

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL:
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN

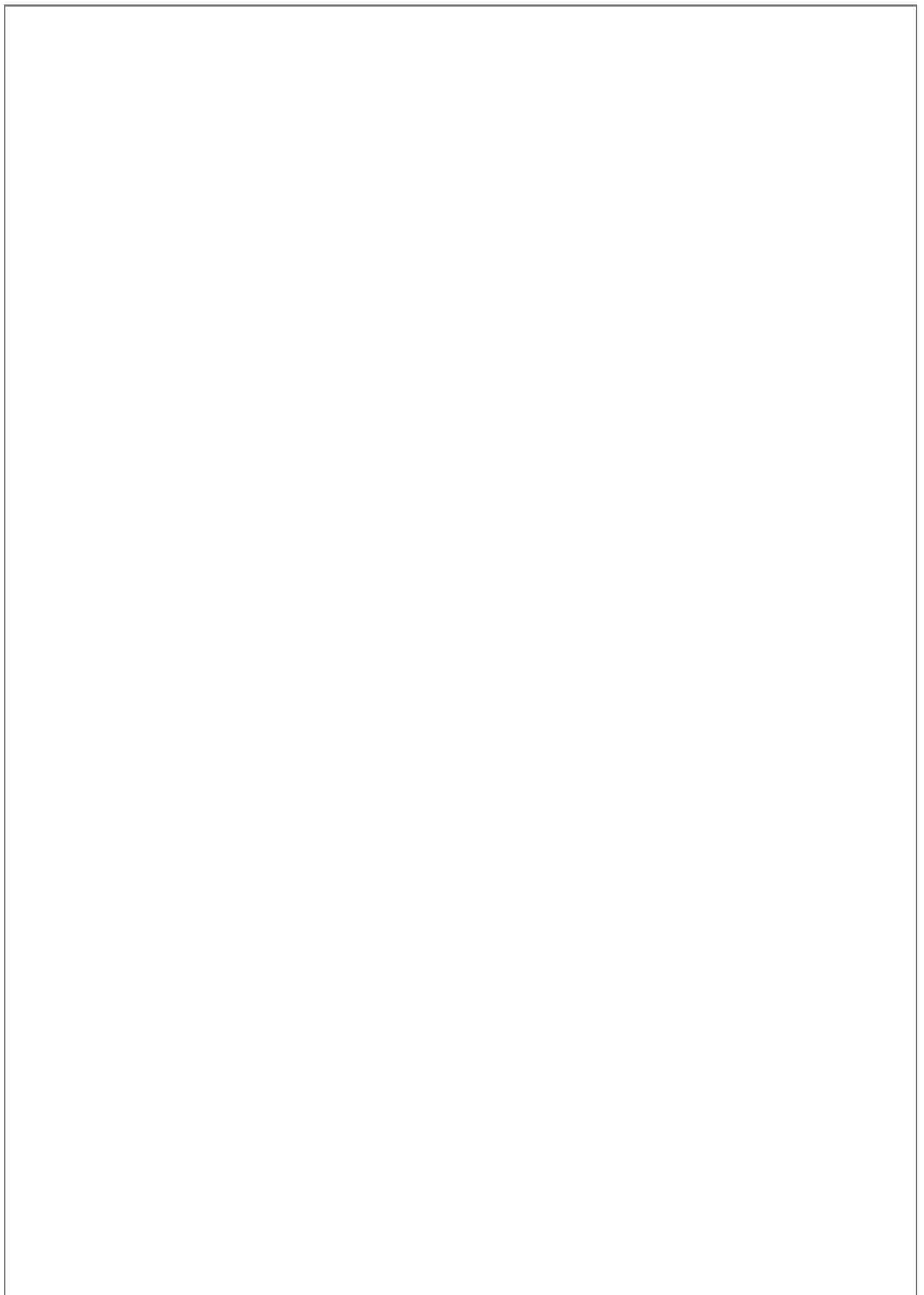


Universidad de Valladolid

TESIS DOCTORAL: MUNDOS HISTÓRICOS
Y MUNDOS FICCIONALES EN EL TEATRO
DE HISTORIA EXTRANJERA DE LUIS VÉLEZ
DE GUEVARA

Presentada por Raquel Sánchez Jiménez
para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Director:
Prof. Dr. Héctor Urzáiz Tortajada



AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud, en primer lugar, a mi director de tesis, el Dr. Héctor Urzáiz Tortajada, por el apoyo brindado, los (muchos) libros prestados, los consejos y las correcciones proporcionados a lo largo de estos años, sin los cuales este trabajo no sería lo que es hoy. He de agradecer, asimismo, su decisiva acción para la incorporación de la presente tesis doctoral al proyecto I+D *CLEMIT: Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-65197-C3-3-P). Muchas gracias por permitirme formar una pequeña parte del gran mundo académico e investigador.

Además, quiero dejar constancia de la colaboración de la Universidad de Valladolid y del Banco Santander con el correspondiente contrato predoctoral que me fue concedido en la Convocatoria de 2016 y que proporcionó la financiación necesaria para el desarrollo de mi investigación.

Dentro del ámbito de la UVa, otros profesores merecen una mención especial: al Dr. Germán Vega García-Luengos le agradezco el ejemplar de las *Comedias escanderbecas* que tan rápidamente me entregó poco después de ser impreso y que tan útil me resultó para la elaboración del correspondiente capítulo. Al Dr. Alfonso Martín Jiménez debo mostrarle mi gratitud por la revisión de parte del armazón teórico de la tesis; concretamente, de aquel más relacionado con los conceptos en torno a la ficción. Muchas gracias a ambos por la ayuda prestada.

Finalmente, quiero mencionar a otras personas cuya compañía ha supuesto un importante pilar para mí: a mis padres, por estar siempre a mi lado y por dar de sí todo lo necesario e incluso más. A mi hermana, por convertirse con su complicidad y su preocupación en una de las mejores amigas que jamás he tenido y tendré. A mi abuela, por su inmenso cariño y su fe en mí. A mis amigos, por su constante preocupación y por permitirme esos momentos de desahogo tan necesarios. A Roberto, por su apoyo incondicional y su gran comprensión. A todos, gracias por permanecer conmigo en todo momento a lo largo de este trayecto.

MUNDOS HISTÓRICOS Y MUNDOS FICCIONALES EN EL TEATRO DE HISTORIA EXTRANJERA DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

0. <u>INTRODUCCIÓN GENERAL</u>	1
1. <u>FICCIÓN, LITERATURA E HISTORIA</u>	3
1.1. <u>INTRODUCCIÓN: FICCIÓN, DRAMATURGIA Y BARROCO</u>	3
1.1.1 – <u>El fenómeno ficcional en la contemporaneidad</u>	12
1.1.2 – <u>Preceptiva poética barroca</u>	30
1.1.3 – <u>Teatralidad, texto, escena</u>	41
1.2. <u>MUNDOS FICCIONALES: UN MODELO SEMÁNTICO-PRAGMÁTICO</u>	54
1.2.1 – <u>El estatuto lógico de la ficción según Doležel</u>	55
1.2.2 – <u>Mundos ficcionales teatrales miméticos y no miméticos</u>	69
1.2.3 – <u>El papel de la institución cultural</u>	77
1.2.3.1 – <u>Mímesis productiva y reproductiva</u>	77
1.2.3.2 – <u>Funciones de la institución cultural</u>	82
1.2.3.3 – <u>El Barroco: sociedad, cultura y prácticas estético-ficcionales</u>	90
1.2.3.4 – <u>Ficción e historia en el barroco: el drama histórico</u>	125
1.3. <u>EL MODELO DE ANÁLISIS FICCIONAL</u>	140
1.3.1 – <u>Mundos históricos y mundos ficcionales: lecturas de las obras de Vélez</u>	143
1.3.2 – <u>Textos y contextos: un modelo de comunicación literaria</u>	146
2. <u>EL AUTOR: LUIS VÉLEZ DE GUEVARA</u>	152
3. <u>ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS</u>	167
3.1– <u>El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo</u>	168
3.2– <u>Juliano apóstata</u>	216
3.3– <u>Atila, azote de Dios</u>	259
3.4– <u>El cerco de Roma por el rey Desiderio</u>	297
3.5– <u>El renegado de Jerusalén</u>	342
3.6– <u>La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia</u>	381
3.7– <u>El príncipe esclavo (partes I y II)</u>	425
3.8– <u>El marqués del Vasto</u>	486
3.9– <u>La jornada del Rey don Sebastián en África</u>	533
3.10– <u>Los amotinados de Flandes</u>	578
3.11– <u>El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania</u>	625
3.12– <u>La cristianísima Lis y azote de la herejía</u>	675
4. <u>CONCLUSIONES FINALES</u>	721
5. <u>BIBLIOGRAFÍA</u>	728



0. INTRODUCCIÓN GENERAL

Como señalaba hace ya algún tiempo el experto en teatro clásico Germán Vega, “el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara que hoy podemos leer es uno de los más dilatados del teatro universal” (2005: 49), pese a las malas condiciones en las que nos ha llegado su obra. Afortunadamente, gracias a los esfuerzos de numerosos investigadores (Peale, Manson, Vega, Profeti, Ferrer Valls, Urzáiz, González Martínez, Spencer, Schevill y Cotarelo, por mencionar a algunos de los más destacados), cada vez una mayor proporción de las comedias del ecijano ha sido rescatada y editada en ediciones modernas, además de sometida a un riguroso estudio que permite una aproximación a su vida y labor literaria cada vez más completa y rica en matices. La presente tesis doctoral pretende constituir una aportación a esa gran labor colectiva que es el estudio de un dramaturgo áureo que no está exento de dificultades al presentar sus piezas unas circunstancias de conservación y de datación notablemente complejas.

Como bien saben los velecistas y/o investigadores del teatro clásico español, Vélez de Guevara es uno de los dramaturgos que más incursiones realizaron en la Historia para su plasmación escénica. Tanto en el ámbito nacional como en el extranjero, las diversas imágenes del pasado supusieron un núcleo de interés para nuestro autor, en quien es palpable una constante inquietud en las cuestiones políticas propias y ajenas, pretéritas y presentes, como corresponde a un espíritu curioso y comprometido con su propia época. Nuestra perspectiva de estudio pretende indagar en el empleo barroco de la Historia como fuente de entretenimiento y de aleccionamiento ideológico y moral; y, desde esta óptica, comprobar cuál era el lugar del ecijano en el

intrincado sistema comunicativo estético y socio-político en el cual se encontraba inmerso. Consideramos que su obra ha de ser abordada desde el conocimiento de sus propias circunstancias vitales y de la coyuntura histórica y cultural propia de su tiempo. Así pues, someteremos a examen un corpus de doce comedias pertenecientes al subgénero dramático conocido como drama histórico desde una óptica multidisciplinar que integra algunos aspectos de la Teoría de la Literatura con otros del ámbito de la Historia y de la Historia de la Literatura. Las piezas incluidas en dicho corpus representan el pasado de otras naciones diferentes a la española incluyendo a esta en la diégesis en algunas ocasiones –aquellas referidas al teatro histórico propiamente nacional fueron analizadas por González Martínez en su tesis doctoral *El teatro histórico nacional de Luis Vélez de Guevara* (2006)–. Presentamos los dramas cronológicamente ordenados en función de la época histórica en la que se sitúan sus respectivos argumentos, de modo que su disposición es la siguiente: *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo; Juliano Apóstata; El cerco de Roma por el rey Desiderio; Atila, azote de Dios; El renegado de Jerusalén; La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia; El príncipe esclavo* (partes I y II); *El marqués del Vasto; La jornada del rey don Sebastián en África; Los amotinados de Flandes; El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania y La cristianísima Lis.*

1. FICCIÓN, LITERATURA E HISTORIA

En el presente epígrafe presentaremos el marco teórico en el cual se inserta nuestra investigación. Antes de proceder al análisis individual de cada una de las obras integrantes de nuestro corpus, explicitaremos los fundamentos de nuestra concepción de la ficción: expondremos los antecedentes de los conceptos manejados y justificaremos nuestra elección de la posición teórica concreta adoptada para la elaboración de nuestro modelo de estudio de las comedias de Vélez de Guevara.

1.1- INTRODUCCIÓN: FICCIÓN, DRAMATURGIA Y BARROCO

Consideramos pertinente, antes de abordar los principales enfoques contemporáneos de la ficción, ocuparnos brevemente del término mimesis y su significado en la *Poética* aristotélica, dado que ocupa un lugar central en la labor teórica que nos ocupa. Esto implica, sin embargo, hacerlo desde las actuales consideraciones sobre el término, dado que se trata de un texto que recibe constantes reinterpretaciones y exégesis y, por tanto, nuestra propia lectura no puede sino verse influida por estas. La ambigüedad de la definición de este concepto en el texto de Aristóteles y el carácter fragmentario de la obra han dado lugar a un sinnúmero de interpretaciones acerca de la labor artística con importantes consecuencias en las diversas ontologías de la ficción y de los entes ficcionales.

Las relaciones entre mimesis y ficción han sido abordadas desde multitud de ángulos: algunos autores consideran que ambas mantienen una relación de sinonimia

(Hamburger, 1995: 47-156; Genette, 1993: 11-34), mientras que otros, como Kurt Spang, oponen categorialmente ambos términos (1984: 153-159) al entender que la mimesis se refiere al proceso reproductivo de incluir elementos de la realidad en la obra, frente al inventivo que constituye la incorporación de materiales ficticios. Sin embargo, las nociones del término que más seguidores acumulan son las de mimesis como producción y como reproducción. Nos limitaremos, por ahora, a considerar las posibilidades más tradicionales que presentan ambas vertientes, pues, como comprobaremos en el apartado que hemos denominado “Mimesis productiva y mimesis reproductiva”, es posible darle a esta última un sentido diferente del que veremos en estas páginas iniciales. Hemos de precisar, asimismo, que no consideramos ambas dimensiones de la mimesis como polarmente opuestas, sino más bien como un modo de indicar qué labor artística tiene un mayor peso en la actividad mimética.

Así, podemos afirmar que la noción reproductiva de la mimesis entiende que esta es una actividad en la cual la imitación tiene preponderancia. Esto no significa, sin embargo, eliminar la labor productiva (*poiesis*, en términos aristotélicos) del proceso de composición de la obra artística. Resulta esclarecedor a este respecto el criterio de Díaz-Tejera (1983: 179-186), quien propone entender mimesis como “representación comprensiva de aquellas notas más significativas y relevantes del acontecer humano o de un momento del acontecer humano” (182). Basa esta noción en la definición aristotélica de tragedia: “es representación de una acción perfecta y completa y dotada de cierta extensión [...]. Completo es, en realidad, lo que tiene principio, medio y fin” (Aristóteles, 1990: 9). Es decir, por medio de la mimesis el artista toma elementos de la vida real y los somete a una serie de transformaciones estéticas: comprime, reordena y matiza las acciones humanas para presentarlas de una forma coherente y placentera para un determinado público. Creemos no traicionar esta concepción del término al afirmar

que aúna las labores de mimesis y poiesis, aun con esa preponderancia que concede a la primera:

En la relación que se entiende entre lo que imita y lo imitado, se produce algo más que una simple copia. Se produce, sin duda, una relación que modifica o puede modificar el objeto imitado. No es una presentación tal cual de *la* realidad vivida sino una *re-presentación* en el sentido etimológico del término. Esto es, un volver a presentar la realidad humana (Díaz Tejera, 1983: 182).

Un elemento esencial para regular la mimesis es la verosimilitud aristotélica, que el Estagirita trata en su conocidísima distinción entre Poesía e Historia:

No es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad¹ y la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. [...] Difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder (1990: 10-11).

En virtud de *lo verosímil* y *lo necesario*, Francisco Javier Rodríguez Pequeño equipara lo mimético con la representación de entidades de acuerdo con lo racional. En caso de aparecer elementos irracionales, la mimesis determina para este autor que su inclusión en la obra debe estar regulada por la verosimilitud y la necesidad. Así, una obra que presente elementos irracionales –y, por tanto, inverosímiles– que no sean útiles o necesarios para la diégesis será, por esta lógica, antimimética. Ambos conceptos, necesidad y verosimilitud, se presentan como reguladores de la lógica ficcional: los elementos serán necesarios y/o verosímiles en función de la diégesis y no en estricta función de si los diversos motivos de la obra se dan o no en la realidad, ya que “en cuanto a lo que se dice, [que] es irracional, (...) a veces sucede también que no lo es, pues es verosímil que lo inverosímil acontezca” (Aristóteles, 1990: 34). Parece claro, por tanto, que ambos términos se refieren a la coherencia interna del propio texto, y así lo expresa Rodríguez Pequeño:

¹ Probabilidad y verosimilitud han de ser entendidas como equivalentes.

En la *Poética* se habla no de la relación del material semántico-sintáctico con el referente y el receptor sino de una coherencia interna, de una verosimilitud sintáctico-semántica de los diversos componentes de la fábula consigo mismos. De este modo, la *Poética* resuelve en gran medida los problemas que afectan a lo que se ha llamado *verosimilitud interna*, de obligado cumplimiento en todas y cada una de las obras de arte verbal (1993: 140).

De otra parte, los defensores de la vertiente productiva de la mimesis, entre los que se encuentran los teóricos partidarios de los mundos posibles, consideran que esta consiste sobre todo en una labor productiva, sin afirmar que en el producto de dicha labor falten representaciones de elementos pertenecientes al mundo real. Evidentemente, la defensa de un modelo teórico de múltiples mundos no necesita que las semejanzas entre un determinado mundo ficcional y el mundo real se deban forzosamente a una réplica de la realidad por parte del primero:

En la semántica mimética se difumina la distinción entre las entidades reales y las ficcionales, en particular si comparten un nombre propio. [...] La semántica de los mundos posibles [...] insiste en que los individuos ficcionales no dependen de prototipos reales para su existencia y sus propiedades (Doležel, 1999a: 36).

Sin embargo, Doležel se ve obligado a admitir que las personas ficcionales y sus prototipos reales se encuentran ligados, por más que el lector distinga perfectamente entre uno y otro (1999a: 36). Resulta extremadamente arriesgado postular una radical independencia de los prototipos ficcionales que pueda haber de Julio César, por ejemplo, respecto del personaje real: ¿existirían, pues, de no haber existido él mismo? No nos interesa en este punto discutir hasta qué punto la independencia de los mundos ficcionales respecto de la realidad es o no absoluta, sino dar cuenta de que destacar la faceta productiva de la mimesis sobre la reproductiva permite subrayar el carácter de constructo del mundo ficcional. Se trata, en efecto, del resultado de la labor productiva del autor, y con esto no nos referimos únicamente al acto de imaginar un determinado universo con sus personajes y sus acciones, por más insólitos que puedan resultar; sino

también a la construcción de un auténtico cosmos por medio del lenguaje constituyendo este el único medio de acceso. La tarea artística, por tanto, es sobre todo actividad productiva, sin que esto impida la inclusión de determinados elementos de la realidad, en cuyo caso hay una labor de re-producción, no de mera copia.

Es posible encontrar en la *Poética*, además de esa noción de mimesis como reproducción que señalábamos, un reconocimiento de la posibilidad de incorporar a la obra elementos que no forman parte de la realidad efectiva. Puede afirmarse por ello que mimesis y poiesis² se encuentran entrelazadas en el pensamiento aristotélico –aun con la primacía que el Estagirita otorga a la primera al referirse a la Poesía como arte mimética–. A este respecto, resulta esencial el fragmento que sigue:

Por eso [los hombres] se regocijan al mirar las imágenes, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello. Pues cuando no ha habido una visión previa, la imitación no produce placer por sí misma, sino por su perfección, por el color o por alguna otra causa semejante (1990: 4).

Dado que la obra de arte se orienta –al menos parcialmente– a la consecución del placer estético, este fragmento tiene gran importancia, pues no solo las artes imitativas consiguen despertar esta reacción. Aristóteles da cabida dentro de las prácticas estéticas a la representación de elementos inexistentes en el mundo real introduciendo así la invención como noción productiva de la mimesis, o poiesis, así como el reconocimiento de que es perfectamente posible disfrutar de aquellas obras cuyos referentes no se encuentran en la realidad fenoménica. Abraham (2008: 105-117) afirma a este respecto que existe en la *Poética* una tensión entre la reproducción de la realidad y la autonomía de la obra de arte; y, entre ambos, un margen en cuya disposición la institución cultural juega un importante papel.

² En el caso específico de la *Poética*, consideramos que la identificación de lo que hoy se denomina vertiente productiva de la mimesis se identifica a la perfección con la poiesis.

Aristóteles concede mayor peso a la coherencia de la fábula porque es consciente de que esa “representación comprensiva” a la que alude Díaz Tejera no es necesaria tanto a un nivel de contenido como de estructura lógico-semántica. No es necesario, para comprender y disfrutar la lectura de una determinada obra, que los elementos que en ella aparecen procedan de la realidad; sí resulta imprescindible, por el contrario, que dicha obra conste de una estructuración con unas unidades mínimas de sentido que responda a lo considerado aceptable en una sociedad para las prácticas estéticas. Este es el fenómeno que evidenciaba el Formalismo Ruso mediante su conocida distinción entre fábula y trama, realizada por Shklovski. Abraham lo expresa como sigue:

La verosimilitud interna de los mundos ficcionales constituye una coherencia autónoma según los usos culturales de lo mimético. Lo convincente no es ya lo aceptable como real ni lo aceptable para todo discurso. Es una credibilidad diferenciada para las prácticas estéticas, pero puede ejercer de algún modo un límite sobre la producción de mundos imaginarios y favorecer el giro reproductivo de la mimesis (2008: 109).

La importancia que Aristóteles otorga al orden en el que los acontecimientos se suceden en la diégesis responde a esos usos culturales de lo mimético que postula Abraham:

Toda tragedia incluye de igual modo espectáculo, caracteres, argumento, lenguaje, música y pensamiento. De ellas la principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha. La felicidad y la desdicha, empero, se dan en la acción, y el fin consiste en cierta especie de acción, no en determinado carácter (Aristóteles, 1990: 7).

En el caso de los modos narrativo y dramático, las unidades a estructurar son las acciones, ya que la institución mimética estipula que, al ser representaciones comprensivas de la vida humana en virtud de ese giro reproductivo de la mimesis, son los modos dinámicos por excelencia. A este respecto, cabe destacar que la mimesis

aristotélica es una *mimesis universalista*. Doležel, al hablar de las aproximaciones a la ficción a través de modelos de un solo mundo, acuña el concepto de “función mimética” para referirse al funcionamiento de los modelos miméticos (1999a: 20-26), que consistiría en asignar a cada particular ficcional de una obra su correspondiente prototipo de la realidad: “el particular ficcional P (f) representa el particular real P (r)” (1999a: 21). La limitación evidente de este modelo, como Doležel señala, es la imposibilidad de establecer prototipos reales de algunos particulares de la ficción: ¿quién es el referente, en el mundo real, del personaje ficcional Emma Bovary?

Ante esto, la crítica mimética se ha visto obligada a realizar una ampliación de la referencia que, supuestamente, realizan los entes de ficción sobre los de realidad, pasando a considerar los primeros como representaciones de universales reales: caracteres, ideologías, movimientos histórico-sociales... *Madame Bovary* no incluye entre sus páginas la biografía de una persona real llamada Emma Bovary, sino que representa a través de este personaje una serie de valores de la burguesía francesa decimonónica con un fin determinado. La función mimética pasa a convertirse así en “el particular ficcional P (f) representa el universal real U (r)” (1999a: 22), y esto es lo que impera en la mimesis de Aristóteles. El problema de esta mimesis es que, fuera del sistema crítico que la origina, no garantiza la univocidad de su supuesta referencia, como bien ha señalado Doležel: “puesto que la misma persona realiza tanto la categorización de la realidad como la combinación de los particulares ficcionales, no nos debería sorprender el hecho de que las interpretaciones universalistas sean siempre afortunadas” (1999a: 23). Pavel señala una limitación similar en cuanto a la representación de entidades abstractas: “Debido a que las normas y los valores no pertenecen al mundo real de la misma manera que las realidades fácticas, no pueden ser

representados por una simple imitación” (2000: 530)³. A mayor abstracción de la realidad a representar, más complejo resulta asignar un(os) referente(s) específico(s) a las obras. Sin embargo, tendremos ocasión de comprobar que el dominio estético suele contar entre sus características, precisamente, con la posibilidad de atribuir a sus constructos más de un sentido, siendo este un factor que constituye una de sus virtudes frente a la univocidad requerida por la comunicación fáctica.

Las limitaciones del modelo mimético, en definitiva, se manifiestan en el esfuerzo al que se somete la ontología de la realidad para acoger en su seno la referencia de la ficción, y este es el principal problema que los mundos ficcionales pretenden superar. Con todo, resulta innegable que estos son perfectamente capaces de albergar entidades procedentes de la realidad, y puede decirse que existe mimesis como imitación en este sentido. Pero ningún lector asume, al sumergirse en las páginas del *Baudolino* de Umberto Eco, que el Federico Barbarroja que allí aparece es el Barbarroja histórico y no una versión suya. Por esto mismo consideramos que la producción de ficción es poiesis o mimesis productiva, ya que la labor fundamental del autor de ficción es construir un mundo ficcional al cual se dirigen todas las referencias del texto ficcional, tengan o no una versión *real*.

Hechas estas consideraciones sobre la mimesis, aclararemos ahora nuestra preferencia por el modelo teórico de los mundos posibles, que examinaremos en breve. Sin embargo, esto no implica el divorcio respecto de algunas cuestiones de la mimesis que acabamos de señalar, sino más bien la condición de opcional de esta: el autor de una obra de ficción se encuentra inmerso en una realidad de la que no puede abstraerse por completo, y su obra incluirá por ello partes de ella; si bien la relación entre estas y su

³ Traducción propia.

representación no tiene por qué ser de semejanza, con lo cual no es estrictamente necesaria la mimesis como imitación⁴. Mucho más frecuente será, como apuntamos previamente, esa mimesis productiva que imprime una estructura lógica a las ficciones con el fin de dotarlas de un nivel de coherencia y accesibilidad que raramente encontramos en la realidad. Un lector aplicará, en la lectura de una obra, la misma serie de procedimientos lógicos que aplica en su desenvolvimiento en el mundo real, y con frecuencia dichos procedimientos tendrán más éxito en el conocimiento del mundo de dicha obra del que se obtiene al ser aplicados en la realidad. Esto se debe a la complejidad del propio mundo real, y bien podría decirse en este sentido que la novela moderna y posmoderna, con sus elevados niveles de indeterminación, imitan mejor el universo que el tradicional realismo.

Como veremos, pues, nuestra defensa de la perspectiva de los mundos posibles contempla la entrada en estos de elementos de la realidad entendiéndola como una de las arbitrariedades dispuestas por la institución cultural. Creamos universos de ficción imitando –o no– determinados aspectos de nuestro propio mundo y, sobre todo, imitando la estructura lógica que desplegamos para conocer la realidad circundante. No afirmamos con esto que la inclusión de entidades y/o estructuración lógica de la realidad sean necesariamente producto de la arbitrariedad, sino que esta puede jugar un importante papel, especialmente en lo relativo a las categorías de verosimilitud y de necesidad.

⁴ No identificamos tal falta de semejanza con la realidad con la fantasía, sino con el hecho de que pueden representarse entidades del mundo real con unas propiedades diferentes de las que tienen en la realidad. Por *fantasía* entendemos la denominación reservada para aquellas obras que incluyen elementos físicamente imposibles en nuestro modelo de mundo real.

1.1.1- El fenómeno ficcional en la contemporaneidad

Resulta pertinente, con el fin de justificar nuestra toma de postura teórica, esbozar someramente cuáles son las propuestas teóricas contemporáneas más relevantes que han abordado el fenómeno de la ficción artístico-literaria. Esta es una de las cuestiones más complejas e interesantes que ocupan a la Teoría de la Literatura, razón por la cual consideramos necesaria una panorámica de la cuestión antes de exponer nuestra posición teórica concreta.

La actividad teórico-literaria en torno a la ficción aumenta considerablemente en el siglo XX debido a que constituye un fenómeno que incide en todos los aspectos de la comunicación literaria y por ello es “un eje que incide en su raíz” (Pozuelo Yvancos, 1994: 12). Se trata, pues, de un aspecto medular que ha recibido atención de todas las corrientes teóricas a menudo de forma interdisciplinar en combinación con otras áreas del saber como la Filosofía, la Lingüística y la Antropología.

Nuestro breve recorrido por los enfoques contemporáneos de la ficción prestará más atención a los procedentes del ámbito de la Teoría de la Literatura, dado que son los que más nos interesan, así como a las aportaciones recibidas de autores de la filosofía analítica, de ineludible referencia. A este respecto cabe destacar que, si bien el impulso recibido desde esta última ha sido muy valioso para los teóricos de la Literatura (Garrido Domínguez, 1997: 12), la comunicación entre una y otra disciplina no ha permanecido exenta de problemas. Como señala Pozuelo Yvancos (1994: 12-13), la rigidez con que algunas vertientes de la filosofía analítica contemplan el hecho ficcional limitándolo al problema de la referencia, despojándolo de su pertinente marco espacio-temporal, implican contemplar la Literatura como una cuestión meramente lingüística y no como el fenómeno comunicativo que realmente es. De otra parte, no todas las

aportaciones procedentes del ámbito filosófico que comentamos han sido debidamente aprovechadas por los teóricos literarios, a raíz de lo cual propone el autor el ejemplo de las gradaciones de la ficción que algunos teóricos defienden; esto es, la consideración del *realismo* como *más ficcional* que, por ejemplo, la novela fantástica (cf. Villanueva, 1992). Este es un problema derivado de una postura en exceso referencialista, que basa el análisis de la ficción en la comparativa de sus elementos con los existentes en la realidad, aspecto que, como veremos, no puede ser el criterio determinante de la primera. Veamos, pues, cuáles son estas corrientes teóricas que han venido ocupándose de la ficción durante el siglo XX.

En el ámbito más tradicional de la Teoría de la Literatura se encuentra **la corriente mimético-referencialista**; preocupada por las relaciones entre Literatura y realidad y por el modo en el que esta se ve representada en los textos. Podemos afirmar, de modo muy general, que la idea de base de las teorías miméticas es que las entidades ficcionales tienen su origen en la realidad y se constituyen como representaciones de esta.

Resulta sencillo, a priori, mostrarse de acuerdo con esta idea, y más si consideramos nuestra incapacidad para *crear algo de la nada* estrictamente hablando. No en vano se trata de la doctrina que tradicionalmente ha dominado el pensamiento estético occidental (Doležel, 1999a: 20-21). Algunos de los partidarios de esta concepción de la ficción se centran en la enunciación de las obras, como Kate Hamburger y Gérard Genette. La primera atribuye a la ficción la capacidad de permitir al lector hacer suyos vivencias y pensamientos ajenos, razón por la cual la enunciación tiene para ella una gran importancia. Esta autora la define como “enunciación de un

sujeto enunciativo sobre un objeto de enunciación”, donde el objeto es contenido enunciado y el sujeto, con algunas matizaciones, viene a coincidir con el sujeto epistémico de la teoría del conocimiento (1995: 30-31). Así, la oposición entre los enunciados de realidad y los de ficción se fundamenta en que los primeros disponen de un sujeto real de enunciación, mientras los segundos carecen de él precisamente porque sus sujetos son ficticios (1995: 97-98):

Se revela así la estructura lógica de la ficción épica categorialmente opuesta a la del enunciado de realidad. [...] Ausencia de un yo de origen real y carácter funcional de la narración de ficción son un mismo fenómeno (Hamburger, 1995: 97-98).

Por tanto, los enunciados ficcionales tienen un sujeto enunciativo –en palabras de la autora, un “yo-de-origen”– ficticio constituido por los diversos personajes de la narración, que cuentan con capacidad mimético-poiética. El problema de este planteamiento es que implica restringir la ficción al género dramático y al narrativo heterodiegético, pues el resto de géneros constituyen una mimesis de enunciación y no “esa mimesis de la realidad misma de la que surge el género de ficción” (1995: 220):

El escritor narrativo no es un sujeto enunciativo, no cuenta de personas y cosas, sino que cuenta personas y cosas. [...] Entre lo narrado y el narrar no hay relación del tipo sujeto-objeto, es decir de enunciación, solo mutua dependencia funcional (Hamburger, 1995: 97-98).

Gérard Genette comparte con Hamburger algunos de los aspectos que acabamos de señalar. A propósito de los rasgos que podrían considerarse definitivos de una obra de arte textual –en otras palabras, en busca de la *marca de literariedad* de un texto–, este autor propone la división de las obras literarias en ficción y dicción diferenciándolas como sigue: “es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” (Genette, 1993: 27). La lírica constituye para él, al igual que para Hamburger, una práctica literaria al margen de la ficción,

aunque este autor muestra más reservas a la hora de apartarla del fenómeno ficcional por más que, como su colega alemana, entienda los enunciados de la lírica como enunciados del mundo real:

El enunciado putativo de un texto literario no es, pues, nunca una persona real, sino ora un personaje ficticio (en la ficción) ora un yo indeterminado (en la poesía lírica), lo que constituye en cierto modo una forma atenuada de ficticidad: tal vez no estemos tan lejos de las estrategias de Batteux para hacer entrar el lirismo en la ficción (1993: 20).

Ambos autores muestran rasgos marcadamente neoaristotélicos: entre otros factores, ambos parten de la base de los conceptos de *poiesis* y *mímesis* entendiendo la primera como actividad productora y la segunda como representación o fingimiento de acciones –y como sinónimo de ficción–; y en ambos encontramos vigente la recomendación de Aristóteles: “el poeta lo es más por los argumentos que los metros en cuanto es poeta por la imitación e *imita las acciones*” (1990: 11). No es nuestro objeto hacer una defensa del género lírico como integrante del conjunto de prácticas ficcionales, por más que en nuestra opinión al menos una parte de ella lo sea; sino hacer hincapié en esta consideración como herencia de la doctrina del Estagirita.

Además de la capacidad para transmitir la experiencia subjetiva que atribuye a la ficción, Hamburger considera como evidencia de esta la destemporalización o presencialización de los pretéritos de las obras ficcionales (1995: 52-63). Designa con esto la distancia temporal entre las formas verbales habitualmente empleadas en la narración, que suelen darse en pasado, y su actualización durante la lectura: como lectores, percibimos la frase “Nuestro protagonista nació un 10 de agosto de 1960” como “Nuestro protagonista *nace* un 10 de agosto de 1960”. Hamburger sitúa la causa de este fenómeno “en que el tiempo de la acción épica y esta misma no quedan referidos a un yo-de-origen real, a un sujeto que habla o enunciativo, sino a los ficticios yoes de

origen de las figuras novelescas” (1995: 64). Las formas verbales carecen así de auténtico valor temporal, limitándose a constituir otra de las marcas de la ficcionalidad.

Una explicación mucho más convincente de este fenómeno la aporta Martínez Bonati (1992: 91-111), cuya atribución del discurso narrativo al narrador como *instancia ficticia de enunciación* permite reconocer todo tipo de narración ficcional como tal. Este autor explica el pretérito narrativo por la disyunción entre el tiempo pasado del narrador y el presente del lector: cuando un lector o crítico resume el argumento de una novela lo hace en tiempo presente, mientras el narrador refiere los acontecimientos en tiempo pasado porque actualizamos mediante la lectura los hechos pretéritos que el narrador plasma en la obra literaria. En esta aparente paradoja juega un papel fundamental la distinción entre lo representado y su representación, siendo el primero, lógicamente, anterior al segundo. Así pues, las escasas ocasiones en las que el narrador refiere algún hecho de la trama en presente son momentos en los que la ficción se vuelve autorreferencial (1992: 93). Esta distinción entre representado y representación puede extenderse al dúo persona/personaje, que se corresponderían respectivamente con lo representado y su representación, a la distinción que los formalistas plantean entre fábula y sujeto e incluso, en las teorías del conocimiento, entre objeto de percepción e imagen subjetiva de quien lo percibe. Del mismo modo que en el fenómeno cognoscitivo se produce plenamente cuando el objeto percibido y su correspondiente imagen subjetiva en la mente del observador coinciden, “representación e imagen son entes cuya actualidad eficiente coincide con su colapso” (Martínez Bonati, 1992: 96). Esto ocurre gracias a que percibimos la representación precisamente como tal, sin confundirla con el objeto representado, lo que determina que conscientemente nos esforzamos en percibir la representación como lo representado. Esto da lugar, para Bonati, a que la representación se revele como ficción, pues no se conforma con ser una

imagen que produce la ilusión del objeto representado, sino una “ilusión artísticamente irónica” (1992: 100).

Aceptar ficción como representación, en el caso de elementos imaginarios, implicaría, en principio, aceptar que nos encontramos ante una representación sin referente, como veremos que afirman algunos autores de la filosofía analítica. Sin embargo, a Bonati no le resulta difícil señalar que la afirmación de que un determinado personaje de ficción no existe carece de lógica, “pues, si no existe, si es nada, ¿de quién o de qué decimos, entonces, que no existe?” (1292: 100).

La representación de elementos efectivamente existentes funciona como objeto doble, sustituyendo la imagen por su referente mientras cumple su función y apareciendo como referencia una vez es contemplada con más atención, aspecto que también se cumple en la representación ficcional. Cuando la representación funciona, siempre aparece ante nosotros lo representado, cumpliéndose la ilusión perceptiva que en el arte requiere de la especial mirada que acabamos de comentar. Por lo tanto, la existencia en la realidad fenoménica de las entidades designadas en el texto carece en realidad de relevancia para el lector, sabedor de que el individuo ficticio no tiene más presencia que la que posibilita la obra literaria única (1992: 106). En definitiva, la representación ficcional tiene referente, y este se encuentra en el propio texto. Bonati recurre al enfoque pragmático en este aspecto de su razonamiento:

Entramos en el mundo de la ficción sabiendo que se trata de ficciones, de individuos inexistentes, cuya realidad es ilusoria y está para siempre fijada en una representación aspectual. Y, sin embargo, una vez dentro de ese mundo, lo vivimos como si fuese parte del mundo real y poseyese todas sus propiedades básicas (1992: 109).

La causa de nuestro comportamiento como lectores de ficción es, para este autor, que el lenguaje de estas obras es mimético, lo que determina su capacidad para

presentarse él mismo como mundo (1983: 71). Nos hemos detenido en los razonamientos del pensador chileno acerca de representación y referente para recurrir más adelante a algunos de sus criterios, que consideramos impecables, y porque consideramos sus ideas clarificadoras respecto a las consideraciones de los filósofos analíticos acerca de los referentes de la ficción, las cuales estamos a punto de estudiar.

El enfoque procedente de la **filosofía analítica y de la pragmática** ha traído consigo, como afirmábamos previamente, interesantes aportaciones que ha aprovechado la teoría literaria, aun con los problemas de comunicación entre ambos campos comentados por Pozuelo Yvancos (*cf.* 1994: 13).

Dichas teorías tienen su base en la distinción que hizo Gottlob Frege entre “sentido” y “referente” como dos partes integrantes del significado en su artículo de 1892 *Sobre el sentido y la referencia*. En este trabajo, el lógico alemán explica cómo una realidad puede ser designada por diferentes modos de expresión, lo que vendría a constituir el sentido. Las expresiones “América” y “El continente descubierto en 1492”, por ejemplo, tienen el mismo referente; pero una expresión distinta que es convencional, pues requiere la experiencia compartida por una comunidad de hablantes para ser empleada y comprendida: un receptor que desconozca la fecha del descubrimiento de América o el hecho de que se trata de un continente no podrá conocer el referente de la segunda expresión propuesta. El sentido, por tanto, no es un aspecto subjetivo para Frege, que distingue entre este y la representación, que sí lo es (1974: 34). La referencia, por su parte, se identifica con el valor de verdad de la expresión, razón por la cual el autor priva a la Literatura de la posibilidad de que sus enunciados sean verdaderos o falsos al negar su conexión con unos determinados referentes:

Claro que en poesía tienen las palabras solamente un sentido, pero en la ciencia y en general donde nos ocupe la pregunta sobre la verdad, no nos contentamos con el sentido, sino que también deseamos unir su significado con los nombres propios y las palabras-conceptos, y si por descuido no lo hacemos, es una falta que fácilmente puede hacer que fracase nuestra reflexión (1974: 53).

La teoría semántica de Frege inauguraba la corriente de lo que Pavel denominó “segregacionismo clásico” (Pavel, 1988: 21). Esta división entre referencia y sentido obedece al rechazo del psicologismo que este autor imputaba a la mera distinción entre las palabras y sus significados de la tradición lingüística previa, que entendía estos últimos como contenidos mentales con cierto grado de subjetividad. Desde una perspectiva teórico-literaria, que sí cree en la existencia de referentes en el lenguaje de la novela y en la posibilidad de asignar valores de verdad o falsedad a los enunciados de la obra literaria, la principal aportación del pensamiento de Frege es la toma de conciencia de la necesidad de una semántica específicamente literaria, aspecto que se encuentra asimismo en otros autores como Pavel (1975, 1988), Doležel (1988) y Tomás Albaladejo (1992), entre otros, así como la incorporación de importantes factores pragmáticos al panorama del estudio de la Literatura, consecuencia de la sustitución del inmanentismo por el interés en ella como proceso comunicativo.

Un continuador de este pensamiento en su línea más radical es Russell, que frente al establecimiento por parte de Frege de la posibilidad de un estatuto lógico diferenciado para el texto literario considera que los enunciados literarios, al versar sobre entidades inexistentes, carecen de toda validez lógica y son, forzosamente, falsos. La pretensión por parte de la filosofía analítica de aplicación de las ciencias naturales como modo de conocer el mundo llega en este autor a su punto cúspide, al declarar el lenguaje literario como un uso no pertinente desde un punto de vista lógico.

Como comentábamos, la cuestión decisiva para la Teoría de la Literatura es la toma de consideración por parte del segregacionismo de la situación de enunciación (Pavel, 1988: 23). Entra entonces en juego el contexto, que Strawson (1950) introduce como salida a la negación de la referencia de los enunciados y a la consecuente suspensión de su carácter lógico. Las frases de la Literatura, al encontrarse en un contexto en el cual el objeto que designan no existe en la realidad, constituyen un uso ocioso no pertinente para la lógica (Pozuelo Yvancos, 1994: 16).

Este enfoque conduce a una cuestión que habíamos anticipado: la seriedad de las frases de ficción, base sobre la cual los trabajos de Austin y Ohmann han traído consigo interesantes aportaciones para la ciencia literaria. Al segundo se le atribuye el mérito de abrir el camino en el contexto de la teoría literaria a la noción de *acto de habla* de Austin (Pavel, 1988: 28). Este último acuñó dicho concepto para designar las acciones que llevamos a cabo mediante el lenguaje en función de una serie de arbitrariedades pragmáticas y principios de pertinencia (1962). Cuando mediante un acto de habla pretendemos hacer algo más que simplemente enunciar unas palabras –acto locutivo–, como ocurre cuando respondemos a una pregunta o hacemos una promesa, tenemos un acto ilocutivo: con los actos locutivos de decir “Sí” o “Te prometo que vendré el jueves”, pretendemos confirmar algo que un interlocutor nos ha preguntado, en el primer caso, y de formalizar un compromiso en el segundo. Los efectos que estos actos tienen en los oyentes, deseados o no por el emisor, son denominado por Austin “actos perlocutivos”. Cuando el acto locutivo y el ilocutivo coinciden, hablamos de actos directos: el hablante expresa abiertamente su intención. De lo contrario, nos encontramos ante actos indirectos: el hablante tiene una intención, pero no la manifiesta directamente en su enunciado.

Si hemos resumido parte de la teoría de los actos de habla es precisamente por su importancia a la hora de dar cabida a la intención del hablante, que, en su traslado a la ciencia literaria, señala irremisiblemente a la intención del autor. Ohmann se servirá de la cuestión de la fuerza ilocutiva de los enunciados ficcionales para calificarlos como actos de habla carentes de fuerza ilocutiva real, solo "miméticamente ilocutivos". Mientras el enunciado "Préstame tu chaqueta", en boca de un hablante cualquiera, expresa la intención evidente de conseguir que el oyente nos preste su chaqueta, esta misma frase carece de tal intención auténtica si la encontramos en boca del personaje de una novela. La ilocución es imitativa, porque la finalidad de este enunciado en la novela es "imitar" dicha intención, que no es realmente la que tiene su enunciador. Estas consideraciones apuntaban en la dirección de las categorías de autor y narrador, si bien en lugar de esta distinción Ohmann se mantiene aún en la idea mimética del fingimiento y mantiene la idea del dominio estético como aquel en el cual el lenguaje adopta un uso desviado, en este caso en función de una intención comunicativa imitativa (1987: 28-29). En consecuencia, Ohmann considera que el acto que realiza el autor de obras literarias, el de escribir ficción, no es sino un cuasi-acto de habla, al constituir la Literatura una constante ruptura de las convenciones que rigen los actos de habla tipificados por Austin.

A este respecto resultarán fundamentales las aportaciones de Searle (1979), quien traslada la carga ilocutiva de los enunciados ficcionales al autor alejándose, pues, de la idea de la fuerza ilocutiva mimética. Para este estudioso la ficción se encuentra en la intención del autor del texto, y este será ficcional si así lo quiere aquel. Nos encontramos, por tanto, ante una concepción pragmática del fenómeno ficcional que entiende que, al escribir ficciones, el autor finge desempeñar las acciones expresadas por los actos de habla narrativos. La razón de este fingimiento sigue situándose en la

no-referencia: no es posible realizar una referencia seria a algo que el autor sabe que no existe. Seguimos, por lo tanto, ante una concepción de los enunciados ficcionales como actos de habla “no serios” contra la que se pronunciarán diversos autores como Genette y Martínez Bonati. Ambos entienden que los enunciados de ficción constituyen un hablar pleno, aunque el primero (*cf.* Genette, 1993: 35-52), con algunas matizaciones, acepta en general las tesis de Searle y solo engloba en dicha categoría los actos de habla correspondientes a los personajes. El discurso del narrador en primera persona u homodiegético supone un problema que Genette opta por dejar en suspenso debido a que atribuye la fuerza ilocutiva de los enunciados creadores del contexto ficcional de los personajes al autor (1991: 37-38, 51-52). Esta fuerza ilocutiva se corresponde con el acto en sí de producir una novela. Martínez Bonati supera esta limitación separando, como es sabido, la categoría de autor de la de narrador. Este último es la fuente de enunciación ficticia a la que debe atribuirse la fuerza ilocutiva de los actos de habla narrativos –no pertenecientes a ningún personaje–.

Bonati (1992: 61-69) atribuye a las frases de la novela el carácter de ficcionales; se trata de actos de habla plenos pero no corresponden al autor, sino al narrador. Por ello, para la lectura de una obra de ficción la regla fundamental “no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio” (1992: 66) que se corresponde con el narrador. Esta posibilidad se abre por la distinción entre “el acto de producir los signos del hablar” (1992: 67), atribuible al autor, y el de hablar en sí, adscribible al narrador.

En cualquier caso, las aproximaciones ilocutivas a la ficción se alejan por fin de la búsqueda de una correspondencia entre los enunciados y el mundo real. El debate en este ámbito se centra más en qué constituye un uso serio del lenguaje y qué no, reflexión sobre cuya utilidad se han preguntado algunos autores: en este sentido Pavel

reclama el carácter de “serios” para los usos literarios argumentando con una lógica aplastante: “contra el segregacionismo, es posible pensar que el comportamiento social incluye un lado aventurero y creador, compensado por la tendencia a normalizar los nuevos éxitos en convenciones” (1988: 38)⁵. En definitiva, ¿por qué señalar como “desviados” los usos lingüísticos de una institución, la artística, tan presente en la vida humana como cualquier otra? A este respecto, los trabajos realizados desde la pragmática literaria tienen un gran valor, pues sitúan la Literatura en el lugar que le corresponde: el de un tipo específico de comunicación con sus propias normas y arbitrariedades, diferentes de la comunicación ordinaria. En relación con esta cuestión, las aportaciones de Siegfried Schmidt y de Francisco Chico Rico resultan fundamentales para nuestro estudio, y las examinaremos en el apartado destinado al análisis de la institución cultural. Adelantaremos, sin embargo, que coincidimos con su visión de la Literatura como un proceso comunicativo, un subtipo de la comunicación artística o estética que puede ser estudiada desde el esquema propio de la Teoría de la Comunicación. Emisor, receptor, intermediario(s)⁶, mensaje, código y contexto son los elementos que intervienen en esta comunicación literaria, y la Teoría de la Literatura se ha ocupado de todos ellos, si bien desde una perspectiva que ha evolucionado desde la preocupación eminente por el texto o mensaje y su correspondiente código –esto es, el lenguaje literario– hacia el análisis del emisor y de los procesos de recepción en relación con el contexto. Esta apertura del objeto de estudio de la ciencia literaria se corresponde

⁵ Traducción propia.

⁶ Schmidt entiende por “intermediarios” aquellas “personas a las que se les proponen esos objetos [de comunicación literaria], esas acciones, etc., como productos de comunicación literaria; tales personas las juzgan como tales y las transmiten, las multiplican, las difunden, las comercializan, etc.; o incluso hay personas que, por su propia iniciativa, declaran que ciertos objetos son objetos de comunicación literaria y que los difunden como tales” (1986: 199). Este autor reserva una cuarta categoría para lo que denomina “agentes de transformación”, que se corresponde con la actividad crítica y de traducción e interpretación: “declaran como literarios los objetos de comunicación que reciben, por medio de sus propias producciones” (1986: 200). Consideramos que, a efectos de su función en el sistema de comunicación literaria, resulta igualmente operativo agrupar ambas categorías bajo la de “intermediarios”, y así procederemos en nuestro modelo.

con el abandono del inmanentismo que comentábamos más arriba.

La tercera vía de estudio de la ficción literaria, la **teoría de los mundos posibles**, busca dar solución a las cuestiones que suscita la referencia ficcional. Al segregacionismo clásico que negaba la referencia a la ficción, Meinong (1904) contrapone una ontología que da cabida a los objetos ficcionales al presentar una noción más flexible de “objeto”. Establece una serie de propiedades que pueden caracterizar o no a un objeto independientemente de su existencia, permitiendo así considerar como objetos las entidades irreales. Esto permite afirmar que la ficción consta de objetos ontológicamente plenos prescindiendo de la búsqueda de sus referentes en la realidad efectiva mediante una tipología que acoge lo imaginario, sobre el cual es posible emitir juicios con valor de verdaderos o falsos⁷. Sobre esta base, Parsons (1980) establece una clasificación de los objetos ficcionales que distingue entre autóctonos –creados por la imaginación del autor–, inmigrantes –procedentes de la realidad extratextual– y sustitutos –incorporación de una entidad de la realidad con algunas propiedades modificadas–.

Así, mediante el estudio de los objetos de ficción, se abre la vía para la entrada de un contexto para ellos: los mundos posibles. Este concepto procede de la lógica modal, disciplina para la cual Kripke (1959) lo había tomado del pensamiento de Leibniz, a quien se atribuye dicha noción⁸. El filósofo alemán afirmaba en su *Teodicea* (1710) que vivimos en el mejor de todos los mundos posibles entendiendo estos como todas y cada una de las posibilidades mediante las cuales Dios podría haber creado el mundo. Los antecedentes de estas ideas se remontan al mismo Platón, quien en su *Timeo* afirmaba: “[El Demiurgo] construyó el Universo poniendo inteligencia en un

⁷ A partir de la traducción de Chisholm, 1960: 76-117.

⁸ Dolezel (1990: 59 y ss.) señala asimismo la contribución de algunos autores suizos anteriores al filósofo alemán.

alma y alma en un cuerpo, para que la obra resultante fuera la más hermosa de acuerdo con la naturaleza y mejor posible” (2012: 66). El salto de este concepto del ámbito de la lógica a la Teoría de la Literatura ha cosechado cierto escepticismo entre autores como Robert Howell (1979: 129-177), que advierte del peligro de caer en una lógica según la cual los mundos posibles existirían con independencia del texto ficcional y, por tanto, la labor del escritor sería su descripción y no su creación. La teoría literaria, sin embargo, no cae en este error y entiende que cada texto literario crea un mundo posible cuya existencia comienza y acaba en el propio texto literario. De ahí que en general se prefiera en este ámbito la noción “mundo ficcional” en lugar de la de “mundo posible”. A este respecto, Tomás Albaladejo opta por emplear el término “modelo de mundo” en su semántica de la ficción. La suya es una semántica primordialmente extensional, dado que se ocupa en especial de la representación de la estructura de conjunto referencial en el texto literario: seres, estados, procesos, acciones e ideas externos al texto que aparecen en él (Albaladejo, 1992: 24). Aunque retomaremos más adelante algunos razonamientos de este autor, nos limitaremos por ahora a señalar sus aportaciones más notables: el establecimiento de una tipología de modelos de mundo y su correspondiente ley de funcionamiento o Ley de Máximos Semánticos (1986: 58-62). Su teoría de los mundos posibles, aclaremos, pretende ser un modelo de realidad, “pues de ella forman parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este” (1986: 75).

Albaladejo entiende por modelo de mundo, válido en la realidad general y en la textual, la imagen de este formada por la estructura de conjunto referencial de un texto (1986: 57), que sería la parte de mundo real que queda textualizada. En función de los objetos y las leyes de funcionamiento que se encuentren en el texto, Albaladejo (1992: 52-58) distingue entre tres tipos de modelos de mundo: el tipo I es el de lo verdadero,

con una estructura de conjunto referencial procedente del mundo real objetivo. Los textos periodísticos e históricos se encontrarían en este grupo. El tipo II es el modelo de mundo ficcional verosímil, con unas reglas de funcionamiento no proceden del mundo real efectivo, pero podrían serlo al no contradecir sus reglas, como ocurre con la novela realista. Finalmente, el tipo de mundo III acoge lo ficcional no verosímil, como la fantasía. Encontramos aquí mundos con reglas que ni se corresponden con las del mundo real ni tratan de ser similares a ellas. Ahora bien, es habitual que un determinado texto literario presente elementos semánticos propios de diferentes tipos de mundo, y la regulación de estas situaciones es la función de la ley de máximos semánticos. Dividida en cinco secciones, esta ley especifica que, al darse en un texto elementos de diferentes modelos de mundo, nos encontraremos en el modelo del nivel máximo: una novela realista en la que de pronto encontremos un elemento fantástico, por ejemplo, pasará automáticamente a pertenecer al tipo III.

La distinción, dentro del mundo de la obra, entre el submundo real efectivo y los submundos de los personajes es el factor decisivo por el cual Albaladejo introduce la pertinente restricción a su ley de máximos semánticos. Por submundo real efectivo entiende el mundo real objetivo de la obra, integrado por los seres que la pueblan y sus acciones. Los submundos de los personajes contienen su subjetividad; es decir, sus pensamientos, percepciones y emociones. Por lo tanto, la restricción a la ley de máximos semánticos establece que, para que esta se cumpla, los elementos pertenecientes al mayor nivel de los tres modelos han de darse en el submundo real efectivo de la obra, y no en los submundos de los personajes. Es decir: una novela realista en la que aparece un dragón dejará de pertenecer al tipo II para pasar al tipo III solo si el dragón aparece en su submundo real efectivo, de modo que si su aparición se da en los sueños o reflexiones de uno o varios personajes la obra seguirá perteneciendo

al tipo II. Sin embargo, el texto puede ser ambiguo en cuanto a si los elementos fantásticos se dan en el submundo de los personajes o en el propio submundo real efectivo de la obra, de modo que no quede claro si nos encontramos en un relato de tipo II o de tipo III (Martín Jiménez, 2015: 222).

A nuestro entender, las aportaciones más valiosas en este ámbito pueden atribuirse al teórico checo Lubomir Doležel. Su sistema literario constituye una semántica intensional del texto literario con base ontológica. Veamos cuáles son sus principales planteamientos, recogidos sobre todo en sus obras *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999a) y *Estudios de poética y teoría de la ficción* (1999b).

Tras una exposición de los problemas de la crítica mimética, derivados de la dependencia del mundo real propia del referencialismo, Doležel propone abandonar el modelo teórico de un único mundo para instaurar una semántica de mundos posibles. Desde esta perspectiva, ofrece una serie de normas sobre los mundos ficcionales (1999b: 118-122):

- La serie de mundos ficcionales es ilimitada: al no ser necesaria la correspondencia con la realidad, la libertad para crear mundos ficcionales es toda la que la imaginación permita.
- La serie de mundos ficcionales tiene variedad máxima: las leyes que regulan el funcionamiento de cada universo de ficción pueden variar tanto como el autor lo desee. Su explicitación da a entender al lector qué es posible en un mundo ficcional concreto y cómo funciona este.
- Los mundos ficcionales son ontológicamente homogéneos: con independencia de cuáles sean el mundo ficcional y sus habitantes, nos encontraremos siempre en el estatuto ontológico de lo posible, por lo cual todos ellos son parte de los infinitos mundos posibles que rodean nuestro mundo real.

El protagonista de una novela realista concreta y un vampiro que aparezca en otra de fantasía tienen el mismo nivel de ficcionalidad.

- Los mundos ficcionales son incompletos: crear un mundo lógicamente completo requeriría una obra que jamás terminase. De otra parte, la presencia y distribución de “espacios de indeterminación” (cf. Iser, 1987) es un aspecto estético definitivo tanto del *modus operandi* de cada autor como de las convenciones artísticas de cada época y cultura. En este sentido, Pavel ha hecho notar cómo las sociedades y períodos con una cierta estabilidad tienden a minimizar la presencia de estos vacíos de información; y aquellos más convulsos, a maximizarlos (1986: 108-109).

- Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real: tal acceso solo se da en este sentido y a través de canales semióticos. Esto implica que la entrada de materiales procedentes de la realidad conlleva su ficcionalización: “todas las entidades reales se convierten en posibles ficcionales, con todas las consecuencias necesarias ontológicas, lógicas, semánticas y estilísticas” (Doležel, 1999b: 22).

En definitiva, lo que nuestro recorrido por las teorías contemporáneas de la ficción pone de manifiesto es cómo esta cuestión ha tenido primordialmente dos focos problemáticos: la referencia ficcional y, ligado a ella, el estatuto ontológico de los entes de ficción. Considerar la Literatura –y todas las artes– como una imitación de las diversas realidades es consecuencia de una mirada en exceso dependiente de una tradición en la cual lo estéticamente válido era una estricta adecuación a la lógica del mundo real. La propia labor literaria, que siempre termina por desbordar los límites impuestos por la teoría –y más cuando esta viene dada en forma preceptiva más que

descriptiva—, ha sido la encargada de reclamar para sí un paradigma que diese cabida a las manifestaciones cuyos referentes no se encuentran en la realidad.

La llamada de atención sobre esta cuestión por parte de la filosofía analítica ha resultado muy valiosa, más que su radicalismo a la hora de negar la capacidad de referencia al lenguaje literario o de señalarlo como un uso no pertinente. El principal error de estos razonamientos consiste en juzgar los usos lingüísticos literarios fuera de su correspondiente contexto, como si un lector afrontase la lectura de una novela como la de un artículo científico o una noticia periodística, por ejemplo, aspecto que la pragmática viene a solventar. A estas disciplinas debemos la evidencia de la necesidad de atender a las cuestiones pragmáticas que determinan la especificidad de lo literario, así como el impulso necesario para un estudio alternativo sólido de la cuestión de la referencia ficcional. Resulta difícil concebir el surgimiento de una teoría de múltiples mundos sin estos aportes.

Como expresábamos anteriormente, nuestra concepción de la ficción coincide en buena medida con las ideas de Doležel, aunque con algunas modificaciones que permitirán su aplicación a la representación teatral y que prestarán más atención a los pertinentes aspectos pragmáticos. Adelantamos que nuestra divergencia más importante respecto a este autor es que, si bien consideramos los mundos múltiples como un modelo perfectamente válido para el análisis de la ficción literaria, la base de la distinción entre la realidad y los mundos ficcionales, por más que presenten características ontológicas diferentes, no es la ontología, sino la pragmática. Al fin y al cabo, los procesos de escribir y consumir Literatura constituyen un tipo especializado de comunicación, que es la comunicación literaria, la cual requiere sus propios procedimientos semántico-pragmáticos. Esperamos, con ayuda de la teoría de los

mundos posibles y de la pragmática, construir un modelo de análisis de la ficción teatral que aplicaremos al corpus de obras seleccionado. Nuestra hipótesis es que tal estudio arrojará luz no solo sobre las obras en sí, sino también sobre el autor que estudiamos, Luis Vélez de Guevara, y sobre los hábitos interpretativos barrocos.

1.1.2- Preceptiva poética barroca: ficción, verosimilitud, verdad poética, verdad histórica

Antes de centrarnos en el análisis de cuestiones específicas del género teatral, procede delimitar las características que en el período que nos ocupa, el Barroco, eran atribuidas a la ficción. Puede afirmarse en este sentido que la vigencia de las ideas aristotélicas era entonces generalizada, si bien ha de precisarse que los preceptistas y autores áureos tomaron del Estagirita algunas ideas fundamentales y las adaptaron a las necesidades de su propia época, lo cual conllevó algunas contradicciones importantes con el pensamiento aristotélico (Alsina, 1975). Esto responde a la mezcla de algunos de sus preceptos con los postulados horacianos relativos a la doble finalidad del arte; es decir, la conocida dualidad *docere/delectare* (Horacio, 1942: 23): frente a la *kátharsis* –en adelante, *catarsis*– del Estagirita, en base a la cual la finalidad de la tragedia es purgar la psique del espectador de las emociones de piedad y temor, el Barroco adopta una nueva actitud. Esta pasa, en primer lugar, por entender el entretenimiento y la educación del público como las finalidades artísticas; y, en segundo, por extender la acción de la catarsis a un abanico emocional más amplio, lo cual se empleará para dignificar la tragicomedia. En esta concepción, la catarsis no es un fin en sí misma, sino el medio a través del cual se divierte y alecciona a la audiencia. Asimismo, como tendremos ocasión de comprobar, es mucho mayor la importancia concedida a la finalidad ejemplarizante que a la recreativa, lo que responde a la constante búsqueda de una justificación moral para todas las actividades que caracteriza al Barroco.

Nos proponemos, pues, analizar la consideración que los autores áureos daban a los dos elementos centrales en la teoría aristotélica de la ficción: la mimesis y la verosimilitud. Analizaremos para ello algunos de los preceptos establecidos en tres de las poéticas más trascendentes en el período áureo: la *Philosophia Antiqua Poetica* de López Pinciano (Madrid, 1596), el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (Medina del Campo, 1602) y las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales (Murcia, 1617). Estos aceptaban la idea de que la tragedia es imitación –o mimesis– de las acciones humanas. Esta definición imitativa se aplica también a la comedia, que Carvallo define según la máxima atribuida a Cicerón: “comedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis” (cf. 1997: 259). Además, Cascales presenta la siguiente noción de comedia: “es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios” (2006: 157). Pinciano, por su parte, la entiende así: “imitación es activa la comedia; por activa, se diferencia del poema épico y ditirámico; y, por medio de deleite y risa, se distingue y diferencia de la épica y de la tragedia” (1973c:18). Es destacable, de estas nociones, la justificación moral que Cascales y el Pinciano aportan para la comedia: el primero no solo argumenta que esta permite purgar la psique de los vicios, sino que integra esta propiedad en la propia definición del subgénero; y el segundo le atribuye la capacidad de enseñar al hombre prudencia para la vida (1973: 16-17). Frente a ellos, Carvallo adopta una postura más permisiva al afirmar que el fin de la comedia es el divertimento y que ello no implica nada negativo; antes bien, el descanso permite al hombre regresar a su labor con mayor energía (1997: 264).

Lo que nos interesa de estas conceptualizaciones es el común acuerdo en el carácter imitativo del arte, así como su necesaria sujeción al principio de verosimilitud –que consideran la apariencia de verdad–: Carvallo, en su reflexión dialogada sobre si

mienten los poetas en sus ficciones, establece que, de no haber verosimilitud en ellas, estos incurrirían en la mentira (1997: 103). Pinciano le otorga el papel protagonista de la ficción al afirmar que la verosimilitud constituye la propiedad más importante de las obras (1973a: 268); y Cascales se revela como el más conservador de los tres preceptistas tratados, pues manifiesta su preferencia por los hechos realmente acontecidos frente a los ficticios creíbles (2006: 131). Contradice, por tanto, la afirmación aristotélica de que “es preferible lo convincente imposible a lo imposible no convincente” (1990: 388), ya que lo verdadero está para Cascales por encima de lo verosímil (Porqueras Mayo, 1972: 105). Sí admite, sin embargo, la modificación de algunos aspectos para su adecuación a las necesidades artísticas aproximándose en cierto modo a esa idea de la mimesis como “representación comprensiva” que señalábamos unas páginas atrás⁹. En lo que respecta a las relaciones entre Poesía e Historia, Cascales se muestra de acuerdo con la afirmación del Estagirita de que la primera se ocupa de lo general y la segunda de lo particular, a propósito de lo cual Pinciano declara que, al igual que Aristóteles, considera la primera más elevada que la segunda y que el trabajo del poeta, al consistir en inventar y no en recoger lo ya existente, es más meritorio que el del historiador (1973b: 10-11).

Ligada a dicha comparación entre Poesía e Historia, entre imitación de hechos generales y particulares, se encuentra la cuestión de la verdad poética, que los preceptistas suelen abordar preguntándose si mienten los poetas en sus textos al referir hechos ficticios. Este no es un asunto baladí, dada la acuciante necesidad de justificación moral de las ficciones que señalábamos: según la visión cristiana, la no estricta adecuación a la verdad equivale a la mentira, lo cual hace necesaria la búsqueda de una suerte de verdad universal en las fábulas. Una visión estrictamente referencialista

⁹ No se trata, sin embargo, de una representación comprensiva asociada a la ficción entendiendo esta como la narración de unos hechos inventados; sino de disponer –y modificar, si fuese necesario– unos acontecimientos verídicos para componer la fábula.

–y sujeta la férrea moral que acabamos de exponer– se vería obligada a admitir que, en efecto, toda aquella fábula integrada por personajes y/o hechos inexistentes en la realidad fenoménica no porta verdad entendiendo esta última como la referencia directa a elementos del mundo real. La estrategia para salvar este escollo y afirmar que los poetas no mienten en sus obras es la misma que vimos en el epígrafe introductorio de este trabajo, en virtud de la cual la denominada por Doležel “función mimética” se ampliaba a la mimesis universalista. Así, en la medida en la que los autores conceden a la ficción la capacidad de enseñar determinados valores al público, le otorgan la propiedad de ser portadora de ciertas verdades universales. Este es el regulador moral de las ficciones junto con la verosimilitud, como vimos en el caso de Carvallo y en el de Cascales; si bien este último presenta una mayor rigidez al preferir lo histórico sobre lo verosímil. De los tres preceptistas, el más innovador en este sentido es Pinciano, quien insta para la ficción un dominio independiente en el aspecto ético que nos ocupa, como demuestra Mestre Zaragoza (2014: 57-71). A partir de la clasificación que el teórico barroco hace de las fábulas y su distinción entre verdad histórica y verdad moral, la autora llega al siguiente planteamiento:

La ficción puede asimilarse a la mentira sin que ello implique un juicio negativo a partir del momento en que «mentira» se opone a «verdad histórica» y no a «verdad moral». Así, el término *mentira* funciona casi siempre en la *Philosophía* como sinónimo de ficción histórica, sin que ello implique, pues, una mentira moralmente reprochable (2014: 61).

Incluso en el caso de las fábulas milesias, como denomina Pinciano a las que no tienen basamento alguno en la realidad –y que no aportan una verdad universal, dado que en su clasificación estas son las apologéticas–, no nos encontramos ante obras que atentan contra la moral, sino sencillamente ante fábulas disparatadas (1973b: 8). El camino para evitar esto, por tanto, es la verosimilitud: si el preceptista tilda de

disparatadas las novelas de caballerías, no es por la narración de acontecimientos que nunca sucedieron, sino porque estos nunca podrían ocurrir en la realidad. En este punto de su razonamiento cabría preguntarse, ante la necesidad antes señalada de que la obra literaria entretenga y eduque para ser considerada buena, si las fábulas milesias no lo son. La clave, como señala Zaragoza (2014: 63), se encuentra en el “Prólogo” de la *Philosophia...*, donde el pensador añade a las funciones didáctica y educativa de la Poesía la capacidad de “alterar y quietar las pasiones del alma a sus tiempos convenientes” (1973a: 156). Al igual que ocurre en el caso de la comedia y de la tragicomedia, se recurre a las virtudes catárquicas de las obras para dotarlas de la legitimidad de la que gozan otros géneros más respetados; bien por la preferencia clásica por la tragedia sobre el resto de obras dramáticas, bien por el tradicional apego por la referencia a la realidad que acabamos de ver. Así, la cuestión vuelve a remitirnos a la interpretación de la doctrina aristotélica de acuerdo con las circunstancias concretas del Barroco: la Contrarreforma impulsó una vigilancia del aspecto moral de la ficción que no se encontraba originalmente en el Estagirita. Esta es una de las razones de que la tragicomedia hallase, en sus orígenes, tantos y tan duros detractores; tanto más cuanto más moralista fuese su perspectiva: Cascales era un gran opositor a este subgénero en consonancia con su rígida visión de la verdad que lo llevaba a preferir lo histórico sobre lo verosímil. Esta preocupación por la ética de la ficción –y por la ética de la vida en general– respondía a un impulso de control de la voluntad de los individuos, como señala Maravall (2012: 112-113). El objetivo es, afirma, “manejar hábilmente factores ciegos, perturbadores, extrarracionales, para llegar a un resultado programado, en fin de cuentas, para imponer de todos modos su dominio [de la voluntad]” (2012: 140). Este aspecto no se le escapa a López Pinciano, que en su propia definición de Poesía afirma

que se trata de una “oración en metro, hecha para reformar y modelar las costumbres de los hombres” (1973a: 194).

Podemos afirmar, por tanto, que entre los teóricos barrocos de la ficción impera la visión de esta como la mimesis convenientemente regulada por la verosimilitud. La ausencia de esta última constituye una falta moral para el conservador Cascales y para Carvallo –quien, sin embargo, realiza una lúcida defensa de las narraciones de hechos imposibles atendiendo a los sentidos con que la tradición bíblica interpreta los textos sagrados: literal, moral, alegórico y anagógico–. En virtud de la utilidad educativa de la fábula a partir de estas posibles interpretaciones, aunque contenga hechos imposibles, no habrá mentira por parte de los poetas: “la ficción del Poeta no es significación de cosa falsa por verdadera, ni con ánimo de engañar, antes significa cosa muy cierta como es los efectos del amor pintando un niño ciego, y su ánimo es de aprovecharnos y declararnos las verdades y lo que nos importa” (1997: 106). Pinciano, como hemos visto, se muestra benévolo con las ficciones no verosímiles, incluso cuando no portan una verdad universal, al menos desde un punto de vista moral. Así pues, aún nos hallamos alejados de las teorías que alejan la referencia textual de la realidad, si bien puede afirmarse que esa búsqueda de verdades más amplias por parte de Carvallo y de Pinciano constituye un tímido primer paso hacia la implantación de un dominio estético autónomo para las prácticas ficcionales.

Sin embargo, la obra de Cascales, posterior a estas dos poéticas, supondrá un retroceso en lo referente a esta materia, dada su preferencia por la verdad en términos de estricta correspondencia directa con lo existente en el mundo real.

No puede faltar, y menos aún cuando hemos hecho una breve referencia a la tragicomedia, el criterio de Lope de Vega respecto a la cuestión que nos ocupa. Su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, 1609) instauró una nueva preceptiva

dramática de enorme trascendencia que movilizó los ánimos de todos los teóricos y literatos de su tiempo, que reaccionaron posicionándose a favor o en contra de los principios en él defendidos. Las polémicas suscitadas por esta breve obra son tantas y tan profundas que no podemos detenernos en ellas, ya que nos lo que nos interesa del Fénix es su criterio acerca de la verosimilitud. Hemos de recordar, sin embargo, que Lope no era un teórico, sino un literato, lo cual puede llevarlo a marcar ciertas distancias entre lo que propugna y lo que practica. A este respecto, consideramos especialmente iluminadora la siguiente afirmación de Porqueras Mayo:

En una importante obra alemana de Pabst, su autor llega a sentar la afirmación de que Cervantes, Lope, son unos hipócritas porque dicen creer en unos principios para no chocar con la crítica oficial, y, luego, en sus libros, se apartan de tales postulados. Los principios teóricos son como un enmascaramiento para que sus libros circulen sin dificultad. No, no podemos estar de acuerdo. Los autores han querido hacer algo de acuerdo con unos principios teóricos aprendidos en los libros. Después, su genialidad creadora los ha llevado quizá por otros caminos, y al escribir sus prólogos, siempre *a posteriori* de los libros, han intentado la síntesis, difícil, de conciliar lo que un inicio *quisieron* hacer, y, más tarde, en realidad, espontáneamente, *han hecho*. Pero esto no es hipocresía, sino lucha, inquietud, es el misterio eterno de la literatura (1972: 107).

En cuanto al tema que nos ocupa, no encontramos, en el *Arte nuevo...*, más referencias a la cuestión de la verosimilitud que la recogida por los versos 284 y 285: “guárdese de imposibles, porque es máxima / que solo ha de imitar lo verisímil”. Estas palabras resultan demasiado extremas en relación a lo establecido por Aristóteles y Horacio, y también a la propia práctica dramática lopesca, lo cual constituye un buen ejemplo de ese alejamiento entre la teoría y la praxis que acabamos de señalar. Asimismo, esta brevísima alusión a la verosimilitud determina la necesidad de examinar otros documentos con el fin de encontrar otras menciones que puedan resultar más reveladoras. Juana de José (1971: 180-182) recoge las referencias de Lope a este concepto en el prólogo a su *Jerusalén conquistada*, así como en sus dedicatorias de *La*

buena guardia, La viuda valenciana o La piedad ejecutada. El dramaturgo considera este concepto una propiedad inherente a la ficción, de modo que el poeta goza de libertad para inventar en sus obras, si bien los elementos inventados han de ser verosímiles. En el siguiente fragmento, de su prólogo a *La piedad ejecutada*, Lope defiende la mezcla de realidad y ficción en los argumentos de las comedias: “aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar la fábula, por lo que fue digno y verisímil, no por ello carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento” (Vega, 1623, fol. 158v). Retomaremos este aspecto, que toca a las relaciones específicas entre ficción histórica, en el epígrafe dedicado al drama histórico, dado que se trata del género por excelencia relativo a estos elementos.

Si el *Arte nuevo* parece identificar lo verosímil con lo posible, como se desprende de la breve cita expuesta más arriba, de lo expresado en otros lugares y de lo llevado a cabo por el Fénix podemos deducir que por verosímil entiende, más bien, lo que resulta creíble y aceptable para el espectador (Pedraza, 2016: 488-496). Pedraza también examina el problema de la escasa delimitación entre lo posible y lo verosímil, y considera probable que Lope entendiese esto último como “lo que de ordinario suele suceder”, tal como expresaba Antonio López de Vega (*apud*. Pedraza, 2016: 492), si bien:

Muchas de las cosas que ocurren en estos dramas no responden, ni en su realización concreta ni en su propósito e intención, a «lo que de ordinario suele suceder». La comedia española es también un teatro de convenciones que exige al espectador su colaboración (aceptando las normas por las que se rige), pero que procura no defraudar sus expectativas ni traicionar la lógica interna del drama. Solo en este sentido puede considerarse «verosímil» (2016: 493).

En efecto, puede considerarse el uso de este concepto como orientado hacia la propia obra y el sistema de convenciones que la institución teatral barroca promueve y

que su público tenía completamente interiorizadas. A este respecto, el subgénero dramático es esencial: a nadie extrañaría ver actores volando por el escenario en el contexto de representación de una comedia de santos, aspecto que resultaría inaceptable o, como mucho, requeriría un gran esfuerzo de justificación de encontrarse en una comedia palatina o un drama histórico. La clave no se encuentra tanto en respetar lo que de ordinario sucede en la realidad, sino lo que de ordinario sucede en un determinado subgénero, en base a lo cual el espectador construye unas expectativas que no deben ser traicionadas. Nos encontramos, pues, ante una verosimilitud institucionalizada, además de la interna que exige una coherencia entre los distintos elementos de la obra. No estamos lejos, por tanto, de la recomendación aristotélica de que “lo imposible debe referirse a la Poesía, a [la imitación de] lo mejor, o a la opinión corriente” (1990: 34), especialmente en lo relativo a acomodar lo imposible a las necesidades poéticas. La delimitación de un dominio de credibilidad propio para las prácticas estéticas, por tanto, es una realidad en la preceptiva lopesca. No faltan, sin embargo, matices y limitaciones a este respecto: el subgénero que nos ocupa, el drama histórico, tiene su base en textos históricos –a los que bien puede añadirse elementos ficticios, como afirmaba el propio Lope en el extracto del prólogo a *La piedad ejecutada* que reproducíamos más arriba– y, por tanto, su libertad para introducir sucesos imposibles es, en principio, mucho menor que la otorgada a la comedia de santos, lo cual guarda relación con el imaginario colectivo barroco, en el cual lo sacro ocupa un lugar privilegiado. Abordaremos más adelante las cuestiones relativas a las creencias imperantes en la época que nos ocupa, si bien señalaremos por ahora que esta mayor libertad para albergar eventos físicamente imposibles en las comedias de santos responde a una credibilidad diferenciada para el relato religioso, en el que se aceptan sin reservas una serie de acontecimientos que, en el

drama histórico, resultarían menos verosímiles respecto a su condición de históricos, pero no inviables según la concepción de la realidad propia de la época.

Otro aspecto de distanciamiento evidente entre Lope y los preceptistas es que el primero no presenta las inquietudes morales de los segundos: su preocupación por lo verosímil tiene una razón de ser estética y busca componer fábulas creíbles y, por tanto, aceptables para el público. Esta es la razón de que, de las tres unidades aristotélicas¹⁰, Lope solo estipule que ha de respetarse la de acción, dada la artificiosidad de las otras dos. Este es un precepto que su obra cumple a rajatabla, dado que en sus comedias con trama secundaria, esta siempre se encuentra contenida en la principal (Rivas Hernández, 2005: 87).

Otro aspecto indisolublemente ligado a su gusto por la verosimilitud es su cultivo y defensa de la tragicomedia, que queda así justificada en su *Arte nuevo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasíafe
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene Belleza (vv. 174 180).

En efecto, la vida real está integrada por acciones humanas y acontecimientos que no obedecen a efecto estético alguno, con lo cual no existe la división entre episodios cómicos y trágicos que los géneros de la época promovían para las obras literarias. Así pues, la mejor imitación de la realidad, en la cual los episodios cómicos y los trágicos se suceden –e incluso se dan simultáneamente– sin atenerse a ningún tipo de criterio, será aquella en la que haya mezcla de comedia y de tragedia.

¹⁰ Empleamos la terminología “unidades aristotélicas” dado que esta su denominación más habitual, si bien conviene recordar que la única de ellas que el Estagirita estableció como necesaria es la de acción. La atribución a él de la obligatoriedad de las unidades de lugar y tiempo procede del Renacimiento, como señala Francisco Ruiz Ramón: “en 1534 Giraldo Cintio menciona la unidad de tiempo, fijada por Segni (1549) en veinticuatro horas; en 1550 Maggi señala la de lugar. En 1570 Castelvetro, uniendo las tres, las propone, dogmáticamente, como normas intangibles de la pieza teatral” (1979: 131-132).

Así pues, si bien hemos caracterizado la preceptiva barroca de la ficción como una aproximación mimética, de corte aristotélico —si bien profundamente preocupada por los aspectos morales—, es necesario señalar que los autores de ficción mantenían cierta distancia respecto a las poéticas, especialmente en lo relativo a la cuestión moral. La preocupación de los teóricos y los escritores por la verosimilitud viene dada por ese carácter mimético del arte que hemos estudiado y la expectativa de que este muestre semejanza con la realidad. Sin embargo, no es esto lo esperado por el público: los espectadores que llenaban los teatros, conocedores de las convenciones dramáticas, parecen más abiertos a las licencias poéticas que los propios preceptistas, aspecto que Lope y otros dramaturgos contemporáneos a él, como Vélez de Guevara, supieron valorar y aprovechar. No significa esto que el auditorio no esperase verosimilitud, sino que su expectativa no era que todo en la obra ocurriese exactamente como cabría esperar en la realidad, sino como cabría esperar, precisamente, sobre las tablas. En palabras de Pedraza, “[el teatro barroco] no es un teatro realista que refleje lo que de ordinario suele suceder; probablemente, esa representación puntual de la vida cotidiana no hubiera interesado a los espectadores de los corrales” (2016: 493).

Hemos de señalar que nos hemos limitado en este epígrafe a recoger las consideraciones que estimamos imperantes en la mentalidad barroca en lo relativo a la ficción y su relación con la realidad, así como las implicaciones éticas que los teóricos le atribuían. Sin embargo, comprobaremos más adelante que la cuestión no se agota aquí: quedan por perfilar importantes aspectos contextuales que promovían la representación concreta de los motivos que en las obras aparecen. Aceptadas, en mayor o menor medida y con determinados matices morales, las licencias poéticas que permitían la modificación de algunos aspectos de los hechos históricos representados, quedan por delimitar las posibles causas e intereses subyacentes a dicha modificación.

Dejaremos señalado que tales licencias podían constituir “la manera de dejar a la masa huérfana de resistencia ante la eficaz acción configuradora de los resortes que la cultura barroca ponía en manos del artista y, por consiguiente, del poderoso a cuyo servicio trabajaba aquel” (Maravall, 2012: 233), con el fin de retomar esta cuestión esencial al género que nos ocupa, el drama histórico.

1.1.3- Teatralidad, texto, escena

Podemos definir texto dramático como aquel que puede distinguirse de otros por contener la virtualidad de una representación escénica, la cual condiciona todos los elementos que en él se encuentran. Tradicionalmente, y debido en buena parte a que la producción del texto se da de forma previa a su puesta en escena, texto y representación se han venido considerando dos partes diferenciadas de la dramaturgia, con preeminencia del primero. Nos referimos al ya clásico debate entre *textocentrismo* y *escenocentrismo*, a propósito del cual encontramos un primer posicionamiento en la *Poética* aristotélica, como muestra García Barrientos (cf. 1997: 253-294). Las palabras del Estagirita muestran la preeminencia que este concede al texto dramático: “el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (apud García Barrientos, 1997: 254). Se inauguraba así una tradición de primacía del elemento textual sobre el representativo que perduraría hasta tiempos bastante recientes. A este respecto, Bobes Naves explica que, dada la separación entre dramaturgo y director escénico habitual hasta finales del siglo XIX, texto y representación no se entendían como dos caras de la misma moneda, sino que “el autor escribía su obra y un director la ponía en escena; no había problemas de competencia, de valor o de prevalencia” (1981: 12): el valor artístico correspondía a la obra del autor, en definitiva.

A partir de este momento, sin embargo, surgen interesantes cuestiones acerca de la supuesta independencia entre texto y representación que la institución cultural promovía a través de esa división de tareas entre dramaturgo y director escénico. De ser cierta tal independencia, ¿es la representación algo específico del género dramático? ¿Es posible, pues, que surja teatro a partir de ese único elemento específico –esto es, sin texto–?

En la actualidad puede decirse que existe, en general, un consenso acerca de, como mínimo, el igual peso de ambas partes en la totalidad de la obra teatral. Es más, no resulta en absoluto extremo posicionarse en el escenocentrismo si atendemos al razonamiento de García Barrientos, entre otros: puede existir representación teatral sin drama¹¹; pero este último, para ser tal, necesita forzosamente de la representación, al menos como horizonte ideal (1997: 255). Aunque no se llegue a representar nunca, el drama dispone sus elementos para tal finalidad, se alcance esta o no. Lo mismo se desprende de la definición que Bobes Naves ofrece para el teatro desde una perspectiva semiológica: se trata, nos dice, de “un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena” (1981: 13). Nótese la similitud entre esta noción y el modo en el que Roland Barthes delimitaba por primera vez en 1964 el concepto de teatralidad:

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior (2003: 41-42).

La prioridad concedida al aspecto performativo sobre el verbal, como se desprende de las definiciones de estos dos autores, procede de la búsqueda de la especificidad de lo teatral, en un proceso similar al estudio de la *literariedad* por parte de los formalistas rusos. No es, pues, una cuestión de elegir entre drama y espectáculo, sino que lo específicamente teatral es, precisamente, la capacidad única del género

¹¹ Empleamos el término *drama* en el sentido que le otorga García Barrientos: “el «relato» teatralmente representado (mejor que representable), al que corresponden tres de los seis elementos que considera Aristóteles constitutivos de la tragedia [...]: la fábula, los caracteres y el pensamiento” (2004: 112).

dramático para emitir de modo simultáneo multitud de signos procedentes de diferentes códigos. Esto es posible debido a su faceta espectacular, y este aspecto es el que hace obligatorio admitir que el drama es, sencillamente, una parte del teatro de la que incluso es posible prescindir en mayor o menor medida, cuestión demostrada por autores como Samuel Becket (*Esperando a Godot, Fin de partida*), aunque no sea lo habitual.

En su *Diccionario del teatro*, Pavis recoge las nociones más importantes del término. Aunque admite que en su sentido de especificidad del género dramático “es imposible ponerse de acuerdo” (1998: 471), esta es la definición que más parece interesarle: “sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral” (1988: 468). El autor remite, para delimitar la teatralidad, al criterio del dramaturgo y ensayista francés Antonin Artaud: se trata de “todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y como exigencia de esa sonorización)” (*apud.* Pavis, 1998: 468). En términos similares se pronuncia García Barrientos, como se observa en su definición de “teatro”:

[El teatro es] un tipo de espectáculo de acción –no de escritura– que desarrolla una peculiar operación representativa. Se trata, como espectáculo, de un acontecimiento comunicativo cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo [...] en una situación definida por la presencia en un mismo espacio y durante un mismo tiempo de actores y espectadores” [...] y que se basa en una convención representativa, específicamente teatral, que consiste en la «suposición de alteridad» que deben compartir los actores (por simulación) y el público (por *denegación*) y que dobla cada elemento representante en «otro» representado (2017: 21-22).

Consideramos, sin embargo, que definir como lo propiamente teatral los aspectos relativos a la representación escénica no excluye el texto dramático al contener este, en su texto secundario, una parte importante de los aspectos que se dirigen a tal representación contenidos de forma potencial. Un texto dramático carente de teatralidad

sería un texto escrito –y, por tanto, leído– sin tener en mente su puesta en escena. Nos situamos, pues en el extremo opuesto de las representaciones teatrales sin drama: un texto dramático que no disponga de texto secundario, ¿no vendría a ser sencillamente una narración dialogada?

Hemos de hacer un breve inciso para detenernos en un concepto que acabamos de emplear y que se encuentra profundamente relacionado con la cuestión de la teatralidad y el debate sobre la preponderancia de texto o representación. Nos referimos a nuestra alusión al texto secundario, noción acuñada, junto a la de texto principal, por Roman Ingarden (1998: 373) como componente del texto dramático escrito. El texto principal, para el autor polaco, se encuentra integrado por los parlamentos de las personas representadas; y el secundario o lateral, por las instrucciones para la escenificación del drama. Es decir, Ingarden distingue entre los diálogos de los personajes y las acotaciones. Sin embargo, resulta sencillo comprobar que los parlamentos de los personajes son muy susceptibles de portar informaciones que afectan al aspecto escénico. A este respecto, dice Bobes Naves:

[...] Preferimos diferenciar en el texto dramático escrito dos aspectos que llamaremos *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por el diálogo, pero sin excluir las acotaciones, que pueden ser literarias, y *Texto Espectacular* constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales. El *Texto Espectacular* hace posible la puesta en escena del *Texto Literario* y ambos están en el texto escrito, y ambos estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular (1997: 296-297).

Para esta autora, la distinción entre los dos subtipos de texto ha de basarse en el código al que uno y otro remiten. Sin embargo, la distinción entre ambos no siempre es fácil de realizar y, en última instancia, cabe preguntarse por la utilidad de su oposición

radical ante la evidencia de que solo con la conjunción de texto literario y espectacular se da el teatro:

Estamos refiriéndonos a la estructura profunda del texto teatral, en la que las diversas formas del texto se unifican. El que en su estructura superficial aparezca o no la distinción y separación de estos dos niveles [...] o el que aparezca uno solo de los dos, es sin duda importante y traerá consecuencias definitivas sobre la forma que adopte finalmente la representación, pero no afecta a los elementos o rasgos constitutivos del hecho teatral (Trancón, 2006: 196).

Por las razones que acabamos de exponer, manifestamos nuestra preferencia por el término “didascalias”. Como recoge Alfredo Hermenegildo (1995: 27-35), estas constituyen una categoría más amplia que las acotaciones, que se encuentran incluidas dentro de las primeras. Distingue este autor entre las didascalias implícitas, que se corresponden con los casos en los que los diálogos contienen informaciones escénicas; y las explícitas, que engloban las acotaciones, además de la identificación de los personajes antepuesta a sus correspondientes parlamentos y en las nóminas iniciales de la obra, los actos y las jornadas. Las segundas son clasificadas por Hermenegildo según su función en a) identificación de los personajes antes de cada parlamento; b) identificación de estos en las nóminas iniciales de las obras, actos y jornadas; c) introito y epílogo y d) acotaciones escénicas. Las didascalias implícitas, por su parte, suelen contener información relativa al movimiento, el gesto o el vestuario de los personajes; así como órdenes acerca de la disposición escénica y la presencia de objetos animados e inanimados. En esta categoría, el autor distingue entre los subtipos de informativas, motrices, icónicas e informativas. Esta minuciosa clasificación que presenta Hermenegildo, que deja patente que tanto el diálogo como otros elementos textuales contienen información escénica y resulta especialmente ilustrativa de la mayor funcionalidad del término, preferido por él, de *bloque didascálico* (1995: 32) en lugar de las denominaciones *texto secundario* y *texto espectacular*.

Nos hemos detenido en la cuestión de la delimitación del texto secundario; o, preferiblemente, del bloque didascálico, para mostrar cómo se encuentra conectado con la reflexión en torno a la teatralidad –en su noción de simultaneidad sígnica– como aspecto específico del teatro: la representación teatral ofrece de modo paralelo elementos que las didascalias, dada su condición textual, presentan en una forma necesariamente lineal.

Podemos ahora retomar la cuestión de la teatralidad para centrarnos en el uso que le da Abraham. Mediante su noción, el autor pone en contacto la semiosis del desdoblamiento con los mundos ficcionales dramáticos:

La teatralidad, la evidencia de que ocurrirá el teatro, es generalmente un hecho anterior a la representación misma [...]. La teatralidad supone la ficción y, por eso, la provoca mediante un proceso semiótico de desrealización, desdoblamiento, denegación (2008: 83).

Esta inclusión de la semiosis del desdoblamiento dentro de lo teatral, que, como vimos, también García Barrientos toma en consideración, se encuentra recogida asimismo en el *Diccionario del teatro* de Pavis (1998: 469). Dijimos unas páginas atrás, a propósito del proceso de comunicación literaria, que se trata de un proceso semántico-pragmático. Esta afirmación cobra especial relieve en el teatro, en el cual las convenciones se despliegan de un modo aún más evidente. El esfuerzo por parte del espectador por dirigir una mirada ilusionada es mayor, y en virtud de esa paradójica coincidencia entre la actualidad eficiente y el colapso de representación e imagen que señalaba Martínez Bonati (1992: 96), también la ilusión puede llegar a ser mayor siempre y cuando nos encontremos, claro está, ante una obra de teatro ilusionista¹².

¹² Entendemos por teatro ilusionista aquel que, como su nombre indica, busca sumergir al espectador en la ficción desplegada sobre el escenario mediante la ilusión que la confunde con la realidad por medio de la semiosis del desdoblamiento. El anti-ilusionista, por el contrario, pretende evidenciar los

Delimitadas, pues, las cuestiones que consideramos relevante aclarar de modo previo a la exposición de las adaptaciones a las que Abraham (2008: 149-175) ha sometido el modelo de Doležel para su aplicación al teatro, podemos centrarnos en esta cuestión. Sobre la base de la posibilidad de conocer el mundo ficcional en virtud de las operaciones de verificación empírica y de juicio de veracidad de los enunciados, el investigador argentino distingue entre mundos ficcionales miméticos y no miméticos.

El acceso a los mundos ficcionales teatrales no se produce, como ocurre con los narrativos, únicamente a través del discurso verbal. Esto se traduce, como primera y más evidente consecuencia, en la ausencia de narrador¹³, lo que implica su sustitución por la presencia escénica como máximo exponente de la autoridad autenticadora de la existencia ficcional:

El espectador es quien confiere existencia a lo que ve, a todo despliegue en presencia. [...] El criterio constructivo de la presencia escénica como configurador de lo ficcionalmente existente no es sino el procedimiento semiótico propiamente teatral que interactúa con una organización interna establecida como convincente por la institución mimética (Abraham, 2008: 155).

Para Abraham, por tanto, no asumimos que algo existe cuando lo vemos sobre el escenario por acción de una mera fe perceptiva. Nuestra concesión de la categoría de “existente ficcionalmente” a lo que vemos no es natural, sino institucionalmente

mecanismos por los cuales opera dicha semiosis para mantener la constante conciencia del público de que se encuentra en ante un espectáculo dramático.

¹³ Es decir, en la ausencia de un narrador tal como se presenta en la narrativa: como la instancia enunciativa de la cual emana la autoridad verificadora de la existencia ficcional a través del código semiótico lingüístico. En el teatro, con la excepción de aquellos casos en los que un personaje se erige como narrador, pueden considerarse en cierto modo las didascalias como las marcas de la presencia de un “narrador mudo” (Hermenegildo, 1995: 31), modo este de referirse al hecho de que la información de las didascalias, presentadas en código lingüístico, se transforma en otros códigos, frecuentemente visuales y sonoros. Esta expresión de Hermenegildo alude asimismo a que las didascalias implícitas aparecen en boca de los personajes, si bien es esa especie de narrador quien se ha encargado de enunciarlas en primer lugar. Una consecuencia importante de esta ausencia de narrador que acabamos de matizar, así como de la representación como horizonte ideal de la mayoría de los textos dramáticos, es la presencia de numerosos espacios de indeterminación que los directores escénicos han de completar por sí mismos. Esto frecuentemente ocasiona notables diferencias entre dos representaciones de la misma obra.

construida en base a los valores de verdad y de existencia ficcional. El teatro chino tradicional, en el cual es común que los tramoyistas se muevan por el escenario durante la representación, permite comprender mejor el fenómeno de convencionalización de la presencia escénica como validación de la existencia ficcional. El vestido es, en este caso, el signo convencionalizado que permite al espectador saber que el tramoyista no forma parte de la función, por ello estos suelen emplear ropas negras. Resulta necesario, pues, conocer esta arbitrariedad para no tomar a estas figuras por actores —o, activada la semiosis del desdoblamiento, por personajes—.

Roman Ingarden se refiere a la presencia escénica como forma primaria de validación de la existencia ficcional describiendo los elementos que deben dicha existencia a su presencia en escena como “realidades objetivas [...] que se muestran al espectador mediante la acción de los actores o por la disposición del decorado, remitiendo solamente a la percepción” (1997: 157). Con esto último se refiere a la semiosis del desdoblamiento, íntimamente ligada al criterio de la presencia escénica. En virtud de dicha semiosis vemos al actor sobre el escenario y lo percibimos como un determinado personaje que, por el mero hecho de encontrarse allí, tiene existencia ficcional. Sin embargo, por medio de un mecanismo de *desrealización*, es posible que el espectador llegue a asumir que algo que tiene presencia escénica no tiene presencia ficcional, lo que se consigue en virtud de la autoridad autenticadora de los parlamentos de algunos personajes. Estos pueden, en ocasiones, llegar a ostentar más autoridad que la propia presencia escénica y anular, mediante su negación, la existencia de algo que se encuentra sobre el escenario, si bien no es lo más habitual.

Al igual que ocurre en la narrativa, los parlamentos de los personajes constituyen el modo más frecuente de acceder a los mundos de creencias de estos. Es más, la

ausencia de narrador en el teatro determina que el punto de vista¹⁴ del público siempre presentará considerables limitaciones, sobre todo en relación a la perspectiva privilegiada que ofrece el narrador omnisciente. Dicho de otro modo, los parlamentos de los personajes teatrales suelen constituir el único modo de acceder a sus mundos de creencias, lo que supone que el punto de vista del teatro sea con frecuencia más similar al que presenta la tercera persona subjetivizada en la narrativa que al resto de modalidades. García Barrientos se pronuncia en los mismos términos cuando parafrasea a Étienne Soriau: “La técnica narrativa más próxima al punto de vista dramático sería la de contar en tercera persona, pero de forma que nos haga entrar «en la piel de un personaje que es como el testigo principal...»” (2004: 116).

Otra similitud con el género narrativo es que cuando los parlamentos de los personajes introducen información referente a algún hecho narrativo, estos se encuentran sujetos al juicio de verdad en virtud de su concordancia con lo establecido por la presencia escénica. Si un personaje afirma la inexistencia de algo que se encuentra sobre el escenario, por ejemplo, el espectador sabrá que el personaje miente porque contradice lo establecido como hecho narrativo. Así, “en tanto elemento fundamental del modo teatral de producción de sentido (MMt), la presencia escénica asume la condición de criterio básico de legitimación de la existencia” (Abraham, 2008: 154). Pero las funciones de los parlamentos no terminan aquí, sino que a menudo estos son esenciales para conocer el mundo ficcional matizando o incluso sustituyendo al recurso de la presencia escénica como constructor de dicho mundo. En estos casos, puede afirmarse que los parlamentos están dotados de la fuerza performativa análoga a

¹⁴ Con “punto de vista” designamos el equivalente a la focalización narrativa. García Barrientos (2004: 114) se refiere a este como “punto de vista dramático” y reserva la denominación “punto de vista escénico” para los aspectos propios de la representación.

la que en la narrativa poseen los enunciados que construyen aspectos del mundo ficcional, y en este sentido emplearemos el término para referirnos a ellos.

En el caso de la introducción de hechos narrativos únicamente en boca de los personajes, con frecuencia la concesión de esta fuerza performativa a sus parlamentos se debe a una limitación considerable de la institución teatral respecto a la narrativa: mientras los mundos ficcionales narrativos pueden dar cabida a cualquier elemento que la imaginación sea capaz de concebir, los teatrales se topan con la dificultad de llevar a escena todos los elementos de la diégesis. Una batalla, por ejemplo, puede ser relatada en una novela con todo lujo de detalles y en ella puede ocurrir todo tipo de acontecimientos porque el único medio necesario es una sucesión de discursos procedentes de diferentes fuentes ficcionales. La representación teatral de una batalla, por el contrario, puede presentar numerosos problemas: ¿cómo mostrar sobre las tablas una multitud de personas luchando entre sí? ¿Cómo escenificar un cañonazo que destruye las murallas de una ciudad durante la contienda? Estas limitaciones motivan que la convención otorgue a determinados parlamentos de los personajes una autoridad autenticadora de igual fuerza que el criterio de la presencia escénica precisamente por delegación de esta última. Estos parlamentos son los monólogos, los apartes y los parlamentos introductorios de motivos narrativos que no llegan a escenificarse. Roman Ingarden define los motivos introducidos en el mundo ficcional de este modo como “realidades objetivas que no acceden a la representación más que a través del lenguaje; no son mostradas «sobre la escena», aunque estén en el texto principal” (1997: 158).

Veamos un ejemplo de la dramaturgia de nuestro autor, Luis Vélez de Guevara, procedente de su comedia *La cristianísima Lis*. En este fragmento, la reina de Francia y su criada Ysbella se encuentran en un lugar seguro mientras las tropas francesas, con el rey Luis XIII en cabeza, se enfrentan con los hugonotes en Montauban. La reina narra el

combate a su criada, constituyendo este el recurso diegético para poner en su boca los enunciados performativos que representan el acontecimiento:

REINA. Aquellos tercios primeros
que al muro se van llegando
rige el gran duque de Umena,
soldado, Isbella, bizarro;
con vida le vuelva el cielo
y con victoria.

ISBELLA. Alentando
madame Tisbe de Umena
va en la retaguardia el campo.

REINA. ¡La valerosa francesa!
Ya comienzan a ir trepando
soldados la batería.
Mas, ¡cielos!, si no me engaño
aquel es, Isbella, el rey
que ha caído de un caballo
que le han muerto y sale herido
de una mujer en los brazos.

ISBELLA. Aquella es madame Fénix,
luterana.

REINA. Isbella, vamos
a encontrarle, que me tiene
el alma con dos cuidados
de mis celos y su vida
no fueron mis sueños vanos.

(Vélez de Guevara, *La cristianísima Lis*. Fol. 58r)

Ante la dificultad de representar a tantas personas luchando y, sobre todo, al rey cayendo de un caballo, Vélez opta por validar estos aspectos como hechos narrativos en boca de la reina, cuyos parlamentos pasan a ostentar en este momento una autoridad mayor que la mera transmisión del mundo de creencias de esta.

Los monólogos y los apartes merecen una consideración especial, dado que por convención establecen una comunicación directa entre el personaje y el público dejando en suspenso, momentáneamente, la acción que acontece en el escenario. Las demás figuras quedan en un segundo plano y excluidas de esta comunicación, de modo que

quien enuncia el monólogo o el aparte puede hacer partícipe al público de informaciones que el resto desconoce. Veamos, pues, un ejemplo de este recurso procedente de la misma comedia que el anterior fragmento expuesto, *La cristianísima Lis*. En él asistimos a un monólogo de Madame Fénix, aliada de los hugonotes, que después de disparar contra Luis XIII y errar el tiro queda prendada del valor del monarca:

FÉNIX. Yo he sido poco dichosa,
erré al Rey. Pero no he visto
pecho que con tan heorica
constancia estuviese viendo
matar un hombre, a tan poca
distancia de sí. El valor
que ha tenido me enamora,
pues con el mismo semblante,
deuda a su grandeza propia,
camina reconociendo
la muralla, bien pregona
quién es su mismo valor
que como divino asombra
lo que somos las mujeres,
que fácilmente en una hora
lo mismo que aborrecemos
nos agrada. Ya me enoja
la memoria del Señor
de Soubisse, y la memoria
casa de aposento he hecho
al alma para el Rey toda.

(Vélez de Guevara, *La cristianísima Lis*. fol. 26 v)

En el momento en el que Madame Fénix pronuncia este monólogo, se encuentra sobre la muralla de la ciudad de Saint Jean d'Angély, y el rey y sus súbditos están bajo esta. Nadie puede oír, sin embargo, cómo la dama expresa el rápido cambio de sus sentimientos que, como da a conocer más adelante, le llevarán a proteger la vida de Luis XIII. Sin este soliloquio, cuya intención es hacer saber al público qué le ocurre a la

mujer, resultaría incomprensible o, como mínimo, demasiado abrupta su posterior decisión de traicionar a los hugonotes y defender al Rey.

Del mismo modo que la institución teatral con frecuencia otorga la autoridad autenticadora de la existencia y la verdad ficcionales a los parlamentos de los personajes, que en ausencia del recurso de la presencia escénica adquieren el valor performativo de validar motivos como hechos narrativos, puede la narrativa –aunque no sea lo común– llevar a cabo un proceso equivalente. Como veremos en el apartado 1.2.2, este género literario puede trasladar la autoridad de autenticación desde el narrador a uno o varios personajes de la obra: en los casos en los que el primero no se pronuncie respecto a la existencia de un determinado motivo, pueden ser los parlamentos de un(os) personaje(s) los que asuman la función de autenticación. En definitiva, ambos modos permiten el trasvase de la máxima autoridad de autenticación desde el narrador o desde la presencia escénica hacia los parlamentos de los personajes, si bien hemos de insistir en que el teatro lleva a cabo esta delegación mucho más frecuentemente debido a las limitaciones para representar escénicamente todos los sucesos que componen la diégesis dramática. El género narrativo, al contar únicamente entre sus códigos semióticos con el lingüístico, no se ve obligado a *mostrar* al receptor lo que ocurre y, por tanto, no se ve en la tesitura de tener que salvar las dificultades derivadas de ello.

También puede ocurrir, como ya adelantamos, que los parlamentos de los personajes introduzcan entidades cuya aparición escénica se producirá más adelante; se trata de casos en los que, por alguna razón, conviene confirmar la existencia ficcional de dichas entidades antes de su presencia sobre el escenario. Roman Ingarden se refiere a ellas como “realidades objetivas que acceden a la representación por dos vías

diferentes”, de modo perceptible y por medio del lenguaje (1997: 158). Señala al respecto que es necesaria la no contradicción entre esa realidad en escena y su representación por medio del lenguaje; es decir, si un personaje describe un objeto de una determinada manera y el objeto, al aparecer en escena, presenta unas características distintas a las señaladas por el aquel, el público entenderá que el mencionado personaje miente, o bien que hay incoherencias en la obra.

Esta enumeración de los principios lógicos más básicos de la ficción teatral mimética constituye, consideramos, una buena demostración del carácter convencional de la comunicación literaria. Es necesario, pues, un código compartido por emisores y receptores que solo puede ser posibilitado por una institución cultural que disponga los usos estéticos dominantes. Por lo tanto, el estudio de la ficción equivale al estudio de dichos usos y las razones, de naturaleza contextual, por las que la institución cultural las dispone del modo en el que lo hace.

1.2. MUNDOS FICCIONALES: UN MODELO SEMÁNTICO-PRAGMÁTICO

A continuación, detallaremos los fundamentos que, a nuestro modo de ver, rigen el modo general de afrontar la lectura de los textos ficcionales. Ante este tipo de constructos, el lector comprende que la referencia textual se orienta hacia los mundos contruidos por dichos textos y las entidades que los habitan. Esta actitud, propia del modo o género narrativo, se da gracias a la convencionalización de las prácticas estéticas regulada por la institución cultural, y cuenta con sus propias normas en el caso del teatro. El funcionamiento de estas convenciones y su adaptación al género dramático serán el objeto de la primera parte de este gran subepígrafe, que, en segundo lugar, se centrará en los usos estéticos dominantes regulados por la institución cultural barroca

para el subgénero al cual pertenecen las obras de Vélez de nuestro corpus: el drama histórico.

1.2.1- El estatuto lógico de los mundos ficcionales según Doležel

Como hemos visto, los mundos narrativos ofrecen la posibilidad de establecer –o de dejar en suspensión– la evaluación de verdad de determinados enunciados. Frente a la negación fregeana de los referentes de la ficción, que considera tales enunciados carentes de valor lógico, y a la asignación automática del valor de falsedad para ellos que proponía Russell, la ontología de mundos múltiples sitúa los referentes en el mundo ficcional construido por la obra, instaurando así la plena funcionalidad lógica para los enunciados de las obras de ficción.

No obstante, hemos de recordar que también la ontología de Martínez Bonati, quien se manifiesta contrario a la variedad de esferas ópticas (1992: 111), es perfectamente válida en este aspecto. Mientras este trabaja con el concepto de verdad procedente de la teoría de la coherencia, Doležel emplea este mismo término en su sentido más clásico, el de la teoría de la correspondencia¹⁵. Así, el primero asigna valores de verdad a las afirmaciones del narrador entendiéndola como la coherencia con el resto de afirmaciones por él realizadas; y el segundo considera que no pueden atribuirse tales valores a las proposiciones del narrador porque no describen un mundo, sino que lo construyen. Su verdad viene determinada por su correspondencia con los

¹⁵ La teoría correspondentista de la verdad, en oposición a la teoría coherentista, postula que el valor de verdad de un enunciado está determinado por su correspondencia con la realidad: es verdadero si describe el estado actual de las cosas, y falso si no lo hace. Por lo general suele coincidir con el realismo ontológico que estipula que existe una realidad objetiva e independiente de su observación. La teoría de la coherencia, más vinculada al relativismo, define la verdad como la coincidencia entre varias proposiciones o juicios.

hechos narrativos¹⁶ que se suceden en la obra. Consideramos, sin embargo, que no son tantas las diferencias entre el modelo de Doležel y el de Martínez Bonati, al menos a la hora de dar cuenta de la lógica que rige la narración, por más que ambos partan de presupuestos teóricos diferentes.

Vista o no desde una perspectiva de mundos posibles, la lógica ficcional tiene como base la posibilidad de establecer valores de verdad para las diversas informaciones que construyen la obra. Unida a ella se encuentra la cuestión de la existencia ficcional; es decir, qué existe verdaderamente, y qué no, en el universo de la narración. A esto se refieren la ley de máximos semánticos y sus restricciones establecidas por Tomás Albaladejo para su tipología de modelos de mundo que vimos unas páginas atrás: la aparición en el texto de determinadas entidades y sucesos no se traduce en su existencia en el submundo real efectivo de la obra si se produce como resultado de la actividad mental de algún personaje. Así, resulta sencillo reconocer la limitación de la existencia de esas entidades y sucesos cuando aparecen, por ejemplo, en la ensoñación de un personaje, pero puede no serlo tanto cuando las referencias a ellos se encuentran en sus parlamentos.

A este respecto, Martínez Bonati (1992: 33-49) nos dice que el mundo de cada obra tiene las características establecidas por el narrador. Así, todas aquellas informaciones que encontremos en la narración que contravengan alguna afirmación o descripción del mundo de la novela hechas por el narrador habrán de ser forzosamente falsas. Bonati ilustra esta explicación con el ejemplo del conocido episodio de los molinos del *Quijote*:

¹⁶ En las páginas siguientes definiremos este y otros términos de la nomenclatura de Doležel esenciales para comprender su semántica. Queremos adelantar, sin embargo, que el término “hecho narrativo” se corresponde con el valor de autenticidad narrativa, la cual determina que los motivos coincidentes con tal hecho serán verdaderos.

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

– [...] Ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla [...]

– ¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.

– Aquellos que allí ves –respondió su amo– de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

–Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos no son sino las aspas (Cervantes, 1973: 83).

Reproducimos el ejemplo propuesto por Bonati porque da perfecta cuenta de al menos dos aspectos fundamentales para la lógica ficcional. El primero es, en sus propios términos, la irrestricta autoridad de los actos de habla del narrador: el lector sabe que los gigantes no son tales, sino molinos, precisamente porque el narrador así lo dispone antes incluso de que comience el diálogo entre el caballero y su escudero: “En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo”. Así pues, cualquier contradicción a esta afirmación por parte de un personaje vendrá a significar que dicho personaje miente o comete un error –como es el caso de don Quijote, que confunde gigantes con molinos a consecuencia de su locura–.

La segunda cuestión interesante es la siguiente: sin esa aclaración previa por parte del narrador de que los protagonistas de la obra están divisando unos molinos en el campo, ¿cabría alguna posibilidad de que el lector creyese que efectivamente se trata de gigantes? Si solo contásemos con el diálogo entre don Quijote y Sancho, ¿tendríamos realmente alguna duda de que es el primero quien se equivoca y el segundo quien tiene razón? La respuesta, creemos, es negativa porque, en el punto de la narración en el que se encuentra este pasaje, la información proporcionada al lector es más que suficiente para que este sepa que las afirmaciones de Sancho acerca del mundo de la obra tienen mucha más probabilidad de resultar ciertas que las de don Quijote. El lector que llega hasta este capítulo de la novela sabe ya que don Quijote está loco y por ello sus

parlamentos no le resultan creíbles. Una afirmación de Sancho, en cambio, sí requiere una contradicción con lo establecido por el narrador para que el receptor sepa con certeza que lo que dice es falso. Esto, por supuesto, se manifiesta de una manera más evidente cuando los enunciados acerca del mundo de la obra albergan un contenido que entra en contradicción con las leyes que rigen el funcionamiento del mundo de la obra: no resultará extraña la afirmación “se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla” en una obra de fantasía, pero sí en una novela realista¹⁷. Sin embargo, esta frase puesta en boca de Sancho hace indispensable que el narrador se pronuncie acerca de si hay o no gigantes, porque sus parlamentos tienen mayor credibilidad que los de Don Quijote. Martínez Bonati se pronuncia a este respecto de manera similar (1992: 34), al afirmar que no consideramos la afirmación del caballero “muy probablemente falsa” y la de su escudero “posiblemente” verdadera, sino sencillamente falsa y verdadera, respectivamente, por las palabras del narrador. Este proceso, afirma el teórico, “obedece a una suerte de necesidad analítica” (1992: 34), aspecto con el que coincidimos siempre y cuando nos encontremos en un modelo de mundo construido de acuerdo a los valores de verdad y autenticidad. Como veremos, no todas las obras validan los motivos que en ellas aparecen, de modo que no es posible saber si la existencia de todos o algunos de sus objetos es real. Doležel denomina a los mundos ficticiales de estas obras “mundos sin autenticar”, como veremos más adelante. En lo referente a la teorización de Bonati, aprovechamos que nos encontramos en este punto de su argumentación para aclarar que nos mostramos en desacuerdo con su postulado de que, en una obra de ficción, el género es posterior al propio mundo

¹⁷ En este caso concreto el problema fundamental sería la introducción, en un modelo de mundo del Tipo II según Albaladejo, un elemento perteneciente a un modelo de mundo de Tipo III. Sin embargo, no es necesario que las contradicciones entre lo establecido por el narrador y los parlamentos de los personajes lleguen hasta tal conflicto lógico-semántico. Una disyuntiva entre personajes y narrador sobre, por ejemplo, si los molinos son de viento o de agua no supone una transgresión del tipo de mundo, pero funciona del mismo modo: la última palabra sobre qué tipo de molinos se encuentran ante Sancho y don Quijote la tendrá siempre el narrador.

ficcional, como se deduce de su afirmación a raíz de la reflexión sobre su ejemplo quijotesco: “que el *Quijote* es una «novela realista» y por ello no puede admitir gigantes en su mundo fundamental no es el presupuesto, sino la consecuencia de que no encontremos allí gigantes y otras cosas de esa índole” (1992: 34). Aunque resulta innegable que para atribuir un género determinado a una obra resulta imprescindible la lectura y el examen de sus características, entre las cuales se encuentra el propio mundo ficcional, la experiencia común es la del lector que sabe a qué tipo de novela se enfrenta: nadie se sumerge en una novela histórica esperando encontrar entre sus páginas dragones, unicornios o, por proponer un ejemplo de otro género, una sociedad distópica ubicada en el siglo XLVII. Habitualmente, los lectores saben el género de las obras que se proponen leer, aunque este no constituya el criterio más definitivo a la hora de decidir qué elementos pueblan el mundo ficcional de cada una de ellas. Igualmente, no afirmaremos que el escritor, al perfilar los primeros rasgos de su obra, tenga en su mente un esquema de rasgos correspondientes a un determinado género, aunque lo más probable es que su novela acabe por ceñirse a alguno: podrán existir novelas de ciencia ficción en las que aparezcan magos y brujas, pero no será lo común –y, de serlo, esta práctica terminaría viéndose cristalizada en una forma genérica nueva y, por tanto, sujeta finalmente a la convención–.

Hemos pretendido ilustrar con esta reflexión cómo puede establecerse una jerarquía de autoridad de los diversos actos de habla de una novela, donde lo establecido por el narrador será necesariamente verdadero y determinará los valores lógicos de lo enunciado por los personajes. Esta es una norma que la narración heterodiegética cumple a la perfección: en ella, las frases miméticas del narrador siempre son verdaderas, mientras que las de los personajes pueden no serlo, debido a que estos estén mintiendo o engañándose. Así, cuando no haya nada en el texto que contradiga lo

afirmado por los personajes, sus frases serán verdaderas. En este tipo de relato, es posible que los caracteres dialoguen sobre algún aspecto que el narrador no menciona. Si se contradicen entre sí, solo será posible saber con absoluta certeza quién de ellos tiene razón si el mundo de la obra proporciona información determinante para confiar más en el discurso de uno sobre el de otro. Retomaremos esta reflexión más adelante, una vez expuesto el modelo de Doležel y los ajustes que consideramos necesarios.

Como estamos a punto de comprobar, el relato homodiegético permite explorar aún más posibilidades de la estructura lógica ficcional. Al ser el narrador uno de los personajes de la propia obra, su capacidad para establecer la existencia y los valores lógicos ficcionales puede verse considerablemente limitada: no debe existir contradicción entre lo afirmado por este narrador y lo establecido en otro lugar del texto para que la primera información pueda darse por verdadera. Como expresa el propio Bonati, la inseguridad constitutiva de este tipo de narración da lugar a “una imagen concreta del mundo que, dentro de la ficción, carece de solidez definitiva y puede ser desvirtuada en cualquier momento” (1992: 48). Este es un aspecto fundamental para la narrativa del siglo XX y de nuestros días, en la que el juego con los niveles de información de narrador, personajes y lector resulta altamente eficaz para plasmar la crisis de los conceptos tradicionales de verdad y realidad propia de la época. El funcionamiento de este tipo de relato será explicitado al exponer el *modelo de mundo no binario* de Doležel, categoría con la cual este autor se refiere a los relatos en primera persona y en tercera persona subjetivizada; es decir, las formas narrativas carentes de omnisciencia.

Veamos a continuación los planteamientos de la ontología y la semántica narrativas de Doležel. Este autor distingue entre dos clases de texto: los que *representan*

el mundo real –textos descriptivos– y los que *construyen* un determinado mundo –textos constructivos, dentro de los cuales se encuentra la categoría de los ficcionales–. Así, el texto ficcional construye un mundo ficcional a través de la performatividad de algunos de sus elementos semióticos. El teórico checo define el concepto de mundo ficcional como “un pequeño mundo posible, moldeado por limitaciones globales concretas, que contiene un número finito de individuos que son compositibles” (1999a: 42). Los mundos ficcionales son de carácter intensional y autónomo para Doležel, aspecto fundamental para su poética antimimética. Su ontología opone la existencia real a la ficcional de la siguiente manera: existir realmente significa hacerlo independientemente de canales semióticos, mientras que existir ficcionalmente es existir como un posible construido a través de medios semióticos (1999a: 209). Estudiar el mundo ficcional, por tanto, consiste en explorar qué existe en él y con qué *densidad* se encuentra poblado, lo cual se lleva a cabo mediante las funciones de autenticación y de saturación respectivamente (1999a: 208).

Así, la existencia ficcional es una cuestión central para Doležel que solo puede conocerse observando cómo se ha construido el mundo semiótico que es la obra narrativa (1999b: 129). La teoría de los actos de habla juega un papel esencial en la teorización del autor checo, quien justifica por sus preceptos los diferentes niveles de autoridad de las diferentes fuentes de enunciación de la obra. Doležel considera los mundos ficcionales narrativos como series de hechos narrativos (1999b: 132), que son los motivos confirmados como auténticos mediante la función de autenticación, cuyo funcionamiento veremos a continuación, y se constituyen como las unidades básicas de los mundos narrativos. Los motivos auténticos o hechos narrativos se encuentran en las frases con un valor performativo que les viene asignado por las convenciones propias

del género narrativo. Al darse las condiciones necesarias según la teoría de los actos de habla –esto es, la atribución de autoridad de autenticación a la fuente de enunciación correspondiente en virtud de dichas convenciones–, las frases con hechos narrativos o frases auténticas cumplen con la función de construir el mundo ficcional. Así, son frases *auténticas* aquellas que construyen el mundo de la obra mediante hechos narrativos; y son frases *verdaderas* aquellas que no introducen hechos narrativos nuevos, pero contienen información que concuerda con lo establecido por las primeras. La función de saturación, por su parte, tiene que ver con cómo se distribuye la información del texto ficcional, aspecto que se relaciona con su carácter incompleto. Doležel entiende que esta condición de incompleto del mundo ficcional es una propiedad extensional, mientras que la saturación es intensional (1999a: 241).

Otro aspecto de importancia en el sistema de Doležel es el concepto de *textura*, que define como “las palabras explícitas del texto original junto con su componente implícito” (1999b: 101, n. 63). Se trata pues de las palabras y su intensión textual –dado que la semántica literaria de este autor es intensional; esto es, de referentes situados en el propio texto; concretamente, en su correspondiente mundo ficcional– que se encuentran unidas por la llamada *función intensional*. La textura tiene una gran importancia para la atribución de la autoridad de autenticación a determinadas fuentes ficcionales, como estamos a punto de comprobar. También es esencial para la función de saturación, pues a mayor textura explícita acerca de un elemento del mundo ficcional, mayor saturación (1999a: 241); y a menor textura, mayor indeterminación o hueco en la estructura del mundo, que satisface unos determinados objetivos estilísticos, tal como estableció Iser al referirse a los espacios de indeterminación (*cf.* 1976).

A tenor de estas consideraciones, y en función de las posibilidades de autenticación de las aserciones de los personajes e incluso de las de ciertos tipos de narrador, Doležel (1999b: 125-148) establece tres modelos de mundo ficcional:

1. En el **modelo binario** hay dos clases de enunciación claramente diferenciados: la del narrador anónimo en tercera persona o *Er-form*¹⁸, dotado de autoridad autenticadora; y la de los personajes, carente de ella. La fuerza performativa para construir el mundo ficcional pertenece únicamente a los actos de habla del narrador, razón por la cual es su discurso el que determina los valores de verdad/falsedad de las frases de los personajes acerca del mundo de la obra. A este modelo pertenecen las obras con narrador anónimo en tercera persona cuyo funcionamiento comentábamos a raíz del ejemplo del *Quijote*. Los motivos introducidos por el primero siempre serán verdaderos y se constituirán como hechos narrativos; mientras que los que aparecen en los actos de habla de los agentes narrativos o personajes, en función de su concordancia con lo establecido por el narrador, se dividen en verdaderos y falsos. En definitiva, solo las frases del narrador son auténticas, mientras que las del resto de fuentes de enunciación se dividen en verdaderas y falsas. La textura de las frases de aquel es lo que permite distinguirlas como auténticas, convirtiéndose así sus motivos en hechos narrativos. De esta manera, el propio texto construye el contexto en el que dichas frases son auténticas: como afirmábamos, en el ejemplo del *Quijote* la afirmación de que lo que hay en el campo son molinos no admite discusión al haberlo confirmado el narrador. La sospecha por parte del lector de que sería

¹⁸ Nos referimos al narrador *Er-form* clásico; esto es, la tercera persona narrativa omnisciente. Constituye el punto de vista y la autoridad autenticadora más privilegiados, puesto que tiene acceso a todos los hechos que se suceden en la obra y a la interioridad de los personajes.

Sancho quien tendría razón en el hipotético caso de que nada dijese el narrador al respecto –es decir, la mayor confianza en sus palabras que en las de Don Quijote– se daría precisamente en virtud de la frecuencia con que el acuerdo entre el escudero y el narrador se produce en la obra.

La frase del caballero de que en el campo hay gigantes, por tanto, es falsa porque contradice lo que ha quedado establecido como hecho narrativo. Su función, entonces, pasa a ser la de constituir el mundo de creencias de Don Quijote, como ocurre con todas las frases que ni son auténticas – según Doležel, en el modelo binario serían todas las frases de los personajes– ni verdaderas.

2. El **modelo no binario** complica el estatuto lógico de los enunciados al mitigar la autoridad de la voz narrativa. Los dos únicos valores lógicos que hemos visto en el modelo binario no se encuentran aquí polarmente opuestos, sino que existe una gradación entre uno y otro en virtud de esa reducción de la autoridad del narrador que caracteriza a este modelo. Se ubican aquí las estructuras narrativas de la *Er-form* subjetivizada y la *Ich-form* o primera persona narrativa. En el primer caso, encontramos un narrador-personaje que cuenta la historia en tercera persona¹⁹, lo cual puede llegar a aparentar formalmente la omnisciencia propia de la *Er-form*, aunque carece de ella. El nivel de información que se proporciona al lector resulta así limitado al punto de vista de un personaje, lo cual permite el juego con el grado de autenticidad de las

¹⁹ La *Er-form* subjetivizada se corresponde con el narrador homodiegético no autodiegético, en la terminología de Genette; y con el narrador *Yo testigo* de Friedman (1955). Este último es un tipo de narración eminentemente en tercera persona, en la que un personaje narra unos hechos que ha presenciado, que puede incluir breves pasajes en primera persona en la medida en la que el narrador se haya visto implicado en los acontecimientos. Así, a menor participación del narrador testigo en los acontecimientos, mayor resulta su coincidencia con la *Er-form* subjetivizada. Sin embargo, es posible que un relato de hechos protagonizados por el narrador sea clasificable dentro de este grupo: nos referimos a los relatos en los que el narrador habla de sí mismo –y, claro está, del resto de personajes– en tercera persona, como hace Julio César en *La guerra de las Galias*.

frases de la obra. En concreto, el mundo ficcional se construye desde la óptica de un(os) determinado(s) agente(s) narrativo(s) situándonos en un punto intermedio entre el mundo absolutamente auténtico que construyen los hechos narrativos y los mundos de creencia totalmente no auténticos de los personajes.

La *Ich-form*, de otra parte, es la narración que realiza un agente narrativo en primera persona, lo que hace que nos resulte más perceptible la limitación de información acerca del mundo ficcional. Por tanto, mientras los narradores de la *Er-form* se constituyen por sí mismos como autoridad autenticadora, el narrador en primera persona debe hacer un esfuerzo extra para situarse ante el lector como tal. Para legitimar su discurso como verdadero, la *Ich-form* dispone de dos mecanismos: evidenciar las limitaciones de su conocimiento e identificar las fuentes de este. Es decir, ante informaciones que el narrador no puede conocer de acuerdo con sus limitaciones como personaje, este debe admitir que las ignora: “La vi [a Lolita] cuando se marchaba no sé adónde con una niña morena llamada Rose”, nos cuenta Humbert Humbert en *Lolita* (Nabokov, 2004: 54). Un narrador de la *Er-form* podría decirnos adónde se dirigía Lolita y contarnos algo más acerca de Rose sin que la lógica de la obra se resintiese. Humbert, al ser un personaje, no puede tener este nivel de omnisciencia y por ello señala que no sabe o recuerda a dónde iba Lolita ni quién era Rose, además de una niña morena. En este mismo sentido, el narrador de la *Ich-form* debe identificar las fuentes de su conocimiento cuando nos hace partícipes de informaciones que, sin dichas fuentes, no podría saber sin menoscabar la lógica del mundo ficcional:

Dolores Haze desempeñaba el papel de la hija de un granjero que se cree una bruja de los bosques, o la diosa Diana, o algo así [...]. Eso fue cuanto deduje de unas cuantas hojas mal mecanografiadas y arrugadas del texto

de la farsa que Lo dejaba desparramadas por toda la casa (Nabokov, 2004: 247).

El acceso a los procesos y estados mentales de los personajes está vedado para este tipo de narrador, que solo podrá darnoslos a conocer citando a los propios personajes cuando enuncian sus propios estados mentales o comentándonos sus propias creencias sobre lo que estos podrían pensar.

3. Los **mundos sin autenticación**²⁰ son mundos ficcionales en los que las normas de autenticación se han visto modificadas e incluso destruidas: ninguna fuente de enunciación está dotada de la autoridad necesaria para autenticar las frases de la obra y, por tanto, no podemos saber qué existe realmente y qué no en estos mundos ficcionales. En otras palabras, no existen frases auténticas y, en consecuencia, no puede asignarse ningún valor de verdad o falsedad al resto de frases, ya que no sabemos qué queda establecido como hecho narrativo. Los mecanismos más comunes para socavar la autoridad autenticadora son la destrucción por parte del propio narrador de su propia credibilidad al contradecirse o ser ambiguo en sus afirmaciones, por ejemplo, o incluso ironizando sobre su autoridad verificadora. En cualquier caso, lo que caracteriza a este tipo de narraciones es una inversión de las normas que hemos visto previamente: la entidad que en los mundos binarios y no binarios cumple con la función de autenticar determinados hechos y mundos ficcionales plantea en estos casos numerosas dudas respecto a la existencia de las cosas que, en principio, afirma que existen. Nos encontramos, en definitiva, ante una ruptura

²⁰ Respetamos, al citar de forma directa o indirecta, la forma “autenticar” empleada por el traductor en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, pero empleamos en el resto del trabajo la forma “autenticar” por considerarla más correcta.

de las convenciones a la cual el arte siempre tiende en su constante evolución y superación de normas.

Doležel advierte que, dado el dominio de nuestro pensamiento por la tradicional semántica de dos valores, nuestro metalenguaje resulta insuficiente para describir el estatuto de estos mundos. Sin embargo, no deja de ofrecer unas reflexiones interesantes al respecto: en primer lugar, considera que la supresión de las normas –en la Literatura en general y en el caso que nos ocupa en particular–, lejos de ser un proceso destructivo, permite el surgimiento de la metaliteratura o narrativa auto-reveladora, pues, al desaparecer la autoridad de autenticación, el propio concepto de existencia ficcional pasa a formar parte del juego narrativo: se trata de textos auto-anulantes (1997b: 91-92). Por otra parte, el teórico reconoce las limitaciones de la semántica literaria a la hora de explicar estructuras carentes de normas, razón por la cual esta disciplina acostumbra a referirse a dichas estructuras como desviaciones del uso normal. En este sentido, Doležel señala la inconsistencia de los sistemas literarios que entienden las estructuras carentes de normas como desviaciones, aspecto que implica definir algunas de las obras fundamentales de la Literatura –como las del *skaz* ruso– de modo negativo. Este problema no es nuevo en el arte, que se caracteriza precisamente por la dificultad para su definición²¹. Así pues, una teoría literaria eficaz debe ser capaz, mediante un juego de modelos, de dar

²¹ Uno de los problemas centrales de la Estética y la Teoría del Arte es, precisamente, la de aportar una definición universalmente válida para este. Sixto Castro (2005) recoge las diversas aproximaciones al fenómeno artístico que se han sucedido a lo largo de la Historia –institucional, histórica, intencional, mimética, trascendental, funcionalista, simbólica–, así como los principales cuestionamientos, de la mano de la Modernidad, de la funcionalidad de una definición y la posibilidad de su sustitución por la enumeración de una serie de propiedades de la obra artística, en vista del carácter inaprensible del Arte. En virtud de este, asimismo, no faltan autores, como Morris Weitz (1995), que consideran estéril tratar de acuñar una definición para el fenómeno artístico. Las similitudes de esta problemática con la cuestión de la *literariedad* que planteaba el Formalismo Ruso son evidentes, como demuestra la llamada *crisis de la literariedad* que se da, precisamente, debido a la dificultad para delimitar firmemente el fenómeno literario y al carácter decisivo del factor pragmático-contextual (Pozuelo Yvancos, 1988:74-85).

cuenta de todas las posibles estructuras, por más que impliquen una cierta contradicción entre sí.

Como bien explica Doležel, los mundos que dejan en suspenso los valores de verdad y existencia ficcionales no pueden ser definidos por la función de dos valores que venía siendo útil para los modelos binario y no binario. Así, sugiere un modelo de tres valores –auténtico, no auténtico y sin autenticación– para estudiar este tercer tipo de mundos “cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son ni auténticos, ni no auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia ficcional y la no existencia ficcional” (1999b: 146). Los mundos ficcionales construidos por muchas obras posmodernas y vanguardistas son un ejemplo de este tipo de narrativa. Tal es el caso de la obra de Bret Easton Ellis *American Psycho* (1991), protagonizada y narrada por el joven Patrick Bateman. La inestabilidad mental del personaje configura un mundo ficcional donde es imposible saber con certeza si algunos de los crímenes recogidos en la novela han tenido lugar o son solo un mero producto de su enferma imaginación.

Vemos, pues, que tanto Martínez Bonati como Doležel atribuyen la máxima autoridad de autenticación a la voz del narrador de la *Er-form*, desde una perspectiva semántica mimética el primero y desde la semántica intensional de los mundos posibles el segundo. Asimismo, la jerarquización de las informaciones contenidas en los parlamentos de los personajes recibe un tratamiento muy similar en ambos autores.

1.2.2- Mundos ficcionales teatrales miméticos y no miméticos

Se hace necesaria la adaptación del modelo que acabamos de exponer al modo teatral, el cual se sirve de procedimientos diferentes para la afirmación de la existencia ficcional. Seguimos aquí la teorización de Luis Emilio Abraham en su obra *Escenas que sostienen mundos: mímesis y modelos de ficción en el teatro* (2008), con la que nuestro propio pensamiento se identifica en buena parte. Al margen de las pertinentes modificaciones del modelo de Doležel para su aplicación al teatro, hemos de mostrarnos de acuerdo con el razonamiento de Abraham de que esta tipología no necesita la diferenciación entre modelos binarios y no binarios, sino que la distinción entre mundos con posibilidad de autenticación y mundos carentes de ella sería suficiente para dar cuenta del estatuto ficcional de todas las obras:

No existen razones suficientes para establecer una diferenciación tipológica entre modelos binarios y no binarios. Si asumimos que los mundos ficcionales del modelo binario portan, en tanto reglas composicionales activadas inferencialmente por el sujeto intérprete, la conceptualización de una verdad decidida por la existencia y el procedimiento de verificación empírica, dejan de oponerse a los modelos no binarios y ambos forman parte del mismo tipo de mundo. [...] El modelo de mundo no cambia mientras no se alteren drásticamente sus reglas de composición (2008: 151-152).

En definitiva, Abraham propone admitir, dentro del modelo de mundo con autenticación, una gradación de su cognoscibilidad, entendiendo que esto no provoca grandes diferencias entre los modelos binario y no binario propuestos por Doležel. Efectivamente, esto resulta de utilidad en su perspectiva, dado que a Abraham no solo le interesan los principios constructivos del texto, sino también los procesos por los cuales el lector –en el caso que nos ocupa, el espectador– percibe los rasgos semióticos del espectáculo en virtud de una serie de prácticas interpretativas dispuestas institucionalmente para las prácticas ficcionales (2008: 152).

Este es el momento de retomar nuestra reflexión sobre el ejemplo que Martínez Bonati presentaba sobre el *Quijote*. A raíz de la conversación entre el caballero y su escudero sobre si lo que se encuentra ante ellos son gigantes o molinos, nos preguntábamos si, en este caso concreto, era decisiva la intervención del narrador para el reconocimiento por parte del lector de la verdad. Concluíamos, recordemos, que en este punto de la narración no resultaba estrictamente necesaria. Nos encontramos en el octavo capítulo de la novela, y el mundo ficcional se encuentra lo suficientemente desarrollado como para que el lector sepa que no debe confiar en el criterio de don Quijote. O, en los términos de la teorización de Doležel, el lector ya conoce lo suficiente del mundo ficcional que ha construido autoridad del narrador para saber que en ningún caso los parlamentos del caballero pueden tener efecto performativo en la construcción de la realidad de la novela, sino que únicamente permiten construir su submundo de creencias. De Sancho, en cambio, sabemos en este punto de la narración que, aunque es un personaje ingenuo y analfabeto, buena parte de sus enunciados tienen el valor de verdad al coincidir frecuentemente con lo estipulado por el narrador como hecho narrativo. Sin intervención del narrador, por tanto, y ante dos afirmaciones opuestas del caballero y su escudero, el lector siempre otorgará una mayor credibilidad al segundo.

No puede obviarse, sin embargo, la importancia del reconocimiento por parte del lector de determinados rasgos del mundo ficcional que lo configuran como un modelo de mundo de Tipo II en la terminología de Albaladejo; es decir, un mundo ficcional realista. De ahí que, si fuese Sancho quien afirmase que hay gigantes en el campo, el desconcierto del lector sería mucho mayor, pues se produciría la irrupción en el mundo ficcional de un elemento perteneciente al modelo de mundo de tipo III. Ante tal ruptura de la lógica de la obra y sin la posibilidad de comprobar si lo que dice el escudero es

verdadero o falso, lo más probable es que el lector optase por no creer lo que este dice o, como mínimo, suspender su juicio de verdad acerca de esta afirmación.

Con este razonamiento pretendemos demostrar dos aspectos: el primero es que la lectura de una obra y la puesta en marcha del dispositivo lógico de evaluación de verdad de los enunciados y verificación de la existencia ficcional no es única y exclusivamente un procedimiento semántico, sino semántico-pragmático. Los individuos no se enfrentan a las obras literarias de forma aislada de un contexto cultural determinado, sino que lo hacen con la consciencia de hallarse ante un objeto estético que requiere unas determinadas claves interpretativas. Debe haber, para que se produzca la ilusión, una primera mirada desilusionada que, paradójicamente, es la que permite que emerja la ficción, en un proceso muy similar al que Bonati señalaba para nuestra percepción de la representación de un determinado objeto como el propio objeto, como vimos. A partir de la consciencia de que nos hallamos ante una recreación surge nuestro esfuerzo por percibirla como lo representado, produciéndose así la ilusión de que contemplamos el objeto y no su imagen.

En segundo lugar, consideramos que la reflexión que hemos planteado sobre la imprescindibilidad del narrador en el ejemplo concreto de Bonati permite demostrar que, en efecto, no hay diferencias fundamentales entre los modelos binario y no binario de Doležel. Hemos visto cómo es posible, sin salir del modelo binario, omitir en algunos puntos de la narración la irrestricta autoridad del narrador para dar por auténtica –en el sentido que Doležel le da al término de autenticidad, que es la capacidad de crear hechos narrativos– la afirmación de un personaje. Esto es debido a que el modelo binario puede llegar a ser capaz de albergar diferentes niveles de credibilidad de los personajes, a partir de lo cual los enunciados de algunos de ellos pueden construir partes del mundo ficcional sin que la autoridad de la voz narrativa se vea menoscabada en

absoluto. Estos niveles de credibilidad se construyen precisamente en virtud de la frecuencia con la que las afirmaciones de los diversos personajes coinciden con lo que el narrador ha establecido como hecho narrativo: cuando dichas afirmaciones suelen coincidir con las del narrador, la credibilidad de aquellos aumenta.

Otro modo de conceder cierta autoridad a los parlamentos de los personajes son las propias aserciones del narrador sobre ellos: a través de ellas conocemos las circunstancias que determinan, por ejemplo, el nivel de conocimiento del mundo ficcional que tiene el personaje, las motivaciones que pueden llevarlo a mentir o a decir la verdad respecto a un asunto determinado o, como en el ejemplo que nos ocupa, si su salud mental puede interferir en su percepción del mundo.

La posibilidad que acabamos de explorar de que algunos parlamentos de los personajes puedan verse dotados de capacidad performativa para crear aspectos del mundo ficcional, aspecto que también Bonati supo ver (*cf.* 1992: 44-45), viene a debilitar aún más la frontera entre el modelo binario y el no binario. Este aspecto resulta esencial para nuestra investigación, ya que presenta unas semejanzas importantes con el modo en el que los motivos de los mundos ficcionales teatrales son autenticados.

Abraham razona que, de las condiciones de autonomía y de diferenciación ontológica que Doležel señalaba para los mundos ficcionales, una de ellas ha de ser forzosamente errónea (2008: 63). Argumenta para ello que, mientras el teórico checo separaba ontológicamente los textos descriptivos y los productivos precisamente en virtud de la suspensión de las nociones de verdad/falsedad y de correspondencia para los segundos (Doležel, 1999a: 49), acaba por recurrir a estos elementos para oponer los modelos binario y no binario a los mundos sin autenticar (Abraham, 2008: 62). Esto implica, nos dice Abraham, o bien que la autonomía de estos textos respecto a los discursos cuya referencia se orienta al mundo real no es absoluta, o bien “que la

separación de discursos que agrupa los objetos estéticos en el interior de un dominio autónomo carece de la solidez de una ontología” (2008: 63). Consideramos, sin embargo, que Doležel sí tiene éxito en su ontología porque, estrictamente hablando, lo que separa son distintos tipos de mundo, no de texto. Al afirmar que los textos ficcionales son intensionales, determina su capacidad para construir sus referentes por sí mismos. Tales referentes se alojan en el mundo ficcional, y carecen de existencia sin el correspondiente texto que los crea. En definitiva, la distinción ontológica queda establecida entre la existencia real, que se da de independientemente de cualquier texto, y la existencia ficcional, que es subsidiaria de canales semióticos. Por esta razón las aserciones del narrador sobre el mundo de la obra no son verdaderas ni falsas, sino auténticas: su función es construir el mundo ficcional, no emitir ningún tipo de juicio sobre él. Las funciones de construcción y descripción son mutuamente excluyentes, y la posibilidad de contrastar los enunciados de los personajes con lo establecido por el narrador tiene asimismo una finalidad constructiva. Mediante sus aserciones, los personajes pueden dar lugar a dos clases de hechos narrativos: los que introducen motivos que el narrador no menciona en los casos que hemos señalado, por un lado; y por otro, las acciones específicas de decir la verdad o no –o bien tener la razón o confundirse– en relación con el aspecto del mundo ficcional al que aluden. No pretendemos con esto igualar los elementos integrantes de los mundos de creencias de los personajes a los hechos narrativos, dado que solo estos últimos pueden ser auténticos. Nos referimos a que la circunstancia de que un determinado personaje tenga una idea cualquiera puede constituir por sí sola un hecho narrativo. En el caso del *Quijote*, por ejemplo, su confusión de los molinos con gigantes ayuda a construir el mundo de creencias del caballero y genera dos hechos narrativos: (1) el protagonista no razona correctamente –o, más bien, sigue sin hacerlo– y (2) el protagonista cree que los

molinos son gigantes. Estos dos aspectos son hechos narrativos porque sin ellos no tendría sentido que Don Quijote arremetiese contra los molinos; se trata de aserciones necesarias para comprender las motivaciones de los personajes. Aunque podemos comprobar esto en multitud de textos, hemos seleccionado el ejemplo que sigue con el fin de continuar en el universo quijotesco:

[...] Apenas los vio don Quijote, cuando dijo:

–Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas del andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las abomino.

Cuando esto le oyeron decir los tres, creyeron, sin duda, que alguna nueva locura le había tomado. Y Sansón le dijo:

–¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuesa merced con eso? Y ¿ahora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle, por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos.

–Los de hasta aquí -replicó don Quijote-, que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho. Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda prisa; déjense burlas aparte, y traíganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma; y así, suplico que, en tanto que el señor Cura me confiesa, vayan por el escribano.

Miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y, aunque en duda, le quisieron creer; y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo; porque a las ya dichas razones añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto concierto, que del todo les vino a quitar la duda, y a hacer creer que estaba cuerdo (Cervantes, 1973: 1123).

Como vemos, son los parlamentos de don Quijote los encargados de construir el hecho narrativo de su vuelta a la cordura. No es necesaria la intervención de la voz narrativa para hacer ninguna aclaración al respecto; el discurso del caballero es suficiente para hacernos comprender (1) que ha recobrado el juicio y (2) que se encuentra próximo a su muerte. El contraste de estos parlamentos calmos y racionales

con lo establecido por el mundo ficcional como las habituales excentricidades del protagonista dotan de credibilidad a su discurso. El narrador refuerza este proceso lógico que ha de seguir el lector mediante la reacción de quienes rodean al caballero: lo oyen hablar con tal raciocinio, nos dice, que acaban por creer que, en efecto, ya no está loco. También aquí se cumple la confianza por parte del lector en el criterio de los personajes que rodean al caballero, aspecto que comentamos previamente a raíz del ejemplo de los molinos: ante la duda de que don Quijote pueda sencillamente aparentar cordura, pero seguir estando loco, el narrador nos cuenta que “añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto concierto, que del todo les vino a quitar la duda, y a hacer creer que estaba cuerdo”. El narrador podría despejar la posible duda del lector afirmando él mismo que el caballero ha recobrado el juicio; pero en lugar de optar por este recurso, nos cuenta cómo sus familiares y amigos acaban creyendo que se ha recuperado. Y esto por sí solo es perfectamente suficiente para que entendamos que la locura del protagonista ha llegado a su fin.

Volviendo a nuestro análisis de la respuesta de Abraham a los postulados de Doležel, recordemos que consideramos que la ontología de la existencia ficcional del teórico checo resulta perfectamente válida. Sí entendemos, sin embargo, que Abraham no se equivoca al defender que el criterio para oponer textos constructivos a descriptivos pasa necesariamente por la convención. La distinción entre textos constructivos y descriptivos, tanto en su producción como en su recepción, se debe a “un margen convencional históricamente trazado” (2008: 63) que determina si la referencia de dichos textos se dirige al mundo real o a un determinado mundo ficcional. Al estudiar el proceso de recepción textual, podemos comprobar que, en esencia, los procedimientos lógicos que despliega el lector son los mismos para textos descriptivos y constructivos, como bien indica Abraham:

Una adecuada caracterización del modelo binario debería comenzar, entonces, por explicitar –algo que, en mi opinión, no hace suficientemente Doležel– que la configuración autónoma de esos mundos ficcionales se encuentra sustentada por el principio de verdad –unido al concepto de existencia– y por las operaciones de verificación empírica (2008: 62).

No es posible, pues, postular una total independencia de los mundos ficcionales respecto del mundo real cuando comprobamos que en la recepción del texto ficcional ponemos en marcha la comprobación de la correspondencia de los enunciados con la realidad del mundo de la obra, tal y como hacemos con los denominados por Doležel textos constructivos. Los procedimientos de verificación empírica de la existencia ficcional y los estatutos de verdad/falsedad ficcional, por más que orientados al mundo ficcional del texto y no al mundo real, no dejan de ser exactamente los mismos que operan en la lógica de la realidad. Por lo tanto, debe admitirse que, como constructos textuales, los mundos ficcionales mantienen cierta dependencia respecto de la realidad: aunque sus referentes no se encuentren en ella, los procedimientos por los cuales se genera e interpreta la referencia son los mismos, porque esta es precisamente nuestra manera de conocer los diferentes universos textuales, sea cual sea su naturaleza.

En vista de lo expuesto, Abraham propone que el criterio clasificatorio de las ficciones sea la presencia o ausencia de la posibilidad de aplicar la función de autentificación que postula Doležel. Así, podremos distinguir entre dos tipos de textos ficcionales, los que admiten el procedimiento de verificación empírica y la valoración de la verdad de sus enunciados como estatutos lógicos y los que no (2008: 63). El primer grupo, que Abraham denomina “Mundos miméticos”, englobaría los modelos binario y no binario de Doležel; y el segundo, los “Mundos no miméticos” de Abraham, vendría a corresponderse con el modelo de mundos sin autentificar de Doležel.

Sin las restricciones que supone resguardar la absoluta independencia del mundo ficcional respecto de la realidad –y sin que ello repercuta en su independencia

ontológica–, se puede trasladar la mimesis al modo en el que el mundo ficcional es construido y reconstruido. Nos encontraremos, pues, ante un mundo ficcional mimético cuando este se encuentre construido de acuerdo a los procedimientos de verificación empírica y de comprobación de la verdad ficcional; y ante un mundo ficcional no mimético cuando su creación –y, en consecuencia, su recepción– no siga estos principios constructivos. Un ejemplo de estos últimos lo constituyen algunos de los mundos ficcionales imposibles de los que Martín Jiménez da buena cuenta en un trabajo reciente (2015: 235-297). Estos mundos se caracterizan por socavar o contradecir algunos de los preceptos reguladores de su propia lógica ficcional poniendo en interacción categorías que de ordinario se mantienen separadas, como son, por ejemplo, las figuras del autor y del enunciador ficcional. Aunque la desautorización de la enunciación del narrador no es un elemento obligatoriamente constitutivo de estas obras, en los casos en los que así ocurra, sus mundos ficcionales serán no miméticos.

1.2.3- El papel de la institución cultural

Hemos visto, hasta ahora, el funcionamiento de los principios constructivos de los mundos ficcionales dramáticos miméticos. Nos interesa, a continuación, estudiar el papel de una parte fundamental de nuestro modelo de análisis del fenómeno ficcional, que es la institución cultural. Englobamos con este término el conjunto de una sociedad con sus hábitos culturales y las convenciones que los regulan, siendo así el elemento equivalente a buena parte del contexto en el que se produce la comunicación estética.

1.2.3.1- Mimesis productiva y reproductiva

En las páginas anteriores hemos aludido en varias ocasiones a la institución y los usos culturales que promueve. Ha llegado el momento, pues, de explicitar su

importancia en relación con la mimesis, razón por la cual retomamos la cuestión de la mimesis productiva y reproductiva. En el primer capítulo vimos las nociones más habituales en relación a ambas facciones, y optamos por posponer hasta este punto de nuestro análisis las nociones que estamos por explicitar al encontrarse relacionadas con la producción y la recepción de obras artísticas. Abraham (2008: 97-103) propone una exégesis de la *Poética* aristotélica que permite sustentar la noción productiva de la mimesis como la desplegada durante la creación de una obra de arte; y la reproductiva, como la puesta en marcha en el proceso de recepción. Los receptores del mensaje literario, al enfrentarse a una obra determinada, ponen en marcha una serie de dispositivos previstos por el autor para *reproducir* el mundo ficcional *producido* por ella. La vertiente productiva de la mimesis que esgrime este autor, que la considera, pues, un proceso creador de mundos ficcionales, es compartida –con sus correspondientes matices– por numerosos autores (Doležel, 2010, 1999a, 1999b; Pavel, 2000, 1988, 1986; Pujante, 1992: 49, 63-79; Rodríguez Pequeño, 1993: 139-194; Ricoeur, 1983). La reproductiva, en cambio, presenta importantes diferencias respecto a la tradicional noción del concepto que examinamos en el primer capítulo.

En definitiva, Abraham integra producción y reproducción en el mismo concepto de mimesis frente a la tradicional presentación de ambas como interpretaciones contrapuestas del término, otorgándole un sentido muy similar al que le dio Paul Ricoeur (2005: 113-148), cuyas mimesis II y III se corresponden, respectivamente, con los procesos productivo y receptivo²². Este es otro aspecto divergente respecto a Doležel, quien considera que Ricoeur se aparta de Aristóteles con su mimesis III (1997a: 80, n. 2), porque su propia concepción de mimesis se inscribe en la corriente

²² La mimesis I, por su parte, queda definida como una prefiguración del mundo de la obra y de las acciones en la mente del autor, como paso previo a la producción en su forma textual (mimesis II) para su posterior reconstrucción por parte de uno o varios receptores (mimesis III).

que la entiende como producción de ficción, como es común entre los partidarios de los mundos posibles.

La ambigüedad con la que el término queda expuesto en la *Poética* no impide –antes bien, da lugar a multiplicidad de interpretaciones, lo cual se erige en una de sus virtudes– dar con algunas claves que permiten su aplicación a la génesis e interpretación de los textos, como bien señala Abraham. Las nociones de “posibilidad”, “verosimilitud” y “necesidad” aristotélicas son esenciales a este respecto, pues lo posible, lo creíble y lo necesario son categorías construidas sobre el acuerdo de una sociedad (Ricoeur, 2005: 109-110) acerca de qué resulta necesario para que una fábula funcione correctamente –lo que se encuentra vinculado, mediante las categorías de lo fantástico y lo realista, a una teoría de los géneros–, qué se adecua a las normas de la realidad y, en última y principal instancia, qué resulta creíble y coherente en una obra. La confluencia de estos aspectos tiene gran relevancia para nuestro modelo del fenómeno ficcional.

De acuerdo con la reflexión que venimos planteando, resulta más que lógica la pregunta siguiente: lo que resulta convincente hoy, ¿lo era en la época que nos ocupa, el Barroco? La evolución de las sociedades consiste, en buena medida, en *hacer posible lo imposible*: el motivo de un viaje a la Luna se encontraría, no hace mucho tiempo, en el terreno de la fantasía o de la ciencia ficción; mientras que en la actualidad bien podría formar parte de una novela realista²³. Este proceso implica, asimismo, que el imaginario colectivo no solo va integrando nuevos elementos como parte de la realidad efectiva;

²³ Nuestro criterio sincrónico, sin embargo, establece que es necesario contemplar las obras de acuerdo al momento y el contexto en el que fueron compuestas. Esto implica que la novela de Julio Verne *Un viaje a la Luna* ha de ser tenida por una obra ficcional no verosímil al situarse en una época en la que viajar a la Luna resultaba imposible. Lo que aquí nos interesa es señalar cómo el mismo motivo, a raíz de los cambios en la percepción de la realidad por parte de una comunidad –y de sus acuerdos acerca de qué constituye una realidad objetiva–, puede pasar de integrar una obra ficcional no verosímil (perteneciente al tipo de mundo III de Tomás Albaladejo) a una verosímil (tipo II).

sino que también, a su vez, va descartando otros. En nuestra sociedad, caracterizada por un constante aumento de los logros científicos y técnicos, los casos de ideas y prácticas que en su día eran consideradas perfectamente válidas y han perdido su vigencia en la actualidad son abundantes. Un ejemplo lo constituye la teoría hipocrática de los humores, que constituyó la concepción más común del funcionamiento del cuerpo humano por parte de médicos y físicos europeos desde tiempos de Hipócrates (460 aC-377 aC) hasta mediados del siglo XIX, cuando se vio desplazada por la medicina moderna.

En relación con el conjunto de creencias colectivas de la sociedad, esta cuestión remite ineludiblemente a las nociones de mitificación y desmitificación²⁴, según las cuales el pensamiento de los grupos humanos va adquiriendo una determinada forma que varía con el paso del tiempo. En virtud de estos procesos, las sociedades adoptan y abandonan multitud de concepciones sobre la realidad que las rodea –¿o podríamos decir la realidad que *creen* que las rodea? –.

Este aspecto reviste un doble interés para nuestra investigación, tanto para la emisión como para la recepción de las obras que estudiamos: en relación a nuestro autor, es destacable su gusto por mitos y leyendas del folklore relacionados con personajes históricos notorios –monarcas, guerreros– y con la religión católica. Su inclusión responde a una búsqueda de la reacción emotiva del público y de la exaltación de determinados valores, lo cual conecta con un elemento clave en relación a la producción y recepción del teatro barroco –y, particularmente, del drama histórico–: el interés propagandístico subyacente a los mundos ficcionales de estas obras.

²⁴ Entendemos ambos procesos según las líneas descritas en los trabajos de Gumbrecht (1992: 281-299) y Martínez-Falero (2013: 481-496), quienes, desde una perspectiva pragmática, entienden lo fundamental del cambio de contexto de recepción del mito para definir “desmitificación”.

De otra parte, la posibilidad de delimitar ciertas creencias generalizadas por parte de la sociedad española del siglo XVII nos permite comprender mejor las características de su recepción de las obras, de naturaleza radicalmente diferente a la de nuestros días. Una credibilidad respecto del mundo real tan distanciada de lo que constituye hoy nuestro imaginario colectivo determina asimismo distintas posturas en lo que se refiere a la credibilidad otorgada a la ficción. Como analizaremos en su correspondiente apartado, los niveles de superstición y pensamiento mágico generalizados en la sociedad barroca disponen, ante los elementos que hoy calificamos como *fantásticos*, una actitud forzosamente lejana de la nuestra, caracterizada por el influjo de una mentalidad marcadamente racional y escéptica. Constituye esta, pues, otra vía fundamental de actuación del contexto en la producción y la recepción del mensaje literario.

Provisionalmente, y advirtiendo ciertas simplificaciones que habremos de matizar más adelante, podemos afirmar que la institución cultural se encarga de explicar qué es la realidad y cuáles son sus relaciones con la ficción. En función de las características observadas y atribuidas a la realidad, las sociedades configuran un determinado margen para las prácticas estéticas, a las cuales asignan ciertas funciones. Esto es precisamente lo que dispone que en una época histórica concreta se cultiven géneros específicos, como es el caso del gusto barroco por el drama histórico: tal género surge como respuesta a unas necesidades específicas, que responden a la clásica dualidad horaciana *docere/delectare*. En este caso concreto, como vimos, la prioridad corresponde al primero, ya que el drama histórico cumple una importante función propagandística; si bien es innegable que el cometido de entretener y deleitar no carece de importancia en estas comedias. Sin embargo, como examinaremos en el epígrafe

correspondiente al drama histórico, parte importante de esa labor de deleite del público esconde la intención, más próxima al otro polo de la dualidad horaciana, de dirigir y controlar el pensamiento del público. Aspecto que, de otra parte, no es en absoluto exclusivo del Barroco, aunque sí tuvo un peso decisivo. Procede, pues, realizar una enumeración de las funciones que cumple la institución cultural como contexto de la comunicación estética, para a continuación centrarnos en sus características en el período áureo.

1.2.3.2- Funciones de la institución cultural: realidad, ficción y prácticas estéticas

Pensemos en una situación que, hoy por hoy, resulta de lo más común, dados el crecimiento exponencial de mensajes que recibimos diariamente y la deficiente labor de identificación de las fuentes informativas. Imaginemos a un individuo ante la pantalla de su ordenador que topa súbitamente con un texto que asegura que en algún lugar del mundo ha ocurrido algo insólito: por ejemplo, se ha descubierto un animal nunca antes visto. Lo primero que viene a la mente del lector, incluso antes de haber concluido la lectura del texto, es la pregunta extrañada “¿Esto ha ocurrido de verdad?”, tras lo cual rápidamente comenzará una búsqueda en los medios que acostumbre a consultar para confirmar o refutar lo afirmado por el texto. De no encontrar ninguna noticia que corrobore lo que ha leído en este, dará por sentado que sus afirmaciones son falsas. Pero imaginemos que, en su búsqueda, descubre que el texto es en realidad un *texto literario* que, por alguna razón, se propone imitar los rasgos formales de una noticia, lo cual ha conducido al lector a la confusión. En este punto, aunque la respuesta a la cuestión de si es verdad lo afirmado por el texto sea negativa, esta ha perdido su relevancia: de haber sabido, desde un principio, que se trataba de un fragmento de una obra de ficción, el lector no se habría preguntado si, en efecto, ha tenido lugar el descubrimiento de una

nueva y rara especie animal. Su análisis textual no buscaría un referente en la realidad, sino que se orientaría hacia un campo de referencia construido por el propio texto. Pasará, pues, a valorar sus características estéticas y formales, así como su coherencia interna. En última instancia, quizá, pueda preguntarse si existe en él alguna posible lectura orientada hacia el mundo real, únicamente tras analizar los aspectos que acabamos de señalar.

Pretendemos ilustrar con este ejemplo la importancia, como elemento contextual, de la consciencia por parte del receptor de las normas que rigen un contexto comunicativo determinado. La comunicación estética, categoría dentro de la cual se encuentra incluida la Literatura, se rige asimismo por esa necesidad de consciencia de dichas normas. Así pues, entre las funciones de la institución cultural se encuentra la de disponer un dominio estético cuyos textos no necesitan ser juzgados en función de sus correspondencias con la realidad para juzgar la verdad de sus enunciados²⁵, como sí ocurre con los textos que no forman parte de dicho dominio. Este aspecto, al que nos hemos referido con anterioridad, se corresponde con la distinción entre textos descriptivos y constructivos postulada por Doležel (1999a: 48-49). Tal división se encontraba ya en Schmidt, quien en 1978 proponía una distinción semejante desde un enfoque pragmático. Coincidimos en buena medida con su concepción del fenómeno literario como proceso comunicativo con emisores, intermediarios y receptores. La

²⁵ No pretendemos pasar por alto que los lectores de ficción puedan interesarse por las posibles relaciones de algunos elementos de las obras con la realidad con el fin de comprobar si algunos elementos han sido elaborados a través de alguna inspiración en ella. Sin embargo, estos son conscientes de que muy probablemente los acontecimientos narrados en una novela histórica, por ejemplo, no ocurrieron tal y como se cuentan en ella, o que no todos sus personajes existieron necesariamente. La búsqueda de información en el ejemplo que hemos propuesto se orienta a juzgar la verdad de lo contenido en el texto en función de sus coincidencias con la realidad tal y como corresponde a una obra perteneciente al tipo de mundo I establecido por Tomás Albaladejo. Una vez comprobado que el texto no pertenece a dicho tipo de mundo, nada impide que el lector continúe buscando información acerca de, por ejemplo, las semejanzas de la criatura imaginada en la obra con otras existentes en la realidad; si bien tal búsqueda no se orientará ya a la valoración de la verdad contenida en el texto en relación con lo efectivamente existente.

consideración de la Literatura como un proceso de este tipo, defendida especialmente desde el ámbito de la pragmática, se basa en que cumple las características que de ordinario cumplen dichos fenómenos:

La comunicación se toma aquí como un conjunto de actos sociales realizados sobre la base de esquemas de actos (convenciones, normas, etc.) por mediación de un código admitido por los participantes. La teoría de la comunicación literaria no se ocupará, pues, de textos aislados, sino de las condiciones, estructuras, funciones y consecuencias de los actos que se concentran en los textos literarios (Schmidt, 1986: 201).²⁶

Siegfried Schmidt y Francisco Chico Rico, a nuestro criterio, dan buena cuenta del papel de la institución cultural –en palabras de este último, del *sistema social de las acciones literarias*– como elemento regulador de las prácticas estéticas de una comunidad, entre las cuales se encuentra la producción y recepción de textos ficcionales. Su enfoque eminentemente pragmático, que integran con la perspectiva semántico-intensional y semántico-extensional de cara a la cuestión de la referencia ficcional y la referencia orientada al mundo real respectivamente, puede ser solidario de una teoría de los mundos posibles y explicar de modo satisfactorio la naturaleza convencional de la ficción:

La expresión «ficcionalidad» debe entenderse como la denominación de la que disponemos para referirnos a un sistema especial de reglas pragmáticas que prescriben de qué manera los receptores, en la interpretación de los textos literarios, han de considerar las relaciones que los mundos o sistemas de mundos construidos por dichos textos mantienen con sus modelos de realidad experiencial, obligándolos, por otra parte, a tratarlos adecuadamente a partir de las normas poéticas y valores estéticos desarrollados históricamente en el sistema social de las acciones literarias (Chico Rico, 1994: 71).

²⁶Aunque no pretendemos entrar en el debate sobre la *literariedad*, somos conscientes de su evidente relación con las cuestiones que estamos tratando. A este respecto, somos partidarios de situar esta característica en el plano de la comunicación en lugar de ligarla únicamente al elemento textual. Así, los rasgos específicamente literarios no se encontrarán solo en el texto, sino que también los factores que intervienen en su producción, mediación y recepción presentan tal carácter. De otra parte, nos mostramos de acuerdo con la idea de que la ficcionalidad no constituye por sí sola la marca de la literariedad, aunque sí se trata de un rasgo necesariamente constitutivo de lo literario, por más inspiración en la realidad que existe (Pozuelo Yvancos, 1988: 91; Schmidt, 1986: 211-212).

En efecto, la diferencia entre un texto descriptivo y uno constructivo estriba en que ambos son producidos y leídos desde distintos sistemas convencionales. El lector de un texto ficcional, como ya hemos comentado, suspende el juicio de verdad de sus aserciones en función de sus coincidencias con el mundo real, porque entiende que este no constituye el campo de referencia de dicho texto. Esta suspensión requiere la conciencia en el receptor de que se encuentra ante un texto de ficción para que ponga en marcha este proceso de orientación de la referencia textual a un mundo diferente del real o no aplicar a sus constituyentes los valores de verdadero/falso, proceso regulado por lo que Schmidt conoce como *convención estética* (1980: 543) o *regla F* (1986: 202). Esta última denominación se debe a que a que los agentes del proceso comunicativo sufren un proceso de *fictivización*: el papel de emisor del mensaje literario queda, durante la lectura, atribuido a la categoría de narrador, de modo que los enunciados no quedan asignados al autor. La fictivización del receptor se refiere a su capacidad para suspender las convenciones fácticas en respuesta a la propuesta del emisor, gracias a la conciencia de que se encuentra en un sistema de comunicación estética, y aceptar como referentes del texto literario modelos de realidad alternativos y ficcionales (Schmidt, 1986: 202-206; Chico Rico, 1994: 68-69). En el caso del teatro, esta convención se traduce en la teatralidad tal como la entiende Abraham, a través de la cual el espectador está en condiciones de percibir la semiosis del desdoblamiento, por la cual queda implícitamente aceptado que los objetos, personas e, incluso, algunas acciones que aparecen en el escenario no han de ser *vistos* como tales, sino como las entidades ficcionales a las que representan. A su vez, esa necesidad por parte de los participantes en la comunicación estética de ser conscientes de ella para que sea efectiva encuentra su correspondencia en lo postulado por Martínez Bonati para la percepción de la representación de un objeto como el objeto en sí, que comentamos al examinar su teoría

mimética y que asimismo hemos relacionado con teorías pragmáticas de la teatralidad como la de Abraham. A nuestro criterio, esta coincidencia no hace sino demostrar que el factor decisivo es la convención social, pues es en virtud de esta como el receptor, al fijar la mirada sobre la representación de una determinada entidad, la percibe como la entidad en sí, con las características que su autor ha deseado atribuirle, y no como la representación. Sin un proceso de socialización que nos haya enseñado a leer de esta manera un texto literario, contemplar así una pintura o mantener esta mirada hacia un escenario, únicamente percibiríamos la representación y no lo representado.

Schmidt considera un segundo rasgo específico de la comunicación estética y/o literaria, al que denomina *función de polivalencia*, que se refiere a la posibilidad de extraer múltiples lecturas de los textos literarios frente al carácter unívoco de los mensajes propios de la comunicación fáctica. La plurisignificación queda, pues, aceptada por la institución cultural como rasgo propio de la comunicación literaria: “la polifuncionalidad es pretendida normalmente por los autores y esperada por los receptores como elemento constitutivo de los textos literarios o como ausencia significativa de los mismos” (Schmidt, 1986: 210).

Respecto a la recepción de las obras, la institución cultural promueve una serie de prácticas de convencionalización: en lo tocante al modo dramático, guarda una relación fundamental con las nociones de la teatralidad que examinamos en el primer capítulo. Vimos este concepto materializado como ese “espesor de signos” al que aludía Roland Barthes; y también como práctica pragmático-interpretativa, como el factor contextual de “la evidencia de que ocurrirá el teatro” que, como señala Abraham, tiene en mente el espectador al hallarse ante un escenario. Ambas facetas del concepto se encuentran profundamente interrelacionadas, y es precisamente por el hecho de que

cada una de ellas se encuentra codificada en los usos que la institución cultural dispone para la producción y recepción del teatro.

Disponemos, pues, de un bagaje cultural que nos permite percibir e interrelacionar los elementos de una obra teatral para reconstruir el mundo ficcional construido por el autor. Pero el esquema de esta comunicación se vería incompleto si nos detuviésemos aquí: la regulación de las prácticas interpretativas afecta asimismo, como es lógico, al polo productor de la obra en cuestión. Cualquier autor, y en especial el dramaturgo barroco²⁷, compone su obra de acuerdo con unas prácticas sociales y estéticas comunes en el sistema cultural en el que se encuentra inmerso. Nos encontramos, por tanto, en una organización circular en la que la producción se orienta a unas determinadas formas de interpretación, y viceversa. Así funcionan todos los elementos comunicados en una obra artística en general, que en el caso de la representación teatral van desde la semiosis del desdoblamiento hasta los motivos específicos introducidos en la obra; desde la forma hasta el contenido. El dramaturgo áureo, conocedor de su público, sabía qué era de su gusto y qué intereses debía satisfacer cada una de sus obras; y esta es la razón de que la representación popular y la cortesana de una misma comedia podían variar considerablemente. La concienzuda toma en consideración del público por parte del dramaturgo, junto con la consecuente convencionalización de la institución dramática, ocupan un lugar privilegiado en los trabajos sobre el tema, como recoge Martínez Aguilar:

²⁷ Nuestro énfasis en la figura autorial del dramaturgo áureo se debe sobre todo al inicio, con diversos aspectos del Barroco y especialmente con su teatro, de la cultura de masas (Maravall, 1966). Una comunicación masificada lleva consigo otra de las características que Maravall (2012: 107-141) señala propia de la sociedad barroca, que es la de una cultura dirigida. El aspecto propagandístico del teatro de esta época determina la necesidad de tener siempre en mente al público al que se dirigen los productos culturales.

Algunos estudiosos –Juan Oleza, Marc Vitse e Ignacio Arellano, entre los más significados– insisten en la necesidad de una sistematización que, antes que atender a la materia de las acciones representadas, tenga en cuenta las diferentes convenciones a que obedece la pieza dramática, la naturaleza del efecto provocado en el público, así como la actitud y la valoración del receptor, esto es, el *horizonte de las expectativas del auditorio* (2000: 58).

También la codificación de los géneros dramáticos puede entenderse como otro de los cometidos de la institución cultural. La distancia entre el espectador teatral del Barroco y el actual, así como la necesidad en nuestros días de una formación específica para la comprensión de determinados elementos del teatro áureo, es una buena prueba de esto. Las convenciones teatrales no eran entonces las mismas que hoy, como tampoco los diversos géneros dramáticos compartían todas esas convenciones. Hemos de considerar, asimismo, que la semiosis del desdoblamiento resultaba especialmente fructífera en la dramaturgia barroca dada la frecuente limitación de medios para representar algunas escenas particularmente complejas. Díez Borque se pronuncia en términos muy semejantes:

Los sistemas de significación del *texto b*²⁸ permiten una clara división cronológica en cuanto que cada época articula esos signos dentro de una coherencia que hay que poner en relación con una categoría superior (ideología), y esto sirve tanto para una escena llena de signos que pretende una representación realista fotográfica, como para una escena vacía o una escena eminentemente simbólica como la del XVII (1978: 210).

En la segunda parte del capítulo II de *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978: 208-246), de donde procede el extracto que acabamos de citar, el experto en dramaturgia barroca aporta numerosos ejemplos de convenciones que regulan la significación de los elementos escénicos. Estos, al ser signos de signos (Díez Borque, 1978: 211), necesitan de un acuerdo tácito entre emisores y receptores para ser correctamente codificados y decodificados. El capítulo se centra en la clasificación de

²⁸ Como él mismo explicita unas líneas más arriba del fragmento que aquí reproducimos, Díez Borque se refiere, con la denominación *texto b*, a los elementos escénicos; es decir, de la representación.

los signos escénicos en virtud de si la introducción de motivos se da a través del *texto a*, del *texto b*, o de una conjunción de ambos –aspecto que examinamos brevemente al referirnos a la teatralidad y la compleja relación entre texto y escena–, pero resulta útil para dar cuenta de la necesidad y naturaleza de las convenciones teatrales áureas en el plano semiológico. Un ejemplo que puede extraerse de estas páginas y que resulta especialmente ilustrativo es el uso del disfraz, que es capaz de significar negativamente y transformar por completo al personaje que lo lleva en otro diferente, lo cual se manifiesta incluso en su habla (Díez Borque, 1978: 218-224).

Sin embargo, el aspecto en el que la labor de la institución cultural adquiere mayor complejidad y que afecta directamente a producción y recepción es en lo tocante a las relaciones entre ficción y realidad. Pavel lo expresa del siguiente modo:

El criterio de verdad o falsedad de un texto literario y sus detalles se basa en la noción de posibilidad (y no solo de posibilidad *lógica*) respecto del mundo actual. Los diversos tipos de realismo varían, por supuesto, según la descripción del mundo actual y según la definición de la relación R que conecta este mundo con sus posibles alternativas (1986: 46-47)²⁹.

Volvemos, pues, a la reflexión con que abríamos este epígrafe: ¿qué era considerado posible en el Barroco? ¿Qué era coherente y necesario para la diégesis de una obra? Como Pavel, otros muchos autores –Doležel, Eco, Ricoeur, Abraham, Martínez Bonati, Pozuelo Yvancos– han sabido reconocer la importancia de la concepción de la realidad y de sus características ontológicas para explicar las prácticas ficcionales de una sociedad y una época determinadas. Con esta idea como horizonte, se hace preciso, en este punto de nuestra argumentación, apuntar algunos rasgos de la sociedad barroca, sobre todo en relación a los aspectos culturales y estéticos. Como adelantábamos unas páginas atrás, intentaremos, en la medida de lo posible, dar cabida a

²⁹ Traducción propia.

algunos rasgos del sistema de creencias de esta época con el fin de arrojar luz sobre esa “descripción del mundo actual” que señala Pavel. No es nuestro propósito señalar hasta qué punto un espectador áureo daba crédito a los acontecimientos representados sobre el escenario por un drama histórico, pero sí apuntar algunos rasgos acerca de la credibilidad reservada para las prácticas estéticas en esta época. Hemos de recordar, en relación con este aspecto, que nuestro razonamiento no entiende como *más ficcionales* los motivos de una obra de ficción que pertenecen a la categoría de lo inverosímil frente a aquellos clasificables como verosímiles. Sí tenemos en cuenta, no obstante, que en este sentido la producción y la recepción barrocas distan notablemente de las actuales, dado que la frontera entre lo fantástico y lo verosímil se ha desplazado notablemente. Esta es una de las cuestiones a las cuales aludimos al señalar que el Barroco establecía una credibilidad para las prácticas estéticas diferente a la dispuesta por la institución cultural de hoy en día.

1.2.3.3- El Barroco: sociedad, cultura y prácticas estético-ficcionales

Nos proponemos, en las páginas que siguen, señalar los rasgos y comportamientos sociales y culturales más relevantes de la época barroca. Con ello pretendemos delimitar el contexto en el que se dio la comunicación teatral para conseguir una mayor comprensión no solo de sus condiciones de producción, sino también de las de recepción, que consideramos fundamentales para el análisis de cualquier texto literario. En un artículo titulado “La historia como base de la producción poética del texto escénico: el caso de Calderón de la Barca”, Francisco Carrillo se refiere de modo magistral a esta misma idea:

El contexto nos explica la situación o circunstancia que da sentido a las obras de Calderón que analizamos aquí. Esta situación es una categoría histórica que incluye el lugar, época, acontecimientos, espectadores, convenciones y creencias

del momento en que se producen estas obras. Calderón y sus espectadores pertenecen a una comunidad de habla, historia, de cultura, problemas sociales y convencionalismos. Pero el contexto no es una pirámide de datos históricos y sociales, económicos y políticos, sino una estructura significativa que actúa sobre la producción poética. El orden escénico poético está insertado en un marco de referencia que es el orden real de la vida (2001: 116).

En este aspecto, lo que es válido para Calderón lo es para nuestro dramaturgo, Luis Vélez de Guevara, y para cualquier otro autor áureo, dado que todos operan efectivamente a través de un contexto compartido con sus receptores. En el subgénero concreto que nos ocupa, el drama histórico, las circunstancias políticas adquieren asimismo una gran relevancia, dado que, como comprobaremos, el tema de las obras dramáticas de este tipo nunca es elegido de modo casual, sino guardando una decisiva relación con su propio presente que se orienta a transmitir un mensaje específico sobre este. Así, si bien nos ocuparemos de la situación política concreta con la que cada drama histórico de nuestro corpus se relaciona en el epígrafe correspondiente a cada uno de ellos, señalaremos aquí, además de los aspectos socioculturales, algunos de los elementos históricos y políticos más relevantes del Barroco español.

Como señala Elliott, el gran tamaño del imperio heredado de Felipe II, junto con la amenaza protestante en Europa, provocan temor y desconfianza en los dirigentes españoles, que perciben a las naciones extranjeras como potenciales amenazas (2007: 151-153). Como bien es sabido, el siguiente en ocupar el trono fue Felipe III, cuyo reinado se extendió entre 1598 y 1621. Tal como haría su sucesor, este monarca delegó la mayor parte de sus responsabilidades políticas en su valido, Francisco Rojas de Sandoval, más conocido como el duque de Lerma, responsable del traslado de la corte real a Valladolid entre 1601 y 1606 y del famoso caso de corrupción asociado a dicha ciudad, entre otros (Alvar Ezquerro, 2010: 178). En lo que respecta a la política exterior, la prioridad era la conservación de los territorios integrantes de la Monarquía Hispánica

y de su correspondiente reputación o prestigio internacional como potencia colonial y defensora del catolicismo (Peña, 2003: 265), lo cual no sería tarea fácil. Escasos meses antes de su muerte, en 1598, Felipe II había firmado con Francia la Paz de Vervins y transferido el gobierno de los Países Bajos a los Habsburgo austriacos: Alberto de Austria y su propia hija Isabel Clara Eugenia (Peña, 2003: 266). Sin embargo, estos territorios no reconocieron su autoridad y fue precisa la firma de la tregua de los Doce Años –1609– para darle un respiro a Castilla, principal financiadora de la guerra, además de la paz con Inglaterra en 1604. No se conoce con exactitud la verdadera motivación de esta política pacifista por parte de Lerma, especialmente en el caso de las Provincias Unidas, puesto que suponía un duro golpe para la imagen de España como defensora de la fe católica. Elliott la entiende como una salida forzada por las circunstancias que llevaron a la Monarquía Hispánica en general, y al Reino de Castilla en particular, al agotamiento económico y anímico (2007: 153-154). Peña, por su parte, considera posible que se tratase de un período de descanso tras el cual se produciría la reunificación con la casa de Habsburgo de Austria, volviendo así los territorios rebeldes del norte a manos españolas (2003: 266).

El duque de Lerma abandonó la corte en 1618, año en el cual se hizo cardenal y se retiró de la vida pública. Esta fue una estratagema que le permitió librarse de las represalias por el descontento que había creado en la corte debido a su gestión política –además de las tramas de corrupción que llevaban su nombre–: en 1615 consiguió acercar las coronas española y francesa por medio de una política matrimonial –el rey gallo Luis XIII se casó con la española Ana de Austria, y el futuro Felipe IV contrajo matrimonio con la francesa Isabel de Borbón–, aproximación a la dinastía borbónica que supuso un alejamiento de la casa de Austria y que le valió numerosos rencores en la corte española, donde la influencia austriaca era notoria. Otro de los problemas que

caracterizaron la política exterior de Lerma fueron las complejas intrigas diplomáticas en la Serenísima República de Venecia, que desembocaron en la Conjuración de Venecia (1618). El virrey de Nápoles, el duque de Osuna –asistido por Francisco de Quevedo, su secretario–, el gobernador de Milán, marqués de Villafranca y el embajador español en la zona, el marqués de Bedmar, confabularon para que se produjese una situación caótica que justificase la intervención de la flota española en Venecia, con el objetivo de hacerse con el poder en esta. Se aseguraría de esta forma el control de otro territorio más en el norte de Italia y se añadiría un nuevo paso al famoso Camino Español, que permitía conectar el Mediterráneo con Flandes. El complot fue descubierto y se desató una serie de hostilidades contra los españoles presentes en territorio veneciano. El suceso provocó la destitución de los nobles implicados de sus correspondientes cargos y añadió un nuevo episodio a la Leyenda Negra sobre España, cuyo origen quedaba ya lejano³⁰.

En lo que se refiere a la política interior, la más destacable de las acciones emprendidas durante el reinado de Felipe III fue la expulsión de los moriscos entre 1609 y 1614, que se saldó con la salida de España de unos 275.000 de ellos (Elliott, 2007: 281). Una de las razones aducidas fue de orden demográfico, en alusión a una sobrepoblación que hoy se sabe falsa: “a comienzos del siglo XVII los moriscos apenas alcanzaban los 320.000, aproximadamente un 4 por 100 de la población total española”

³⁰ López Moreda (2015: 67-90) demuestra cómo el estado de opinión contrario a lo hispánico cuyo inicio, supuestamente, se corresponde cronológicamente con los reinados de Carlos V y Felipe II y, geográficamente, con los países donde triunfó la Reforma, comenzó en realidad mucho antes, en el contexto del Humanismo italiano, debido a la presencia de castellanos y aragoneses en esta península. Señala, asimismo, que existían intereses particulares por parte de los propios humanistas en la difusión de estas ideas, pues buscaban justificar su ocupación educativa e historiadora en la corte de los Reyes Católicos (86). Pese a ello, como señala Roca Barea, parece existir en los italianos una suerte de ambivalencia en lo que respecta a su actitud hacia los españoles. Al fin y al cabo, estos proporcionaban, en tiempos del imperio, defensa contra los turcos y los berberiscos en el Mediterráneo, y la relación de Italia con franceses y alemanes parecía ser peor que la mantenida con los hispanos (2016: 156-157). La Leyenda Negra alcanzó su mayor virulencia entre los protestantes, donde los españoles llegaron a adquirir un *status* de seres demoníacos que no alcanzaron en la península itálica.

(Peña, 2003: 270). Otro de los razonamientos se refería a la necesidad de darle un cierre al proceso de Reconquista, interrumpido hacía más de un siglo. Pese a esto, la expulsión de los moriscos no contó con un respaldo mayoritario entre la población, ni tampoco con el visto bueno de la Iglesia Católica. La razón auténtica de este hecho, según acuerdan la mayor parte de los historiadores, fue la desconfianza ante la insistencia de los moriscos en mantener su cultura y su religión (Peña, 2003: 271). La decadencia en la que se encontraba sumida España hizo, asimismo, que algunos echasen la vista atrás y desearan la vuelta a un mitificado pasado de pureza, para lo cual la expulsión de los moriscos, percibidos como una de las causas del receso, constituía un excelente primer paso (Elliott, 2007: 312).

El duque de Lerma fue sucedido por su hijo, Cristóbal Gómez de Sandoval y de la Cerda, como valido de Felipe III. Sin embargo, su tiempo en el cargo fue breve, pues accedió a él en 1618 y el monarca falleció, como dijimos, en 1621. Comenzaba entonces el reinado de Felipe IV y el poder de su propio valido, el famoso –y odiado por muchos– conde-duque de Olivares. Este había ido escalando posiciones políticas durante los últimos años de Felipe III y, al inicio del gobierno de su sucesor, comenzó un programa de reforma que lo hizo altamente impopular. Ante la crisis de Castilla, era necesario obtener medios financieros y militares de otros territorios, para lo cual Olivares presentó en 1626 su proyecto de Unión de Armas, cuya finalidad era que todos los territorios de la Monarquía Hispánica aportasen dinero y hombres para su mantenimiento. El descontento provocado por esta medida fue el factor desencadenante de las revueltas de 1640 de Cataluña³¹ y Portugal, que durante la década siguiente se

³¹ Cuando, en 1635, los franceses intervinieron en el conflicto y declararon la guerra a España, Olivares trasladó a Cataluña un contingente de 15.000 hombres (Peña, 2003 :339), a los cuales la región, en virtud de la Unión de Armas –que ya había provocado tensiones entre las cortes catalanas y la Monarquía–, tendría que aportar otros 6.000, además de acoger a los tercios que se encaminaban a la lucha con Francia. Las tensiones provocadas por estas exigencias y por los abusos de los soldados

extendieron a Aragón, Andalucía, Nápoles y Sicilia. De todos estos territorios, solo obtuvo la independencia Portugal, ya que el resto de rebeliones fueron neutralizadas. Sin embargo, la situación con Cataluña no sería fácil debido a su proximidad con Francia, cuya enemistad con España volvería a aflorar a raíz de la gran guerra europea del siglo XVII: la Guerra de los Treinta Años.

El conflicto, que había comenzado en vida de Felipe III en 1618, se extendió hasta 1648 y tuvo un origen de naturaleza político-religiosa constituyendo una pugna por la hegemonía de Europa. Comenzó como una rebelión en el Sacro Imperio Romano Germánico: la Paz de Augsburgo, que el emperador Carlos V había firmado en 1555 con los príncipes alemanes, otorgaba a estos la libertad para practicar, en sus respectivos territorios, la confesión religiosa que desearan. Sin embargo, a la muerte del emperador Matías de Habsburgo, lo sucedió su hermano, Fernando II. Este trató de imponer el catolicismo en Bohemia y en todo el Imperio Romano Germánico, ante lo cual estalló lo que se conoce como Revuelta de Bohemia, en la cual los bohemios eligieron como príncipe a Federico V del Palatinado. Fernando II, como descendiente de los Habsburgo de Austria, solicitó ayuda a los españoles, lo que determinó la entrada de la Monarquía Hispánica en el conflicto con la pretensión real de proteger sus posesiones en Italia y la integridad del Camino Español. La intervención sucesiva de Suecia, Dinamarca y Francia en el conflicto fue inclinándolo hacia la victoria protestante. Francia, por su parte, era católica; su entrada en la guerra estaba motivada por su rivalidad con el Sacro Imperio y con España.

El enfrentamiento finalizó, como apuntábamos, en 1648, con la firma del Tratado de Westfalia, que reconocía la soberanía de los príncipes del Imperio y garantizaba su libertad religiosa –lo cual, en un sentido ideológico, suponía otro

afincados en Cataluña provocaron una revuelta durante la cual el principado llegó a estar bajo soberanía francesa.

varapalo para una potencia cuya imagen se basaba en buena medida en su papel como defensora a ultranza de la fe católica y la lucha contra la herejía—. Asimismo, Francia se anexionó los territorios fronterizos con Alemania de Alsacia y Lorena, y confirmó su primacía en Europa sobre España. Esta, notablemente debilitada por este conflicto y por la crisis de 1640, perdió su dominio sobre los Países Bajos, que lograron su independencia, y devolvió a Francia el territorio de Artois, además de entregarle el Rosellón y la Alta Cerdaña, todo ello en la firma de la Paz de los Pirineos.

Mientras tanto, Olivares había caído en desgracia a consecuencia de los levantamientos provocados por su proyecto de Unión de Armas, el fracaso de su intento renovador y su propia corrupción. En 1643 abandonó su cargo y, tras un breve período de gobierno personal de Felipe IV, el cargo de valido volvió a ser ocupado por un sobrino del conde-duque, Luis de Haro y Guzmán, que permaneció como tal hasta su propia muerte en 1661. Bajo su mandato se produjo la firma de la Paz de los Pirineos y de la de Westfalia, así como la independencia de los Países Bajos y el fracaso en el intento de recuperación de los territorios portugueses. Pese a ello, este político pudo proclamar la victoria sobre la rebelión catalana. Al fallecimiento de Felipe IV le siguió un período de regencia de su mujer, Mariana de Austria, hasta que su único heredero, Carlos II, cumplió la mayoría de edad en 1675. Durante el reinado del último de los Habsburgo españoles la Monarquía Hispánica no perdió más territorios y experimentó una cierta mejoría económica gracias al apoyo de los consejeros del rey —en otras potencias europeas había caído en desuso la figura del valido, y España siguió el ejemplo (Peña, 2003: 384), si bien era patente la incapacidad del rey para gobernar—. Carlos II falleció en el año 1700 sin descendencia, iniciándose así el conflicto sucesorio entre Borbones y los Habsburgo de Austria por el trono español.

Expuestos los sucesos más relevantes relativos con la España barroca, nos encontramos en condiciones de abordar los aspectos relativos a cultura y sociedad de este ámbito. Puede afirmarse, desde un punto de vista teórico, que la época barroca fue testigo de la primera cultura de masas moderna. En su obra *La cultura del Barroco*, Maravall señala la masificación como uno de los rasgos definitorios del período, junto a su carácter dirigido, urbano y conservador (2012: 107-242). Este autor presenta una visión del Barroco como una estructura cultural, acomodada a las circunstancias socioeconómicas de su tiempo, que agrupa un conjunto de mecanismos controlados por los poderes políticos y religiosos en respuesta a la situación de crisis que desde finales del siglo XVI se dio en Europa en general, y en España en particular (Maravall, 2012: 51). Atendiendo a esta perspectiva resultan más que razonables los rasgos caracterizadores de esta cultura arriba presentados. El carácter masivo de la cultura barroca no se refiere, como podría aparentar, a una población masificada en un sentido demográfico³², sino a su concentración en núcleos urbanos y al establecimiento de unos dispositivos orientados a integrar a todas las capas de la sociedad bajo una suerte de “vinculación protonacional” (Maravall, 2012: 180) –sin que por ello cada individuo debiese abandonar su correspondiente lugar dentro de tal sociedad–. Tales dispositivos están orientados a actuar de modo masivo en la sociedad, para lo cual el teatro constituye un excelente medio: una comedia, a cuyas representaciones asisten individuos procedentes de todos los estratos sociales, ha de ser capaz de comunicar y

³² Por el contrario, las sucesivas epidemias de peste, las hambrunas, la expulsión de los moriscos en 1609, los conflictos armados, la incorporación al clero de numerosas personas que carecían de otros medios para garantizar su sustento –con su correspondiente adopción del celibato– y las malas condiciones higiénicas y sanitarias fueron factores decisivos para un importante descenso de la población y la tasa de natalidad. A este respecto, resultan reveladores los datos proporcionados por Martínez Gil para la ciudad de Toledo: “de los casi 11.000 vecinos con que contaba en 1591, solo quedaban 4899 en 1639” (2000: 320). Aporta, asimismo, estremecedores porcentajes para el conjunto de España de mortalidad bruta –entre 35 y 45%, que coyunturalmente podían llegar a dispararse hasta el 400%– e infantil –entre 44 y 54%– (2000: 323).

actuar sobre todos ellos, siendo este precisamente el rasgo que determina la eficacia de una cultura masificada.

Las características presentadas por Maravall son interdependientes, de lo que se desprende que, si encontramos en la cultura barroca este carácter masivo, es precisamente por ese interés por dirigir el pensamiento e inmovilizarlo en las posiciones más conservadoras que señala este historiador. En el siglo XVII se encuentra instalada en la población una aguda percepción de decadencia, agravada en la conciencia de una sociedad habituada a triunfar en años precedentes (Elliott, 2007: 305). Las características de esta recesión se dieron en el resto de potencias europeas (2007: 275), si bien su virulencia fue mayor en la zona mediterránea y, particularmente, en la hispánica. La gran cantidad de documentación sobre el tema que conservamos en el caso español manifiesta un elevado nivel de pesimismo que se incrementa conforme avanza la centuria.

El agotamiento financiero, demográfico y emocional experimentado en estos momentos tiene consecuencias interesantes en el pensamiento: por una parte, se genera el mito del auge y declive de los imperios, de donde surge una explicación con pretensión científica del destino del Imperio Hispánico (Maravall, 2012: 216; Elliott, 2007: 307-308). De otra parte, se hace vital el fomento de la participación en el sistema establecido de sectores de la sociedad que hasta el momento habían permanecido en segundo plano o, incluso, entre los grupos no privilegiados, como es el caso de la figura del campesino rico:

[El régimen] necesita en el siglo XVII aumentar considerablemente el número de los implicados e interesados en el sistema, porque para la eficaz defensa de éste necesita más medios financieros, militares, psicológicos; necesita gastar más, disponer de más hombres armados, contar con más adhesiones. No hay más remedio que dar participación, de alguna manera, en el régimen de privilegios y valores de la sociedad tradicional a los individuos de grupos nuevos, los ricos de la ciudad y los del campo (Maravall, 2012: 216).

En términos económicos, puede decirse que el régimen busca adherir a su causa a la burguesía del momento: una burguesía reducida –en relación con su presencia en otros países– y *primitiva* en el sentido de que nos encontramos aún lejos de un sistema de rasgos abiertamente capitalistas, pero perfectamente reconocible por sus características y funciones dentro de esta sociedad. Las pretensiones del poder político son, precisamente, integrar estos grupos dentro de su sistema con el fin de perpetuarse: no solo los recursos financieros de estos sectores son necesarios, sino que, además, es preciso que participen de algunos privilegios reservados a las capas nobiliarias con el fin de evitar que se conviertan en una amenaza para el *statu quo*. Por estas razones, lo que podría pasar a primera vista como un cierto aperturismo, al permitirse cierto nivel de ascenso social a grupos tradicionalmente no privilegiados, es, en realidad, una astuta estrategia de mantenimiento de los rasgos conservadores. Este es un aspecto muy visible en las manifestaciones literarias del momento; particularmente, en el teatro, donde uno de los valores que abren la puerta a la promoción social es, precisamente, la firme defensa del acatamiento de los valores tradicionales que deciden cuál es el lugar de cada individuo en la sociedad. Bajo esta fórmula en apariencia paradójica se oculta la promesa de una recompensa a la conducta deseada: “el hombre que en su medio aldeano respeta al soberano y al orden social que en este culmina, es rico y virtuoso, vive feliz y, precisamente por estos méritos de acatamiento del orden, ascienden él o sus hijos, incluso casados con nobles por mano del rey” (Maravall, 1972: 76). Este hecho no es exclusivo de los labradores cuya situación les había permitido adquirir una buena cantidad de tierras y hacer fortuna; puede extenderse asimismo a otros grupos, como determinados tipos de comerciantes. Sin embargo, las características de la economía española, de base eminentemente agraria, hacen que el primero sea el colectivo más

enriquecido; y, por lo tanto, el más necesario para los intereses de un estado ávido de financiación.

Por tanto, además de este interesante fenómeno económico-social cuya importancia habremos de tener en cuenta, se desprende de lo que acabamos de comentar que las comedias requieren una lectura profunda que tenga presente las pretensiones aleccionadoras señaladas. La presentación de una apariencia novedosa y flexible se orienta, en última instancia, a conseguir el apoyo de toda la sociedad a la estructura rígida y conservadora que constituía el modelo señorial; y, aunque las interpretaciones de las comedias no deben forzarse para obtener a toda costa esta lectura, hemos de atender a las circunstancias señaladas para no caer en una visión errónea.

Sin embargo, la interpretación de Maravall ha recibido críticas en atención a lo que se ha calificado como un discurso en exceso monolítico que presenta el teatro como un mero instrumento propagandístico que no en todos los casos se corresponde con la realidad (Connor-Swietlicki, 1998: 123-129). Arellano ha calificado esta visión de tópico perjudicial para la percepción actual del período barroco (2004: 70-71; 2011: 321-322), y Mosquera ha señalado que, al perder vigencia el enfoque sociológico marxista frente a otros paradigmas que permiten contemplar más la individualidad que el conjunto de comedias, ha sido posible vislumbrar valores no tradicionales en determinadas obras (2016: 266).

Se ha dicho, asimismo, que en su obra se nos presenta una Literatura dramática y de emblemas que abraza los elementos negativos de la España del momento y los presenta como positivos, constituyendo esta una visión global de nuestros comediógrafos nociva y que, además, no distingue adecuadamente entre dramaturgia y propaganda (*cf.* Stern, 1982: 1-36). En suma, se ha tildado su concepción del Barroco hispánico de “simplista” aduciendo que “no todos los literatos vivieron a costa de sus

protectores ni se adhirieron totalmente al pensamiento dominante” y que en su pensamiento no se tienen en cuenta los rasgos específicos del polo receptor (Rodríguez-San Pedro, Sánchez Lora, 2000: 124). Consideramos al respecto que, siendo la sociedad barroca la primera con rasgos económicos, políticos y sociales claramente modernos, comparte con otras culturas modernas uno de sus rasgos definitorios, que es precisamente un claro interés por la opinión pública y su moldeamiento por medio de la propaganda. Por más que estas no cobren aún la gran relevancia que adquieren con su participación directa en la elección de unos determinados gobernantes, la importancia del control del pensamiento sigue siendo un rasgo fundamental para el Barroco, que justamente se define por recurrir a algunos elementos propagandísticos con el fin de perpetuar un régimen que ya encontraba dificultades para sobrevivir. En este sentido, el mecenazgo de artistas cobra una especial relevancia, como han demostrado otros autores además de Maravall (García Reidy, 2013; Galván Moreno, 2009: 51-88; Enciso Alonso, 2008: 47-61; Elliott, 2007: 209-237; Zugasti, 1994: 35-52; Ferrer Valls, 1993) y constituye la base de la cultura hegemónica, sin que esto implique necesariamente que no existiesen manifestaciones artísticas disidentes. La eficacia de mecanismos de control como la financiación de los artistas y la estricta acción de la censura hacen que resulte innegable el carácter dirigido de la cultura barroca, contra lo cual resulta lógico el levantamiento de voces críticas que merecen ser atendidas y estudiadas, pero que no constituyen el criterio más definitivo de la caracterización de este período y de su cultura como estructura, que constituía el propósito esencial de las obras de Maravall. Dos importantes consecuencias de la actividad teatral vinculada a los núcleos de poder son la delimitación creciente del *yo autorial* y la profesionalización de la figura del dramaturgo, que no su independencia creativa. Aunque este disponía de una variedad de potenciales clientes a los cuales prestar sus servicios, la importancia de los encargos

palaciegos resulta decisiva: “lejos queda ya esa imagen romántica del creador completamente autónomo en relación con su creación y desentendido de las circunstancias sociológicas y comerciales de la escritura dramática” (García Reidy, 2013: 165).

Asimismo, es de reconocer que en nuestra época la oposición ideológica al sistema vigente es un elemento que aporta valor y consideración a un autor, especialmente cuando esta se da contra un régimen absolutista u opresor en algún sentido. No podemos estar más de acuerdo con esta circunstancia. Sin embargo, aplicar este esquema de pensamiento a autores que vivieron hace cuatro siglos puede incurrir en el anacronismo por numerosas razones:

Resulta anacrónico aplicar los criterios –muy poco sinceros, por otra parte– de nuestra sociedad al escritor aurisecular. Exigir a un dramaturgo del XVII (o de cualquier época) que sea crítico para valorarlo positivamente y pregonar su modernidad no deja de ser otro prejuicio. ¿Por qué no van a poder defender Lope o Calderón un sistema con el que están de acuerdo? Pero el error básico en este punto es el que cometen los intérpretes que confunden la defensa del sistema con el conformismo o con la ausencia de complejidad en los dramaturgos (Arellano, 2004: 71).

La cuestión de si los autores estaban o no de acuerdo con la situación política de su momento resulta compleja y de difícil demostración. En un sistema en el que cualquier elemento susceptible de ser considerado amoral, inapropiado o poco favorecedor para las instituciones dominantes era eliminado de las obras y obligaba a los autores a una escrupulosa acción autocensora, el fenómeno de las obras por encargo estaba a la orden del día y la proximidad a las cortes era esencial para la trayectoria de los artistas, puede resultar engañoso asociar la defensa del sistema imperante en las obras directamente con la ideología de los autores. En última instancia, el teatro constituye una de las manifestaciones artísticas más directamente dependientes del

poder económico, dado que requiere una financiación que no es tan necesaria o voluminosa en otros casos:

El hecho teatral se inscribe así en las coordenadas de hecho cultural que se apoya en bases económicas, en definitiva, en el dinero, con sumisiones que nunca perderá del todo, aunque a los hombres de teatro les guste hablar de marginalidad e incluso se aluda a ella como testimonio de crítica de los valores establecidos (Díez Borque, 1988: 14).

De otra parte, consideramos que la escasa atención prestada a la recepción por parte del historiador responde a su interés en el estudio de los mensajes propagandísticos y a las razones que motivaron su emisión. Esto se debe a que la extensión del estudio de los procesos de recepción desde la pragmática hacia otros campos de estudio no tenía aún el alcance del que, afortunadamente, goza hoy. Los efectos sobre el público deben ser atendidos en la medida de lo posible para comprender el alcance de los mensajes contenidos en las obras teatrales, que no necesariamente podrían alcanzar siempre el propósito para el que se diseñaban: el caso de la España de Olivares sugiere que los nuevos recursos propagandísticos del Estado del siglo XVII eran perfectamente susceptibles de resultar contraproducentes y de perjudicar a la misma causa para cuya promoción fueron pensados (Elliott, 2007: 211).

Como señalábamos unas páginas atrás, otra de las características que Maravall atribuye a la cultura barroca es la urbanidad. En el Barroco, la clase poderosa habita en las ciudades, que han experimentado un notable crecimiento respecto a siglos anteriores. Si bien la base económica es aún de carácter agrario, dado que es el campo el origen de la producción, la concentración de los grupos pudientes en las ciudades hace que, a través de los impuestos, la mayor parte de las rentas se desplace del campo a estas, donde más se desarrolla el comercio (Maravall, 2012: 186-187). De otra parte, la adquisición de tierras por parte de los enriquecidos habitantes urbanos, contra lo que

cabría esperar, acentúa este fenómeno: el aumento de la concentración agraria polariza aún más la división entre propietarios y no propietarios, y el empobrecimiento de estos últimos fomenta el éxodo rural.

La acumulación de población empobrecida en las ciudades preocupa a los círculos de poder, temerosos de que las tensiones entre urbe y campo estallen, precisamente, donde hay una mayor concentración de riqueza. Por esta misma razón se intentará estimular el desplazamiento de los terratenientes desde la ciudad al campo, a través de la revitalización de tópicos como el famoso *beatus ille*, con el fin de reducir el éxodo rural que podía resultar amenazador para las ciudades (Maravall, 2012: 192-195). Con esta tendencia convive una alabanza a la ciudad especialmente visible en la picaresca y en el teatro. Se admira el lujo de los edificios y las gentes de las grandes ciudades, convertidas en lugares de crecimiento y ostentación.

El teatro barroco se encuentra irremisiblemente ligado a este carácter urbano, pues fue gracias al desarrollo de las ciudades como el teatro vivió un proceso de comercialización y profesionalización sin precedentes (Sanz Ayán, 1999: 69; 2001: 54-55). Los teatros, creados en un primer momento con el fin de obtener ingresos para los hospitales, terminaron por convertirse en negocio (Díez Borque, 1988: 20) ante la gran concentración de población en las ciudades frente al campo. Esto no significa que no hubiese representaciones en las villas, sino que las ciudades tenían mayor necesidad de espacios específicos para las representaciones y más recursos para construirlos. A partir de comienzos del siglo XVII, el teatro recibirá el impulso decisivo que le había faltado anteriormente, dado que Felipe II no compartía el entusiasmo por las representaciones que mostrarían su hijo y su nieto, aunque sí hubo figuras en su corte que promocionaron la fiesta y el espectáculo teatral (Ferrer Valls, 2007: 152). Como estudia Oleza (*cf.* 1981: 9-44), los orígenes del drama barroco se encuentran en tres tendencias de carácter

dispar procedentes de la Edad Media: el teatro cortesano de fasto ceremonial; su opuesto, el teatro populista que desembocará en el profesionalizado y cuyos antecedentes se remontan a los espectáculos juglarescos y religiosos del siglo XV; y, con mayor proximidad al primer tipo de teatro señalado por Oleza que al segundo, un teatro erudito procedente de las representaciones elegíacas y humanísticas. El carácter del teatro populista determina su idoneidad para ser consumido por un público masivo y, por tanto, lo hace susceptible de ser el portador por excelencia de los mensajes propagandísticos que las instituciones querían hacer llegar a la población. Es, asimismo, el que incorporará las características de la Comedia Nueva de Lope, dado el interés del dramaturgo por “empezar por abajo, para agradar al vulgo y, así, poco a poco, transformarlo en un auditorio instruido, *dramáticamente* especializado, producto de una constante modelación del poeta que conseguirá extraer de él un arte de nuevo cuño que será la tragicomedia” (Porqueras Mayo; Sánchez Escribano, 1967: 130). Por otra parte, el crecimiento del público dramático determinó que, a través de la profesionalización de las compañías teatrales, se produjese una cierta autonomización del arte dramático, que pasó a ocupar un lugar central como espectáculo superando su circunscripción a las fiestas nobiliarias y a las celebraciones religiosas. Parejo a este fenómeno se presenta el indudable valor monetario que la masificación imprimió a la institución, a cuya transformación en una actividad económica de gran rentabilidad responde la construcción de espacios dedicados específicamente a la representación (García Reidy, 2013: 76-77).

A las cuatro propiedades que Maravall presentaba –masificación, dirigismo, conservadurismo, carácter urbano–, podemos añadir, para la caracterización general de la cultura barroca, otras dos: religiosidad y teatralidad. Estos rasgos permiten examinar

unas circunstancias determinantes, especialmente, para las condiciones de recepción de las obras dramáticas, puesto que proporcionan claves para delimitar la credibilidad que la institución cultural de la época reserva para algunas prácticas estéticas, así como la actitud generalizada de la sociedad ante el teatro, de extremada importancia como elemento evasivo y moralizante. La credibilidad que señalamos se encuentra ligada, como hemos apuntado previamente, por la cosmovisión que una determinada sociedad tiene de la realidad, cómo percibe esta la realidad y la ficción y las interrelaciones entre ambas. Una comunidad de mentalidad secularizada, postindustrial y con predominio del pensamiento científico como la actual no presenta las mismas características en sus prácticas estéticas y ficcionales debido, precisamente, a que su imagen de la realidad y de su propio lugar en ella es radicalmente diferente.

Veamos, pues, la decisiva influencia del carácter religioso en la configuración de la sociedad barroca. La religiosidad es, en esta época, un aspecto que afecta a la totalidad de la vida del hombre barroco, tanto pública como privada: pensemos en la legitimación de la política exterior de la Monarquía Hispánica a través de la fe, en esa autopercepción del pueblo, y particularmente del castellano, como elegido por Dios para promover el cristianismo y eliminar la herejía (Elliott, 2007: 305), así como en la indiscutible unión de poder eclesiástico y político imperante en esta época y aún en las venideras. No puede ignorarse, a este respecto, el papel fundamental del conflicto religioso surgido a partir de la Reforma luterana y de la correspondiente respuesta católica, la Contrarreforma, que no haría sino redoblar la presencia de los elementos religiosos en múltiples facetas de la sociedad del momento. En este sentido, se hace aún más evidente el hermanamiento entre política y fe, especialmente en atención al recurso a la religión como elemento de propaganda.

Pero estamos adelantando conclusiones: sin una sólida base de religiosidad fuertemente implantada en la población, una acción propagandística y una ligazón de política y fe carecerían de utilidad real. Nos movemos, pues, en la complejidad de lo que se ha dado en llamar *historia de las mentalidades*, un concepto que, desde su surgimiento a mediados del pasado siglo, no ha dejado de desarrollarse y dar lugar a fructíferas investigaciones capaces de trascender el modelo del sujeto histórico individual, con un indudable valor para el estudio del contexto económico, político y social:

La historia de las mentalidades [...] se sitúa en el punto de conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconsciente y lo intencional, de lo estructural y lo coyuntural, de lo marginal y lo general. El nivel de la historia de las mentalidades es el de lo cotidiano y de lo automático, lo que escapa a los sujetos individuales de la historia porque es revelador del contenido impersonal de su pensamiento, es lo que César y el último de sus soldados [...] tienen en común. La historia de las mentalidades es a la historia de las ideas lo que la historia de la cultura material es a la historia económica (Le Goff, 1980: 87-88).

En el contexto de la historia de las mentalidades, las diferencias entre el Barroco y el período precedente tienden a desaparecer (Sánchez Lora, 1993: 125) bajo la amplitud de lo que Braudel denominó historia de larga duración (1970: 64, 73-76). Los elementos colectivos y contextuales, como el pensamiento de una comunidad, necesitan una periodización mucho más amplia que la tradicional para ser estudiados en toda su magnitud. Sin embargo, para nuestra finalidad será necesario ceñirnos al período barroco, dado que no estamos elaborando tal tipo de historia, sino tomando prestadas algunas de sus consideraciones para elaborar una panorámica de la mentalidad barroca.

El factor decisivo para el triunfo de la religiosidad es el miedo; más específicamente, el horror ante la muerte: “para la Iglesia, el sufrimiento y la aniquilación (provisional) del cuerpo son menos temibles que el pecado y el infierno. El

hombre no puede nada contra la muerte, pero –con la ayuda de Dios– le es posible evitar las penas eternas” (Delumeau, 1989: 49). Ante lo inevitable del fin de la vida, su relativización a través de la idea de la eternidad infernal, un mal mucho peor, puede permitir una suerte de consuelo. Sin embargo, lo que propugna el Barroco, con su característico pesimismo, es un discurso sobre la muerte como algo positivo, en virtud de la revitalización del tópico del *contemptus mundi*: la vida es dura; el mundo, hostil; y la muerte es, en último lugar, el paso hacia la vida eterna libre de sufrimiento y hacia la anhelada visión de Dios. Pero ¿cómo saber con certeza si las obras de uno están efectivamente garantizando este destino en la otra vida? Entra aquí en juego la autoridad eclesiástica, la cual, estipulando cuáles eran las conductas deseables en un buen cristiano, constituía un excelente instrumento de control del comportamiento de los individuos y contribuía a crear conciencias particularmente escrupulosas, temerosas de que sus actos no fuesen suficientes para su salvación (García Hinojosa, 2013: 37-40). El temor hacia la muerte, pues, fue un valioso recurso psicológico que, convenientemente espoleado, permitía manipular la mentalidad y la conducta de las comunidades:

Desde que despiertan las energías del moderno individualismo, el tema de la muerte preocupa a las sociedades que contemplan el otoño medieval, produciéndose en ellas una honda transformación de ese tema. Pero en el Barroco todavía se registra una agudización. Si el siglo XV había mostrado una verdadera obsesión por la muerte, el XVII —observa E. Mále— supera todavía en esto y consigue dar una versión más temible e impresionante de aquella (Maravall, 2012: 268).

Las epidemias de peste y otras enfermedades altamente contagiosas, las hambrunas, los conflictos armados y la mala situación económica fueron factores decisivos para una elevada mortalidad, así como para sucesivas crisis demográficas a lo largo del siglo XVII. En este contexto era habitual el enfrentamiento del hombre barroco con el trauma de una terrible muerte de familiares y amigos. El frecuente contacto con esta, unido a las terribles letanías eclesiásticas sobre la conveniencia de

fallecer convenientemente *preparado* y sobre las terribles consecuencias de no hacerlo, hacía que imperase no solo el temor a la muerte, sino también una terrible angustia ante la posibilidad de que esta llegase sin haber recibido los correspondientes sacramentos y haber dispuesto el alma para el tránsito al más allá (cf. García Hinojosa, 2013: 89-102). Se imponía, pues, la necesidad de reflexionar y hallarse listo para este trance en todo momento, dado que la insistencia en la naturaleza humana pecadora implicaba que el hombre raramente se hallaba limpio de pecado. Asistimos, en el período barroco, a una revitalización de las ideas de la buena y la mala muerte, y de sucesivas ediciones de manuales del bien morir de corte medieval, que alcanzan su punto álgido a mediados del siglo XVII (García Hinojosa, 2013: 97). Asimismo, la constante recreación en la muerte es explicada por Delumeau por medio del concepto psiquiátrico de *objetivación* (1989: 39), aplicable al gusto por lo cruento que estamos a punto de comentar. Dicho término describe la actitud humana de regodearse ante los elementos que inspiran temor en lugar de huir de ellos, reacción de clara raigambre tanática. Sánchez Lora y Rodríguez-San Pedro lo reflejan en términos similares: “la sociedad del siglo XVII fue capaz de crear una cultura para la muerte. El siglo de la prudencia, del artificio y la paradoja, se propuso escapar de los terrores de la muerte aprendiendo a morir” (2000: 218).

A la obsesión con la muerte y el temor a ella debe unirse la fijación con la violencia propia del Barroco. A este respecto afirma Maravall que, si bien es probable que no fuese mayor la violencia de esta época que la de las precedentes, es perceptible una mayor consciencia de esta que instauró una suerte de estética de la crueldad, un gusto por lo truculento institucionalizado en forma de eventos de exaltación del sadismo de las que son buena muestra el entusiasmo generalizado por los toros y las ejecuciones públicas, así como una parte importante de las manifestaciones artísticas, como es el caso de la picaresca:

Una carta de un jesuita (27 de mayo de 1634) relata el caso de uno a quien ahorcan, como un suceso de risa. [...] Los toros, como fiesta, dan ocasión también a poner de manifiesto sentimientos de violencia sangrienta. Por eso, Barrionuevo no gusta de ellos —también en esto se nos revela el autor como un personaje de oposición— y nos confiesa que no acude a ese agobiante y feroz espectáculo (Maravall, 2012: 265-267).

La unión entre miedo y violencia, así como la sublimación de estas en el culto religioso, quedan perfectamente sintetizadas en estas palabras de Sánchez Lora:

Hay mucha perversión en el Barroco, sobre todo por ser la expresión exacerbada de una sociedad en crisis que pervirtió todos sus valores hasta la monstruosidad, y si lo religioso expresa siempre lo humano, en cualquier medida, aquella religiosidad no podía escapar a la impregnación morbosa de la cultura y de las mentes en que se desarrolla (1993: 128).

Es decir, la devoción está asimismo impregnada de la tendencia hiperbólica barroca, lo que deriva en lo que este autor califica como “histeria religiosa”. En este fenómeno tiene una indudable importancia el sermón, instrumento empleado por los predicadores para extender una auténtica retórica del miedo y la muerte, en la que se empleaban todo tipo de técnicas y efectismos con el fin de impresionar a un ya de por sí angustiado auditorio. Sánchez Lora y Rodríguez-San Pedro remiten a testimonios acerca de los sermones del jesuita aragonés Jerónimo López, recogidos por su correligionario Martín Lanaja, de los que reproducimos el siguiente por considerarlo sobradamente representativo de lo que venimos señalando:

El mostrar al auditorio una calavera, hablando con ella el predicador, es espectáculo tan provechoso, que no solamente despierta emoción en los corazones, sino que también ataja abusos y escándalos públicos [...] ¿Qué mejor sermón que una muerte impensada y repentina? (Sánchez Lora, Rodríguez-San Pedro, 2000: 218).

Precisamente, el púlpito es el punto de convergencia de los dos elementos caracterizadores de la cultura barroca que añadíamos a su descripción general: la religiosidad y la teatralidad, a la cual nos referiremos en breve. La retórica barroca de la

muerte, impulsada por el fervor religioso, constituyen un excelente recurso psicológico de disolución de la individualidad, aspecto que la sociedad de privilegios necesitaba mantener controlado. No nos referimos a un mero dominio de las conductas a través de las doctrinas eclesiásticas, sino a la gran utilidad del *contemptus mundi*, con todo lo que este implica, como elemento perpetuador del orden establecido mediante los mecanismos que hemos observado. El menosprecio del mundo terrenal y la visión de la vida como un mero tránsito hacia la muerte, deseable encuentro con lo divino que acapara todos los aspectos y preocupaciones de la vida, constituye un discurso cuya minimización de las miserias sufridas por las clases más bajas se erige en un importante punto de apoyo para mantener a raya los efectos que pueden surgir de su descontento: “la muerte es un instrumento al servicio de unos fines espirituales pero también de otros muy imbricados en la vida terrena. Macabra, presente, moralizante, recubierta de gran aparato y ceremonial” (Martínez Gil, 2000: 317).

Sin embargo, esta capacidad de control por parte de la institución eclesiástica debe matizarse por un aspecto en el que Sánchez Lora ha insistido en varias ocasiones (2004: 180; 2000: 207-209; 1994: 65-69; 1993: 119-134; 1989: 125-145): se trata de la inoperancia, en el contexto barroco, del término “religiosidad popular”. Al respecto, el historiador expresa lo siguiente:

[El concepto designa] unas prácticas y creencias caracterizadas por un peso preponderante de las formas externas, ritualistas, sensoriales, con una fuerte confusión de elementos religiosos y profanos. [...] Las formas simbólicas de lo sagrado adquieren un valor autónomo, con lo que se transforman en objetos y ritos cuasi mágicos, abriéndose en una galería de portentos, milagrerías y espantos (2000: 209, 1994: 66-67, 1993: 127).

La razón que Sánchez Lora aporta para manifestar su contrariedad al empleo de dicha expresión es que durante el Barroco este tipo de religiosidad era común a clases populares y altas, y se encontraba extendida asimismo entre la jerarquía clerical; por

tanto, no hay motivos para emplear una terminología diferenciadora referida a la espiritualidad de estos grupos sociales. El estudioso, tras analizar numerosos textos de autores de los siglos XVII y XVIII, concluye que la Iglesia respaldaba y hacía suyas las creencias anteriormente descritas: “con esta teología adquieren estatuto de verdad todas las artes mágicas, desde el arte adivinatoria, amorosa, hasta la creencia en brujas y poderes descomunales de los magos” (1994: 69). Su condena a estas prácticas por superstición, añade, no se debía a que fuesen consideradas falsas, sino a que se atribuían a la obra demoníaca.

La presencia de este tipo de creencias en todos los sectores de la sociedad, llegando a la nobleza e incluso a la realeza³³, responde a que el discurso religioso contrarreformista situó como antagónicos los elementos pertenecientes a la mentalidad protestante, y no concedía tanta importancia a la introducción de prácticas y creencias de procedencia claramente pagana para conseguir una fervorosa adhesión a su propia religiosidad (Sánchez Lora, 1994: 74).

Así, nuestra insistencia en la importancia del pensamiento religioso no se debe únicamente a su preponderancia en el control de las mentalidades en la sociedad barroca. Constituye, además, un factor con importantes consecuencias en la recepción de las obras. Aunque nos detendremos más adelante en esta cuestión, podemos señalar, de forma generalizada, que en lo referente al subgénero teatral que nos interesa, el

³³ Son numerosos los testimonios que reflejan que en los sectores sociales más cultos y alfabetizados estaba generalizada la mentalidad que concedía autenticidad a las creencias de carácter taumatúrgico. En relación con esta cuestión, nos parece particularmente representativo el comportamiento en torno a las reliquias, de las cuales el mismo Felipe II llegó a acumular una gran colección: 7.422 en total (González Lopo, 1993: 249). En este trabajo (247-260), el historiador recoge casos como el de Ana de Austria, esposa de Luis XIII de Francia, que en 1637 recibió un dedo de San Isidro que había solicitado como remedio para un grave mal familiar (Guerra Chavarino, 2012: 66); así como el más impactante: el de Carlos de Austria, hijo de Felipe II y María Manuela de Portugal, conocido por su tendencia a la enfermedad. Durante una de sus crisis, el cuerpo de San Diego fue trasladado a las dependencias reales e introducido en el lecho del joven príncipe llegando incluso a descoserse parte de la mortaja del cadáver (González Lopo, 1993: 248-249).

drama histórico, existía una suerte de acuerdo tácito: si bien el argumento debía tener una base histórica, el poeta tenía licencia para añadir elementos ficticios no verosímiles; particularmente, relacionados con la fe católica. Sin embargo, ¿consideraría un público con el elevadísimo nivel de taumaturgia que acabamos de estudiar que los elementos mágicos y/o religiosos introducidos en algunas comedias son ficticios? No podemos responder de forma absoluta a esta cuestión, pero no consideramos descabellado estimar que, muy probablemente, tomaran parte importante de los acontecimientos sobrenaturales de las comedias por ciertos. Una sociedad convencida de que su institución monárquica tiene un poder emanado de la voluntad divina, a la cual atribuye asimismo tanto los éxitos como las derrotas militares e incluso la aguda crisis que atraviesa, como una penitencia debida a su empeoramiento moral, ¿por qué no habría de creer que un milagro representado en una obra dramática ocurrió en la realidad? Como señalamos anteriormente, una concepción del mundo fenoménico en la que el pensamiento mágico ocupa aún tan importante lugar implica unas relaciones entre aquella y la ficción notablemente diferentes a las dispuestas en nuestro tiempo.

Alfonso Martín Jiménez (2015: 225-231) aporta una interesante reflexión a este respecto tomando como punto de partida los modelos de mundos posibles propuestos por Tomás Albaladejo (1986, 1992). Recordemos que este último distinguía tres tipos de modelos de mundo que podemos encontrar en los textos: el tipo I se corresponde con lo verdadero y sus referentes se encuentran en el mundo real. Los tipos II y III son ambos modelos de mundo ficcionales; verosímil e inverosímil respectivamente –en relación con las leyes físicas que rigen el mundo real, no en la concepción de verosimilitud interna de la obra–, de modo que la novela *Moby Dick* pertenece al modelo II; mientras que *El señor de los anillos* se corresponde con el modelo III. El texto literario funciona presentando modelos de mundo de tipo II y III al lector, que

mediante el proceso de lectura le asigna uno u otro tipo en función de la ley de máximos semánticos y su restricción. No será la intención del autor hacer que el lector lo entienda como un texto con un modelo de mundo de tipo I –es decir, ni Melville pretendía que tomásemos su novela por el diario de un auténtico pescador de ballenas a la caza de un cachalote blanco llamado Moby Dick, ni Tolkien buscaba que el lector creyese en la existencia de la Tierra Media y sus habitantes–. Pero puede ocurrir que los autores de textos que contienen mundos del tipo III los presenten como si perteneciesen al tipo I: es lo que ocurriría en el ejemplo que propusimos sobre el animal inaudito si el texto con el que topó el lector, en lugar de tratarse de un ejercicio estético-literario, hubiese sido escrito con el fin de afirmar la existencia de dicho animal en el mundo real efectivo. Tal como señala Martín Jiménez, este es precisamente el caso de los relatos mitológicos, religiosos o esotéricos, tipología a la cual pertenecen los *Evangelios*: se trata de textos que contienen elementos ficcionales no verosímiles con el propósito de que el lector los tome por auténticos, y es decisión de este último interpretarlos de una u otra forma. Asumiendo que quienes escribieron los *Evangelios* eran creyentes, nos encontramos con autores que, en su propia percepción, fijan textualmente un modelo de mundo de tipo I y que considerarán erróneas las interpretaciones que lo sitúen en el modelo de tipo III. Pero “a esa propuesta del autor se unen, en el nivel pragmático, las creencias de determinados grupos sociales o religiosos, que apoyan con sus ediciones, comentarios e interpretaciones de los *Evangelios* su pertenencia al tipo I” (2015: 228).

Nos hallamos, en el caso de la comedia barroca, en el terreno de la ficción: no estamos ante un dramaturgo que pretende que sus comedias sean tomadas como documento histórico, aparezcan o no elementos sobrenaturales en ellas. Sin embargo, en el caso del drama histórico se asume por convención cierto basamento histórico, de modo que algunos de sus elementos serán considerados como pertenecientes al tipo I de

mundo. En este mismo sentido, si una de estas comedias presenta motivos religiosos sobrenaturales, muy probablemente serían interpretados en su época como pertenecientes al tipo de mundo I, precisamente en virtud de la importancia que esas creencias de los grupos sociales o religiosos que señala Martín Jiménez ejercían en el siglo XVII. Podemos afirmar, pues, que elementos que pertenecen al tipo de mundo III eran considerados en esa época como de tipo I o, al menos, de tipo II: quizá los espectadores barrocos no interpretaban que el suceso sobrenatural en cuestión ocurrió tal como lo veían sobre las tablas al igual que, por medio de la convención estética, comprendían que no todos los hechos históricos ocurrieron exactamente igual que como mostraba la correspondiente representación. Sin embargo, en virtud de la religiosidad imperante en la época, sí considerarían tales elementos sobrenaturales como parte de la realidad fenoménica; por lo tanto, aceptarían la pertenencia del elemento sobrenatural al tipo de mundo II. Por ejemplo, en *La jornada del rey don Sebastián en África*, asistimos a una serie de malos presagios que se le presentan al joven rey portugués y que Vélez presenta como avisos providenciales de los terribles acontecimientos que están por suceder en la cruenta Batalla de Alcazarquivir. Consideramos altamente improbable, en el contexto barroco que hemos trazado, que la opinión generalizada del público ante tales presagios fuese la de que se trata de elementos fantásticos, pertenecientes al modelo de mundo de tipo III. Dado el elevado nivel de superstición y las características de la religiosidad de la época, serían juzgados como pertenecientes al tipo II.

De otra parte, resulta interesante tener en cuenta, asimismo, cuál sería la intención del autor mediante la introducción de estos motivos: dada la convencionalización del juego entre ficción verosímil y realidad en el drama histórico, muy probablemente su intencionalidad era la de añadir componentes que juzgaba extraordinarios, pero posibles, con una finalidad estética determinada; por tanto, según

su mentalidad estos pertenecerían a un modelo de mundo de tipo II. En el ejemplo concreto que presentamos, hay un objetivo específico en la inclusión de los mencionados augurios negativos, lo cual no elimina la probabilidad de que Vélez, influido por la mentalidad de la época, los considerase pertenecientes a un modelo de tipo II.

En definitiva, la mentalidad mágico-religiosa de la época, que adopta numerosos motivos de carácter sobrenatural como integrantes de la realidad, dispone una credibilidad diferenciada para su aparición en la ficción; no considerándolos, como haría un lector o espectador de la actualidad, factores pertenecientes a la fantasía o a lo inverosímil, sino a lo posible creíble. Esto constituye unas condiciones de recepción notablemente diferentes en las que el efecto propagandístico de la atribución a entidades divinas o maravillosas de determinados hechos que, en ocasiones, podían llegar a afectar a la trama política del drama, fueran funcionales en la mentalidad colectiva de la época; algo que difícilmente podría ocurrir en nuestra sociedad actual.

En lo que respecta a la teatralidad, cabe señalar una importante dimensión social que, en nuestra definición del concepto en su faceta más específicamente estética, decidimos reservar para tratar en este punto de nuestra investigación. Hemos tratado previamente la teatralidad como un elemento diferenciador de la comunicación dramática frente a la especificidad de otras prácticas artísticas; y como la convención que permite surgir la mirada ilusionada del espectador que permite el surgimiento de la ficción dramática. El Barroco añade una noción al término que afecta a la vida ordinaria de la comunidad: la teatralidad como la actitud afectada y ritualizada, sin la cual la acción modeladora del teatro sobre la mentalidad colectiva no habría tenido la efectividad que conoció. Esta eficacia se encuentra asimismo directamente relacionada

con la teatralidad como espesor de signos, como conjunción de elementos visuales y auditivos, dada la gran importancia de lo visual en esta época (Orozco, 1969: 63; Arellano, 1999: 197) debida, entre otros factores, a la gran proporción de población analfabeta existente³⁴. “En el Siglo de Oro, todo eso que hoy llamamos literatura, entraba, pues, mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual” (Frenk, *apud* Pregelj, 1999: 86), en virtud del carácter social y festivo que suponía la asistencia a las representaciones teatrales. Sin tal peso del teatro en la vida barroca, el salto de esta dimensión socio-cultural de lo teatral a la vida cotidiana no habría tenido lugar.

Nos encontramos, por tanto, ante una mentalidad imbuida de teatralidad en su acepción, por así decir, más coloquial, que en última instancia no es sino una expresión del gran triunfo del tópico del *theatrum mundi* tan típicamente barroco. Existía, en efecto, no solo una imitación de la vida por parte del teatro, sino también una cierta invasión por parte de este último de numerosos aspectos de la vida pública hasta el punto de convertirse en un lugar común de los estudios barrocos, que se refieren a la presencia de elementos teatrales en otras manifestaciones artísticas, como pintura, escultura, arquitectura e incluso música; en las ceremonias litúrgicas y en la vida cotidiana, de la que la fiesta teatral constituye una importantísima herramienta del poder (González Heras 2013: 493-505; Iniesta Cámara, 2012: 1.003-1.013; Maravall, 2012:

³⁴ Maneiro Vidal (2008: 7) estima que un 80% de la población era analfabeta durante el Barroco en España. Sin embargo, “las únicas cifras que poseemos son la tasa de analfabetismo en el Censo de 1900: un 56,07% de analfabetos (un 45,58 de hombres y un 65,89 de mujeres) y la evaluación de Luzuriaga para los años de 1870: un 75% de analfabetos” (Soubeyroux, 1985: 160). Este autor, ante la manifiesta escasez de datos de España, recurre a las investigaciones realizadas en Francia, donde la popular encuesta Maggiolo arroja, para los años 1686-1690, un 79% de analfabetismo para este país. Su aplicación al caso español resulta extremadamente arriesgada y en ningún caso aventuramos una cifra para la época barroca, pero es necesario considerar la diferencia entre la circunstancia de saber leer y escribir –o, incluso, únicamente leer– y la de ser un consumidor habitual de literatura escrita. Asimismo, el proceso de alfabetización no se da de forma regular y constante a lo largo de la Historia: a este respecto, Viñao Frago señala que, si bien la escolarización y el aprendizaje de las primeras letras progresó a lo largo del siglo XVI, durante la siguiente centuria experimentó un retroceso por factores económicos e ideológicos (1999: 70).

318-322, 383-392, 1986, 71-96; Ferrer Valls, 2007: 151-168, 2003: 27-37, 1999: 43-52; Rico Callado, 2002: 85-287; Moreno Navarro, 1986: 179-186; Orozco, 1969).

En este sentido, la teatralidad se manifiesta como una actitud general de *fingimiento*, una percepción de que, en cierto modo, la vida transcurre sobre un escenario ante un público determinado y de que las acciones son, a su vez, actuaciones para esa audiencia que observa. Este pensamiento tiene una evidente base teológica: que el hombre, al final de su vida, haya de rendir cuentas por sus pecados ante Dios solo puede significar que este es un espectador omnisciente que observa todas nuestras obras. Este es uno de los aspectos a los que se refiere directamente el tópico del *theatrum mundi*: el mundo es un gran teatro de cuya representación Dios es el principal testigo. Esta concepción de la realidad constituye una de las manifestaciones de la sublimación del pesimismo y la angustia existencial existentes en el Barroco, íntimamente vinculados al tópico del engaño de los sentidos. La inseguridad generalizada ante la existencia de una supuesta verdad de las cosas viene dada no solo por la grave situación política y económica de la época, sino también a la complejidad que los nuevos conocimientos científicos y técnicos añaden a una visión del mundo previamente asentada sobre unos presupuestos que van probándose equivocados. Un gran exponente de esta circunstancia lo constituye el giro copernicano: tras siglos de creencia generalizada en el movimiento de los astros del Sistema Solar en torno a la Tierra, la revolución que supone el descubrimiento de que, en realidad, el movimiento se produce alrededor del Sol resultaría, cuando menos, impactante. La multiplicación de correcciones similares que comienzan a aflorar de la mano de la ciencia, que en última instancia no viene a suponer sino el choque entre pensamiento mágico y científico, crea una conciencia vacilante, dudosa respecto a la *realidad de la realidad*. Esta inseguridad ante las ideas de lo verdadero y lo absoluto la recoge Maravall como sigue:

Las difundidas prácticas –muy especialmente en el arte– del «engaño a los ojos» no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente (2012: 319).

Al tratar la idea de que no solo las manifestaciones artísticas son artificios, sino que la propia realidad es una construcción, un gran escenario en el que se representa una obra que bien podría ser un sueño, la teatralidad se transforma fácilmente en metateatralidad. Incluir dentro de la representación dramática, uno de los puntales de las convenciones estéticas entre producción y recepción artística, una dramatización de esas mismas convenciones, al presentar una difuminación de los límites entre realidad y ficción, constituye el culmen de la idea del mundo como teatro.

Sin embargo, no todo es angustia y recogimiento ante la inquietante mutabilidad del mundo. De la mano del gusto barroco por el tema de la apariencia y la representación se da la ostentación, aspecto de gran importancia en la fiesta teatral. Tales eventos presentan una función propagandística evidente: tal exhibición de riqueza y grandiosidad otorga un gran prestigio a quien las organiza (Maravall, 2012: 383; Ferrer Valls, 2003: 35; Enciso Alonso-Muñumer, 2003: 50), con lo cual tienen lugar tanto en el ámbito público como en el privado. Como afirma Ferrer Valls, si bien ambos tipos de fiesta se orientan a la proyección de una imagen de poderío y magnificencia, la diferencia entre ambas estriba, además del lugar de celebración –espacios públicos, calles, plazas; frente a los palacios–, en que en las representaciones cortesanas es donde la fiesta adquiere su máximo sentido como manifestaciones de fastuosidad y como elemento estratégico de las relaciones de poder “al mismo tiempo que sirve de diversión y entretenimiento para una nobleza cortesana que se recrea en una estética, unos modos de vida y unos ideales que comparte como clase” (2003: 35). Son estos contextos más

que propicios, dado el carácter político más o menos subyacente a estas fiestas teatrales, para la representación de dramas históricos, cuyos antecedentes se remontan, precisamente, a la tradición del fasto medieval (Martínez Aguilar, 2000: 61-62; Ferrer Valls, 1993: 39-44), festejo con espectáculos que tomaban como tema un hecho histórico-político relevante y motivado por la conmemoración de un acontecimiento público, como la llegada de un miembro de la realeza o nobleza a la ciudad o la evocación de un evento histórico concreto. Dichos espectáculos, generalmente de breve duración, tenían menos complejidad dramática que elaboración escenográfica, ya que constituían una pequeña parte de la celebración del suceso en cuestión. Pero no por ello carecían de importancia, ya que “mantenían todo su valor funcional de reafirmación de los hechos y de propaganda” (Ferrer Valls, 1993: 42). Precisamente, las fiestas teatrales barrocas estaban motivadas por acontecimientos similares: celebración de victorias militares, recibimiento y salida de grandes figuras reales o de la corte, beatificaciones, encomio de personajes públicos, festividades religiosas, acontecimientos familiares de reyes y nobles tales como bautismos, bodas, e incluso funerales, entre otros (Díez Borque, 1986: 11-40; Ferrer Valls, 2003: 27-37).

Dado el carácter suntuario de estas celebraciones, es comprensible que el encargo de representaciones teatrales a poetas fuese una circunstancia más que frecuente en el Siglo de Oro, así como los certámenes o justas poéticas. Otras prácticas comunes eran la construcción de arcos triunfales y altares, desfiles de procesiones y máscaras, empleo de luminarias y juegos artificiales, recreación de batallas –muy habituales asimismo en los fastos medievales– y recreaciones de las fiestas acuáticas romanas o *naumaquias*, para las cuales se construían canales y estanques en los palacios, como los del Palacio del Buen Retiro. Tal despliegue de lujo y boato buscaba –y lograba, a juzgar por las crónicas y relaciones de la época, que constituían por sí

mismos un elemento propagandístico al elogiar estos eventos, como los comentarios de José Pellicer, Simón Díaz o Diego de Ribera— despertar la admiración y el asombro de los asistentes y tenían, además, una importante función evasiva. Así, el ambiente festivo podía constituir otro de los mecanismos de captación extrarracional, como expresa Moreno Navarro: “se efectúa un intercambio de cualidades entre el polo ideológico-normativo de la fiesta, que se carga de emocionalidad, es decir de no-racionalidad, y el polo sensorial, que se impregna de los valores ideológico-morales contenidos en el nivel de significación exterior manifiesto” (1986: 180). Por todo lo dicho hasta ahora, consideramos la fiesta teatral una de las más destacadas manifestaciones de la teatralidad como elemento social, de la omnipresencia de esta en la vida pública del siglo XVII y, en última instancia, de sus posibilidades propagandísticas, razón por la cual recibieron tantos medios en el Barroco³⁵.

Del brillante análisis de Emilio Orozco sobre la teatralidad barroca (1969) resulta destacable para nuestro trabajo un importante rasgo estético del que posteriormente también Maravall se hizo eco, si bien con una terminología diferente, refiriéndose a ella como extremosidad y exuberancia (2012: 331-355): nos referimos al desbordamiento, máximo exponente de la presencia de la teatralidad en otras manifestaciones artísticas. Se trata de una interpenetración espacial y expresiva generalizada en la estética barroca, que busca la salida de la obra de sus propios límites, así como la introducción del espectador dentro de ellos, “contar [...] con el espectador como un término, como un elemento vivo dentro de la composición” (Orozco, 1969: 40). Aunque todas las manifestaciones estéticas a las que este fenómeno se extiende

³⁵ Ferrer Valls (2003: 36) señala que era tanta y tan frecuente la ostentación festiva que se hizo necesario legislar para reducir el gasto en ornamentos. Añade, sin embargo, que estas leyes solían quedar en segundo plano a menudo.

–pintura, escultura, arquitectura– están concebidas para un público, para cuya mirada se presenta el arte, la inclusión del espectador dentro de la obra es un elemento de procedencia claramente teatral. La representación dramática es el lugar donde el despliegue de la obra, que es efímero, convive directamente con la experiencia de una audiencia, de modo que en buena medida es el género que ya presenta de modo implícito su inclusión dentro de la obra. Por otra parte, en el teatro barroco era relativamente frecuente que el público expresase su impresión sobre lo que veía en las tablas mediante vítores o abucheos:

Los acuerdos y desacuerdos con lo representado alcanzaban [un alto] grado de vehemente manifestación. Así Mme. d'Aulnoy alude a los silbatos para mostrar disgusto y a los gritos «¡Vítor, vítor!» «cuando los comediantes decían alguna cosa que agradaba», con «bloques de presión» organizados (Díez Borque, 1988: 32).

Particularmente bulliciosa, a este respecto, era la actitud de la audiencia teatral en el caso de las jácaras, pues su gusto por ella era tal que solía requerirlas a voces (Lobato, 2014: 153). Era tal el éxito de estas composiciones que, incorporando la temática religiosa, saltaron al entorno de las liturgias; e incluso en el ambiente de recogimiento de las iglesias, los asistentes a las ceremonias gustaban de vitorearlas “con el consabido disgusto de algunos moralistas” (Lobato, 2014: 131).

El desbordamiento mezcla los niveles de realidad y ficción y remite al tópico del engaño de los sentidos, del cual el trampantojo supone uno de los mejores ejemplos en las artes pictóricas. Las técnicas de alteración de la perspectiva, la luz y la profundidad desarrolladas en el Renacimiento se retoman en el siglo XVII para introducir al espectador en de la obra, como es el caso de las famosas *Meninas* de Velázquez (1656) y su juego de espejos; o, en la Iglesia de los Venerables de Sevilla, los efectos ópticos obra de Valdés Leal capaces de evocar unos escalones erigiéndose sobre el suelo plano,

así como la aparición de la Santa Cruz emergiendo del techo. Las esculturas que parecen a punto de abandonar el pedestal, el estilo abigarrado de estas y de las construcciones y el gusto por los retablos son asimismo elementos que buscan envolver a quien las contempla y atraparlos en la expresión de la obra.

El propósito de esta irrupción del arte en la vida, y de esta absorción de la vida por su parte, busca la expresión saturada para impactar y emocionar. Tanta importancia se le concede a este objetivo que incluso, en el caso de algunos recursos estéticos se sacrifica parte de la verosimilitud en pro de esta expresión exuberante. Tal es el caso del empleo del soliloquio, que, si bien constituye un recurso de desbordamiento comunicativo (Orozco, 1969: 55-68), implica, como el aparte, un cierto abandono de lo verosímil de la fábula. Por medio de la convención, sin embargo, el espectador es perfectamente capaz de normalizar esta técnica sin que se rompa la ilusión de la representación, puesto que, sin un debido proceso de convencionalización, podría tener un efecto de distanciamiento en el público. Así, la institución teatral barroca consta de unos dispositivos que, debidamente codificados, son capaces de envolver al espectador en la ficción teatral y, pese a tratarse por definición de procedimientos poco ilusionistas, introducirlo aún más en la ficción que acontece en el escenario.

Otro ejemplo de similares condiciones en cuanto a la verosimilitud y que constituye un despliegue de teatralidad dentro del propio teatro es el disfraz, por el cual un personaje, a través del cambio de apariencia, se hace pasar por otro. En este caso, un espectador poco familiarizado con la convención teatral podría no aceptar que, por el mero hecho de cambiar de vestimenta y, quizá, modificar el tono de voz, el disfraz resultase creíble para el resto de personajes (Orozco, 1969: 231). Se trata, sin embargo, de uno de los recursos más habituales en el teatro áureo, y suele tener un efecto antitético sobre quien lo emplea, transformando un tipo en su opuesto: de criado en

señor, de galán en dama –y viceversa–, con el fin de conseguir “un juego aparente de tensiones, pues el desenlace [...] anula las disidencias que han ido produciéndose por el desacuerdo entre apariencia y realidad” (Díez Borque, 1986: 25). Así, el disfraz no solo encarna la idea barroca del engaño de los sentidos, sino que constituye asimismo una de las más evidentes manifestaciones del gusto de la época por la teatralidad: el espectador asiste a una doble actuación: la del actor que finge ser un personaje, el cual, a su vez, se hace pasar por otro personaje. Este aspecto conecta de modo directo con el tópico del *theatrum mundi*, bajo la noción de que todos, en la vida, interpretamos un papel y no siempre nos mostramos como somos en realidad.

A través de los aspectos de la cultura barroca que hemos estudiado –masificación, dirigismo, conservadurismo, urbanismo, religiosidad y teatralidad–, esperamos delimitar las principales circunstancias del contexto de producción y de recepción de las obras en relación a la mentalidad propia del Barroco. Hemos visto cómo, sobre las exigencias de verosimilitud operantes en la preceptiva del momento, actúan unos factores socio-políticos que deben guiar nuestra lectura de las obras en cuanto documentos que, respecto a su propia época, funcionaban como elementos de ocio y de propaganda y que, en relación a la nuestra, pueden servir como documentos históricos. Nuestra finalidad es, a través de su lectura en la clave que hemos ido señalando, construir una visión lo más fidedigna posible del mundo histórico barroco y de los mensajes que la Literatura y el espectáculo podían hacer llegar a la población; así como, en la medida de lo posible, los efectos que estos artefactos podían surtir.

1.2.3.4- Ficción e historia en el Barroco: el drama histórico

El corpus de obras de Vélez de Guevara que nos proponemos analizar pertenece, como ya hemos mencionado, al grupo subgénero teatral denominado “drama histórico”. Comenzaremos, pues, por esbozar una serie de criterios que permitan su definición. Una primera aproximación nos permitiría afirmar que se trata de la Historia dramatizada; esto es, la selección de unos determinados hechos históricos filtrada por un tamiz que permite su representación y busca una recepción determinada. Así lo define Juan Matas Caballero (2015: 59):

[Se trata de] la dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador (2015: 59).

Matas Caballero remite a definiciones pretéritas como la de Kurt Spang y la de Felipe Pedraza, ambas similares a la que él ofrece. Nos interesa cómo ambas hacen hincapié en la mezcla de hechos históricos y ficticios que caracteriza este género: Spang (1998: 26) habla de “construcción perspectivista, estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad” adaptando al teatro la definición que Harro Müller dio a la novela histórica³⁶; y Pedraza (2012: 7-8), de “dramas que tienen un referente claro y preciso en la realidad social (extraliteraria), y los protagonizados por personajes que se corresponden y remiten a otros efectivamente existentes”.

Queremos detenernos en esa fusión de elementos ficticios e históricos, factor esencial del género junto con la doble temporalidad que conecta acontecimientos

³⁶ En otro trabajo suyo, Spang presenta su propia traducción del alemán de la definición que Müller aporta para la novela histórica: “la novela histórica es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento” (1998: 85).

presentes y pasados. Podemos distinguir dos niveles en tal mezcla de ficción y realidad: el primero sería el que recoge la definición de este subgénero dramático; es decir, la mezcla de hechos y personajes que efectivamente tuvieron lugar en la Historia con acontecimientos y figuras procedentes de la imaginación del autor y/o de fuentes míticas. El segundo nivel, de naturaleza semiológica, lo establece la dramatización de todos estos factores, en virtud de la cual todos ellos son ficcionales. Antes de centrarnos en las especificidades contenidas en el primer nivel, detengámonos brevemente a fin de aclarar la afirmación que acabamos de realizar, basada en la concepción de la ficción que hemos venido argumentando en los epígrafes precedentes.

Aun sin establecer una distinción en el género literario, nuestra visión del fenómeno ficcional desde la teoría de los mundos posibles entiende que la ordenación y plasmación de hechos y personajes históricos en una obra literaria implica su inclusión en un mundo de ficción; esto es, su ficcionalización. A partir de ellos, el texto ficcional tiene sus referentes no en la realidad, sino en ese universo ficcional que él mismo configura. Nos encontramos en los preceptos de una semántica ficcional, en virtud de la cual el referente del personaje de Felipe II en una novela histórica, por ejemplo, no sería el monarca español, sino la construcción textual basada en él que realiza la obra. Esta circunstancia se redobla cuando nos movemos desde el género narrativo al dramático. En la dramatización de unos hechos determinados, por más que se guarde una gran fidelidad al modo en el que sucedieron en la Historia, se encuentra forzosamente incluido el proceso de ficcionalización de estos en virtud del *desdoblamiento* que tiene lugar sobre las tablas. Recordemos que, como la concibe Luis Emilio Abraham, la *teatralidad* viene a ser el proceso por el cual un espectador comprende que lo que sucede sobre las tablas es ficción en virtud de unas determinadas prácticas culturales adquiridas (2008: 83). Desde el momento en el cual la audiencia deja que obre en su

percepción la semiosis del desdoblamiento, surge la ficción mediante los procedimientos que contemplamos en el epígrafe correspondiente.

Así, el espectador barroco que asiste a la visión de un partido de pelota en el que participan el príncipe Carlos de Austria y don Juan de Austria en una comedia de *El águila del agua*, comedia de Vélez de Guevara, conoce varios aspectos en virtud de las convenciones que acabamos de señalar: el primero de ellos es que lo que ve sobre las tablas son unos actores que, según lo establecido por la convención teatral, fingen ser estos personajes jugando. Sabe, asimismo, –de forma no necesariamente consciente– que, por efecto de la teatralidad, debe *aceptar momentáneamente* que los actores son los personajes históricos a los que representan. Por último, en una reflexión acerca de la posibilidad de que los hechos que ve representados hayan ocurrido, el espectador sabría con certeza que en ningún momento tuvieron lugar. Tomando como punto de referencia la verosimilitud de los acontecimientos, consideraría extremadamente improbable que dos miembros de la realeza, contra todo lo dispuesto por las normas de decoro social, jugaran a la pelota con un grupo de delincuentes, como ocurre en la comedia del ecijano. El carácter extremadamente convencional de la representación teatral dispone que, en un nivel semiológico, la ficción sea un rasgo necesario para ella, si por ficción entendemos la orientación de la referencia de la obra hacia sí misma y el universo ficcional que despliega por acción de la convención. Si “el signo escénico es signo de signo y no signo de cosa” (Díez Borque, 1978: 54); si, por medio de la convención, el espectador interpreta que el signo “actor” remite, en última instancia, a un don Juan de Austria ficcional que únicamente existe en el mundo de la obra –y no físicamente sobre el escenario, dado que lo que el actor proyecta es, en primer lugar una versión escénica del don Juan de Austria histórico; ni tampoco como referente externo, pues se trata de

una versión ficcional suya—, es gracias a la acción conjunta de teatralidad y ficción³⁷. Un texto de carácter literario puede no ser necesariamente ficcional. Su autor puede dotarlo de unas características que lo conviertan en un texto literario, pero manteniendo la orientación de sus referentes hacia la realidad: un texto periodístico o un ensayo, por ejemplo, pueden mostrar características literarias, pero las convenciones de dichos géneros estipulan que ni el autor construye un mundo de ficción en ellas, ni el receptor entiende que sus referentes son otros que los existentes fuera del propio texto. La dramatización de unos determinados hechos, por más que estos no sean ficticios, ficcionaliza estos en el nivel signico porque el signo teatral no remite directamente a la realidad externa, sino a una construcción escénica que, a su vez, remite a otra que puede tener más o menos basamento en ella, pero que en ningún caso es dicha realidad³⁸. Por acción del desdoblamiento, el espectador deja de ver actores en escena y pasa a ver signos de unos personajes históricos que, aunque puedan llegar a remitir a sus versiones reales —si bien no es lo común—, no lo son. Se trata de versiones escénicas de dichas personalidades históricas que, en el caso del drama histórico —así como en la mayoría de subgéneros dramáticos—, remiten, en último lugar, a construcciones ficcionales basadas en ellas. En definitiva, en este primer nivel que señalamos la dramatización implica una

³⁷ Teatralidad y ficción, tal como las definimos, son necesarias para el teatro ilusionista. El teatro anti-ilusionista, que se caracteriza por obstaculizar la acción de la semiosis del desdoblamiento a través del juego con la teatralidad, se traduce en una transgresión de la ficción teatral convencional.

³⁸ No negamos la posibilidad de dramatizar una noticia o cualquier otro texto cuya referencia es la realidad fenoménica. Nuestra afirmación es que, en estos casos, existe asimismo un nivel de ficción en función de la dramatización, ya que la teatralidad dispone que la actividad intelectual del espectador le permite visualizar unas versiones escénicas que, en lugar de remitir a un mundo de ficción, se refieren directamente a las reales. Es necesario, en este caso, el conocimiento de esta circunstancia por parte de la audiencia para que proyecte estos referentes escénicos a la propia realidad y no a un mundo ficcional construido a partir de diferentes elementos suyos debido a que la convención estética estipula que suspendamos las condiciones habituales de credibilidad a las que sometemos un texto no ficcional. De forma tácita, dramaturgos y públicos asumen que lo representado es ficcional, y lo contrario ha de ser convenientemente indicado, por la misma razón por la que en nuestro ejemplo del texto sobre el animal fantástico era necesario el conocimiento del receptor de que se trataba de una construcción ficcional. La convención establece unos campos de referencia habituales para cada práctica textual y/o espectacular, y la transgresión de dicho hábito necesita ser conocido, o, como mínimo, sospechado por el lector/espectador para que tenga lugar una correcta recepción.

ficcionalización porque cada representación despliega unas versiones escénicas de las entidades que pueblan el mundo ficcional de la obra, de modo que sus referentes son, en primer lugar, dichas versiones, y, en segunda instancia, los seres ficcionales a los que aquellas remiten.

Al nivel de la fábula, el espectador juzga la posibilidad de que lo representado haya tenido lugar en la realidad en función de la verosimilitud de los acontecimientos. Esto responde a la convención de los dramas históricos que dispone que pueden integrar en su fábula hechos históricos y hechos ficticios, así como a una concepción referencialista de la ficción por la cual se orientan al exterior los referentes textuales y se entiende que son ficcionales si no hay constancia de su existencia en la realidad³⁹. La verosimilitud juega aquí un importante papel: ante la imposibilidad de saber si absolutamente todo lo que aparece en una obra ficcional ha tenido lugar en la realidad, la lógica del espectador lo lleva a considerar las probabilidades de que así haya sido. Pero la existencia ficcional no implica necesariamente la no existencia de los elementos en el mundo real efectivo, como sí lo hace el carácter de ficticios. La relación entre realidad y ficción no es excluyente y, por ello, el hecho de que la representación teatral de un acontecimiento histórico le otorgue un carácter ficcional no se traduce en la negación de que tal evento haya tenido lugar en la Historia. Por esta razón consideramos importantes los matices introducidos en las definiciones que hemos señalado: Matas

³⁹ Aprovechamos para recordar que, en nuestra visión de la ficción, no es lo mismo *ficticio* que *ficcional*, y que aplicamos tal distinción en todos los puntos de este trabajo: el primer concepto designa elementos integrados en una obra de ficción que proceden exclusivamente de la imaginación del autor sin una inspiración directa de la realidad. El segundo hace referencia a todas las entidades que pueblan un mundo de ficción; es decir, que tienen existencia ficcional, tengan o no una cierta inspiración directa en versiones existentes en la realidad –que, en ningún caso, constituyen los referentes de la obra de ficción–. Así, todos los elementos ficticios son ficcionales, pero no todos los elementos ficcionales son ficticios: la versión de don Juan de Austria que juega a la pelota en *El águila del agua* es ficcional pero no ficticia, porque se trata de un personaje para cuya creación ha sido necesaria la existencia del don Juan histórico.

Caballero nos habla de Historia dramatizada; Spang, de situaciones documentables y Pedraza, de referentes en la realidad social extraliteraria, postura que identificamos, al menos parcialmente, como próxima a lo que Doležel denominó *mimesis universalista* (1999a: 20-26, 1997b: 72).

Así, además de la representación de acontecimientos históricos en las condiciones que acabamos de matizar, otro elemento al que hemos hecho referencia será imprescindible para considerar una obra como drama histórico: la doble temporalidad. Este es el aspecto que reviste mayor importancia de cara a señalar las funciones del género, pues en los paralelismos establecidos entre los hechos pretéritos representados y el momento concreto en el que se concibe la obra se encuentra la propia razón de ser de estos dramas, muy frecuentemente compuestos por encargo con un determinado interés político y social. González Cañal se pronuncia así al respecto: "El teatro histórico presenta una doble temporalidad que permite un diálogo entre unos hechos situados en el pasado que aparecen en la acción dramática, y el tiempo presente del espectador" (2017: 16). Las convenciones del género se encontraban en ambos polos de la comunicación teatral, como indica Spang:

Ambos recursos [situar al espectador en un tiempo pasado e incorporar personajes históricos] en realidad son poco verosímiles y solo son admitidos por lectores y espectadores familiarizados con la convención literaria y a través de un «pacto» entre autor y receptor (1998: 26-27).

Encontramos, pues, un nuevo uso convencionalizado que, pese a quebrantar la verosimilitud de la obra, no supone un obstáculo para la correcta recepción. Algo similar ocurría con los recursos del disfraz y del soliloquio, como vimos en el subepígrafe anterior. Las palabras de Spang remiten a la idea del pacto ficcional en virtud del cual el lector, en el proceso de inmersión en un mundo de ficción, suspende los criterios que habitualmente emplea en la lectura de un texto no ficcional. De su

necesaria consciencia de que se encuentra ante una obra de ficción surge esa suspensión de criterios que le permiten aceptar la presencia de elementos fantásticos o poco verosímiles sin preguntarse por su existencia efectiva como lo haría durante la lectura de una noticia periodística o una crónica histórica. En el caso del drama histórico, cabe hablar de un caso peculiar de este tipo de pacto, como indica Oleza:

El género histórico, en textos literarios, parece exigir un pacto de audiencia (o de lectura, en su caso) por el que autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato (2012: 71; 2013: 154).

Así pues, el drama histórico reclamaba para sí una credibilidad diferenciada que, si bien no implicaba que el público aceptase como irrestrictamente verdadero todo cuanto veía sobre las tablas en relación al mundo real, permitía la inmersión y el disfrute de la obra. Daba cabida, asimismo, a la introducción de elementos que, pese a ser ficticios, resultaban aceptables en su totalidad al no transgredir las normas de la verosimilitud y permitían una visión favorable para los intereses de quienes sufragaban las representaciones. En definitiva, la fusión de aspectos históricos y ficticios constituía una excelente herramienta para la introducción de mensajes moralizantes y propagandísticos. Por ello, Oleza destaca la importancia de los factores pragmáticos en la producción y la recepción de la obra (2013: 154), aspecto de fundamental importancia para su estudio: es en función de aquellos como los contenidos educativos de las obras son escogidos y codificados.

Así, lo que se persigue en el drama histórico, a través de ese diálogo entre dos épocas diferentes, es la emergencia de una verdad universal o verdad poética capaz de trascender lo particular, según lo dispuesto por las preceptivas áureas, de naturaleza eminentemente referencialista. Esta circunstancia no invalida la necesidad de estudiar qué hechos históricos representa la pieza o si los elementos ficticios son obra del autor o

proceden de una fuente externa de carácter mítico-religioso, aspectos que, sin duda, arrojarán luz sobre los intereses que sustentaron la génesis de cada drama. Asimismo, tener en cuenta las convenciones en la producción y la recepción de los dramas históricos permitirá conocer los hábitos creativos e interpretativos generales –o, en palabras de Abraham, los usos miméticos de la institución cultural dominante– de este género barroco.

Los trabajos de Joan Oleza presentan otros elementos para caracterizar el género que nos ocupa. Este autor, tras examinar los dramas historiales⁴⁰ de Lope de Vega, señala una serie de requisitos para que una comedia pueda considerarse integrante de tal subgénero trazando una distinción entre este y la comedia genealógica (cf. 2013: 153-156). Consideramos que de estas condiciones pueden extraerse dos rasgos propios del drama histórico: el marco histórico y la presencia de personajes históricos. La primera característica implica que no es suficiente que una obra se sitúe en una época pasada para ser considerada un drama histórico, sino que tal traslación a otro tiempo debe tener una incidencia en la acción. Además, es necesaria la presencia de uno o varios personajes históricos, con un papel protagonista, antagonista, testigo o secundario. Con frecuencia este último, cuando recae sobre reyes, suele tener la función de restablecer el orden alterado por la trama.

En su trabajo titulado “Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo”, Martínez Aguilar añade otros rasgos caracterizadores del subgénero. Estos son el desarrollo de una trama amorosa que aligera el contenido histórico-político de la obra, una gran complejidad y sofisticación de la puesta en escena, aplicación de las unidades de lugar y tiempo –más que una adhesión estricta a ellas, el drama histórico recurre a su empleo en virtud de la verosimilitud– e intervención de los principios de

⁴⁰ Oleza opta por emplear el adjetivo áureo *historial* para evitar las resonancias más restrictivas que conlleva el empleo del término *histórico*.

decoro y justicia poética. Resulta interesante la función de la trama amorosa, que no siempre tiene como única función diluir el contenido político:

Los datos de la historia reciben en su estructuración el eficaz refuerzo de una intriga sentimental, tal como aconsejaba Pellicer de Tovar, lo cual dispensa al autor de plantear con toda su crudeza la problemática política, con la particularidad de que en los dramas histórico-políticos suelen encontrarse dos acciones, una ‘históricamente’ ocurrida y otra ficticia; [...] ambas tramas tienden a confluír en su quiebra del orden establecido, haciendo necesaria la intervención de un poder superior (la Monarquía, la Providencia) que reordene el caos (Martínez Aguilar, 2000: 67).

Para explicar la importancia de este aspecto, hemos de poner estas palabras en relación con el ya citado artículo de Oleza “Variaciones del drama historial en Lope de Vega” (2013: 150-187). En él profundiza en la división interna del género entre lo que denomina *drama de hechos públicos* y *drama de hechos privados* que ya había llevado a cabo en un trabajo ligeramente anterior (2012: 61-102). En este último, Oleza delimitaba los rasgos del drama de hechos privados, para los cuales propone la siguiente definición:

Dramas historiales que escenifican hechos cuyas causas y circunstancias son personales, cuya naturaleza es personal, aunque sus efectos y consecuencias puedan convertirse en públicas, eventos que desencadenan conflictos de carácter privado experimentados por personajes tanto imaginarios como históricos [...] que actúan bajo circunstancias públicas e históricamente determinadas (2012: 78)⁴¹.

La utilidad de esta división entre dramas de hechos públicos y privados es que permite dilucidar la construcción de la individualidad, de la perspectiva del personaje como sujeto que interviene en la Historia, aunque el propio Oleza reconoce las dificultades que en ocasiones plantea establecer una distinción estricta entre ambos tipos (2013: 158). Sin embargo, establece una división tripartita de grados de injerencia de los hechos privados en una trama histórico-legendaria (1986: 257-258; 2012: 80-82): el

⁴¹ Traducción propia.

primero de ellos es el de una mayor presencia de estos de modo que constituyen casi exclusivamente la diégesis de la obra, limitándose los elementos históricos a constituir un conciso marco ambiental. En el segundo grado encontramos dramas que pueden estar protagonizados tanto por un personaje histórico como por uno ficticio y en los cuales el contexto histórico tiene un papel de mayor peso que el meramente contextual, llegando a interferir algunos de sus acontecimientos en los hechos privados, si bien estos últimos no suelen influir sobre aquellos. La tercera y última categoría constituye la que Oleza considera más común dentro de los dramas históricos de hechos privados. Se trata de dramas protagonizados por un personaje histórico o legendario que lleva a cabo acciones en el ámbito público y en el privado. Así, estudiar qué hechos y personajes han intervenido en el conflicto central de la obra habrá de ser el criterio que establezca la preeminencia de los hechos públicos o privados en cada drama histórico concreto.

El rasgo de la introducción de una intriga amorosa, pues, no se limita a diluir el contenido histórico del drama, sino que frecuentemente se encuentra asociado a esa introducción de la interioridad del individuo que puede resultar decisiva para el desarrollo de la fábula. Por proponer un ejemplo del autor que este trabajo estudia, podemos afirmar que, en *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo* de Vélez, el romance entre la reina Pantea y el general Araspas cumple este cometido: permite demostrar las cualidades del rey Ciro como gobernante; concretamente, la del dominio de sí mismo o prudencia, tan valorada en el Barroco, a la vez que constituye una parte fundamental de la fábula.

Las características señaladas, en especial las de mezcla de realidad y ficción, doble temporalidad, marco histórico definido y decisivo en la trama, presencia de personajes históricos, representación de lo individual y aplicación del principio de

justicia poética, se encuentran en relación con las funciones atribuidas al drama histórico. La primera de ellas es el fomento en el público de una identidad nacional: la Monarquía Hispánica estaba compuesta por territorios muy extensos y dispares, hasta el punto de tener en común entre sí únicamente al rey y la fe católica (Elliott, 1985: 25; 2007: 218). Por tanto, la identificación entre ambos elementos resulta fundamental para la construcción de tal identidad, razón por la cual estas entidades son asociadas y exaltadas en este tipo de obras. Esta idea no se encontraba únicamente en el teatro, sino que constituía uno de los principios rectores del aparato propagandístico de los Austria, orientado en dos direcciones: de cara al exterior, la unión indisoluble de la figura del rey con la defensa de la fe católica justificaba la hegemonía española (Elliott, 2007: 212-213; 1985: 18-19). Respecto al interior, se trataba, pues, de un instrumento de cohesión que buscaba la identificación de los territorios integrantes con la entidad de la Monarquía Hispánica y sus valores. La importancia del teatro como instrumento propagador de estas ideas es indudable atendiendo a la lógica horaciana de enseñar deleitando. Su orientación en este sentido educativo-propagandístico se remonta a los fastos medievales profanos, a los cuales ya nos referimos al estudiar las fiestas teatrales y sus antecedentes. Estos, con su vinculación a la conmemoración de acontecimientos políticos, tuvieron una influencia decisiva sobre el drama histórico-político barroco. La mayor cantidad de representaciones sobre esta materia tuvo lugar en la Alta Edad Media y el primer Renacimiento, alcanzando su culmen durante el reinado de los Reyes Católicos. Sin embargo, la situación crítica que comenzó con los Austrias menores y el auge de la figura del valido requerían un apoyo propagandístico, lo cual propició el resurgimiento de este subgénero dramático (Martínez Aguilar, 2000: 61).

El principio del *docere et delectare* se encuentra ligado a otra función propia del drama histórico: la educación de los gobernantes. La mentalidad práctica propia del

Barroco hace que proliferen los tratados orientados a este propósito, como *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* del Padre Ribadeneyra (1599) o el *El político don Fernando el Católico* de Gracián (1640). Sin embargo, la formación no debe terminar aquí, sino que ha de continuar en los momentos destinados al entretenimiento: “el teatro, espejo de la vida humana, era sin duda más enérgico que un tratado edificante; el tratado, leído en la soledad de un gabinete, ¿sería bien interpretado en toda su dimensión?” (Di Pinto, 2017: 112). El erudito y poeta barroco Bances Candamo, en su inconclusa preceptiva *Teatro de los teatros de los pasados y recientes siglos*, recogía este pensamiento: “ni aun en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar” (1970: 170). Un indicio de la orientación educativa del gobernante en el drama histórico es el tópico, que comparte con la comedia genealógica, de las consecuencias que puede acarrear tener un mal consejero o privado (Ferrer Vals, 1993: 63

Pero, si bien ambas vertientes se corresponden con el *docere et delectare*, es conveniente distinguir la *educación* propiamente dicha, dirigida a los gobernantes, de la *acción propagandística* que se perseguía de cara al pueblo. Las analogías que la doble temporalidad permite establecer entre los hechos históricos representados y el presente de la propia obra pueden encerrar unas enseñanzas abocadas a inculcar en los príncipes las virtudes a adoptar para un buen gobierno –o los errores que conviene no cometer–, a fomentar determinadas ideas en el público general, o bien a una mezcla de ambas. Por ello, es importante considerar, si se conocen, las circunstancias que motivan la composición y representación de cada drama: el tipo de público que el dramaturgo tenga en mente influirá no solo en si hay una mayor o menor orientación educativa del gobernante, sino también en el tipo de contenido propagandístico de las obras. De no disponer de datos acerca de las representaciones, la escenografía puede ser un buen

indicativo de si nos encontramos ante un drama concebido inicialmente para una representación cortesana –sin perjuicio de otras posibles escenificaciones populares posteriores–. Joan Oleza incluye los dramas históricos de hechos famosos dentro de lo que denomina “teatro de aparato”, frecuentemente vinculado al entorno áulico: “el modelo puro de esta concepción se encarna en las comedias mitológicas y en los dramas de hechos famosos, obras de una gran espectacularidad y riqueza de medios” (1986: 279). También el mecenazgo se encuentra profundamente relacionado con la orientación de este teatro al público cortesano: “en el Barroco se añade el fenómeno decisivo de que el autor está con frecuencia al servicio de la corte y por tanto se compromete con los principios políticos y la personalidad de sus mecenas” (Spang, 1998: 19). Este aspecto determina que las obras por encargo, a menudo con la función laudatoria de un determinado noble o familia nobiliaria, fuesen una práctica común en esta época; aspecto que, si bien no excluye representaciones fuera del ambiente nobiliario, adquiere pleno sentido en su seno. Relacionar el contenido del drama con las circunstancias de mecenazgo del autor, por lo tanto, también puede aportar pistas importantes acerca de cuál era el público para el que se concibió una determinada obra.

La identificación entre monarquía y defensa de la cristiandad, por su parte, constituye un motivo más ambivalente en cuanto a su recepción, cuya potencialidad propagandística se extiende a todos los estamentos sociales, al igual que la exaltación del pasado heroico. Como explica Martínez Aguilar (2000: 61-62), la presencia de elementos propagandísticos en el teatro con afán justificativo de determinadas instituciones, que alcanzó un gran éxito en España durante el reinado de los Reyes Católicos, conocerá un resurgimiento a partir del gobierno de Felipe III. El recuerdo de los méritos históricos buscaba, en este sentido, mitigar las críticas a la corrupción y la crisis que caracterizaron la Monarquía Hispánica en la época de los Austrias menores:

La finalidad última de este teatro debió de ser la creación literaria de un pasado apto para explicar y justificar el presente del XVII desde una perspectiva propagandística y exaltadora. De ahí que los dramas histórico-políticos barrocos difundan un ideal de vida aristocratizante e interpreten la institución monárquica en un sentido teocéntrico, por lo que pueden ser analizados como vehículos de transmisión de la ideología aristocratizante, sustentada en los tradicionales conceptos de valor, honor y virtud (2000: 62).

Nuestra insistencia en el valor propagandístico del drama histórico se debe a que creemos posible su conexión con la mencionada división que realiza Joan Oleza entre dramas de hechos públicos y dramas de hechos privados y sus diferentes funciones:

Si el drama de hechos famosos públicos desempeña una tarea de agente de la memoria histórica, de herramienta al servicio de la construcción de una identidad colectiva, y se asocia con el movimiento de gestación de los estados nacionales modernos, el drama no menos historial de hechos particulares apunta hacia el análisis en profundidad de los conflictos del individuo en su entorno histórico concreto. Conmemoración frente a análisis (2013: 159).

Vemos, pues, que la tipología establecida por Oleza puede resultar de gran utilidad para determinar la finalidad más o menos específica de cada drama y, de modo parejo, deducir su recepción preferente. Los dramas de hechos públicos, cuya pretensión es el enaltecimiento de uno o varios personajes famosos y/o época y/o acontecimientos históricos, constituyen esa vertiente conmemorativa de naturaleza propagandística. Por otra parte, los dramas de hechos privados, al tratar los aspectos eminentemente individuales de la acción, tendrían un tipo de receptor preferente: aquellas personas cuyas acciones aisladas pueden tener la capacidad de influir en el transcurso de la Historia; esto es, la clase noble y la realeza. Sin embargo, el contenido de las obras debe constituir el factor de primer orden a este respecto: quién protagoniza los argumentos y qué tipo de personajes aparecen en él es esencial para dilucidar qué tipo de mensajes contiene cada drama y quiénes son sus destinatarios. Si bien en todos estos mensajes predominará, muy probablemente, una defensa de los valores tradicionales, una obra cuyo argumento, protagonizado por un rey, versa sobre su conflicto interior entre sus

sentimientos y sus obligaciones como monarca y otra cuyo motivo central es la disputa entre señor y aldea contendrán mensajes propagandísticos, pero dirigidos a diferentes sectores sociales. Es necesario tener en cuenta que con esto nos referimos a su destinatario inicial, de acuerdo con el cual el dramaturgo concibe el conflicto y sus características, lo cual no impide la recepción de la obra por otros públicos. El drama histórico, en el cual el conocimiento por parte de la audiencia del contexto histórico adquiere un gran peso –recurriendo por ello sus autores a materias y fuentes que garantizasen dicho conocimiento–, fácilmente podía pasar de la representación cortesana a un corral de comedias, caracterizado por una gran pluralidad de públicos; o estar destinado a su representación en una fiesta teatral determinada, en la que podía haber muchos y muy diferentes tipos de público. Así lo expresa Díez Borque:

Ni el público es uno ni la comedia es una. El público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores [...]. Los dramaturgos –y para mí esto es clave para entender en bloque el teatro del siglo XVII– eran conscientes de esa pluralidad de receptores (2011: 41-42).

Así pues, a partir de las características específicas del género dramático histórico, incorporamos tres criterios fundamentales al modelo de análisis que nos proponemos aplicar a los dramas históricos de Vélez. Uno se refiere a la proporción en la que podemos encontrar elementos históricos y elementos ficticios atendiendo a las consideraciones que señalábamos en las páginas precedentes. Estudiaremos, siempre que sea posible, las fuentes en las cuales Vélez se inspiró para la composición de sus obras y la consideración que recibían en su momento. Mantendremos presente que en el Barroco “los relatos bíblicos y las leyendas hagiográficas tenían una estricta consideración histórica” y “las fábulas sobre los orígenes de España podían entrar en la

Crónica General” (Oleza, 2013: 152), lo cual configura un paradigma diferenciado del actual en lo que se refiere a la división discursiva entre Poesía e Historia.

El segundo criterio a aplicar atañe a la división entre dramas de hechos públicos y de hechos privados, que, como señalábamos, nos será de utilidad para determinar, en la medida de lo posible, qué receptor tenía Vélez en mente al componer cada texto. A estos efectos examinaremos, asimismo, la información disponible sobre aspectos pragmáticos tales como las representaciones de cada obra, los efectos de la censura sobre ellas y las circunstancias en las cuales fueron compuestas. Esto último implica tener en cuenta aspectos biográficos del poeta, dada su estrecha relación con algunas familias nobles, que permitan interpretar las comedias en clave coyuntural y considerando si fueron fruto de un encargo.

Otro aspecto a considerar será la doble temporalidad, de ineludible referencia de cara al estudio de esa verdad universal capaz de trascender las circunstancias particulares. El mensaje que pretende transmitir el comediógrafo, en base a las convenciones propias del género, necesitará de una lectura que ponga en relación los acontecimientos históricos representados por el drama con su contexto de composición.

1.3- EL MODELO DE ANÁLISIS FICCIONAL

Ha llegado el momento de aclarar que, si bien hemos señalado algunas limitaciones del enfoque mimético y nos hemos mostrado partidarios de los mundos posibles y de algunas aportaciones de la pragmática de cara al análisis de la ficción, somos conscientes de que nuestro modelo parece albergar cierta similitud con la mimesis universalista. Ya apuntamos, sin embargo, –concretamente, en el subepígrafe 1.1.1– que la mimesis en su sentido imitativo no resulta incompatible con el hecho de que las obras literarias crean mundos ficcionales. No obstante, cabe preguntarse si la

semejanza entre los entes de un mundo ficcional determinado con los del mundo real se debe siempre a una labor intencionadamente imitativa o si el esfuerzo debe ponerse, por el contrario, en idear entidades diferentes a las de nuestro campo de experiencia. En otras palabras, dada nuestra incapacidad para *crear de la nada* manifiesta en la necesidad de materiales externos a nosotros con los que construir un mundo ficcional, contenga este o no entidades ficticias, ¿cabe hablar de auténtica imitación? Aunque consideramos posible responder negativamente a esta cuestión, hemos de tener presente que hemos optado, como Abraham, por mantener la denominación de *mimético* para aquellos mundos ficcionales contruidos de acuerdo con el sistema lógico que empleamos para conocer el mundo real, pertenezcan estos al modelo de mundo de Tipo II de Albaladejo o al III. En términos aristotélicos, pues, serían miméticas aquellas obras que se esfuerzan en mantener su coherencia interna permitiendo conocer los aspectos del mundo ficcional con la aplicación de los mismos procedimientos –esto es, mediante las categorías de existente/no existente y de verdadero/falso– que de ordinario nos sirven para conocer nuestro entorno. Las obras antimiméticas, por lo tanto, son aquellas que se esfuerzan en romper estos valores lógicos dejando en suspensión las categorías de existencia y de verdad ficcional.

La decisión autorial de construir un mundo ficcional mimético o antimimético no se da de forma aislada e independiente del contexto: para que surja la práctica estética de construir un mundo con características lógicas más o menos indefinidas, es necesario un resquebrajamiento de la confianza por parte de la sociedad en las estructuras lógicas. Como vimos, Pavel señalaba que los períodos históricos con mayor estabilidad se caracterizan por una ficción con menos espacios de indeterminación, frente a la mayor presencia de estos en las etapas más convulsas (1986: 108-109). Esta observación apunta en la misma dirección que las nuestras y viene a demostrar que la

mímesis como imitación de las estructuras lógicas tiene, pues, un carácter convencional. El siglo XX, como hemos comentado, ha supuesto una crisis de valores que ha posibilitado la ruptura de la lógica ficcional mimética originando unas prácticas de negación de esta que, sin la institución cultural, no podrían existir ni tampoco alcanzar un proceso de recepción adecuado. Para que la mímesis se dé a un nivel productivo y reproductivo, pues, es necesaria la pretensión del autor de crear ilusión y del receptor de sumirse en ella.

Así pues, lo que motiva que una obra sea más o menos mimética no es la aparición en la diégesis de elementos que no cumplen con las normas de la realidad, como un unicornio o un hombre de 300 años de edad. Esto implica únicamente que dicha obra cumple con lo que está arbitrariamente estipulado como obras de fantasía. Tampoco es este el factor decisivo para que una obra sea ficcional: si durante la lectura de una narración fantástica resulta más evidente para el lector que se encuentra ante una obra de ficción, esto se debe a la tendencia a ligar la categoría “ficcional” con la de “no existente en la realidad” derivada del gran peso que la tradición ha venido otorgando al enfoque referencialista. Asociándola, sin embargo, a la de “existente en su correspondiente mundo ficcional”, se hace evidente que la existencia en el mundo real de dicha entidad resulta en realidad indiferente a la categoría de “ficcional”. En términos ontológicos, la naturaleza ficcional de las entidades estipula que su origen se encuentra en la actividad de invención y de fijación textual por parte de un determinado autor⁴², lo cual siempre resultará más evidente durante la lectura de una obra fantástica. Pero, como vimos, la única dependencia que existe en un Julio César de ficción respecto

⁴² Esto ha de ser así porque las alternativas a nuestro modo de existencia deben forzosamente comenzar en nuestra actividad mental; concretamente, en la de imaginarlas, a partir del modelo de mundo que hemos adquirido y formado durante nuestra socialización. Asimismo, un mundo ficcional necesita una fijación textual para ser convenientemente comunicado e, incluso, para ser propiamente un mundo ficcional, dado que sin ser comunicado dicho mundo será únicamente un mundo posible.

del real es que la existencia del primero resulta necesaria para que un determinado autor tome la decisión de crear un mundo ficcional que incluya su réplica ficcional –o, como Doležel los denomina, *possible counterpart* (cf. 2010)–. Así, en última instancia, vuelve a ser la institución cultural la que posibilita la existencia del Julio César ficcional y su correcta recepción por parte de los lectores, pues sin mediación de esta el autor podría no saber de la existencia, en primer lugar, del Julio César real, o, en segundo, decidir la plasmación de su réplica de ficción en una obra siguiendo una serie de arbitrariedades. Tampoco los receptores, por su parte, interpretarían debidamente la obra en cuestión sin el conocimiento de quién fue Julio César o de las convenciones que les permiten saber que el referente de la obra no es este, sino la versión ficcional construida por ella.

Por tanto, a tenor de estos planteamientos, y aun entendiendo que, en términos ontológicos, los mundos ficcionales mantienen un importante nivel de autonomía respecto de la realidad, se hace necesario admitir que estos no son completamente independientes del mundo real. Esto se debe a que, como constructos literarios, los mundos ficcionales nacen sujetos a unas determinadas época y circunstancias, como ocurre con cualquier producto cultural.

1.3.1- Mundos históricos y mundos ficcionales: lecturas de las obras de Vélez

Concebida la Literatura como un proceso comunicativo cuyo contexto es la institución cultural, que es la encargada de regular el funcionamiento de la ficción y de la mimesis, resulta pertinente referirnos ahora a la segunda noción que da título a este trabajo: los mundos históricos. Este término aparece como réplica al postulado posmoderno de que todo discurso ejerce una función constructiva más que descriptiva

bajo el paradigma de que no existe realidad objetiva. La radical consecuencia de la idea de que “como artefactos verbales, la Historia y las novelas son indistinguibles” (White, 1978: 122)⁴³ es la consideración de que existe un único dominio, el del discurso, y que por tanto no hay diferencia entre el discurso literario, el histórico y el empleado, por ejemplo, en la medicina. Dado nuestro posicionamiento en favor de parte de las ideas de Doležel y de las de Abraham, así como nuestra preferencia por una pragmática que entiende que el carácter de ficcional y de literario de un texto no depende únicamente de la mirada del receptor, sino que comienza precisamente en los procesos productivos del texto, no es necesario aclarar que no somos partidarios de esta concepción de la ficcionalidad. El hecho de que un lector pueda tomar el texto ficcional sobre Julio César que antes tomábamos por ejemplo como uno histórico se traduce en una recepción inadecuada de este, dado que se trata de un texto construido en y para el dominio estético. La extrema tecnificación del lenguaje científico, cuya principal característica es la monosemia, busca precisamente eliminar cualquier confusión derivada del desvío de la referencia de sus términos hacia un dominio diferente del de su correspondiente disciplina.

Como cabía esperar, Doležel también reacciona contra estos planteamientos (*cf.* 2010: 29-44). El teórico checo considera que, en cualquier caso, la valoración de los textos en términos lógicos y referenciales sigue resultando funcional para su división en descriptivos y constructivos. Los valores de verdadero/falso, en la ficción, se orientan únicamente al mundo ficcional que el texto construye, porque este es su campo de referencia. En los textos históricos, por el contrario, la referencia se orienta a la realidad –a un modelo de realidad pretérita o “modelo cognitivo del pasado” (2010: 33) para

⁴³ Traducción propia.

cuya denominación el teórico checo acuña el término *mundo histórico*—, por lo que sus aseveraciones sí son evaluables de acuerdo con los valores de verdadero/falso.

Pero no es nuestro propósito argumentar aquí contra la teorización posmoderna, sino aclarar el uso que pretendemos darle a la categoría de mundo histórico, que resulta perfectamente acorde con su definición por parte de Doležel. Entendemos que, en efecto, a mayor lejanía cronológica del período histórico a estudiar, mayor es el carácter de modelo cognitivo de los textos que se ocupan de él. Ello se debe a la menor cantidad de información disponible sobre los períodos más antiguos, aspecto que reduce el nivel de descripción de un texto y aumenta el de construcción. Esto no implica que los textos históricos sean constructivos, pues la descripción sigue siendo su principal característica: que tengamos más dificultades para conocer una época histórica únicamente complica la evaluación empírica de si las aseveraciones sobre ella son verdaderas o falsas, pero en ningún caso implica la suspensión de sus valores lógicos. La aparición de evidencia histórica es la encargada de refutar o confirmar las teorías de los historiadores, quienes construyen sus modelos con el objetivo evidente de desarrollar hipótesis que resulten ciertas. Que haya un nivel ligeramente mayor de actividad constructiva en estos modelos coincide, pues, con su carácter de hipotéticos, ya que en el momento en el que una hipótesis sobre un aspecto histórico se demuestra cierta, esta se convierte en hecho histórico.

Así pues, dado que nuestro estudio de los mundos ficcionales construidos por nuestro autor se interesa por el contexto de producción y recepción de obras literarias, hemos de servirnos de modelos del mundo histórico barroco que permitan, en la medida de lo posible, tener una visión lo más completa posible de dicho contexto. Hemos de servirnos para ello de textos descriptivos de mundos históricos; esto es, de la pertinente bibliografía que se ocupa del período áureo y de sus aspectos políticos, económicos,

sociales y estéticos. Nuestro trabajo, en la medida en la que aporta información histórica acerca de dichos aspectos y constituye, a través de esta, una aproximación a nuestra historia cultural, construye un mundo histórico; es decir, un modelo cognitivo de las prácticas estéticas del siglo XVII. Realizaremos, pues, una doble lectura de los textos dramáticos de Vélez: una orientada al análisis de los mundos ficcionales contenidos en sus comedias y otra que, al relacionar estos con su contexto comunicativo, profundizará en el estudio del mundo histórico al que acabamos de referirnos.

Asimismo, la temática histórica de las obras a estudiar y nuestra distinción, dentro de sus mundos ficcionales, de los elementos históricos ficcionalizados frente a los propiamente ficticios –divididos estos, a su vez, en los motivos procedentes de la imaginación de nuestro comediógrafo y los tomados de otras fuentes, bien ficcionales, bien consideradas históricas en su tiempo– implica el esbozo de unos determinados modelos cognitivos de las épocas representadas por cada texto dramático; esto es, de sus correspondientes mundos históricos. Así pues, nuestro estudio profundizará en el conocimiento del mundo histórico barroco mediante análisis de las representaciones ficcionales que Luis Vélez de Guevara realizó del pasado a partir de otros mundos ficcionales, por una parte, y de ciertos mundos históricos, por otro, en función de las fuentes consultadas.

1.3.2- Textos y contextos: un modelo de comunicación literaria

Como ya anticipamos, consideramos pertinente estudiar el corpus de comedias que hemos seleccionado a través de un esquema comunicativo, dado que es posible entender la ficción como uno de los rasgos específicos no del texto literario, sino de la Literatura como proceso comunicativo específico que se produce dentro del dominio

estético. Concretamente, la ficción constituye un elemento, como vimos, semántico-pragmático:

La expresión «ficcionalidad» debe entenderse como la denominación de la que disponemos para referirnos a un sistema especial de reglas pragmáticas que prescriben de qué manera los receptores, en la interpretación de los textos literarios, han de considerar las relaciones que los mundos o sistemas de mundos construidos por dichos textos mantienen con sus modelos de realidad experiencial (Chico Rico, 1994: 71).

Las convenciones que posibilitan la emergencia de la ficción de un texto literario deben ser analizadas en sus relaciones con cada uno de los elementos del esquema de comunicación literaria. Antes de proceder a especificar el objeto de estudio de cada categoría del modelo comunicativo, conviene aclarar la peculiar acción del contexto, pues se revela como el elemento omnipresente del fenómeno comunicativo, que impregna y redefine al resto de factores. Así, nos encontramos con que algunos aspectos de cuyo examen nos ocupamos en una sección distinta de la contextual se ven afectados y son susceptibles de verse incluidos en el apartado dedicado a esta sección del modelo. Ello es debido al lugar especial que los componentes pragmáticos ocupan en la comunicación literaria, como hemos podido comprobar en las páginas precedentes.

La categoría del emisor comprende la biografía de nuestro autor, así como las fuentes en las cuales se basó para escribir sus comedias y, en la medida de lo posible, la propuesta de una fecha o período aproximado de composición. Esto implica que una parte de este elemento comunicativo, la semblanza biográfica de Vélez, será común a todas las obras; y otra, la que se ocupa de las diversas fuentes y el lapso temporal dedicado a la escritura de las obras, será detallada al tratar cada una de ellas.

Por su parte, los factores que motivaron la composición de las piezas, si bien son susceptibles de integrarse en la sección que acabamos de describir, serán analizados dentro de la etiqueta de los intermediarios. Con frecuencia, las comedias barrocas eran

encargadas a los dramaturgos por algún noble o mecenas con algún interés concreto en la representación de determinados motivos y/o personajes, y consideramos que en este sentido dicha práctica coincide con el concepto que Schmidt plantea para la función de intermediación (*cf.* 1986: 199-200) al dotar a las obras y a sus autores de una proyección o prestigio dentro de la institución cultural. En virtud de esto, podría tomarse como intermediación asimismo la información disponible acerca de la fortuna de cada obra, pues tanto los fenómenos de mecenazgo y encargo como el éxito cosechado por los dramas suponen la afirmación institucional del carácter literario y del crédito de estos que señala Schmidt aproximándose a la actual labor crítica y de mediación actual. Sin embargo, consideramos los aspectos relativos a las representaciones más próximos al apartado que reservamos a la recepción. En última instancia, la proximidad entre receptores e intermediarios responde a que estos pasan necesariamente por un primer proceso de recepción (Schmidt, 1986: 204), lo cual implica que no son sino un tipo de receptor especializado. Así pues, consideramos esta categoría válida para darle al patrocinio y al mecenazgo el lugar que merecen en la institución cultural barroca, mientras que entendemos como recepción propiamente dicha la escenificación de las obras.

Además, incluiremos dentro de esta etiqueta el estudio de las compañías teatrales encargadas de la escenificación de las distintas piezas, dado que su función dentro de la comunicación teatral barroca es, precisamente, la de actuar como mediador entre la emisión pura, que vendría a ser la composición de las obras por parte de Vélez, y la recepción por un determinado público. Una aproximación a quiénes eran los comediantes encargados de llevar los dramas a las tablas y cuál era su lugar dentro de la institución teatral barroca contribuirá al análisis de la proyección artística y social de nuestro autor en su momento –y aun en épocas posteriores–.

El examen del factor del texto o mensaje abarca multitud de aspectos: en primer lugar, nos ocuparemos de los testimonios que de cada comedia se conservan, así como de su presencia en diversos catálogos y obras de referencia. Además, realizaremos en esta categoría un análisis del mundo ficcional construido por cada obra, de sus diégesis y personajes y de su correspondencia con las convenciones propias del drama histórico descritas en el subepígrafe 1.2.3.4. Por lo que respecta al primer aspecto, podemos adelantar el evidente carácter mimético de los mundos ficcionales teatrales a considerar, si bien daremos cabida a posibles peculiaridades en su configuración que planteamos en 1.2.1 y 1.2.2. Nuestro estudio de dichos mundos pasa por su clasificación de acuerdo con la distribución establecida por Albaladejo (1992: 52-58) sin perder de vista que nuestra perspectiva actual respecto a lo verosímil y lo posible dista notablemente de la barroca y que esto repercute en el tipo de modelo de mundo asignado a cada universo ficcional. Asimismo, tendremos en consideración qué proporción de elementos históricos y ficticios integran cada mundo de ficción y, en el caso de estos últimos, cuál es la procedencia de dichos motivos ficticios.

El análisis de la recepción incorporará las pertinentes consideraciones acerca de los datos disponibles sobre las representaciones y la fortuna de las obras, si bien existe el problema de que, en algunos casos, resultan limitados. En este mismo apartado sería posible, también, dar cabida a los aspectos del conjunto de creencias compartidas por la sociedad y de la mentalidad barroca que vimos en 1.2.3.3, íntimamente vinculados a la percepción de la realidad. No obstante, al tratarse de factores que impregnan tanto las condiciones de recepción como las de emisión, han de ser estudiados en el apartado correspondiente al contexto.

Queda por definir, pues, qué será estudiado como contexto. La preceptiva poética áurea que describimos en el subepígrafe 1.1.2 y las consideraciones sobre el

drama histórico que analizamos en 1.2.3.4 constituyen el factor estético-pragmático que fija las convenciones a tener en cuenta en lo referente a la consideración que se le da a la ficción en general, y a la ficción del drama histórico en particular. Este aspecto tiene una gran importancia en la época que nos ocupa, ya que la mayoría de dramaturgos de la Comedia Nueva se guiaban para la composición de sus obras, como vimos, por las convenciones, los tópicos y las formas que más agradaban al público y, en función de esto, mejor se adaptaban a sus propios intereses dramáticos. Nos ocuparemos asimismo de las circunstancias políticas y sociales que en buena medida son responsables de las prácticas estéticas en virtud de esa relación entre ficción y realidad tan vinculada a los constituyentes del contexto en el que se desarrolla la comunicación artística, así como de los temas y motivos seleccionados para su inclusión en las comedias. Finalmente, habremos de tener en cuenta en este apartado los rasgos de la cultura y mentalidad barrocas que perfilamos en 1.2.3.3. Son, pues, elementos en función de los cuales la sociedad barroca queda definida y, a su vez, define la realidad que la rodea, lo cual influye de modo decisivo en sus consideraciones acerca de la ficción. Al tratarse de factores que afectan a toda la comunidad, actúan sobre las condiciones de emisión, recepción e intermediación, de modo que han de analizarse necesariamente como aspectos relativos al contexto. Finalmente, incluiremos en este apartado, además, cuestiones relativas a la censura en aquellos casos en los que sea posible conocerlas. Esta es una cuestión puramente contextual, al incidir directamente sobre el texto desde el entorno social y político en el que este se inserta afectando al resto de componentes del modelo.

La conjunción de las diversas acciones de emisores, intermediarios y receptores, así como su constante interacción en el contexto específico que hemos señalado, constituyen la institución cultural. Consideramos, por ello, que el modelo propuesto

permite la caracterización de dicha institución como elemento regulador de las relaciones entre ficción y realidad y establecedor de un margen estético que determina en qué medida las operaciones lógicas de verificación de existencia y de verdad se orientan hacia el mundo construido por el texto y no hacia la realidad. Desde esta perspectiva damos cabida, pues, al estudio de los mundos ficcionales de las obras y, a través de estos, al del mundo histórico barroco.

2. EL AUTOR: LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

Según la famosa carta enviada por el hijo de nuestro dramaturgo, Juan Vélez, al cronista Pellicer de Tovar, nacía nuestro poeta en Écija el 26 de agosto de 1578 (Paz y Meliá, 1902: 129). Si bien Cotarelo se refirió a este y otros datos como “fechas erradas” (1916: 627), esta data es hoy aceptada generalmente como válida (Peale, Ojeda, 2017: 18; McKendrick, 2003: 140; Ruiz Ramón, 1996: 147, 183; Cepeda, 1975: 115). Peale mostraba algunas reservas en cuanto a situar el alumbramiento de Vélez en 1578 manifestando la posibilidad de que hubiese tenido lugar el año siguiente (2009: 53, 90-91, n. 10), pero en su trabajo más reciente con Ojeda no presenta objeciones al dato de la misiva de Juan Vélez. Cepeda, por su parte, citaba las palabras del propio comediógrafo, quien en el pleito promovido por Jerónimo de Leyva, en 1604, declaraba tener 25 años (*cf.* 1975: 115).

Ciertos aspectos en el estudio de la biografía del poeta han proyectado una determinada imagen de sus circunstancias vitales que no siempre se corresponde con la realidad, como han venido demostrando algunos importantes velecistas. El primero de ellos afecta a la cuestión de su supuesta precariedad: desde que Cotarelo estableció que los estudios del joven Vélez en la Universidad de Osuna fueron gratuitos “por ser pobre” (1916: 626-627), este presupuesto ha sido cuestionado a la luz de nueva documentación que demuestra lo contrario (Peale, Ojeda, 2017: 36-43; Peale, 2009: 53-54). Los padres del ecijano, Diego Vélez de Dueñas y Francisca de Santander conformaban, por el contrario, un núcleo familiar acomodado, como prueba la exhaustiva investigación de Peale y Ojeda sobre su patrimonio:

Nace Francisca de Santander, madre de Luis, en el seno de una familia de clase media, cuya hacienda –a tenor de los escasos datos localizados– se componía como mínimo de una casa en la plaza de San Juan, 22 aranzadas de olivar (9,83ha) en el pago de Mingo Andrés –en el término de Écija– y tres esclavos. Si a ello unimos los ingresos procedentes del ejercicio de la profesión médica por el cabeza de familia, el bachiller Diego de Santander, podemos concluir su adscripción a una economía media que va a permitir la entrega de una digna dote matrimonial a la propia Francisca (2017: 36).

¿A qué se debió, entonces, la gratuidad de los estudios de Vélez en Osuna? Peale y Ojeda manifiestan la disposición del fundador de dicha universidad, Juan Téllez de Girón, de que se reservase un total de treinta y seis plazas para estudiantes hijos de vasallos suyos, quienes estarían exentos del pago de la matrícula y recibirían, además, una dotación para su manutención (2017: 54). La circunstancia de su graduación sin costo, pues, únicamente acredita que nuestro comediógrafo no gozaba del elevado nivel de vida de otros estudiantes del centro, pero en ningún caso la situación de pobreza atribuida a su familia.

Otra cuestión de gran interés respecto a la cual han resultado decisivos los hallazgos expuestos en el reciente trabajo de Peale y Ojeda es la genealogía del ecijano en relación a su supuesta ascendencia judaizante, asumida inicialmente por Cotarelo a raíz de su cambio de nombre. En efecto, el poeta, cuyo nombre de nacimiento era Luis Vélez de Santander, publicó en 1608 su opúsculo poético *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, IV de este nombre*. El subtítulo de esta obra es *De Luis Vélez de Guevara, criado del conde de Saldaña. Dirigido a la señora doña Catalina de la Cerda...* El abandono del apellido “Santander” por parte del dramaturgo fue considerado por Cotarelo, como señalábamos, un intento de disociación de su propio nombre del de su tío materno Luis de Santander, quien habría sido apresado y ejecutado por el Santo Oficio a mediados del siglo XVI por judaizante (cf. 1916: 638-639). Si bien el velecista admitía la posibilidad de que la adopción del apellido

“Guevara” respondiese a una voluntad de asociación con la casa nobiliaria homónima, lo cual permitiría a nuestro autor aumentar su *status* social (1916: 636-637) –aspecto que, además, se habría dado de modo casi simultáneo al cambio del nombre de su señor, Diego Gómez de Sandoval de la Cerda por el de Diego de Mendoza en virtud de su recién adquirida autonomía respecto de su padre, el duque de Lerma, gracias a su matrimonio con Luisa de Mendoza–, el principal problema consiste en que la suerte de Luis de Santander fue, en realidad, bien distinta. Cotarelo reprodujo los datos biográficos de este tío de Vélez a partir del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo:

Fue *Luis de Santander* natural de Écija [...]. Ocupáronle, mancebo, en los estudios de Gramática, de filosofía y Teología con provecho y muestras de buen ingenio. El fervor de la edad y compañía de amigos en el nombre, en los hechos enemigos mortales, del camino le sacaron en que le habían puesto sus padres. Dejóse ir al hilo de la muchedumbre en gustos de mundo [...]. Dio luego una gran vuelta, pidiendo al padre Hierónimo Nadal entrar» en la Compañía de Jesús y fue admitido. «Y, sin despedirse de sus padres, partió al día siguiente para Alcalá con el padre Nadal [...]. Y porque se vea la alteza del juicio de Dios [...], no muchos días después tan mal suceso tuvo, que, preso por el Santo Oficio de la Inquisición, murió relajado al brazo seglar, y acabó en una hoguera». Esto ocurría por los años 1554 (1916: 638).

Sin embargo, tras consultar la fuente original de esta información –la *Historia de la provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*, redactada por Juan de Santibáñez (1648)–, Peale y Ojeda concluyen que la información proporcionada por Gallardo y por Cotarelo es errónea: Luis de Santander, pese a tener antecedentes conversos, fue admitido en la Compañía de Jesús y no sufrió persecución alguna por parte de la Inquisición. Así pues, quien acabó en la hoguera no fue él, sino otro religioso amigo suyo que lo acompañó a Córdoba e intentó ingresar en la orden de los jesuitas sin éxito (cf. 2017: 52-56). Por lo tanto, la mudanza de nombre de nuestro comediógrafo muy probablemente guardaba relación con sus pretensiones sociales. Asimismo, el hecho de

que trabajase para un personaje tan conectado con el Santo Oficio como don Rodrigo de Castro es señal indicativa de que el apellido Santander, que nuestro autor no cambiaría hasta años después de estar al servicio de arzobispo, no proyectaba ninguna sombra problemática.

Esta relación profesional se inició en 1596, tras la graduación de Vélez como Bachiller en Artes. Don Rodrigo de Castro era, además, tío del futuro duque de Lerma y miembro del Consejo de Estado. El ecijano trabajaría para el religioso hasta la muerte de este, en 1600 (Cotarelo, 1916: 630). Durante estos años tuvo ocasión de presenciar, en abril de 1599, el enlace entre Felipe III y Margarita de Austria, para cuya recepción, probablemente, compuso su primera obra dramática, *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania* (Cioranescu, 1954: 112-113). Sin embargo, algunas circunstancias, de las cuales nos ocupamos en el subepígrafe correspondiente a dicha comedia, serían los responsables de que no llegase a representarse. En esta etapa, asimismo, tuvo ocasión de conocer a Lope de Vega, con quien desarrollaría una relación de amistad; y asistió a la visita de la duquesa de Lerma a Sevilla en septiembre de 1599, ocasión en la cual el arzobispo organizó unos festejos que el propio Vélez inmortalizó en una relación poética hoy perdida.

El siguiente período en la vida de nuestro dramaturgo únicamente se encuentra iluminado por la ya mencionada carta de su hijo, quien afirma que pocos días después de la boda de Felipe III y Margarita de Austria su padre viajó a Italia, donde sirvió bajo el mando del conde de Fuentes, Andrea Doria y don Pedro de Toledo en Milán, Saboya, Argel y la costa mediterránea (Paz y Meliá, 1902: 130). Cotarelo rectifica diversos aspectos a este respecto: el primero es el de la partida del poeta, que no pudo ser tan inmediata al enlace real habida cuenta de su presencia en las fiestas de Sevilla y la posterior publicación de su relación. El velecista considera probable que el viaje del

ecijano a Milán, donde Fuentes fue gobernador a partir de agosto de 1600, se produjese a partir de la muerte del arzobispo (1916: 631). Asimismo, detalla Cotarelo cómo algunos méritos militares del ecijano fueron probablemente exagerados por él mismo y por su hijo y fija su regreso a España –concretamente, a Valladolid– en 1603 (1916: 632-634). Como señala Cepeda, el propio poeta declaraba en el mencionado pleito con Leyva que en ese año se encontraba en la por entonces capital española y que las ediciones de *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando (1603) y las *Rimas* de Lope (1604) incluían sendos poemas preliminares firmados por Luis Vélez de Santander (1975: 116), aspecto que lo sitúa de vuelta, al menos, a partir de 1603. Los acontecimientos de la vida de nuestro autor entre dicho año y 1605, cuando, según su hijo, regresó a España, son oscuros. En este período debió de tener lugar su primer casamiento, otro de los aspectos sujetos a debate entre los estudiosos. La causa es el hecho de que no se conserva ningún documento que acredite este enlace, ni tampoco se sabe de ningún hijo fruto del matrimonio. El único testimonio del que parece un fugaz matrimonio tempranamente truncado por la muerte de la esposa es el poema fúnebre de García de Salcedo incluido en sus *Cristales de Helicon* (1649). Este aspecto, junto a las diversas afirmaciones del propio dramaturgo de que Úrsula Ramisi Bravo fue su primera esposa (Cotarelo, 1916: 642), y la del propio Juan Vélez de que su padre “fue casado tres veces con grande acierto” (*apud.* Paz y Meliá, 1902: 130) llevan a Cepeda a afirmar que, probablemente, Vélez no llegó a desposarse con el que habría sido un amor de juventud (1975: 117). Este aspecto es rebatido por Peale (2009: 56, 91, n. 27), quien considera las autorreferencias de *El águila del agua* (1633) y *El catalán Serrallonga* (1635) indicativas de las cuatro veces que habría llegado a desposarse nuestro poeta.

En 1607, el ecijano entra a trabajar para Diego Gómez de Sandoval, hijo segundo del duque de Lerma. Poco antes, en 1603, este aristócrata había contraído

matrimonio con Luisa de Mendoza, VII duquesa del Infantado y VII condesa de Saldaña, de quien obtuvo este último título. A raíz de este acontecimiento, pasaría a llamarse Diego Hurtado de Mendoza. Como hemos visto, de sus primeros momentos de servicio para Sandoval data el cambio de apellido de nuestro autor, aspecto que parece responder a una maniobra de incremento del renombre de ambos. En esta etapa, asimismo, tuvo lugar su segundo enlace, en 1608, con Úrsula Ramisi Bravo –más adelante, Úrsula Bravo de Laguna–, fallecida antes de 1617. El señor de Vélez en esos momentos sería el padrino de bodas –siendo madrina doña Inés de Guzmán, señora de la novia, marquesa de Alcañices y hermana del futuro conde-duque de Olivares–. El primero, junto a su esposa, apadrinaría asimismo a los dos hijos varones frutos del enlace: Juan (1611), quien en sus años adultos seguiría los pasos de su padre en la literatura, y Antonio Luis (1612). Dos años antes de la muerte de Úrsula, en 1615, el matrimonio tuvo otra hija, Ana Ignacio, apadrinada por el Almirante de Castilla, Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (Peale, 2009: 56; Cepeda, 1975: 117; Cotarelo, 1916: 642-643). De modo anecdótico, cabe señalar cierto conflicto surgido entre el dramaturgo y el conde de Saldaña en el cual el mismo Lope de Vega actuó como mediador, como sabemos por una carta que este último dirigió al aristócrata en 1608 (cf. Sieber, 1975: 107-108; Cotarelo, 1916: 644-645). La continuación de los servicios de Vélez y el apadrinamiento por parte de su señor de sus hijos, nacidos con posterioridad a este incidente, dan cuenta de la solución del conflicto.

Durante su etapa al servicio del conde, Vélez compuso algunas obras por encargo suyo, como *El alba y el sol*, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, *El caballero del sol* y *El cerco de Roma por el rey Desiderio* –esta última, sin embargo, escrita con anterioridad a su relación profesional– (cf. Peale, Ojeda, 2017: 56-57, n. 322). También el *Elogio del juramento*, primera obra firmada por Vélez bajo su nuevo

apellido, como vimos, es fruto de la relación clientelar entre poeta y señor (Sieber, 1996: 110-112). Otras comedias de las cuales nos ocupamos en el presente trabajo y que fueron compuestas bajo el mecenazgo de este noble son *El marqués del Vasto* y *El renegado de Jerusalén*, y, posiblemente, *Atila, azote de Dios* y *La jornada del rey don Sebastián en África*. Durante estos años nuestro autor era ya conocido y querido por algunos de sus compañeros de profesión, como prueban la susodicha intervención de Lope en el incidente con Sandoval o la conocida alusión que Cervantes le dedica en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) alabando “el rumbo, el tropel, el boato” de sus obras. En esta etapa inicial de su carrera su popularidad se debía sobre todo a sus comedias de santos, género que suele caracterizarse, precisamente, por los rasgos que el autor del *Quijote* destacaba de su dramaturgia.

Poco antes de la caída en desgracia del conde, afectado por la corrupción imputada a su padre, el duque de Lerma, Vélez abandonó su cargo en 1618 para ponerse a disposición del don Juan Téllez de Girón, III marqués de Peñafiel y futuro IV duque de Osuna. Como tendremos ocasión de comprobar en el estudio de algunas de las obras del poeta, este último título lo heredó el noble tras la muerte, en 1624, de su padre, Pedro Téllez de Girón, involucrado en la conjuración de Venecia (1618). En el mismo año de 1618 el poeta contraía matrimonio por tercera vez con Ana María del Valle, criada de la condesa de Cantillana, en cuya casa se celebró el desposorio (Peale, 2009: 56, 2005: 60-61; Cepeda, 1975: 117; Cotarelo, 1916: 137). El matrimonio fue de muy breve duración, puesto que el año siguiente su esposa falleció a consecuencia del parto de su única hija, Francisca Luisa. A partir de 1622, Vélez ocuparía el cargo de gentilhomme de cámara del marqués. De esta misma década, aproximadamente, data buena parte de las comedias que estudiamos en nuestro trabajo: *La cristianísima Lis*,

Juliano apóstata, La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia, Los amotinados de Flandes y las dos partes de *El príncipe esclavo*.

Si bien el comienzo del reinado de Felipe IV resultó fatal para el anterior amo del ecijano, no lo fue para él, puesto que gozó del favor del conde-duque de Olivares. Este aspecto le permitió ocupar el cargo de ujier de cámara a partir de 1625, “aunque por entonces sin gajes; pero con casa de aposento, médico y botica” (Cotarelo, 1916: 148). Al año siguiente se casó por cuarta y última vez con María López de Palacios, con quien tendría, al menos, un total de cinco hijos, apadrinados por personalidades del momento tan importantes como el marqués de Alcañices (Cotarelo, 1916: 156), don Cristóbal de Guardiola, (Cotarelo, 156, n. 2), el duque de Veragua (Cotarelo, 1916: 167, n. 1), el conde de Puñoenrostro y Margarita de Melgarejo (Peale, 2009: 56, 2005: 61). Pese a su posición en la corte, con una buena red de contactos que queda acreditada por la nómina de padrinos de sus hijos (*cf.* Peale, 2005: 61-62), ha quedado constancia de la frecuencia con que el poeta solicitaba mercedes a sus conocidos más pudientes (*cf.* Peale, 2009: 76-90), aspecto que ha dado lugar a otro de los tópicos prejuiciosos y nocivos para el conocimiento de su vida: la cuestión de su pedigüeñería. La causa probablemente se encuentre en la gran cantidad de referencias que a este respecto se encuentran en la monografía de Cotarelo, la primera gran obra de referencia sobre la vida y obra de Vélez (*cf.* 1916: 138-139, 149, 153-155, 170-171), así como la gran cantidad de deudas que recoge su testamento (*cf.* Cotarelo, 167-168) y sus poemas y memoriales destinados a solicitar mercedes. Este es un aspecto sobre el cual la crítica actual ha vuelto para reformular y contextualizar las circunstancias que motivaban esta práctica. Cepeda considera que la temática mendicante de algunas de sus composiciones autobiográficas responde más a una intención satírica por parte del poeta que a una auténtica –o, al menos, tan manifiesta– disposición de sablista (1975: 114-115). El

estudioso expone el hecho de que esta era una práctica común entre los escritores de su tiempo, cuestión que Peale amplía al conjunto de la sociedad afirmando que “la Corte madrileña era una sociedad pedigüeña cuya ética y conducta se sumaban y se definían con el sablazo” (2009: 61). Este velecista documenta en abundancia dicha aseveración con numerosas peticiones y memoriales dirigidos al Rey por súbditos de extracción social tanto modesta como elevada (cf. Peale, 2009: 62-75).

Ya en 1633, Vélez entró en gajes, pasando a cobrar por su oficio de ujier de cámara 200 reales mensuales. Así se mantendría hasta 1642, año en el cual, a petición suya, el cargo fue traspasado a su hijo (Cotarelo, 1916: 165-166). De esta última década de su vida data otra comedia que estudiamos en estas páginas, *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*, así como su conocida novela *El diablo cojuelo*. Dos años más tarde, el 10 de noviembre 1644, fallecía nuestro poeta por una enfermedad aguda quedando María de Palacios viuda por segunda vez. Como hemos señalado previamente, en su testamento declaraba su necesidad económica y dejaba algunas deudas (Cotarelo, 1916: 168-169), aspecto que contribuiría a alimentar el tópico de la supuesta pobreza que lo acompañó durante toda su vida, también refutado por Peale (2009: 58-60). En sus *Avisos históricos*, con fecha de 15 de noviembre de 1644, Pellicer recogía la noticia de la defunción del ecijano y declaraba su autoría de más de 400 obras, dato también presente en la carta de Juan Vélez. Estas palabras eran, muy probablemente, una paráfrasis de las del propio poeta:

El jueves pasado murió Luis Vélez de Guevara, natural de Écija, ujier de cámara de Su Majestad (Dios le guarde), bien conocido por más de 400 comedias que ha escrito y por su gran ingenio, agudos y repetidos dichos, y ser uno de los mejores cortesanos de España. Murió de 74 años de edad. Dejó por testamentarios a los señores condes de Lemus y duque de Veraguas, en cuyo servicio está don Juan Vélez, su hijo (Pellicer, 2002: 562, v. I).

En efecto, Vélez declaraba, en la academia burlesca celebrada en 1637 en el palacio del Buen Retiro, ser autor de 400 comedias, de donde parece probable que haya trascendido el dato: “Hartos [consonantes] he sudado en cuatrocientas comedias que he hecho, sin los niños y viejos, que son los romances, sonetos, décimas, canciones y otras varias poesías que han corrido de mí como de la fuente agua” (Cotarelo, 1916: 160). También Montalbán, en la “Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente” que precede a su obra miscelánea *Para todos*, recogía este dato. Pese a lo exagerado de la cifra, Vélez fue un autor prolífico⁴⁴ y de indudable éxito artístico y social, como prueban las numerosas ocasiones en las cuales sus obras se escenificaron ante los Reyes: Ferrer Valls registra, en un trabajo reciente dedicado a las ocasiones en las que nuestro dramaturgo ha sido llevado a las tablas, noticias relativas a representaciones de *El verdugo de Málaga* (1616), *La jornada del rey don Sebastián en África* (1622 y 1623), *La serrana de la Vera* (1623), *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendoza* (1632, 1680, 1692), *El triunfo mayor de Ciro* (1633 o 1635)⁴⁵, *La nueva ira de Dios y Gran Tamorlán de Persia* (1635), *El lego de Alcalá* (1636), *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía* (1636), *El Hércules de Ocaña* (1670, 1681), *El verdugo de Málaga* (1673), *También tiene el sol menguante* (1685) (cf. 2017: 29-37). Además de las mencionadas, otras comedias integrantes de nuestro corpus se representaron ante la realeza, como estudiaremos en los apartados correspondientes a cada una de ellas: tal es el caso de la segunda parte de *El príncipe esclavo* (1629) y *Los amotinados de Flandes* (1633).

⁴⁴ Vega lo señala como el autor de uno de los repertorios dramáticos más dilatados del teatro universal, del cual conservamos más de 80 comedias (2005: 49).

⁴⁵ Señala Ferrer Valls que la noticia correspondiente a una representación palatina de la obra titulada *Saber vencer y vencerse*, para celebrar el cumpleaños de la Reina de Hungría, el 18 de agosto de 1635 (o 1633), podría corresponder a esta obra (2017: 36).

Otro aspecto destacable de la noticia de Pellicer es la calificación que dedica al dramaturgo como “uno de los mejores cortesanos de España” (2002: 562, v. I), que contrasta con otro de los aspectos perjudiciales asociados su biografía:

Sabemos que era maldiciente, poco agradecido, descontentadizo y rebelde a aquella domesticidad que, por lo visto, era “necesaria para subir a los mejores empleos”. Y así cambió con facilidad y frecuencia de amos y protectores, y nunca pudo obtener el aprecio franco del Rey ni de su privado (Cotarelo, 1916: 623).

La posición alcanzada por nuestro poeta en la Corte, auspiciado por el favor de Olivares, y la gran cantidad de escenificaciones cortesanas de sus comedias, así como la constancia de sus buenas relaciones con sus colegas, pueden considerarse buena muestra de la consideración negativa de un rasgo que, probablemente, constituya más una virtud que un defecto, como bien expone Cepeda:

La discreción, la sana inteligencia, el sentido crítico, equilibrado y objetivo, suficiencia y calidad, etc., nos presenta la fama y la popularidad de este ingenio, claro está, enemigo de los superhonrados y linajudos, de los figurones de España. Nuestro poeta, difícil de someter y subordinar por la norma conflictiva, moralizante y riguroso con las creencias fatuas y los tópicos continuos, no cerró los ojos ante los caracteres y las costumbres agresivas de nuestra sociedad (1975: 113-114).

Dejando de lado las consideraciones morales y personales acerca del autor y centrándonos en su dramaturgia, podemos extraer algunos rasgos dignos de ser considerados configuradores de su propia textura. El primero de ellos es su predilección por los temas históricos (*cf.* González Martínez, 2006: 9-15; Vega, 2005: 49-70; Arellano, 1995: 311; Cotarelo, 1916: 622), señal de que, si bien sus estudios “no pasaron a más” del grado de Bachiller en Artes (Cotarelo, 1916: 627), su interés formativo no decayó en ningún momento de su dilatada carrera profesional. Las fuentes de las que se sirvió para la escritura de sus obras, como comprobaremos al analizar cada una de ellas, reflejan la curiosidad e inquietud de nuestro poeta, que se revela como un

ávido lector no solo de obras históricas, sino también de relaciones y avisos que lo mantenían informado de la actualidad de su momento. La plasmación del pasado, tanto nacional⁴⁶ como extranjero, responde asimismo a una serie de motivos delimitados por Vega (2005: 51): la materia histórica proporcionaba a los comediógrafos una buena cantidad de materiales narrativos susceptibles de ser dramatizados, cuestión fundamental de cara a la constante demanda de nuevos temas y obras por parte del público áureo. Asimismo, la presentación de circunstancias pretéritas, convenientemente tratadas, permitía establecer paralelismos entre la época representada y la contemporánea a las comedias en base a los cuales construir un discurso determinado sobre el presente. Con frecuencia este aspecto era aprovechado por la institución cortesana para el encargo de piezas dramáticas para la difusión de ideas al servicio de los intereses monárquico-señoriales, de acuerdo con la fórmula horaciana de *docere/delectare*. Además, como señala González Martínez, la vida y circunstancias de nuestro poeta, tan próximo a la Corte, explican asimismo –al menos, parcialmente– sus frecuentes incursiones en el género del drama histórico (2006: 13).

Otro aspecto característico del teatro de Vélez es su gusto por la inclusión de personajes femeninos correspondientes con el tipo de “mujer varonil”, estudiado en profundidad por McKendrick (1974). Al análisis de Stroud de las características y contexto de los personajes femeninos de *Los hijos de la barbuda*, *La niña de Gómez Arias* y *La serrana de la Vera* (1983: 111-126) se añadirá, en las siguientes páginas, el examen de los rasgos de las mujeres varoniles de las comedias integrantes de nuestro corpus, dado que la mayoría de ellas cuales presenta, al menos, un personaje que responde a esta categoría.

⁴⁶ Véase, a este respecto, la exhaustiva tesis doctoral de Javier J. González Martínez, *El teatro histórico nacional de Luis Vélez de Guevara* (2006).

Asimismo, nuestro dramaturgo destaca por los protagonistas de sus obras, muy frecuentemente caracterizados por su configuración heroica. Como tendremos ocasión de comprobar, Vélez muestra una clara preferencia por los personajes revestidos de las virtudes propias del héroe: inteligencia, gran capacidad militar, elevados sentido ético y honorabilidad, valentía y –como añadido propio de la época barroca– una profunda devoción cristiana. Este aspecto no incide únicamente en la construcción del tipo, sino también en la conformación de las tramas, las situaciones y las escenas, así como en la propia selección de la temática de cada comedia y en la función moralizante de las mismas. Así lo expresa Ruiz Ramón:

Es su heroísmo [de los personajes], en lo que este tiene de valor ejemplar, lo que es puesto de relieve. A sus héroes los busca en la historia y en las leyendas nacionales y, sacándolos de allí, los presenta sobre la escena para que con sus hechos causen la admiración del público. Estas piezas están construidas a base de una serie de situaciones en que nos muestra al héroe en acción. Lo que varía de una pieza a otra son las situaciones, pero no el carácter de los héroes, que responden a un mismo patrón. Podríamos hablar de una verdadera mecánica del heroísmo (1996: 184).

A raíz de la conformación de tramas y situaciones, puede afirmarse que Vélez tiene una gran capacidad para concebir escenas particularmente emotivas, bien desde la acción, lo amoroso o lo trágico. Un excelente ejemplo de estos dos últimos aspectos, entre las obras que conforman nuestro corpus, lo constituye *Juliano apóstata*, como tendremos ocasión de comprobar en el apartado a ella dedicado, además de la consagrada como su mejor comedia *Reinar después de morir*, famosa por su extraordinaria capacidad para conmover al público con la historia de amor entre Inés de Castro y el príncipe Pedro de Portugal (cf. McKendrick, 2003: 141-142; Ruiz Ramón, 1996: 185-186).

Otra de las características definitorias de la dramaturgia veleciana es el gusto del ecijano por los romances (cf. González Martínez, 2015: 401-409; Crivellari, 2008: 16-

21; Grazia profeti, 1965: 90-94), manifiesto en varias de las comedias estudiadas en este trabajo. La inclusión de este tipo de fuentes no se limita a su mera inserción en el texto dramático. Profeti se refiere a la capacidad del comediógrafo para emplearlos con una finalidad decorativa y evocadora (1965: 93). Respecto a dicha propiedad evocadora, es posible reconocer en el uso que el ecijano daba a estas composiciones un caso más del desbordamiento expresivo característico del Barroco, a través de un recurso que le permitía establecer una red de significados y referentes fácilmente reconocibles por el público de su época. Tanto es así que en ocasiones el romancero llega a servir al poeta para construir el argumento de una comedia, como ocurre –parcialmente, puesto que, como veremos, la obra se nutre asimismo de otras fuentes– con *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*. Este recurso lleva a Crivellari a señalar que “el romance parece más bien constituir en la estética de Vélez una especie de filtro a través de la cual el dramaturgo observa eventos y realidad, incluido el teatro” (2008: 24).

Finalmente, es destacable la gran habilidad escenográfica de nuestro poeta, como cabe esperar de un autor teatral cuyas incursiones en el terreno de las comedias de santos le proporcionaron su fama inicial y que consiguió mantenerse próximo a los círculos de poder. Esta circunstancia favoreció la representación de sus obras en ámbitos cortesanos, ricos en medios y, por tanto, dotados de los medios técnicos y materiales requeridos por los complejos efectismos requeridos por algunas escenificaciones. Pero las dotes de Vélez como escenógrafo no se limitan a la mera inclusión de artificios ingeniosamente concebidos para impresionar y conmover al público como parte del desbordamiento expresivo al que hemos hecho referencia recientemente. El ecijano hace gala, además, de una extraordinaria habilidad para la escenificación de batallas, tan comunes en las obras dedicadas a la materia histórica. Esta característica, examinada en detalle por Peale (*cf.* 2006: 49-85; 2005: 64-70), se

manifiesta asimismo en buena parte de las comedias que integran nuestro corpus y será analizada al ocuparnos de cada una de ellas.

Así pues, a la vista de los aspectos que acabamos de señalar brevemente, podemos caracterizar a Vélez como un comediógrafo con sus propios aspectos característicos y originales, que, además, permiten incidir en su particularidad sensibilidad y en la calidad artística de sus comedias, que nos lleva a reivindicar su rescate de entre los segundones de la Comedia Nueva (Peale, Ojeda, 2017: 156).

3. ANÁLISIS DE LAS COMEDIAS

Procederemos a continuación a aplicar el modelo de análisis a los dramas históricos de Luis Vélez de Guevara que integran nuestro corpus. Como ya señalamos, nuestro estudio abarca aquellas obras del ecijano que tratan eventos del pasado que afectaron a naciones extranjeras, lo cual no impide la participación más o menos directa de la Monarquía Hispánica en las diégesis de algunas de ellas, o la introducción de motivos relacionados con esta. Según tendremos ocasión de comprobar, es posible establecer una gradación en función de la implicación de España en los acontecimientos representados, lo cual repercute en la intensidad de la exaltación patriótica ejercida por las comedias.

El conjunto de textos a analizar es el siguiente: *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*; *Juliano Apóstata*; *Atila, azote de Dios*; *El cerco de Roma por el rey Desiderio*; *El renegado de Jerusalén*; *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*; *El príncipe esclavo* (partes I y II); *El marqués del Vasto*; *La jornada del rey don Sebastián en África*; *Los amotinados de Flandes*; *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania* y *La cristianísima Lis*.

3.1 –*El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*

Dentro de la fórmula barroca para la representación de piezas teatrales de orientación educativa para los gobernantes, tiene cierta importancia la figura de Ciro II el Grande, cuya frecuente aparición en textos bíblicos y en importantes fuentes históricas y políticas lo convirtió en un recurrente *exemplum* que reúne las cualidades deseables en monarcas y hombres de Estado. Como el propio título de la comedia indica, su temática principal es la capacidad de dominio de uno mismo como medio para lograr un gobierno eficiente, justo y tan largamente recordado y admirado como el gran imperio construido por el famoso rey persa.

Las citas a algunos versos de la composición recogidas en estas páginas siguen la numeración de la edición crítica de *El triunfo mayor de Ciro* de George Peale y Javier J. González Martínez (2014), de la editorial Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. En aquellos casos en los que las referencias proceden de otras fuentes textuales de la obra, esta circunstancia se encuentra convenientemente especificada.

MENSAJE/TEXTO: TESTIMONIOS, ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, SUBGÉNERO DRAMÁTICO

El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo presenta unas circunstancias textuales que impiden proponer con certeza una fecha de composición. Esto es debido a que las versiones que conservamos de la comedia son notablemente tardías: nos referimos a los dos manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid⁴⁷, que datan del siglo XVIII –uno es del año 1767, mientras que el otro no presenta data–. Conservamos, asimismo, un texto impreso en Madrid en 1671. Se trata de la *Parte 36* de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, que recoge nuestro drama atribuyéndolo a Francisco Salgado.

Los dos manuscritos que acabamos de mencionar proceden de los teatros del Príncipe o de la Cruz (Madrid), ya que, como indican González Martínez y Peale, el número 1 de la signatura que recibieron a su llegada a la BHMM –“Tea 1–150–11, A” y “Tea 1–150–11, B”– designa este origen (2014: 38; González Martínez, 2014: 108). Se trata de dos apuntes⁴⁸ teatrales que, al mostrar idénticas caligrafías, llevan a plantear la posibilidad de que perteneciesen a la misma compañía. Sin embargo, ninguno de ellos corrige los errores contenidos en el otro, con lo cual es posible que hayan llevado “vidas paralelas” (González Martínez, Peale, 2014: 39). Dado que la edición de George Peale ofrece una minuciosa descripción física de ambos manuscritos y de la versión impresa realizada por él y por González Martínez (2014: 37-49), nos limitamos a ofrecer a continuación una relación de los datos ofrecidos por la portada de cada uno de ellos, así como una breve exposición de sus características más relevantes.

⁴⁷ En adelante, emplearemos las siglas BHMM por “Biblioteca Histórica Municipal de Madrid”.

⁴⁸ El DRAE define apunte teatral como el “texto con anotaciones que utiliza el apuntador” (2018). Se trata, pues, del documento que emplea el apuntador para realizar las pertinentes indicaciones a los actores.

El apunte cuya signatura responde a “Tea 1–150–11, A” muestra las siguientes anotaciones en la portada: “El triunfo maior de Ciro | saver venzerse así mismo. [sic] | Jornada 1.^a | De D.ⁿ Luis Velez de Guebara | Comp.^a de Juan Ponze | año de 1767= | Daganzo | 2^o ap.^{te} | Censurada=”. Presenta, asimismo, algunas inscripciones tachadas y dos notas con la signatura de la BHMM; una escrita a lápiz y la otra, en tinta y en posición invertida. Cada uno de los actos del documento está cosido en rústica y numerado por separado constando el primer acto de 23 folios –más uno que lo separa de la siguiente jornada que repite algunos de los datos de la portada–; el segundo, de 20; y el tercero, de 19, a los cuales siguen una licencia de representación y una censura, de las que nos ocuparemos más adelante.

El otro apunte, por su parte, presenta menos anotaciones en la portada. Las reproducimos a continuación: “El triunfo maior de Ciro: | saber venzerse assí mismo. Jornada 1.^a | La 7 = n.^o 35”. Muestra las mismas inscripciones tachadas que el documento anterior y, a lápiz, su correspondiente signatura: “Tea 1–150–11, B”. Al igual que el primer manuscrito, contiene las tres jornadas cosidas y numeradas aparte. La primera consta de 21 folios; la segunda, de 19 –de los cuales el primero es idéntico al folio inicial del primer acto, excepto en que contiene la inscripción “Jornada segunda” en lugar de “Jornada 1.^a”–, más uno en blanco que la separa de la tercera; y esta última, de 19, más dos de guarda. El inicial presenta, como única diferencia con los otros dos que encabezan el primer y el segundo acto, la inscripción “jornada tercera”.

Ambos apuntes presentan las mismas caligrafías, procedentes de dos manos diferentes. Un copista transcribió ambos y otro realizó las apostillas que se encuentran en los márgenes de uno y otro, las cuales permiten dilucidar la utilidad de cada uno de ellos. Pero ¿por qué existen dos manuscritos con tantas similitudes entre sí y, además,

copiados por las mismas personas? Como indica la bibliógrafa y paleógrafa Ascensión Aguerri, en el Romanticismo se extendió la costumbre de emplear más de un ejemplar debido, probablemente, a una mayor complejidad en el aparato escenográfico. Por ello, de muchos textos dramáticos existen dos, tres o incluso más reproducciones (2007: 143). Habitualmente, el primero y el tercero servían, respectivamente, para actores y tramoyistas y, por lo general, era este último el que se entregaba a la censura para su aprobación (Aguerri, 2007: 143-145). Respecto a los segundos apuntes, la experta en teatro romántico Montserrat Ribao señala que su finalidad es marcar la salida de los actores, así como el lugar por donde deben hacerlo, “indicando el nombre de cada uno de ellos en el momento en el que son prevenidos para entrar, una o dos escenas antes de su intervención” (1999: 70; 1997: 36). Señala la autora, asimismo, que estos segundos apuntes suelen mostrar un aspecto más descuidado que los primeros, con tachaduras, rectificaciones y una caligrafía menos esmerada. Si bien los testimonios de la comedia pertenecen, en un sentido cronológico, a la época ilustrada, no se encuentran ya lejanos del período romántico al datar del último tercio del siglo XVIII, por lo que las observaciones de estas autoras resultan útiles para el estudio de estos manuscritos, como veremos.

El primer manuscrito al que nos hemos referido, que lleva la signatura “Tea 1–150–11, A”, es un segundo apunte, tal como indica una de las inscripciones de su portada. En general, sus características se corresponden con las señaladas por Ribao para este tipo de textos: contiene indicaciones escénicas tales como las salidas de los personajes –que, como esta afirmaba, se encuentran con antelación a los momentos en los que dichas salidas han de tener lugar–, las entonaciones y gestos que estos deben realizar o a quién deben dirigir algunos parlamentos concretos, órdenes relativas a los efectos sonoros... No muestra, sin embargo, el aspecto más descuidado que la estudiosa

atribuye a los segundos apuntes, seguramente debido a que esta fue la versión textual presentada a la censura. Esta circunstancia es asimismo la que motiva que este manuscrito contenga muchos más datos que el otro en su portada, tales como el nombre de la compañía teatral, la fecha y el nombre del comediógrafo.

De otra parte, el ejemplar cuya signatura reza “Tea 1-150-11, B” parece corresponderse con un primer apunte, dado que sus anotaciones, mucho menos numerosas que en el caso anterior, son acotaciones propiamente dichas. Para un análisis pormenorizado de las diferencias entre ambos textos, remitimos al minucioso análisis realizado por González Martínez y por Peale (cf. 2014: 37-100; González Martínez, 2014: 107-126).

Finalmente, el impreso que se encuentra en la *Parte 36* de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*⁴⁹ se extiende entre las páginas 133 y 174 del tomo. Comienza a continuación de *El tirano castigado*, obra de Juan Bautista Diamante, y presenta los siguientes datos antes de la nómina de personajes: “Araspas, y Pantea. | Comedia famosa, | de don Francisco Salgado”. En la cubierta del volumen, de otra parte, puede leerse:

PARTE TREINTA Y SEIS. | COMEDIAS | ESCRITAS POR LOS | MEJORES
INGENIOS | DE ESPAÑA. | DEDICADAS | A DOÑA ISABEL CORREAS
JIMENEZ | Cifneros y Castro, señora de la nobilísima cafa del | Valle de Mena en
la Montaña, muger que fue de Don | Iuan Francisco Sierra y Cortazar, Regidor de
la | Villa de Madrid, y su tesorero, Secretario | de su Mageftad en el Real de |
Castilla. | Año 1671. | CON LICENCIA | 64º | En Madrid, por Iofepfh Fernandez
de Buendia. | *A costa de Iuan Martin Merinero, Mercader de Libros, Vendefe en
su cafa en la | Puerta del Sol, a la esquina de la calle de los Cofreros.*

La Biblioteca Nacional de España contiene dos ejemplares del tomo, catalogados, respectivamente, con las signaturas TI/119/136 y R/22.689.

⁴⁹ En adelante, nos referiremos a este volumen, procedente de la colección de *Comedias Escogidas*, sencillamente como *Parte 36* de las *Escogidas*.

Si bien el volumen coleccionado da un título diferente a la pieza –*Araspas y Pantea* frente a *El triunfo mayor de Ciro*– y atribuye su autoría a Francisco Salgado, una lectura de los manuscritos y del impreso permite comprobar que nos encontramos ante una refundición de la obra de Vélez. Sirvan como ejemplos los fragmentos que a continuación reproducimos, que se corresponden con los primeros 13 versos de la segunda jornada:

	<u>Manuscritos</u>		<u>Impreso</u>
ARASPAS.	Dejadme todos, dejadme, no provoquéis mi rigor.	ARASPAS.	Dejadme todos,dejadme, no provoquéis mi rigor.
ALGODÓN. (Ap.)	Si aquesto no ha sido [amor matadme, cielos, matadme. Ya tu mandato obedecen todos, huyendo de ti, ¿te enfadas también de mí?	ALGODÓN. (Ap.)	Si aquesto no ha sido [amor matadme, cielos, matadme. Ya tu mandato obedecen todos, huyendo de ti, ¿te enfadas también de mí?
ARASPAS.	No, Algodón.	ARASPAS.	No, Algodón.
ALGODÓN.	No lo merecen mis leales cumplimientos, luego yo no me he de ir.	ALGODÓN.	No lo merecen mis leales cumplimientos: ¿luego yo no me he de ir?
ARASPAS.	Aquí puedes asistir para templar mis tormentos.	ARASPAS.	Aquí puedes asistir para templar mis tormentos.

Como hacen notar asimismo González Martínez y Peale (2014: 46-47; González Martínez, 2014: 117-118), las diferencias más importantes entre ambas versiones se encuentran al comienzo –en los 43 primeros versos de la versión impresa– y al final de la comedia. En ambos casos, estas disparidades no revierten en la trama ni disponen una métrica notablemente diferente. Veamos el comienzo de ambas para mostrar la sutileza de la divergencia entre uno y otro texto:

Manuscritos

UNOS. Viva Ciro monarca, victorioso.
 OTROS. Turbad de los sussianos el reposo.
 UNOS. Seguidlos.
 OTROS. Por allí.
 UNOS. Por esta parte.
 OTROS. Huyamos todos el rigor de Marte.

Salen soldados susianos como huyendo con arcos y flechas, Pantea y Estatira con las mismas armas y danse una batalla, retirando los persas a los sussianos.

PANTEA. Volved soldados míos
 a la batalla, aprovechad los bríos,
 no con turbada, con medrosa planta,
 despreciéis fugitivos gloria tanta,
 como hacen los persianos
 despojos hoy de esas valientes manos,
 ¿qué mayor gloria os queda
 que vencer o morir? ¿Quién hay que
 [pueda
 resistir mi poder?

Impreso

UNO. Acometed, que en tropas desiguales
 huyendo van.
 OTRO. Y ya de sus Reales
 desamparar les miro
 la guarda cuidadosa.
 TODOS. Viva Ciro.

Sale Pantea con medio baquero [sic], arco y flechas.

PANTEA. Soldados valerosos,
 no así ultrajéis los bríos animosos
 con que a vencer os llama
 el sonoro clarín de vuestra fama.
 Volved, volved los pechos,
 hechos a la victoria, al triunfo hechos,
 tantas veces no errados,
 con esta infamia los dejéis manchados,
 mirad de vuestra Reina valerosa,
 el brío con que burla cuidadosa
 el riesgo que la espera,
 acaben los Persianos, Ciro muera.

De otra parte, los versos finales de una y otra versión difieren en lo siguiente:

Manuscrito

ALGODÓN. Pues nosotros nos casemos
 a todos perdón pidiendo...
 también, porque tenga fin,
 TODOS. El triunfo mayor de Ciro:
 Saber vencerse a sí mismo.

Impreso

ALGODÓN. Sirena, ¿qué te parece?
 ¿Quieres que nos casemos?
 SIRENA. No, amigo, que para novio
 sois muy blando y seréis lerdo.
 ALGODÓN. De Algodón bien temer puedes
 que será un Juan Lanás luego.
 Pero la comedia acabe,
 pues ha llegado su tiempo.

En base a estas circunstancias, González Martínez y Peale postulan la posibilidad de que *Araspas y Pantea* sea, en realidad, una edición pirata de *El triunfo mayor de Ciro* de Vélez (2014: 43-47; González Martínez, 2014: 115-117). En primer lugar, las diferencias entre los respectivos comienzos y finales de manuscritos e impreso recuerdan a la costumbre, común en la falsificación textual, de modificar los versos iniciales y últimos de las obras, así como sus títulos, a fin de dificultar su

reconocimiento. Si bien esta particularidad por sí sola no añade mucho peso a la teoría de que nos encontramos ante una falsificación, otro factor parece inclinar la balanza en favor de lo hipotetizado por los velecistas: no existen razones conocidas por las cuales la compañía de Juan Ponce, encargada de la representación de nuestra comedia durante el siglo XVIII, hubiese podido optar por cambiar el nombre de Luis Vélez de Guevara por el de Francisco Salgado; pero, por el contrario, en los años en los que el volumen de las *Escogidas* donde se encuentra el impreso –que vio la luz, recordemos, en 1671–, aún vivía el hijo de nuestro dramaturgo, el también poeta Juan Vélez de Guevara. Resulta, pues, plausible que los editores falsificasen la autoría a fin de evitar problemas legales con él o, incluso, con alguna compañía teatral en cuyo poder se hallase esta, aunque a día de hoy no conservamos evidencias de ello. Este razonamiento se encuentra asimismo recogido en las páginas de González Martínez y de Peale que acabamos de citar, y no podemos sino mostrarnos de acuerdo con ellos. Sin embargo, a falta de más evidencias que indiquen que *Araspas y Pantea* sea una edición pirata del texto de Vélez, solo cabe dar por cierta, por el momento, la atribución a Salgado y considerar que, probablemente, este refundió la obra del primero.

Existen criterios para suponer que la versión impresa derivó de *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*, y no al revés. Buena parte de las diferencias entre *Araspas y Pantea* y los manuscritos responden a supresiones en esta última, pues en ella los personajes de Atamenes y Sisimitre, soldados, y Estatira, criada de la reina Pantea, no aparecen y sus parlamentos son eliminados o adjudicados a algún personaje anónimo. Sirvan como ejemplo los fragmentos que reproducimos a continuación, procedentes de los vv. 421-432 del manuscrito y de la página 139 del impreso:

Manuscrito

Sale Sisimitre.

SIS. A vuestras plantas, señora.
 LID. Alzad.
 SIS. El rey ha triunfado,
 y a que venga me ha mandado
 a darte el aviso agora,
 por que de esta suerte entiendas
 que, habiendo Pantea sido
 un trofeo esclarecido
 de su valor y sus prendas
 heroicas, se te ha mandado
 que tan alta prisionera,
 hasta que la suerte quiera,
 se confíe a tu cuidado.

Impreso

Sale un criado.

CRIAD. Señora,
 vencedor el rey ha entrado,
 y de tu hermano el cuidado
 a que te avisase agora
 me envió.
 LID. Desta sortija
 el valor es corta paga
 a tal nueva, satisfaga
 tu voluntad lo que elija.
 CRIAD. Yo solo servirte deseo,
 que te avise me ha mandado,
 que aposentes con cuidado
 la Reina, que por trofeo
 viene de su heroico brazo,
 y en su poder ha de estar.

A este respecto, González Martínez (2014: 124) llama la atención sobre la supresión de una parte del manuscrito que se encuentra al comienzo de la comedia. Se trata de un parlamento de Estatira, la criada de Pantea, en el cual menciona un término que la velecista Profeti considera configurador del idiolecto propio de Vélez y que, afirma, se encuentra asimismo en *El diablo cojuelo*: se trata de la palabra *gigote* (1996: 67). La intervención (vv. 14-16) dice así: “¡Nadie, señora / y pues de mi valor llegó la hora, / a la batalla marcharé en un trote / y haré de los persianos un gigote!”. El DRAE (2018) define esta voz como “guisado de carne picada rehogada en manteca; y la expresión “hacer algo un gigote”, como sinónimo de “despedazar”⁵⁰. En este mismo sentido, destaca González Martínez la presencia en *El triunfo mayor de Ciro* de otro vocablo que no aparece en *Araspas y Pantea*. Nos referimos al empleo de *ardimiento* con el sentido de “valentía”, que, según atestigua Rodríguez López-Vázquez, se encuentra en todas las obras de Vélez (2012: 398). Esta circunstancia permite a

⁵⁰ Los autores localizan este vocablo en otras obras de nuestro comediógrafo: *Virtudes vencen señales, Si el caballo vos han muerto, El marqués del Vasto y El negro del Serafín* (González Martínez, Peale, 2014: 190-191, n. 16).

González Martínez y a Peale subrayar su hipótesis de que el impreso se basa en la pieza del ecijano, dado que la presencia de estas expresiones tan características de nuestro comediógrafo apoya su autoría frente a la de Salgado (2014: 45; González Martínez, 2014: 116). Cabe, ante este razonamiento, plantear la opción de que fuese nuestro dramaturgo quien tomase la composición de Salgado y le añadiera los fragmentos que se encuentran en la versión manuscrita y faltan en la impresa. En el apartado dedicado al emisor, estudiaremos algunas características del texto que, consideramos, apuntan a una mayor probabilidad de la primera opción; esto es, que Vélez compusiera primero su comedia y Salgado la refundiese después.

Por lo que respecta a las noticias en los catálogos de *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*, hemos de señalar que ninguno de los clásicos contiene ninguna relativa a esta obra. Sí encontramos, sin embargo, una entrada dedicada a *Araspas y Pantea* en el *Índice* de Medel del Castillo, que dice así: “Araspas (*sic*), y Pantea, — de Don Francisco Salgado” (1735: 156). En el *Catálogo* de La Barrera, por otra parte, figura lo siguiente: “Araspes y Panthea.—Zarzuela—. Salgado” (1969: 529). Muy probablemente este último tomó el título de Mesonero Romanos, quien en la cuarta parte de su “Rápida ojeada sobre la historia del teatro español” recogía una serie de “piezas de canto a la manera de los *vaudevilles* franceses, y que fueron apellidadas zarzuelas del nombre de la casa de recreo de la familia real que está en el camino del Pardo, y en cuyo teatro fueron ensayadas” en época de Fernando VI (1842: 389). Entre ellas figura, sin atribución, una obra titulada *Araspes y Pantea*. Nos encontramos, pues, ante dos composiciones homónimas diferentes.

Restori recoge asimismo la pieza bajo la autoría de Salgado en su “La Collezione CC* IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes

autores” (1893: 103). También figura *Araspas y Pantea*, con el número 333 y atribuida al mismo autor, en el catálogo *Ediciones de teatro español en la biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)* (Vega, Fernández Lera, del Rey, 2001: 134, v. 4), y en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Urzáiz (2002a: 593). Este último es el único que, además, da cuenta del texto de Vélez: “El mayor triunfo [sic] de Ciro, saber vencerse a sí mismo. Manuscrito con censura de 1767 (BMM)” (703).

Asimismo, Cotarelo, en su monografía *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, aporta los siguientes datos (1917: 426):

84. Triunfo (El) mayor de Ciro. Saber vencerse a sí mismo. De D. Luis Vélez de Guevara. *Compañía de Juan Ponce. Año de 1767.*

Manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, con censura de 1767, firmada por don Nicolás González Martínez y licencia del Vicario, a 10 de octubre del mismo año. 58 hojas en 4.º; letra de la época.

Personas: Ciro, rey de los Persas.-Araspes, general.-Lidaura, su hermana.-Sirene, criada de Lidaura.-Atamenes, persa, *barba*.-Soldados persas.-Pantea, reina de Susia.-Arsidas, general.-Estatira, criada.-Algodón, *gracioso*.-Sisimitres, persa.-Soldados susianos.-Música.

Desconocemos a qué puede deberse esta última afirmación de que el texto que el trabajo de Medel del Castillo recoge como *El valiente toledano* es en realidad *El triunfo de Ciro*, dado que el subtítulo del primero es *El asombro de Turquía* y el citado catálogo no aporta más datos sobre la comedia que la atribución a Vélez. Además, el *velecista* no repite esta información en la entrada sobre *El asombro de Turquía y valiente toledano* de su propio trabajo.

Spencer y Schevill reproducen en su trabajo *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography* las informaciones relativas a los manuscritos, además de aportar un breve resumen del argumento y una serie de valoraciones sobre el drama, así como una comparativa con otras similares de otros dramaturgos (1935: 118-120). Afirman los autores que *El triunfo mayor de Ciro*

constituye un ejemplo de comedia de capa y espada y que “los personajes no se presentan con el habitual vigor de Vélez; la obra, especialmente el último acto, carece de auténtico poder dramático, y su artificioseudoclásico es muy característico del Renacimiento tardío⁵¹” (120). Por lo que respecta a otras composiciones dramáticas en torno a la misma temática; esto es, al personaje de Ciro, Spencer y Schevill citan *Contra el valor no hay desdicha y primer rey de Persia* de Lope y *Ciro, príncipe de Persia* de José Concha, imitación del *Ciro riconosciuto* del italiano Pietro Metastasio. Señalan, asimismo, que los únicos puntos en común de estos textos con el que nos ocupa es versar sobre el monarca persa, dado que el de Vélez presenta sus propias particularidades.

ARGUMENTO DE LA COMEDIA

El primer acto comienza mostrando la derrota de la reina asiria Pantea por las tropas del rey Ciro, que se disponen a tomar la ciudad de Susa (capital de la provincia de Susiana). La acción comienza cuando el resultado de la batalla está ya decidido, y la joven reina desoye los consejos de su general, Arsidas, y del gracioso de la comedia, Algodón, quienes le recomiendan que abandone el combate y huya. Ella opta por luchar hasta el final y termina apresada, junto a los suyos, por el ejército persa. Ciro mantiene un diálogo con Arsidas y Algodón en el que estos comentan la belleza de su reina, ante lo cual el prudente monarca decide no presentarse a verla por temor a quedar prendado de su hermosura: “y como los ojos siempre / son fáciles para el gusto, / temo que el triunfo me truequen, / y que lo que fue victoria / llegue en rendimiento a verse” (vv. 175-179). El general del rey persa, Araspas, también rehúsa a verla argumentando “que no debe / un soldado en esas cosas / ocupar el tiempo” (vv. 155-157). Sin embargo, el

⁵¹ Traducción propia.

joven militar presume de que su renuncia a ver a la joven no es por temor a enamorarse de ella, sino por puro desinterés, pues considera el amor una debilidad en la que él, como soldado, jamás podría caer. Al escuchar sus argumentos, Ciro decide encomendarle la tarea de acoger en su casa a la bella Pantea y a Arsidas. Entran entonces a escena los soldados persas Atamenes y Sisimitres con algunos soldados susianos que han hecho prisioneros. El primero recibe de su rey órdenes de trasladarse a la fortaleza de Sión para disponer la entrada triunfal de las tropas; y al segundo, Araspas le pide que conduzca a Pantea hasta su casa mientras él permanece en el campo de batalla ultimando unas operaciones militares. Comienza a continuación el segundo cuadro, en casa de Araspas, en el que se nos presenta a su hermana Lidaura y a Sirena, criada de esta. Ambas conversan sobre la falta de inclinación que ambos hermanos parecen mostrar hacia los asuntos amorios y del desdén de Lidaura por las atenciones que le profesa Sisimitres. Llega entonces este último para informar de la inminente llegada de la reina Pantea, y la joven se dispone a realizar los preparativos para su acogida. Seguidamente, empieza la que constituye la escena más espectacular de toda la comedia, que representa la entrada triunfal de Ciro y sus tropas en Sión. El rey aparece en un carro tirado por caballos blancos, laureado y con insignias militares; Pantea, cubierta con un velo para que el rey no contemple su rostro y con cadenas doradas, conducida por el soldado Atamenes; y Arsidas, también encadenado, acompañado de otro oficial. Dicha escena se completa con una canción laudatoria en honor del monarca. La reina susiana es conducida a casa del general Araspas y de su hermana y todos los personajes se retiran quedando solo Algodón, a quien los persas han dotado de libertad para moverse por la ciudad, pues Ciro gusta de su talante humorístico y lo ha acogido como bufón. Se dispone el gracioso a buscar a Pantea para hablar con ella, y termina así el cuadro. El siguiente tiene lugar en casa de Araspas, donde la reina, su general Arsidas

y su criada Estatira son acogidos respetuosamente por Lidaura y Sirena. Entra a escena Algodón y revela la voluntad de Ciro y de su general de no contemplar el rostro de la reina, uno por temor a enamorarse, y el otro, por orgullo; y ella queda ofendida. Por su parte, Arsidas y Sirena quedan prendados el uno del otro. Todos los personajes se retiran y queda sola Pantea quejándose de su desdicha en un soliloquio, cuando regresa Araspas del campo de batalla y se encuentra con ella sin saber quién es. Al verla sin el velo, queda turbado por su belleza y trata de retirarse; pero la reina, que ha notado sus sentimientos, trata vanidosamente de impedirselo. Finalmente, la joven se marcha, ofendida por las pretensiones del general de rehuir su presencia, y lo deja solo y preocupado por las nuevas emociones que experimenta.

La segunda jornada se inicia con un diálogo entre Araspas y Algodón en el cual el primero le comenta a este último su experiencia con Pantea. El gracioso le explica que su reacción se debe a un enamoramiento y el general lo niega, avergonzado. Entra entonces a escena la reina acompañada de Lidaura y Sirena. Araspas se muestra nervioso por la presencia de la joven y abandona el lugar; y ella, molesta por su actitud, le pide a Lidaura que le concierte una audiencia con el rey a la cual tiene intención de asistir disfrazada. A continuación, tiene lugar un encuentro casual entre Arsidas y Lidaura en el que este termina por declararle su amor. Asimismo, consigue hacer llegar un mensaje a su reina para comunicarle su intención de organizar un rescate de los prisioneros con ayuda de otros susianos que no fueron capturados en el combate. La segunda y última escena de este acto transcurre en un gabinete regio donde se encuentran despachando unos papeles Ciro y Araspas, este último con una actitud distraída debido a su enamoramiento. El general se retira y tiene lugar la audiencia entre Pantea, disfrazada de criada, y el rey, quien al ver su rostro queda impresionado y alaba su belleza. La reina, cuya intención es vengarse tanto de Ciro como de Araspas, acusa a

este último de haber intentado forzar a su supuesta señora, que no es sino ella misma. El monarca persa le promete castigar este atrevimiento, y Pantea abandona la escena. Regresa entonces el general y Ciro, para ponerlo a prueba, le informa de su supuesta intención de concertar el matrimonio de Pantea con un embajador persa llamado Nicandro con la finalidad de controlar el territorio susiano. La jornada finaliza con un soliloquio del general, afligido por la noticia y debatiéndose entre la lealtad a su rey y su amor por la joven.

El tercer acto comienza con un diálogo entre Pantea y un azarado Araspas, que se presenta con el rostro oculto por una banda para no contemplar a la joven. Esta le ordena descubrirse, y el capitán se retira el velo y le confiesa su amor. La reina se muestra escéptica, pues interpreta las constantes huidas y negativas de Araspas a contemplarla como una actitud despectiva por su parte. Él le responde que la turbación que le produce su amor es la causante de su actitud y le comunica con pesar la que él cree que es la intención de Ciro de casarla con Nicandro. Le hace saber asimismo sus propios planes: abandonar Palacio para no traicionar la voluntad de su rey y no ver a su amada en los brazos de otro. Entretanto, Ciro y Algodón escuchan parte de esta conversación y queda enterado el monarca de la inocencia de Araspas y de la mentira de Pantea. Manda entonces al gracioso que vaya a buscar al general para honrarlo, conocida su lealtad, y queda a solas con la reina, de quien él sigue creyendo que es una criada. Alaba su hermosura y le pide ver a su supuesta señora Pantea, a lo que ella responde que no es posible por ser demasiado tarde. Ciro le comunica entonces su intención de casar a la reina para que le informe, y queda la joven desasosegada, pues su engaño la ha puesto en un serio aprieto, y ansiando ser rescatada por los suyos. El rey se retira y entra a escena Arsidias con Lidaura y Sirena, quienes han decidido unirse a la causa de los cautivos. El capitán informa a la reina de que Lisarco, aliado, ha ocupado la

sierra próxima y su liberación está cerca. El segundo cuadro de esta tercera jornada nos muestra a Araspas y Algodón huyendo de Palacio. Se oyen ruidos de armas desde fuera del escenario: se trata de Ciro y sus soldados, que han partido en busca de los susianos fugitivos. Mientras se ocultan, pues creen que es a ellos a quienes persiguen las tropas persas, Algodón le cuenta al capitán que el rey escuchó su conversación con Pantea y conoce sus sentimientos por ella. A continuación, temeroso de ser descubierto por los soldados, el gracioso huye, abandonando a Araspas, quien se encuentra con Pantea, que a su vez se encuentra en pleno escape y reencuentro con sus hombres. Finalmente, se topan con Ciro y su ejército; y los susianos se disponen a luchar contra ellos. El rey, sin embargo, informa de que es a la reina a quien buscaba a fin de restituirla en su condición y casarla con Araspas, pues conoce los sentimientos de ambos. En ese momento, descubre que quien él pensaba que era la criada de Pantea no es sino ella misma, y decide renunciar a su amor por la joven pronunciando la fórmula que da título a la comedia: “Mi oferta y mi amor me ponen / en el caso más estrecho, / pero Ciro amante ceda / a Ciro monarca regio, / porque el vencerse a sí mismo / es el triunfo más supremo” (vv. 2568-2573). La obra concluye, pues, con el feliz final de tres bodas: la de Araspas y Pantea, la de Arsidas con Lidaura y la de Algodón con Sirena.

El tema principal de la pieza es el gobierno de uno mismo, cuyo máximo exponente es el rey persa. Araspas, por su parte, también lo pone en práctica al respetar la supuesta decisión de casar a Pantea con Nicandro que Ciro le comunica para ponerlo a prueba. Sin embargo, la continencia del general es imperfecta, pues se ve obligado a abandonar la ciudad para no ver a su amada desposándose con otro hombre. El monarca, por el contrario, muestra una mayor capacidad de autoconocimiento y control de sí mismo al negarse a ver a la reina, así como al renunciar a sus sentimientos por ella cuando descubre su verdadera identidad y su enamoramiento de Araspas.

Indisolublemente ligada a esta cuestión se encuentra, asimismo, la fórmula “soy quien soy”, cuya aplicación a la monarquía da título a otra comedia de Vélez: *A lo que obliga el ser rey* (1625-1628). Ciro, como monarca, debe dejar que su vertiente “amante” ceda a su vertiente “regia” (vv. 2568-2573). El tópico del “soy quien soy” dispone que, sobre la voluntad propia, se sitúan las obligaciones que dispone la pertenencia a un grupo social concreto. Se trata, pues, de unas determinadas normas de comportamiento que deben cumplir los integrantes de cada uno de estos grupos. Consideramos, como Maravall, que el propósito de este principio es lograr la adhesión a una moral social según la cual cada individuo ha de aceptar su lugar en el estamento que le corresponde (1972: 103). De otra parte, veremos al estudiar las fuentes del drama que los textos en los cuales Vélez se inspiró contienen, asimismo, el tema de la fidelidad conyugal, que no aparece en el que nos ocupa. Sin embargo, sí se encuentra otro tipo de lealtad, la que Araspas mantiene hacia su rey hasta el punto de preferir la huida a traicionar lo dispuesto por este.

MUNDO FICCIONAL DE LA COMEDIA. PERSONAJES. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

El mundo ficcional de la obra pertenece al tipo II de modelos de mundo de la clasificación de Tomás Albaladejo (1992: 52-58): la totalidad de sus elementos son ficcionales verosímiles. Además, todos los hechos que en ella se representan son ficticios, con la excepción del contexto de la guerra contra los asirios; pero este se limita a constituir un ámbito general que contiene hechos legendarios, de una parte; y originales del ecijano, de otra. Por lo que respecta a los personajes, el único histórico que aparece en la trama es Ciro. A este respecto, conviene señalar que, si bien todos los caracteres ficcionales basados en sus correspondientes versiones históricas son

interpretaciones de estas últimas, este es un fenómeno que aumenta con la distancia temporal entre la época de la pieza y el tiempo pretérito representado. La imagen del rey como un hombre sabio, prudente y piadoso con los vencidos que ofrece *El triunfo mayor de Ciro* recoge las influencias de una larga tradición precedente; sin embargo, Vélez elimina los rasgos oportunistas e incluso engañosos que algunas fuentes le atribuyen, como estudiaremos más adelante. Asimismo, las convenciones de construcción del mundo ficcional teatral no son puestas en entredicho en ningún momento, lo cual estipula que el juego de apariencias a partir del cual Pantea se hace pasar por una criada no se traduzca en un engaño momentáneo al público. La presencia escénica como máxima autoridad autenticadora, así como los apartes de la dama, permiten saber que el personaje que se presenta ante Ciro para quejarse de la actitud de Araspas no es una criada, sino la propia reina. Así, los fingimientos de la dama y los parlamentos del rey no entran en conflicto con lo establecido como ficcionalmente auténtico, lo cual permite que la audiencia no llegue a dudar en ninguna escena de la identidad de la joven.

Las modificaciones más importantes respecto a otros textos se relacionan con los personajes de Pantea y Araspas. La primera se muestra en la comedia como una mujer orgullosa y vanidosa, que se ofende cuando descubre que el rey persa y su general se niegan a verla. Asimismo, manifiesta rasgos de mujer guerrera (cf. McKendrick, 1974: 211), subcategoría de mujer varonil que aparece en otras obras de Vélez, tales como *La cristianísima Lis*, *La Serrana de la Vera*, *El amor en Vizcaíno* o *El marqués del Vasto*. En las principales fuentes en las que se basó el ecijano, la joven susiana aparece como un dechado de virtudes, entre las cuales destaca la fidelidad conyugal; y se muestra agradecida por el trato recibido por los persas. Estos aspectos no aparecen en *El triunfo mayor de Ciro*, donde la caracterización más positiva es, precisamente, su

correspondencia con el arquetipo de mujer guerrera. En Araspas, por el contrario, se percibe una significativa mejoría en relación a su presentación en otros textos: como comprobaremos, otros testimonios lo presentan como un hombre arrogante y libidinoso que trata de forzar a la reina; mientras que *El triunfo mayor de Ciro*, pese a mantener su carácter altivo –en la primera jornada, lo vemos jactarse de su inmunidad en relación con los asuntos amorosos, que según él constituyen señales de debilidad impropias de un soldado–, sustituye tal comportamiento indecente con la joven por la turbación ante su presencia y una relación entre ambos que remite al amor cortés. Asimismo, como señala Burguillo (2014: 33), en esta comedia se transforma en un hombre de honor que sufre por sus sentimientos hacia Pantea y por la lealtad hacia su rey, la cual escoge por encima de sus propias preferencias. Este aspecto lo dota de un heroísmo solo superado por el del propio Ciro, quien, pese a encontrarse en una evidente posición de superioridad respecto a su general y a la propia susiana, respeta su voluntad concertando su matrimonio y reponiendo a esta en su condición de reina. Es destacable, además, el mejoramiento que los dos amantes experimentan a lo largo de la diégesis, pues su carácter petulante pasa por un proceso de corrección: al finalizar el tercer acto, Araspas ha logrado aceptar sus emociones y ha dejado de percibir las como flaquezas; y la reina se muestra arrepentida del engaño urdido para vengar su orgullo.

Finalmente, hemos de referirnos al personaje de Algodón: se trata de un gracioso que cumple con los rasgos tópicos asociados a la figura del donaire; esto es, glotonería y cobardía (Gómez, 2006: 128). Manifiesta esta última en la primera escena manifestando constantemente sus intenciones de huir de la batalla:

ALGODÓN:	¡Dejémonos de dares y tomares, y al instante escapemos!
PANTEA:	¡Quita, necio!
VOCES, <i>dent.</i> :	¡Viva Ciro!
ALGODÓN:	(<i>Ap.</i> ¡Pardiez!, que el caso es recio,

y si no hallo yo ardiz que me socorra,
a este Algodón sacudirán la borra.) (vv. 28-32)

También muestra el gracioso su apocamiento en el tercer acto, mientras acompaña a Araspas en su huida de la ciudad, pues lo abandona al oír en las cercanías a las tropas persas que buscan a los fugitivos. Por lo que respecta a la gula característica de este arquetipo, Algodón la proclama en un parlamento del que nos ocuparemos más adelante, pues la censura a la que fue sometido el texto se ocupó de su eliminación en la versión manuscrita de la pieza. Como es habitual en la figura del donaire, su efecto humorístico aflora en el contraste con los héroes de la comedia (Díez Borque, 2006: 237), a lo cual contribuye el hecho de que, en lugar de tener un amo, este gracioso circule libremente por los diversos ámbitos en los que se desarrolla la acción dramática aportando alivio cómico a las tribulaciones de Araspas y de Pantea; y añadiendo el contrapunto a la solemne actitud de Ciro.

SUBGÉNERO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE DE *EL TRIUNFO MAYOR DE CIRO*

Burguillo, al señalar los que considera los rasgos más destacables de la obra, se refiere a la propuesta escénica, el peso concedido a la trama amorosa y el uso de un episodio histórico con afán ejemplarizante. A tenor de estos aspectos, afirma que nos encontramos en el ámbito de la comedia palatina (2014: 17). Con todo, resulta innegable que la pieza cumple, asimismo, con algunos de los rasgos que caracterizan al drama histórico. Esto no implica que la lectura del texto deba decantarse por uno de estos dos subgéneros de modo exclusivo, sino que es necesario tener presente su carácter difuso, a medio camino entre uno y otro.

En primer lugar, existe un diálogo entre la temporalidad representada y la barroca que se percibe en la elección por parte de nuestro comediógrafo de una temática que ocupaba un lugar central en la mentalidad áurea: la lucha contra uno mismo y el dominio de sí. Si bien es cierto que hay cierta atemporalidad en este tópico, el Barroco le aporta su propio matiz: “la victoria de sí mismo [...] dejará de ser un vencimiento de las malas inclinaciones que quedan en la naturaleza humana [...]. Ahora, muy diferentemente, aparecen como una victoria sobre los sentimientos personales” (Maravall, 1972: 97). La reinterpretación veleciana de la historia de Ciro, Pantea y Araspas –que analizaremos al ocuparnos de las fuentes textuales– responde a esta nueva connotación del tema, más sujeto a la emoción que a la pasión propiamente dicha. Como veremos, no faltan en el contexto barroco español las referencias a esta virtud, particularmente en relación con la capacidad de gobernar. Si bien es cierto que en nuestro texto el nexo con la historia es extremadamente sutil, aspecto que comparte con la comedia palatina (cf. Zugasti, 2003: 165), no lo es el trasfondo mítico-literario al que remite la trama, que no debía de resultar desconocido entre el público debido a su presencia en romances de la época de los cuales nos ocuparemos más adelante. Asimismo, “lo determinante es que hay un libro, crónica, leyenda, romance, relato... con marchamo de historicidad de donde nuestro dramaturgo toma el motivo central de cada obra. La comedia palatina huye de esta herencia libresca y la evita conscientemente” (Zugasti, 2017: 49)⁵². Es fundamental recordar, a este respecto, que la consideración de las diversas fuentes como históricas por la sociedad actual dista enormemente de la que se daba en el Barroco, en el cual los relatos bíblicos, las leyendas hagiográficas y las fábulas sobre los orígenes de España gozaban del *status* de textos históricos (Oleza, 2013:152).

⁵² Zugasti expresa un criterio muy similar al nuestro en su consideración de *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo* más como un drama histórico que como una comedia palatina, aunque admite que ambas interpretaciones del texto son válidas (2017: 49).

Otro rasgo que relaciona *El triunfo mayor de Ciro* con el drama histórico es el carácter decisivo de la intervención del único personaje histórico que en él aparece: la presencia del rey persa no se limita al restablecimiento del orden, sino que es esencial –aunque no protagónica, pues este papel corresponde a Araspas– para el desarrollo de los acontecimientos. Es Ciro quien encomienda a su general el cuidado de Pantea, razón por la cual este la contempla accidentalmente y queda enamorado de ella. Además, también el monarca es el causante de la huida del militar al hacerle creer que pretende desposar a su enamorada con otro hombre. En última instancia, dentro de la batería de argumentos en favor de la gran importancia del personaje histórico dentro de la acción dramática, añadiremos que la finalidad primordial de esta composición es destacar la importancia de la victoria sobre uno mismo, de la cual el rey constituye el mejor ejemplo.

La centralidad adquirida por la trama amorosa, así como los equívocos que se suceden a lo largo de la trama, pueden considerarse caracterizadores de la pieza como comedia palatina (cf. Zugasti, 2003: 167). Sin embargo, este puede ser asimismo un aspecto que permite incluir esta obra dentro del grupo de lo que Oleza denomina dramas públicos de hechos privados, los cuales define como sigue:

[Se trata de] dramas historiales que escenifican hechos cuyas causas y circunstancias son personales, cuya naturaleza es personal, aunque sus efectos y consecuencias puedan convertirse en públicas, eventos que desencadenan conflictos de carácter privado experimentados por personajes tanto imaginarios como históricos [...] que actúan bajo circunstancias públicas e históricamente determinadas (2012: 78)⁵³.

Dentro de la clasificación de dramas históricos propuesta por este autor (80-82), *El triunfo mayor de Ciro* se encontraría en el primer grado de superposición de elementos históricos sobre los ficticios. Se trata de dramas en los cuales el contexto

⁵³ Las citas a este trabajo de Oleza, “Historical dramas of private events, by Lope de Vega: a requirement of subjects”, son traducciones propias.

histórico se limita a constituir un conciso marco ambiental, “generalmente proporcionado por nombres de lugares, alusiones a situaciones históricas, nombres y títulos de reyes y privados de eventos específicos” (80). La acción dramática de nuestra comedia es, en efecto, de naturaleza privada, y la guerra contra los asirios sirve de ambientación de los hechos representados.

La pieza manifiesta una clara intención ejemplarizante para los gobernantes, como se desprende de su temática y de la presentación de Ciro como el monarca ideal. Asimismo, el ambiente aristocrático en el cual se desarrolla la acción y la cuidada escenografía, que incluye localizaciones como gabinetes, salones y atrios regios y alcanza su máxima espectacularidad con la lujosa escena de la entrada triunfal del rey en la ciudad, señalan en dirección a la representación áulica. Sin perjuicio de otras posibles escenificaciones populares posteriores, es probable que la finalidad de *El triunfo mayor de Ciro* fuese ser llevada a escena en un entorno palaciego o cortesano.

EMISOR: AUTORÍA Y FUENTES DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

Como señalamos al recoger las fuentes manuscritas e impresa de la comedia, así como el criterio de Spencer y Schevill que señalaba algunas diferencias respecto a otras obras de Vélez (1935: 118-120), puede ponerse en duda la autoría del ecijano. Consideramos, sin embargo, que los argumentos de González Martínez y de Peale basados en cuestiones relativas al idiolecto de nuestro dramaturgo y a las semejanzas y diferencias entre ambas versiones textuales (cf. 2014: 37-58; González Martínez, 2014: 115-126) resultan decisivos para inclinarnos por la atribución de *El triunfo mayor de Ciro* al ecijano frente a Francisco Salgado. Además de la presencia de los vocablos *gigote* y *ardimiento*, este último con el sentido de “valor”, los velecistas aportaban otros usos lexicográficos habituales en Vélez: la referencia a la edad con la expresión *peso*,

también presente en *El rey naciendo mujer*; y el empleo de *silencio* con significado de “silencio retórico” (2014: 50-51; González Martínez, 2014: 121).

Es de tener en cuenta, asimismo, que los testimonios que conservamos de Francisco Salgado son notablemente reducidos. La Barrera (1969: 361-362) le atribuye tres comedias: *Amar y no agradecer*, publicada en la *Parte 22* de las *Escogidas* (1665); *Nuestra señora de la luz*, de la *Parte 29* (1668) y *Araspas y Pantea*, que se imprimió, como vimos, en la *Parte 36*, en 1671. Otros catálogos, como el de Medel (1929: 151, 156, 218) y el de Urzáiz (2002a: 593), aportan idénticos datos. González Martínez afirma su autoría de un *Soneto* en alabanza del autor de *Los donaires de Teríscore* (Madrid, 1663), don Vicente Suárez de Deza y Ávila. Otra pieza, *A lo que obliga el desdén*, le fue atribuida por Aguilar Piñal (1972: 153), pero La Barrera (1969: 525), Simón Díaz (1972: 172), Medel (1929: 150), Cerezo Rubio, González Cañal y Vega (2007: 433) y Urzáiz (2002a: 587) la consideran de Francisco Salgado Garcés; aunque algunos estudiosos, como Losada-Goya (1999: 340) y Vázquez Estévez (1995: 288) la recogen como obra de Rojas Zorrilla. La atribución a Salgado en lugar de Salgado parece responder a un error en un catálogo manuscrito de la BMPS (Urzáiz, 2002a: 587).

Así pues, solo disponemos de tres composiciones de autoría segura de este autor, respecto a las cuales cabe destacar la peculiar distribución en lo que respecta a sus fechas de publicación en la colección de las *Escogidas*, que presentan una periodicidad trienal –1665, 1668 y 1671–. Nos encontramos, así, ante un número de composiciones demasiado bajo como para permitir la realización de un estudio del estilo de Salgado, que quizá permitiría despejar dudas como la que aquí se plantea.

Sin embargo, aún es posible añadir algunos factores que señalan en la dirección de que *Araspas y Pantea* fue posterior a –y, por lo tanto, refundición de–, *El triunfo mayor de Ciro*, al tratarse de elementos comunes con otras obras de Vélez. En primer

lugar, hemos de señalar que su temática histórico-mitológica se corresponde plenamente con la tendencia habitual del ecijano, como expresa Vega:

Uno de los aspectos más llamativos de su corpus dilatado, en relación con los de sus contemporáneos, lo constituye la relevancia que adquiere la historia en la elección de las fábulas teatrales, lo que se imbrica con muchas de las características que los estudiosos han señalado en los diferentes niveles: inserción artístico-laboral, temas, construcción dramática, recursos poéticos. Sin duda, tal propensión fue fruto de su propio genio artístico, pero también, y mucho, de las circunstancias en que se desarrolló su labor, casi siempre ligada a las casas de aristócratas o del propio monarca (2005: 50).

Uno de los recursos poéticos relacionados con la materia histórica a los que el velecista hace referencia se encuentra en la comedia que nos ocupa. Se trata de la inclusión de fuentes romanceriles, de las cuales el ecijano era un gran conocedor, como bien saben los expertos en su obra:

La influencia ejercida por los romances sobre la producción teatral de Vélez va mucho más allá de la simple recreación de los matrimonios narrativos dictados por la tradición oral: el romance parece más bien constituir en la estética de Vélez una especie de filtro a través de la cual el dramaturgo observa eventos y realidad, incluido el teatro⁵⁴ (Crivellari, 2008a: 24).

En el caso de *El triunfo mayor de Ciro*, es perceptible la influencia sobre Vélez del poeta sevillano Juan de la Cueva (1543-1612), quien compuso cuatro romances sobre la historia de Ciro, Araspas, Pantea y su marido, Abradates, quien no aparece en el texto⁵⁵. De estas cuatro composiciones, publicadas por primera vez en su *Coro febeo de romances historiales* (1587)⁵⁶, dos sirvieron de inspiración a nuestro comediógrafo, como hace notar asimismo González Martínez (2014: 401-409). Nos referimos a los

⁵⁴ Traducción propia.

⁵⁵ En la comedia de Vélez, se nos permite sutilmente saber que Araspas ha fallecido con anterioridad a la acción a través del parlamento con el que Algodón replica a los persianos, que se muestran sorprendidos del valor y la fiereza de Pantea en combate (vv. 104-106): “¿Qué ha de serles una viuda / que pelea, como tiene / experiencias de matar?”. Esta broma peyorativa hacia las mujeres se encuentra en la versión impresa del texto, pero no en el manuscrito.

⁵⁶ Asimismo, estos romances se encuentran recogidos en el *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* de Agustín Durán (Madrid, 1849). Los poemas, titulados “Continencia de Ciro con Pantea, esposa de Abradates”, “Araspa, capitán de Ciro, intenta forzar á Pantea, á quien el rey puso bajo su amparo y guarda”, “Muere Abradata, esposo de Pantea, en defensa de Ciro” y “Pantea, viendo muerto á su esposo Abradata, se suicida en presencia de Ciro”, van del número 493 al 496.

romances numerados como 45 y 66, que se titulan, respectivamente, “Romance del rei Ciro, como aviendo vencido a los assirios le fue presentada la hermosa Panthea, reina de Sussa, y lo que sucedió más” y “Romance de Araspa [sic], un soldado del rei Ciro, y cómo se enamoró de la reina Panthea, y lo que le sucedió con ella”. Las otras dos composiciones restantes son la 70, “Romance de la muerte del rei Abradata” y la 81, “Romance de la reina Panthea, y cómo se dio la muerte en presencia del rei Ciro”. Volveremos sobre la cuestión de la relación entre estos textos y el de Vélez al tratar, en este mismo apartado, las fuentes del autor. Sirva este apunte, por ahora, para manifestar que *El triunfo mayor de Ciro* incorpora elementos romanceriles, como es común entre otras obras del ecijano.

Asimismo, otro elemento que relaciona esta pieza con otras de nuestro dramaturgo es la caracterización de Pantea como una mujer guerrera, la categoría femenina más común en la dramaturgia áurea española junto a la mujer enamorada, como afirma Bravo-Villasante (1955: 38). La reina susiana muestra sus dotes para el combate al comienzo de la acción, cuando, pese a haber sido su ejército derrotado por los persas, sigue luchando con fiereza, determinada a perder la vida en combate. En base a este episodio, puede etiquetarse a Pantea, según la clasificación de tipos femeninos varoniles propuesta por Marc Vitse (1978: 155-162), como mujer varonil por masculinización positiva, categoría según la cual adquiere las que se entienden como virtudes propias únicamente de los varones (cf. McKendrick, 1974).

Respecto a la escena de la derrota susiana, hemos de señalar que muestra ciertas similitudes con el final de *La jornada del rey don Sebastián en África*. En esta última (vv. 2826-2957), el enfrentamiento entre portugueses y marroquíes se inclina en favor de los segundos, pese a lo cual don Sebastián rechaza las recomendaciones de sus propios cortesanos de huir y ponerse a salvo. Por el contrario, responde furioso a los

gritos que proclaman la victoria de sus enemigos y se muestra dispuesto a combatir hasta el final. En *El triunfo mayor de Ciro*, vemos hacer a Pantea exactamente lo mismo (vv. 1-64). En el siguiente ejemplo, vemos cómo ambos personajes eligen la muerte sobre la rendición y son seguidos por los suyos:

La jornada del rey... (vv. 2943-2957)

REY. ¡Ah, mi Prior! ¡Ah, mi tío!
 ¿No veis que soy portugués
 y Carlos fue agüelo mío?

D. ANT. Señor, echad esos pies
 Que bañan de sangre un río,
 te suplico...

CEY. ¿No le agrada
 el partido? ¡Aguarda, espera!

REY. ¿Yo rendir, Prior, la espada
 a aquesta canalla fiera?
 ¡Infamia es averiguada!
 ¡Bañalla en su sangre, sí!

D. ANT. ¡Muramos todos contigo!

REY. ¡Ea, Duque!

BARC. ¡Ya te sigo!

El triunfo mayor de Ciro, ... (vv. 38-50)

ARS. Señora...

PANT. ... Yo no huyo

ARS. Considera siquiera el riesgo tuyo,
 pues tu tropa dispersa
 es despojo a la ira ya del persa,
 pues ya llegaron airados
 hasta tu misma tienda sus soldados.

ALG. (*Ap.* Y en el despojo atentos,
 excusan en entrar los cumplimientos.)

PANT. Pues yo de aquesta suerte
 me pienso defender hasta la muerte.

EST. ¡Vamos, que mis arpones
 matarán a los persas cual pichones!

Además, en los siguientes fragmentos vemos cómo don Sebastián y Pantea, enfurecidos, se niegan a aceptar la victoria enemiga:

La jornada del rey... (vv. 2920-2922)

(*Sale el Rey Don Sebastián, cercado de Moros, las armas caídas, llenas de sangre.*)

REY. ¿Vitoria habéis publicado
 cuando está en duda la mía?

CEY. ¡Sin duda eres rayo airado!

El triunfo mayor de Ciro,... (vv. 58-60)

PANT. (*Dentro.*) ¡Muera Ciro! ¡Decid,
 [“Viva Pantea”!]

ARS. ¡Seguir su riesgo escojo!
 ¡Muera mi furia a manos de su

[enojo!

Finalmente, hemos de señalar otra interesante semejanza entre la representación del combate por parte de ambas comedias. Se trata de la referencia al rey portugués como “fiera” al rey portugués, y a la susiana, como “tigre”:

La jornada del rey... (vv. 2957-2960)

Dentro. ¡Dispara un mosquete, Alí!
¡Mata esa *fiera* que pone
en contingencia que España
esa vitoria pregone!

El triunfo mayor de Ciro, ... (vv. 54-57)

ALG. ¿Qué es esperar? ¡Pardiez, que se
[ha arrojado
a pelear y, junta con los pocos
que seguirla han querido, intentos
[locos,
como un *tigre* pelea!

Consideramos, pues, que las similitudes entre ambas escenificaciones de las batallas de una y otra comedia pueden ser añadidas al argumentario en favor de la hipótesis de que Vélez compuso *El triunfo mayor de Ciro*, y esta fue posteriormente refundida por Villegas. Otra cuestión difícil de precisar, sin embargo, es en qué momento pudo tener lugar la escritura del texto por el ecijano. A este respecto, destacaremos dos factores que sugieren la posibilidad de que esta sea una obra perteneciente a sus años finales: de una parte, su temática se corresponde con la finalidad educativa de los gobernantes, cuestión en torno a la cual se multiplicó la literatura en época de la caída de Olivares. Su descrédito generalizado comenzó con la crisis de 1640 y culminó con su salida de la Corte en 1643 (Elliott, 1991: 619-629). La proliferación de este tipo de tratados responde a una conciencia crítica que responsabilizaba al conde-duque de la grave situación española y buscaba afinar el proceso de selección y formación de un sucesor en el cargo de valido por parte de Felipe IV (Hernández Araico, 1996: 281). Por lo tanto, es posible que una comedia como *El triunfo mayor de Ciro*, centrada en las cualidades y obligaciones que caracterizan a los monarcas y a sus ministros –nótese cómo el general Araspas opta por renunciar a su

amor y huir en lugar de dar rienda suelta a sus sentimientos, puesto que esto implicaría contradecir lo dispuesto por su rey— haya sido compuesta en torno a la época señalada.

El segundo factor a tener en cuenta respecto a la hipótesis de que nos encontramos ante una composición tardía de nuestro autor se relaciona con sus características métricas. González Martínez y Peale realizaron un exhaustivo estudio de la versificación (2014: 53-56) que arroja unos llamativos resultados: del total de versos de la pieza —los cuales suman 2696—, un 80,5% son romances, quedando un 14,3% de redondillas y un escaso 5,2% de silvas. Tan elevada proporción de los primeros responde, como explican los velecistas, a que el tercer acto se desarrolla exclusivamente en octosílabos asonantados, si bien en los otros dos el romance sigue siendo el metro indiscutiblemente mayoritario, pues representa un 77,2% y un 65,1% de los versos de la primera y de la segunda respectivamente. Estos datos adquieren relevancia al ser puestos en relación con los aportados por Crivellari (2008a: 18), que revelan un aumento considerable de la proporción este metro en las comedias de Vélez conforme avanza su carrera creativa. Entre la primera parte de *La hermosura de Raquel*, que se sabe escrita entre 1602 y 1605, y *El rey naciendo mujer*, que la autora sitúa en torno a 1640, los porcentajes de dicho metro varían de un 11,4% a un 70,5%. La obra que nos ocupa es, por lo tanto, la que mayor porcentaje presenta, lo que vendría a apoyar nuestra hipótesis de que se trata de una composición perteneciente a la época de madurez veleciana, entre 1640 y 1644. Hemos de añadir, sin embargo, que únicamente podemos sugerir el período indicado, y no proponerlo con mayor firmeza. La fecha de composición de *El rey naciendo mujer*, la cual hemos tomado como referencia para establecer el lapso temporal señalado, no está exenta de debate: George Peale la sitúa en 1623 (2009a: 57, 2006: 35), y lo mismo señala en su trabajo conjunto con González Martínez, (2014: 55), quien había señalado este aspecto previamente (2011: 122), pero

Crivellari, como hemos visto, la considera compuesta, aproximadamente, en 1640 (2008a: 18).

Por lo que respecta a las fuentes del drama, señalábamos anteriormente que es muy probable que Vélez se inspirase en dos de los cuatro poemas que Juan de la Cueva compuso sobre la historia de Ciro, Pantea y Abradates: el “Romance del rei Ciro, como aviendo vencido a los assirios le fue presentada la hermosa Panthea, reina de Sussa, y lo que sucedió más” y el “Romance de Araspa [sic], un soldado del rei Ciro, y cómo se enamoró de la reina Panthea, y lo que le sucedió con ella”. El poeta sevillano compuso otras dos piezas sobre el tema, el “Romance de la continencia de Ciro con Pantea, esposa de Abradates” y el “Romance de Araspa, capitan de Ciro, intenta forzar a Pantea, a quien el rey puso bajo su amparo y guarda”. Nuestro dramaturgo se vio influido únicamente por los dos primeros porque introdujo importantes cambios a la historia original, que fue recogida por primera vez en la *Ciropedia* de Jenofonte (431aC-534aC). Como muestra Gallé Cejudo, otros poetas que reproducen esta narración o se refieren a alguno de sus personajes citan la obra del ateniense: tal es el caso de Filóstrato, Luciano, Hermógenes y Plutarco (2002: 258-259). Respecto a este último, González Martínez postula que Vélez bebió, asimismo, de sus *Moralia* para la composición de su comedia (2015: 404).

Comencemos, pues, por resumir muy brevemente el contenido de la *Ciropedia*. Se trata de un texto de ficción biográfica que abarca, en ocho libros, desde la juventud de Ciro hasta su fallecimiento, incluyendo un epílogo que, desde un tiempo ligeramente posterior a su muerte, describe la decadencia en la que se ve sumido el Imperio Persa. En el libro I, Jenofonte presenta una serie de consideraciones filosóficas acerca de las dificultades que supone gobernar y llegar a ser un monarca respetado y presenta a Ciro como rey ejemplar a quien no afectaron tales problemas. Comienza entonces la

narración de su infancia y la educación principesca que recibió de su padre, Cambises I. En los libros II y III asistimos a las campañas persas en Armenia y Caldea, así como a los preparativos previos a las mismas. El príncipe muestra ya cualidades loables en un gobernante, como son la capacidad de alentar a sus tropas, que conquistan estos territorios con facilidad, y la benevolencia con los vencidos. A este episodio le sigue la narración de la toma de Asiria, que ocupa desde la parte final del libro III hasta, aproximadamente, la mitad del VII. Estas páginas contienen los hechos en los cuales Vélez se basó para su texto y que detallaremos más adelante; concretamente, estos se encuentran repartidos entre los volúmenes IV y VII. A continuación, los ejércitos persas emprenden la marcha hacia Babilonia sometiendo a las diversas poblaciones que encuentran a su paso. Tras tomar la ciudad, Ciro se establece allí como soberano. El libro VIII detalla la organización de su imperio y muestra cómo el monarca gobierna de modo virtuoso y prudente siendo, además, querido por sus súbditos. Finaliza esta octava y última parte con el rey anciano que, justo antes de morir, dispone sus últimas voluntades y da sus últimos consejos a sus hijos advirtiéndoles sobre el peligro de dividir sus territorios y disponiendo que uno de ellos, el futuro Cambises II, ocupe el trono. Por último, el epílogo contenido en este mismo volumen constituye una crítica a la degeneración moral sufrida por el imperio tras el fallecimiento del líder persa. Este colofón ha sido objeto de diversos debates en torno a su autenticidad, dado que presenta algunos aspectos contradictorios respecto a los capítulos precedentes (Vegas Sansalvador, 1987: 16-19).

Sin duda, esta biografía constituyó una significativa contribución al afianzamiento de una imagen ejemplar de Ciro para la posteridad. La admiración por el aqueménida, a raíz de las inmensas dimensiones de su imperio —el mayor conocido hasta su propia época—, para cuya posterior expansión fijó las bases, no hizo sino crecer

en las épocas ulteriores. A ello se suma su fama de *rey sabio*: en su tragedia *Los persas* (472 aC), Esquilo realizaba referencias laudatorias hacia este rey; y Aristóteles lo presentó como un libertador de los pueblos en su *Política* (s. IV aC). Probablemente, Jenofonte se vio influido por estas fuentes, así como por las *Historias* de Heródoto (ca. 430 aC) para componer la que supuso la obra definitiva para la presentación modélica de Ciro, cuya repercusión en los tratados políticos barrocos fue fundamental, como veremos al examinar el contexto de nuestra comedia. Asimismo, Vegas Sansalvador (1987: 20-21) localiza interesantes coincidencias entre el relato del rey, Pantea, Arsidas y Abradates que presenta Jenofonte con algunos episodios del *Shāhnāma* del persa Ferdousí (ca. 1000 aC). Gallé Cejudo señala, además, la posible inspiración de Jenofonte en una tragedia de Eurípides hoy desconocida (2002: 261), dato que también recogen González Martínez y Peale (2014: 58; González Martínez, 2015: 404).

Como relata la *Ciropedia* al final de su libro IV, tras la derrota de los asirios en la batalla de Timbrara se dispone que la esposa del rey susiano Abradatas, Pantea, sea entregada a Ciro. Al comienzo del V, Araspas le cuenta a su señor que la joven es la mujer más bella que ha visto nunca, ante lo cual este decide no verla por temor a que su hermosura lo desvíe de sus deberes. Ante la insistencia de su general en la imposibilidad de verse afectado por el atractivo de la reina, esta le es entregada para su custodia y el militar termina por enamorarse de ella. Ya en el libro VI, Araspas intenta seducir a Pantea, pero esta, fiel a su esposo, lo rechaza. Ante esto, él la amenaza con violarla si no accede a sus deseos, y la joven envía a su eunuco para que avise a Ciro de su temor a ser forzada. Este dialoga con Araspas y le propone, para mantenerlo alejado de la mujer que tan terribles impulsos le produce, simular una deserción al bando enemigo, para ejercer como espía suyo. Tras partir su agresor, Pantea, agradecida por las acciones del rey persa y convencida de que la huida del general ha sido auténtica, sugiere a aquel que le

permita enviarle un mensaje a su esposo, quien se encuentra en Bactria, para pedirle ayuda contra los asirios, ya que su relación con su rey no era buena y Abradatas se mostraría dispuesto a cooperar. En efecto, tras recibir el susiano la misiva de su esposa, se presenta ante los persas y, en agradecimiento por la protección brindada por Ciro ante la actitud de Araspas, ofrece su colaboración con una voluminosa caballería, que el rey acepta. Al final del libro VI, antes de la partida de las tropas al combate contra los lidios –aliados de los asirios–, tiene lugar la emotiva despedida de los dos enamorados, en la cual Pantea pide a su esposo que actúe con la dignidad que corresponde para devolver a Ciro el gran favor recibido. En el libro VII, Abradatas muere luchando contra los egipcios, quienes habían enviado al combate su propio ejército en ayuda de los asirios; y las tropas persas se retiran debido a su desventaja numérica. El rey persa consigue, sin embargo, negociar con ellos para que apoyen su propia causa y, con su ayuda, conquista Sardes. Al ser posteriormente informado de la muerte del rey susiano, Ciro se presenta ante Pantea, quien se encuentra doliente ante el cadáver de su esposo. Tras recibir el pésame del monarca, la mujer pide quedar a solas con el cuerpo de Abradatas y, junto a él, se suicida.

Los romances 45, 66, 70 y 81 del *Coro febeo de romances historiales* reproducen los puntos más importantes de esta historia. Gallé Cejudo (2002: 261-262) señala que su autor pudo acceder al texto de Jenofonte en griego, dado que era un hombre docto, o bien servirse de la traducción de las obras del ateniense al castellano realizada por Diego Gracián de Alderete, titulada *Las obras de Xenofonte ateniense trasladadas de Griego en Castellano por el Secretario Diego Gracián* (Salamanca, 1552). Muy probablemente, esta última es la consultada por Vélez para la escritura de su comedia, dado que era la única que existía en su tiempo (González Martínez, 2015: 406).

El romance 45, “Del rei Ciro, como aviendo vencido a los Assirios le fue presentada la hermosa Panthea, reina de Susa, y lo que sucedió más”, relata el pasaje del libro V de la *Ciropedia*: tras la victoria persa, Araspas insiste a su rey en que vea a la prisionera subrayando su extraordinaria belleza, pero este rehúsa, pues “es mejor no mirar, / que por mirar ser perdido”, y le encomienda al general que cuide de ella (vv. 89-90). El 66, “de Araspa, un soldado del rei Ciro, y cómo se enamoró de la reina Panthea, y lo que le sucedió con ella”, coincide con la mayoría de los hechos recogidos en el libro VI de Jenofonte. Araspas intenta cortejar a Pantea, y, al ser rechazado, la amenaza con aprisionarla y humillarla públicamente. La joven escribe entonces un mensaje al rey persa contándole lo sucedido y pidiéndole que tome medidas al respecto y que le permita contactar con su marido para que les preste su ayuda contra los asirios. Ciro condena a su general al destierro –sin urdir la estratagema de enviarlo como espía a la facción enemiga, como ocurría en la *Ciropedia*– y da permiso a la susiana para reunirse con Abradatas. Los romances 70 y 81, “De la muerte del rei Abradata” y “De la reina Panthea, y cómo se dio la muerte en presencia del rei Ciro”, coinciden parcialmente con lo narrado en el libro VII de la ficción histórica: en el primero, Abradates se despide amorosamente de Pantea y muere en el combate. Sin embargo, al contrario de lo relatado por Jenofonte, su fallecimiento no tiene aquí lugar a manos egipcias, sino lidias; y los persas resultan ganadores del combate. En el último poema, la reina Pantea recoge por sí misma el cadáver de su esposo del campo de batalla y se suicida ante el rey persa, tal como reza el título de la composición. En la *Ciropedia*, este no está presente cuando la joven se da muerte, sino que recibe la noticia posteriormente, pese a lo cual es notoria la coincidencia de ambos textos en las palabras de la joven que manifiestan su intención de quitarse la vida. En el relato de Jenofonte, la reina dice

“Confía, Ciro, que no te ocultaré con quién quiero ir” (1987: 397)⁵⁷ anticipando así su propia muerte; y en el romance de Juan de la Cueva “De la reina Pantea y de cómo se quitó la vida...” (vv. 56-62)⁵⁸ leemos lo siguiente:

Dize: -O rei sólo te pido,
ya que la muerte imbidiosa
robarme mi gloria quiso,
despojando de mi alma
el alma con que a vivido,
que nos onres en la muerte,
pues que no pudiste vivos.

Los romances de Juan de la Cueva recogen, pues, los momentos más significativos de la narración de Jenofonte. Los puntos en común y las divergencias son sometidas a un análisis en el estudio comparativo de ambas fuentes que realiza Gallé Cejudo (2002: 255-296), al cual remitimos. Por su parte, González Martínez y Peale (2014: 58-68; González Martínez, 2015: 401-409) han realizado un cotejo sumamente interesante de la *Ciropedia*, las *Moralia* de Plutarco, los romances de Juan de la Cueva y *El triunfo mayor de Ciro*.

Lo primero y más evidente al poner en relación la comedia de Vélez con la obra de Jenofonte y los romances estudiados es la modificación a la que el ecijano somete la historia: como ya señalamos, Abradatas ya ha perecido con anterioridad a la acción representada, pero Pantea ha sido capaz de superar su muerte y no se ha suicidado; Araspas no es culpable de tratar de forzar a la reina, sino que se enamora y respeta tanto a la joven como lo dispuesto por su rey; Ciro no aprovecha la circunstancia para enviar a su general como espía al bando enemigo y la acción termina con el feliz matrimonio entre este y la susiana. Probablemente, la originalidad más notoria en la composición de nuestro poeta sea la de proponer el intento de violentar a Pantea por parte de Araspas

⁵⁷ Cita extraída de la edición de Ana Vegas Sansalvador de la *Ciropedia* (Madrid, 1987).

⁵⁸ El romance puede leerse en Gallé Cejudo, 2002: 288-289.

como una mentira de aquella, quien busca vengar su orgullo herido ante la negativa de este y del rey a contemplar su rostro. La inocencia del general dispone, asimismo, que su marcha sea una auténtica deserción, si bien provocada por el gran dolor que le supone respetar lo dispuesto por Ciro –pese a lo cual la acata en todo momento–. Esta constituye una novedad en la reinterpretación del episodio de la *Ciropedia* en el cual la supuesta huida del militar es, en realidad, una maniobra del rey para conseguir un espía entre los asirios.

Estas circunstancias revierten de modo decisivo en la presentación de Araspas, que Vélez propone como ejemplo a imitar por parte de soldados y súbditos al reunir las virtudes de la continencia⁵⁹ y la lealtad a su rey. Frente a las otras fuentes, en las que el general mostraba una actitud reprochable, en *El triunfo mayor de Ciro* el joven persa también sabe, como su rey, vencerse a sí mismo. De otra parte, Pantea muestra en las dos fuentes un carácter complaciente y agradecido que no manifiesta en la comedia del ecijano, donde sus principales rasgos son la vanidad, en virtud de la cual considera un agravio la decisión de Araspas y Ciro de no contemplarla, y el resentimiento, que le lleva a urdir una venganza contra ellos. Sin embargo, Vélez le añade el rasgo positivo, tan de su gusto, de la valentía y fiereza con las que pelea en la guerra contra los persas y que la caracterizan como una mujer varonil, como vimos.

Respecto a las similitudes de *El triunfo mayor de Ciro* con las *Moralia* de Plutarco (s. II dC), la continencia del rey persa es aludida en el siguiente fragmento, procedente del libro X:

Así, Ciro no quería ver a Pantea, pero al decirle Araspas que la figura de la mujer era digna de verse, le dijo: “Pues por eso mismo más hay que evitarla. Pues, si persuadido por ti fuera su fuera su lado, quizás ella me persuadiría a su vez y, sin disponer de tiempo libre, la frecuentaría, la contemplaría y me sentaría

⁵⁹ Como señalamos en el apartado dedicado al texto, esta es una continencia emocional y no carnal, en virtud de la relectura barroca del tópico del vencimiento de uno mismo.

a su lado abandonando muchos de los quehaceres que merecen mi atención” (*Mor.*, 52IF)⁶⁰.

Además, Burguillo destaca otro pasaje de los *Moralia* en el cual Plutarco se sirve de la historia de Ciro y Pantea para subrayar las virtudes como gobernante del primero:

En verdad que el que tiene propensión a la cólera y es de naturaleza violenta e iracunda no se desconozca a sí mismo, sino que se guarde y vigile las causas, y las prevenga con antelación [...] Así tiene que comportarse el amante del vino con la bebida y el enamoradizo con el amor. Al igual que Agesilao no consintió ser besado por el bello joven que se le acercó, ni Ciro se atrevió a ver a Pantea (*Mor.*, 31C, *apud.* Burguillo, 2014: 23).

Vélez no pierde de vista la dimensión que Plutarco imprime a este episodio, cuya utilidad fundamental es destacar la capacidad de contención del rey ante las tentaciones. Además, resulta de gran interés la primera parte del fragmento que acabamos de reproducir, relativo a la importancia del conocimiento de uno mismo y a la capacidad para prever la cólera y evitar sus posibles causas, al ponerlo en relación con otra comedia de Vélez en la cual las características del buen gobernante reciben una atención especial: *La jornada del rey don Sebastián en África*, a la que nos hemos referido recientemente en relación a determinadas similitudes en la actitud ante la derrota bélica de su joven protagonista, don Sebastián, y la de Pantea. El monarca portugués manifiesta su desconocimiento de la emoción del miedo (vv. 992-1003) y un carácter fuertemente iracundo, características que chocan frontalmente con lo expresado por Plutarco en el fragmento que acabamos de exponer. Frente a él, Ciro es presentado por Vélez como un estadista ejemplar, con el autoconocimiento necesario para gobernar sus emociones e impedir que influyan en su proceder. Así lo observa asimismo Lauer:

El fallo del Rey Deseado, don Sebastián, en comparación con el éxito de Ciro el Grande, fue no haber meditado, política y naturalmente, sobre las consecuencias de sus actos; asimismo, el haber despreciado posteriormente la opinión pública

⁶⁰ Referencia extraída de Gallé Cejudo, 2002: 259, n. 12.

respecto a la campaña africana sirvió para hundirle a él y a su reino [...]. Uno de sus fallos, obviamente, fue no haberse observado a sí mismo en un espejo, como hizo Ciro al declarar “Ciro amante ceda / a Ciro monarca regio” (vv. 2570-2571). (2017: 56).

En definitiva, Vélez se sirve de las fuentes señaladas para representar una historia de amor exenta de los tintes trágicos que se encontraban en ellas, así como para crear una obra en consonancia con los principios contenidos en los tratados de *espejo de príncipes* de su época, herederos de una larga tradición de presentación de Ciro como monarca ejemplar.

RECEPCIÓN: REPRESENTACIONES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

El carácter tardío de los manuscritos que se conservan de esta comedia, así como la ausencia de datos en otras fuentes, determinan que únicamente tengamos noticia de representaciones del drama que tuvieron lugar durante la Ilustración. El único testimonio del siglo XVII que se conoce hasta ahora es la impresa *Araspas y Pantea*, que, al no estar destinada a la escenificación, no contiene ninguna información sobre aquellas que pudieron tener lugar durante el Barroco. Así las cosas, únicamente podemos referirnos a aquellas funciones que, como indica la portada del apunte teatral con signatura “Tea 1–150–11, A”, fueron llevadas a cabo por la compañía de Juan Ponce en 1769. En su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, René Andioc y Mireille Coulon afirman que *El gran triunfo de Ciro*, que en el libro de cuentas de los comediantes recibe el título de *El mayor triunfo de Ciro*, fue llevada a las tablas en el Teatro del Príncipe entre el 20 y el 23 de octubre de 1769 (2008: 292).

Si bien es probable, conocido el gusto ilustrado por la temática histórica, que *El triunfo mayor de Ciro* fuese aclamada por el público del siglo XVIII, algunas diferencias entre la versión impresa y la manuscrita permiten comprobar cierto acomodo

de la pieza a las nuevas preferencias. Entre ellas, cabe destacar la notable limitación de los parlamentos del donaire Algodón, probablemente debida a que el gracioso es uno de los elementos que el teatro ilustrado mantuvo como herencia del barroco, si bien con modificaciones (Cañas, 2006: 335). Este aspecto podría señalar una transmisión preferente del impreso frente al apunte teatral, si bien, como señalan González Martínez y Peale, no contamos con evidencias suficientes para afirmar con seguridad una u otra opción (2014: 49; González Martínez, 2014: 120). De otra parte, del hecho de que ninguna versión corrija los errores contenidos en la otra lleva a concluir que cada una de ellas fue copiada de un texto diferente.

INTERMEDIARIOS: LA COMPAÑÍA TEATRAL DE JUAN PONCE

Según indica el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Herrera Navarro (1993: 360-361), Juan Ponce fue un actor y autor teatral del siglo XVIII, cuya fecha de nacimiento nos es desconocida, aunque se sabe que falleció el 10 de marzo de 1791. Es mencionado por primera vez en 1754 en documentos que lo sitúan en Madrid trabajando con diversas compañías que actúan en la corte. En 1778 se jubiló como actor, pero en 1780 ejerció como autor y director de una compañía madrileña, cargo que abandonó debido a los padecimientos sufridos por su esposa, la actriz María Mayor Ordóñez, conocida como “La Mayorita”. Sin embargo, solo dos años después, volvió a desempeñar las mismas funciones en dicha compañía a petición de los cómicos. Su fama de honrado le permitió desempeñar los cargos de tesorero y celador en la Cofradía de la Novena (Aguilar Piñal, 1974: 75); y, según Cotarelo (1915: 3, t. 1), fue autor de sainetes al igual que otros autores teatrales como Juan Ignacio González del Castillo, José Concha, Félix de Cubas, etcétera.

Por otra parte, la escasez de información disponible acerca del momento en el que fue compuesto el texto nos impide saber si en su escritura pudieron mediar circunstancias tales como el encargo o el mecenazgo.

CONTEXTO: DOS TEMPORALIDADES PARA UNA COMEDIA

Dadas las peculiaridades de *El triunfo mayor de Ciro*, cuyo testimonio más valioso en cuanto a información sobre aspectos como la representación o la censura data del período ilustrado y no del Barroco, dividiremos su estudio contextual en dos partes diferenciadas. La primera de ellas estudiará su censura, ubicada en el entorno del siglo XVIII –dado que el manuscrito que la contiene data de 1759–; y la segunda, la relación de su temática con otras obras de su época y con la importancia que los espejos de príncipes adquirieron en el siglo XVII.

SIGLO XVIII: CENSURA

El manuscrito cuya signatura de la BHMM reza “Tea 1–150–11, A”, el segundo apunte del drama que nos ocupa, es el que fue entregado a las autoridades para su pertinente aprobación. Presenta, en un folio añadido después del 19 de la tercera jornada, la siguiente licencia:

Nos el Dr. D. Manuel [ininteligible] de Torres, presbítero, abogado de los Rs. Consejos, Dignidad de Arcipreste de la Insigne Colegiata de la Villa de Talavera, y Vicario de esta de Madrid y su partido [ininteligible]:
Por la presente y por lo que a Nos toca damos Lic.^a para que se pueda representar, la comedia intitulada El triunfo mayor de Ciro, saver vencerse a sí mismo; Mediante que de nuestra orden ha sido reconocida, y no contiene cosa que se oponga a nuestra Sta. Fe Catholica y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez de octubre de mil siete, sesenta y siete. | [Firma] | [En una caligrafía diferente:] Por su mano | [Ininteligible] | Se representa | Por Dag.^{zo} [Daganzo].

A continuación, en el fol. 21r, se encuentra lo siguiente:

Madrid 13 de octubre de 1767. | Pase esta Comedia titulada El triunfo mayor de Ciro al Censor para su examen, y con lo que digere traigase. [Firma] | Madrid 16 de octubre de 1767 | Señor | El triunfo mayor de Ciro, que así se titula esta comedia, omitiéndose unos versos que en la segunda jornada van tachados, no tiene otra cosa que pueda prohibir su representaz.^{on} [sic] si fuese del agrado de V.S. conceder el permiso. Así lo siento. Salvo Vr^a | [Firma:] Nicolás González [ininteligible] | Madrid 17 de octubre de 1767. | Ejecutase | [Firma] | Ejecutese guardando la prevención antecedente | M.^d [Madrid] y Oct.^e [octubre] 28 de 1767 | [Firma:] Barcia.

Los versos a los que hace referencia el censor se encuentran en el fol. 3v de la segunda jornada, y en la edición moderna del texto se corresponden con los vv. 998-1002. Se trata de un parlamento del donaire Algodón que dice lo siguiente:

Pues yo ganas de comer
tengo siempre de tal modo,
que apetito no le ha havido
menester, y assi he comido
sin apetito de todo.

En el margen izquierdo del folio, junto a los versos marcados por una llave, el censor escribió “Omítase esto, por lo claro”, con la correspondiente rúbrica. En el derecho se encuentra una sugerencia de sustitución de este parlamento eliminado, probablemente apuntada por alguien de la compañía de Juan Ponce: “¿Con nada se ha de coger?”. Posiblemente, esta expresión fue considerada poco decorosa y opuesta al que constituye el tema principal de la comedia: el dominio de uno mismo. La caligrafía de la nota que prohíbe dichos versos se corresponde con la de Nicolás Fernández Martínez, el censor que firma en el fol. 21r, quien, además de ejercer como autor teatral, ocupó dicho cargo desde 1751 hasta 1770, año en el cual la reforma ilustrada del conde de Aranda eliminó los cargos de fiscal y censor (Contreras, 2018: 632).

El testimonio impreso de *El triunfo mayor de Ciro*, por el contrario, mantiene en boca de Algodón estos versos, que se encuentran en la página 146 del volumen de las *Escogidas*. Es posible que, en un manuscrito que manejado por alguna compañía teatral

que se hubiese ocupado de la representación de la pieza en el siglo XVII, este pasaje hubiese sido censurado. Sin embargo, indica Roldán Pérez que “la comedia –que siguió los mismos trámites administrativos que cualquier libro– sólo de modo muy esporádico fue sometida a la censura”, y afirma no conocer ningún caso de obra teatral cuya impresión le fuese denegada (1998: 120).

SIGLO XVII: *EL TRIUNFO MAYOR DE CIRO* Y EL BUEN GOBERNANTE

El hecho histórico que el texto toma como referencia es la conquista de la ciudad asiria de Susia por las tropas del rey persa Ciro II el Grande (*ca.* 575aC-630aC). Como hemos señalado previamente, el Imperio Persa alcanzó bajo su mando unas dimensiones superiores a las de cualquier estado hasta entonces y pervivió hasta el 332 aC, año en el cual fue conquistado por el macedonio Alejandro Magno. Nos encontramos, pues, ante la composición de Vélez que aborda el tema histórico más alejado cronológicamente: le siguen, ubicadas ya a finales de la Antigüedad y comienzos de la Edad Media, *Juliano apóstata*; *Atila, azote de Dios* y *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (Vega, 2005: 54).

Como vimos en el apartado dedicado al estudio textual, los elementos legendarios tienen un peso preponderante en esta pieza. A excepción de Ciro, todos sus personajes son ficticios; pero, además, los más importantes –esto es, Araspas y Pantea– no son invención de Vélez, sino que proceden de a su vez de otra fuente ficcional que, en virtud de su influencia sobre otras obras posteriores, los transformó en personajes míticos. Ante todo, tanto Jenofonte como Juan de la Cueva transmiten, con la narración completa de Ciro, Pantea, Araspas y Abradates, un emotivo relato de amor y fidelidad conyugal. El ateniense aprovecha para, en un segundo plano, mostrarnos las aptitudes estratégicas del rey persa, quien aprovecha los acontecimientos para su propio beneficio

político: ante la obligación de hacer ver a la joven susiana que castiga el comportamiento de su general, opta por enviarlo en calidad de espía al campamento asirio, sin reprenderlo en ningún momento por sus acciones. Esta circunstancia no es recogida por Juan de la Cueva, como vimos, dado que lo que más le interesaba era la dimensión trágica de la historia y el retrato de Pantea como amante y fiel esposa, que no hace sino subrayar el carácter calamitoso de la historia.

Al crear un contexto para los hechos de su comedia en el cual Abradates ya ha fallecido, Vélez descarta la caracterización de la reina susiana a la que nos acabamos de referir. Igualmente, eliminando la culpa de Araspas de tratar de obligarla a mantener relaciones con él, excluye la posibilidad de que Ciro pueda servirse de una excusa para enviarlo, de incógnito, al bando enemigo, que, por otra parte, es escasamente mencionado a lo largo de todo el texto. La situación que da pie al lucimiento de las virtudes del rey es la evidencia del enamoramiento de Pantea y el general persa, ante la cual aquel decide poner en práctica el gobierno de sí mismo. Su negativa a contemplar el rostro de la joven incide en esta misma cualidad y demuestra un gran conocimiento de sus propias debilidades: el monarca rehúsa verla por temor a quedar prendado de ella; y esto es exactamente lo que sucede cuando esta se le presenta disfrazada de criada y con la faz descubierta.

Pese a que Vélez prescinde del aprovechamiento de la situación por parte de Ciro para enviar a su general como espía, hemos de realizar un excursus en nuestra reflexión para señalar el maquiavelismo patente en esta acción. No es esta una cuestión baladí: los tratados políticos de Maquiavelo están repletos de referencias al rey persa. En relación con el aspecto que acabamos de destacar, sobresale la siguiente, procedente de sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (1531):

Jenofonte, en su vida de Ciro [sic], muestra lo necesario que es engañar: considerando que la primera expedición que hizo Ciro contra el rey de Armenia estuvo llena de fraude y fue con engaños, y no por la fuerza, como logró ocupar ese reino, concluye, a la vista de tales acciones, que un príncipe que quiera hacer grandes cosas necesita aprender a engañar (Maquiavelo, *apud.* Mattei, 2015: 118)⁶¹.

En la medida en la que el resultado final es beneficioso para el gobernante y sus súbditos, ejercer el engaño puede revelarse como una virtud política; y el autor florentino presenta al monarca persa como un ejemplo de la maestría en esta práctica. Sobradamente conocida es la influencia de las ideas de este pensador en los tratadistas españoles, puesto que el contexto de la Contrarreforma no eliminó conceptos como el de razón de Estado, sino que buscó para ellos una interpretación compatible con la moral católica. El ejemplo por excelencia respecto a esta cuestión es Gracián, cuya teorización en torno a la prudencia guarda no pocas semejanzas con las artes del engaño preconizadas por Maquiavelo:

La doctrina moralista de Gracián viene a ser el arte de vivir y triunfar en sociedad con el empleo de un maquiavelismo atenuado, sin estridencias, sin crudezas, ni aristas. El vulpejeo se emplea en ocasiones, mas con tal comedimiento y distinción que casi llega a hacerse atrayente y simpático (Silió, *apud.* Saralegui, 2017: 70)⁶².

En definitiva, las obras gracianas se proponen “la construcción de un hombre dueño de sí y manipulador de los demás para sobrevivir y progresar en la laberíntica vida de la corte barroca, en ese *theatrum mundi* en el que cada uno debe representar su papel y aparentar lo que no es” (González García, 2011: 143). Sin embargo, la presentación de Ciro como modelo de estas características, así como de las artes políticas como un terreno donde el engaño y las apariencias juegan un importante papel, se encontraba ya en Jenofonte, de quien Maquiavelo extrae un importante bagaje

⁶¹ Las citas a Maquiavelo han sido extraídas de Mattei, 2015: 111-139.

⁶² Remitimos al interesante trabajo de Saralegui (2017: 67-94) respecto a la influencia de Maquiavelo en la obra graciana, estudio con el cual manifestamos nuestro acuerdo.

(Mattei, 2015: 137). No es de extrañar que la mentalidad barroca, volcada en la reflexión en torno a las diferencias entre la imagen percibida de la realidad y la realidad misma, se revele como admiradora del monarca persa.

No obstante, es la historia de amor entre la reina y Araspas la que constituye el pretexto para la presentación del ideal de buen gobernante en *El triunfo mayor de Ciro*. Como hemos visto, este personaje ha sido propuesto como *exemplum* desde, al menos, la *Ciropedia*, a lo cual responde su aparición en otras comedias del siglo XVII, como *Contra valor no hay desdicha* (Lope, 1625-1630) y *El fuego dado del cielo* (Castillo Solórzano, 1635-1642)⁶³, y del XVIII, como *Ciro, príncipe de Persia* (José Concha) y *La inconstancia de la suerte, Creso y Ciro* (anónima). González Martínez menciona, asimismo, otros dos títulos: *La tercera parte de la comedia de Ciro y Ziro* (2015: 402).

En la pieza de Vélez, el conocimiento de uno mismo y la capacidad de autogobierno son las bases sobre las que se asienta el mayor triunfo de un buen líder. Estas virtudes se encuentran indisolublemente vinculadas a la obsesión barroca por el estudio del comportamiento humano, tal como vimos al ocuparnos de las características de la cultura de esta época; y constituyen un tópico de las obras políticas y morales de la época, de las cuales, una vez más, Gracián constituye el mejor ejemplo. Así, en *El discreto* (1646), el jesuita se refiere en dos ocasiones a esta cuestión: en el realce I, leemos “comience por sí mismo el discreto a saber, sabiéndose; alerta a su Minerva, así genial como discursiva, y dele aliento si es ingenua” (1986: 241). En el VIII, advierte de la complejidad de dominar el autoconocimiento en un diálogo entre él mismo y el doctor Juan Francisco Andrés: “Autor: no hay cosa más dificultosa que el conocimiento ajeno. / Doctor: ni más dificultosa que el propio” (1986: 273).

⁶³ Cf. Palacios, 2017: 123, n.1.

El texto que más insiste en el conocimiento y el dominio de sí es, sin lugar a duda, el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), donde el bilbilitano dedica más de una decena de sus máximas a este tema. Respecto al entendimiento de uno mismo se encuentran máximas como la LXXXIX: “*comprehensión de sí*. En el genio, en el ingenio, en dictámenes, en afectos. No puede uno ser señor de sí si primero no se comprehende. Hay espejos del rostro, no los hay del ánimo: séalo la discreta reflexión sobre sí” (2003: 211). Otras, como la CCXXV, vinculan el entendimiento de sí con el autodomínio: “Conocer su defecto rey. [...] Comience a hacerle la guerra, publicando el cuidado contra él, y el primer paso sea el manifiesto, que en siendo conocido será vencido [...]. Para ser señor de sí hay que ir sobre sí” (2003: 293-294). Esta última idea, la del triunfo *sobre uno mismo* como mayor victoria a cosechar por el hombre, da título a la comedia de Vélez y puede rastrearse en numerosas máximas, entre las cuales destacamos la VIII –“*Hombre inapasionable, prenda de la mayor alteza de ánimo: [...] no hay mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del albedrío*”– (2003: 164) y la LV –“*Hombre de espera. Arguye gran corazón, con ensanches de sufrimiento. Nunca apresurarse ni apasionarse. Sea uno primero señor de sí, y lo será después de los otros*” (2003: 191)–.

Acorde con el espíritu maquiavelista que desprenden algunas de las ideas gracianas, en el primor II de *El héroe* (1637), la primera de sus obras, el jesuita recomendaba tratar de disimular los vicios en el caso de no vencerlos en su primor II:

Cifrar la voluntad

Lega quedaría el arte si, dictando recato a los términos de la capacidad, no encargase disimulo a los ímpetus del afecto. [...]

El primer esfuerzo llega a violentarlos, a disimularlos el segundo. Aquello tiene más de lo valeroso; esto, de lo astuto.

Quien se les rinde, baja de hombre a bruto; quien los reboza conserva, por lo menos en apariencias, el crédito (2003: 75).

Como es lógico, también el teatro recoge esta insistencia en la importancia de la victoria sobre uno mismo: probablemente, el ejemplo más conocido al respecto procede de *La vida es sueño*, de Calderón (c.a. 1628): pues que ya vencer aguarda / mi valor grandes vitorias, / hoy ha de ser la más alta: / vencerme a mí” (vv. 3255-3261). De este autor se conserva *El vencedor de sí mismo*, versión de *El golfo de las sirenas* de Calderón (Urzáiz, 2002b: 276, 2000: 372). Otras composiciones, al igual que la que nos ocupa y la que acabamos de citar, incorporan el tópico en su propio título, como *Saber vencer y vencerse*, de la que únicamente sabemos que fue representada en la década de 1630 en Palacio por la compañía de Juan Martínez (Shergold, Varey, 1963: 237); *Lo más es saber vencerse*, de Felipe Sicardo (La Barrera, 1969: 559; Paz y Meliá, 1899: 707; Medel, 1735: 202); *Vencerse es mayor valor*, nombre con el cual se conservan dos comedias diferentes, una de Calderón y otra de los Figueroas (Medel, 256, Paz y Meliá, 669, 679); y *No es triunfar saber vencer, vencerse solo es triunfar*, de Alemán y Aguado (Paz y Meliá, 1989: 357, 525, 662).

Como hemos señalado, no puede separarse esta admiración por la capacidad de autogobierno del dirigismo de la cultura barroca a la que se refiere Maravall (2012: 107-141). Las reflexiones de la literatura áurea en torno a la idea de que la capacidad para controlar a los hombres comienza por la sujeción de uno mismo, así como su constante proposición de modelos de conducta que encarnan esta virtud, resultan sintomáticas de la inquietud con la cual la España del siglo XVII contemplaba su propia situación; particularmente, a partir del reinado de Felipe IV. *El triunfo mayor de Ciro* se incardina en la corriente de obras con las que los literatos españoles enviaban una suerte de llamada de atención a sus mandatarios para que ejerciesen el poder de forma

responsable y justa entendiendo por tal la renuncia a los propios intereses en pro de los nacionales.

3.2 –*Juliano apóstata*

La obra que estudiamos a continuación se basa en la leyenda de San Mercurio de Cesarea, mártir de la Iglesia Católica y figura relevante de la Iglesia Ortodoxa que, supuestamente, murió por orden del emperador Decio en el año 250. La incorporación de los motivos del amor y del honor a la trama consiguen una interpretación personal del relato más que apropiada para el tiempo de nuestro autor. A partir de la fusión de elementos hagiográficos con algunos factores históricos y otros de su propia invención, Vélez fue capaz de crear una emotiva pieza que mezcla aspectos del drama histórico-legendario con motivos de la comedia de santos introduciendo, asimismo, un tono trágico que, sin duda, debió de conmover al público de su época.

Nos guiaremos, para las referencias a versos o fragmentos de *Juliano apóstata*, por la edición de de William R. Manson y C. George Peale (2016), de la serie Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

MENSAJE/TEXTO: ARGUMENTO, PERSONAJES, MUNDO FICCIONAL

Del texto teatral *Juliano apóstata* recoge Peale (2016: 25-26) tres testimonios, dos de ellos en sueltas y uno en forma manuscrita. Los impresos carecen de pie de imprenta y de lugar y año de edición. El primero de ellos se encuentra en la BNE –T/55.319/17– y en la British Library –11728.h.14(6)–, consta de 16 folios y lleva por título *De Iuliano apostata. Comedia famosa. De Lvis Velez de Gvevara*. La segunda suelta, con el mismo título, puede encontrarse también en la BNE –R 23085, R 23086 y T/55314/32–.

El manuscrito de la comedia, sin fecha, parece datar, a juzgar por su letra, del siglo XVII. Se encuentra en la BNE bajo la signatura ms. 15.591. Consta de 27 hojas y está escrito a dos columnas. La misma biblioteca alberga una reproducción de este ejemplar en microforma –MSS.MICRO/21295–, que se encuentra asimismo disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

Por lo que respecta a su presencia en catálogos, nuestra obra se encuentra en el *Índice* de Medel atribuida a Juan Vélez, hijo de nuestro comediógrafo, y con el título *Julián Apóstata* (1735: 199, 362). Paz y Meliá (1899: 262, 714) la incluye en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* bajo el número 262 indicando la misma autoría que Medel; Cotarelo, en su monografía *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, reproduce la siguiente información sobre *Juliano apóstata*:

41. Juliano Apóstata.

Con este título se menciona en el referido *Catálogo* de Durán (página 76, columna 2.^a) una comedia de Luis Vélez, impresa suelta, sin lugar ni año, que como las anteriores, ha desaparecido de la Biblioteca Nacional, para donde había sido adquirida por el Estado en 1863.

También Medel, en su *Índice* (página 60), cita un *Julián* (sic) *Apóstata*, a nombre de don Juan Vélez.

Salvá (*Catálogo*, I, 614) poseyó una edición suelta de mediados del siglo XVII, sin ningunas señas, pero con nombre de Luis Vélez. Sería otro ejemplar de la de Durán (1917: 290-291).

La Barrera repite la adscripción a Juan Vélez en su *Catálogo bibliográfico* (1969: 463, 557). Por su parte, Spencer y Schevill (1935: 183-187) recogen los siguientes datos sobre uno de los impresos de *Juliano apóstata*: “una comedia rara preservada en una suelta sin lugar ni año –¿siglo XVII?–, de la cual puede hallarse una copia en el British Musuem. No disponible para Cotarelo” (1935: 183)⁶⁴. Posiblemente se refieran al impreso que actualmente se encuentra en la British Library, del cual la BNE alberga una copia bajo la signatura T/55.319/17, en cuyo caso se trataría de la suelta que pasó de la colección de Durán a la Nacional y que el velecista no pudo encontrar. Asimismo, los autores registran el manuscrito que Paz y Meliá había atribuido a Juan Vélez, y la suelta recogida por La Barrera.

ARGUMENTO DE *JULIANO APÓSTATA*

La diégesis comienza con la ceremonia de nombramiento de Juliano, que acaba de ser coronado emperador. Con él se encuentran su consejero Máximo, el gracioso Frisón, el soldado Mercurio y un acompañamiento. Tras recibir los correspondientes honores, se queda a solas con Máximo, a quien relata su vida hasta el momento de su ascenso político: hijo de Julio Constancio y primo de Constancio II, acaba de alcanzar el cargo de emperador debido a la muerte de este último, su predecesor. Su discurso acerca de sí mismo es arrogante, pues se considera un elegido por los dioses para gobernar. Señala, además, que, pese a haberse educado en el cristianismo, detesta esta creencia y tiene la firme intención de prohibirla y perseguirla. Advierte entonces la llegada de su esposa, Constancia, y manifiesta su desprecio hacia ella por ser cristiana. Entra la dama

⁶⁴ Traducción propia.

a escena acompañada de su sirvienta, Sofonisba. Juliano declara su admiración por la belleza de esta última y se burla del cristianismo de su mujer refiriéndose a la supuesta incoherencia de la Trinidad. Al quedar a solas con la criada, el emperador intenta cortejarla, pero ella le dice que ama a Mercurio, su marido. Aquel, sin embargo, malinterpreta sus palabras creyendo que se refiere a la deidad romana y no a un hombre; y, complacido de que la mujer no sea –según él cree– cristiana, promete honrarlo como merece. En una nueva escena, se encuentra Mercurio en su casa con Frisón, haciéndole partícipe de su temor de que, como soldado, habrá de partir a luchar en algún momento y añorará a su amada esposa, Sofonisba, quien llega en ese momento. El feliz reencuentro de los esposos se ve truncado por la llegada de Juliano y Máximo. Este, al descubrir que el Mercurio al que ama la mujer no es un dios, sino su marido, se enfurece. El soldado, viendo su honor amenazado, desafía en duelo al emperador y él, airado, se retira prometiendo castigar su insubordinación. Mercurio se queda a solas con su esposa y le pregunta si hizo algo para merecer las atenciones de Juliano, ante lo cual ella siente su honor vulnerado y se marcha, aunque orgullosa de que su marido se haya enfrentado al emperador, dolida por sus dudas. Queda, pues, solo el soldado, inquieto por la venganza que está por cernirse sobre él. En la última escena del primer acto, el emperador se encuentra concediendo audiencia a un grupo de romanos y queda patente su trato despectivo y contrario a los cristianos, pues se niega a prestarles ayuda frente a sus adversidades, mientras concede mercedes a los gentiles. Entonces, unos soldados llevan atado a Mercurio, apresado por orden de Juliano. Este se mofa de él y lo trata de modo irrespetuoso:

MÁXIMO.	Ya traen a Mercurio atado Los soldados de tu guarda.
JULIANO.	Ya se me olvidó el espanto.
CAPITÁN.	Aquí está, señor, Mercurio.
MERCURIO.	Aquí están, César, los brazos

Que tantas vitorias dieron
A tu emperador Constancio.
¿Qué es lo que quieres de mí?
JULIANO. Verte menos temerario,
Puesto a mis pies. ¡Llega, llega!
(*Ase de la sogá y tira, y échalo a sus pies, y pónelos encima.*)
(vv. 892-901)

Sofonisba, al ver humillado al soldado que tan gran servicio ha prestado al Imperio, trata de detener a su marido, pero este da órdenes de encerrar a ambos; a la primera, en un cuarto de su casa; y al segundo, en una torre.

Da inicio a la segunda jornada un diálogo entre Sofonisba y Constancia en el cual la primera ruega a la segunda que interceda ante su marido para conseguir la libertad de su marido; y esta le replica que, aunque lo intentará, duda de su éxito, dado que el emperador la repudia. Entra a escena Juliano y, al ser interpelado por su esposa, responde que Mercurio merece su castigo, pero que permitirá a Sofonisba visitarlo. Al quedar a solas con la criada, urde un engaño para hacerle creer que Mercurio ha dado el visto bueno para que, a cambio de su libertad, Juliano pueda gozar de ella. En la escena siguiente, Máximo le cuenta al soldado cautivo una mentira similar: le dice que, para conseguir que el emperador lo libere, Sofonisba ha manifestado estar dispuesta a acostarse con él. Mercurio queda horrorizado al conocer la noticia y temiendo por su honor, cuando llega su mujer para reprenderle por ofrecerla al César a cambio de su libertad. Él, en su deseo de vengar su honor mancillado por el supuesto encuentro entre la joven y Juliano, intenta matarla. En ese momento, llega el emperador para ordenar que prendan al soldado y se lo lleven a Cesarea para ejecutarlo. Quedan solos Sofonisba y Frisón, quienes descubren el doble engaño y deciden partir a Cesarea para contarle la verdad a Mercurio. En la siguiente escena, un grupo de judíos que se proponen reconstruir el templo del rey Salomón se quejan de que un terremoto ha hundido aún más los restos y de que han brotado abrasadoras llamas que han destruido sus

herramientas y les impiden trabajar. Asimismo, observan admirados que sus ropas se han llenado de cruces. Uno de los judíos del grupo, Asier, estima que el Dios cristiano está detrás de tan asombrosos sucesos y es reprendido por el resto al manifestar su parecer. En ese momento, llega Juliano para supervisar la reedificación y, al conocer lo sucedido, golpea el suelo burlándose de sus temores; y se abre un gran agujero por el cual desciende Asier con ayuda de una cuerda. Al salir de la abertura, lleva consigo un libro, conservado en perfectas condiciones, que resulta ser el *Evangelio* según San Juan. El emperador trata en vano de romperlo y lo arroja al aire, donde queda milagrosamente suspendido. Ante tal suceso, Asier vuelve a manifestar su fe cristiana y es sacrificado por Juliano y los judíos presentes. En el último cuadro de este segundo acto, Sofonisba y Frisón entran en Cesarea en busca de Mercurio y se encuentran con San Basilio, obispo de la región, quien les relata lleno de júbilo el martirio sufrido por el soldado, que lo ha convertido en mártir y le permitirá gozar la gloria eterna. Ambos quedan desolados por la noticia, y la joven desea morir para estar junto a su marido.

El tercer acto comienza con un diálogo entre Juliano y San Basilio en la ciudad de Cesarea. El primero se encuentra allí con sus soldados preparándose para la guerra contra el Imperio Persa, mientras el segundo se acerca con la intención de ofrecerles alimento. El emperador, lleno de orgullo y furioso por sus prácticas cristianas, que él ha prohibido, rechaza el ofrecimiento de San Basilio y le arroja centeno a la cara, mientras niega el rumor que corre entre todos los cristianos: que el cadáver de Mercurio se conserva incorrupto en la ciudad y que ha obrado milagros. Tras una amenazante conversación, Juliano marcha a combatir contra los persas y el obispo queda hablando de las virtudes del martirio a unos cristianos que lo acompañan. La siguiente escena muestra a Sofonisba y a Frisón en el sepulcro de Mercurio. Ella ha decidido aguardar allí la muerte, junto a su marido, y él se ha hecho sacristán del templo próximo para

acompañarla. Cae la noche, y mientras el gracioso se retira a dormir a su sacristía, la joven queda dormida junto a la tumba de su amado. Durante su sueño, se aparece San Miguel y ordena a Mercurio que se levante de su sepulcro. Este lo hace y, ayudado por el santo, toma sus armas y se dispone a salir al encuentro de Juliano para vengar “la honra de Dios y la suya” (vv. 2143-2144). Aun dormida, Sofonisba lo anima: pero al despertar, cree que todo ha sido un sueño y queda decepcionada. Sin embargo, al ver que las armas de su esposo no se encuentran en su lugar, se apresura a llamar a Frisón para ir a buscar a Mercurio, ya convencida de que lo que ha soñado ha sucedido en realidad. En el penúltimo cuadro, Juliano se encuentra con sus tropas librando la batalla contra los persas, cuando aparece Mercurio, armado, listo para darle muerte con su lanza. Se enzarzan en una lucha y el emperador huye saliendo de escena con el soldado tras sí, y vuelve a entrar ensangrentado; sus hombres lo encuentran agonizante y, antes de fallecer, revela que Mercurio se ha levantado de su tumba para vengarse y que muere sin respeto a Dios. En la última escena, Sofonisba y Frisón han regresado al sepulcro del soldado. El gracioso se retira a dormir, la dama queda sola, y Mercurio regresa a su lugar de descanso. Ella, al verlo, siente deseos de hablarle, pero también temor; y él la tranquiliza diciéndole que sabe que le ha sido fiel y que todo fue fruto de un engaño. La joven le suplica que interceda ante Dios para que la lleve con él, y este responde que así será, y la abraza antes de introducirse en su sepultura. Sofonisba muere abrazada a la tumba de su amado y su cadáver es hallado por San Basilio, quien sabe todo lo ocurrido gracias a una visión.

MUNDO FICCIONAL. ELEMENTOS HISTÓRICOS, LEGENDARIOS Y FICTICIOS

El mundo ficcional de *Juliano apóstata* se corresponde con el modelo de mundo de tipo III según la clasificación de Tomás Albaladejo (1992: 52-58). A partir de la mitad de la trama, comienzan a sucederse los elementos no verosímiles que motivan la clasificación que acabamos de realizar. Los prodigios sucedidos durante la tentativa de reconstrucción del templo de Salomón, que incluyen la aparición de cruces en las ropas de los judíos, las llamas surgidas espontáneamente, la apertura de un misterioso agujero del cual Asier rescata el *Evangelio* de San Juan y el milagro por el cual Juliano no logra destruir el libro, que queda suspendido en el aire, son los elementos no verosímiles que encontramos en el segundo acto. En el tercero, podría decirse que son más abundantes este tipo de motivos que los propiamente verosímiles: el cadáver de Mercurio mantiene un estado incorrupto y es capaz de realizar milagros⁶⁵, cobra vida por orden de San Miguel para encontrar a Juliano y darle muerte, y regresa a su sepulcro una vez cumplido su cometido. Asimismo, la muerte de Sofonisba se produce como resultado de la intercesión de su marido ante Dios para que les permita reunirse en la otra vida, lo cual la convierte en elemento clasificable como no verosímil. Hemos de recordar, sin embargo, que la clasificación del mundo ficcional de *Juliano apóstata* como perteneciente a un modelo de mundo de tipo III responde a la forma de entender la realidad institucionalmente establecida en la actualidad. En virtud de la credibilidad concedida a los elementos mágicos y religiosos del Barroco (*cf.* subepígrafe 1.2.3.3, pp. 106-116), es posible afirmar que el mundo ficcional de la comedia fue codificado e

⁶⁵ Como vimos en el subepígrafe 1.2.2, las características de los mundos ficcionales teatrales permiten que, para la existencia ficcional de un determinado motivo, su presencia escénica no sea estrictamente necesaria. Por ello, el mero diálogo entre Juliano y San Basilio acerca de los milagros de Mercurio, aunque estos no sean mostrados sobre el escenario, resulta suficiente para que el espectador entienda que han tenido lugar.

interpretado como uno perteneciente a un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil.

Respecto a la proporción de elementos históricos y ficticios, es necesario recordar el mismo aspecto que acabamos de señalar: en la época de Vélez, los aspectos legendarios recibían una consideración histórica (Oleza, 2013: 152, cuestión que ha de ser tenida en cuenta en nuestro análisis. Como veremos, el ecijano se documentó en, al menos, una fuente hagiográfica para la práctica totalidad de la tercera jornada de su texto, lo que otorga a los motivos que en ella aparecen el carácter de legendarios, desde un punto de vista actual, e históricos, desde una perspectiva barroca. Algunos de los aspectos biográficos que Juliano menciona en el largo parlamento del primer acto en el cual habla de su vida y de sus intenciones respecto a los cristianos (vv. 52-248) son verídicos: tal como se afirma en la obra, el Juliano histórico (*ca.* 332-360) era hijo de Constancio Cloro, un hermano del emperador Constantino I. Era, asimismo, primo de su predecesor, Constancio II, a cuya muerte reveló su fe pagana y fue proclamado emperador. Su hermanastro, Constancio Galo, fue junto a él el único superviviente de la purga a la que fue sometida su facción de la dinastía constantiniana, exterminada en el año 337. Ambos pasaron su niñez en Capadocia y su juventud en Constantinopla y Nicomedia formándose con los sabios Nicocles y Hecemonio. Juliano también fue asimismo de Liviano, y conoció, en Atenas, a Gregorio Nacianceno y Basilio el Grande, quienes fueron sus compañeros de estudios. Estuvo casado con Helena, hija de Constantino I y, por lo tanto, su prima, entre el 355 y la muerte de aquella, en el 360. Tras ser nombrado César por su primo Constancio, trató de usurpar el título de Augusto, pero le fue otorgado legítimamente tras morir este. Los detalles que Juliano relata acerca de la construcción de un templo junto a su hermanastro Galo y sobre diversos prodigios y presagios son ficticios, producto de la imaginación de nuestro comediógrafo. La trama

amorosa y de vulneración del honor de Mercurio –reflejada en su humillación y el intento de seducir a Sofonisba por parte de Juliano– también es enteramente ficticia, si bien se basa en la leyenda de un mártir que supuestamente vivió en la época del mandato del emperador romano Decio (249-251), con lo cual Vélez altera el tiempo histórico para situarlo en el año 363, cuando tuvo lugar la muerte de Juliano. De otra parte, el episodio de la reconstrucción del templo de Salomón es parcialmente histórico, dado que fue ordenada por Juliano y se vio interrumpida por un terremoto que impidió que las obras continuasen, aunque incorpora los elementos prodigiosos que señalamos previamente, que son invención de nuestro autor y, además, muy propios de su dramaturgia, caracterizada por “el tropel, el rumbo, el boato, la grandeza” que Cervantes elogiaba en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615). Así pues, *Juliano apóstata* es una pieza en la que predominan los motivos de carácter legendario, entre los cuales se insertan aspectos propiamente históricos que la dotan de un relativo realismo y que Vélez modifica parcialmente para transformar en drama histórico-legendario la que, de haberse mantenido fiel al relato hagiográfico, habría sido una diégesis propia de una comedia de santos.

PERSONAJES

Para el estudio de los personajes comenzaremos caracterizando a los pertenecientes al bando pagano, para pasar a ocuparnos a continuación de los cristianos. Es notorio el hecho de que en esta pieza Vélez presenta una facción enemiga descompensada, con la mitad de caracteres que en el partido cristiano. Probablemente, este aspecto responde al interés en mostrar a Juliano como un hombre excepcional en su postura religiosa, lo cual, en cierto modo, resulta apropiado: tras la promulgación del Edicto de Milán en el año 313 por Constantino I, el Imperio Romano permitió la

libertad de culto, dejando de sufrir persecución el cristianismo. A partir de ese momento, al converger los intereses de la jerarquía eclesiástica con los de los gobernantes romanos, el culto cristiano conocería un período de crecimiento hasta los tiempos de Juliano, quien gobernó entre el 360 y el 361 y fue manifiestamente contrario a esta religión. Tanto su antecesor, Constancio II, como su sucesor, Joviano, eran cristianos; y poco tiempo después de su mandato, en el año 380, Teodosio I, mediante el Edicto de Tesalónica, hizo del cristianismo la religión oficial del Imperio Romano.

En la comedia, Juliano aparece caracterizado con una serie de vicios que, como veremos, no presenta en las fuentes históricas –incluyendo las cristianas–. A través de sus acciones se revela como un hombre despótico, caprichoso, cruel, injusto e intolerante. En su parlamento inicial con su consejero Máximo, que Vélez aprovecha para introducir algunos datos biográficos, el emperador deja patentes sus intenciones hacia el cristianismo:

[JULIANO.] Quitaré la cruz, poniendo
Por señal de su guion
las cuatro letras humanas
como discreto pintor.
Pondré mi estatua en las obras
públicas como farol
que a los gentiles alumbre.
Seré segundo Sansón,
que derribaré la Iglesia
a pesar del Pescador
que a la nave militante
rige el segundo timón.
[...] El culto de la Fortuna
se acendre como crisol,
quede pendiente del árbol
esta ley. Como Absalón,
sus contrarios, los hebreos,
hallarán en mí su favor.
Reedificarán de nuevo
el templo de Salomón (vv. 193-220).

Asimismo, Vélez lo retrata como un hombre supersticioso, lo cual coincide con el rechazo de otros cultos diferentes al cristiano que inculcaba la institución eclesiástica barroca dándoles una calificación similar. Sin embargo, con ello nuestro autor no hace sino aprovechar una característica históricamente documentada que resulta conveniente para su discurso exaltador de la fe cristiana, dado que, como veremos, algunos cronistas de la época de Juliano juzgan como excesiva su confianza en presagios, fetichismos y prácticas adivinatorias:

JULIANO. Abrí una bestia y en ella
vi, para más confusión,
una cruz que en sus entrañas
con sangre se salpicó.
Una corona real
la cercaba alrededor,
haciendo el oro y la sangre
cambiantes de tornasol,
y aunque me dijeron algunos
de esta intrépida nación
de cristianos, que mostraba
el triunfo del vencedor
la corona, y que, sin duda,
siempre clara como el Sol,
la cruz permanecería
contra el infernal dragón.
Yo, Máximo, como sabio,
otro sentido le doy.
Mira si te agrada, amigo,
aquesta interpretación.
La corona significa
mi imperio, y muestra que yo
he de cercar a la cruz,
como en forma de prisión (vv. 156-180).

El fragmento reproducido resulta de interés no solo debido a que Vélez retrata la costumbre de Juliano de recurrir a la aruspicina, contra la cual se manifestó el cristianismo desde sus primeros momentos –al igual que contra otras prácticas adivinatorias y el sacrificio de animales en general–, sino también porque permite

mostrarlo como un hombre egocéntrico e incapaz de interpretar correctamente los designios del destino. De modo similar a como ocurre en *Atila, azote de Dios*, en la cual el rey huno se muestra incapaz de descifrar un sueño que acaba de tener y su esposa le proporciona una lectura errónea y excesivamente centrada en su relación amorosa, Juliano queda aquí determinado por su propio criterio erróneo, tanto a la hora de decantarse por una fe concreta, como para leer las señales enviadas por Dios. Además, el extracto contiene la referencia a la obra de reconstrucción del templo de Salomón que él mismo ordenó y que, en la comedia, se verá interrumpida por la voluntad divina.

Asimismo, destaca la caracterización del emperador como un hombre impulsivo, celoso y lujurioso, que trata de conseguir los favores de Sofonisba mediante engaños e, incluso, asesinando a su marido. Este aspecto contrasta especialmente con los testimonios históricos, que insisten en su talante templado, particularmente, en lo relativo a sus relaciones con las mujeres⁶⁶. Esta imagen tan extremadamente negativa de Juliano responde a la voluntad de Vélez de presentarlo como un antihéroe que, al encarnar todos los aspectos perniciosos de acuerdo a la moral cristiana, se convirtiese en una representación del mal cuya muerte a manos del hombre a quien había martirizado fuese aún más celebrada por el público de su época.

Máximo, el consejero de Juliano, no tiene un papel relevante en el desarrollo de la trama. Su función es la de reafirmar el poder del emperador y configurar el bando del paganismo junto a él, pese a lo cual, a su muerte, enuncia estas lapidarias palabras: “Mal Juliano murió. / No es mucho si vivió mal” (vv. 2419-2420). Como veremos más adelante, esta es una de las varias referencias a la buena y la mala muerte que se encuentran esparcidas por toda la composición, que vienen a subrayar su clara intención

⁶⁶ Tanto Pedro Mejía como Amiano Marcelino, historiadores cuyas obras, como veremos más adelante, pudo emplear Vélez para su comedia, hacen referencias explícitas a la castidad de Juliano: “Temperadísimo en comer y beber y dormir, fue castísimo y limpísimo de toda pasión carnal” (Mejía, *Historia imperial*, f. 145r); “Destacó por una castidad tan intachable que incluso es sabido que, después de perder a su esposa, no prestó atención alguna a lo sexual” (Amiano, *Historia*, 25.4.2).

MERCURIO. ¡No hay oír!
SOFONISBA. ¡Jesús!
FRISÓN. ¡Ya no hay resistir!
 ¡Socorro! (vv. 1289-1294)

Las dos características que definen a Mercurio son, en definitiva, la fe cristiana, que lo convierte en mártir, y la defensa del honor, a raíz de la cual le es encomendado defender el de toda la cristiandad, mancillado por los constantes ataques de Juliano y por su amenaza hacia la ciudad de Cesarea:

[SAN MIGUEL.] ¡Vuelve a cobrar nueva vida,
 honra de nuevo tus armas!
 ¡Da la muerte a Juliano,
 que a ti con más justa causa
 se te comete esta empresa
 por ser a quien más agravia!
 ¡Tus milagros menosprecia,
 y ser de tu esposa aguarda
 tirano dueño, y por ti
 quiere quemar a Cesarea!
 ¡La honra de Dios defiende,
 y la tuya! (vv. 2133-2144)

Mercurio de Cappadocia (225-250) fue, según la hagiografía, el hijo de un oficial romano procedente de Escitia llamado Yares, a quien un ángel salvó de morir devorado por unas fieras. A raíz de este suceso, él y su mujer, Saphina, se convirtieron al cristianismo y, al nacer Mercurio, lo llamaron Philopator, “amante del padre”. Adoptó el nombre de Mercurio cuando, a la muerte de su padre, ocupó su lugar en el ejército. También es conocido con el nombre de Abu-Seifein, término árabe que significa “portador de dos espadas” en referencia a la leyenda que afirma que San Miguel le hizo entrega de un arma para que se enfrentase con los bereberes, en guerra con el Imperio Romano. Por sus importantes victorias militares fue nombrado príncipe del ejército por el emperador Decio, quien, pese a su cercanía inicial con Mercurio, lo hizo aprisionar, torturar y decapitar en el año 250 en el contexto de su guerra contra el cristianismo. El

culto a su figura se extendió por todo el Imperio Romano y sufrió diversas adaptaciones en función de las distintas regiones donde se vio implantado:

Las versiones más antiguas de su vida y *passio* se consideran redactadas en el siglo VI, cuando en razón de un proceso de progresiva militarización de la sociedad de un Imperio cuyas fronteras iban disolviéndose bajo la presión de pueblos limítrofes (Longobardos, Eslavos, Árabes), el culto de los santos militares –soldados que, en la época de las grandes persecuciones, habían abjurado del paganismo, eligiendo morir como confesores de Cristo– había empezado a difundirse tanto en la *pars Orientis* como en la *pars Occidentis* de la *ecumene* cristiana (Teja, Acerbi, 2011: 190).

El otro personaje histórico del bando cristiano es Basilio, quien remite a Basilio de Cesarea (330-379), también conocido como San Basilio o Basilio el Grande. En la comedia, Juliano hace referencia explícita a que lo conoció en Atenas (vv. 117-120) donde, efectivamente, sabemos que ambos fueron compañeros de estudios e, incluso, amigos. Basilio fue un notable clérigo de Cesarea, donde ejerció, asimismo, como obispo; y está consagrado como uno de los cuatro padres de la Iglesia Ortodoxa griega, además de reconocido como santo por la Iglesia Católica. El culto a este beato añadió a la leyenda hagiográfica construida en torno a Mercurio el detalle de la muerte de Juliano a manos de este último, que le fue revelado a Basilio en un sueño. Reproducimos a continuación la narración de esta historia según el cronista bizantino Ioannes Malalas, la primera versión conocida del mito según Teja y Acerbi (2011: 191):

Esa misma noche Basilio, el santísimo obispo de Cesarea de Cappadocia, vio en un sueño los Cielos que se abrían y al Salvador Cristo sentado en un trono y gritando: “Mercurio, ve y mata al emperador Juliano, quien está en contra de los cristianos”. Mercurio, de pie ante el Señor, llevaba una brillante armadura de hierro. Al oír la orden, desapareció; y reapareció de inmediato ante el Señor exclamando: “El emperador Juliano ha sido herido fatalmente y ha muerto como ordenaste, Señor”. Asustado por su grito, el obispo Basilio despertó confuso [...]. San Basilio asistió a la iglesia para el servicio de la mañana, reunió a todos los clérigos y les contó su misterioso sueño, y que el emperador Juliano había

sido herido y muerto esa misma noche. Todos le recomendaron permanecer en silencio y no contarle a nadie lo ocurrido (Malalas, 1986: 182)⁶⁷.

Las referencias de *Juliano apóstata* a la intervención de Basilio en la leyenda de San Mercurio quedan patentes en la amenaza de Juliano a la ciudad de Cesarea –si bien motivada por su especial rencor hacia el marido de la mujer que lo rechaza– y en la aparición final del obispo en el sepulcro de Mercurio, donde manifiesta saber todo lo ocurrido gracias a una visión:

BASILIO. Entrad, no tengáis temor,
que el recelo que tuvisteis
cesó. Ya murió Juliano.
Ya no ofende ni persigue
La cristiandad.
1º. ¡Dulce nueva!
BASILIO. La visión que tuve os dije.
Entrad y veréis la lanza
Que con su sangre se tiñe.
¡San Mercurio le mató! (vv. 2545-2553)

La relación especial entre Mercurio y Basilio es puesta de manifiesto, además, en la escena en la cual este último, lleno de júbilo, informa a Frisón y Sofonisba de que la muerte de su amado marido y señor le permitirá gozar del *status* de santo y mártir:

BASILIO. Después de que su delicado
cuerpo los fieros ministros
como lineros trillaron,
pidiendo el divino auxilio,
un ministro temerario
partió sus divinas sienes
con un destrial, con que, dando
fin a su vida, su alma
en el cielo está gozando
de Dios. Mira, Sofonisba,
si con justa causa alabo
su ventura, y tengo envidia
a tu esposo soberano (vv. 1754-1766).

⁶⁷ Traducción propia del inglés a partir de la realizada del griego por Elizabeth y Michael Jeffreys y Roger Scott (1986).

A través de este parlamento, Vélez introduce la circunstancia del conocimiento de San Basilio de que Mercurio es santo y mártir, algo que, debido a la traslación temporal realizada por el texto, requiere de una explicación: en tiempo de Basilio, el culto a San Mercurio estaba ya extendido; pero, al ser ambos santos contemporáneos en el mundo ficcional de Juliano apóstata, es necesario introducir un suceso en la diégesis que permita relacionarlos a fin de que la posterior visión experimentada por Basilio resulte más verosímil.

Por lo que respecta a Sofonisba, es el personaje ficticio que permite desencadenar la acción de la comedia, aunque de un modo pasivo, puesto que constituye el objeto de deseo de Juliano. Cumple con el rol de mujer enamorada, amante esposa y devota cristiana, en perfecta consonancia con la fórmula “soy quien soy”, en la cual nos centraremos en el apartado dedicado al contexto:

SOFONISBA. No prosigas, que es en vano,
que segura de mi honor,
no hallarás en mí el temor
que tú pusiste en Juliano.
Yo soy quien soy, y lo he sido,
y tú, Mercurio, has mostrado
que eres valiente, y honrado,
pero no cuerdo marido (vv. 693-700).

Como se aprecia en este extracto, también Sofonisba se rige por el código del honor, el cual se traduce, en su caso –como en el de la mayoría de los personajes femeninos–, en la fidelidad conyugal. La insinuación por parte de Mercurio de que ella pudo tener una actitud que incitase el deseo del emperador la ofende tan profundamente porque con ello pone en duda su capacidad para guardar su honor, aspecto que define buena parte de su personalidad. Su fidelidad y su amor por su esposo son tales que, al final de la intriga, lo sigue hacia la muerte. Pero, a su vez, este acto se produce de acuerdo con las leyes cristianas: Sofonisba no muere para estar junto a Mercurio

quitándose la vida, sino rogándole que consiga el beneplácito divino para que su fallecimiento tenga lugar y sea llevado a cabo por el propio Dios.

Finalmente, Frisón aparece caracterizado como el gracioso de la comedia, que permite relajar el sentido profundamente trágico de los hechos representados. Su efecto jocoso, sin embargo, está notablemente suavizado para no romper con el tono serio del texto. Como corresponde a la figura del donaire (*cf.* Gómez, 2006: 128), Frisón manifiesta pereza y cobardía hacia el final de la pieza no sin cierta jocosidad:

<i>Dentro.</i>	¡Frisón, Frisón!
FRISÓN.	¿Quién llama?
SOFONISBA.	¡Soy yo, que estoy confusa!
FRISÓN.	¡Y yo, en la cama! (vv. 2217-2219)

En el siguiente fragmento, el gracioso muestra tanto su gandulería como su apocamiento:

FRISÓN.	Con cosas del otro mundo jamás me metí, ni quise. Los que las ven mueren presto, y yo no quiero morirme. Ver entrar a medianoche, a las horas de maitines, cuando lámparas dan luz amortiguada y triste, un cuerpo, aunque sea santo, pisando sobre alfenique, grave rostro, tantos ojos que luz y rayos despiden, todo vestido de blanco, ¡por Dios, que es caso terrible para un pecador cobarde, y que de sueño se rinde! (vv. 2429-2444)
---------	---

Sin embargo, su fidelidad tanto a su señor, Mercurio, como a Sofonisba lo llevan a acompañarla en los distintos lances de la fábula. Consuela a la dama tras el ataque de su marido, se encamina con ella a Cesarea para encontrarlo y rebelarle la verdad antes

de su muerte acerca de los engaños de Juliano y Máximo, y se hace sacristán para acompañarla mientras permanece en el sepulcro penando por la muerte de su esposo.

SUBGÉNERO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE DE *JULIANO APÓSTATA*

Por lo que respecta al subgénero teatral de *Juliano apóstata*, puede afirmarse que se trata de un drama histórico-legendario que cumple con los términos estudiados en el subepígrafe 1.2.3.4. El diálogo entre la época pretérita y la contemporánea al propio texto se produce en virtud del mensaje propagandístico exaltador de la cristiandad y la intención educativa de la obra que, en plena Contrarreforma, buscaba reafirmar los valores de la fe católica recordando los tiempos en los cuales los cristianos eran perseguidos y atormentados por sus creencias. Otra característica del drama histórico con la que *Juliano apóstata* se corresponde a la perfección es la presencia decisiva de personajes históricos: Juliano, Máximo y Basilio son todos ellos caracteres basados en sus correspondientes versiones históricas, con los añadidos legendarios realizados por la tradición, en el caso del último, y con el carácter legendario de Mercurio que, como ya advertimos, recibía una consideración histórica en época de Vélez. Juliano y Mercurio son, respectivamente, el protagonista y el antagonista de la comedia, con lo cual su acción en la trama resulta definitiva. La presencia de Basilio, por otra parte, permite completar la referencia a la leyenda de la muerte del emperador a manos de Mercurio, probablemente conocida por el público de la época a través de la biografía del obispo. Máximo, en cambio, probablemente solo fuese reconocido por una audiencia culta y con conocimientos de historia; posiblemente, de la nobleza.

El empleo de las unidades de tiempo y lugar se realiza de modo acorde con la verosimilitud: la acción comienza en Constantinopla, se traslada momentáneamente a Jerusalén, donde tiene lugar la interrupción de la reedificación del templo de Salomón;

y, a partir de la última escena del segundo acto, los hechos se desarrollan en Cesarea, con la breve incursión en el campo de batalla entre romanos y persas, donde Mercurio da muerte a Juliano. El lapso temporal en el cual se desarrollan los acontecimientos, sin embargo, no está del todo definido: mientras las jornadas primera y segunda se desarrollan en un día, parece haber transcurrido un período sin concretar entre la segunda y la tercera. En el diálogo entre Juliano y Basilio (vv. 1785-2008), las referencias al cadáver incorrupto de Mercurio, “que milagros grandísimos ha hecho” dan a entender que han pasado días o, quizá, semanas. La señal definitiva se encuentra en la primera escena de este tercer acto en la cual conocemos la nueva situación de Sofonisba y Frisón:

SOFONISBA.	Yo cada día aumento la pena mía y el amor de mi marido.
FRISÓN.	Bien los dos hemos mostrado la fe que es justo tener, tú, de constante mujer, y yo, de leal criado. Mil alabanzas nos dan. Tú junto al sepulcro honroso vives donde está tu esposo, y yo, a ser el sacristán de este templo me quedé (vv. 2018-1029).

Asimismo, en *Juliano apóstata* intervienen los principios de decoro y justicia poética. Si bien la comedia contiene el horrible tormento de Mercurio y la muerte de Juliano alanceado por el soldado, ninguno de estos elementos se muestra al público. Como vimos, el martirio y la muerte del soldado son narrados por Basilio a los afligidos Frisón y Sofonisba, mientras que Juliano recibe el golpe de gracia fuera del escenario y regresa para morir ensangrentado ante el público, como especifica la acotación *LL*: “Pelean los dos, y vase huyendo Juliano, y Mercurio tras él, y sale luego por la otra puerta muy lleno de sangre” (Vélez, 2016: 76). Su muerte, por otra parte, hace que se

cumpla el principio de justicia poética, pues queda así vengado el honor del mártir y el de la cristiandad, los cuales tantas veces ofende a lo largo de la diégesis.

La escenografía de la obra, como corresponde a la representación de milagros, no está exenta de complejidad. La escena del templo de Jerusalén, con el gran agujero por el cual debe introducirse Asier para extraer el *Evangelio*, requiere de una trampilla en el suelo del escenario que se abra en el momento preciso y de la simulación del hundimiento de tierra, como queda manifiesto en la acotación *j*: “Toma la azada y da golpes en el tablado, y va cayendo como cimiento, y una como piedra, de suerte que quede en el tablado un escotillón” (Vélez, 2016: 50). El efecto del libro volando sobre el escenario tampoco parece fácil de conseguir: “Hace que le quiere romper y que no puede, y arrójale a lo alto del vestuario, adonde habrá una apariencia, que vayan unas hojas por el aire” (Vélez, 2016: 54, acot. *o*). En la escena de la aparición de San Miguel, asimismo, es necesario un sistema de poleas para simular que el santo desciende de los cielos: “Duérmese sobre las almohadas y en un bofetón aparece en lo alto San Miguel” (Vélez, 2016: 68, acot. *z*). En definitiva, la pieza presenta las complicaciones escenográficas propias de la representación de los aspectos prodigiosos de la diégesis, que la aproximan, en cuanto a los requerimientos técnicos, a la comedia hagiográfica.

Por último, *Juliano apóstata* cuenta con una trama amorosa, si bien en este caso su función no es diluir la carga histórica de la obra, sino ocupar un importante lugar en ella como desencadenante del conflicto que en ella se desarrolla. Por esta razón, en la división entre dramas de hechos públicos y de hechos privados establecida por Oleza (cf. 2013: 150-187; 2012: 61-102), el texto que nos ocupa se encuentra en la segunda categoría. Concretamente, en su gradación en los niveles de interferencia de los hechos privados sobre los públicos (cf. 1986: 257-258; 2012: 80-82), nuestra pieza se

encontraría en el tercer nivel, el de los dramas históricos protagonizados por un personaje histórico que lleva a cabo acciones en el ámbito público y en el privado.

En cuanto a la orientación preferente del texto, si bien hemos de recordar que las noticias relativas a una escenificación que tuvo lugar en 1637 se refieren a una o varias representaciones populares, la complejidad escenográfica y el personaje de Máximo, que constituye una referencia que requiere de una formación histórica de difícil acceso para los estamentos más bajos, nos hacen inclinarnos por la posibilidad de que, inicialmente, Vélez tuviese en mente una representación áulica. En cualquier caso, con *Juliano apóstata* nos encontramos ante una obra propagandística de los valores cristianos y contrarreformistas.

EMISOR: FECHA DE COMPOSICIÓN Y FUENTES DE LA COMEDIA

Para la datación de *Juliano apóstata* tomaremos como referencia el esquema métrico elaborado por George Peale (2016: 30-31). Por desgracia, el dato de la representación de esta comedia en 1637 no resulta particularmente útil: si bien en un principio esta fecha podría emplearse como *terminus ad quem* para proponer un lapso temporal aproximado, los porcentajes arrojados por el esquema métrico, como veremos, no parecen apoyar la composición de esta pieza en los años 30 del siglo XVII.

La obra presenta las siguientes proporciones métricas: 45,3% de romance, 27,8% de redondillas, 14,4 % de décimas, 5,9% de octavas reales, 3,5% de silvas consonantes, 2% de estancias y 1,1% de sonetos. Son varios los aspectos que señalan la posibilidad de que esta pieza fuese compuesta en la tercera década del siglo XVII: en primer lugar, la proporción de romances es demasiado elevada para corresponderse con la etapa inicial de nuestro autor, y demasiado reducida para señalar hacia su período tardío. El 45,3% de romance de *Juliano apóstata* se encuentra muy próximo al 48,3% de *El hijo*

del águila (1621-1622)⁶⁸, al 42,7% de *El asombro de Turquía* (1623-1624)⁶⁹, al 49,2 de *El Hércules de Ocaña* (1621)⁷⁰ y al 45% de *El diablo está en Cantillana* (1625-1626)⁷¹; e, incluso, no se desvía demasiado del 50,1% de *Las palabras a los reyes* (1625-1626)⁷² o el 50% de *Los novios de Hornachuelos*.

Otro aspecto que permite situar la composición del texto que nos ocupa en la década de los 20 es la relativamente baja proporción de redondillas (27,8%), que, si bien no representa la mitad respecto al romance como ocurre con algunas comedias de este período (Pérez Fernández, 2007: 128), se encuentra alejada del 52,8% alcanzado en *La montañesa de Asturias*, el 46% de *La Serrana de la Vera* y el 42,8 de *Don Pedro Miago*, todas ellas de 1613⁷³, y el 36,7 % de *El conde don Sancho Niño* (1615-17)⁷⁴.

Asimismo, la ausencia de quintillas y de endecasílabos sueltos es señalada por Vega como una señal de que nos encontramos ante piezas pertenecientes a una etapa madura de nuestro autor (1996: 117, 120). Este aspecto es observable en textos como *El Hércules de Ocaña* (1621), *Más pesa el rey que la sangre* (1621)⁷⁵, *El mejor rey en rehenes* (ca. 1626)⁷⁶, *Correr por amor fortuna* (1632-1633)⁷⁷.

Finalmente, otros dos factores vienen a apoyar los argumentos aportados. El primero de ellos es la presencia de silva de consonantes, que representan un 3,5%: como señalan Morley y Bruerton, este es un metro poco común en Lope que solo se encuentra en obras pertenecientes a los diez últimos años de su carrera (1968: 141), lo cual, aplicado a nuestro caso, vendría a respaldar la composición de *Juliano apóstata* en

⁶⁸ González Martínez, 2011: 122.

⁶⁹ González Martínez, 2011: 122.

⁷⁰ Bruerton, 1947: 362.

⁷¹ Peale, 2018: 61.

⁷² Peale, 2018: 61.

⁷³ González Martínez, 2011: 122.

⁷⁴ González Martínez, 2011: 122.

⁷⁵ Peale, 2011: 47.

⁷⁶ Vega, 1996: 117.

⁷⁷ Cf. Pérez Fernández, 2007: 130

torno a la segunda mitad de los años 20 del siglo XVII. La otra circunstancia a tener en cuenta es el 14,4% de décimas, metro que el Fénix comienza a incluir en todas sus comedias a partir de 1615, con un promedio de empleo del 14,4% para el período de 1620-1625 (Morley y Bruerton, 1968: 116). Considerando los paralelismos entre el empleo de los diferentes tipos de estrofas de Lope y de Vélez (cf. Bruerton, 1947: 346-364), no resultaría sorprendente que este fuese otro caso de dicho fenómeno. Por lo tanto, proponemos para *Atila, azote de Dios* el período compositivo correspondiente a 1620-1630.

Castillejo señala un aspecto que podría permitir acotar la fecha propuesta por la comedia. Por un lado, advierte la similitud entre el tormento al que es sometido Mercurio y la tortura inquisitorial (2002: 352-353); y, refiriéndose al episodio de la reedificación del templo de Salomón, señala lo siguiente:

Los vestidos de los judíos obligados a reconstruir el templo pueden recordar a los espectadores a los perseguidos por los españoles. Recordemos que los judíos iban identificados por las calles sevillanas con una gran cruz amarilla en la espalda, según muestra la famosa escena pintada del Arenal de Sevilla. Los condenados a la hoguera por la Inquisición iban con llamas y símbolos en las vestiduras (Castillejo, 2002: 351).

Si bien esta es solo una hipótesis, resulta inevitable no reparar en lo que podrían ser alusiones a estos procesos inquisitoriales en las quejas proferidas por los judíos:

RUBÉN.	¡Huye, Eliud, que decinden de los enojados cielos rayos que la tierra abrasan!
ELIUD	¡Que me abraso! [...]
RUBÉN.	¿Qué idolatría, Señor, Ha cometido tu pueblo que le confundes y abrasas?
ASER.	Sin alma y sin vida vengo, mas, ¿qué es esto? ¿Cómo tienes, Eliud, puesta en el pecho una cruz?

ELIUD. De eso me espanto.
Lleno de cruces te veo.
RUBÉN. ¡Quita, Asier, de tu vestido
esas cruces!
ASIER. ¿Estás ciego,
que las que traes no miras? (vv.1409-1435)

Es posible que la experiencia vivida en Madrid en 1624 ejerciese alguna influencia sobre nuestro autor: el 21 de enero de este mismo año, se celebró un auto de fe en la plaza mayor de la ciudad contra Benito Ferrer. Si bien sobre él no pesó la acusación de judaizante, el reo fue quemado en la hoguera ante más de setenta mil personas, según la relación de Mendoza (1624). Este fue un notorio acontecimiento del cual, pese a no poder garantizar la presencia de Vélez, no albergamos duda de que, como mínimo, nuestro autor tuvo noticia de su acaecimiento. Resulta de interés, además, la posibilidad, estudiada por González Martínez, de que el ecijano acompañase a la Corte en su viaje a Sevilla y Doñana entre febrero y marzo de 1624 (2010: 15-22). Este fue un año de actividad para el Santo Oficio en Sevilla, durante el cual destacó el proceso que desembocaría en el auto público de fe del 30 de noviembre, en el cual hubo de comparecer Felipe Godínez (*cf.* Bolaños Donoso, 1991: 38-48). Desde febrero hasta esta fecha, el dramaturgo permaneció confinado en el castillo de Triana. Asimismo, la madre y hermanas del dramaturgo sufrieron procesos inquisitoriales: Felipa y Leonor, ambas hermanas de Godínez, fueron sometidas a un auto de fe, que sufrieron el 6 de febrero de 1624. Dada la fama de la que en estas fechas gozaba ya el comediógrafo, colega de profesión de Vélez, existe la posibilidad, incrementada por la presencia de este último en tierras andaluzas en fechas en las cuales el proceso se encontraba en marcha, de que el episodio ejerciese cierta influencia sobre él para la inclusión de la recién comentada escena en su pieza. Así, pese a que los factores que acabamos de señalar son de orden hipotético, no carecen de interés para reflexionar sobre “la posible

intencionalidad moral de la obra en un momento histórico muy convulso” (López-Abadía, 2016: 16) y también, en relación con el período compositivo de *Juliano apóstata* que hemos señalado, para estimar la posibilidad de reducirlo de 1620-1630 a 1624-1630. De otra parte, la presencia de silvas de consonantes vendría a respaldar esta propuesta.

Por lo que respecta a las fuentes de la comedia, Spencer y Schevill (1935: 186-187) señalan como probable la *Historia imperial y Cesarea en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Césares, Emperadores de Boma, desde Julio César hasta el Emperador Carlos Quinto* de Pedro Mejía (Sevilla, 1545). Entre los ff. 145r y 146v de la edición impresa por Martín Nuncio en Amberes en 1552, de la cual nos hemos servido, se extiende el capítulo dedicado al emperador en quien Vélez se basó para su texto, titulado “Comienza la vida del emperador Juliano solo de este nombre llamado Apóstata: la cual se escribe solo en este capítulo”. Mejía caracteriza a Juliano como un hombre de múltiples virtudes y “uno de los mejores emperadores que ha habido en el mundo” (f. 145r) resaltando su carácter generoso, justo y “fácil con los amigos” (f. 145v), para a continuación añadir, como contrapartida, su paganismo. El historiador señala que el emperador, consciente de que la persecución violenta y las ejecuciones de cristianos aumentaban la popularidad de su fe, “inducido del demonio y de su propia maldad determinó buscar vías y maneras como perseguir la Santa fe católica” (f. 145v). Se refiere Mejía a la creación de una institución secular pagana y a la segregación de los cristianos, aspectos que describe como sigue:

Y por esto determinó usar de lo contrario [a la violencia contra los cristianos], y fue, según Rufino, y San Hierónimo y Casiodoro cuentan, atraerlos con dádivas y mercedes y halagos y canticios y dignidades a que apostatasen y sacrificasen a sus dioses falsos. Y según ellos mismos afirman, hubo algunos, y no pocos, codiciosos y ambiciosos, que por se ver con riqueza, otros con mandos y cargos, negaron la santa fe. Y así fue esta una de las grandes persecuciones que la iglesia ha recibido. [...] Hizo leyes y edictos generales, que ninguno que fuese cristiano

no pudiese ser maestro, ni preceptor de ningunas artes ni ciencias, ni tampoco pudiese estudiar en escuelas, sino el que adorase los ídolos, a fin de que de codicia de las letras idolatrasen, o a lo menos, se hiciesen idiotas y simples, y por eso no pudiesen persuadir ni predicar su fe bastante. Mandó asimismo que no pudiesen los cristianos tener oficio ni cargo de justicia, ni ser capitanes, ni tener otra dignidad (ff. 145r-145v).

Estas son las circunstancias que Vélez representa a través de las desigualdades que Juliano comete en la escena en la cual, en audiencia con cristianos y paganos, únicamente concede mercedes a los segundos. También resulta probable que el fallecimiento del emperador en la comedia, alanceado por el momentáneamente resucitado Mercurio, tenga su basamento en el Juliano histórico, quien sufrió la misma muerte en un enfrentamiento con los persas:

Su ejército venía harto molesto y trabajado, y viniendo de esta manera, acaeció así por permisión de Dios, que quiso estorbar con su muerte las muertes que pensaba hacer de los inocentes, que un tráfuga tornadizo de los persas, que venía por guya entre otros en su ejército, guio falsamente a Juliano y a los que en su batalla venían, caminando por cierta parte donde había gran celada de enemigos, y siendo el acometido de ellos como más esforzado de lo que debiera, salió a pelear con ellos, donde sin saber ni quién, ni quién no, le fue dada una mortal lanzada, que le pasó el brazo y le entró gran parte por el costado (f. 146r).

La crónica de Mejía también hace referencia a un aspecto que la tradición cristiana añadió a la leyenda de San Mercurio y el castigo por él impuesto a Juliano. Se trata de la supuesta exclamación del emperador antes de morir: “Pero luego, sintiéndose mortal, dicen que [Juliano] dijo con con grande soberbia contra Cristo nuestro redentor, basta que venciste, Galileo, porque él así lo solía llamar” (f. 146v). En la pieza de Vélez, el emperador emplea esta misma denominación para referirse a Cristo y profiere una expresión similar en su agonía final:

JULIANO. Muerte me ha dado un cristiano
gallardo y resplandeciente.
¡Venció, venció el Galileo! (vv. 2389-2391)

Estas legendarias palabras postreras debían de ser conocidas en la época de Vélez, dado que este pone la expresión en boca de Juliano no una, sino dos veces:

[JULIANO.] Ya la vida y el deseo
 acabaron en un día.
 Penas siento, sombras veo.
 ¡Ya venciste, Galileo!
 ¡Bebe, bebe, sangre mía! (vv. 2406-2410)

Es posible, asimismo, que el ecijano consultase obras históricas de autores de la Antigüedad, más próximos cronológicamente a los sucesos escenificados. A este respecto destaca Amiano Marcelino (*ca.* 330-*ca.* 400), historiador contemporáneo a Juliano, y su *Rerum gestarum libri XXXI*, comúnmente conocida como *Historia*. Como indica su propio título, esta crónica constaba de un total de 31 libros de los cuales se conservan 18, que van desde los números XIV a XXXI. Una extensa parte de este texto está dedicado a la figura del emperador que nos ocupa, cuyo mandato ocupa los libros XVI a XXV, en los cuales se narran sus andanzas desde su nombramiento como César hasta su muerte. La totalidad de la crónica abarca desde el año 96 hasta el 378, mientras que los libros conservados se ocupan de los últimos 25 años de este período. Amiano, griego de nacimiento, fue militar del Imperio Romano y vivió de primera mano muchos de los sucesos reflejados en su *Historia*, razón por la cual se trata de una fuente fundamental “para conocer la sociedad y la cultura del siglo IV, así como para conocer a Juliano y su expedición persa” (Harto Trujillo, 2002: 14). Su descripción del emperador, en el capítulo 4 del libro XXV, es especialmente favorable al mostrarlo como un hombre prudente, valiente, inteligente y generoso, de gran templanza en sus deseos y pasiones. Proporciona, asimismo, una descripción física que lo presenta como un hombre fuerte y buen corredor. Menciona, además, el gran nivel de superstición de Juliano, que pudo inspirar a Vélez para la caracterización de su versión dramática del emperador: “era bastante hablador y muy raramente callaba. Demasiado aficionado a

tener en cuenta los presagios, hasta tal punto que, en esta actitud, parecía igualar al príncipe Adriano, supersticioso más que auténtico defensor de la religión” (Amiano, 25.4.7). Sobre su costumbre de practicar la aruspicina, explícitamente mencionada en la comedia, extraemos un ejemplo que reproducimos a continuación:

Mientras la volubilidad de la Fortuna va disponiendo estos hechos en otra parte del mundo, Juliano, entre las muchas actividades que realizaba en el Ilírico, escudriñaba las entrañas una y otra vez, e intentaba conocer el resultado final de los sucesos, observando las aves. Pero, ante las respuestas ambiguas y oscuras que obtenía, dudaba sin saber bien qué hacer (Amiano, 22.1.1).

A partir de su primera edición impresa en 1474 (Roma), se sucedieron otras en 1517 (Bolonia), 1518 (Basilea), 1533 (Basilea, 2ª ed., Augsburgo), 1544 (París), 1546 (Basilea), 1552 (Lyon), 1588 (Frankfurt), 1591 (Lyon), 1609 (Hamburgo), 1611 (Hannover), 1636 (París), y otras posteriores (cf. Castillo, Alonso y Sánchez-Ostiz, 2010: 30-34). Por lo tanto, Vélez pudo servirse de alguna de las aquí señaladas para componer *Juliano apóstata*.

El cronista refiere, además, un evento histórico contenido en *Juliano apóstata*: se trata de la reconstrucción fallida del templo de Salomón, en Jerusalén. La *Historia* lo narra como sigue:

[Juliano] pretendía que su imperio fuese recordado por la magnitud de sus obras. En este sentido, planeaba restaurar sin mirar en gastos un templo de Jerusalén, templo magnífico en otro tiempo y que, tristemente, fue destruido después de muchos y mortales combates, con el asedio de Vespasiano y, posteriormente, de Tito. Juliano encargó esta empresa al antioquense Alipio [...]. Pero, aunque Alipio se apresuró con gran valor a realizar la tarea encomendada, y contó para ello con la ayuda del gobernador de la provincia, sin embargo, unas pavorosas bolas de fuego comenzaron a llover junto a las ruinas del templo e hicieron inaccesible el lugar, llegando incluso a quemar a algunos trabajadores. De este modo, como el destino parecía adverso, se olvidó esta empresa (Amiano, 23.1.2).

El texto de la comedia, aunque reconoce el carácter natural del terremoto que impidió la continuación de las obras, imprime un carácter divino al fenómeno:

ASIER. Tembló con no visto estruendo
la tierra, y los edificios
cercanos todos cayeron.
Piedras saltaban por alto,
encontrándose en el viento,
hasta que, hechas pedazos,
bajaban rotas al suelo.
Pesado este terremoto,
con la obra prosiguieron
algunos más animosos,
mas brotó llamas de fuego
la tierra que abierta estaba,
bajando también del cielo
rayos que hicieron ceniza
las herramientas y cedros.
Levantose luego el aire
tan furioso y tan soberbio,
que esparció por el monte y llano
la cal, la arena y el yeso.
Mira si hay causa bastante
de que turbados dejemos
la obra, porque sin duda
Cristo estorba tus intentos,
y es su poder infinito (vv.1510-1533).

Las circunstancias de la muerte de Juliano, las cuales, como hemos señalado, muy probablemente inspiraron a Vélez para representar a Mercurio persiguiéndolo con su lanza, se encuentran asimismo en la crónica de Amiano; concretamente, en el capítulo 3 del libro XXV, titulado “El emperador, sin cota de malla, cuando se ve inmerso en la batalla en un intento de rechazar a los persas, que les acosaban por todas partes, es herido por una lanza. Le llevan a su tienda, donde habla a los presentes y muere después de beber agua fría”. El historiador refiere cómo “sin que se sepa su procedencia, de repente, la lanza de un soldado de caballería, tras pasar rozando la piel de su brazo, le atravesó las costillas y se hundió en la cara inferior de su hígado” (25.3.6).

Más breve y prolija en detalles es la *Nueva historia* o *Historia nueva*, escrita por Zósimo entre los años 424 y 592-594 (Candau, 1992: 9-10). De sus 6 libros, que abarcan entre los años 238 y 410, parte del III se dedica a la figura de Juliano, desde su ascenso al cesarato hasta su muerte, recogidos entre los capítulos 1 y 29, de los cuales la mayor extensión (12-34) recoge la expedición del emperador contra el Imperio Persa. De haber consultado este texto, Vélez se habría servido de la traducción del griego al latín realizada por Löwenklau en 1576 (cf. Candau, 1992: 52-56) o de ediciones posteriores, dado que la primera traducción a lengua moderna –francés– tuvo lugar con posterioridad a su muerte, en 1686.

Por lo que respecta a los datos sobre Mercurio de Cesarea, el santo en el cual se basa el protagonista de la comedia, es posible que Vélez se viese inspirado por el culto a su figura presente en la zona sur de Italia. Se conservan reliquias de San Mercurio en la iglesia de Santa Sofía de la ciudad italiana de Benevento⁷⁸, que nuestro dramaturgo pudo visitar en los tiempos en los que sirvió como soldado en las campañas de Nápoles, Milán y Saboya. Rodríguez López-Abadía señala como posible fuente el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas (2016: 23). Esta obra, de gran éxito editorial, vio la luz en seis volúmenes, publicados entre 1578 y 1603 y contó con, al menos, 69 ediciones, recogidas por Palau (1951: 441-442). Su gran popularidad y su conocimiento por parte de Vélez quedan patentes en las menciones a la hagiografía en *El marqués del Vasto*, uno de cuyos personajes, el gracioso Barriga, hace la siguiente referencia a esta hagiografía: “Es que mis servicios son como el *Flos Sanctorum*, que hay en ellos

⁷⁸ Se cree que parte de las reliquias de San Mercurio fueran trasladadas a Italia junto con otros cuerpos santos por Constante II, en el 663, para que le propiciaran una victoria contra los longobardos. Asediada sin éxito la ciudad de Benevento, el emperador tuvo que dejarlas en Quintodecimo, la antigua Aeclanum, un pueblo en la provincia de Avellino. Ciento cinco años más tarde, exactamente el 26 agosto del 768, será el rey Arequis, muy devoto al santo, quién las trasladará a Benevento, al altar principal del *opulentissimum templum* de Santa Sofia. Mercurio se convertirá en *domini eiusdem loci tutor et urbis*, patrono de la ciudad y del entero ducado (Teja y Acerbi, 2001: 196-197).

confesores y mártires y vírgenes” (Vélez, 2008, vv. 1593-1595). También en la segunda parte de *El príncipe esclavo* hay una referencia explícita a la obra, en boca del español Laín: “Ya estoy de molde / verdugo en el *Flos Sanctorum*” (Vélez, 2019, vv. 464-465). En la edición que hemos consultado (1588, Barcelona, J. Cendrat), la vida de San Mercurio se extiende entre los ff. 26v y 28r. El siguiente fragmento refiere el episodio en el cual Vélez probablemente se inspiró para los acontecimientos del tercer acto:

El emperador Juliano apóstata, yendo a una guerra contra los persas, porque el santo prelado no le sirvió con algún dinero para aquella jornada como él quisiera, que siendo de vuelta destruiría la ciudad (de Cesarea). San Basilio, oyendo esta amenaza, y entendiendo que la ejecución de ella sería no menos rigurosa, congregó gente mucha del pueblo en una iglesia de la madre de Dios, donde estaba el cuerpo del mártir y soldado San Mercurio; con sus armas y lanza púsose en oración, y perseverando en ella, vieron que la lanza y armas del mártir desaparecieron de allí, fueron al sepulcro y no apareció el santo cuerpo. Pasaron días, y vino nueva de que estando en la batalla el apóstata Juliano, cierto soldado no conocido le había herido con una lanzada, de modo que perdió luego la vida diciendo grandes blasfemias de Cristo. Fue San Basilio, oído esto, al sepulcro del mártir y hallóle allí, miró sus armas y vio la lanza ensangrentada, por donde parece que aun estando Mercurio en el cielo, quiso Dios que fuese su alguacil, y así castigó al perverso emperador Juliano (Villegas, 1588, f. 26v).

Tras referir la biografía y el martirio del soldado, torturado y decapitado por orden del emperador romano Decio, Villegas añade lo siguiente: “su cuerpo quedó blanco como la nieve, y daba de sí un olor de preciosos ungüentos. Fue sepultado en un lugar insigne de Cesarea por los cristianos, donde hizo Dios por él muchos milagros. Fue su martirio en 25 de noviembre, cerca de los años de Cristo de 252” (Villegas, 1588, f. 28). A este aspecto hace Vélez referencia en el encuentro entre San Basilio y Juliano, en el cual este último amenaza con volver y destruir la ciudad de Cesarea:

[JULIANO.] Fuera de esto, en sepulcro ennoblecido
tenéis por santo el cuerpo de Mercurio,
diciendo falsamente, a mi despecho,
que milagros grandísimos ha hecho.
Tenéis a Sofonisba aquí escondida,
demás de esto, sabiendo que la quiero,

y que solo acabando con mi vida,
se acabará un amor tan verdadero.
De tan grandes agravios ofendida
mi persona, he venido airado y fiero
a pasar de Cesarea por los muros,
de mi enojo y rigor tan mal seguros.
BASILIO. César invicto, el cuerpo milagroso
de Mercurio tenemos colocado
en urna heroica, pues pasó animoso
martirio tan extraño y nunca usado,
resplandeciente se quedó, y hermoso,
con más fragancia que en ameno prado
suelen dar en abril rústicas flores
de diversos matices y colores (vv. 1817-1824).

En este pasaje se encuentra, pues, tanto la promesa del emperador de que asolará Cesarea, con el añadido del motivo amoroso, original de Vélez, así como la descripción del cuerpo resplandeciente y fragante del difunto Mercurio, su enterramiento en la ciudad y sus propiedades milagrosas.

RECEPCIÓN: REPRESENTACIÓN DE *JULIANO APÓSTATA*

Con respecto a la escenificación de la comedia que nos ocupa, hay noticias que señalan la posibilidad de que esta fuese representada por la compañía de Tomás Fernández en Sevilla en 1637. Sánchez Arjona (1898: 311) da cuenta de un poder otorgado en Toledo por el cual el mencionado autor confería a Roque de Burgos autoridad para ser su representante en Sevilla e impedir que otras compañías representasen allí una serie de obras que eran de su propiedad. Con el título de “Memoria de las comedias jamás vistas para esta ciudad”, incluye un listado que Fernández envió a Burgos junto con el poder, entre las cuales se encuentra *Juliano*

Apóstata en el duodécimo lugar⁷⁹. Dado que el 3 de noviembre de este año el autor llegó a Sevilla con su compañía (Ferrer Valls *et. al.*, 2008), es probable que representasen este drama en la ciudad en dicho mes de 1637.

INTERMEDIARIOS: LA COMPAÑÍA DE TOMÁS FERNÁNDEZ

Tomás Fernández de Cabredo, también conocido como Tomás Fernández Cabredo y Tomás Fernández y Cabredo, fue un actor y autor teatral de la primera mitad del siglo XVII. En 1602 comenzó su actividad como cómico, como se deduce de la noticia recogida en *DICAT* de un documento fechado a 3 de marzo de 1604 por el cual Tomás Fernández, vecino de Logroño y residente en Toledo, se comprometía a pagar 440 reales a Antonio Villegas como devolución de un adelanto concedido por este a cuenta sus representaciones durante el tiempo que había permanecido en su compañía, “que han sido dos años poco más o menos”. Poco tiempo después, en febrero de 1607, figuraba como autor teatral cuando se casó con la también actriz Ana María de la Peña en Valladolid (Alonso Cortés, 1923: 64). Entre 1634 y 1635 contrajo segundas nupcias con Juana de Espinosa, actriz, y autora conocida como “La Viuda”, con quien tuvo cuatro hijas: Ángela, Juana, María y Elena. Las tres primeras siguieron la trayectoria profesional de sus padres.

Durante su prolongada trayectoria como cómico, Tomás Fernández llevó a las tablas, al menos, seis comedias de nuestro autor: *Los hijos de la barbuda*, *Los novios de hornachuelos*, *Más pesa el rey que la sangre*, *La obligación a las mujeres*, *La Baltasara* –compuesta en colaboración con Rojas Zorrilla y Antonio Coello– y *Juliano apóstata*. A partir de 1624, representó varias obras ante el rey Felipe IV, ocasiones entre las

⁷⁹ Al igual que Medel, Paz y Meliá y La Barrera, también Sánchez Arjona atribuye la comedia que nos ocupa a Juan Vélez.

cuales destaca la escenificación de *Los tres mayores prodigios* de Calderón durante la noche de San Juan de 1636 en el Palacio de Buen Retiro.

Fernández falleció entre el verano de 1639 y diciembre de 1640, puesto que la última noticia de su actividad teatral es una obligación contraída en nombre de su compañía por uno de sus miembros, Jacinto Quiñones, por la cual se acordaba la escenificación, en Málaga, de un total de 25 piezas a partir del 1 de agosto de 1639. La siguiente información disponible es una escritura fechada en Madrid el 11 de diciembre, por la cual Juana de Espinosa, viuda de Fernández, acogía en su compañía al actor Antonio Mesía.

CONTEXTO: TÓPICOS EN *JULIANO APÓSTATA*. LA IMPORTANCIA DEL HONOR

Como hemos señalado previamente, *Juliano apóstata* es una obra cargada de contenido ideológico exaltador de los valores cristianos y contrarreformistas. Vélez supo emplear la imagen del emperador Juliano, cuyo rechazo al cristianismo es, precisamente, el aspecto más recordado de su breve mandato, para transmitir una imagen del paganismo que lo vincula al despotismo, la injusticia y la crueldad. A partir de estos defectos y, sobre todo, de su abuso del poder para conseguir los favores de Sofonisba, el César es presentado como un ejemplo de mal gobernante. En contraste con el modelo de monarca que el ecijano esboza en *El triunfo mayor de Ciro*, donde el rey persa aparece caracterizado como un excelente hombre de Estado a partir de su prudencia y su capacidad de autogobierno, Juliano constituye una representación de los vicios no deseables en un líder. Es de señalar que, si bien es común en el teatro barroco español la exaltación de los valores consagrados como católicos e hispánicos con la finalidad de incidir en una identidad común para todos los reinos integrados en la Monarquía Hispánica (cf. subepígrafe 1.2.3.3, p. 106; subepígrafe 1.2.3.4, pp. 137-138),

este no es el caso de *Juliano apóstata*, en la cual la única referencia a lo español, a modo de guiño de Vélez a su público, se encuentra en el v. 2306. Las tropas de Juliano, en su enfrentamiento con los persas, se lanzan al ataque al grito de “¡Cierra, España!” con el cual solían jalearse los tercios españoles.

Si bien este emperador no practicó, como vimos, la persecución violenta ni el martirio contra la cristiandad, sino una suerte de segregación religiosa, la comedia lo presenta capturando a Mercurio y sometiéndolo a unos terribles tormento y muerte. Esto se debe, en primer lugar, a la voluntad de ser fiel, dentro de los cauces establecidos por la verosimilitud, a la historia del santo; y, en segundo, a la mayor efectividad que alcanza la representación del anticristianismo como una amenaza física contra los adeptos de esta fe que como un sistema de barreras institucionales. La importancia del martirio como modo de alcanzar la gloria, además, adquiere una gran presencia en el texto:

BASILIO.

No os aflijáis,
amigos. ¿No os acordáis
de la gloria que alcanzaron
los que por Cristo acabaron
las vidas?

1.º

Dices muy bien,
¿pero no pecan también
los que el peligro buscaron?
Ejemplos hemos leído
de algunos que presumieron
ser mártires y perdieron
el ánimo, y el sentido.

2.º

BASILIO.

¿Temer la muerte es razón?
Sí, mas no es bien que por ella
perdáis la corona bella,
que de las flores sermón
os han de dar los martirios,
pues tras de penas crueles
son jazmines los laureles,
son azucenas los lirios (vv. 1946-1964).

Entre los vv. 1937-2008, se produce un excursus en la diégesis de la obra en el cual se ensalza el martirio como forma de alcanzar las máximas aspiraciones de la vida cristiana, dentro del modelo de *exempla sanctorum* en el cual se inserta la representación que de Mercurio realiza *Juliano apóstata*. Esta exaltación de los valores más puramente fervorosos de la fe se relaciona con lo que Sánchez Lora denomina “la histeria religiosa del Barroco” (cf. 1993: 119-134), en relación a la religiosidad áurea que se encuentra teñida, como estudiamos (cf. subepígrafe 1.2.3.3, pp. 105-116), de rasgos mágicos, taumatúrgicos y ritualistas: “la histeria religiosa barroca no es separable de una de las claves esenciales de la propia cultura del Barroco, me refiero al binomio miedo-violencia que, por utilizar la afortunada expresión de Delumeau, hacen de Europa una *ciudad sitiada*” (Sánchez Lora, 1992: 128).

Los discursos religiosos y literarios barrocos, pues, se servían del recurso que el propio Delumeau denominó *objetivación* (1989: 39), en virtud del cual, ante el temor a la muerte, se producía un aparentemente paradójico fenómeno de recreación en los aspectos más terribles y morbosos de aquella. En este contexto cobra pleno sentido la llamada por Maravall *estética de la crueldad* (2012: 265). En palabras de Orozco, “se trata de una nueva sensibilidad que se recrea, casi morbosamente, en pintar lo violento, cruel y sanguinario” (1988: 263). Dentro de esta lógica, el motivo del martirio adquiere especial relevancia al constituir uno de los puntos de convergencia entre la retórica barroca de la muerte y la religiosa, como se aprecia en la entusiasta descripción del suplicio que pone fin a la vida de Mercurio en boca de Basilio que ya reprodujimos previamente. Lo mismo puede afirmarse del suceso narrado por un cristiano, Celio, en la escena en la cual Juliano concede audiencia a sus súbditos, según el cual unos

paganos han violado y arrojado a unas monjas a las fieras (vv. 767-790)⁸⁰, y comido la carne de un obispo asesinado, pues su terrible destino es producto de la intolerancia contra su fe:

CELIO. Al fin, murieron comidas,
con martirio tan extraño
de animales, y después
cogieron su obispo santo,
muerto con varios tormentos,
le abrieron y le sacaron
la asadura, y entre todos
la comieron a bocados (vv. 791-798).

En última instancia, es posible relacionar los valores promovidos por esta estética, en su vertiente propagandística, con el dirigismo y el conservadurismo con los cuales Maravall caracterizó a la cultura del siglo XVII (*cf.* 2012: 107-141, 1972: 21-40): por medio de la exaltación de tan exacerbada religiosidad, punto central de la vida e, incluso, de la muerte a través de la presentación de la *muerte por Dios* como un objetivo deseable, se desviaba el foco de atención de problemas socioeconómicos respecto a los cuales el orden monárquico-señorial no carecía de responsabilidad y se conseguía, además, una pavorosa adhesión a lo institucionalmente dispuesto como el comportamiento moralmente válido:

Con el testimonio espectacular, truculento, de la misma [la violencia], se alcanzaba el objetivo hacia el que se orientaba todo el planteamiento patético y pesimista del Barroco: la necesidad de poner en claro la condición humana, para dominarla, contenerla y dirigirla (Maravall, 2012: 268).

En este mismo sentido incide el tópico de la buena y la mala muerte, del cual encontramos varias alusiones en la comedia que nos ocupa (vv. 1767-1774, 2497-2505, 2517-2544). Resulta particularmente significativo, a este respecto, el parlamento de

⁸⁰ Podría entenderse la muerte de estas monjas como una referencia a un detalle de la leyenda de San Mercurio, según el cual los padres del beato, tras convertirse al cristianismo, fueron arrestados y arrojados a las fieras por los romanos. Al igual que en la fábula *Androcles y el león*, de Esopo, los animales se negaron a devorar al matrimonio, que finalmente recibió el indulto del emperador.

Máximo en alusión al fallecimiento de Juliano que ya parafraseamos anteriormente: “Mal Juliano murió. / No es mucho si vivió mal” (vv. 2419-2420). En efecto, según la mentalidad de la época, a una vida que no había transcurrido conforme a los códigos morales de la cristiandad le seguía una penitencia en el purgatorio o en el infierno, cuyo prolegómeno era una mala muerte, caracterizada por una terrible agonía que se interpretaba como un estremecimiento del alma debido a los pecados cometidos –si bien otras formas de fallecimiento, como los violentos, repentinos o como producto de una catástrofe natural, solían recibir la misma consideración– (cf. García Hinojosa, 2013: 91-112). En el parlamento de Sofonisba se aprecia qué entendía la mentalidad barroca por buena muerte: aquella serena, reposada, que permitía el arrepentimiento por las faltas y que se creía ausente de las características entendidas como señales de una mala conciencia:

SOFONISBA. Mas ya la losa me impide
el gozar de vuestros brazos,
y mi desmayo me dice
que se acerca el fin dichoso.
¡Oh, qué alegre me previne!
¡Oh, qué venturosa muerte!
Ya siento que se divide
el alma, y el cuerpo deja
yerto, helado, solo y triste.
¡Llega, llega, fea imagen
que a todos por igual mides,
y las tiaras y cetros
como los cayados rindes!,
que no te temo, llevando
en mi tránsito apacible,
en mi adorado Mercurio,
tal padrino que me gué
de su sepulcro abrazada (vv. 2524-2541).

En el fragmento reproducido también se encuentra presente el tópico *mors aequat omnia*, que pone de manifiesto el poder igualador de la muerte. Sofonisba muere

jubilosa al saber que Dios le ha concedido la merced de abandonar esta vida para, en la siguiente, permanecer junto a él y junto a su amado, como premio por las virtudes mostradas a lo largo de su vida y que, en la comedia, se manifiestan en su devoción religiosa y en su fidelidad hacia Mercurio.

En esta misma línea de inmovilismo tanto económico como social se manifiesta el motivo del “soy quien soy” que, como señalamos, se encuentra explícitamente recogido en un parlamento de Sofonisba (vv. 693-700) y también, de modo más indirecto, en el destino sufrido por Mercurio. El soldado romano, aunque amenaza a Juliano en defensa de su propio honor y del de su esposa, no le inflige daño alguno ni, más adelante, huye de Constantinopla, pese a saber que el emperador tomará represalias contra él por su insubordinación. Solo la intervención divina por medio de San Miguel repone el orden alterado por los hechos de la trama, dado que es la única autoridad que se encuentra por encima de quien representa el poder real en *Juliano apóstata*: el emperador. Los personajes, de acuerdo con esta fórmula, renuncian a lo que constituye su voluntad individual para actuar de acuerdo a lo estipulado en función de su lugar en la sociedad (cf. Maravall, 1972: 97-104). De Sofonisba, como mujer, se espera que se mantenga fiel a su marido e, incluso, sumisa a él:

SOFONISBA.	Cuando mi esposo no fuera quien es, yo sola bastara a defenderme, y mostrara...
MERCURIO.	Que no es justo, considera, que hables, estando yo aquí.
SOFONISBA.	El obedecerte es justo.
JULIANO.	¿Tanto te humillas al gusto de tu esposo, ingrata?
SOFONISBA.	¡Sí! (vv. 617-624)

En el fragmento se aprecia no solo la obediencia de Sofonisba, cuyo comportamiento acorde con la fórmula del “soy quien soy” se verá recompensada con una buena muerte que le permitirá gozar de la vida eterna junto a su santo esposo.

También queda manifiesto cuál es conducta esperable de Mercurio en calidad de marido: la de protector del honor del matrimonio. La responsabilidad de la joven empieza, por tanto, cuando, por alguna razón, su esposo “no fuera quien es”, es decir, cuando no se encargase él mismo de defender su honor.

Como acabamos de comprobar, íntimamente ligado a la cuestión del “soy quien soy” se encuentra el tema del honor. Este es uno de los temas centrales de *Juliano apóstata*, y su defensa, uno de los rasgos que permiten caracterizar a Mercurio como héroe. Los intentos de Juliano de seducir a Sofonisba son el elemento desencadenante de la acción, pues, a partir de ellos se genera también un conflicto entre los esposos producto de los enredos introducidos por Juliano y por Máximo. El honor, tantas veces mencionado en la obra –vv. 605-608, 693-700, 1209-1215, 1233-1238, 1245-1246, 1289-1290, 1356-1360, 2143-2144, 2495-2496–, adquiere una importancia mayor que la propia vida en el contexto barroco al erigirse como el más relevante valor social. Como señala Maravall, la extensión de este valor desde los estamentos nobiliarios a otros inferiores responde a una estrategia por la cual, a cambio de pequeñas concesiones a los sectores más desfavorecidos social y económicamente, se garantizaba la estabilidad de los rasgos feudales aún vigentes en el sistema barroco (cf. 1972: 21-30, 73-95). La sujeción al código del honor por parte de Sofonisba y Mercurio, al aproximarlos al ideal nobiliario, les dota de una dignidad y una grandeza trágica que en la mentalidad áurea resulta difícil conseguir por otros medios; y permite situar a la comedia como elemento propagandístico no solo de la cristiandad, sino también del orden social establecido. La vulneración del honor de la pareja supone un vuelco de dicho orden, dado que donde cabe esperar mayor adhesión a este valor es, precisamente, en los estratos sociales más elevados:

SOFONISBA. ¡Mundo, apenas te conozco,
que el poderoso se agravia
de que sea la mujer
firme, honrada, honesta y casta! (987-990)

La máxima instancia conocida por el hombre barroco, la voluntad divina, es la que ha de intervenir en esta ocasión devolviendo al mártir a la vida momentáneamente para restaurar la armonía quebrada por Juliano en sus constantes ataques a la honra de Sofonisba y de la propia fe cristiana. Mercurio queda así transformado, al igual en la tradicional leyenda que lo consagró como el portador de las dos espadas, en soldado de la Tierra y del Cielo.

3.3 –Atila, azote de Dios

En las siguientes páginas nos ocuparemos del análisis de una comedia de juventud de nuestro dramaturgo caracterizada fundamentalmente por su elevado contenido religioso y taumatúrgico: se trata de *Atila, azote de Dios*, cuyo conflicto central gira en torno a la famosa leyenda según la cual, al disponerse el rey huno a saquear la ciudad de Roma, tuvo un encuentro con el pontífice León I, tras quien pudo divisar a San Pedro y a San Pablo amenazándolo de muerte y protegiendo así la Ciudad Eterna. Esta narración adquirió tal popularidad que fue inmortalizada por Rafael en su fresco *El encuentro de León Magno con Atila* entre 1513 y 1514. Asimismo, la subtrama amorosa propia de los dramas históricos se encuentra, en esta ocasión, sustituida por otra de carácter religioso, basada en los *exempla sanctorum*, que sin duda debió de entusiasmar al público de su época.

Hemos de aclarar que, en esta ocasión, nuestro esquema comunicativo se encuentra incompleto: dado que no se conocen, hasta hoy, noticias relativas a ninguna representación de esta obra, ni tampoco evidencias o señales textuales que permitan señalar la posibilidad de un encargo o de alguna posible referencia laudatoria en el texto, los apartados dedicados a la recepción y a la intermediación se encuentran ausentes en nuestro análisis de *Atila, azote de Dios*. Finalmente, señalamos que, para las referencias a versos concretos de la comedia, nos serviremos de la numeración establecida en la edición de William R. Manson y C. George Peale (2009), de la serie Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

MENSAJE/TEXTO: VERSIONES TEXTUALES, ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, PERSONAJES

Atila, azote de Dios ha llegado hasta nosotros en tres sueltas, todas ellas sin año.

Una de ellas, carente de pie de imprenta, se encuentra en la New York Public Library –NPL p.v. 523, no.8–, según Bergman y Szmuk (1981: 117):

ATILA AZOTE DE DIOS | COMEDIA | FAMOSA, | DE LVIS VELEZ DE GVEVARA.

Suelta, s.a., s.l., s. i., A-D⁴, [30 pp.] 3 cols. pp. [31-32].

Iglesias, cuya edición crítica de la obra se basa en esta versión textual, señala que esta parece ser la versión más antigua del texto (1979: 130).

Del segundo testimonio hay cuatro ejemplares, además del digitalizado que puede hallarse en la página web de Cervantes Virtual: uno, en la Biblioteca Nacional –T/5.697–; otros dos, en la Biblioteca Palatina di Parma –CC II.28057/2, n. inv. PAL 804274 y CC IV.28033/29, n. inv. PAL 803785–; y otro, en la Biblioteca de Menéndez Pelayo –33.777–. Vega, Fernández y del Rey (2001: 165, v.1, n. 431) describen este último como sigue:

Num. 197. | ATILA AZOTE DE DIOS. | COMEDIA | FAMOSA, | *DE LVIS VELEZ DE GVEVARA*. | [banda] | Con licencia: *En Sevilla, por Lucas Martin de Hermosilla, Impresor, y Mercader / de Libros, en calle de Genova, donde se hallaràn otras diferentes Comedias, / corregidas fielmente por sus Originales*.
Suelta, s. a., 4° A-D4 [1]-32 pp. a 2 col. Separadas por banda.

Finalmente, del tercer testimonio, también impreso en Sevilla, existen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional –T/4.429 y T/14.795/19– y otro en la Universitätsbibliothek Freiburg –E 1032, n-33– (Peale, 2009b: 28):

Num. 155. | COMEDIA FAMOSA. | ATYLA, AZOTE | DE DIOS. | DE DON LUIS VELEZ DE GUEVARA. | [banda] | [Colofón:] Con licencia: En Sevilla en la Imprenta de JOSEPH PADRINO,...
Suelta, s.a., 28pp.

Por lo que respecta a la presencia de esta comedia en otros catálogos además de los mencionados, es posible encontrar *Atila, azote de Dios* en el *Índice* de Medel (1735: 157, 364), en la *Geschichte des Spanischen Nationaldramas* de Schaeffer (1890: 289, v. D), en las monografías de Cotarelo (1917: 273) y de Spencer y Schevill (1935: 155-159, n. 37), en el *Catálogo* de La Barrera (1969: 467, 529), donde aparece como *Atila, azote de Dios, o la silla de San Pedro*, y en el de Urzáiz (2002a: 699).

Cotarelo muestra la siguiente información sobre el texto:

8. *Atila, azote de Dios*.

Impresa suelta: Sevilla, José Padrino, s. a., 28 páginas.-Sevilla, Lucas Martín de Hermsilla, s. a.

Entran: Atila.-Leoncio.-Sidomira.-Alarico.-Claudio.-Teodoro.-El Papa.-El Rey de España.-El Rey de Francia.-El Emperador.-El Rey de Inglaterra.-Camilo, villano.-Anselmo, sacerdote.-Marcelo, romano.-Duque de Ferrera (*sic*).-Federico.-Rufino.-Niño Jesús (1917: 273).

A partir de estos datos, es posible deducir que el ejemplar consultado por Cotarelo pertenece, pues, al segundo testimonio que hemos referido, que puede encontrarse en la Nacional, en la Biblioteca Palatina di Parma y en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Spencer y Schevill, por su parte, se refieren a las dos sueltas con pie de imprenta que hemos señalado; esto es, a la segunda y a la tercera tal como las hemos presentado.

ARGUMENTO

Comienza la comedia con Atila presentándose en las proximidades de Roma acompañado de su fiel capitán, Leoncio. Se nos muestra como un personaje altivo, cruel y enemigo de la fe. Manifiesta su intención de invadir la ciudad venciendo a las fuerzas italianas, inglesas, francesas y españolas. Se les unen, asimismo, el padre de Leoncio, un anciano llamado Lautaro; y la mujer de Atila, Sidomira. Llega entonces un espía de Roma que informa de que los ejércitos cristianos de Inglaterra, Alemania, Francia y

España se encuentran en la ciudad. Sale a escena Alarico, personaje basado en el rey visigodo –puesto que en el texto los enemigos de la cristiandad y súbditos de Atila son godos y no hunos–, quedando así configurado el trío pagano que conforma el eje antagónico de la trama: Atila, Leoncio y Alarico. Según el texto, estos dos últimos son primos. A continuación, se retiran todos los personajes y salen Claudio y Teodora, pareja de romanos, conversando sobre las razones de que las fuerzas cristianas se encuentren en Roma: “hoy se cumplen los cien años / del nacimiento glorioso / del reparador de daños”⁸¹ (vv. 220-222), y enumeran los personajes célebres que han asistido a la celebración: el emperador alemán, llamado Valerio; el rey inglés, Eduardo; el francés, Carlos Bergio; y el joven monarca español, que aún es solo un niño, llamado Alfonso. Mencionan, además, la presencia del gran duque de Ferrara. Se abre entonces un telón y se descubre la ceremonia del cónclave por el cual León I accede al cargo de sumo pontífice. Lo acompañan Valerio, Eduardo, Carlos y Alfonso, además de dos cardenales, que le presentan sus respetos y acuerdan continuar con la celebración del llamado Concilio de Ostén. Sale a escena el villano Valerio, quien en un largo romance informa del acechante peligro: Atila y sus tropas se aproximan a la ciudad. Tras el aviso, el campesino se retira y quedan el papa y los monarcas planificando la defensa de Roma.

El siguiente cuadro retorna la acción al bando pagano: Atila está inquieto por un mal sueño que le relata a su esposa Sidomira. En su ensoñación, el rey godo trataba de coger tres lirios y cinco rosas doradas y se le aproximaba un león con tres coronas acompañado de “un cachorrillo con él / guardándole por un lado” (vv. 589-590) que lo atacaban con la ayuda de un águila. Atila se daba por vencido y, moribundo, terminaba por besar “pies y manos” de la fiera (v. 605). Sidomira trata de calmar a su amado

⁸¹ Año santo jubileo.

dándole su interpretación del sueño, una lectura basada en su propio matrimonio. En ese momento, dos soldados conducen hasta el monarca a Anselmo, sacerdote y ermitaño, y Atila comienza una conversación con él sobre cuestiones relativas a la fe cristiana. El clérigo le habla sobre la creación del mundo y del hombre, del nacimiento y la pasión de Cristo y de su sacrificio por la humanidad, dado que el rey cuestiona las razones de su muerte. Entonces, el visigodo pide al religioso que le dé su propia interpretación del sueño que tanto lo acongoja, y este le ofrece una lectura muy diferente a la proporcionada por su mujer: las rosas doradas representan al ejército inglés; los lirios, a Francia; el león y sus tres coronas encarnan al papa León I; y el cachorro es el joven rey español. El gesto final de besar los pies al león representa, pues, la rendición final de Atila. Este, inicialmente, se muestra furioso y desea dar muerte a Anselmo, pero tras mostrarle esta una imagen de Cristo, decide “que su lugar / entre los dioses le den” (vv. 1017-1018), lo coloca entre sus propios ídolos paganos y deja marchar al sacerdote con su protección. En el siguiente cuadro, los romanos se preparan para el enfrentamiento: Teodora se despide de su amado Claudio, que se dispone a combatir a los godos junto con Marcelo, maestro de campo. Otón, soldado, sale a escena para informarles de que el enemigo ha dejado Roma incomunicada y no pueden llegar más fuerzas francesas, inglesas, alemanas ni españolas que las que han acompañado a sus respectivos reyes al cónclave. Mientras tanto, explica, el papa León se encuentra rezando. Así, todo varón romano mayor de doce años está llamado a combatir, dado que las fuerzas del duque de Ferrara no se encuentran disponibles por lo inesperado del ataque de Atila. Termina la primera jornada con los soldados partiendo a la lucha.

El segundo acto se inicia con la batalla entre godos y romanos. Un diálogo entre Leoncio y Alarico permite conocer el transcurso del enfrentamiento: Atila ha sido herido en un brazo por el rey español y es necesario detener el combate. Sale el rey

godo a escena acompañado de Sidomira y ordena cercar a los cristianos que se retiran, mientras ella se apresura a curarlo. En ese momento, aparecen Alfonso y Valerio, que han sido apresados por los paganos. Atila, furioso, promete dar muerte al joven –pues únicamente sabe que es quien lo hirió, pero no que se trata de Alfonso, el rey español–. Este le dice que León, ante tal situación, rendiría la ciudad de Roma a cambio de su libertad y, haciéndole creer que el emperador es un criado suyo, le propone que lo deje partir a Roma para que informe al papa de la situación. El godo cae en su engaño y deja partir al alemán, tras cuya marcha Alfonso le revela la identidad de ambos, lo cual lo enfurece aún más y hace que se reafirme en su decisión de arrasar Roma, además de liberar a Alfonso:

[ATILA.] ¡Vete! Dirás con verdad
que si libraste a tu amigo,
yo a mi mayor enemigo
le di vida y libertad.
Y pues tan cerca se ve
mi furia que al orbe doma,
no me entregue al Papa a Roma
que yo me la tomaré (vv. 1589-1596).

Sidomira, airada por la mudanza de Atila y su decisión de liberar a Alfonso, se dirige al altar donde anteriormente el rey godo situó al Cristo junto a sus ídolos con la intención de destruirlo; pero, al tocarlo, se le queman las manos y brota sangre de la cruz. La joven, arrepentida, manifiesta su repentina conversión a la fe cristiana:

[SIDOMIRA.] ¡Hoy, para este nuevo abismo
que mi pecho vuelve en fragua,
no podrá bastar otra agua
sino la de mi bautismo!
¡[...] Hoy está a tus pies postrada,
de arrepentimiento llena,
otra María Magdalena
convertida y humillada! (vv. 1661-1676).

El siguiente cuadro muestra a León, quien pide a su sirviente, Rufino, que nadie lo moleste, dado que sigue rezando. En ese momento, llega un grupo de mujeres que lo reprenden por la necesidad que están sufriendo y lo culpan de preocuparse más por enriquecerse que por abastecer a Roma. Él se disculpa alegando lo imprevisible de la situación y les ofrece entrar en su casa y llevarse cuanto deseen como señal de humildad y buena voluntad. A continuación, se muestra a Sidomira buscando alguien que la bautice, y Anselmo, el ermitaño, se ofrece para ello y le concede hospedaje en la ermita donde vive, pero ella, en clara señal de humildad, lo rehúsa y toma refugio en el tronco hueco de un árbol.

La tercera jornada muestra al papa León I en la batalla, herido y con un Cristo en las manos. Se encuentra con Claudio y este lo ayuda a huir, ya que el resultado de la batalla se inclina hacia el bando godo. Sidomira sale entonces de su escondite en el árbol, se le aparece Lucifer vestido de ermitaño y trata de tentarla para que abandone la sencillez de la vida cristiana argumentando que para la salvación final es suficiente con arrepentirse. Con ello pretende disuadir a la mujer para que vuelva con Atila, pero ella descubre que se trata de un engaño; y llega Anselmo con una cruz y lo expulsa.

Mientras tanto, Atila, acompañado de Leoncio y de Alarico, busca a su amada. Se encuentran con Sidomira y Anselmo, y el rey trata de persuadir a la mujer de que regrese con él; pero ella se niega. Él, enfurecido, decide matarlos a los dos; pero, inmediatamente, cambia de opinión varias veces debatiéndose entre su amor y su furia. Finalmente, Sidomira muere crucificada con una lanza en el costado y los manos y pies clavados, al igual que Jesucristo. Anselmo, antes de morir, es también alanceado y Atila, henchido de ira y deseos de venganza, bebe su sangre y vuelve a lanzarse a la batalla con el ánimo de desquitarse asesinando a más cristianos. Se abren entonces las puertas de Roma, y el papa León I se postra ante el godo para pedirle clemencia:

[PAPA.] Ante ti estoy de rodillas,
 Atila, y soy de quien suelen,
 no por mí, más por mi cargo,
 besarme el pie muchos reyes.
 Yo te besaré los tuyos,
 con tan de que en Roma no entres
 ni pase el daño adelante,
 sino que a ti se sujete.
 No afiles tu crudo acero
 en aquellos inocentes
 que nunca te han ofendido
 y tu rigor no merecen (vv. 2623-2634).

Sus palabras, sin embargo, no consiguen conmover a Atila. Solo las apariciones milagrosas de San Pedro y de San Pablo le infunden temor, y el rey godo se retira. Ante lo que considera una muestra de debilidad, Leoncio manifiesta su intención de envenenarlo y, a través del diálogo de los personajes, se da a conocer que el rey ha sido atacado por sus propios súbditos, insatisfechos por su súbita decisión de abandonar Roma. Por último, Atila muere a manos de los suyos reconociendo al dios cristiano, pero pagano, en un dramático y efectista final:

INGLATERRA. ¡Muerte triste y desdichada!
FRANCIA. ¡Murió, al fin, como ha vivido,
 bárbaro, sin Dios ni ley!
ALFONSO. ¡Murió rabiando y vencido
 de la fuerza del veneno!
PAPA. Señor, ¿tu justo juicio
 quién bastará a investigar? (vv. 2847-2853).

MUNDO FICCIONAL. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS.

Dado el elevado nivel de elementos religiosos y taumatúrgicos de la obra, el mundo ficcional de *Atila, azote de Dios* se corresponde, según la tipología de Tomás Albaladejo (1992: 52-58), con un modelo de mundo de tipo III, de lo ficcional no verosímil. Sin embargo, en virtud del tipo de religiosidad imperante en el Barroco (*cf.* subepígrafe 1.2.3.3, pp. 105-116), es necesario matizar esta afirmación para señalar que

tanto la codificación como la recepción del mundo ficcional de la comedia se produjeron como si esta perteneciese a un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil, sobre la base de unas creencias generalmente aceptadas en la época. Según nuestra óptica, que tiene en consideración el contexto de las obras, esta clasificación ha de ser aceptada. Los elementos no verosímiles aparecen en tres escenas. La primera de ellas se corresponde con el intento de Sidomira de destruir la cruz que Atila había colocado junto a algunos de sus propios ídolos:

[SIDOMIRA.] ¡Hecho pedazos aquí
 entre mis manos serás
 sin que nuestro campo más
 nos engañe!
(Al tiempo que aprieta el Cristo, sale sangre.)
 ¡Ay de mí!
 ¿Qué sangre es esta, qué fuego
 que se me abrasan las manos?
 ¡Tente, Dios de los cristianos,
 no abrases mi pecho ciego! (vv. 1637-1644).

La segunda intromisión de elementos no verosímiles se encuentra en la escena en la que Lucifer se aparece ante Sidomira y trata de engañarla para que vuelva a una vida de pecado junto a Atila; y la tercera, en la aparición de San Pedro y San Pablo durante el encuentro entre Atila y León I. Es fundamental tener en cuenta la credibilidad concedida a los elementos religiosos, taumatúrgicos y legendarios del Barroco, según la cual “los relatos bíblicos y las leyendas hagiográficas tenían una estricta consideración histórica” (Oleza, 2013: 152), aspecto que podía convertir la introducción de estos motivos en el teatro en una poderosa herramienta ideológica. Si bien el milagroso suceso que hace que Sidomira se convierta en cristiana y la posterior aparición de Lucifer permiten exaltar la fe católica, y ambos debieron de gustar al público por lo espectacular de su representación –además de recibir una credibilidad que, aunque no necesariamente asumía que existió históricamente una mujer casada con Atila que, tras

los hechos prodigiosos descritos, se convirtió al cristianismo y vivió una aparición de Satanás, no pondría en duda la posibilidad de tales hechos–, el episodio de la materialización de San Pedro y San Pablo resulta fundamental respecto a la acción propagandística a la que nos referíamos. Como veremos, su consideración histórica de la mano de una leyenda medieval surgida a partir de algunos textos históricos que afirmaban la veracidad de tal suceso haría que el público lo percibiese como un elemento pretérito tan real como los propios Atila y León I. Los efectos ideológicos de esta circunstancia serán examinados, pues, en el apartado dedicado al contexto.

Por lo que respecta a la proporción de elementos históricos y ficticios presentes en la comedia, *Atila, azote de Dios* contiene más de los segundos que de los primeros. De todos los hechos representados, el único documentado en textos históricos es el encuentro entre León I y Atila –dejando a un lado la cuestión de la aparición de San Pedro y San Pablo–, que se incardina dentro del contexto más general de la invasión de Italia por parte de los hunos. Tras su huida del enfrentamiento con las tropas del general romano Flavio Aecio, en la conocida como batalla de los Campos Cataláunicos (año 451), Atila regresó en el 452 a la Península Itálica, con el propósito, según algunos autores, de reclamar su matrimonio con Honoria, hermana del emperador romano Valentiniano III (Martos, 2011: 224). Arrasó las ciudades de Aquilea, Padua, Verona, Brescia, Bérgamo y Milán; y puso rumbo hacia Roma. En el 452, el emperador Valentiniano abandonó la ciudad y huyó a Rávena, quedando la ciudad sin más autoridad que la del Papa.

La reunión entre León I y Atila tuvo lugar en las proximidades de Mantua, donde se había retirado el pontífice al presentarse los hunos en Roma. Tras el encuentro, el rey bárbaro cesó en su avance y se retiró a su reino; concretamente, a la región de

Panonia. Existen diversas teorías acerca de las causas de su marcha, de las cuales la más aceptada actualmente es la que afirma que el papa le pagó una sustanciosa porción del oro de Roma a cambio de su repliegue (Martos, 2011: 228-233). Esto, unido a las malas condiciones de las tropas hunas a causa de una epidemia de peste que se había extendido por el norte de Italia, constituye la explicación más lógica de la decisión de Atila de retroceder hasta sus territorios. Por otra parte, el testimonio de Prisco de Panio, que afirmaba que una de las causas de esta marcha fue la superstición de los hunos inspirada por la muerte del difunto visigodo Alarico, quien falleció poco tiempo después de saquear Roma (Howarth, 2001: 136-137), resulta llamativo al implicar a un personaje que también aparece en la comedia de Vélez. La inclusión de este rey, sin embargo, responde al hecho de que fue el primero en asaltar la Ciudad Eterna, ataque ocurrido en el 410.

Otro aspecto llamativo en lo que se refiere a la fusión de elementos ficticios e históricos es la presentación de los hunos como “godos”. A este respecto, conviene considerar que una de las dos ramas de los godos, los ostrogodos, fue asimilada por los hunos en el siglo IV, con lo cual es posible que esta denominación que el texto da al pueblo de Atila responda a una confusión entre una y otra tribu. Por otra parte, dada la decisiva importancia de los godos en la caída del Imperio Romano y su concepción como un pueblo bárbaro amenazante para la fe católica por parte de los cristianos, parece más probable que la sustitución de un término por otro se deba a una mera generalización terminológica. Asimismo, Iglesias (1979: 12-13) llama la atención sobre otro curioso uso del término en la obra. Se trata de las alusiones a Alfonso, el joven rey de España, con este término:

[ALFONSO.] ¡Júntese mi poder todo,
y pues la Iglesia defiendo,
aunque de godos diciendo,
seré cuchillo del Godo! (vv. 515-518)

Además de la referencia del último verso a don Rodrigo, el último rey visigodo, quien fue derrotado por los musulmanes en la batalla de Guadalete a causa de una traición interna, Alfonso se define a sí mismo como descendiente de los godos. También Atila se refiere a él de este modo:

[ATILA.] Pero soy humano godo,
tú, godo y español eres,
y en ingenio me prefieres (vv. 1581-1583).

Estas referencias manifiestan la presencia del llamado “mito godo”, según el cual los reyes posteriores a la caída del Reino Visigodo –la conocida como “pérdida de España”– estaban directamente emparentados con los reyes de dicho período. A través de la vinculación con la época de esplendor de los visigodos en la Península, anterior a la decadencia asociada a la llegada de los musulmanes, se legitimaban las monarquías cristianas posteriores a dicha época. A finales de la Edad Media, el mito godo permitió sustentar los estatutos de limpieza de sangre. Iglesias le otorga, en el contexto de *Atila, azote de Dios*, un significado glorificador más amplio como remisión a unos ancestros valerosos y combativos: “los españoles pueden considerarse descendientes de los visigodos valientes y herederos de todas sus cualidades guerreras. Cuando Alfonso el español se jacta de su sangre goda [...], es la prueba segura de su fuerza y valor” (1979: 13).

Asimismo, es de destacar, con respecto a los elementos ficticios e históricos, la mención del llamado Concilio de Ostén (v. 345). No hemos hallado información relativa a ningún concilio celebrado en dicha ciudad, por lo que hemos de concluir que,

probablemente, se trata de una invención de Vélez. Sin embargo, es posible que se trate de una referencia, un tanto imaginativa, a un hecho contemporáneo al dramaturgo:

[CARDENAL 1º.] Ya que la quietud santa y divina
 el mundo goza, cónclave supremo,
 como el señor del cielo le encamina,
 ya que va navegando a vela y remo
 la nave de San Pedro soberana,
 y la paz ha llegado al punto extremo,
 vuélvase a proseguir desde mañana
 el Concilio de Ostén, ya comenzado,
 casos tocantes a la fe cristiana (vv. 338-346).

Las referencias a “la paz” y “la quietud”, así como el nombre de Ostén, denominación que en la época recibía la ciudad de Ostende, en la actual Bélgica, podrían remitir al fin del sitio de dicha ciudad por los tercios de Flandes, el cual se prolongó entre 1601 y 1604 y finalizó con la rendición hereje y con la anexión de la plaza a los Países Bajos Españoles. Dado que, como veremos, en el período de composición propuesto para la comedia habría transcurrido poco tiempo desde el suceso, es de considerar la posibilidad de que nos encontremos ante un guiño de Vélez hacia el espectador de su tiempo. Iglesias advierte, asimismo, que durante el papado de León I tuvo lugar un concilio, circunstancia que, de ser conocida por el poeta, quizá habría querido introducir en la pieza ubicándolo en una ciudad que fuese conocida para la audiencia de su propia época (1979: 14-15). Un caso similar podrían constituirlo las siguientes palabras del papa:

[PAPA.] Gozad, hijos, agora los despojos
 del Año Santo, pues os tiene el cielo
 abierto su tesoro a vista de ojos (vv. 306-307).

Esta referencia al Año Santo o jubileo (*cf.* Vélez, 2009: 132, n. 306) constituye un anacronismo, dado que esta tradición no fue instaurada hasta el año 1300 por el papa Bonifacio VIII, quien dispuso que se celebrase cada cien años. En época de Vélez su

periodicidad era de cincuenta años, según lo dispuesto por Alejandro VI en el 1500. Es de destacar que el 1600 fue un Año Santo, con lo cual esta puede constituir otra referencia de Vélez a su propio tiempo.

Así pues, *Atila, azote de Dios* es una comedia que, sobre la base de un evento histórico –al cual otras fuentes con el estatuto de históricas añadieron un fuerte componente religioso y taumatúrgico–, desarrolla una serie de acontecimientos ficticios que predominan en toda la obra. Si bien algunos de ellos, como la aparición de San Pedro y San Pablo, tienen un origen legendario, la mayoría de dichos motivos ficticios son creación de Vélez.

PERSONAJES

El personaje central del reparto, Atila, se presenta como un rey bárbaro, sanguinario y cruel hasta extremos histriónicos, pues sacrifica a propia su amada junto a Anselmo, cuya sangre bebe, aunque este último aspecto no se muestre en escena. Su caracterización, por tanto, es la de un pagano temible y sádico, un “azote de Dios”, como menciona su general, Leoncio, al comienzo de la diégesis: “eres azote de Dios, / mas yo lo soy de la muerte” (vv. 47-48). Probablemente, Vélez se inspiró en la leyenda popular que afirma que un ermitaño se dirigió a él con este apelativo, y el huno decidió apropiarse del sobrenombre. Parece poco probable, dado el habitual desprecio de los bárbaros hacia el Dios cristiano, que Atila adoptase para sí esta designación, la cual, por otra parte, responde a una concepción plenamente católica que entendía a este personaje como un castigo impuesto a los hombres por sus faltas contra la ley divina. Sin embargo, dicha leyenda, recogida en el *Polychronicon Ranulphi Higden, Monachi Cestrensis* del cronista y benedictino Rudolph Higden (1280-1364), aparece claramente referenciada en la comedia que nos ocupa, en la conversación que mantiene Atila con el

ermitaño Anselmo, donde este último se dirige a él como “Azote de Dios, / como tú tomas por nombre” (vv. 783-784).

El Atila histórico vivió entre los años 406 y 453 y llegó a constituir tal amenaza para el Imperio Romano que se convirtió en la encarnación del terror y la barbarie que ha permanecido en Occidente a través de los siglos. Esto explica la imagen tan extrema que Vélez muestra del rey huno⁸², que, si bien presenta algunas similitudes con el personaje de Desiderio de *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, sobrepasa notablemente su nivel de crueldad y su afán destructivo. Además, a diferencia del rey lombardo, este fallece sin haberse convertido al cristianismo, lo cual, junto a sus terribles actos, se traduce en la caracterización de su fallecimiento como ejemplo de la *mala muerte*:

[ATILA.] ¡Vénguese el Cielo de mí,
 muestre tu Dios vengativo,
 en mí, todo su poder.
 Ábranse mil abismos
 y la sangre que bebí
 de aquel sacerdote misto,
 me sea también perdida,
 ¡[...] Tú descansas, yo me abraso,
 tú ríes y yo me privo
 de esperar misericordia,
 que ni la espero ni la pido! (vv. 2817-2834)

Como hereje impenitente, Atila se niega a aceptar la fe cristiana, pese a saber que, muriendo sin convertirse al cristianismo ni arrepentido de sus faltas, el destino de su alma es el infierno: “los usureros recalcitrantes, los blasfemos reconocidos, los apóstatas, los herejes y los asesinos sin contrición, estaban irremisiblemente abocados a

⁸² Resulta interesante, con respecto a la caracterización del bárbaro, el hecho de que el ecijano recurre, en los vv. 435-439, a la alusión a Sodoma y a Avirón, lugares comunes de la literatura áurea y de la dramaturgia veleciana. Avirón, sacerdote que fue condenado al infierno por sus pecados, es mencionado junto a Atán en *La cristianisma Lis* y, como estudia Urzáiz, en *Correr por amor fortuna* (2017: 80-81). Ambos términos constituyen referencias a la indecencia, la inmoralidad y la ambigüedad sexual.

la condenación eterna cuyo prolegómeno era su mala muerte” (García Hinojosa, 2013: 92). El del rey huno es, sin duda, un final terrible: envenenado, traicionado, herido por los suyos y, aunque reconociendo al Dios cristiano como el verdadero, renegando de él. La escena debió de impactar a los espectadores, pese a cumplir con el principio de justicia poética que estipulaba que el autor de tales abominaciones merecería un castigo. Asimismo, Vélez se asegura de dejar patente que el pagano es claramente inferior a los cristianos; concretamente, al rey español Alfonso, quien lo engaña para conseguir que el emperador de Alemania quede en libertad⁸³. Además, Atila aparece lleno de incongruencias: cambia de opinión en numerosas ocasiones respecto a la decisión de crucificar a Sidomira y se enfada con sus secuaces cuando lo hacen siguiendo sus órdenes; libera a Alfonso, pese a saber que se trata del rey de España y que podría suponerle alguna ventaja sobre los cristianos; y confiesa su gusto por la religión católica, pero se niega a convertirse pese a saber que ello le costará una condenación eterna. En definitiva, aunque no sobrepasa la barrera de la digna representación de la figura real, Vélez nos presenta un Atila que peca, en ciertos momentos, de incompetencia.

Por lo que respecta a Sidomira, la esposa de Atila, es un personaje ficticio que representa el contrapunto en relación a él. Al inicio de la comedia la mujer presenta la misma mentalidad que su amado y lo admira por sus hazañas, e incluso calma sus temores con una bella interpretación de su inquietante sueño. Sin embargo, durante el diálogo sobre cuestiones de fe cristiana que el rey mantiene con Anselmo, ella se muestra molesta e irritada por la actitud de curiosidad del primero. A partir de este

⁸³ Es de destacar en este sentido que el juego con los niveles de información entre lo que la comedia permite saber al espectador y lo que se estipula que sabe Atila se realiza gracias a la máxima autoridad autenticadora de motivos ficcionales. A través de la presencia escénica y de las presentaciones que los reyes han hecho de sí mismos al comenzar la obra, queda establecido como verdadero que la identidad de Valerio y de Alfonso es tal, y por ello, aunque Atila no sepa quiénes son en realidad sus dos prisioneros, el espectador conoce en todo momento la circunstancia de su engaño.

Los paralelismos entre el fallecimiento de Sidomira y el del propio Jesucristo son evidentes: ambos son tentados por el diablo en los momentos previos a su pasión y fallecen con sus manos y sus pies clavados en la cruz, alanceados en el costado y rogando clemencia para sus propios torturadores. A través de este recurso, Vélez muestra cómo la conversión de Sidomira es absoluta, pues en ningún momento reniega de su recién adquirida fe, sino que desea su suplicio sabiendo que este le permitirá gozar de la gloria eterna. Asimismo, antes de esta escena, es capaz de reconocer el engaño llevado a cabo por Lucifer para tratar de tentarla y arrastrarla de nuevo a una vida de pecado.

Alarico es, junto con Atila y León, el único personaje con basamento histórico de todos los que encontramos en la comedia. La identificación de godos y hunos que, como vimos, lleva a cabo el texto en virtud de sus constantes enfrentamientos con el Imperio Romano y la cristiandad, así como el hecho de que el Alarico histórico fue el primer saqueador de Roma, aspecto probablemente conocido por el público de los corrales, dota de pleno sentido a la inclusión de una versión ficcional del caudillo visigodo en la diégesis. En el texto, Alarico es un general de Atila que, con humildad, se define como su devoto soldado (vv. 111-114). Aunque prácticamente carece de peso en la acción, su presencia es digna de señalar al constituir por sí sola una referencia histórica que permite incidir en la configuración, junto con Atila y con el ficticio Leoncio, de un bando godo, anticristiano y antirromano. Alarico vivió entre los años 370 y 410, y fue rey de los visigodos durante los últimos cinco años de su vida, entre 395 y 410. Arrasó la ciudad de Roma en tres ocasiones, en los años 408, 409 y 410 (*cf.* Arce, 2018: 109-140), y falleció por enfermedad dos o tres meses después del último asedio, tras un infructuoso intento de llegar a África, en las proximidades de Cosenza.

El último carácter de la pieza inspirado en un personaje histórico es el papa León, versión ficcional de León I el Grande o el Magno, pontífice número 45 de la Iglesia Católica desde el año 440 hasta su muerte en el 461. Su reunión con Atila es el acontecimiento más popular de su papado, que lo inmortalizó como protector de Roma y, simbólicamente, otorgó gran poder y autoridad a la institución eclesiástica frente al Imperio Romano. Otro acontecimiento similar tuvo lugar poco tiempo después del encuentro con Atila, pues los vándalos saquearon Roma en 455 y León I consiguió convencerlos de que no incendiasen la ciudad ni matasen a la población, lo cual, junto al episodio de los hunos, permite suponer que se trataba de un hombre con una gran habilidad diplomática. Por lo que respecta a su caracterización en la comedia, Vélez lo presenta con las cualidades propias de su cargo de “vicediós” (v. 352): se trata de un hombre humilde, protector, generoso y entregado a la causa divina, como demuestra la escena en la cual permite que una turba de mujeres se lleven sus pertenencias para saciar su necesidad:

[PAPA.]	Oídme, matronas nobles. No quiera vuestro valor hacer que podáis, insanas, perder el respeto a Dios. [...] Y así, porque no creáis que busco riquezas yo ni que la ambición me anima ni me acobarda el temor, entrad en mi pobre casa, robadla a vuestro sabor, sin cargar vuestras conciencias, que franca licencia os doy (vv. 1801-1828).
---------	---

En relación con este personaje, hemos de señalar que Vélez introduce una imprecisión histórica al señalar, al comienzo de la diégesis, que acaba de tener lugar el cónclave por el cual llegó al papado. Como hemos señalado, la elección de León I se

produjo en el año 440, mientras que el ataque de Atila tuvo lugar en el 452, doce años después. Sin embargo, este anacronismo responde a la necesidad dramática de disponer alguna razón por la cual los reyes inglés, francés y español y el gobernador alemán se encontrasen presentes en Roma en el momento en el que se ubica la acción.

Por lo que respecta a Anselmo, el ermitaño que bautiza a Sidomira y la guía en su proceso de aprendizaje de los misterios de la fe, se trata de un personaje ficticio cuya función es, precisamente, la de ser el vehículo por el cual los preceptos cristianos llegan hasta el rey huno y su mujer, quien, al tratar de romper la cruz entregada por Anselmo, sufrirá una milagrosa conversión. Así pues, la intervención de este personaje en la obra resulta esencial para el desarrollo del conflicto secundario: sin su aparición con la cruz, Sidomira no terminaría prodigiosamente colmada de fe cristiana y, por lo tanto, no se daría la divergencia entre ella y Atila que termina por transformar la trama amorosa en una de carácter religioso. Además, Anselmo encarna el paradigma del clérigo virtuoso que lleva una vida extremadamente sencilla con la prioridad de servir a Dios y extender su palabra, causa por la cual sufre el mismo tormento que Sidomira y que, en última instancia, le permitirá acceder al reino de los Cielos. Como comprobaremos al ocuparnos de la clasificación genérica del texto, tanto el ermitaño como la dama resultan esenciales para calificar a *Atila, azote de Dios* como un híbrido entre drama histórico y comedia hagiográfica al constituir dos *exempla sanctorum*.

Por su parte, las figuras reales que aparecen en la pieza no pueden vincularse con certeza a ningún personaje histórico concreto, dado que ningún monarca con sus nombres –Valerio, Eduardo, Carlos y Alfonso– existió contemporáneamente a Atila y León I. Es de considerar, asimismo, la circunstancia de que en el siglo V no existían las naciones modernas y unificadas que Vélez presenta, aspecto que, como ocurre con otros elementos, el poeta adapta a su propio contexto del siglo XVII. En el caso de Alemania,

la situación es clara, dado que no existió ningún emperador llamado Valerio (v. 245); si bien con respecto a los restantes señala Iglesias (*cf.* 1979: 19-21) la posibilidad de que el dramaturgo se viese inspirado por unos reyes concretos. “El anciano Eduardo” (v. 240) podría remitir a un rey de Wessex conocido como Edward “el Viejo”, quien gobernó entre 899 y 924. Además, la autora señala la posibilidad de que Carlos Bergio (v. 242), supuesto monarca francés, se corresponda con Carlos III “el Simple” (879-929). En cuanto al joven rey español, Alfonso, a quien Vélez concede un papel más prominente que al resto de figuras regias con el fin de introducir un componente nacionalista que destacase lo hispano sobre el resto de naciones, las opciones son muy numerosas. Dado que en el siglo XVII había gobernado en los reinos hispánicos un total de once reyes con este nombre, parece probable que el comediógrafo optase por él al resultar conocido para su público. La caracterización del monarca como un niño, por otra parte, podría corresponderse con las figuras de Alfonso VIII (1155-1214), quien accedió al trono castellano a la edad de tres años, o de Alfonso XI (1311-1350), proclamado rey antes de cumplir dos. En cualquier caso, el interés de Vélez respecto a estos personajes no es su asociación a figuras históricas concretas, sino su capacidad para dotar a la acción dramática de proyección internacional y de una solemnidad regia. A esta misma finalidad responden las menciones al duque de Ferrara (vv. 250, 535, 1111), título italiano creado en el año 1471 y que, por tanto, no guarda ninguna relación cronológica con los hechos representados en la comedia. Tampoco en época de Vélez existía ya este estatus nobiliario, dado que en 1598 los Estados Pontificios arrebataron a la familia Este el gobierno de dicho ducado. Probablemente, su poder y prestigio, así como su proximidad geográfica respecto a Mantua, donde tuvo lugar la entrevista de León I con Atila, llevaron al ecijano a incluir estas alusiones.

SUBGÉNERO DRAMÁTICO

Como hemos mencionado previamente, *Atila, azote de Dios* presenta algunos rasgos que la aproximan parcialmente al popular género barroco conocido como comedia hagiográfica o de santos. El desarrollo de la espiritualidad de Sidomira, convertida de mujer pagana e irreverente hacia el cristianismo en devota hasta el punto de morir en la cruz sin negar a Dios, así como la presencia de Anselmo, cuya vida y muerte constituyen un ejemplo de santidad, transforman la que inicialmente sería una trama amorosa entre la dama y Atila, propia de un drama histórico, en la representación del suplicio de dos personajes que encarnan las virtudes que los convierten en *exempla sanctorum*.

El otro elemento decisivo que aporta elementos de la comedia hagiográfica a la obra es la representación de dos milagros de la mano de un complejo aparato escenográfico. En primer lugar, el prodigio que desencadena la conversión de Sidomira requiere de un altar con varios ídolos y, en un punto destacado, un Cristo del cual ha de manar sangre al ser tocado, según rezan las acotaciones *d* y *e* (Vélez, 2009: 89): “Tira una cortina, y habrá un altar adonde está un Cristo y algunos santos” y “Al tiempo que aprieta el Cristo, sale sangre”. Asimismo, la escena de la crucifixión de Anselmo y la joven presenta la dificultad de mostrar a los personajes en sendas cruces y, en el caso del primero, de hacer brotar sangre de su cuerpo al ser alanceado por los hombres de Atila. Pero, sin duda, el mayor efectismo viene de la mano de la aparición milagrosa de los santos. La acotación *JJ* (Vélez, 2009: 119) reza “Aparece arriba San Pedro, y San Pablo, con espadas de fuego”, lo cual presenta dos cuestiones complejas: situar a los actores que encarnan a los santos en algún lugar elevado del escenario y proveerlos de algún arma que simule las espadas de fuego indicadas por la acotación. Otra escena con un cierto nivel de complejidad y espectacularidad, si bien no tan grande como las que

acabamos de señalar, es la que muestra el cónclave al público, tal como reza la acotación G (Vélez, 2009: 51): “Tiran una cortina y descúbrese el cónclave, el papa en lo alto, y a sus pies el rey de Francia, el emperador de Alemania, el rey de España, el rey de Inglaterra, dos cardenales u obispos, un poco más bajos, todos en pie”. Vélez vuelve a recurrir al efectismo de la cortina que, al deslizarse, descubre una escena espectacular, en este caso la solemne escena que, a modo de emblema visual, consigue el desbordamiento expresivo tan apreciado en el Barroco (*cf.* subepígrafe 1.2.3.3, pp. 122-123).

En definitiva, *Atila, azote de Dios* cuenta con abundantes recursos que la convierten en una composición con un fuerte componente religioso-espectacular cuyo objetivo es despertar la admiración, la emoción y la pasión religiosa en el espectador al presentarle unas escenas cargadas de taumaturgia y de estímulos sensoriales tan abundantes y envolventes que consiguen introducirlo en la obra de arte. La teatralidad se encuentra al servicio de la exaltación del fervor religioso a través de una fastuosa escenificación de sucesos milagrosos, lo cual incide en los niveles de verosimilitud, tal como hoy los entendemos:

La tramoya se vuelve maquinaria contra lo verosímil, y el género fuerza los preceptos. Al margen del carácter indudablemente ecléctico de las piezas hagiográficas barrocas –y dejando también aparte el incansable trabajo de carpinteros y tramoyistas a la hora de visualizar *raptas corporis* en escena, ingeniándose para simular levitaciones con escasos medios y reproducir vuelos y desapariciones asombrosas, puestos siempre en un brete por los dramaturgos– lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el milagro (Aparicio, 1990: 145-146).

No obstante, pese a los elementos que permiten atribuirle un carácter hagiográfico, el texto no deja de manifestar los rasgos característicos del drama histórico. Establece un diálogo entre una época pretérita, la de Atila y León I, y la suya a través del motivo, de claro corte propagandístico, de la defensa de la cristiandad. En la

lucha contra los enemigos de la fe, la introducción por parte de Vélez de los monarcas de los Estados de su tiempo y, sobre todo, el protagonismo otorgado al español con respecto al resto, se corresponde con la identificación entre monarquía y cristiandad, uno de los pilares ideológicos sobre los cuales se sustentaba la justificación de las instituciones del Antiguo Régimen y de las campañas militares llevadas a cabo por los gobiernos de cada nación.

Asimismo, los hechos de *Atila, azote de Dios* se sitúan en un marco histórico específico, respecto al cual Vélez comente ciertos anacronismos –el cónclave por el cual comienza el papado de León I, la introducción del rey visigodo Alarico y la presentación de unas entidades geopolíticas correspondientes a su propia época– totalmente admisibles dentro de las convenciones propias del subgénero, que no perseguía una estricta adecuación histórica, sino una dramatización de determinados eventos históricos con una finalidad ideológica específica. Dicho marco histórico resulta decisivo respecto a la trama, dado que su elemento central es, precisamente, el suceso histórico de la entrevista entre el pontífice y el rey huno. Por lo tanto, en la comedia ocupan un espacio fundamental los personajes históricos: el bando heroico se encuentra encabezado por León I, mientras el de los antagonistas, los enemigos de la fe, tiene como líder a Atila. Este último ocupa el lugar más prominente de la obra, pues es quien permanece más tiempo en escena e, incluso, le da título. Dentro de la propuesta de clasificación de Oleza para los dramas históricos entre dramas de hechos públicos y de hechos privados (cf. 2013: 150-187; 2012: 61-102), hemos de decantarnos por la primera opción: pese a que, dentro de su gradación de la injerencia de los hechos privados en la esfera de los públicos (Oleza, 1986: 257-258; 2012: 80-82), *Atila, azote de Dios* podría entenderse como correspondiente con el tercer nivel, el de las piezas protagonizadas por personajes históricos que realizan acciones tanto en el ámbito

público como en el privado, consideramos que las llevadas a cabo por el huno tienen un carácter eminentemente público. La trama amorosa con Sidomira, único elemento susceptible de ser interpretado como privado, se transforma en una diégesis de carácter religioso, constituyendo este el punto de inflexión a partir del cual entran a escena los elementos propios de la comedia hagiográfica que hemos señalado previamente.

Otro de los elementos constitutivos del drama histórico, la complejidad escenográfica, se encuentra presente en esta obra. Si bien el mayor nivel de complicación tramoyística lo adquieren las escenas vinculadas al contenido que asociábamos con el carácter hagiográfico de la pieza, el emblema visual por el cual se presenta el cónclave al público constituye un excelente ejemplo de la elaboración que este tipo de composiciones puede alcanzar, tanto en un sentido práctico, por lo intrincado de la escena, como simbólico, por la imagen de poder y solemnidad que transmite.

Finalmente, otras características propias de los dramas históricos, como vimos en el subepígrafe 1.2.3.4, son el respeto a las unidades de tiempo y de lugar, y el empleo de los principios de decoro y de justicia poética. Con respecto a la primera, podemos afirmar que se cumple plenamente, dado que toda la acción transcurre en la ciudad de Roma y sus proximidades, donde se encuentra Atila con su ejército –pese a que, como vimos, el encuentro entre este y el papa no tuvo lugar allí, sino en Mantua–. La unidad de tiempo, de otra parte, se presenta acorde con un mínimo principio de verosimilitud, ya que la acción resultaría demasiado precipitada de ocurrir en una única jornada. Así pues, los hechos se reparten en dos días: el primer y el segundo acto se corresponden con el primero; y el tercero, con el segundo. A partir de los vv. 1991-2024, en los cuales Sidomira, emocionada ante la visión de los “zafiros celestiales”, reconoce para sí que solo Dios podría ser autor de la bella armonía celestial, podemos saber que es de noche.

Asimismo, un poco más adelante un parlamento de Anselmo indica, junto a un inquietante pronóstico de su trágico destino, que ha amanecido:

ANSELMO. Ya es de día, y el postrero,
hija, que tenemos de ver.
SIDOMIRA. Si de tal gloria ha de ser,
con gusto inmenso lo espero.
Ven enhorabuena, día (vv. 2275-2279).

El decoro y la justicia poética pueden observarse a la perfección en el final de la comedia. Como era de esperar en vista de las atrocidades cometidas por Atila a lo largo de la fábula, el huno sufre una terrible muerte en la cual el público tiene ocasión de verlo traicionado, ensangrentado y colérico; pero su fallecimiento, como indica la acotación *QQ* (Vélez, 2009: 124), no se produce en escena, sino fuera. Probablemente, tras verlo desafiar a Roma y a toda la fe católica, someter a dos devotos cristianos a un terrible tormento e, incluso, beber la sangre de uno de ellos –aspecto que, en otro ejercicio de decoro, no se muestra directamente al público–, la terrible muerte del bárbaro ejercería un efecto catárquico sobre la audiencia, quien se vería complacida ante el final de tan enojoso enemigo de la cristiandad.

Por lo que respecta a la orientación de *Atila, azote de Dios*, hemos señalado en varias ocasiones que se trata de una comedia propagandística y exaltadora de los valores religiosos, con cierto componente patriótico introducido gracias al personaje de Alfonso, el joven rey español. En el apartado dedicado al contexto de la comedia, nos detendremos con mayor atención en aspectos concretos que caracterizan su acción ideológica. En cuanto al receptor que Vélez podía tener en mente, nos inclinamos en mayor medida por uno nobiliario en vista de la elaboración escenográfica y tramoyística que presenta el texto, dado que se trata del sector social más propicio para costear los complejos y gravosos montajes de obras como *Atila, azote de Dios*. De otra parte, el bando cristiano aparece representado por personajes en su mayoría de elevada

extracción social, aspecto que también señala la posibilidad de una representación en un entorno áulico.

EMISOR: LUIS VÉLEZ DE GUEVARA. FECHA DE COMPOSICIÓN Y FUENTES

Si bien *Atila, azote de Dios* procede, con seguridad, de la pluma de Vélez, comparte con otras comedias del ecijano el problema de su datación. No hemos hallado en el texto ninguna referencia a su propio contexto que pueda aportar alguna pista acerca de la fecha en la cual pudo ser compuesto; así pues, hemos de ceñirnos a su correspondiente esquema métrico para proponer un período de escritura aproximado.

Los dos rasgos más destacados de la evolución de la dramaturgia veleciana son, desde el punto de vista de la versificación, un progresivo aumento de la presencia del romance (Crivellari: 2008; Bruerton, 1953: 248-253; 1947: 346-364) paralelo a la reducción de la proporción de redondillas (Bruerton, 1947: 346-364). A tenor de estos aspectos, podemos tomar en consideración los datos que arroja el estudio métrico de la comedia realizado por George Peale (2009b: 31-32). *Atila, azote de Dios* presenta, en total, un 70,7% de redondillas, un 19,3% de romance, un 5,7% de quintillas, un 2,6% de tercetos, un 1,1% de estancias y un 0.5% de sonetos.

Iglesias, atendiendo al porcentaje de quintillas en comparación con *El rey don Sebastián* (aq. marzo de 1607) y al hecho de que estas se empleaban más durante la primera década del siglo XVII, sitúa la comedia que nos ocupa en dicho período. Peale, por su parte, considera más probable que la composición de *Atila, azote de Dios* tuviese lugar en la segunda década del siglo XVII. Se basa en la proximidad de su proporción de quintillas respecto de obras como *El primer conde de Orgaz* –5%– y *Juliano apóstata* –6,2%–, “que pueden fecharse seguramente entre 1610 y 1620” (2009b: 33); y

en la similitud de los porcentajes de redondillas de nuestro texto con los de *El conde don Pero Vélez* –aq. 1620, 67,5%– y *El cerco del Peñón de Vélez* –1615, 65%–.

	% Redondilla	% Romance	% Quintilla
<i>Atila, azote de Dios</i>	70,7	19,3	5,7
<i>La devoción de la misa</i> ⁸⁴ (1604-1610)	69,1	14,2	2,2
<i>El conde don Pero Vélez</i> ⁸⁵ (1615)	67	28,1	1,1

Como mostramos en la tabla precedente, tomando en consideración, simultáneamente, los tres metros más abundantes, que son, en orden descendente, redondillas, romances y quintillas, hemos comprobado que el esquema métrico más semejante a *Atila, azote de Dios* es el de *La devoción de la misa*, que Bruerton sitúa cronológicamente entre 1604 y 1610 (1953: 253). Esta mayor coincidencia general entre las proporciones de ambas obras –70,7% de redondilla, 19,3% de romance y 5,7% de quintilla en *Atila* frente a un 69,1, un 14,2 y un 2,2 en *La devoción*– nos lleva a inclinarnos más por la primera década de 1600 que por la segunda. Asimismo, es perceptible una notable semejanza métrica en nuestra comedia respecto de *El conde don Pero Vélez*, el texto con el segundo esquema métrico más cercano –67% de redondilla, 28,1% de romance y 1,1 de quintilla–. Estos porcentajes, junto a la datación de la pieza en 1615 tanto por Bruerton (1953: 253) y por Peale (2002: 84-86), vendrían a confirmar la tendencia al alza del romance y la progresiva disminución de redondillas y permitirían considerar como más probable la segunda mitad de la primera década del siglo XVII. Así pues, *Atila, azote de Dios*, habría sido compuesta en torno a la segunda mitad de la primera década de los 1600.

⁸⁴ Bruerton, 1953: 249.

⁸⁵ Bruerton, 1953: 251.

Dado que en 1607 Vélez entró a trabajar como secretario para Diego Gómez de Sandoval de la Cerda, hijo del duque de Lerma, no podemos saber con certeza si ya ocupaba dicho cargo en el momento de componer *Atila, azote de Dios*. Sí puede decirse, sin embargo, que se encontraba aún en los primeros pasos de su carrera profesional y del ascenso social que lo situaría en un buen lugar de la corte en los años de Felipe IV.

Por lo que respecta a las fuentes del drama, es de destacar que, como hemos comprobado, este se basa más en aspectos legendarios que propiamente históricos. Probablemente, Vélez se inspiró en algunas de las diversas narraciones de las vidas de santos y pontífices disponibles en su época. A este respecto, proponen Spencer y Schevill (1935: 157-158) los apartados dedicados a la vida de León I de las obras *Vitae et gesta omnia summorum Pontificum Romanorum a D. Tetro usque ad Clementem VIII, etc.*, de Alfonso Ciaconio, publicada en dos volúmenes en Roma entre 1601 y 1602 y continuada por otros autores en ediciones posteriores, así como la *Primera Parte de la Historia Pontifical y Catholica* de Gonzalo de Illescas (Dueñas, 1565). Mencionan, asimismo, el *Supplementum omnes fere historias quae ab orbe condito hactenus gestae sunt, iucunda admodum dicendi brevitare complectens, etc.*, de Giacomo Filippo Foresti (Venecia, 1483). En cuanto al episodio del encuentro entre el papa Leo I y Atila, junto con la aparición de San Pedro y San Pablo, señalan los autores las similitudes entre la representación propuesta por Vélez y la relación realizada por Juan Antonio Tapia y Robles en su *Ilustracion del renombre de Grande: principio, grandeza, y etimologia: pontifices, santos, emperadores, reyes i varones ilustres que le merecieron en la voz pública de los hombres* (Madrid, 1638). En efecto, los fols. 19-20 del volumen –en su primera edición– se dedican a la vida de “San León I, el grande” y, entre los fols. 19v y 20r, narra el autor cómo, en el año 453, este se reunió con Atila y

este último “al lado de León vio a San Pedro, y San Pablo, desnudas las espadas, que defendiéndole al pontífice la vida, amenazaban al Tirano la muerte”. Sin embargo, dado que este texto fue publicado por primera vez en 1638 y que, como hemos señalado, *Atila, azote de Dios* fue una comedia temprana de nuestro autor, no es posible que la consultase para su composición. Por su parte, Neumeister señala que esta versión de la historia se encuentra en la *Leyenda aurea vulgo Historia lombardica dicta*, de Santiago de la Vorágine (segunda mitad del siglo XIII), la más popular obra hagiográfica de su época (2009: 13). Probablemente, el relato más antiguo que recoge el encuentro entre León I y Atila es el *Epitoma Chronicon* de Próspero Aquitano, contemporáneo a los hechos a los que nos referimos. El historiador relata el encuentro como sigue:

El benditísimo papa León, confiando en la ayuda de Dios, que nunca abandona a los suyos, tomó las riendas de esta difícil empresa. Solo lo acompañaron el ex cónsul Avieno y el ex prefecto Trigetio. Su confianza en Dios le fue recompensada; pues la delegación fue respetuosamente recibida y el rey [Atila] estaba tan complacido por la presencia del Sumo Pontífice que ordenó cesar la guerra, prometió hacer la paz y se retiró más allá del Danubio (Aquitano, *apud*. Maas, 2000: 324).

A partir de este relato, una biografía anónima del papa León I, *Vita sancti Leonis papae*, añadió la visión de San Pedro y San Pablo, amenazantes junto al pontífice, por parte del rey huno (Eastman, 2011: 88). Este aspecto sería incorporado por otras obras, como la propuesta por Neumeister, o la que presentamos como posible inspiración para Vélez: la *Historia B. Platinae de vita pontificum romanorum, a D. N. Iesu Christo usque ad Paulum II* de Bartolomeo Platina (Ciudad del Vaticano, 1479), cuyas pp. 65-66 –en la edición de 1568– recogen información sobre la vida y hechos de León I, y refieren el suceso que nos ocupa como sigue:

Monitis pontificis optimi obtemperans Attila, quod du fimul loquerentur, cernere duos viros supra caput suum strictos tenentes gladios, ac mortem minitantes, nisi pareret, visus est. Ij Petrus & Paulus apostoli putati sunt. Inde mouens, Pannonias repetit: ubi non ita multom post, effundente se hubertim propter ebrietatem e naribus sanguine, moritur (1568: 65).

El fragmento reproducido refiere cómo, al reunirse Atila con León I, divisa sobre la cabeza del pontífice dos hombres amenazantes con espadas desenvainadas que lo amenazan de muerte, que no son sino San Pedro y San Pablo, con lo cual el huno opta por retirarse a la región de Panonia, donde murió poco después tras una hemorragia nasal posiblemente causada, según Platina, por un estado de embriaguez. Vélez, por su parte, representa el prodigio como sigue:

(*Aparece arriba SAN PEDRO, y SAN PABLO, con espadas de fuego.*)

ATILA. ¿Qué luces me desalumbran?
SAN PEDRO. ¡Tente, Atila!
SAN PABLO. ¡Atila, tente!
SAN PEDRO. ¿Dónde vas, bestia enojosa?
SAN PABLO. ¡Bárbaro maldito, vuelve!
 ¡No ofendas a Roma en nada!
 ¡Déjala libre!

(*Desaparecen.*)

ATILA. ¡Tenedme,
 que me ha faltado el valor!
LEONCIO. ¿Dónde vas?
ALARICO. Leoncio, tenle,
 que la visión le ha asombrado.
ATILA. ¡Toque a recoger mi gente!
 ¡Venid, huiremos de Roma,
 pues tales soldados tiene! (vv. 2675-2686).

Dado que la *Historia B. Platinae de vita pontificum*, publicada originalmente, como dijimos, en 1479 y fue objeto de numerosas reimpresiones con sus respectivas ampliaciones, resulta tarea imposible señalar de cuál de ellas pudo servirse Vélez. Sin embargo, una de ellas vio la luz en Colonia en el año 1600, lo que plantea la opción, considerando el rango temporal propuesto para *Atila, azote de Dios*, de que nuestro

autor consultase esta edición; sin embargo, es igualmente posible que se sirviese de alguna de las anteriores a este año. El relato del rey huno aterrorizado ante la aparición de los defensores de la Iglesia Católica sin duda debió atraer al comediógrafo, quien supo ver sus posibilidades no solo dramáticas, sino también propagandísticas, puesto que permite presentar de forma espectacular el poder de la fe cristiana y su capacidad para transmitir temor a sus enemigos y presentarse como el único culto verdadero. Asimismo, es posible que la truculenta historia de la muerte de Atila descrita por Platina, que además tuvo lugar poco tiempo después de los acontecimientos escenificados, inspirase al comediógrafo para su propia representación del rey envenenado, herido por los suyos y ensangrentado –acot. *PP*: “sale Atila, medio desnudo, furioso y sangriento” –. El detalle de la posible intoxicación etílica introducido por la *Historia B. Platinae de vita pontificum* probablemente resultase excesivo para la mínima dignidad necesaria en la presentación de un rey ante el público que el propio Lope recomendaba en su *Arte Nuevo*⁸⁶, por más que se tratase de un rey pagano y cruel.

CONTEXTO: ATILA, AZOTE DE DIOS Y LA PROPAGANDA RELIGIOSO-PATRIÓTICA

La comedia es, como ya hemos señalado, una obra de propaganda que, a través de mecanismos concretos, busca impresionar y conmover al espectador sobre la base de una serie de recursos que en el Barroco tenían plena funcionalidad. A través de la exaltación de un sentimiento religioso que se sabía ya presente en la población, las instituciones culturales, el teatro entre ellas, buscaban la plena identificación entre lo cristiano y lo español como base de la identidad de los tan extensos y dispares territorios

⁸⁶ Lope proponía lo siguiente para la representación de las figuras regias: “Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real” (vv.269-270), que puede entenderse asimismo como una llamada al decoro en un sentido más general que el meramente lingüístico. Como indica José Prades, la presencia de un rey en la comedia ha de recibir una interpretación “que no desdore la intangible dignidad real” (1971: 171).

que conformaban la Monarquía Hispánica. Como hemos señalado anteriormente, la correspondencia ideológica entre religión y españolidad permitía incidir, precisamente, en los únicos aspectos que todos los reinos integrantes del Estado español tenían en común: el rey y la fe católica (Elliott, 1985: 25; 2007: 218). La idea, pues, de que la defensa y la expansión de lo cristiano era una prioridad para España permitía, respecto al resto de potencias, justificar el expansionismo de los Austria (Elliott, 2007: 212-213; 1985: 18-19) y constituía, de cara a la opinión pública de sus propios súbditos, la base sobre la cual construir una identidad española. A este respecto, el subgénero teatral del drama histórico, particularmente, el de hechos públicos, suponía una excelente herramienta en los términos expresados por Oleza: “el drama de hechos famosos públicos desempeña una tarea de agente de la memoria histórica, de herramienta al servicio de la construcción de una identidad colectiva, y se asocia con el movimiento de gestación de los estados nacionales modernos” (2013: 59).

Aunque Vélez concede un papel de importancia al monarca español frente al resto de los que intervienen en la ella, lo cual viene a apoyar la idea, presente en otras obras, de que España resulta particularmente necesaria para la expansión y la protección de la fe, *Atila, azote de Dios* no constituye una pieza en la cual la presencia hispánica resulte decisiva en la defensa de la cristiandad: es la acción del papa León I y la aparición de los santos la que salva la ciudad de Roma del saqueo de los hunos. En ella, sin que falten ciertos elementos patrióticos, la acción exaltadora se centra en el aspecto propiamente religioso, sin incidir particularmente en la unión entre lo católico y lo español. Posiblemente en su menor insistencia en la unión de España y fe cristiana resida la particular inclusión de elementos propios de la comedia hagiográfica: en un público que recibía de forma constante mensajes relativos a dicha unión, la exaltación

de uno solo de los motivos propagandísticos puede surtir, igualmente, un efecto positivo.

La inclusión de tantos elementos milagrosos como los que aquí encontramos en un texto que, por lo demás, sigue los preceptos del drama histórico e influye en una configuración mental determinada incrementando la credibilidad dispuesta para los fenómenos de este tipo en virtud de lo convencionalmente establecido por la categoría de lo histórico:

El género histórico, en textos literarios, parece exigir un pacto de audiencia (o de lectura, en su caso) por el que autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato (2012: 71; 2013: 154).

Es decir, los motivos tan propios de la comedia hagiográfica que aparecen en esta composición, sujeta a las convenciones y a la credibilidad reservada al drama histórico, y su recepción por un público cuya concepción de la realidad dota de existencia efectiva a elementos que, en la actualidad, entran dentro de los parámetros de lo imposible y lo inverosímil, no hacen sino prolongar dicha concepción de la realidad. Con esto no afirmamos que, por el mero hecho de asistir a una representación en la cual una aparición milagrosa de San Pedro y de San Pablo libra a Roma de ser saqueada por los hunos y en la que, por obra de un prodigio, brota sangre de una cruz, el público del barroco dotase de credibilidad a estos hechos. El efecto de los elementos hagiográficos, a este respecto, es reafirmar las creencias que ya se encontraban en la mentalidad de los espectadores áureos.

La fastuosidad de las representaciones de eventos prodigiosos se corresponde plenamente con la dualidad horaciana *docere/delectare*: *Atila, azote de Dios* está concebida para someter a la audiencia a un proceso de (re)afirmación ideológica y, simultáneamente, fascinarla por medio del desbordamiento expresivo conseguido a

través de los recursos escénicos estudiados. A este respecto, cabe destacar que tanto el milagro de la cruz sangrante y las apariciones de los santos, e, incluso, las crucifixiones de Sidomira y de Anselmo están concebidas para resultar mucho más impresionantes y sensorialmente envolventes que la aparición de Lucifer. Este aspecto se encuentra en plena consonancia con la función educativa de esta obra, según la cual resulta más productivo fascinar e impactar con los elementos milagrosos, que permiten exaltar y celebrar el poder divino, que recrearse en la figura diabólica, la cual, por otra parte, ya era sobradamente temida y respetada en época de Vélez:

El demonio no es sólo un concepto teológico, sino el supremo hacedor de espantos taumatúrgicos, el supremo daño pensable e impensable. Es la atrocidad misma, pero nunca en abstracto. Se presenta como encarnación y síntesis de todas las plagas que sacuden a la Europa del siglo XVII. Él es la sedición, la herejía, la sedición, el hambre, la peste, el infierno ..., con lo cual el demonio viene a ser la imagen del miedo sin más, y por tanto una de las claves fundamentales de la historia (Sánchez Lora, 1993: 133).

En la retórica eclesiástica barroca, el diablo tenía, pues, unas funciones específicas que se cumplen en este texto: Lucifer encarna la tentación presentándose como la figura que trata de seducir a los mortales a través del engaño para conseguir el control de sus almas; en este caso, la de Sidomira. Su fracaso, simbolizado no solo en el rechazo de la dama, sino también en su expulsión por parte de Anselmo mientras el día sustituye a la noche –aspecto que remite inequívocamente al triunfo de la luz sobre la oscuridad–, debió de entusiasmar a los asistentes a la escenificación del drama, ya que representa la derrota del mal ante Dios y la fe cristiana. Recurrir a más efectismos para escenificar su breve aparición resultaría superfluo en una composición cuya temática y elementos centrales son otros. Sin embargo, nunca es mal momento para recordar que la tentación se encuentra presente en todos los momentos y lugares y que el buen cristiano debe permanecer constantemente vigilante:

Se observa la figuración de un diablo que no habita en el infierno, sino que parece deambular entre los hombres para tentarlos y apoderarse de sus almas, arrebatándoselas a la deidad católica, así que permanece siempre a la expectativa, entre el espacio sagrado y el profano, atento a cualquier llamado, por involuntario que sea; por eso irrumpe desde fuera del escenario y emerge del mar en espacios abiertos que evoquen el vacío (Vásquez, 2017: 592).

El rechazo y la expulsión del diablo permiten mostrar a Sidomira como una buena cristiana capaz de resistir las tentaciones y de descubrir los engaños del mal; y constituyen un factor definitivo que permite caracterizar a la joven y a Anselmo como *exempla sanctorum*.

Asimismo, en la comedia es posible identificar otros tópicos exaltadores de la cristiandad tal como era entendida en el Barroco, además de las vidas ejemplares de los dos personajes de la dama y el ermitaño, del conflicto central entre fe y paganismo, la escenificación de los milagros y la implicación de las naciones, especialmente España, en la defensa de la religión. Uno de ellos, al cual ya hemos hecho referencia, es el de la distinción entre la buena y la mala muerte, que refleja el carácter ético de las acciones que el moribundo ha llevado a cabo a lo largo de su trayectoria vital de acuerdo al código moral cristiano y el destino que, en consecuencia, tendrá su alma tras el fallecimiento. Como ha estudiado exhaustivamente García Hinojosa (*cf.* 2013: 91-96), con frecuencia se entendía una prolongada agonía como la señal de que el falleciente había cometido numerosas y/o graves faltas que revolvían su conciencia en los momentos finales y que se traducirían en una penitencia temporal, en el purgatorio; o definitiva, en el infierno. Si bien es cierto que los fallecimientos tanto de Anselmo y de Sidomira como de Atila son terribles, los dos primeros se muestran dignos, serenos, deseosos y sabedores de su destino junto a Dios en la otra vida, mientras que Atila muere iracundo y a sabiendas de que, tras sus últimos momentos, le aguanta el eterno suplicio del averno.

Íntimamente relacionado con la buena y la mala muerte se encuentra la manifestación de otro tópico muy común en el Barroco: el *contemptus mundi* o desprecio por la existencia terrenal frente al descanso representado por la muerte, fin de los sufrimientos propios de la vida. En la comedia, es apreciable esta idea en los diálogos entre Anselmo y Sidomira:

ANSELMO. Hija mía querida,
 con acabar esta vida,
 nuestro tormento se acaba.
 Entretanto que en la tierra
 nuestra mortal carne esté,
 haga cuenta que se ve
 en una continua guerra.
 Y así, por pedirte albricias,
 hija Sidomira, vengo
 y la muerte te prevengo
 de la gloria que codicias.
 Haz buen pecho, ten memoria,
 hija, de que te enseñé
 que, con un punto de fe,
 ganas mil siglos de gloria (vv. 2230-2244).

En este parlamento, y en otros puestos en boca de ambos personajes antes y durante su suplicio en la tercera jornada (vv. 2275-2282, vv. 2395-2414, vv. 2503-2554), se encuentra claramente manifiesta la visión de la muerte como el necesario trámite por el que es obligado pasar para, a continuación, gozar la gloria eterna de la presencia divina. Asimismo, de la mano de la visión del fallecimiento como descanso, se encuentra la concepción, explícitamente manifiesta en el fragmento que acabamos de reproducir, de la vida como milicia, de “continua guerra” contra las tentaciones y los engaños que tratan de desviar las almas de su recto camino. Frente a esta lucha y al temor constante de terminar derrotado ante las constantes dificultades interpuestas entre el alma y su salvación, la muerte se presenta como un deseable estado de reposo en el cual, por fin, el hombre puede dejar de preocuparse por esta cuestión.

Atila, azote de Dios es una obra, como hemos visto, llena de elementos calculadamente dispuestos para exaltar y reafirmar los sentimientos religiosos de su audiencia. A través del juego entre motivos históricos, legendarios y procedentes de su propia imaginación, Vélez consiguió una comedia cargada de contenido espiritual y de factores espectaculares con los cuales conmover e impresionar profundamente al espectador que tan bien conocía. Como vimos, los temas de la muerte y la religiosidad en los términos en los que aquí se presentan tenían, a menudo, una finalidad dirigista sobre la mentalidad barroca (cf. subepígrafe 1.2.3.3, pp. 105-116). Además de la clara función propagandística en relación con la expansión de las ideas y la religiosidad específica de la Contrarreforma, la presentación de un ideal de vida austero, la constante reafirmación de una mentalidad mágico-religiosa que explica buena parte de los fenómenos en base a causas sobrenaturales y el estímulo del temor y la obsesión con la muerte permitían ejercer una importante función de control sobre los individuos. Si bien esta resultaba particularmente útil en el caso de los pertenecientes a los estratos sociales inferiores, dado que su situación era, con diferencia, la más precaria y su identificación con el ideal de la vida sencilla propia de los santos permite afianzar ideológicamente su inmovilismo social y económico, también en el caso de los estamentos más elevados el espoleo de esta mentalidad resultaba conveniente. Unos grupos sociales poderosos plenamente concienciados de la importancia de la defensa y de la propagación de la fe permitirían un importante apoyo material y económico para los ambiciosos proyectos expansionistas de los Austrias, y ello era posible en virtud de una religiosidad de tintes ritualistas y taumatúrgicos que se encontraba extendida en todas las capas sociales (cf. Sánchez Lora, 2004: 180; 2000: 207-209; 1994: 65-69; 1992: 119-134; 1989: 125-145).

3.4 –*El cerco de Roma por el rey Desiderio*

Nos ocuparemos en las siguientes páginas de una comedia de Vélez de Guevara sobre un episodio de la Alta Edad Media. Se trata de *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, basada en el episodio histórico de la expulsión de los lombardos de las regiones que habían ocupado en la Península Itálica y su sometimiento por el ejército cristiano de Carlomagno. Este, que comenzó su campaña contra el rey Desiderio en el año 773, lo derrotó definitivamente en Pavía en el 774. La pieza condensa la pugna entre francos y longobardos mediante una peculiar mezcla de elementos históricos, legendarios y originales de Vélez dando cabida al héroe español Bernardo del Carpio y entroncando con tradiciones épicas como el *Cantar el Roldán*, el *Cantar de Roncesvalles* y el propio mito en torno a la figura del paladín español.

Nos basamos, para el análisis de *El cerco de Roma*, en las ediciones que de esta comedia publicaron Ziomek y Hughes (1992) y George Peale (2015) siguiendo la numeración de los versos establecida por la segunda para nuestras referencias a fragmentos concretos de la obra.

MENSAJE/TEXTO: ARGUMENTO, TESTIMONIOS, MUNDO FICCIONAL Y PERSONAJES

El texto de *El cerco de Roma por el rey Desiderio* ha llegado a nosotros únicamente a través de testimonios impresos (Vega, 2007b: 246). La falta de manuscritos implica que no podemos conocer aspectos relativos a la censura de la obra, la cual, por otra parte, cuenta con una particularmente dilatada huella textual: disponemos de, al menos, veintiuna ediciones de la comedia (Peale, 2015: 29), de entre mediados del siglo XVII y 1822. Esta prolongada trayectoria editorial de, aproximadamente, siglo y medio revela un extraordinario éxito por parte del drama.

Peale, en su cuidadoso estudio textual (cf. 2015: 29-54), procura una minuciosa descripción de cada una de las versiones impresas existentes, que no repetiremos aquí. La Biblioteca Nacional alberga doce de estas ediciones con las siguientes signaturas⁸⁷: T/ 11.269(22)⁸⁸, T/14.975/17⁸⁹, T/14.975/18⁹⁰, T/2.150⁹¹, T/4.536⁹², T/14.955(6)⁹³, T/2.172⁹⁴, T/14.980(7)⁹⁵, T/4.458⁹⁶, T/5.583⁹⁷, T/55.320/10⁹⁸ y T/55.342/2⁹⁹.

⁸⁷ Además de las que aquí presentamos, Peale (2015: 32-33) recoge otras dos ediciones ubicadas en la Biblioteca Nacional, que no hemos podido hallar en su catálogo: la primera, con signatura T/14.960(7), procede de la imprenta de la Plazuela de la calle de la Paz de Madrid, fechada en 1755. La segunda, cuya signatura es T/14.959, se editó en la Imprenta castellana y latina de José Antonio de Hermosilla de Sevilla.

⁸⁸ De esta edición, del siglo XVIII, existe asimismo un ejemplar en la Real Biblioteca con la signatura VIII/17131 (6). Además, la Biblioteca Digital Hispánica alberga en su web una digitalización de este ejemplar. Carece de pie de imprenta.

⁸⁹ Procedente de la Imprenta Castellana y Latina de Joseph Antonio de Hermosilla. Peale (2015: 32) la data entre 1725 y 1728.

⁹⁰ Impresa por la Librería de Quiroga de Madrid (1792). Otro ejemplar de esta edición se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid con la signatura MR 572,10; y la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona conserva otro con signatura 70.642.

⁹¹ Procedente de la Imprenta de Ildefonso Monpié de Valencia (1822). Otros dos ejemplares de esta edición se encuentran en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander) con la signatura 31.177; y en la Rare Book & Manuscript Library de Pennsylvania –63665649–.

⁹² Procedente de la Imprenta de Joseph y Tomas de Orgaz de Valencia (1780). Otro ejemplar de esta edición se encuentra en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona con la signatura 39.705.

⁹³ Procedente de la imprenta de la plazuela de la calle de la Paz de Madrid (1740).

⁹⁴ Procedente de la imprenta de la calle de la Paz de Madrid (1728).

⁹⁵ Procedente de la Imprenta de la Santa Cruz de Salamanca (s. XVIII). Martín Abad incluye este ejemplar entre los publicados en la colección de comedias sueltas de esta imprenta (1986: 165).

Las restantes impresiones de *El cerco de Roma* se encuentran dispersas en distintas bibliotecas: la Universidad de Santiago de Compostela contiene tres de ellas bajo las signaturas R.80.483¹⁰⁰, CG-P-075-9¹⁰¹ y RSE.PAP.VAR 08 08¹⁰². Otra edición se encuentra en la Biblioteca Estense di Modena –signatura A 56 G 4 (2)¹⁰³–; otra, en el Museo Nacional del Teatro de Almagro –FA 10 COM 4 cer¹⁰⁴–; y otra, en la Universidad de Sevilla –A 250/203 (05)¹⁰⁵–; asimismo, la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona¹⁰⁶ alberga otros seis ejemplares diferentes a los que hemos señalado ya. De uno de ellos, que lleva la signatura 58.263¹⁰⁷ y procede de una edición diferente a todas las señaladas, Vega refuta su supuesta procedencia de la colección de Cotarelo (2009, n. 39). De los restantes, dos proceden de la Impresa de Santa Cruz de Salamanca y tienen las signaturas 58.269 y 45.038. Este último, según el registro del catálogo de la BITB, procede del undécimo tomo de comedias sueltas de la mencionada imprenta

⁹⁶ Procedente de la Imprenta de la Santa Cruz de Salamanca (s. XVIII). De esta misma edición, la Biblioteca Nacional alberga otros dos ejemplares, con las signaturas T/15.061(3) y U/9.240. Este último se encuentra digitalizado asimismo en la web de la Biblioteca Digital Hispánica. Otro ejemplar se encuentra en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander) con la signatura 33.784. Señala Martín Abad que esta edición también formó parte de la colección de sueltas de la imprenta de la Santa Cruz (1986: 169-170).

⁹⁷ Impresa entre 1651 y 1750. Carece de pie de imprenta.

⁹⁸ Impresa en el siglo XVII. Carece de pie de imprenta. Asimismo, señala Peale que dos ejemplares de esta impresión se encuentran en el Institut del Teatre de Barcelona con las signaturas 59.322 y 59.323. Estos fueron publicados en la *Parte VI* de la serie colecticia *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (2015: 31).

⁹⁹ Impresa en el siglo XVII. Carece de pie de imprenta.

¹⁰⁰ Procedente de la Imprenta de Alonso de Riego de Valladolid (s. XVIII) (Couce, 2000: 119).

¹⁰¹ Procedente de la Imprenta de la Santa Iglesia de Burgos (ca. 1740) (Peale, 2015: 33).

¹⁰² Procedente de la imprenta de Francisco Suriá y Burgada de Barcelona (s. XVIII) (Couce, 2000: 119).

¹⁰³ Carece de pie de imprenta. Peale señala que esta impresión procede, probablemente, del taller de Hermosilla de Sevilla (2015: 31).

¹⁰⁴ Procedente de la Imprenta de la Santa Cruz de Salamanca (1793); impresa por don Francisco de Tójar (Cerezo Rubio y González Cañal, 1994: 242). Un ejemplar de esta misma edición procedente de la colección de Fernández Guerra se encuentra en el Institut del Teatre de Barcelona con la signatura 61.249.

¹⁰⁵ Procedente de la imprenta de José Padrino, mercader de libros, en la calle Génova de Sevilla. La Universidad de Sevilla, desde su web destinada a los fondos digitalizados, pone a disposición pública una versión digitalizada de este texto.

¹⁰⁶ En adelante, BITB.

¹⁰⁷ Existen otros dos ejemplares de esta edición; una se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid –FMR 11,5–, y la otra, en la Universidad de Oviedo –P-8-4–.

salmantina. En efecto, el manuscrito de la Biblioteca Nacional titulado *Don Domingo Casero Obispo administrador de la Imprenta de la Santa Cruz de Salamanca* –MSS/21418/9–, que contiene una lista de todas las obras publicadas en la citada colección, recoge nuestro texto en el fol. 1r con su título abreviado, *El cerco de Roma*. Otros dos registros del catálogo se refieren a dos ejemplares que carecen de pie de imprenta y que proceden de la colección de Montaner y Cotarelo. Llevan, respectivamente, las signaturas 56958 y 57396. Finalmente, otro impreso con signatura 32830 no presenta pie de imprenta ni información alguna de su procedencia en su correspondiente registro del catálogo. A estos se suman los impresos de la London Library –P 943-2 (cf. Gregg, 1984: 72, n.º 273)– y los dos de la University of Toronto Library (Molinero *et al.*, 1959: 25, n.º 125).

Además de esta gran cantidad de sueltas, se conservan asimismo varios pliegos de cordel que contienen los versos 1-164 de la comedia –esto es, desde “Soberbios muros de Roma” hasta “que Italia bastará sola”–. Tres de ellos se encuentran en la Biblioteca Nacional bajo las signaturas VE/1.191/24, VE/1.351/9 y VE 1.349/13. El primero fue editado en la imprenta de Rafael García Rodríguez de Córdoba; y Cortés los fecha entre 1805 y 1844 (2008). La Real Academia Española dispone de otro pliego de esta tirada bajo la signatura 39-VII-15 (11). Los dos ejemplares que citamos en segundo lugar pertenecen a una misma edición procedente de Lucena, de la imprenta de José de Gálvez y Aranda, que fue impresa entre 1791 y 1800 (Cortés, 2008).

Otro pliego vio la luz en la imprenta y librería de D. Félix de Casas y Martínez, en Málaga. Actualmente existen dos ejemplares de esta edición, que se encuentran en la Biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla –Caja 30 (231)– y en la Biblioteca Municipal de Málaga –T.1986(13)–. De la primera hay disponible, asimismo,

una versión digitalizada en la web de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Cortés (2008) propone para este documento un período de entre 1781 y 1805.

En la University of Cambridge Library se encuentra otro ejemplar de estos pliegos de cordel –7743.c.107, ítem no. 20–. Esta edición procede de la imprenta de don Rafael García Rodríguez, situada en la calle de la Librería (Córdoba); y el catálogo la fecha entre 1808 y 1814. La web de esta universidad ofrece acceso a una digitalización de este documento. Finalmente, Peale señala la presencia de otro pliego en la Universidade de Coimbra –12422– impreso en Sevilla entre 1701 y 1729 (2015: 36).

Pese a no disponer de manuscritos que permitirían profundizar en el estudio de diversos aspectos relativos a la comedia, el gran volumen de impresos conservados que acabamos de enumerar permite deducir que se trató de una obra de indiscutible éxito comercial y, probablemente, escénico. Nos ocuparemos más adelante de los factores que pudieron motivar la popularidad de *El cerco de Roma*.

Por lo que respecta a la presencia del texto en los catálogos teatrales, Cotarelo (1917, 277) registra en su monografía varias sueltas, cuya ubicación y signatura actuales, que ya hemos señalado en las páginas precedentes, indicamos entre corchetes:

16. Cerco (El) de Roma por el rey Desiderio.

Impresa suelta: sin lugar ni año (siglo XVII), 16 hojas numeradas.-Madrid, Imprenta de la calle de la Paz, 1728 [BNE, T/2172].-Sevilla, José Antonio de Hermosilla, s. a., 32 páginas [BNE, T/14975/17].-Madrid, Imprenta de la calle de la Paz, 1740, 14 hojas sin numerar [BNE, T/14955(6)].-Madrid, Imprenta de la calle de la Paz, 1755 [BNE, T/ 11269(22)].-Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s. a., 28 páginas [BNE, T/4458; T/1506(3); U/9240; Bib. De Menéndez Pelayo, 33.784].-Valencia, Orga, 1780, 28 páginas [BNE, T/4536].-Madrid, Imprenta de la calle de la Paz, 1783, 28 páginas [Institut del Teatre, 58263¹⁰⁸, BHMM, FMR 11,5, U. de Oviedo, P-8-4] .-Madrid, Librería de Quiroga, 1792, 28 páginas [BNE, T/14975/18; BHMM, MR 572,10; Institut del Teatre, 70642].-Valencia, Ildelfonso Mompí, 1822 [BNE, T72150; Bib. De Menéndez Pelayo, 31.117; Rare Book & Manuscript Library de Pennsylvania, 63665649].

¹⁰⁸ Como señalamos, Vega afirma que no se trata del mismo ejemplar.

Entran: El rey Desiderio.- Leoncio, cardenal.-Valeriana, su hermana.-Un capitán, moro.-Carlo Magno.-Roldán.-Reynaldos.-Iñigo Arista.-Bernardo del Carpio.-Adrián, pontífice.-San Pedro.-Un alférez.-Dos moros.-Dos soldados.-Cuatro cardenales.

Por otra parte, *El cerco de Roma* aparece en los catálogos de Medel (1735, 165), Spencer y Schevill (1935: 164-166), La Barrera (1969: 467) y Urzáiz (2002a: 700). El segundo se refiere a la suelta que ocupa el primer lugar en el extracto de Cotarelo (BNE, T/2.172); y el tercero recoge las sueltas de la Real Biblioteca –VIII/17131 (6); BNE, T/11.269(22)–, de la BITB –57.396 y 56.958– y de la Estense di Modena –A 56 G 4 (2)–.

ARGUMENTO DE *EL CERCO DE ROMA POR EL REY DESIDERIO*

Arranca la acción con la llegada del rey lombardo Desiderio a la ciudad de Roma. Se muestra su carácter cruel y orgulloso –“Contra las cristianas leyes / de suerte me ensoberbezco, / que vivo bebiendo sangre, / si es cristiana la que bebo” (vv. 33-36)– en su vanidoso desafío a la cristiandad –“¿Qué es de ti, Pastor de Roma?, / que solo a quitarte vengo / a fuerza de armas, la silla / que los cobardes te dieron” (vv. 41-44)–. Sale a su encuentro el cardenal Leoncio, en calidad de embajador romano, para ofrecerle unas reliquias e informarle de que sus pretensiones de tomar Roma serán frustradas, pues la ciudad cuenta con refuerzos franceses, españoles e italianos. El rey lombardo, contraviniendo la convención de inmunidad diplomática, apresa a Leoncio. En este momento se asoma a la muralla de la ciudad Valeriana, hermana del cardenal, y Desiderio queda prendado de ella manifestando así un resquicio de duda respecto a sus impulsos destructivos; pero se repone de su estupor y exige un rescate por la liberación del cautivo, a lo cual la dama replica que le será pagado y desaparece de escena. El rey queda entonces dormido y sueña con las dos grandes figuras que representarán en la comedia a Francia y a España: Carlomagno y Bernardo del Carpio, que aparecen disputándose la supremacía en el apoyo militar a Roma y encarnando el tópico del

constante enfrentamiento franco-español. Desiderio despierta con los lejanos ruidos producidos por la proximidad de las tropas galas y manifiesta su inquietud ante el futuro enfrentamiento con Bernardo; y decide atormentar a Leoncio y exponerlo ante sus enemigos para inspirar temor en ellos. Acto seguido, regresa Valeriana pidiendo la liberación de su hermano asegurando que se pagará el rescate exigido y ofreciéndose a ocupar su lugar en el cautiverio. El monarca promete a la joven que liberará al cardenal en breve, la envía con su esposa Zarracina y ambos salen de escena. Se produce entonces la llegada ante los muros romanos del ejército franco encabezado por Carlomagno y sus generales: Roldán, Íñigo Arista y Reinaldos. Poco después, arriban las tropas castellanas encabezadas por Bernardo del Carpio y, tras una arrogante presentación por parte de este último, se dispone la marcha hacia el campamento de Desiderio. Termina el acto con Carlomagno rezando a San Pedro; y este se le aparece, le entrega un escudo con cinco flores de Lis y le pide que libere a Leoncio y lo ayude a alcanzar el papado, tras lo cual desaparece.

En la segunda jornada, el rey franco encuentra a Leoncio encadenado a un árbol, donde ordenó abandonarlo Desiderio para que los cristianos lo hallasen. Se presenta Íñigo Arista y, con extraordinaria fuerza, quiebra la cadena que mantiene cautivo al cardenal, ante lo cual Carlomagno, admirado, lo nombra rey de Navarra y le entrega las armas de su escudo. Aparece en escena el anciano papa Adriano animando a su alférez a marchar a la batalla contra los lombardos y mostrándose dispuesto a morir en ella. Se inicia la lucha, y vemos al rey lombardo perseguir al malherido y moribundo Adriano, quien pide ver a Carlomagno y, tras rogarle que se asegure de que Leoncio ocupa el cargo de pontífice, fallece. Bernardo, al encontrar a ambos, culpa al monarca francés de no haber protegido debidamente al difunto papa y sigue combatiendo. Desiderio expresa sus deseos de apresar al héroe español, pues está provocando numerosas bajas en su

ejército, y es informado de que Leoncio ha vuelto a caer prisionero en combate, y también Íñigo Arista. En este momento, el rey lombardo vuelve a ser interpelado por Valeriana, quien lo recrimina por haber incumplido su promesa de liberar a su hermano y le pide que no le inflija daño. Se presenta entonces Íñigo, a quien un moro lleva encadenado, para protestar por el mal trato sufrido durante su cautiverio. El monarca desdeña sus palabras y se produce el encuentro entre el joven y Valeriana, en el cual ambos quedan instantáneamente enamorados. A continuación, Bernardo se presenta ante Desiderio haciéndose pasar por un mensajero con la intención de verlo y poder reconocerlo en combate para darle muerte. Tras su marcha, oye el rey que los cristianos han vuelto a combate y que sus tropas están revueltas; y pide a Leoncio, a quien ha encargado cuidar de los caballos, que le prepare una montura. Pero este, que previamente había conseguido engañarlo para que le permitiese llevar armas, huye a lomos del corcel de Desiderio y este queda solo lamentando su próxima derrota y declarando su intención de morir en batalla.

La tercera jornada comienza con un angustiado soliloquio de Valeriana, temerosa de la batalla, preguntándose por el paradero de su amado. La dama cae dormida y se escenifica su sueño: una cortina descubre a Íñigo Arista, también dormido, con el escudo de sus armas y en compañía de “los dos últimos duques de Béjar” (Vélez, 2015: 140, acot. *SS*) y de una figura coronada de laurel que representa el Tiempo. Del joven brota un árbol que simboliza su futura estirpe. Valeriana despierta e Íñigo se apresura a la batalla. A continuación, aparece Desiderio, herido y con las armas rotas, quejándose de su derrota y pidiendo que sea Bernardo quien se encargue de darle muerte. Entra a escena el héroe español y se niega a ejecutar al rey, pues su honor le impide matar a hombres que ya están lastimados. Ante esto, el lombardo ruega ser bautizado y, de modo milagroso, aparece una fuente. Desiderio recibe el bautismo de

Bernardo y fallece, quedando este apenado. Aparece entonces Íñigo comunicándole la victoria cristiana y la entrada triunfal en Roma de Leoncio y Carlomagno, pero Bernardo se limita a pedirle que le ayude a sepultar al rey. Da comienzo entonces la última escena de la comedia, ubicada en un teatro. Se trata de la solemne ceremonia para nombrar papa a Leoncio, quien pasa a llamarse León III. Este, a su vez, otorga a Carlomagno el título de emperador de Roma y concede la mano de Valeriana a Íñigo Arista, quien además es oficialmente coronado rey de Navarra. Termina la acción con las palabras laudatorias de Bernardo, quien no ha pedido ningún favor, hacia los nuevos emperador y pontífice.

MUNDO FICCIONAL DE LA OBRA. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

El cerco de Roma por el rey Desiderio presenta un mundo ficcional que se corresponde con el modelo de mundo de tipo III, de lo ficcional inverosímil, de la clasificación de Tomás Albaladejo (1992: 52-58). La aparición de San Pedro ante Carlomagno al final de la primera jornada y la fuente que milagrosamente se materializa hacia el final de la tercera son elementos que pertenecen al dominio de lo imposible en el mundo real y, por tanto, inverosímiles en este sentido. Sin embargo, tomando en consideración la credibilidad concedida a los motivos religiosos en la época que nos ocupa, hemos de señalar que tanto su codificación como su recepción originales se producirían entendiendo estos factores como pertenecientes a un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil. Por lo tanto, esta es la clasificación que ha de prevalecer en un análisis que tenga en cuenta el contexto de gestación de la comedia. Lo decisivo a este respecto no es si Vélez o sus contemporáneos pensaban que, efectivamente, la aparición de San Pedro o de una fuente de agua tuvieron o no lugar históricamente –muy probablemente nadie creería verdaderamente que ambos sucesos

ocurrieron—, sino su creencia de que tales eventos podían ocurrir en la realidad. La introducción de San Pedro responde a un efectismo que permitiría legitimar el papado de León III, así como la relación de este último con Carlomagno, la cual, como veremos, fue muy cercana:

SAN PEDRO. Estima mucho al que hallares,
que ha de ocupar mi lugar,
y solo porque le ampares
te he movido a navegar
largos y prolijos mares
Hasta ponerle en la silla
pontifical le acompaña,
que es hombre que ha de regilla
con la quietud más estraña
que jamás tuvo Castilla (vv. 1046-1055).

La aparición de la fuente en los últimos momentos de vida de Desiderio constituye otro modo, notablemente espectacular, de apuntar la victoria cristiana en un sentido terrenal y moral. El conflicto bélico en torno a Roma no solo ha servido en la diégesis, en última instancia, para convertir a un rey al cristianismo, sino que, además, tal conversión ha tenido lugar de la mano del héroe español, Bernardo, y con el evidente beneplácito de la voluntad divina, la cual facilita milagrosamente los medios para que tenga lugar el bautismo:

DESIDERIO. [...] Dándome el bautismo.
BERNARDO. ¡Ah, rey, qué cuerdo que estás!
DESIDERIO. He conocido al Dios mismo
que tú conocido has.
BERNARDO. Voy a buscar agua.
DESIDERIO. ¡Presto,
que estoy acabando!
BERNARDO. Voy.
(Aparécese una fuente.)
Mas, ¡ay, santo Dios!, ¿qué es esto?
Junto a una fuente estoy.
¡Milagro es muy manifiesto!
Quiero hacer tu pretensión.
Recibe el bautismo santo,

esclarecido varón,
que hoy, muriendo, vences tanto
como, viviendo, Sansón (vv. 2300-2313).

Huelga decir que la conversión al cristianismo del rey lombardo es un hecho ficticio, dado que no llegó a tener lugar, al igual que su propia muerte durante el asedio a Roma. La fusión de elementos históricos con los legendarios y los propiamente imaginados por Vélez es particularmente elevada en *El cerco de Roma*, por lo que conviene que detallemos brevemente las circunstancias que propiciaron el asedio a la ciudad por parte de las tropas longobardas. Desiderio, en el trono desde 756, ya había tratado, infructuosamente, de hacerse con el control del papado intentando colocar en la silla de San Pedro a un hombre de su confianza. Asimismo, Carlomagno había intentado llevar a cabo una política de alianza con los lombardos casándose en el 770 con una hija de Desiderio a la cual repudiaría, aproximadamente, dos años después. En el 772, Adriano fue proclamado nuevo papa y solicitó ayuda a Carlomagno ante las constantes ocupaciones lombardas de territorios como Urbino, Montefeltro, Sinigaglia, Gubbio, Otricoli y Viterbo, muy próximos al ducado de Roma (Halphen, 1992: 87). La intención del rey longobardo era, además, llegar a hacerse con el control de los territorios de Carlomán, hermano de Carlomagno, quien, a la muerte del padre de ambos, Pipino el Breve, había heredado parte del reino franco. En el 771 había muerto Carlomán dejando a su hermano la preocupación por que el que había sido su reinado acabaría en manos lombardas. Esta circunstancia, junto con las quejas por parte de Adriano del peligro que suponía la presencia de Desiderio, hizo que el futuro emperador se decidiese por acabar con la amenaza. Hacia finales de la primavera de 773, las tropas francas atacaron a las lombardas en Italia y provocaron su huida hasta Pavía, su capital, donde comenzó un asedio por parte de las primeras que se prolongó hasta junio de 774. Desiderio hubo de rendirse y fue enviado al cautiverio en territorio francés, falleciendo en el 786. Por su

parte, Carlomagno decidió no correr más riesgos eligiendo un nuevo rey lombardo y se proclamó él mismo como tal pasando a ser, a partir de junio de 774, rey de los francos y los lombardos y confirmando a Adriano como el líder legítimo de los Estados Pontificios. Hemos de señalar, por lo tanto, que los lombardos no asediaron propiamente el ducado ni la ciudad de Roma, pero sí se encontraron muy próximos a hacerlo. Vélez, por lo tanto, se toma la licencia de presentar la ofensiva de Desiderio contra los territorios cristianos como un ataque directo a Roma aportando al episodio un sentido más rotundo y grave.

El otro hecho histórico representado en la comedia es la coronación de Carlomagno como *Imperator augustus* por León III, que tuvo lugar en el año 800. La elección de este último como nuevo pontífice a la muerte de Adriano, en 798, no estuvo exenta de desórdenes y ataques por parte de sus detractores, con lo cual la protección del rey franco fue fundamental para el nuevo papa. *El cerco de Roma* deja constancia del apoyo brindado por el monarca francés a León III ante sus contrarios.

PERSONAJES DE LA COMEDIA

Por lo que respecta a los personajes, es de señalar que todos, a excepción de la hermana de Leoncio, Valeriana, de Bernardo y de Reinaldos, son históricos. Sin embargo, no podemos obviar que, para los españoles de los siglos XVI y XVII el carácter histórico del héroe legendario era indudable (Mejía, 2003: 407). En primer lugar, Desiderio es presentado como un hombre despótico y carente de ética que desafía vanidosamente la integridad de los Estados Pontificios y ni siquiera respeta la convención de protección diplomática apresando a Leoncio y manifestando su intención de atormentarlo para atemorizar al bando cristiano. Sin embargo, la visión de Valeriana sirve como pretexto para introducir un resquicio de duda en el rey lombardo respecto a

su propia moralidad que acabará desembocando en su petición final de ser bautizado, la cual imprime un tinte trágico a su muerte. La turbación de Desiderio al ver a la joven le hace mantener una lucha consigo mismo:

DESIDERIO. Pues con eso te despido.
Mas no, vuelve, perderelas,
pues tú me tienes perdido.
Fuese. Ya se escureció
la estrella que me alumbraba,
el sol que me amaneció,
la vida que me mataba,
la beldad que me venció.
¡Qué ciego quedo sin ella!
¿Mas cómo enloquezco así?
Huyó la ponzoña bella,
que si viéndola viví,
mejor me será no vella (vv. 313-325).

La turbación que le produce la visión de la mujer cristiana sorprende al rey lombardo, y, en su confusión, manifiesta cierto temor hacia Bernardo:

DESIDERIO. Temor me da Carlo Mano,
pero más temo a Bernardo.
Tiéneme el alma turbada,
que, si con flaqueza tanta
hoy su nombre así me espanta,
¿qué será al probar la espada? (vv. 419-424).

El respeto que Bernardo inspira tanto en Desiderio como en el propio Carlomagno, por otra parte, lo dignifica y sitúa al mismo nivel que a ambos líderes. En el apartado dedicado al contexto de la obra nos ocuparemos de la historia de este héroe legendario, surgido para contrarrestar la elevada imagen que los poemas épicos y cantares de gesta proyectaban de Carlomagno y de Roldán. Nos interesa, por ahora, perfilar las características con las cuales Bernardo es mostrado en *El cerco de Roma*. En la escena donde el paladín se presenta ante los francos (vv. 751-996) afloran sus

principales rasgos: se trata de un hombre joven cargado de arrogancia, pero es tal su grandeza y su valor que este aspecto no se presenta como negativo:

BERNARDO. Yo soy por España general.
Vivo con sangre real,
y en esa opinión estoy.
Y aunque de reyes nací,
es tanta mi hidalguía,
que hago yo la sangre mía,
pero no mi sangre a mí.
Y aunque me habéis murmurado
porque tan mozo me veis,
por la experiencia sabréis
que sé lo que es ser soldado,
y más luce un alarde
de robusta y buena gente
un mozo, cuando es valiente
que un viejo cuando es cobarde,
y no porque mozo sea
causaréis que me avergüence,
que ni con canas se vence
ni con años se pelea.

REINALDOS. Voyle cobrando amistad,
porque es su valor sin tasa (vv. 778-796).

Como se aprecia en el extracto, la grandeza épica de Bernardo lo excusa de la humildad exigida a la juventud. El momento en el cual el héroe revela su identidad resulta asimismo significativo, pues Carlomagno manifiesta haber oído hablar de él y se muestra entusiasmado de conocerlo. Él, aunque extremadamente cortés, no deja de guardar cierta distancia respecto al rey franco:

CARLOS. ¡Oh, nobilísimo Infante,
seas mil veces bienvenido,
que juro que no he tenido
jamás gusto semejante!
Con vuestro valor, yo creo
que Roma estará segura,
que es mucha vuestra ventura,
y es bueno vuestro deseo.
Tenedme por vuestro amigo,
que el rey Carlomagno soy.

BERNARDO. Postrado a tus pies estoy.
CARLOS. Eso solo contradigo.
Levantad, no estéis así.
Los brazos me podéis dar.
BERNARDO. Esos quiero reservar
para España, y para mí (vv. 957-972).

La posición de Bernardo, aunque extremadamente cordial, es la de representante de España frente a Francia, y su afirmación de que reserva sus brazos para su nación remite directamente a una tradición concreta de su propia leyenda, la del *Bernardo alfonso*. Por otra parte, es de señalar que, pese a su arrogancia, el héroe es presentado como un dechado de virtudes: es un gran combatiente, un hombre de honor y un buen cristiano, valiente hasta el punto de infiltrarse en el bando enemigo para poder reconocer posteriormente al rey lombardo y darle muerte. El español se encuentra presente en las escenas más emotivas de la comedia; y su superioridad frente al pagano Desiderio es reconocida por este último al final de su vida, momento en el cual pide que sea él quien le dé muerte. La negativa del joven a matar a un hombre herido, así como su acceso a bautizar al rey lombardo y su preocupación por procurarle un digno entierro cristiano, lo caracterizan como un hombre extremadamente honorable y dota a la escena de una gran carga dramática:

DESIDERIO. Adiós, que me está esperando
el galardón de mi fe.
BERNARDO. ¿Vaste y déjame llorando?
DESIDERIO. Voy donde holgando gané
lo que otros trabajando.
(*Muere.*)
BERNARDO. ¡Ah, dichosa Muerte, cierta
esperanza de vivir
que a tu vida abres la puerta,
de ti se podrá decir
que eres viva, Muerte, y muerta!
Cualquier pesar se destierra
cuando un hombre acaba así.

Bernardo, a tu amigo entierra,
que pues el cielo le di,
no es mucho darle la tierra (vv. 2329-2343).

La honorabilidad de Bernardo llega a su punto álgido al final de la comedia, en la ceremonia de nombramiento de Leoncio como pontífice, de coronación de Carlomagno como emperador, y de Íñigo Arista como rey de Navarra. El héroe rehúsa recibir merced alguna por sus servicios prestados, satisfecho con el mero hecho de haber restablecido el orden inicial. Todos los elementos expuestos se orientan a caracterizar al personaje en los términos expresados por Davies: “esta dignidad interior, esta autonomía ética, da a algunos de los personajes de Vélez una cualidad humana particular” (1983: 33)¹⁰⁹. Resulta llamativa, asimismo, la relación hostil entre este y Ronaldo, que encarna la constante rivalidad entre las naciones francesa y española, además de remitir al legendario enfrentamiento entre ambos héroes en Roncesvalles. La leyenda de Bernardo del Carpio, como veremos, le atribuye la muerte de Roldán –quien recibe el nombre de Rolando en el texto–, razón por la cual uno y otro se encuentran en persistente disputa y remiten a aspectos de la tradición épica que analizaremos al ocuparnos del contexto de la obra. Es de señalar que Roland, en quien se inspira una gran cantidad de poemas épicos franceses entre los que destaca el *Cantar de Roldán*, fue un comandante franco que, efectivamente, murió en el enfrentamiento de Roncesvalles, en el 778. La tradición terminaría por atribuirle un parentesco con Carlomagno llegando a afirmar que era sobrino suyo.

El otro personaje que aparece acompañando a Carlomagno, Roldán e Íñigo Arista, Reinaldos, también procede de la épica francesa, donde recibe el nombre de Renaud de Monatuban. Era considerado uno de los Doce Pares de Carlomagno, y murió, según el *Cantar de Roncesvalles* –el cual se refiere a él como Rinalte de

¹⁰⁹ Traducción propia.

Montalbán—, en este enfrentamiento. Esta figura, sin embargo, cuenta con su propia leyenda, según la cual el héroe falleció en Colonia, lo cual entra en contradicción con lo establecido por el mencionado poema épico y por el *Cantar de Roldán*, donde ni siquiera aparece (cf. Pidal, 1976: 42-49).

Además, resulta destacable la alteración de los hechos históricos en lo relativo a los dos sumos pontífices que aparecen en la comedia. El papa Adriano I fue quien vivió el constante acoso de Desiderio y solicitó la ayuda de Carlomagno contra los lombardos. Pese a ello, *El cerco de Roma* le concede una escasa presencia, pues se limita a presentarlo arengando a un alférez antes del combate y muriendo, herido por una flecha, tras designar a Leoncio como su sucesor. Su fallecimiento, sin embargo, no tuvo lugar hasta años después del suceso histórico, en el 795, tras lo cual se eligió a León III. Más que mantener un estricto rigor histórico, a Vélez le interesaba mostrar el apoyo de Carlomagno a este último papa y su posterior nombramiento como emperador por este, razón por la cual la diégesis necesita de la muerte de Adriano. Leoncio se presenta como un hombre sencillo, inteligente y valiente que desafía al temible Desiderio al comienzo de la trama y se muestra capaz de engañarlo para escapar de su cautiverio.

Por su parte, Carlomagno aparece vinculado a la tradición épica con él relacionada mediante algunas referencias de las que nos ocuparemos más adelante. Vélez lo retrata con la magnificencia que cabe esperar de la representación de una figura real que, además, adquiere el rango de emperador al final de la comedia. Sin embargo, como señalan Ziomek y Hughes, “su papel se reduce casi al de espectador pasivo” (1992: 33). Aunque se le aparece San Pedro para encomendarle la labor de proteger a Leoncio como futuro papa, este vuelve a ser apresado tras su liberación por Íñigo Arista. La presencia de Bernardo ensombrece todo mérito de los personajes franceses, pues sus

habilidades son conocidas y admiradas aun sin ser rey y, en última instancia, es el guerrero que despierta más temor y fascinación en el monarca lombardo, como demuestra el hecho de que, en sus últimos momentos de vida, este desee ser rematado y bautizado por él.

El personaje de Íñigo Arista, como veremos, tiene la finalidad fundamental de introducir contenido laudatorio hacia el linaje de los Zúñiga y el ducado de Béjar, puesto que esta dinastía descende de la Casa Íñiga, fundada por el rey navarro. La pieza lo presenta como un hombre extremadamente fuerte, capaz de romper las cadenas que apresan a Leoncio, hecho que despierta la admiración de Carlomagno y desembocará en su coronación como rey de Navarra:

CARLOS. Llamarante desde hoy,
Íñigo, rey de Navarra,
y de tu calificada
estirpe verás nacer
rama que a España ha de hacer
con mil empresas honrada.

ARISTA. Con las armas que me das
me has honrado de manera
que, aunque mucho te sirviera,
no pudiera ganar más.
Tanta obligación confieso,
que estarán manifestando
la banda, el ser de tu bando,
y la cadena, tu preso,
y a Navarra, aunque no dudo
de tu bondad, no la quiero,
que basta ser escudero
y señor de tal escudo.
¿Que al fin me mandas bordar
banda y cadena?

CARLOS. Tenedlas,
y en vuestro escudo ponedlas,
pues las supisteis ganar.

ARISTA. ¿Luego honrarme con ellas?

CARLOS. Vuestras desde luego son.

ARISTA. ¡*Cadenas son mi blasón,*

Zúñigas, honraos con ellas! (vv. 1174-1199).

Destacamos las palabras de Arista a fin de señalar un aspecto introducido por Vélez que permitiría el rápido reconocimiento de la dinastía de los Zúñiga por parte del público: se trata de la alusión a la banda y las cadenas distintivos del escudo de armas de los duques de Béjar, presentes asimismo en el escudo del Reino de Navarra.

Finalmente, el personaje de Valeriana es el único ficticio de creación propiamente veleciana. Es, además, la única mujer que aparece en toda la comedia; y tiene la finalidad concreta de provocar los primeros indicios de la inclinación hacia el cristianismo de Desiderio. Además, a través del sueño de la joven, Vélez introduce la escena que vincula a Arista con los V y VI duques de Béjar señalándolos como sus futuros descendientes.

La nómina de personajes que acabamos de describir da cuenta de la complejidad de la obra: desde un riguroso sentido histórico, puede afirmarse que *El cerco de Roma* incurre en el anacronismo y la imprecisión al incluir figuras que nada tuvieron que ver en la pugna entre Carlomagno y Desiderio e, incluso, a héroes legendarias –Bernardo y Renildos– cuya implicación en dicho evento no era afirmada por ninguna fuente épica –al margen de su actualmente evidente carácter ficticio–. En definitiva, nos encontramos ante una pieza que junta, además de los personajes históricamente implicados, a Roldán, Reinaldos, el futuro papa Leoncio, el héroe ficticio Bernardo, el rey Íñigo Arista e, incluso, al mismo San Pedro. Sin embargo, Vélez consigue que esta peculiar mezcla adquiera un sentido coherente y nacional para una nación que no intervino en el conflicto tratado por la obra:

Algunos de los personajes no concuerdan en el tiempo, pero esto no tiene importancia porque se aprovecha para reunir en el escenario a estos personajes, ya de por sí identificados en una tradición, para condensar una mirada histórica e ideológica y mostrar un universo donde los elementos de identificación nacional

pueden integrarse en una anécdota extranjera pero también significativa para la tradición española (Mejía, 2015: 15).

SUBGÉNERO DRAMÁTICO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE

El cerco de Roma reúne las características propias del drama histórico de hechos públicos Oleza, (cf. Oleza, 2013: 150-187; 2012: 61-102). Todas las acciones que el protagonista, Bernardo, lleva a cabo pertenecen al ámbito público. De hecho, todos los hechos dramatizados por esta pieza lo son, a excepción del romance entre Valeriana e Íñigo, el cual, por otra parte, ocupa un pequeño espacio dentro del conjunto de acciones de la trama. Nuestra comedia es, pues, un drama histórico de hechos estrictamente públicos: se ubica en un marco histórico cuya importancia en el desarrollo de las acciones es fundamental; cuenta con una trama amorosa que alivia su contenido histórico-político; está llena de personajes históricos o legendarios –si bien, como hemos señalado, el carácter histórico de Bernardo estaba fuera de toda duda en época de Vélez–; tiene una puesta en escena compleja y sofisticada, como ejemplifican la acotación SS (Vélez, 2015: 140) y la escena de la solemne ceremonia final; y cuenta con la acción del principio de justicia poética: el Desiderio de *El cerco de Roma*, contrariamente a su versión histórica, muere en el enfrentamiento con el ejército carolingio, destino que le corresponde al haber desafiado a Roma; pero su muerte es pacífica y serena al haberse convertido, finalmente, al cristianismo. Siguiendo la misma lógica, el ejército que ha acudido en defensa de los Estados Pontificios para defender la causa de Dios de los ataques paganos resulta vencedor en la contienda.

En cuanto a la orientación de la pieza, esta es de carácter indudablemente propagandístico. Dado que, como veremos, *El cerco de Roma* fue fruto de un encargo de Diego Gómez de Sandoval y tiene, por lo tanto, unas funciones laudatorias

específicas, es de suponer que Vélez la concibió para su representación en un ambiente cortesano, donde más provechoso resultaría el efecto encomiástico para los interesados. De otra parte, la dilatada huella textual del texto que estamos a punto de estudiar, así como la presencia de elementos nacionalistas y religiosos, algunos de ellos encarnados por el popular héroe Bernardo, señalan una elevada probabilidad de que hubiese escenificaciones fuera del entorno aristocrático.

EMISOR: FECHA DE COMPOSICIÓN Y FUENTES DEL DRAMA

Uno de los aspectos en los cuales una versión manuscrita de la comedia habría podido ser de ayuda es su datación. Sin embargo, algunos rasgos de *El cerco de Roma* permiten proponer un período aproximado durante el cual Vélez pudo componer esta obra. Como indica el estudio estrófico realizado por Peale (2015: 42-47), el texto presenta las siguientes proporciones métricas: un 43,5% de quintillas, un 36,1% de redondillas y un 20,4% de romance. Este último porcentaje, tomando en consideración el análisis al que Crivellari somete la presencia del romance en las piezas de Vélez (2008a: 18), permite aventurar que nos encontramos ante una pieza temprana de nuestro dramaturgo. Los datos que aporta el velecista italiano acusan un incremento de este metro a lo largo de la producción poética del ecijano; y situando la obra que nos ocupa dentro de la serie ascendente presentada en el citado trabajo, se encontraría entre la segunda parte de *La hermosura de Raquel* –que contiene un 11,8% de romance– y *El espejo del mundo* – con un 27%–. La primera se estima compuesta entre 1602 y 1608 (Crivellari, 2008a: 18; Vega, 2007a: 309); y la segunda, entre 1602 y 1603, (Crivellari, 2017: 12, 2008a: 18; Peale, 2002: 119). Esto nos dejaría un margen para *El cerco de Roma* que iría de 1602 a 1608. Sin embargo, es posible matizar esta horquilla cronológica al considerar los demás metros: la segunda parte de *La hermosura de*

Raquel presenta un 10,3% de quintillas y un 56,9% de redondillas (Peale, 2015: 47; García Rodríguez: 2011, 122); y *El espejo del mundo*, un 14 % de las primeras y un 49% de las segundas (García Rodríguez, 2011: 122, Peale, 2002: 96). Esto determina una mayor similitud métrica de *El cerco de Roma* con *El espejo del mundo* que con *La hermosura de Raquel*; y, por tanto, una mayor probabilidad de que la primera fuese compuesta en unos años más próximos a 1602-1603 que a 1608. Considerando, además, que entre 1607 y 1618 Vélez entró a servir a Diego Gómez de Sandoval (Peale, 2015: 49; Vega, 2007a: 308), cuyo linaje ensalza en esta comedia, el período se reduciría a 1607-1608: durante los años en los que trabajó para este aristócrata, el ecijano compuso piezas a petición suya entre las cuales se encuentra la que nos ocupa, que “ensalza el linaje de los Zúñiga y de los Sandoval, enlazándolos últimamente en causa común” (Peale, Ojeda, 2017: 56-57, n. 322). Sin embargo, también es posible que la escritura de nuestra obra tuviese lugar antes de que comenzase la relación profesional entre ambos. En el apartado dedicado a los intermediarios nos ocuparemos de las circunstancias que rodearon el encargo de este texto. De otra parte, informaciones relativas a la posibilidad de una representación de *El cerco de Roma* en octubre de 1606, que analizaremos al estudiar la recepción, permitirían acotar las fechas propuestas, que irían de 1603 a octubre de 1606. Ziomek y Hughes afirman que el drama fue probablemente compuesto en una fecha cercana a 1605 (1992, 29); y Peale, por su parte, propone los años 1604-1605 como los más probables para la escritura del texto (2015: 47) basándose asimismo en patrones estróficos y en circunstancias biográficas de nuestro dramaturgo. Sin embargo, Vega considera que *El cerco de Roma*, como *Amor en vizcaíno*, *los celos en francés* y *torneos de Navarra*, plantea ciertas dudas respecto a su inequívoca pertenencia al período creativo inicial de Vélez (2007a: 309, n.7).

Por lo que respecta a las fuentes de inspiración de nuestro comediógrafo, el asedio a la Roma del papa Adriano I está tan ampliamente documentado que no nos es posible localizar los textos concretos por él consultados, pues estos hechos “estaban fácilmente disponibles para nuestro autor en las numerosas crónicas, vidas de los pontífices, etc., tanto en latín como en castellano, disponibles en su tiempo” (Spencer y Schevill, 1935, 166)¹¹⁰. Entre ellas, Spencer y Schevill proponen los *Annales ecclesiastici* (César Baronio, 1588), la *Historia gentis langobardorum* (Pablo el Diácono, 787-796), la *Historia Langobardorum Beneventanorum* (Erchemperto, siglo IX) y la *Historia de vitis romanorum pontificum* (Anastasio, siglo IX). Ziomek y Hughes, en su edición de la comedia (1992: 22), sugieren como posibles fuentes sobre la Historia antigua de España los poemas épicos y las crónicas sobre Alfonso el Casto e Íñigo Arista de la *Crónica General* iniciada en tiempos de Alfonso X (ca. 1289) –probablemente, la versión impresa por Ocampo en 1547, dado que es la conocida “por casi todos hasta nuestros días” (Pelayo, 1966: 94)– y continuada en la *Crónica general de 1344* y la *Tercera crónica general* (1541). Asimismo, afirman que Vélez probablemente se sirviese de textos del *Romancero general* para recopilar información sobre Bernardo del Carpio, Roland y Reinaldos de Montalbán, así como de otras comedias sobre el tema como *La casa de las pobrezas de Reinaldos* (Lope de Vega, 1598). Mejía (2015: 14), por su parte, apunta las obras históricas *Historia imperial y cesárea* (Pedro Mejía, 1545) e *Historia pontifical y cathólica en la qual se contienen las vidas y hechos notables de todos los Summos Pontífices Romanos* (Gonzalo de Illescas, 1565). La propuesta de esta última crónica resulta particularmente interesante, ya que en ella se menciona a un familiar de Carlomagno llamado Bernardo que intervino en la defensa de Roma contra los lombardos que “probablemente diera la pauta para que

¹¹⁰ Traducción propia.

Vélez encontrara la forma de incluir a Bernardo del Carpio en el episodio carolingio” (Mejía, 2015: 14-15). Otra obra que pudo ser consultada por nuestro comediógrafo es la *Historia B. Platinae de vitis pontificum romanorum, a D. N. Iesu Christo usque ad Paulum III* (Bartolomé de Platina, 1474), que recoge la vida de los papas entre los años 1 y 1474 y dedica unas páginas a la biografía de Adriano I y al asedio a Roma por parte de Desiderio (Platina, 1568: 118-123).

RECEPCIÓN: REPRESENTACIONES Y FORTUNA EDITORIAL

Al estudiar los abundantes testimonios impresos de *El cerco de Roma* de los que hoy disponemos, pudimos comprobar que esta fue una comedia de incuestionable popularidad, aspecto que contrasta con la escasez de testimonios relativos a sus representaciones. Tras un magistral análisis de esta extraordinariamente compleja huella editorial, Peale (2015: 37-42) señala que la tradición textual de la pieza tiene un carácter bimembre. Del autógrafo de Vélez se generó un apógrafo, del cual surgieron dos líneas de transferencia, una representada únicamente por el ejemplar que en la Nacional se conserva con la signatura R/11.269(22) y otra en la que se sitúan los demás testimonios y que encabeza un posible apunte teatral creado a partir del apógrafo del cual surgió la versión del impreso custodiado en la Nacional con la signatura T/55.342(2). De este texto, siguiendo tres líneas diferentes, se deriva el resto de reproducciones, para cuyo análisis detallado remitimos a las citadas páginas del velecista.

Por lo que respecta a las escenificaciones de esta pieza, únicamente sabemos que una obra titulada *Roma sitiada*, que posiblemente se corresponda con la que nos ocupa, fue llevada a las tablas en Salamanca el 26 de octubre de 1606 (Ferrer Valls *et. al.*, 2008; Búrdalo, 2000: 210). De otra parte, son seguras las noticias de que *El cerco de Roma* fue representada en el teatro *Coliseo* de La Habana el 28 de agosto de 1791

(Arrom, 1943: 70; Peale, 2015: 30). Asimismo, en Lima (Perú), los días 6, 7 y 8 de octubre de los años pares se representa una refundición de nuestra comedia bajo el título *El cerco de Roma de Huamantanga* como parte de las denominadas fiestas de moros y cristianos (Cáceres, 2018: 11-30). Así, pese a no disponer de mucha información sobre las ocasiones en las que la obra fue llevada a las tablas, sí contamos con la suficiente para señalar una extraordinaria longevidad en su tradición escénica.

Por otra parte, el éxito de *El cerco de Roma* se refleja en su influencia sobre otros textos: la *Historia verdadera de la vida y valerosos hechos de Bernardo del Carpio, sobrino del rey don Alfonso el casto*, refiere cómo, al desafiar el rey lombardo Desiderio la ciudad de Roma en el año 773, el papa Adriano solicita la ayuda de los príncipes cristianos y Bernardo del Carpio acude en su ayuda. Las evidentes similitudes entre nuestra pieza y esta, publicada en cuatro pliegos sueltos en Sevilla a mediados del siglo XVIII, permiten suponer que su autor se inspiró en la de Vélez (*cf.* Mejía, 2004: 383-388), entre otras obras de Juan de la Cueva, Cervantes, Lope de Vega y Cubillo y Aragón, a las que nos referiremos más adelante.

Nos encontramos, pues, ante una huella textual notablemente prolongada en el tiempo: como vimos, los impresos más antiguos datan del siglo XVII y el más reciente, de 1822, lo que determina una larga trayectoria editorial a la que, además, se suman los pliegos de cordel, que señalan en la dirección de la pervivencia de la comedia en la tradición oral. El texto contiene elementos muy adecuados para una recepción española: la recuperación de un episodio de la Alta Edad Media, la presencia de Bernardo del Carpio y la implicación española en la defensa de la cristiandad pueden ser considerados factores impulsores de su éxito tanto en el Barroco como en épocas posteriores, si bien en el siglo XVII este último factor adquiere una importante función propagandística específica de la que nos ocuparemos más adelante. La figura del héroe

nacional, cuya proyección áurea estudiaremos asimismo en el apartado dedicado al contexto, tuvo una notoria proyección literaria en los siglos posteriores; así lo demuestran obras como la *Verdadeira segunda parte da Historia de Carlos Magno, em que se escrevem as gloriosas acções, e victorias de Bernardo del Carpio, e de como venceo em batalha aos doze Pares de França* (Alexandre Caetano Gomes Flaviense, 1746), *Bernardo del Carpio en el castillo de Luna* (Jorge Mira y Perzebal, 1760) o la *Historia fiel, y verdadera del valiente Bernardo del Carpio: sacada con toda fidelidad de los célebres historiadores de España, el padre Mariana, Morales, Berganza, y otros muchos autores verídicos, y graves* (Hilario Santos Alonso y Manuel José Martín, 1779). Los autores del Romanticismo, por otra parte, no pudieron evitar la atracción por el heroísmo patriótico de Bernardo. Así, contamos con composiciones dramáticas como *Alfonso el Casto* (Eugenio Hartzenbusch, 1841), *Por su padre y por su rey o Bernardo de Saldaña* (Ventura Ruiz Aguilera y Francisco Zea, 1848); y narrativas –además de la mencionada *Historia verdadera de la vida y valerosos hechos de Bernardo del Carpio, sobrino del rey don Alfonso el casto*–, como *El bastardo de Castilla* (Jorge Montgomery, 1832), *Daniel o la Corte del rey Ordoño* (Emilio de Alcaraz, 1864) y *El caballero del azor* (Juan Valera, 1896), entre otras (cf. Lázaro, 2015: 91-92).

INTERMEDIARIOS: VÉLEZ, LOS SANDOVAL Y EL ENCARGO DE EL CERCO DE ROMA

Como señalamos en el apartado dedicado a la emisión, la composición del texto responde a las circunstancias de un encargo realizado por Diego Gómez de Sandoval y Rojas, para quien trabajó Vélez entre 1607 y 1618. Este suponía un importante paso en el ascenso social de nuestro dramaturgo, pues entraba así en el entorno cortesano de la mano de este noble hijo de Francisco Sandoval y Rojas, más conocido como duque de Lerma. Durante estos años, el ecijano ejerció como criado, secretario, paje y

gentilhombre de su señor, y gestionó algunos asuntos legales para él, además de componer algunas comedias antes incluso de entrar a su servicio (cf. Peale, Ojeda, 2017: 56, n. 322). Cuando el ecijano se puso a disposición de Diego Gómez de Sandoval, este ya ejercía los importantes cargos de comendador mayor de Castilla en la Orden de Calatrava y gentilhombre de la Cámara del Rey Felipe III. En 1603, el conde contrajo matrimonio con Luisa de Mendoza, VII duquesa del Infantado y VII condesa de Saldaña, asumiendo este último título y adoptando el apellido de su esposa para dotarse de mayor autonomía sociopolítica y subrayar sus recién adquiridos derechos patrimoniales¹¹¹. A partir de 1608 –esto es, muy poco después de comenzar a trabajar para el noble–, nuestro autor dejará de usar su apellido “Santander” para adoptar el de “Guevara”, probablemente para aumentar su *status* y el de su señor (Peale, Ojeda, 2017: 57). El aristócrata accedía con el mencionado matrimonio al exquisito entorno familiar de los Mendoza, al cual pocos años antes, en 1595, se había incorporado asimismo Alonso Diego de Zúñiga y Sotomayor, IV duque de Béjar. Este último se había casado con su prima, Juana de Mendoza y Enríquez, quien a su vez era prima paterna de Luisa de Mendoza. Sin embargo, la gran cantidad de títulos acumulados no hacía sino perjudicarlo:

Sobre Alonso Diego cayeron de golpe, se desplomaron, todas las deudas que la Casa de Béjar había adquirido a lo largo de su trayectoria, las emanadas de pleitos pendientes, las que doña Teresa había ignorado y los intereses que, al menos desde 1589, los sucesivos duques habían dejado de pagar. Sí, la Casa de Béjar era una de las más ricas de España, la más rica quizás, pero no tanto como para hacer frente a deudas acumuladas tan monstruosas. De modo que la trayectoria de Alonso Diego, como la de su padre, fue vivir al día y como se pudiera; ir tirando. Vender posesiones siempre que se lo permitiesen, solicitar crecimientos de censos y suspensiones de pagos (Rojo Vega, 2008: 18-19).

¹¹¹ En adelante, Gómez de Sandoval se llamaría Diego Hurtado de Mendoza, al igual que el I duque de Infantado.

Dado el empobrecimiento que en tiempos de Alonso Diego y aun antes sufría la Casa de Béjar, así como su alejamiento de los núcleos de poder, resulta llamativa la cantidad de literatos que frecuentaron su compañía, hasta el punto de dedicarle su *Quijote* el Príncipe de los Ingenios (Sieber, 1996: 95)¹¹². Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Pedro de Espinosa, Cristóbal de Mesa, Francisco de Rioja y Juan López del Valle –además de nuestro poeta– son algunos de los abundantes artistas que se codearon con el VI duque (Rojo Vega, 2008: 23-24).

Los respectivos accesos de este descendiente de la Casa de Béjar y de Gómez de Sandoval a la familia de Mendoza marcan la confluencia de sus intereses. Al primero, en vista de la decadencia en la que se sumía su linaje, le urgía una campaña propagandística que limpiase su nombre; y este último, por su parte, veía notablemente provechoso realzar el prestigio de la Casa de Lerma y de la de Saldaña, a la cual se hallaba vinculado a través de su matrimonio con Luisa de Mendoza. Por ello, la obra elogia, en primer lugar, a la recién aparecida estirpe Lerma-Saldaña mediante la figura de Bernardo del Carpio, a quien se atribuía ser hijo bastardo de don Sancho Díaz, conde de Saldaña. Además, Vélez remite a la Casa de Béjar a través de Íñigo Arista, pues este fue el fundador de la dinastía de los Zúñiga y los orígenes de dicho título se encuentran, asimismo, en el Reino de Navarra¹¹³, del cual Íñigo es coronado señor al final de la diégesis. El sueño de Valeriana, que muestra al joven con “Don Francisco y Don Alonso, últimos duques de Béjar” (Vélez, 2015: 140, acot. SS), es la manifestación más evidente de esta finalidad laudatoria: con “Don Francisco” y “Don Alonso” Vélez se refiere a Francisco y Diego López de Zúñiga, V y VI duques de Béjar, fallecidos, respectivamente, en 1601 y 1619, trasladando así, momentáneamente, la temporalidad

¹¹² Calero señala la posibilidad de que la dedicatoria del *Quijote* se dirija al III duque de Béjar, y no al VI, a quien nos referimos aquí (cf. 2013: 567-590).

¹¹³ El título nobiliario de duque de Béjar fue creado por los Reyes Católicos en 1485 para Álvaro de Zúñiga y Guzmán, a quien Carlos II de Navarra le había entregado el señorío de Zúñiga en 1379.

de la comedia a su propia época. Otra referencia evidente a los orígenes del linaje de los Zúñiga en el rey navarro se encuentra en el momento en el cual Carlomagno le entrega las armas de su escudo a Íñigo a raíz de su espectacular liberación de Leoncio rompiendo las cadenas que lo atan a un árbol, las cuales conformarán el escudo de los Zúñiga y del Reino de Navarra –“¡Cadenas son mi blasón, / Zúñigas, honraos con ellas!” (vv. 1198-1199)–. Pero no solo asistimos a un enaltecimiento de estas genealogías, sino que, además, la unión de ambas conseguida a través de los matrimonios Sandoval-Mendoza y Zúñiga-Mendoza es subrayada por Vélez al mostrar a Bernardo y al primer rey navarro luchando en la causa común defensora de la fe cristiana. Asimismo, Peale señala que, a través del personaje de Leoncio, el poeta remite a la ilustre línea de los Colonna (2015: 51-52) en dos ocasiones, en los vv. 198 y 1636.

Reproducimos el primer caso por ser el más explícito:

DESIDERIO.	[...] Rinde, Cardenal, la espada.
LEONCIO.	Nunca la rendí en mi vida, que, aunque está sola, es honrada, si se defiende, ofendida, si se refrena, obligada. Guarda la palabra real, y nadie por ti me ultraje, que soy Colona en linaje, y en dignidad, Cardenal.

Estas alusiones constituyen un recordatorio por parte de la obra del parentesco de los Mendoza con este eminente linaje: Luisa de Mendoza, la esposa de Diego López de Sandoval, era nieta materna de Vittoria de Colonna y Cabrera –o Colona, como aparece en el texto de Vélez–, duquesa de Medina de Rioseco y emparentada, a su vez, con otra importante estirpe, la de los Barberini. Ambas eran dos familias de origen italiano con gran poder tanto en el plano eclesiástico como en el político cuya relevancia social supo aprovechar el ecijano para servir a los intereses de su señor. Ziomek y

Hughes señalan, además, que la vinculación del papa León III a esta influyente casa nobiliaria remite también a la unión de esta con las fuerzas españolas de Carlos V contra el rey francés Francisco I que desembocaría en el saqueo de Roma de 1527 (1992: 24).

La campaña propagandística desplegada en torno a la Casa de Béjar y a la figura de Alonso Diego de Zúñiga de la que *El cerco de Roma* formaba parte tuvo un éxito rotundo, pues al comienzo del reinado de Felipe III la relación entre los Zúñiga y los Lerma era, al parecer, más bien lejana:

Luis Cabrera de Córdoba, autor de las Relaciones de las cosas sucedidas en la corte, da por entendido que, a pesar de ser emparentada con los Zúñiga, la casa ducal de Béjar no tenía estrechas relaciones con la facción lermista al principio del reinado, y por consiguiente no compartía la lluvia de mercedes ni conseguía oficios honoríficos en servicio del rey (Sieber, 1996: 97).

Sin embargo, por real provisión de 15 de septiembre de 1606, Felipe III concede permiso a Alonso Diego para efectuar la unión de los estados de Belalcázar, Córdoba, y Béjar, Salamanca (Zapata-Jaramillo, 2019: 173)–, si bien esto no solucionó la situación de ruina en la cual se encontraba la Casa de Béjar–. El duque consigue, asimismo, una notoria rehabilitación social: en 1609 Felipe III le otorga el título de caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y, en 1615, asiste a la doble ceremonia de las bodas reales de Ana Mauricia con Luis XIII de Francia¹¹⁴ y de Felipe IV con Ana de Borbón.

En cuanto a la intermediación en relación a las representaciones, señalamos en el apartado destinado a la recepción que una escenificación de una comedia llamada *Roma sitiada* fue llevada a cabo por la compañía de Juan de Morales Medrano en el corral de Salamanca el 26 de octubre de 1606. Peale (2015: 47) considera probable, en virtud de las características que apoyan la hipótesis de la temprana composición de *El cerco de Roma por el rey Desiderio* y del carácter laudatorio de esta que apunta a la posibilidad

¹¹⁴ Este matrimonio aparecerá asimismo en una comedia posterior de nuestro autor: *La cristianísima Lis*.

de un encargo en las circunstancias que acabamos de estudiar, que *Roma sitiada* y *El cerco de Roma* sean la misma obra.

Ofrecemos a continuación una serie de datos extraídos de *DICAT* (Ferrer Valls *et. al.*, 2008) acerca de Juan de Morales Medrano y su actividad. También conocido como Juan de Morales¹¹⁵, fue este un actor y autor teatral cuya fecha de nacimiento nos es desconocida. Contrajo matrimonio con Josefa Vaca de Mendi, y tuvo ocho hijos, como se deduce de un documento de solicitud de exención de impuestos. Hay documentos que acreditan su actividad actuarial desde 1581, pero el más antiguo que se refiere inequívocamente a él como autor teatral es un contrato fechado en 6 de septiembre de 1602 en Valladolid. En 1627 fue nombrado hidalgo, según consta en una carta de la Real Cancillería de Valladolid firmada por el alcalde de ese entonces, Francisco de Varcácel, ordenando que “no se pueda ser presa su persona por ninguna deuda que no decienda de delito, ni executados ni embargados sus vestidos ni de su mujer, armas y caballos y los demás que son reservados a los tales hijosdalgo”. La última información relativa a una representación suya data de 1637; antes del 15 de julio de este año su compañía escenificó *El valiente negro en Flandes*, de Claramonte. Asimismo, un poder de Josefa Vaca del 25 de octubre de 1647 en el que aparece como viuda permite deducir que el actor ya había fallecido en ese año.

Además de la posible escenificación de la comedia que nos ocupa bajo el título de *Roma sitiada*, la compañía de Morales Medrano llevó a las tablas, que sepamos, otras dos piezas de nuestro autor: *El jenízaro de Albania*, *Jorge Castrioto* (6 y, posiblemente, 8¹¹⁶ de octubre de 1606 en Salamanca), y *La sirena de Nápoles* (fecha desconocida¹¹⁷,

¹¹⁵ En ocasiones es confundido con Juan de Morales, comediante casado con Juana de Villalba que falleció en 1595. Podría existir alguna relación de parentesco entre ambos actores, pero no tenemos datos que lo confirmen.

¹¹⁶ Las noticias reunidas en *CATCOM* especifican que *El jenízaro de Albania*, *Jorge Castrioto* fue representada el 6 de octubre de 1606 y que *El jenízaro de Albania* se escenificó el 8 de dicho mes. En el

Aranjuez). Asimismo, el 2 de julio de 1630 tuvo lugar la representación, ante Felipe IV, de la obra escrita en colaboración entre Vélez, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua *Los disparates de don Juan, el clérigo*, más conocida como *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* (Ferrer Valls *et. al.*, 2008).

CONTEXTO: LEYENDA, HISTORIA Y NACIONALISMO

La presencia de Bernardo del Carpio en *El cerco de Roma* obliga a una breve revisión de la figura del héroe legendario, cuyo origen responde a una reacción contra los cantares de gesta sobre Carlomagno y sus victorias militares. Hemos de remontarnos, inicialmente, a la Batalla de Roncesvalles (778), en la cual la retaguardia de un ejército enviado por el rey franco, dirigida por su comandante Roldán, fue emboscada por una tribu hispánica; probablemente, por los vascones (*cf.* Segura Munguía, 1997: 238-247; Halphen, 1992: 75). Este acontecimiento, referido por fuentes arábigas¹¹⁸ y francesas¹¹⁹, se produjo a consecuencia del apoyo por parte de Carlomagno al valí Sulaymán-al-Arabi, quien se rebeló en el 777 contra su rey Abderrahmán I, emir de Córdoba, con el objetivo de sustituirlo. Aquel había prometido a los francos, a cambio de su ayuda, la entrega de la plaza de Zaragoza; pero a la llegada de estos se negó a entregársela, ante lo cual las tropas carolingias asediaron la ciudad y lo apresaron. En la retirada hacia Francia, a través del desfiladero de Roncesvalles, tuvo lugar el ataque por parte de los vascones que acabó con la vida de Roldán y que devolvió la libertad a Sulaymán.

segundo caso, podría tratarse de la misma obra de Vélez, o del baile del mismo título del sevillano Hernando de Rivera.

¹¹⁷ En *DICAT* se recoge la noticia, extraída de las cuentas del Secretario Real, del pago a 5 de mayo 1625 de 1200 reales a Juan de Morales por la representación ante Felipe IV de cuatro comedias: *La sirena de Nápoles* –o *La serena de Nápoles*–, *Los amores de protección*, *La Policena* y *Celos engendran amor*.

¹¹⁸ Las más importantes, según Menéndez Pelayo (1966: 82), son la *Crónica perfectísima* de Aben-Al-Atsir, el *Ajbar Machmūa* de Aben-Adzari y las *Analectas* de Almakkari.

¹¹⁹ *Vita Karoli Magni*, de Eginhardo; y *Annales regni Francorum*, cuya autoría se debate entre el mismo Eginhardo y Algilberto (Pelayo, 1966: 83-85).

Estos hechos fueron recogidos en diversas fuentes épicas muy posteriores a su acaecimiento, de las cuales la más famosa es el *Cantar de Roldán* (finales del siglo XI), que narra los acontecimientos notablemente deformados sobredimensionando las proporciones del ejército atacante y transformándolo en un grupo de sarracenos; en él Roldán aparece, además, como sobrino de Carlomagno. De gran importancia es asimismo la *Historia de Caroli Magni et Rotholandi* (primera mitad del siglo XII), inserto en el *Liber Sancti Jacobi*, cuyo texto más antiguo se encuentra en el *Codex Calixtinus* de la Catedral de Santiago¹²⁰. También conocida como *crónica del falso Turpín*, esta narración, redactada por un clérigo francés anónimo, se atribuye la autoría del arzobispo legendario de Reims, llamado Turpín, quien supuestamente fue contemporáneo de Carlomagno y Roldán y formó parte de los doce pares de Francia¹²¹. Menéndez Pelayo lo califica como “uno de los libros apócrifos más famosos del mundo y uno de los que más han influido en la literatura universal” (1966: 87). Al igual que el *Cantar de Roldán*, también este texto altera notablemente los hechos históricos:

Carlomagno hasta en tres ocasiones se presentará en España victorioso, llegará a la tumba del apóstol Santiago, concederá mercedes y beneficios a la iglesia compostelana a la que consagrará como metropolitana; y no será hasta la tercera vez, al retirarse Carlomagno a Aquisgrán, cuando cae Rolando en Roncesvalles por la traición de Ganelón, confabulado con el rey moro de Zaragoza (Rubio, 2000: 11).

Con Alfonso VI de León (ca. 1040-1109), figura fundamental de la Reconquista que unificó Castilla, León, Galicia, Vizcaya y La Rioja e, incluso, llegó a tomar Toledo en el año 1085, el Camino de Santiago se encontró finalmente libre de los peligros que suponía la anterior cercanía de las fronteras musulmanas (cf. Rubio, 2000: 7-11). Pero la

¹²⁰ Actualmente desaparecido tras su hurto el 5 de junio de 2011.

¹²¹ Según el *Cantar de Roldán*, se trataba de una unidad de jóvenes militares, sobrinos de Carlomagno, a quien acompañaron en su campaña en la Península Ibérica. Entre ellos se encontraban Roldán, Reinaldos –Renaud– y el Arzobispo Turpín. Según el poema, en el regreso a Francia, los doce pares se situaron en la retaguardia del ejército y fueron masacrados por un gran ejército de sarracenos.

importancia de dicho paso no era únicamente espiritual, sino que este se configuraba asimismo como una importante vía comercial por la cual Santiago de Compostela quedaba unida con los Pirineos, lo cual determinó un constante contacto económico-cultural. Además, uno de sus accesos principales era, precisamente, el lugar donde tuvo lugar el encuentro franco-vascón que tantas gestas había inspirado: el desfiladero de Roncesvalles. En el contexto de la lucha contra los musulmanes de la Península, la recitación por parte de los francos, especialmente en las zonas anejas al Camino de Santiago, de poemas y cantares que atribuían a su propio pueblo los méritos cosechados por los hispanos debió sin duda resultar ofensiva para estos últimos. Por esta razón afirma Menéndez Pidal que la leyenda de Bernardo no nació a raíz de un suceso histórico¹²², sino “como necesaria réplica nacionalista a la epopeya francesa carolingia, que durante los siglos XI y XII venía gozando en España de un éxito creciente, a través de variadas versiones españolas” (1957: 143). Se refiere el erudito al *Cantar de Roncesvalles*, del cual conservamos dos folios del siglo XIII con, aproximadamente, un centenar de versos que descubrió Fernando de Mendoza en el Archivo Provincial de Pamplona (Menéndez Pidal, 1917: 105). El fragmento contiene una escena que refiere la recuperación de los cadáveres de los fallecidos en Roncesvalles por Carlomagno y los suyos. Entre los cuerpos se encuentran Turpín, Reinalte –esto es, el Reinaldos de la comedia de Vélez– y Roldán, que en esta fuente también se presenta como sobrino del emperador carolingio. Pidal hipotetiza que el poema debía comenzar con la conquista de la Península, salvo Zaragoza, por las tropas francas, y narrar el ataque de un ejército de moros sufrido en Roncesvalles. En mitad de la desigual lucha, Roldán tañería su cuerno para llamar a Carlomagno –tras negarse previamente y cortarle un brazo al rey moro Marsín– y, al sentir su llegada, los musulmanes huirían. Tendría lugar entonces la

¹²² Díez Echarry y Roca Franquesa, por su parte, consideran que existió, al menos, un cantar de gesta de finales del siglo IX que recogía el tema de Bernardo del Carpio y, asimismo, que este y otras fuentes debieron de componerse a raíz de los hechos históricos (*apud*. Lázaro, 2015: 79-80).

recuperación de los cadáveres de los Doce Pares y su traslado a Francia, donde recibirían sepultura y doña Alda, esposa de Roldán, moriría de pena por su amado (Pidal, 1917: 169-189).

Además de este testimonio del siglo XIII que Pidal dio a conocer en su trabajo de 1917, se conservan dos versiones¹²³ del *Cantar de Roncesvalles* datados en el siglo XVI, así como testimonios de la tradición oral sefardí, “donde se han recogido, al menos, dieciséis versiones de distintos lugares, fechas y recitadores” (Asensio, 2018: 10).

Pidal sostiene que el personaje legendario tuvo dos orígenes distintos (1957: 143-149): en primer lugar, la épica española inspirada en la tradición francesa concibió a Bernardo como el hijo de Berta, la supuesta hermana de Carlomagno y madre de Roldán, con el rey Alfonso II, el Casto –con quien habría engendrado a Bernardo en segundas nupcias–. Esta primera versión del nacimiento del héroe español se apoyaba en la leyenda franca que establecía que el emperador había expulsado de Francia a su hermana y al amante de esta. De la unión de ambos nació Roldán, quien, años después, fue reconocido por Carlomagno en una campaña militar y obtuvo su perdón para sus padres.

Bernardo, por su parte, se habría opuesto al trato entre su padre y el emperador –se sabe que ambos entablaron contacto diplomático, aunque se desconocen las causas¹²⁴– y, aliado con el rey musulmán Marsil, habría encabezado la masacre a la

¹²³ “La primera tiene cincuenta y siete versos y da cuenta, en al menos tres *laissez* de rimas diferentes, de las arengas de varios héroes de los bandos enfrentados que hacen volver a la batalla a las tropas desalentadas; en ella se encuentra, también, el conocido motivo de la negación de Roldán a tocar el cuerno para pedir ayuda y, por supuesto, muestra la fuga final del rey moro Marsín que da título al romance. La segunda versión selecciona y condensa estos elementos en dieciocho versos con rima única” (Asensio, 2018: 18).

¹²⁴ Eginhardo, en su *Vita Karoli Magni*, llegó a hablar de una auténtica alianza entre el Casto y Carlomagno; y los *Annales de gestis Caroli magni imperatoris*, del anónimo *Poeta Saxo* (ca. 890), refieren asimismo la intención del primero de renovar “pactos ancestrales” (cf. González García, 2014: 238-240;

retaguardia del ejército carolingio comandado por Roldán. Tras este episodio, el héroe español es reconocido como sobrino por Carlomagno y ambos organizan una venganza contra los moros tras la cual peregrinan a Santiago y, finalmente, se dirigen a Francia, donde el primero lucha contra los enemigos de los carolingios hasta su muerte triunfal. Pese a que esta primera versión de la leyenda de Bernardo constituía una airada réplica al *Cantar de Roldán*, con paralelismos evidentes en ambos personajes en cuanto a las circunstancias del nacimiento y al posterior reconocimiento por parte del emperador que aportan tintes en cierto modo irónicos a la muerte del héroe franco a manos del español en Roncesvalles, no era aún suficiente. Pelayo afirma que, por ello, surgió a comienzos del siglo XIII el por él llamado *Bernardo alfonsí*, sobrino del monarca asturiano (1966: 144) y fruto de los amores de la hermana de este, Jimena, y Sancho, conde de Saldaña (Menéndez Pelayo, 1966: 44). Alfonso recluye a su hermana en un convento, y al conde, en el castillo de Luna; y se hace cargo del héroe hasta su edad adulta. Tal como ocurre en la versión procedente de la tradición francesa, Bernardo se opondrá al contacto entre Carlomagno y su tío; pero el honor de la Reconquista es reservado a los hispanos: el emperador no llegará a pasar de los Pirineos, pues el episodio de Roncesvalles tendrá lugar a la entrada de los franceses en la Península, y no a su marcha. Además, el ataque español en alianza con el rey moro, al cual también asiste Alfonso el Casto, no se produce contra la retaguardia, sino contra la vanguardia del ejército carolingio, dirigido por Roldán. Asimismo, Carlomagno no emprenderá una venganza contra los moros, sino que visitará Santiago como peregrino, así como San Salvador de Oviedo, y regresará a Francia sin la compañía del héroe español.

Versiones posteriores añaden aún más desquite contra los franceses sustituyendo la intención de estos de apoyar al valí rebelde por la de invadir España, lo cual imprime

Albornoz, 1974: 531-551). Sánchez Albornoz señala que las causas del contacto entre ambos monarcas fueron la petición de ayuda militar por parte del asturiano contra los ataques andalusíes (1974: 531-532).

un carácter nacionalista aún mayor a la victoria de Bernardo sobre Roldán; algunas también profundizan en la trama familiar del héroe al incluir un enfrentamiento entre este y su tío, quien se niega a liberar al conde Sancho. Esta variación, al incluir la reclusión de los amantes Jimena y Sancho y la posterior muerte de este último sin llegar a lograrse su libertad, genera “un valioso drama de amor castigado y piedad filial perseguida, con fecundas posibilidades” (Pidal, 1957: 146-147).

Pidal señala que Pelayo de Oviedo, fallecido en 1153, ya debía de conocer la leyenda más primitiva de Bernardo, de ascendencia francesa. La *Crónica general* ordenada por Alfonso X (ca. 1289) contiene restos de poemas de cantares más antiguos, de los siglos XI y XII (cf. Lázaro, 2015: 80). Es, además, la primera obra que vincula a Sancho con Castilla a través del título de conde de Saldaña (Oswald, 2015: 107). Sin embargo, la fuente histórica más antigua que contiene referencias a la leyenda del héroe nacional, en sus variantes carolingia y alfonsí, es el *Chronicon Mundi* (ca. 1236) del *Tudense* –el canónigo Lucas de Tuy–. En él se basó el *Toledano* (Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo) para redactar su *De rebus hispaniae*, (primera mitad-mediados del siglo XIII). Su versión elimina la influencia del relato carolingio basándose únicamente en la gesta alfonsí (Pidal, 1957: 150).

La *Crónica General* (ca. 1289) se basó, además de en cantares de gesta más antiguos, en las fuentes del *Tudense* y del *Toledano* (Pelayo, 1966: 94). Atribuye la paternidad de Bernardo a Jimena y Sancho y afirma que su nacimiento se produjo en el 794. Asevera este texto, asimismo, que el héroe derrotó a la retaguardia del ejército imperial junto al rey Marsil y las tropas vasconas y dio muerte a Roldán personalmente. También se expone aquí la historia familiar del héroe. Sus hazañas quedan distribuidas entre los reinados de Alfonso II y de Alfonso III. La versión fuertemente hispanizada contenida en la *Crónica general* (capítulos 617-655) es la más extendida en virtud de la

gran difusión de esta obra, así como de la *Crónica general de 1344* y de la *Tercera crónica general* (Ocampo, 1541) (Pidal, 1957: 151). En ellas, como señalamos en el apartado dedicado a la emisión de *El cerco de Roma*, debió de basarse Vélez para su composición. En la comedia, el parentesco de Bernardo con Alfonso el Casto, así como el trasfondo de su nacimiento fruto de unos amores ilegítimos –si bien el ecijano no hace referencia explícita a la madre del héroe ni a las circunstancias de su concepción, la mención a su crianza en la corte remitiría a estos elementos para un público sobradamente conocedor de la leyenda–, es revelado en la presentación que el paladín hace de sí mismo:

BERNARDO. Nació Bernardo en Castilla,
del noble Conde don Sancho,
que, por serlo, y de Saldaña,
tiene el nombre del estado.
Es descendiente de reyes,
porque tiene por hermano
su madre el Rey don Alfonso
que llama Castilla el Casto.
El noble de su sobrino,
siempre se crió en palacio,
favorecido del rey,
querido de sus vasallos. (vv. 909-920).

Mientras la segunda *Crónica* parece seguir el relato de la primera sin añadir más informaciones de otros poemas, la *Tercera* modifica la cronología y abrevia partes del relato de las dos anteriores. De esta última proceden los poemas contenidos en el *Romancero*. Es decir, la vida de los cantares de gesta sobre el héroe español se prolongó entre los siglos X-XI y XIII –IX y XIII, si atendemos a lo hipotetizado por Díez Echarry y Roca Franquesa (cf. n. 32)– y desapareció en el siglo XIV¹²⁵, cuando arranca la tradición romanceril, inspirada ya en la *Crónica General* y siguientes.

¹²⁵ Señala Pidal que es posible que los cantares sobre Bernardo continuasen aún a finales del siglo XIV, aunque la falta de evidencias de poemas épicos nuevos en la segunda *Crónica* parezca indicar que en el siglo XIV esta tradición ya se había extinguido (1957: 151, n. 1).

La figura de Bernardo seguiría fascinando en épocas más cercanas a la de la composición de nuestra comedia incorporando elementos de una de las obras del Cinquecento italiano por excelencia: el *Orlando furioso* de Ariosto (1532). En su exhaustivo rastreo de la figura del héroe en la Literatura renacentista y áurea, señala Lázaro (2015: 84) poemas del siglo XVI como la *Segunda parte de Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia*, de Espinosa (1555); *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doce Pares de Francia*, de Garrido de Villena (1555); la *Lyra heroica*, en hexámetros latinos, de Núñez de Oria (1581); o la *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio* (1585) de Agustín Alonso. Asimismo, la autora cita composiciones del siglo XVII entre las que destacan la *España defendida*, de Suárez de Figueroa (1612); y, sobre todo, *El Bernardo del Carpio o Victoria de Roncesvalles*, de Bernardo de Balbuena (1624), quien se inspiró en el mencionado poema de Ariosto (cf. Calderón, 2015). Como es lógico, el salto del personaje legendario a las tablas no se hizo esperar (cf. Ratcliffe, 2005: 521-526): contamos, así, con obras como la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, compuesta por Juan de la Cueva a finales del siglo XVI; las dos piezas de Lope, *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1599-1608) y *El casamiento en la Muerte* (aq. junio de 1597)¹²⁶; *El conde de Saldaña* de Cubillo de Aragón (ca. 1641), refundición de la primera pieza de Lope que hemos citado, de la cual escribió una segunda parte titulada *Hechos de Bernardo*. También Cervantes incluye una aparición de Bernardo en su comedia *La casa de los celos y selvas de Andrenia* (1615), que Pelayo caracteriza de “serie de visiones estrafalarias e inconexas” (1966: 120).

¹²⁶ Para las fechas de *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte*, cf. Morley y Bruerton, 1968: 44, 604.

La presencia de Bernardo en el romancero es, asimismo, notoria. El *Romancero general* de 1600, por ejemplo, contiene tres composiciones sobre el drama familiar de Bernardo recogiendo su súplica a Alfonso el Casto para que libere a su padre (fols. 38r-38v); el enfrentamiento entre ambos al negarse el rey a ceder ante la petición de su sobrino y acusar a Sancho de traición por los amores con su hermana, y a él mismo por tomar Carpio (fols. 233v-234r); y el emotivo momento en el cual el héroe se dispone a sepultar a su padre fallecido (fol. 306r). El *Romancero* de Durán, de otra parte, contiene un total de 46 composiciones sobre el tema; “todos, menos uno, eruditos y artísticos”, algunos de ellos con autores conocidos, como Lorenzo de Sepúlveda (Pelayo, 1966: 110).

Sirva esta brevísima panorámica del recorrido por el legendario héroe español desde su nacimiento hasta la época que nos ocupa para justificar el indiscutible triunfo editorial –y, a juzgar por lo lejanas que las fechas de las representaciones ofrecidas se encuentran entre sí, también espectacular– que *El cerco de Roma* cosechó. La presencia de Bernardo permite conectar a un nivel muy profundo con unos espectadores que conocían y admiraban su figura a través de las fuentes estudiadas y otras, constituyendo este un factor fundamental para el éxito de la comedia. De otra parte, la remisión al constante enfrentamiento con Francia, otro elemento muy del gusto del público español, se ve encarnada en la figura del héroe, quien por sí solo constituye una alusión a un episodio de la historia nacional que el público recordaría con orgullo. Por estas razones, así como por la introducción del motivo laudatorio de la genealogía de Saldaña que permite Bernardo, al atribuirse su paternidad a Sancho Díaz de Saldaña, puede afirmarse que su introducción en el texto constituye una habilísima maniobra por parte de Vélez.

El comediógrafo aseguraba así, por un lado, la introducción de una referencia al antiguo y noble abolengo de la familia a la que su señor, Diego Gómez de Sandoval,

acababa de acceder mediante su reciente matrimonio; y, por otro, se garantizaba el apoyo de un público al que conocía bien y que, sabía, aplaudiría entusiasmado a uno de sus héroes favoritos en virtud de los valores nacionalistas y antifranceses que encarnaba. Además, el éxito editorial aún vigente en el primer cuarto del siglo XIX que atestiguan algunos de los testimonios impresos estudiados encaja a la perfección con el contexto de rechazo al imperialismo napoleónico y con la guerra de la Independencia española (1808-1814).

Cobra así pleno sentido la inclusión de un aclamado personaje español en un episodio de la Historia medieval del cual, en realidad, España no había formado parte. De modo similar a como, siglos atrás, los francos se habían atribuido los éxitos cosechados por los hispanos en la Reconquista, Vélez introduce al ejército y al héroe españoles como las principales causas de la derrota de Desiderio. Sin embargo, se muestra notablemente respetuoso respecto a algunos hechos históricos y a la figura de Carlomagno. Los hombres franceses son presentados como valerosos, buenos cristianos y protectores de Roma, aspectos que pueden interpretarse como una concesión por parte del dramaturgo hacia quienes realmente derrotaron a los lombardos. Carlomagno, por otra parte, no solo es nombrado emperador al final de la trama, sino que es presentado como benefactor del papa León III, de acuerdo con lo históricamente ocurrido: en efecto, este último, tras ser elegido sumo pontífice en el año 795, se puso en contacto con el rey francés para reconocerlo como protector de la Santa Sede, “colocándose a su lado como colaborador subordinado” (Halphen, 1992: 102). Las anacronías cometidas por la obra a este respecto –tanto en lo que se refiere a la elección de León III como a la designación por este mismo de Carlomagno como *imperator augustus*, que tuvo lugar en el 800–, van encaminadas a dar cabida a acontecimientos que dignifican al rey francés.

Por otra parte, las referencias a la leyenda de Bernardo y a su enfrentamiento con Roldán se hacen patentes en la mala relación entre uno y otro. Ello contrasta con la afectuosa admiración que Carlomagno parece profesar hacia el héroe español, la cual puede entenderse como una remisión a la relación relativamente cordial que, tras el episodio de Roncesvalles, la tradición alfonsí les atribuye, pues el monarca francés regresará a la Península a visitar Santiago y a San Salvador de Oviedo, como vimos:

CARLOS. Aficióname su brío.
ROLDÁN. Y su arrogancia me enfada.
BERNARDO. Todo lo puede mi espada.
ARISTA. Gusto de este desvarío (vv. 773-776).

Y un poco más adelante:

BERNARDO. Bien dices, que es sol mi padre,
pues basta ser español.
CARLOS. Yo os prometo que aficiona
para una larga amistad.
ROLDÁN. (Ap.: ¡Con qué arrogante humildad
califica su persona!) (vv. 819-824).

Las desavenencias entre el héroe español y el francés van en aumento y terminan por presentarse vinculadas a la leyenda de Bernardo del Carpio de modo casi explícito, aspecto intertextual que, sin duda, debió exaltar al público:

REINALDOS. ¡No se ha visto tal valor,
ni es posible que se vea!
ROLDÁN. Si es valor, ¿por qué voceas?
¡Llámale gran voceador!
CARLOS. No es hombre de muchas voces,
antes las voces condena.
ROLDÁN. No he visto en él cosa buena.
REINALDOS. Es porque no le conoces.
ROLDÁN. ¿Que no le conozco yo?
Conózcole como a mí.
REINALDOS. Todo es poco para ti.
ROLDÁN. ¿Es algo lo que se vio?
REINALDOS. ¿Luego Bernardo no es algo?
ROLDÁN. Eso confieso.
REINALDOS. ¿Y no basta,

ROLDÁN. siendo de reyes su casta?
Antes no sé si es hidalgo.
CARLOS. Mirad que no es ocasión
esta para pesadumbres.
ROLDÁN. Pésame mucho que encumbres
hombres que tan poco son,
y, *¡vive Dios que ha de verse
quién es Bernardo y quién es
el fuerte Roldán francés,
si ocasión puede ofrecerse!* (vv. 1276-1299).

Destacamos en el extracto las que constituyen las alusiones más evidentes a la conocida lucha entre Roland y Bernardo de la leyenda española. Resulta interesante, asimismo, la referencia contenida en el siguiente diálogo entre este último y Carlomagno, que remite a la versión más nacionalista del relato, que atribuía al monarca francés la pretensión de invadir la Península Ibérica:

CARLOS. Gran competidor aguardo,
porque es grande atrevimiento,
si con ese pensamiento
sale de León Bernardo.
mas yo allanaré su tierra,
pues para tantos millares
llevaré mis doce Pares,
puestos a punto de guerra.
BERNARDO. ¿Y no habrá en España acaso
gallardos bríos y talles
que salgan a Roncesvalles
a impedir a Francia el paso?
Yo, aunque rubias hebras peino,
en mí hallará repugnancia
Francia, si es acaso Francia
quien viene a ocupar el reino (vv. 873-888).

En este sentido se dirigen, asimismo, las palabras del español en su presentación ante el futuro emperador. Sin embargo, la actitud de Carlomagno, admirado ante la gallardía de Bernardo y pacificador ante los constantes ataques de Roldán, responde también a la voluntad de presentar al héroe español como igual ante la grandeza del

monarca carolingio; y, además, de mostrar un bando cristiano unificado ante la amenaza pagana. De otra parte, la presentación del enemigo lombardo como musulmán probablemente constituya una referencia a la leyenda tradicional y a su contexto, la Reconquista. Tal identificación de enemigos de la fe cristiana con musulmanes adquiere, además, pleno sentido en el contexto de composición de la comedia, pues la expulsión de los moriscos de la Península, que tuvo lugar entre 1606 y 1610, se hallaba muy próxima cronológicamente tanto al momento en el cual Vélez, probablemente, escribió el texto como a la representación de la que tenemos noticia. Asimismo, la imagen de los musulmanes como los enemigos por excelencia de la cristiandad que tanta fuerza había cobrado de la mano de las campañas en África de Carlos I y Felipe II debía de encontrarse aún fresca en la memoria popular; particularmente, en el caso del segundo, dado que los enfrentamientos con Turquía, culminantes en la Batalla de Lepanto (1571), se hallaban aún relativamente recientes.

Al fuerte componente nacionalista de *El cerco de Roma*, con la inclusión de abundantes elementos antifranceses y proclamadores de la superioridad hispánica sobre los galos, se une a la presentación de los españoles como defensores supremos de la fe católica. Sin duda, Vélez supo aprovechar estos factores para componer una obra que remite a lo más profundamente arraigado de la institucionalmente establecida como identidad española. La identificación de lo español con lo católico, en primer lugar, y con la figura real –concretamente, con los Austria–, en segundo, era, como hemos visto anteriormente (cf. Subepígrafe 1.2.3.4), uno de los pilares de la propaganda promovida por la Monarquía Hispánica:

¿Cuáles eran los valores y supuestos en que había estribado la grandeza histórica de España, es decir, cuáles eran los apuntalamientos ideológicos de la Monarquía e imperio españoles? El primero de ellos era el sentido de misión global, concebido en términos religiosos y dinásticos por igual (Elliott, 2007: 18).

La acción propagandística de la comedia, por tanto, se despliega en dos direcciones: de una parte, reafirma los valores con los cuales el público se identifica, lo que a su vez le garantiza su aplauso; y, de otra, vincula los linajes de Saldaña y Zúñiga con exquisitos y honorables ancestros a través de las figuras de Bernardo y de Íñigo Arista. La función del primero es, pues, doble: remite a los aspectos nacionalistas y religiosos exaltados por la obra y permite subrayar la grandeza asociada a los Saldaña. La presencia de Arista, por su parte, ensalza la genealogía de los Zúñiga al recordar al público la procedencia real de dicha estirpe. La escena del sueño del monarca navarro, en la que aparecen los V y VI duques, podría considerarse un sacrificio de verosimilitud debido al salto temporal que media entre el contexto de Arista y de aquellos, de casi ocho siglos; pero el reconocimiento por parte del público de la relación entre el rey y el mencionado señorío permite sortear esta circunstancia y hacerla perfectamente creíble y eficaz en el sentido laudatorio perseguido por Vélez.

Así, apoyándose en las intrincadas relaciones entre leyenda e historia, nuestro comediógrafo lograba componer la que puede considerarse una de sus piezas más exitosas gracias a su profundo conocimiento del público español y de su memoria colectiva, patente en los textos romanceriles que tanto gustaba de emplear. Con ello servía asimismo a los intereses de su señor allanando su propio camino hacia el triunfo social que cosecharía en los años de Felipe IV.

3.5 –El renegado de Jerusalén

La comedia que analizaremos a continuación ubica su acción en el reino de Jerusalén en el año 1187 para ofrecer una reinterpretación del episodio histórico de la batalla de Hattin, librada entre las tropas de los reyes cristianos Guido y Sibila y las del sultán Saladino. El enfrentamiento supuso un hito decisivo en la historia de las Cruzadas, puesto que la victoria musulmana y los posteriores asedio y toma de Jerusalén determinarían el inicio de la tercera cruzada, que duraría hasta 1191. Sin embargo, Vélez introduce modificaciones sustanciales tanto en el resultado de la batalla como en sus causas, así como en la caracterización de algunos personajes, con el fin de configurar un mundo ficcional acorde con las necesidades propagandísticas específicas a las que *El renegado de Jerusalén* responde. A este respecto, cabe destacar que el título de la pieza alude al III conde de Trípoli, Raimundo, quien mantuvo una breve tregua con Saladino que finalizó antes del mencionado combate en Hattin. No obstante, algunas crónicas cristianas propagaron una imagen muy negativa del conde presentándolo como un traidor a Jerusalén y a la causa divina. Nuestro autor aprovecha esta circunstancia para transmitir una serie de mensajes ideológicos que estudiaremos en las páginas siguientes.

Debido a la falta de ediciones actuales de la comedia, hemos de referenciar nuestras alusiones a versos concretos de esta indicando el número de folio en la única versión del texto disponible hasta ahora, la manuscrita que describiremos a continuación.

MENSAJE/TEXTO: ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, SUBGÉNERO

Únicamente conservamos un testimonio de *El renegado de Jerusalén*; se trata de un texto en forma manuscrita que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con la signatura mss/14.968 (Paz y Meliá, 1899: 714). Asimismo, esta alberga dos reproducciones digitales del documento –MSS.MICRO/570 y MSS.MICRO/12091–. El *Índice* de Medel no contiene noticias suyas, mientras que La Barrera lo recoge atribuyéndolo a nuestro autor y señalando su procedencia de la Biblioteca del duque de Osuna (1969: 466, 577). Además, su *Catálogo* se refiere a la representación en el cuarto de la Reina de una comedia titulada *Conquista de Jerusalén*, que tuvo lugar a finales de 1622 o comienzos de 1623 (La Barrera, 1969: 537). Posiblemente se trate de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, que se atribuye a Cervantes y se estima compuesta entre 1585 y 1586 (cf. Brioso, 2009: 96-114). Cotarelo, por su parte, aporta la primera descripción del manuscrito (1917: 415):

65. Renegado (El) de Jerusalén.

Manuscrito núm. 14968 de la Biblioteca Nacional, en 45 hojas en 4.º; letra del siglo XVII, muy tosca. Empieza:

Comedia del renegado de Jerusalén, (de otra letra; pero también antigua:) *luis belez*.

Figuras las siguientes: El duque Efrando.-Ramón, conde.-Guido, rey.-Sibila, reina.-Eisa, infanta.-Una criada.-Laura.-Cartabón, lacayo.-Saladillo, rey moro.-Ferraguto, moro.-Galván, moro.-Celino, moro.-Una sombra.-Un ángel.-Marcelo, caballero.

Acaba diciendo:

EFRANDO.-Y aquel poeta que estriba
en que nuestra opinión viva,
dió fin al principio en quien
ganó honor Jerusalén:
otro el fin adverso escriba.

«Esta comedia es de Sebastián Ruiz, vecino del lugar del Carpio; por si se perdiere.-Sebastián Ruiz».

Spencer y Schevill dedican a nuestra pieza la entrada número 57 de su monográfico *The dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: their plots, sources and bibliography* (1935: 239-242). Recogen los autores el dato del manuscrito de la Biblioteca Nacional, así como un resumen del argumento y de los eventos históricos que la diégesis toma como referente. También se refieren a algunos textos que pudieron servir como fuentes al ecijano, aspecto del cual nos ocuparemos en el apartado del emisor. Asimismo, Urzáiz se hace eco del documento de la Nacional, que atribuye a Vélez (2002a: 705).

Como hemos podido comprobar, la presencia de *El renegado de Jerusalén* en índices y catálogos es más bien reducida. Por ello, a la descripción realizada por Cotarelo añadiremos algunos datos de interés. La plataforma *Manos* corrige el número total de hojas señalado por el velecista apuntando que es de 47 y no de 45 (Greer, García-Reidy *et al.*, 2019). Sin embargo, sin contar con las de guarda, el documento consta de 48. En su parte anterior, el documento contiene dos hojas de guarda, en la segunda de las cuales se encuentran las siguientes inscripciones:

MS. A. O. Ynedito UV- 451 | Renegado de Jerusalén | Velez de Guevara | 16

La numeración comienza, pues, en el primer folio del texto dramático y es obra del mismo copista que lo transcribió: se trata de Sebastián Ruiz, quien firma al final del texto. Los fols. 46-48, pese a terminar la comedia en el 45v, aparecen también numerados. El fol. 46v contiene, invertida, una lista de nombres que podrían ser los integrantes de una compañía teatral, aunque no hemos hallado información relativa a la actividad actoral de ninguno de ellos¹²⁷. A continuación, el fol. 47r presenta, en una

¹²⁷ De los 13 nombres de la lista, únicamente hemos encontrado coincidencia con el de Cristóbal Pérez, del cual existe la noticia de que actuó en el Corpus de Madrid de 1671 como segundo gracioso en la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel (Ferrer Valls *et al.*, 2019). Sin embargo, dado que es el único nombre del cual hemos encontrado información, parece probable que se trate de una coincidencia nominal. Es de señalar, asimismo, que no figura ningún nombre femenino en el listado, pese a que la comedia que nos ocupa cuenta con tres mujeres en su reparto.

cuidada caligrafía, el título de la comedia; y el 48r, las inscripciones “Luis Vélez” y “Sebastián” –probablemente, Sebastián Ruiz–.

ARGUMENTO

La trama comienza con la ceremonia de coronación de Guido, el nuevo rey de Jerusalén. Se encuentran con él su esposa Sibila –reina–, el duque Efrando y un caballero presentándole sus respetos. Por el diálogo entre los personajes, conocemos la circunstancia de que Guido ha sido coronado frente a su opositor al trono, el conde Ramón. A continuación, quedan solas Sibila y su hermana Elisa y esta le confiesa a la primera su amor por el duque Efrando, a quien Ramón pretende dar muerte por celos, dado que su deseo es casarse con ella. Sibila la consuela y le dice que podrá desposarse con su amado. Llega entonces el rey y se presenta Ramón para pedirle la mano de Elisa, quien lo repudia y abandona la escena airada. Guido, consciente de la situación, responde al conde que no puede casarse con la hermana de Sibila porque ya está comprometida con otro hombre. Efrando, al escuchar estas palabras del rey, piensa que son ciertas y que Elisa va a casarse con otro pretendiente, y queda apenado por la noticia. Ella, por su parte, se dirige a un jardín del palacio junto al mar. En otra escena, Guido recibe a Ferraguto y Galván, dos embajadores del “rey de Oriente” Saladino (fol. 12r), y el segundo pide ser bautizado, puesto que ha decidido convertirse a la fe cristiana. Mientras el monarca y él se ausentan para el bautismo, Ramón se gana el favor de Ferraguto para su causa, puesto que su deseo es vengarse del hombre que lo ha privado del trono y de la esposa. Aunque le propone asesinar a Elisa mientras está en el jardín, el moro lo convence de que la secuestre y se la lleve cautiva a Saladino. En la siguiente escena, Sibila dialoga con su criada Laura, y le cuenta que ha soñado esa noche con una paloma que era raptada por un palomo convertido en azor. Al despertar,

no halló a su marido junto a ella y este, al llegar a su cuarto, le dijo que había estado en el jardín, donde había oído unos ladridos. En ese momento, llega Efrando a pedirle a la reina que intente mediar con Elisa para comunicarle su amor, abatido por su supuesto matrimonio con otro hombre. Sibila lo saca de su error comunicándole que el hombre de quien la dama está enamorada es él mismo, y el joven se regocija con la noticia. Entonces, salen a escena Guido y Galván para comunicar que Ramón ha renegado del bando cristiano de Jerusalén y se ha marchado a la corte de Saladino con Ferraguto. Sibila y el rey disponen que se avise a Elisa, quien fue vista por última vez en el jardín, por precaución de una posible venganza del conde en su persona.

La segunda jornada da comienzo con el conde Ramón y Ferraguto capturando a Elisa, quien trata de defenderse con su espada. Asimismo, han apresado al gracioso Cartabón, a quien tienen atado y amordazan para impedir que proteste y blasfeme contra el islam. Se disponen a trasladarlos fuera del reino. En la siguiente escena, se presenta al caballero Marcelo, con la espada desenvainada y malherido. Lo encuentra el duque Efrando y trata de asistirlo, pero el primero se encuentra agonizante. Antes de fallecer, revela que sus lesiones han sido provocadas por un grupo de moros encabezado por Ramón que ha secuestrado a Elisa. Efrando promete, pues, ir a rescatar a su amada. Una nueva escena traslada la acción a la corte de Saladino, donde se encuentra este dormitando en su trono y se le aparece el difunto sultán Norandino –Nur-al-Din– anunciando una próxima guerra. Él, crecido, replica que desea batallar contra los cristianos. En ese momento, llega Ferraguto con Ramón y los cautivos Elisa y Cartabón; y el sultán pregunta al cristiano si la dama es su esposa. Él responde que se trata de una mujer de quien se enamoró tras secuestrarla. Se dispara la alarma ante una posible guerra contra Jerusalén en represalia por el rapto de la infanta, quien queda sola penando por su desgracia y creyendo que no volverá a ver a su amado. Este, sin

embargo, se presenta en escena para exigir a Ramón la liberación de la dama y amenazándole con luchar sin descanso de no ser atendida su exigencia. Este se niega a hacer lo que le pide, y ambos se declaran la guerra.

El tercer acto se inicia mostrando las tensiones en la corte de Saladino, donde tanto este como Ramón y Ferraguto están prendados de Elisa y tratan de atraerla. El conde finge arrepentimiento por haber renegado de la fe cristiana y consigue engañarla para que firme un papel en blanco, y Ferraguto le ofrece a la dama la cabeza del sultán para ganarse su favor. Ella, horrorizada, amenaza con contarle sus intenciones a Saladino y, para impedirlo, Ferraguto trata de matarla. Pero Saladino, que ha escuchado oculto la conversación, manda prender y ejecutar al traidor y concede la libertad a Elisa en agradecimiento por su comportamiento ejemplar. Tras esto, Ramón realiza los preparativos para la guerra y envía a Cartabón con un mensaje para el rey. En el bando cristiano, Guido recibe la carta: se trata de un engaño preparado por el conde, quien ha usado la firma de Elisa para hacerle creer que ella le ha escrito un mensaje acusando a Efrando de traición. El rey lo hace prender, y nombra a Galván general. Da inicio la batalla, que en un primer momento se inclina por el bando musulmán. Elisa, disfrazada de hombre, se encuentra con Guido y, descubierto el engaño del conde, ambos se apresuran a ir en busca de Efrando para liberarlo. Mientras tanto, la batalla va transformándose en victoria cristiana y Ramón trata de huir, pero la muerte, caracterizada como una sombra, y un ángel se lo impiden. En un encuentro con Galván, este lo derrota haciéndole contemplar una cruz. Declarada la victoria por Jerusalén, Cartabón corta la cabeza al cadáver del conde y Guido ordena clavarla en una estaca. Galván es felicitado por la victoria obtenida y Sibila da su bendición para que Efrando y Elisa se casen.

MUNDO FICCIONAL. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

El mundo ficcional de *El renegado de Jerusalén* presenta elementos inverosímiles según la credibilidad institucionalmente dispuesta en la actualidad. Este aspecto determina que lo clasifiquemos como perteneciente a un modelo de mundo de tipo III de acuerdo con la tipología de Tomás Albaladejo (1992: 52-58). Uno de estos elementos inverosímiles es, en primer lugar, la aparición del sultán Norandino ante Saladino mientras este duerme animándolo a tomar las armas y luchar contra sus enemigos cristianos (fols. 23v-24r). También lo son los acontecimientos fabulosos que tienen lugar en la contienda final y que terminan con la vida de Ramón: las apariciones de la muerte, caracterizada como una sombra, y de un ángel que le impide la huida (fols. 42r-43r), así como su final definitivo ante la visión de un crucifijo que le muestra Galván (fols. 43r-43v). Sin embargo, las condiciones de credibilidad que la institución barroca disponía para los elementos religiosos y/o sobrenaturales (*cf.* subepígrafe 1.2.3.3, pp. 105-116) estipulan que tanto su codificación por parte del autor como su recepción por los diversos públicos se diese como si de un modelo de mundo de tipo II se tratase; es decir, con elementos ficcionales verosímiles, razón por la cual esta es la clasificación más válida desde una perspectiva sincrónica. Probablemente, ni Vélez ni su público creían que los acontecimientos prodigiosos recogidos en la diégesis ocurrieron realmente, pero tampoco que fuesen necesariamente imposibles, razón por la cual considerarían verosímil el mundo ficcional de la obra.

De otra parte, los equívocos a través de los cuales se incrementa la tensión dramática –las confusiones por las cuales Efrando y Elisa creen que su amor mutuo no es correspondido y el conde Ramón consigue que el primero sea acusado de traición– únicamente introducen un juego en los niveles de información del público y de los personajes, siendo siempre mayor el conocimiento de los primeros. Esto permite

generar intriga y aumentar el interés del espectador, pero en ningún caso se llega a poner en duda la autenticidad de los elementos confirmados como existentes en el mundo ficcional o las propias autoridades autenticadoras de estos. Nos encontramos, pues, ante un modelo de mundo ficcional sólidamente mimético.

Por lo que respecta a la proporción de elementos históricos en la comedia, hemos de señalar que estos constituyen un marco histórico que, si bien tiene la importante función de aportar el sentido religioso del drama, acoge numerosos motivos ficticios. Pese a ello, es de destacar que una importante proporción de caracteres de *El renegado de Jerusalén* constituyen representaciones velecianas de personajes históricos; sus circunstancias, sin embargo, sufren cambios sustanciales. Aunque los aspectos relativos a los propios personajes serán analizados al ocuparnos de las características de estos, expondremos a continuación los principales elementos históricos que la ficción de la pieza modifica en su representación. Los cambios más relevantes afectan al resultado de la contienda y a la naturaleza de la relación de Raimundo III de Trípoli, a quien representa el conde Ramón, con el sultán Saladino: la batalla de Hattin, también conocida como la batalla de los Cuernos de Hattin, que tuvo lugar el 4 de julio de 1187, supuso la victoria del bando musulmán, lo cual dio origen a la tercera cruzada. El rey Guido y Hunfredo de Torón –quien se corresponde en el texto con Efrando, el pretendiente de Elisa– fueron capturados y liberados posteriormente. Saladino, notablemente benévolo con sus enemigos, únicamente ejecutó al príncipe de Antioquía, Reinaldo de Châtillon, quien no aparece en el texto que nos ocupa. De otra parte, Raimundo es representado como un traidor y un renegado del cristianismo –circunstancia proclamada por el título de la comedia– que luchó contra las tropas de Guido en la batalla de Hattin. Este aspecto también aparece en un poema épico de Lope

cuya influencia sobre nuestro autor analizaremos más adelante. Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar, el conde de Trípoli, aunque durante un breve período tuvo una mala relación con Guido al convertirse este en rey consorte de Jerusalén y, al iniciarse la guerra entre las fuerzas de Saladino y las del reino cristiano, mantuvo un primer momento de tregua con el sultán, terminó por reconciliarse con el monarca e incluso luchó en el bando jerosolimitano en Hattin. También las motivaciones que lo llevaron a romper brevemente su relación con Guido son manipuladas en la diégesis, que añade al conflicto sucesorio otro amoroso al presentar a Raimundo como pretendiente de la hermana de Sibila, Elisa –quien, históricamente, era Isabel de Jerusalén, hermana paterna de la primera–. El rapto de la dama y la oposición a su romance con Efrando –Hunfredo IV de Torón– tienen una base histórica, si bien notablemente distorsionada: estos dos personajes contrajeron matrimonio en 1183; pero siete años más tarde la infanta fue secuestrada y obligada a divorciarse para casarse con Conrado I de Monferrato, quien aspiraba al trono del reino. Así, aunque la relación entre Elisa y Efrando tiene una base histórica, Vélez las acomoda a sus propios intereses dramáticos modificando su cronología –en 1187, momento en el cual se sitúa la acción, ambos llevaban ya cuatro años casados– y haciendo intervenir a Raimundo como opositor a dicha unión, circunstancia que no tuvo lugar.

Finalmente, es de destacar la presencia del personaje de Norandino, quien se aparece a Saladino para incitarlo a luchar contra los cristianos (fols. 23v-24r), motivo, como veremos, también de influencia lopesca. Este personaje se corresponde con Nur-al-Din (1118-1174), sultán de numerosas regiones de Siria, de Alepo y otras zonas de Oriente Próximo que mantuvo una tensa relación con Saladino debido al control de Egipto por parte de este último y que tomó parte en la segunda cruzada enfrentándose a los cristianos en sus campañas para reconquistar Edesa y Damasco. Asimismo, el texto

presenta una mención a la derrota de Bayaceto por el conquistador asiático Tamorlán (fols. 39v-40r), tema al cual el ecijano dedica su comedia *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*. Este constituye el anacronismo más significativo de la obra que nos ocupa, de aproximadamente 200 años, puesto que se trata de una referencia al rey otomano Bayezid I, quien gobernó entre los años 1389 y 1402. Se trata de uno de los primeros grandes sultanes del Imperio Otomano y tuvo en sus manos la conquista de Constantinopla, pero esta se vio frustrada por sus enfrentamientos con Tamorlán, quien lo apresó en la batalla de Ankara (1402). Esta alusión, pese a no tratar la victoria de un cristiano sobre un musulmán, se justifica por la mención de la derrota de un importante líder turco que ocasionó graves problemas a los católicos.

PERSONAJES

Como señalamos previamente, es destacable la gran cantidad de versiones ficcionales de personajes históricos que presenta *El renegado de Jerusalén*: de una nómina de 14 caracteres, 6 tienen basamento en personalidades históricas intervinientes en las Cruzadas. Examinaremos a continuación los más importantes de ellos, comenzando por los integrantes del bando cristiano.

El duque Efrando se presenta como uno de los héroes de la acción dramática. La comedia le otorga rasgos caballerescos al presentarlo no solo como un líder cruzado, sino también como defensor de su amada Elisa, para cuyo rescate acude a la corte de Saladino y desafía a Ramón y al Sultán del siguiente modo:

EFRANDO.	Por merced pido a mi esposa, mira bien, no me la niegues, porque si no me la das talaré tus campos verdes, degollaré tus ganados, pegaré fuego a tus mieses
----------	--

entrarán hasta Damasco
los invencibles franceses
dando saco a vuestras cosas,
forzando a vuestras mujeres (fol. 30v).

El guerrero actúa como rayo vengador que lucha no solo por la integridad de su dama, sino también por la de toda la cristiandad, puesto que también reta a Ramón “por traidor mil veces” (fol. 29v) y realiza la siguiente presentación de sí mismo:

EFRANDO. Yo soy,
si no queréis conocerme,
el que pisó vuestras lunas
el que os venció tantas veces;
yo soy aquel que en Arabia
escritos sus hechos tiene
con vuestra sangre por tinta
y los campos por papeles,
yo soy el que llaman Rayo,
mas no respeto las leyes,
y así de temor sus olas
suelen coronar sus sienas
las bocas del turbio Nilo;
los gastados huesos beben
a quien yo quité las vidas
y las carnes di a los peces (fol. 30r).

Además, en este personaje se encuentran las más importantes referencias al valor francés y a la defensa de la fe asociada a esta nación. En el apasionado parlamento que dirige a las tropas para animarlas a batallar contra el enemigo, que incluye la referencia al sultán Bayezid I que mencionamos previamente, se aprecia esta presentación de Francia como estandarte de la cristiandad:

EFRANDO. Toque la soberbia trompa
tanto que el cielo interrumpa
y cante la fama apriesa
de la cólera francesa,
el valor con fasto y pompa,
que la ha de tener, prometo,
Guido al rebelde tirano
en una jaula sujeto,

como el fuerte Taborlano¹²⁸
tuvo al sultán Bayaceto.
¡Ea, valiente escuadrón!
Muchos los contrarios son.
Ánimo, que armaros quiero
a los plebeyos de acero
y a los nobles de razón (fols. 39v-40r).

Pese a ello, como veremos, el mayor mérito militar recae sobre Galván, el moro que se convierte al cristianismo y lucha por Jerusalén contra las tropas de Saladino. Efrando sufre el atropello de ser aprisionado injustamente debido a la artimaña de Ramón, quien hace creer a Guido mediante un engaño que el duque pretende traicionarlo, razón por la cual este es sustituido como general por el converso. En este momento, los papeles de Elisa y de su amado se invierten, convirtiéndose la dama en la salvadora de este al informar al rey del engaño y acudir a liberarlo de su prisión y, con ello, de una muerte segura. Como ya hemos señalado, la correspondencia de este personaje se da con Hunfredo IV de Torón (1166-1192), señor de Torón, Transjordania y Kerak. Contrajo matrimonio con Isabel de Jerusalén en 1183, contando esta con solo 12 años de edad; el matrimonio se disolvió en 1187. Al igual que Guido, cayó prisionero en la batalla de Hattin y fue liberado posteriormente. Luchó hasta su muerte contra las fuerzas de Saladino.

El conde Ramón es el claro antagonista de la comedia. Por ello, presenta una caracterización sumamente negativa: es injusto, lujurioso, traicionero y engañoso, y manifiesta una insaciable ambición de poder. Buena parte de estos aspectos quedan manifiestos por él mismo en el siguiente parlamento:

RAMÓN: Ahora verá el tirano
 del honor y hacienda mía
 que ser moro o ser cristiano
 no estriba en valentía

¹²⁸ Tamorlán.

si no es en mi pecho y mano.
Perdóname, patria avara,
puesto que te causé miedo
y en que soy cuervo repara,
que te he de sacar si puedo
los ojos de la cara,
y no te hagan mis enojos
por sinrazones y antojos,
que antes son justas leyes,
pues son tus ojos tus reyes
y me ofendes con tus ojos.
Solo siento que nos den
soldados mayor la gloria,
un mundo os estará bien,
que es pequeña vitoria
rendir a Jerusalén (39r-39v).

El principal patrón de conducta que define al conde es su negativa a aceptar las decisiones de quienes lo rodean, lo cual lo convierte en un mal súbdito en el caso de su descontento por la designación de Guido como rey, y en un vil raptor, ante su reacción al rechazo por Elisa. A lo largo de la obra comete, además, el acto repudiable de urdir un engaño con el objetivo de dejar a Efrando fuera de combate y facilitar así su propia victoria. Todas estas acciones moralmente censurables son las causantes de su muerte cercado por una sombra y un ángel que le impiden huir:

RAMÓN. Podré huir por aquí.
SOMBRA. No.
RAMÓN. ¿Pues he de morir?
SOMBRA. Sí.
RAMÓN. ¿Por qué?
SOMBRA. Porque a Dios negaste.
RAMÓN. ¿Y qué fuerza habrá que baste
para detenerme a mí?

(Sale un ángel al tiempo que va a entrar con una espada desnuda.)

ÁNGEL. La mía.
RAMÓN. ¿Quién eres?
ÁNGEL. Soy
el ángel que te ha guardado
y te desampara hoy,
por ser digno tu pecado

del castigo que te doy.
No quiere el divino amor
la muerte de su ofensor,
mas de sí mismo ofendido
el pecado envejecido
clama contra el pecador.

RAMÓN.

¡Aparta!

ÁNGEL.

Aquí has de esperar
que te vengan a matar,
o peharemos los dos,
que una ofensa hecha a Dios
ángeles han de lavar (fols. 42r-42v).

Es tal la resistencia del conde a aceptar lo dispuesto por los poderes superiores, que llega a afrontar lo que la muerte, máxima autoridad sobre la vida, tiene dispuesto para él, tratando en vano de luchar contra el ángel para escapar a su destino. Huelga señalar lo espectacular y simbólico de su fallecimiento, que se produce ante la visión de la cruz que le muestra Galván:

GALVÁN.

Pues no porque te desarmas
me piensas, perro, argüir,
que solo con estas armas
tengo esta vez de rendir.
(Saca una cruz del pecho.)
Ya sin la espada te embisto,
que no es de matar malquisto
una vida tan sin luz
con armas que tienen cruz,
pues en ellas murió Cristo.

RAMÓN.

Ya conmigo has acabado.

GALVÁN.

Yo no te he muerto, infiel,
sino tu mismo pecado (fols. 43r-43v).

El mensaje que transmite la comedia a través del personaje de Ramón, que se intensifica con el jocoso tratamiento al que Cartabón somete su cadáver, es claro: la traición a la causa divina resulta más deleznable moralmente que la mera pertenencia a otro culto profesado desde el nacimiento. A este propósito responde la caracterización

extremadamente negativa que en la pieza recibe el personaje, que contrasta con la realidad histórica. Como hemos señalado, este se corresponde con el histórico conde de Trípoli Raimundo, quien nunca abandonó la fe cristiana y fue injustamente apartado del poder. El conde fue regente durante la minoría de edad del joven Balduino IV, quien moriría de lepra y sería sucedido por su sobrino Balduino V. Este último fallecía al año siguiente, en 1186; y el siguiente en ocupar el trono debía ser designado por el Papa, el emperador del Sacro Imperio Romano y los reyes de Francia e Inglaterra. En lugar de ello, Sibila se hizo con el trono y Guido se convirtió en rey consorte, a raíz de lo cual Raimundo retomó su relación con Saladino, con quien previamente ya había mantenido y roto una tregua; pero en 1187 firmó la paz con Guido y luchó contra el sultán en Hattin. Allí fue herido y logró escapar a Tiro, donde murió en el mismo año.

Los personajes de Guido y de Sibila tienen la función de ejercer como las figuras de autoridad, si bien el acceso de Guido al poder y su negativa de conceder la mano de Elisa al conde Ramón son los elementos desencadenantes del conflicto. Es de destacar que Vélez no incide en el carácter de rey consorte del primero, de quien Sibila se divorció con la supuesta intención de elegir como monarca al noble más adecuado para el gobierno, tras lo cual lo designó y volvió a casarse con él. Además, la importancia de este es mucho mayor que la de la reina, cuya única acción de autoridad es la de dar el visto bueno a la unión matrimonial de Efrando y la infanta Elisa. El texto tampoco se hace eco de la captura del rey por las tropas de Saladino, si bien este es un aspecto menor considerando que el resultado de la batalla es invertido. Guido es presentado como un gobernante justo y eficiente, pese a que bajo su gobierno el reino de Jerusalén fue tomado rápidamente por las tropas de Saladino, rindiéndose el 2 de octubre de 1187. Sibila había encabezado la resistencia del asedio de las tropas del Sultán, y huyó a Trípoli tras la ocupación de la ciudad de Jerusalén. Al año siguiente, su marido fue

liberado y ambos tomaron parte en la tercera cruzada; concretamente, en el ataque a Acre, donde la reina falleció en 1190. A raíz de su fallecimiento, Guido perdió los apoyos como rey consorte y se trasladó a Chipre, la cual compró a los templarios, para convertirse en rey de la isla. Allí falleció en 1194.

La infanta Elisa es el objeto de deseo de Ramón. La comedia la presenta como una mujer virtuosa, valiente y respetuosa del orden establecido, puesto que, ante el ofrecimiento de Ferraguto de traicionar a su señor por ella, su reacción es la de revelarle a Saladino su carácter traicionero. Este aspecto es valorado por el Sultán, quien le concede la libertad como premio a su comportamiento, lo cual se traduce en un factor claramente moralizante. En determinados momentos de la fábula, la dama presenta rasgos de mujer varonil: al comienzo de la segunda jornada (fol. 19r), cuando Ramón trata de llevar a cabo su secuestro ayudado por Ferraguto y un grupo de moros, la vemos tratar de defenderse con una espada desnuda; y, al serle concedida su libertad, acude vestida de hombre al campo de batalla, donde indica a Guido una ruta para escapar y, al saber que Efrando ha sido falsamente acusado de traición y aprisionado, se apresura a ir en su busca, convirtiéndose el supuesto liberador en liberado y pasando la joven de ser víctima a heroína. Como hemos señalado, el personaje histórico en quien se basa este carácter es Isabel de Jerusalén (*ca.* 1171-1205), hermana paterna de Sibila y de Balduino IV. Tras su matrimonio con Hunfredo y con Conrado I de Monferrato, llegó a casarse otras dos veces. Asimismo, fue reconocida reina legítima de Jerusalén por los cristianos a la muerte de Sibila, en 1190. Sin embargo, ninguno de estos aspectos históricos llega a manifestarse en la pieza, donde su función es protagonizar el romance con Efrando –si bien, como señalamos, es claro que su secuestro por el conde Ramón está inspirado en el episodio por el cual la infanta fue obligada a divorciarse del histórico Hunfredo–. También resulta destacable el hecho de que la firma que Ramón

obtiene de ella la vincula directamente con la dinastía de Borbón, pese a que esta casa real no comenzó a existir hasta la Edad Moderna. Vélez busca con ello constituir una referencia a la Francia de su tiempo, al igual que con la mención que Saladino hace a la flor de lis (fol. 24r), empleada por dicho linaje en su escudo.

Por su parte, Cartabón se configura como el gracioso de la comedia. Lo vemos manifestar los rasgos más característicos de la figura del donaire, la glotonería y la pereza (*cf.* Gómez, 2006: 128), en parlamentos como los que siguen: “aunque es de moro, el rigor / ampárame, pues comí / un tiempo tu pan, señor” (fol. 38v); “¡Y cómo que llevaré! / Dichoso correo he sido, / aunque tengo de ir a pie” (fol. 39r). Su carácter humorístico reside en su constante ridiculización de los musulmanes, razón por la cual estos lo amordazan durante el tiempo que permanece en la corte de Saladino:

CARTABÓN. Si tan a pecho se toma,
 cuando no hable ni coma
 donde hay arena me iré
 y con el pie escribiré
 que es un bujarrón Mahoma (fol. 20r).

Galván –en el texto, “Galbán”– es una figura procedente de la facción musulmana del conflicto, pero integrado en la cristiana en virtud de su conversión religiosa (fol. 12v). La función de este personaje, de invención veleciana, es la de transmitir el mensaje de que el único cambio de fe positivo es aquel que tiene como destino el cristianismo, aspecto que se desprende de toda la trama también en virtud del personaje del conde Ramón, cuya supuesta negación de la fe católica es el factor que motiva lo extremadamente negativo de su caracterización. Vélez le concede un lugar muy destacado en la trama, puesto que, si bien no llega a ocupar el lugar protagonista de esta, sí se transforma en la figura heroica cuya acción salva la batalla contra los musulmanes. Guido lo nombra general de sus tropas (fol. 40 v) cuando, debido al

engaño del conde Ramón, Efrando es acusado de traición y aprisionado, transformándolo así en el responsable directo de la victoria sobre Saladino:

GUIDO. El más humilde francés
me dé los brazos ahora.
GALVÁN. Y tú a mí me das los pies.
GUIDO. Rayo de la turba mora,
tuya la victoria es.
Nunca de tu valor
esperé menos.
GALVÁN. Señor,
llevaba la fe conmigo,
y así contra mi enemigo
fue del cielo mi furor (fols. 44r-44v).

El diálogo que acabamos de reproducir es notoriamente representativo de la importancia que adquiere el personaje de Galván: el rey no solo le atribuye la responsabilidad de la victoria cristiana, sino que lo acepta como francés de pleno derecho mientras él afirma haber actuado como un instrumento de Dios en la causa por la fe. Otro momento decisivo que otorga a esta figura una gran centralidad en la acción es la escena en la cual Ramón fallece (fols. 43r-43v). El converso se transforma de nuevo en el vehículo a través del cual actúa la voluntad divina, puesto que no le da muerte por sí mismo, sino que es la visión de su crucifijo lo que termina con la vida del conde, aspecto que también le imprime sobre este último un carácter profundamente anticristiano, casi demoníaco. En definitiva, Galván se configura como uno de los elementos ideológicos centrales de la comedia, encarnando las virtudes deseables en un hombre de fe, en clara contraposición con el antagonista de la obra. Su presencia y su caracterización pueden entenderse además como un alegato en pro de la asimilación cultural que la sociedad esperaba de los moriscos en los años previos a su expulsión de España, aspecto empleado como argumento justificativo de esta.

El bando musulmán está encabezado por Saladino, cuya caracterización, al igual que ocurre en la crónica histórica que, como veremos, pudo servir de inspiración a nuestro autor, no es particularmente negativa; más bien al contrario: el sultán da muestras de una gran honorabilidad cuando, en agradecimiento a la lealtad de Elisa, le permite regresar a Jerusalén. Pese a tratarse de un enemigo de la cristiandad, la diégesis lo presenta como un gobernante justo y loable. El personaje histórico que da sustento a esta versión ficcional es el sultán Ṣalāḥ ad-Dīn (1138-1193), comúnmente conocido como Saladino en las fuentes cristianas. Fue el iniciador de la dinastía ayubí, reinante en Egipto y en Siria hasta su desaparición en 1341 a consecuencia de sus enfrentamientos con el Imperio Mongol. Saladino fue sultán de Egipto y Siria; y está considerado uno de los más influyentes del mundo oriental no solo debido a la extensión de sus dominios, sino también a su encabezamiento de la lucha contra la cristiandad de la tercera cruzada y los importantes acontecimientos que la desencadenaron: la toma del reino de Jerusalén y de la región de Tierra Santa, que marcaron un hito en la historia de las Cruzadas y supusieron un duro golpe para los defensores de la fe católica.

Finalmente, el personaje de Ferraguto es, junto con el conde Ramón, un elemento esencial de desprestigio de los enemigos de la fe católica. Con todo, recibe una caracterización más positiva que este último, puesto que lo anima a llevar a Elisa al palacio de Saladino en lugar de darle muerte (fols. 13v-14r) y le recrimina el trato al cual somete a la dama al secuestrarla (fols. 19v-20r). Muestra algunos de los rasgos comunes en la representación del bando anticristiano, tales como la lujuria –manifiesta una gran atracción por Elisa y llega a pelear contra el conde Ramón por tomarla (fols. 31v-32r)– y el carácter engañoso y traicionero que lo lleva a ofrecer a la dama la cabeza del sultán en su afán por obtener sus favores, aspecto que terminará por costarle la vida (fols. 35v-37r).

SUBGÉNERO DRAMÁTICO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE

Por lo que respecta al subgénero dramático de *El renegado de Jerusalén*, la pieza pertenece al grupo de los dramas históricos. A continuación, examinaremos su correspondencia con los rasgos de este conjunto genérico que estudiamos en el subepígrafe 1.2.3.4. En primer lugar, la pieza establece un diálogo entre la época representada, las Cruzadas, y la suya propia en virtud de su materia religiosa y de la presentación de Francia como defensor de la cristiandad. Como hemos señalado, ejerce la acción ideológica en torno a dos ejes temáticos relacionados con la fe católica: el elogio de Francia y de su lucha contra los enemigos del cristianismo y la cuestión morisca. Asimismo, la acción se ubica en un marco histórico de importancia decisiva en la acción representada, puesto que aborda los acontecimientos previos a la histórica batalla de Hattin y su transcurso, si bien introduciendo, como vimos, modificaciones sustanciales. También la presencia de personajes históricos tiene una gran importancia: no solo suponen una importante proporción del total del reparto, sino que, además, ocupan los papeles más relevantes.

La obra también presenta un empleo verosímil de las unidades de lugar y tiempo: la acción transcurre en el palacio de Sibila y Guido, en Jerusalén, y se traslada de modo intermitente al de Saladino. Finalmente, los hechos se trasladan al campo de batalla en la representación del enfrentamiento en Hattin. Cronológicamente, la pieza se ciñe de modo notable a la unidad de tiempo, puesto que la acción transcurre en dos días. La primera jornada se corresponde con el primero; y el secuestro de Elisa, que inicia el segundo acto (fol. 19r), tiene lugar por la noche, tal como planifican el conde Ramón y Ferraguto. La escena en la cual Sibila cuenta a su criada Laura el sueño que expresa simbólicamente el rapto de su hermana (15v-17r) indica, asimismo, que ha transcurrido la noche y ha comenzado un nuevo día.

Encontramos, además, la acción de los principios de decoro y de justicia poética en *El renegado de Jerusalén*. Todo el daño ocasionado por las acciones del conde Ramón es reparado, puesto que Elisa obtiene su libertad, las tropas de Guido vencen a Saladino y el primero muere como castigo por su traición a la causa cristiana. Por lo que respecta al decoro, su intervención actúa en la representación de la batalla, donde la sensibilidad del espectador es protegida al no mostrarse más muertes sobre el escenario que la del conde Ramón, cuyo fallecimiento no es sangriento ni violento, sino cargado de una emoción religiosa que debió de entusiasmar al público. En relación con este aspecto, es de destacar su decapitación, una vez muerto, a manos de Cartabón (fol. 44v), quien aparece en escena con la cabeza entre sus manos. Esta acción, de carácter ciertamente morboso, resulta contradictorio con el decoro que impera en toda la obra, si bien es probable que la audiencia gustase de él, puesto que las acciones del conde lo convierten en un personaje detestable a los ojos de la mentalidad católica de la época.

Por lo que respecta a la escenografía, esta no resulta particularmente compleja, puesto que la pieza no incorpora grandes efectismos. Es perceptible cierta elaboración escénica en la acotación del fol. 1v, que introduce una presentación solemne de Guido y de Sibila: “descúbrese una cortina, y aparecen los reyes sentados”. De otra parte, el momento más espectacular de la diégesis, en el cual una sombra y un ángel impiden la huida del conde, no incluye elementos tramoyísticos, sino que resulta fácilmente representable a través de dos actores caracterizados. Asimismo, la batalla tiene una duración breve y presenta una baja intensidad bélica, dado que conocemos su transcurso a través del diálogo de los personajes que salen a escena, pero sobre las tablas se desarrollan otros acontecimientos de gran importancia, como la acusación de traición a Efrando y la llegada de Elisa vestida de hombre. Es de destacar que el texto no presenta instrucciones acerca de efectos sonoros que permitiesen la ampliación del espacio

teatralizable (cf. Peale, 2007a: 65-73), si bien es posible que estas apareciesen en otras versiones textuales de la comedia de las cuales hoy, lamentablemente, carecemos.

Finalmente, *El renegado de Jerusalén* también consta de una trama amorosa, la del romance entre Elisa y Efrando. Su relación tiene la importante función de motivar el viaje del duque al palacio de Saladino con el fin de exigir al conde Ramón la liberación de su amada; por lo tanto, no se limita a constituir una mera distracción que alivie la carga política de la trama. Además, Elisa también atrae las atenciones del conde, de Ferraguto y del propio Saladino. El deseo del primero es uno de los factores decisivos para el desarrollo de la acción dramática, en virtud de lo cual le aporta una dimensión privada. Sobre la base de un hecho privado, el rechazo de Elisa al conde, se desarrolla otro, el secuestro de la dama por parte de este. Finalmente, la situación desemboca en un hecho público, que es la declaración de guerra entre las fuerzas de Guido y las de Saladino y el consecuente combate. Esta es la razón por la que proponemos para *El renegado de Jerusalén* la clasificación como drama histórico de hechos privados, si bien con el menor grado de injerencia de estos respecto a los públicos; es decir, el tercer nivel propuesto por Joan Oleza en su división tripartita de los dramas de hechos privados (cf. Oleza, 1986: 257-258; 2012: 80-82).

Pese a que, desde el punto de vista escenográfico, *El renegado de Jerusalén* no presenta una gran complejidad técnica, aspecto que señalaría una mayor probabilidad de que su recepción preferente fuese de carácter áulico, otros rasgos de la pieza parecen apuntar en esta dirección. Nos encontramos ante una obra en la cual la mayoría de los personajes son de alta extracción social: Saladino, Guido y Sibila son reyes; Elisa, una infanta; y el duque Efrando y el conde Ramón son influyentes cortesanos, lo cual induce a concebir como público ideal al formado por individuos de alta extracción social que pudiesen sentirse más identificados con los tipos presentados sobre las tablas.

Asimismo, lo específico de la temática de la pieza, centrada en los desencadenantes de la batalla de Hattin, sugiere una mayor probabilidad de que la audiencia que Vélez tenía en mente al componer su texto fuese aquella con una mayor formación cultural y un mejor conocimiento de la materia histórica, lo cual coincide con un público nobiliario. Si bien resulta muy probable que este enfrentamiento, de consecuencias decisivas para el transcurso de las Cruzadas, fuese también conocido entre los grupos sociales más humildes en época de nuestro autor, no lo es tanto que en estos ámbitos hubiese un conocimiento preciso de los actores implicados en el proceso y de cuáles fueron los acontecimientos que condujeron a la batalla. Por estos motivos, sin perjuicio de posteriores representaciones populares, consideramos más probable que el público ideal inicial perteneciese a la nobleza.

EMISOR: FECHA Y FUENTES DE LA COMEDIA

El renegado de Jerusalén presenta algunos aspectos que permiten situar su composición en un período relativamente temprano de la producción veleciana: en primer lugar, como veremos al ocuparnos de las fuentes, nuestro autor se inspiró para su escritura en el poema épico de Lope, titulado *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Esta obra fue publicada por primera vez en Madrid, en la imprenta de Juan de la Cuesta, en 1609 (Carreño, 2003: ix; Gariolo, 1991: 225; Schack, 1888: 348, v. II). Esta será, pues, la fecha que tomaremos como mínimo para proponer un período de escritura del texto. Otra cuestión fundamental es la temática: al contrario que la composición del Fénix, la de Vélez no toma una perspectiva de exaltación patriótica, sino que, desde un punto de vista ideológico, encomia la acción del francés Guido de Lusignan, a cuyo valor y procedencia se hace referencia en varias ocasiones. Este aspecto señala que, muy probablemente, *El renegado de Jerusalén* fue compuesta durante el período de

proximidad política entre España y su vecino francés previo al ascenso de Richelieu al poder, quien era percibido como un peligro para los intereses hispanos (Elliott, 2007: 166). Este alcanzó el cargo de primer ministro en 1624. La crisis de la Valtellina –en este mismo año–, por la cual Francia se alió con Saboya y Venecia para expulsar a España de este territorio, marcaría el signo de las posteriores relaciones entre ambas potencias. Pese a que hacia finales de la década de los 20 Olivares procuraba un acercamiento a Francia que la mantuviese alejada de una posible alianza con los ingleses, “en Madrid, no obstante, la desconfianza hacia Francia tenía raíces muy profundas. La infanta se hizo eco del sentimiento general y recordó a Olivares la máxima de que España y Francia eran básicamente irreconciliables” (Knecht, 2009: 119). Sin embargo, previamente a la llegada al poder de Richelieu, el ascenso al trono de Luis XIII supuso un alivio para los ánimos en la Monarquía Hispánica, puesto que su padre, Enrique IV, era de educación calvinista y mediante el Edicto de Nantes (1598) había permitido la libertad de culto para los hugonotes. El nuevo rey francés mostró una implicación más directa contra los protestantes de su país, como se desprendería de sus campañas militares contra estos iniciadas en 1621. Al reinado del joven monarca le precedió la regencia de su madre, María de Médici, que se extendió entre 1610 y 1617. Sin embargo, el factor fundamental de acercamiento hispano-francés fue no solo la desaparición del inquietantemente permisivo con los hugonotes Enrique IV, sino los matrimonios que la regente francesa y Felipe III concertaron entre sus respectivos hijos, Luis XIII y la infanta Ana de Austria por una parte, e Isabel de Borbón y el futuro Felipe IV, por otra. Estos acuerdos fueron consensuados en 1611. Consideramos que la comedia, al incidir en lo francés como defensor de la cristiandad, probablemente proceda cronológicamente de la primera mitad de esta década constituyendo una acción propagandística que buscase paliar el sentimiento de hostilidad generalizado entre la

población española hacia la franca que eliminase así posibles críticas al acercamiento de ambas naciones. Un hecho significativo a este respecto es la firma de la infanta Elisa, que la vincula con la dinastía borbónica. Elisa, cuyo nombre es una de las numerosas variantes de “Isabel”, firma específicamente como “Isabel de Borbón”, como era conocida la infanta francesa que se desposó con el futuro monarca español.

Otro factor con el que es posible relacionar *El renegado de Jerusalén* señala este mismo período cronológico: nos referimos a la expulsión de los moriscos, llevada a cabo en sucesivas oleadas entre los años 1609 y 1613. La temática del drama, que trata los conflictos entre musulmanes y cristianos, así como la ejemplaridad de Galván, el moro converso que pasa a combatir en el bando del rey Guido, transmite el clima de rechazo generalizado hacia el mantenimiento de los rasgos culturales propios de los moriscos.

De otra parte, si bien carecemos de un resumen de la versificación de la pieza al no encontrarse disponible, por el momento, en ninguna edición crítica, puede observarse un aspecto métrico que apoya el período que hemos propuesto. Nos referimos a la práctica ausencia de romances, con solo 4 pasajes de notoria brevedad en todo el texto –1 en la primera jornada y 3 en la segunda– que representan menos de un 9% del total de versos: de los aproximadamente 2152 que hemos contabilizado, solo 188 se corresponden con este metro¹²⁹. Este es, pues, un elemento que no entra en contradicción con nuestra hipótesis de que nos encontramos ante una composición temprana en la producción veleciana. Por lo tanto, en base a los argumentos expuestos, proponemos la segunda década del siglo XVII, con una mayor probabilidad para los años 1610-1615. En estos momentos, Vélez trabajaba como secretario de Diego Gómez

¹²⁹ De los 850 versos contabilizados en la primera jornada, solo 48 son romance; y de los 677 de la segunda, 140. La tercera, con 625, no presenta ningún verso con este metro. Otra característica métrica notable es, asimismo, la mayor extensión del primer acto respecto de los otros dos.

de Sandoval de la Cerda, hijo segundo del duque de Lerma, cargo que ocupó entre 1607 y 1618 (Peale, 2009a: 55).

Por lo que respecta a las fuentes, Spencer y Schevill han señalado la elevada probabilidad, a la cual hemos aludido, de que Vélez se inspirase en el poema épico *La Jerusalén conquistada* de Lope (1935: 242). Esta obra, impresa en 1609, trata la tercera cruzada (1187-1192) otorgando un papel fundamental al castellano Alfonso VIII y estableciendo una ficticia reconquista de Jerusalén tras su toma por las tropas de Saladino. Por lo tanto, se distingue temáticamente del famoso poema de Torquato Tasso *Jerusalén liberada* (1579), que aborda la primera cruzada. La influencia procede, en su mayoría, del Libro I, dado que es el que trata los acontecimientos a los cuales el ecijano dedica la totalidad de su comedia. Particularmente notoria es la inspiración en el episodio de la aparición de Norandino –Nur-al-Din– ante este último en sus sueños:

El renegado de Jerusalén, fols. 23v-24r

MUERTE. Cobarde rey que en regalada cama
pasas la noche y la mitad del día,
recostado en los brazos de tu dama,
muera aquí de temor tu cobardía.
¡Alarma, alarma, Saladino! Tierra,
vuelve los ojos a la sangre clara
de los hombres sin numerosa tierra
a pesar tuyo, la espantosa espada
suene en tu reino, la espantosa guerra,
al compás de la trompa alborotada.
¡Alarma, ...!

SALADINO. Sombra...

MUERTE. ¡... Saladino!

SALADINO. ¿Quién eres?

MUERTE. El difunto Norandino (*Vase*).

SALADINO. ¡Aguarda, Muerte! ¿A mi valor te

Jerusalén conquistada, libro primero, §§
29-32

“Toma las armas, bárbaro persiano,
toca a marchar, cobarde Saladino,
vibra los rayos en la turca mano,
serás del Asia Júpiter divino;
yo soy la envidia del valor cristiano,
la imagen soy del muerto Norandino,
rey de Damasco, el que vencí la empresa
que repite Antioquía y llora Edesa”.

Dijo, y con grito horrísono, temblando
la cuadra, al paño la fantasma aplica,
adonde Bruno Lusiñano alzando
la espada que le vence significa;
el eco por la sala resonando,
la voz articulada testifica:
que porque a la verdad la duda quite

[atreves,
cuando no se me atreve el enemigo?
Los torpes labios en mi ausencia
[mueves,
no saldrás de mis brazos sin castigo.
¡Vengan las armas, que vestirme quiero!
No de bizarro capellán bordado;
de peto sí, y el espaldar de acero,
con diamantes finísimos sembrados.
¡Tiembre de Saladino el mundo entero!

las últimas palabras le repite.
“Aguarda” –dice en sueños, y revuelve
el pabellón con la siniestra mano;
despierta el persa pero ve que envuelve
la sombra en humo, el cuerpo asido en
[vano;
apenas por el aire se disuelve
cuando parece que el pendón cristiano
ve levantar victoriosas voces
terror de sus jenízaros feroces.

Ármase todo, y el arnés lucido
de púrpura cubrió, bañada en oro;
honró el laurel sus sienes y ceñido
resplandeció con militar decoro;
discurrió la vergüenza el ofendido
[pecho,
de ver que tanto turco y moro,
tanto persa y egipcio hubiesen visto
sus lunas pisar el pendón de Cristo.

En ambas composiciones, Saladino es visitado en sueños por el difunto sultán, quien le recrimina su pasividad y lo incita a luchar contra la cristiandad. En el caso de *El renegado*, su reproche busca hacerlo reaccionar para que se lance a la conquista de Jerusalén, mientras que en el poema de Lope la protesta de Norandino se debe al hecho de que el reino se encuentre en manos del enemigo. En ambos casos, el resultado es el mismo: Saladino, animado por las palabras de su antecesor, se dispone con entusiasmo para la guerra. La acción del Libro I prosigue con el enfrentamiento de las tropas del sultán, a quien se ha unido el conde Remón (*sic*), contra las fuerzas del rey Guido. Este será apresado durante la contienda y, a cambio de su libertad, Saladino obtendrá la victoria. Lope muestra una mayor fidelidad a la Historia que nuestro autor, puesto que no solo muestra la derrota cristiana, sino que también aporta una precisa descripción de los ejércitos y de las técnicas militares, además de referirse a la decapitación de

Reinaldo de Châtillon. Es posible, asimismo, que los siguientes versos sirviesen a Vélez como inspiración para la composición de su trama, en la cual el enfrentamiento entre el duque Erfrando –Hunfredo IV de Torón– y el conde Ramón –Raimundo III de Trípoli– ocupa un lugar esencial:

Mas como tuvo [Cristo] a sus divinos lados
dos hombres, uno de los cuales tuvo
tal fe en los brazos de una cruz colgados
que asido de ellos en su cielo estuvo,
y el otro, a quien los cielos enlutados,
el sol, que de admirado se detuvo,
y las piedras que hablando no movieron,
así Herfrando y Remón con la cruz fueron.

Casado estaba Herfrando con Elisa,
hermana de Cristina generosa,
reina en Jerusalén que a la Fenisa
venció (sino en ser casta) en ser hermosa;
esta guardó la celestial divisa
de nuestra vida y redención dichosa,
pero el conde cruel tráfuga fiero
volvióse al Turco a quien sirvió primero.
(Libro primero, párrs. 97-98)

Existe también la posibilidad de que nuestro autor se viese influenciado por un episodio del Libro VIII de la composición lopesca en el cual la princesa Ismenia asiste a la guerra vestida de hombre para hacerse pasar por su hermano Dinodoro, en busca de Alfonso VIII (estr. 89 y ss.). En el tercer acto de *El renegado de Jerusalén*, la infanta Elisa, tras haberle concedido la libertad Saladino, se presenta ante Guido disfrazada de varón durante la contienda entre moros y cristianos:

(*Sale Guido y Elisa vestida de hombre.*)

ELISA. Huye, rey, por aquí,
que Elisa te lo aconseja.
GUIDO. Pues, ¿eres tú Elisa?
ELISA. Sí.
GUIDO. El contento no me deja
sentir mi pérdida así (fols. 41r-41v).

Dada la inclinación de nuestro autor por los personajes femeninos fuertes y heroicos, no habría de sorprendernos que la inclusión de este motivo procediese de su propia iniciativa. Sin embargo, en ambos casos nos encontramos con una princesa o infanta que acude a la batalla en traje varonil con el fin de asistir a un rey, Alfonso VIII en el primer caso y Guido en el segundo, para aconsejarlo y guiarlo. Por ello, consideramos probable que, precisamente en virtud de su particular sensibilidad respecto a este tipo, Vélez gustase de este aspecto al leerlo en la *Jerusalén conquistada* y quisiera incluirlo como parte de su comedia.

La otra fuente propuesta por Spencer y Schevill es la *La gran conquista de Ultramar*, traducción de la crónica francesa titulada *Conqueste d'Outremer* escrita, aproximadamente, entre 1295 y 1312 (Gayangos, 1951: xi). La obra, dividida en cuatro libros, se ocupa de las Cruzadas aportando algunos antecedentes previos a la convocatoria de la primera (1095-1099) por el papa Urbano II en el prólogo y los primeros 29 capítulos del libro primero y extendiéndose hasta el año 1271. En esta crónica novelesca, llena de elementos fabulosos, los hechos históricos que nos ocupan se encuentran en el libro cuarto, entre los capítulos CXXVI y CLXIV, que comprenden desde la muerte del joven Balduino V y su sucesión por su madre, Sibila, y el marido de esta, Guido, hasta la rendición definitiva de Jerusalén ante Saladino. Es de destacar que en este texto no se presenta a Raimundo de Trípoli como un traidor a la cristiandad, como Lope y Vélez hacen en sus respectivas composiciones. En el siguiente extracto se describe su supuesta reacción ante la petición del sultán de atravesar sus tierras para guerrear contra Jerusalén:

Cuando el conde oyó aquel mandado de Norandin hobo ende muy grand pesar, é pensé que si dijiese de non d'aquello quel demandaba, que perdería consejo é ayuda de Saladin, en quien tenia gran ayuda é grand esperanza; é otrosí si otorgase aquello quel demandaba, que era su deshondra, é seria ende culpado é denostado por toda la cristiandad (*La gran conquista de Ultramar*, 1951: 559).

Asimismo, la imagen de Saladino no es la que cabría esperar en texto cristiano respecto de un rey moro: *La gran conquista* lo muestra como un hombre justo, piadoso y honorable, mitificación que responde a la voluntad de justificar la derrota de los cruzados (González, 1992: 85-86).

Otra fuente que recoge los hechos que nos ocupan es la continuación de la crónica sobre la primera cruzada *Belli sacri historia* de Guillermo, arzobispo de Tiro (ca. 1130-1185), titulada *Continuationis belli sacri*. De esta obra, compuesta por Johannes Basilius Herold (1514-1561), ha llegado hasta nuestros días una edición conjunta con la de Guillermo de Tiro de la cual, sin embargo, se desconoce si fue publicada como tal o si ambas fueron unidas con posterioridad. En dicho ejemplar, el prefacio escrito por Herold presenta la fecha de 1549. Los acontecimientos relativos a la sucesión de Balduino V y la guerra con Saladino se extienden entre los libros primero y segundo del texto, que consta de un total de seis.

CONTEXTO: *EL RENEGADO DE JERUSALÉN Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE CRISTIANDAD*

Como hemos tenido ocasión de comprobar, *El renegado de Jerusalén* no es la única composición existente sobre las Cruzadas. El famoso poema épico en octavas reales de Torquato Tasso, *Jerusalén liberada –Gerusalemme liberata–*, tendría una influencia decisiva sobre otros autores que trataron el tema. El asedio de Jerusalén que encabezó Godofredo de Bouillon durante la primera cruzada, punto de partida de esta pieza, constituía un elemento temático esencial al tratarse de uno de los grandes triunfos del cristianismo, razón por la cual la composición gozó de gran popularidad en España (Brioso, 2009: 13). Directamente inspirada en ella encontramos la comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, a la cual ya nos hemos referido,

atribuida a Cervantes, quien la habría compuesto entre 1585 y 1586. Otras fuentes dramáticas sobre el tema son *El cerco de Jerusalén*, anónima y representada en Salamanca en 1604 (Urzáiz, 2002a: 70; Domínguez Búrdalo, 2000: 200); el también anónimo auto sacramental *La destrucción de Jerusalén*; *La Jerusalén libertada*, de Enrique Gómez; *La Jerusalén restaurada y gran sepulcro de Cristo*, de Collado del Hierro; y *La Jerusalén castigada*, de Rojas Zorrilla. A ellas se suma, asimismo, el poema épico de Lope cuya influencia en el texto de Vélez hemos estudiado previamente, *La Jerusalén conquistada*, que el Fénix dedicó a Felipe III y al conde de Saldaña, Diego Gómez de Sandoval de la Cerda (Sieber, 1996: 107), a cuyo servicio se encontraba nuestro autor en el momento de componer su obra.

Las composiciones de Tasso y de Lope, así como la cervantina, responden a la coyuntura específica de la presencia turca en el Mediterráneo. La de Vélez, si bien fue compuesta en una época en la cual la amenaza otomana y el temor y el odio a los turcos seguían aún muy presentes, se corresponde más con otras circunstancias contextuales. Como hemos señalado previamente, los dos grandes ejes ideológicos que estructuran la trama son la presentación de Francia como defensora de la fe cristiana y la expulsión de los moriscos, aspectos que nuestro autor hace confluír temáticamente con sutileza.

La correspondencia entre la nación francesa y la lucha por la causa de Dios responde, pues, a un contexto contrarreformista. En relación con esta cuestión, Vélez compondría unos años más tarde que el texto que nos ocupa, entre 1621 y 1622, *La cristianísima Lis*, drama que también nos ha llegado a través de un manuscrito procedente de la biblioteca de Osuna (cf. subepígrafe 3.12). La temática de este drama son las guerras de religión iniciadas por Luis XIII contra los hugonotes; y es posible encontrar en ella, asimismo, numerosas referencias laudatorias a la unión matrimonial entre el monarca francés y la infanta española Ana de Austria. Hemos fechado *El*

renegado de Jerusalén unos años antes de la composición de esta pieza; aproximadamente, entre 1610 y 1615. No hemos hallado en esta última ninguna referencia que sugiera la posibilidad de que este enlace y, sobre todo, el celebrado entre el futuro Felipe IV e Isabel de Borbón, ambos de 1615, ya hubiesen tenido lugar en el momento de composición del texto. Esta es una de las razones que han motivado nuestra proposición del lapso cronológico señalado. El duque de Lerma había procurado un acercamiento a la nación francesa prácticamente desde su llegada al poder dada la delicada situación en la cual se encontraba la Hacienda española, para la cual un nuevo frente bélico resultaría perjudicial (Feros, 2002: 383-386). Esta negociación, parte de la *pax hispanica* perseguida por el valido (cf. Elliott, 2007: 153), podía considerarse un éxito por su parte, dado que se cerraba así un período de tensiones con Francia: Enrique IV, caracterizado por su tolerancia hacia los protestantes, había firmado la Paz de Vervins con Felipe II en 1598, pero las relaciones hispano-francesas eran tensas y complejas, como demuestra el apoyo brindado por el monarca a los rebeldes flamencos, con quienes España firmó la tregua de los Doce Años, así como a los moriscos de la Península, cuya rebelión contra Felipe III trató de estimular el rey franco. Su asesinato en 1610, por lo tanto, supuso un importante alivio para la política exterior española, puesto que, si bien estuvo caracterizada por cierta incertidumbre política, el período de regencia de María de Médici necesitaba de apoyos fuertes, circunstancia que obligó a esta a aproximarse a la Monarquía Hispánica. Este acercamiento contaba con detractores en ambos bandos, puesto que la desconfianza entre las dos naciones, tradicionalmente enemistadas, era recíproca. Este es el aspecto en el cual *El renegado de Jerusalén* pretende incidir: tras un pasado francés de apoyo a los enemigos de la fe católica, se hace preciso justificar el hermanamiento de ambas coronas. Vélez se sirve para ello de uno de los pilares fundamentales para la construcción de la identidad

cristiana y para la delimitación de las fronteras que la separan de sus detractores: el origen franco de muchos de los participantes en las Cruzadas permite hacer hincapié en la histórica pertenencia de Francia al que se entendía como el verdadero bando de Dios. A este aspecto se suma otra razón de peso para la acción propagandística también motivada por la política exterior de pacificación de Lerma: nos referimos a la tregua de los Doce Años, firmada por el gobernador de los Países Bajos, el archiduque Alberto de Austria, y el caudillo protestante Mauricio de Nassau en 1609. Una potencia como la española, cuya supremacía justificaba en virtud de su papel fundamental como defensora de la causa divina (Elliott, 2007: 212-213; 1985: 18-19), ponía en entredicho tal idea mediante la paz con los protestantes, lo cual incrementaba la necesidad de transmitir la idea de que las alianzas llevadas a cabo por las autoridades eran las más acertadas y convenientes para la difusión de la fe.

El otro factor ideológico de importancia fundamental en *El renegado de Jerusalén* es el relacionado con la expulsión de los moriscos, puesta en práctica en sucesivas oleadas entre 1609 y 1613. El ecijano trató el tema de los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en otras comedias, como *El mejor rey en rehenes* –también, como la que nos ocupa, sobre las Cruzadas–, *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, *El jenízaro de Albania*, *El príncipe esclavo* (partes primera y segunda) y *Virtudes vencen señales*. La denominada *solución final* fue aprobada en abril de 1609, al igual que la tregua con las Provincias Unidas, que constituyó uno de sus causas fundamentales: como acabamos de observar, la paz con los rebeldes flamencos chocaba con el ideal de la dinastía de los Austrias en general, y la Monarquía Hispánica en particular, como defensores y difusores de la causa de Dios. Este armisticio respondía a la realidad de que cada vez resultaba más complejo y costoso mantener una política expansionista y, ante la necesidad de legitimarse como el principal paladín de la

cristiandad, la expulsión de los moriscos se presentaba como una medida de reafirmación. A este respecto, existían dos posturas fundamentales en la opinión pública: de un lado, la que consideraba posible la integración de este grupo de población a través no solo de su conversión religiosa, sino también de la asimilación, por su parte, de todos los rasgos culturales españoles; y de otro, la que entendía que tal conversión no llegaría a suceder y, en consecuencia, el exilio era la única alternativa posible (Feros, 2002: 355-356). A través del personaje de Galván, Vélez plantea un ideal de moro converso que, al no haber sido alcanzado en los años en los que compuso su comedia, permite justificar la *solución final*. El cambio experimentado por el personaje es radical:

(*Entra Galván de cristiano.*)

GALVÁN. ¿Vaste, Ferraguto?
FERRAGUTO. Aunque así
 te dejo, Galván, aquí,
 ya no tu pérdida lloro,
 que el conde a volverse moro
 va conmigo.
 ¿Estás en ti?
 Conde, ¿adónde vas? ¿Qué es esto?
 ¿Tú a ser moro estás dispuesto? (fol. 14v)

En el momento inmediatamente posterior a su bautismo por Guido, el morisco se presenta ya vestido como un cristiano y se escandaliza ante la decisión del conde Ramón de pasar por el mismo proceso que él, pero a la inversa. Asimismo, no duda en amenazarlo para defender su recién adquirida fe vaticinando la futura muerte del renegado:

GALVÁN. Ah, conde, que he de pagar
 lágrimas si a tu pesar
 pudiera, pues claro sé
 por artículo de fe
 que te vas a condenar.
 Y si contra los cristianos
 tus pensamientos livianos
 te vuelven como enemigo,

de parte te Dios te digo
que has de morir a mis manos (fol. 15r).

El paso al cristianismo del personaje no implica únicamente una conversión espiritual, sino un compromiso con la causa divina que conlleva un repudio de toda su vida anterior, aspecto especialmente manifiesto en el decisivo papel que desempeña en la batalla contra Saladino:

GUIDO. A ti te entrego el bastón,
 que el que a Dios supo buscar
 con la fuerza de razón
 tendrá para pelear
 endiosado el corazón.

GALVÁN. Perdóname, patria mía,
 si volverme contra vos
 parece descortesía,
 que Dios es antes que vos
 y Dios contra vos me envía (fol. 40v).

El efecto ideológico de Galván llega a su punto álgido en su enfrentamiento con el conde, cuando queda de manifiesto que Dios actúa a través del morisco, quien se basta de un crucifijo para dar muerte al infiel. La caracterización de este, además, le atribuye los mismos defectos comúnmente asimilados a la figura del moro:

(...) Se presentaba al cristiano como analogía de la virtud, y al musulmán como perfecta materialización del vicio. Los musulmanes representaban así la superstición, la mentira, el cinismo y la corrupción, mientras que los individuos que conformaban estas sociedades aparecían como avarientos, violentos y lascivos (y aquí al musulmán se le representaba como lascivo hacia las mujeres, sobre todo las mujeres cristianas, y con fuertes tendencias hacia la homosexualidad, mostrando ambas inclinaciones sin contradicción, sino como una prueba de que el vicio alcanzaba su máxima expresión entre los musulmanes) (Feros, 2002: 358-359).

En efecto, la comedia muestra en varias ocasiones el comportamiento cruel y lascivo del conde Ramón y de Ferraguto con Elisa durante el cautiverio de esta:

(Sale el conde con la espada y Ferraguto herido, y asidos ambos de Elisa.)

RAMÓN. ¡Suelta!

FERRAGUTO. Yo la he de gozar,
pues me debe a mí la vida
que le quisiste quitar.

RAMÓN. Suelta, que quien una herida
te dio más te podrá dar.

FERRAGUTO. Haz cuenta que le quitaste
la vida, pues lo intentaste,
y déjame a mí vivir.

RAMÓN. Si yo tengo de morir,
mal tus intentos fundaste.

FERRAGUTO. Pues si buscas mis enojos
y quieres matarme aquí
por tus lascivos antojos,
para sacarte los dos ojos,
lo que es gozarla, eso no,
matarela, ¡vive Alá! (fol. 31v)

Asimismo, la presentación de ambos personajes como desleales y traicioneros queda patente en el ofrecimiento del asesinato de Saladino que Ferraguto hace a Elisa y en toda la trayectoria del personaje del conde. Por lo que respecta a la imagen de los musulmanes en relación con su homosexualidad, cabe destacar que Vélez no realiza esta caracterización en ninguno de ellos, pero sí encontramos varias alusiones a esta cuestión directamente vinculadas con el culto islámico en boca del osado Cartabón, quien, como hemos podido comprobar, se refiere despectivamente a Mahoma en varias ocasiones causando el escándalo en la corte del Sultán y obteniendo la complicidad de Elisa, quien se encuentra cautiva con él:

CARTABÓN. A pesar del nudo digo
que en la lengua me embaraza,
que es Mahoma un puto digo.

ELISA. Si das en hablar ahora
de Mahoma, mal podrás
controlarme a mí.

CARTABÓN. Señora,
el hablar me importa más

con esta canalla mora,
sepan todos cuantos son
de mahometano bando
que es Mahoma un bujarrón,
como lo está pregonando
el beato Cartabón (fols. 28v-29r).

En definitiva, la intención del texto es destacar la superior calidad moral de los cristianos sobre los musulmanes y transmitir la idea de que solo mediante una absoluta e incondicional adaptación religiosa y cultural es posible la convivencia entre unos y otros. Así, sobre la base de que esta acomodación no llegó a producirse por completo entre los moriscos de la Península, es posible legitimar su expulsión frente a la corriente de opinión que apoyaba la viabilidad de la coexistencia de este grupo de población con la cristiana. De otra parte, la selección de la temática de *El renegado de Jerusalén* responde a la coyuntura específica de la situación internacional española en los años que hemos propuesto para su composición. La tregua con los Países Bajos supuso una pausa en la producción de obras en torno a esta cuestión y, además, el tema musulmán era un buen modo de reivindicar la importancia de la Monarquía Hispánica en la defensa de la fe frente a la amenaza turca, aspecto que durante el siglo anterior había permitido legitimar la agresiva política exterior española y la plena identificación de sus intereses con los de la causa divina. El personaje del conde Ramón y su acción de renegar de Dios, en cambio, sí pueden interpretarse como una alusión directa a la situación internacional que condena la Reforma religiosa y la entiende como una traición a la cristiandad. La asociación de diferentes tipos de disidencia religiosa y cultural a través de conceptos como *bárbaros* o *herejes*, en virtud de su clasificación como enemigos de lo católico, permite cierto nivel de identificación entre sí que posibilita que, pese a encontrarnos ante una comedia de moros y cristianos, hallemos elementos que hacen referencia a un ámbito diferente.

Finalmente, *El renegado de Jerusalén* contiene, además, algunos tópicos y motivos típicamente barrocos, muchos de ellos introducidos a través del personaje de Elisa. Así, por ejemplo, el siguiente parlamento de la dama da cuenta de la visión de la mujer como inferior que en el Barroco se encontraba a la orden del día:

ELISA. Teneos, cobardes villanos
que soy noble aunque mujer.
[...]
Dónde me queréis llevar
fuertes enemigos míos
mis lágrimas son dos ríos
donde podéis navegar.
No me saquéis de mi tierra,
moros; ah, conde traidor,
a una mujer hacéis guerra,
no hallaste presa mejor (fols. 19r-19v).

También el sueño y la fortuna variable son mencionados en varias ocasiones a lo largo del texto. Como es sabido, estos dos motivos son recurrentes en la época de Vélez para la expresión de la incertidumbre y de la concepción desengañada la realidad tan típicos de la mentalidad barroca (*cf.* Maravall, 2012: 305-309, 322-328). El siguiente parlamento constituye un ejemplo de la mutabilidad de la fortuna y de su vinculación a la percepción del destino como incontrolable:

ELISA. Falta otro golpe de fortuna,
dale a la rueda importuna.
Mas, como te pintan varia,
si a mí me has sido contraria
desde la inocente curia
ruego al cielo, renegado,
que castigue tu pecado
mas ya tú te castigaste,
que puesto que a Dios negaste
tú propio te has castigado (fol. 34v).

Asimismo, los fragmentos que reproducimos a continuación ejemplifican la presentación del sueño como metáfora del engaño humano ante la complejidad del mundo, capaz de mostrar diferentes esferas de realidad:

SIBILA. Si un sueño es la muerte fiera,
bien puede un sueño matar (fol. 17r).

En el siguiente caso, sueño y fortuna se presentan de forma conjunta como manifestación de la confusión y la incredulidad:

ELISA. ¿Qué es esto que miro, amor?
Fortuna, ¿qué es lo que veo?
¿Es sueño acaso este temor?
Mas, ¡ay de mí!, ya lo veo
si lo envía este traidor (fol. 19r).

Dentro la habitual dicotomía patriotismo-religiosidad presente en el aparato ideológico de buena parte de las obras barrocas españolas, *El renegado de Jerusalén* participa casi exclusivamente del segundo elemento. Solo encontramos una mención a España en el texto, vinculada a la descripción elogiosa que Sibila hace de Guido: “Elisa, es mi amado esposo / más que un español galán, / más bello que un alemán” (fol. 2v). Su función propagandística, por lo tanto, si bien se encuentra ligada a las circunstancias políticas y religiosas de la Monarquía Hispánica, no se adhiere a la exaltación de lo español, como ocurre en otras comedias.

3.6 –*La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*

La comedia que estudiaremos a continuación se inspira en la histórica batalla de Ankara (1402), que enfrentó a las fuerzas del Imperio Otomano bajo el mando del sultán Beyazid I contra el ejército del conquistador tártaro Tamerlán, también conocido como Timur. El resultado del cruento enfrentamiento fue la derrota turca y el apresamiento del primero, quien moriría poco después en cautiverio. En consecuencia, los otomanos vieron notablemente mermada su influencia en el área de Asia Menor y se sumieron en una guerra civil por la sucesión al trono que culminó con uno de los hijos del difunto sultán, Mehmed I, en el poder. A Vélez, sin embargo, le interesa particularmente la relación entre ambos líderes para construir una fábula que sirve a sus propósitos dramáticos específicos construyendo una presentación de Tamorlán acorde con la visión que en Europa se tenía de él como un bárbaro terrorífico y cruel.

Para las citas de versos concretos del texto, nos guiaremos por el impreso que en la Biblioteca Nacional lleva la signatura T/14795/11 –así como 32.984 y 33.781 en la Biblioteca Menéndez Pelayo– y a cuya descripción procederemos a continuación, indicando la página correspondiente.

MENSAJE/TEXTO: ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, PERSONAJES, SUBGÉNERO

La comedia que nos ocupa ha llegado a nosotros a través de diversos testimonios, de los cuales daremos cuenta brevemente. La BNE alberga seis ejemplares correspondientes a diversas ediciones. Una de ellas –T/6.296–, sin lugar ni año de impresión, consta de 18 hojas en cuarta; existen otros dos ejemplares de ella en la Biblioteca Estense de Módena –A 56 G 4 (9)– (Soave, 1985: 258-259) y en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid –Tea 1-133-15–.

Otra edición, sin año y procedente de la imprenta vallisoletana de Alonso del Riego, une el texto de *El gran Tamorlán de Persia* con el entremés de *El hijo del vecino* de Moreto. En la Biblioteca Nacional se encuentran cuatro ejemplares –T/740, T/14.795/10, T/55.345/7, T/55.345/8–, más otro de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela –Foll. 306-16–. Consta de 16 hojas en cuarta y su título, en la primera página, dice así:

COMEDIA FAMOSA, | LA NUEVA IRA DE DIOS, | Y GRAN TAMORLÁN
DE PERSIA. | DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.

También en la BNE puede encontrarse una impresión procedente de una edición diferente que consta de 28 páginas en cuarta bajo la signatura T/14.795/11, de la cual existe otro ejemplar en la biblioteca de Menéndez Pelayo –32.984– (Vega, Fernández Lera, del Rey, 2001: 972, v. III). En esta misma puede hallarse otra impresión con la signatura 33.781 (Vega, Fernández Lera, del Rey, 2001: 971-972, v. III).

Además, la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona acoge otras tres sueltas bajo las signaturas 58.246¹³⁰, 61.256¹³¹ y 582.58¹³². Una cuarta –39.709– forma parte de un tomo de comedias del siglo XVIII.

¹³⁰ Procedente de la imprenta de Antonio Sanz, en Madrid. 1730.

¹³¹ Procedente de la imprenta de la Santa Iglesia de Burgos. 14 hojas.

¹³² Sin lugar ni año de impresión. Probablemente, del siglo XVIII.

También la Biblioteca Provincial de Toledo alberga una suelta, que Juliá Martínez describe como sigue: “175. La famosa comedia / De la *nueva ira de Dios* / y *gran Tamorlán de Persia*, / de Luis Vélez de Guevara. (Volumen 31.) (18 hojas sin foliar. Signs. A-D₂, de 3 hojas y E de 2.)” (1933: 261).

Finalmente, *La nueva ira de Dios* se conserva también en la *Parte 33* de las *Comedias de diferentes autores*, impresa en 1642 en Valencia, en la imprenta de Claudio Marcé. Esta versión textual puede encontrarse en la Biblioteca Nacional –R/24.989 junto con dos reproducciones digitales con signaturas R.MICRO/3663 y TI/30<33>–, así como en la British Library –3 ejemplares catalogados con las signaturas 11725.d.9 y 11728.h.14(9)– y en la Biblioteca Digital Hispánica, donde se encuentra disponible una versión digitalizada de todo el volumen. Grazia Profeti proporciona una minuciosa descripción del tomo (*cf.* 1998: 109-115), donde *El gran Tamorlán de Persia* ocupa el quinto lugar y se extiende entre los fols. 91r y 122v. Es de destacar que tanto en el índice como en el propio de texto de la pieza el volumen atribuye la autoría de esta a Lope de Vega.

Por lo que respecta a la presencia de la obra en catálogos, Medel recoge el título de *Nueva ira de Dios* adscribiéndola a Juan Vélez (1735: 219, 363). Fajardo se hace eco de la versión de la *Parte 33* en la colección de *Diferentes autores*, y señala asimismo la existencia de sueltas impresas en Sevilla y en Madrid (1716, fol. 38v). Por su parte, La Barrera también recoge el texto del volumen colectivo y su atribución a Lope (1969: 466, 569). Además, el Catálogo de Paz y Meliá (1899: 219) contiene referencias a dos composiciones tituladas *El gran Tamorlán de Persia* y *Tamorlán de Persia*, que no se corresponden con la que nos ocupa, sino, respectivamente, con la pieza compuesta colectivamente por Francisco de Rojas, Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa,

también conocida como *El villano gran señor, y gran Tamorlán de Persia*; y con *El vaquero emperador, y gran Tamorlán de Persia*, escrita por Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez. Acerca de nuestra obra, señala, al referirse a *El villano gran señor*, que “hay otra de Vélez sobre el mismo asunto con el 2º título [*Y gran Tamorlán de Persia*] y el de *La nueva ira de Dios*” (Paz y Meliá, 1899: 536). Restori, además, refiere la presencia en la Biblioteca Nacional de un manuscrito del siglo XVII cuyo título es *Gran Tamorlán* con signatura ms. Yy-863 (1903: 125-126). No parece tratarse del mismo texto que nos ocupa.

La monografía *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas* de Cotarelo aporta la siguiente información sobre nuestro drama:

56. Nueva (Comedia famosa de la) ira de Dios y Gran Tamorlán de Persia, de Luis Vélez de Guevara.

Así consta el título en una impresión suelta de fines del siglo XVII o principios del siguiente, en 4.º, de 18 hojas sin numerar, signat. A-E, todas de cuatro hojas, menos la E, que tiene dos. Lleva al principio el número 79. La creo impresión madrileña, por tener el título en letras pequeñas y el texto en caracteres grandes.

Otra que parece posterior lleva este título: «Núm. 77. Comedia famosa. *La nueva ira de Dios, y gran Tamorlán de Persia, de Luis Velez de Guevara*». Madrid, Antonio Sanz, 1730, 4.º, 16 hojas sin numerar, signat. A-D², de 4 hojas^[133].

Hay, además, otra impresión suelta, sin lugar ni año, en 18 hojas numeradas, en 4.º, y otra de *Valladolid, Imprenta de Alonso del Riego*, sin año, 4.º, 16 hojas, signat. A-D², ambas del siglo XVIII y posteriores a las antes descritas^[134].

En la primera edición las «*Personas que hablan en ella*» son: El Gran Tamorlán.-Corcut.-Celimo.-Alboazen.-Bayaceto.-Tarife.-Aliatar.-Dos Reyes moros.-El Emperador.-Aurelia.-Alezara.-Osman.-Abenzafir.-Vn escribano.-Tomás, negro.-Boalí.

En la de 1730 se añade alguna circunstancia a los personajes, como a Corcut, la de «gracioso»; a Celimo, «villano»; a Alezara se le llama «Elezara» y se añaden: «Tres soldados cristianos.-La Ronda.-Mus. y acompañamiento». En lo demás, las variantes son de poca importancia.

Pero esta comedia es la misma que con igual título de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* se había impreso en el tomo *Doze comedias famosas de varios autores. Parte treinta y tres*. Valencia, 1642, es decir, más de cincuenta años antes, como «de Lope de Vega Carpio».

¿Qué razón hubo para desposeer a Lope de esta obra? Suponemos que únicamente la rareza y desconocimiento de esta primera edición y la abundancia de ejemplares de las del siglo XVIII.

¹³³ Se trata de la suelta de la Nacional con signatura 58.246.

¹³⁴ Se trata de la impresión conjunta con el entremés de Moreto, que en la Nacional se encuentra bajo las signaturas T/740, T/14.795/10, T/55.345/7 y T/55.345/8.

Creemos, pues, que Lope tiene más derecho a ella, mientras no se demuestre que es ciertamente de Vélez por otras razones que la adjudicación en impresiones modernas (1917: 301-302)

Spencer y Schevill, por su parte, le dedican al texto la entrada número 49 de su monográfico sobre Vélez (cf. 1935: 200-204). Se refieren a la versión impresa en la colección de *Diferentes autores* y señalan la existencia de varias sueltas, entre las cuales destacan la de Madrid de 1730 (1935: 200). Respecto a la cuestión de la autoría, afirman que, pese a la atribución a Lope que realiza el volumen colectivo, “el estilo, la técnica y el peculiar tratamiento de esta materia parecen más típicos de Vélez, y nos inclinamos por considerar las adscripciones a él de las sueltas completamente aceptables¹³⁵” (1935: 203-204).

Por su parte, Urzáiz aporta noticias relativas a las piezas compuestas colectivamente con títulos similares al de la nuestra, las cuales hemos señalado previamente (cf. 2002a: 264, 338-339, 554, 569, 572, 706, 717-718). Se refiere, asimismo, a la atribución a Lope del texto de *La gran ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* de la *Parte 33* de la colección *Diferentes autores* afirmando que también se adscribe a Vélez (2002: 674, 702) y mencionando también la suelta impresa en Valladolid (2002: 704). También Castillejo, en su *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro*, reserva una entrada a esta obra del ecijano bajo el número 22. Referencia la suelta que en la Biblioteca Nacional lleva la signatura T/14.795, aporta un breve resumen del argumento del drama y señala la base histórica que sustenta el enjaulamiento del sultán Bayaceto (2002: 328).

¹³⁵ Traducción propia.

ARGUMENTO DE *LA NUEVA IRA DE DIOS Y GRAN TAMORLÁN DE PERSIA*

La acción comienza con Bayaceto despidiéndose de Aurelia, la hija del emperador de Bizancio, y descendiendo por una escalera desde su ventana. El sultán promete matrimonio a la joven y ella se muestra preocupada de que, al haber yacido con él, pierda su interés e incumpla su palabra. Al bajar por la escalera, es descubierto por unos guardias que alertan al emperador de su presencia. Por las palabras de Bayaceto, sabemos que ha logrado entrar a palacio durante una tregua de tres días proclamada entre Turquía y el Imperio Bizantino. Al pedirle al emperador que le conceda la mano de su hija, este resuelve mantenerlo cautivo mientras decide qué hacer. En una nueva escena, Tamorlán habla de su ambición de convertirse en un gran conquistador y anima a los persas a rebelarse contra la dominación de Bayaceto sugiriendo incluso valerse de la ayuda de los cristianos de las poblaciones próximas. Mientras tanto, el emperador ha accedido al matrimonio entre Bayaceto y Aurelia y despide fríamente a su hija recriminándole por haber destruido el honor de su familia al relacionarse con un musulmán. En ese momento, llega Lela Eleazara, princesa turca prima de Bayaceto, y se muestra furiosa con él por haber concertado su boda con una cristiana rompiendo el compromiso que previamente había adquirido con ella. Aurelia queda inquieta y triste por la situación, el sultán la consuela y, tras despedirse la dama de su Constantinopla natal, ambos se disponen a partir del palacio. En un nuevo cuadro, se nos muestra cómo Tamorlán y sus secuaces han tenido éxito en su rebelión contra los soldados de Bayaceto asesinandolos mientras dormían. El héroe decide dejar con vida al sobrino del sultán, Tarife, y a otro soldado para que cuenten a su señor lo ocurrido y le informen de que tiene un nuevo enemigo. En la última escena, Tarife cuenta al sultán lo acontecido y este decide afrontar con 50.000 caballos a los 20.000 hombres de Tamorlán para darle captura y castigarlo por su rebeldía.

El segundo acto se inicia mostrando un encuentro entre Tarife y el gracioso Corcut que anticipa la inmediata entrevista entre Bayaceto y Tamorlán, quienes, tras intercambiar una serie de amenazas, dan comienzo a la batalla. Tras una lucha notablemente igualada, el sultán es derribado por su propio caballo y Tamorlán lo apresa garantizándole que, si bien se encontrará a salvo, su estancia en el bando enemigo le resultará terriblemente incómoda. En la siguiente escena, Aurelia informa al público en un soliloquio de una serie de señales que le hacen temer que algo grave le ha ocurrido a su marido. En ese momento llega Tarife, quien informa a la dama del desarrollo de la batalla y del cautiverio del sultán. Aurelia decide reorganizar el ejército turco para atacar a las fuerzas de Tamorlán y solicitar ayuda de su padre, el emperador, para la batalla. La siguiente escena nos muestra a Eleazara, quien decide vestirse de loco y trabajar como bufón para Tamorlán para conseguir, así, liberar al sultán. Su lacayo Osmán decide presentarse con ella para ofrecerla al líder y contribuir así al engaño. Al llegar al emplazamiento de los tártaros, el criado hace creer al tártaro que Eleazara es un loco que le entrega para que lo sirva y entretenga; y ambos ven a Bayaceto encerrado en una jaula y humillado. A continuación, llega una embajada del bando turco compuesta por dos reyes que ofrecen numerosas mercedes y riquezas al villano en rescate por el sultán, pero él las rechaza afirmando que más adelante, en calidad de conquistador, las tomará él mismo; y ordena torturar y ejecutar a uno de los embajadores.

La tercera jornada presenta a Aurelia reunida con su padre, quien se dispone a atacar a Tamorlán con un ejército. Llega entonces Tarife informando a la dama de que ha sido concedida la tregua que esta había solicitado para poder hablar con su esposo y ella parte en dirección al campamento de Tamorlán, no sin que antes el emperador manifieste su preocupación por ella. Mientras tanto, el bárbaro discute con Corcut debido a que este, en nombre de los hombres que se alzaron contra el sultán, solicita que

les sea pagado un salario, pero él se niega a hacerlo. Al llegar Aurelia y ver a su esposo en una jaula, queda horrorizada y pretende pedir a Tamorlán que lo libere, pero es disuadida por Bayaceto, quien le dice que el rebelde no atiende a razones. Entonces, Eleazara les revela en secreto su auténtica identidad, así como su intención de envenenar al villano. En otra escena se muestra a Corcut aliándose con el emperador y, por tanto, con los cristianos, para unir sus fuerzas contra Tamorlán y derrotarlo. En su campamento, el tártaro obliga a Elisa a servirle bebida, acto infame en función de sus respectivas calidades sociales. Sin embargo, esto sirve de pretexto para que Eleazara vierta en la bebida unos polvos venenosos. En ese momento, Bayaceto, a sabiendas de que su honor como gobernante ha quedado destruido, se suicida con una lima que Eleazara le había proporcionado para escapar de su jaula. A continuación, llegan las tropas del emperador, pero Tamorlán no puede hacer nada al respecto, puesto que el veneno ya ha hecho su efecto, y muere. Eleazara resuelve convertirse al cristianismo y fundar un convento para monjas pobres, y Elisa decide trasladarse con ella. Asimismo, Corcut es recompensado recibiendo la tierra natal de Tamorlán para convertirse en señor de ella, y Osmán es nombrado rajá y consejero de Estado del emperador. Tarife, por su parte, se convierte en el nuevo sultán otomano.

MUNDO FICCIONAL. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

El mundo ficcional de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, contrariamente a como suele ocurrir con la mayoría de las comedias de nuestro autor, no presenta elementos inverosímiles. El único elemento susceptible de ser considerado como tal es la premonición que Aurelia, la esposa de Bayaceto, expresa antes de conocer las noticias del transcurso de la batalla entre este y Tamorlán:

[AURELIA.] Desde mi ventana vi
que encima de nuestra cava
un águila peleaba
con un sangriento neblí;
duró la batalla tanto
que el águila real y bella
se cansó, y fueron tras ella
cuervos, que el verlos fue espanto.
El neblí y ellos cansaron
al águila de tal suerte,
que sin que la diesen muerte,
en un nido la encerraron.
Entré en mi cuarto y allí,
por mayor melancolía,
el espejo que tenía,
caer y romper le vi (p. 12).

Consideramos, sin embargo, que este elemento puede ser considerado una licencia poética sin la relevancia suficiente a efectos de cambiar la clasificación del mundo ficcional como uno de tipo II en la tipología de Tomás Albaladejo, de lo ficcional verosímil, a uno de tipo III, de lo ficcional inverosímil (1992: 52-58).

Por lo que respecta a las relaciones entre elementos históricos y ficticios, examinaremos algunos de los relativos a los personajes al ocuparnos de estos, y otros tocantes a las similitudes y divergencias respecto de las fuentes del drama al tratarlas en el apartado correspondiente. Sin embargo, examinaremos aquí algunas cuestiones que permiten dilucidar cómo el ecijano adaptó el episodio histórico de la batalla de Ankara (20 de julio de 1402), sus antecedentes y sus consecuencias para sus propios propósitos dramáticos. Para ello, es fundamental recordar que las caracterizaciones positiva y negativa de los bandos implicados en el conflicto responden a unas circunstancias históricas concretas del momento en el cual la obra fue compuesta y que, además, Vélez les añade una importante dimensión de moral social relacionada con el tópico del “soy quien soy”, como tendremos ocasión de comprobar. Así pues, un

aspecto relevante en la composición de la diégesis respecto a los acontecimientos históricos se relaciona con las causas del enfrentamiento de Tamorlán y sus seguidores con las fuerzas de Bayaceto. Como veremos, las razones que produjeron el choque entre tártaros y otomanos tienen que ver con la lucha por el dominio del Asia Menor, y la confrontación no se produjo hasta más de 30 años después de que el tártaro estableciese su poder sobre los distintos grupos de su zona, proceso que se entiende finalizado a partir del año 1370. La comedia, por el contrario, presenta la conversión del tártaro en líder y su conflicto con el sultán como sucesos inmediatos e ignora su gran imperio. En efecto, al comienzo de la acción Tamorlán es un pastor que se rebela contra el dominio turco y esta finaliza con su fallecimiento, sin que haya ninguna mención a sus conquistas más que la de su mera intención de hacerse con ellas:

[TAMORLÁN.] El mundo me viene estrecho,
 por ver a mis plantas voy,
 las tiaras y coronas
 que el mundo tanto estimó (p. 3).

Por otra parte, algunas fuentes históricas confirman el matrimonio de Bayezid, así como el de su padre y el de su hermano, con las hijas del emperador bizantino Juan V Paleólogo (Alderson, *apud*. Luttrell, 1986: 103). Sin embargo, el enlace se habría celebrado antes del ascenso del sultán al poder, que tuvo lugar en 1389; es decir, unos 13 años más tarde de los acontecimientos dramatizados. Posiblemente por esta misma razón Vélez no llega a especificar en ningún momento el nombre del emperador bizantino, dado que en el momento de la confrontación entre Bayezid y Tamerlán, al frente del Imperio Bizantino no se encontraba ya Juan V, sino Manuel II Paleólogo. El nombre de dicha dinastía sí es mencionado por el propio personaje de Bayaceto en la página 2 del texto.

Otro aspecto respecto al cual se produce una modificación de los acontecimientos históricos en su dramatización es la sucesión del sultán. En *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, el sobrino de Bayaceto, Tarife, hereda el mando turco (p. 28), aspecto que contradice a las fuentes históricas: tras la captura de Beyazid, el Imperio Otomano entró en un caótico período de interregno que duró hasta el año 1413, año en el cual Mehmed I, hijo del primero, se proclamó victorioso en la guerra civil que lo enfrentó a sus hermanos y fue reconocido como el nuevo sultán.

PERSONAJES

Del total de 18 personajes que intervienen en la trama, 7 desempeñan funciones más o menos importantes, y solo 2 son femeninos. El papel principal, como se deduce del título de la comedia, corresponde a Tamorlán. Vélez lo caracteriza como un hombre altivo, irreverente y cruel. Su carácter arrogante queda manifiesto en numerosos parlamentos; sin embargo, consideramos sobradamente representativo el fragmento que reproducimos a continuación al contener una de las más notorias muestras de altanería en la afirmación del bárbaro de que no necesita ayuda divina para obtener la victoria:

TAMORLÁN. Ni Alá quiero que me ayude,
ni Mahoma, ni la Luna,
y quiero que la Fortuna
sea contraria y no mude;
ni quiero favor del Cielo
mientras durare la guerra,
sea en mi contra la tierra,
téngame por fuerza el suelo,
júntele todo el poder
del mundo hoy en contra mía,
que antes de que acabe el día
te he de matar o prender (p. 10).

Es notoria, además, la insistencia de la pieza en el origen humilde de Tamorlán, aspecto que, como veremos, permite incidir aún más en lo indigno de sus acciones al ocupar una posición de poder que, de acuerdo con la mentalidad de la época, no le corresponde:

TAMORLÁN. Yo, que soy el Tamorlán:
yo soy el que fui pastor
vil, de bajo nacimiento,
y he de ascender al asiento
y al estado superior.
Yo soy quien con tardo vuelo
la tierra pienso ganar,
y si lo llego a intentar,
he de alzarme con el Cielo (p. 10).

Son varias las acciones a través de las cuales queda patente la bajeza moral del tártaro. La más importante de todas, como es evidente, la constituye el denigrante trato que da al prisionero Bayaceto:

BAYACETO. Da orden de que me traten
con el respeto que es justo,
hasta que dándote gusto
mis vasallos me rescaten.

TAMORLÁN. Yo le prometo a Alá eterno
que nadie te ha de enojar,
mas la vida has de pasar
peor que en el mismo infierno.
¿No te acuerdas que dijiste
que si a tus manos venía,
que tal vida pasaría
que la muerte fiera y triste
por momentos desease? (pp. 11-12)

Este aspecto se manifiesta, asimismo, en la tortura y ejecución de los reyes que acuden en calidad de embajadores para ofrecer un rescate por el sultán:

TAMORLÁN. Haz luego que cuatro esclavos
rapen a este rey las cejas
y le den doscientos palos.

BAYACETO. Mira, que es embajador,

y es ley.
TAMORLÁN. Yo leyes no guardo,
guarden los demás las mías,
que desde hoy pronuncio y mando
que al embajador ahorquen,
que fue desvergonzado.
Tirad, ¿qué aguardáis con él?
REY 2. Mira...
TAMORLÁN. Ya está bien mirado:
acabad, tirad con ellos.
REY. Mirad que es hecho villano.
TAMORLÁN. Cubrid la jaula, que yo lo soy,
y como tal hago (p. 18).

Además, pese a que la comedia alaba la habilidad militar de Tamorlán, lo retrata como un mal señor, puesto que se niega a pagar a los vasallos que lo siguen, aspecto que terminará por provocar que parte de ellos se rebelen contra él, como sabemos por algunos parlamentos hacia el final de la acción (p. 27). El personaje histórico sobre el cual se basa la versión ficcional de nuestro texto es Timur o Tamerlán, conquistador turco-mongol de la tribu tártara de los barlas que vivió entre los años 1336 y 1405 cuya expansión y fama son comparables a las de Genghis Kahn. Tras un proceso de ascenso, en 1370 ya había consolidado su poder y se había proclamado gobernante imperial de Chagatay (*cf.* Marozzi, 2009: 54-60). Entre este momento y su muerte llevó a cabo una serie de conquistas y campañas militares que le permitieron gobernar un vastísimo imperio, entre las cuales destacan el sometimiento de Persia, la conquista de parte de la India y la ocupación de numerosos territorios otomanos a consecuencia de su victoria sobre ellos en la batalla de Ankhara, llevada a las tablas por la obra que estudiamos. La muerte lo sorprendió en 1405 en el actual Uzbekistán cuando planificaba una expedición a China.

Su autoproclamación como “azote de Alá” cuya misión era expandir el islam y someter a los contrarios a este responde a una concepción utilitaria de la religión que

guarda ciertas similitudes con la justificación religiosa que los propios Habsburgo, en los siglos XVI y XVII, emplearon en relación con su propia hegemonía. Las fuentes históricas hacen referencia a su pragmatismo a la hora de adoptar determinados elementos de dicha fe e ignorar aquellos que entraban en contradicción su modo de proceder, pese a lo cual puso buen cuidado en construir una imagen de sí mismo como defensor a ultranza del islam (Marozzi, 2009: 98-102). Su representación por parte de Vélez entra en contradicción con este aspecto al tener como prioridad mostrarlo como un personaje tan orgulloso y carente de moral que afirma no necesitar de la ayuda de Alá para alcanzar sus objetivos y que es denominado “infel” por sus propios correligionarios (p. 26). Asimismo, este aspecto permite salvar los posibles paralelismos entre la legitimación divina de sus acciones y las de la propia cristiandad. Como veremos, el ecijano aporta, además, una interpretación personal del apelativo de “azote de Alá” que le permite incidir sobre un aspecto concreto de la biografía de este personaje, que son sus orígenes humildes. Es destacable la circunstancia de que, pese a ser el restaurador del gran imperio de Genghis Khan, Tamerlán siempre tuvo en mente su baja extracción social y no trató de adoptar el título de khan, dada su naturaleza aristocrática.

Otro personaje de gran importancia en la acción dramática es el sultán Bayaceto, quien sufre prisión y humillación a manos del persa. Su caracterización lo muestra como un hombre honorable y querido por los suyos, como prueban los esfuerzos de sus vasallos por liberarlo. Sus intervenciones, tanto en sus manifestaciones de amor hacia Aurelia como en sus lamentos, resultan conmovedoras. A este respecto, uno de los momentos más intensos es el de su muerte:

BAYACETO. Que ya no tengo esperanza
 en el mundo, ni en Alá.
 Hoy, villano Tamorlán, quimera
 que con una ilusión engañó al mundo,

haciendo al Cielo, al suelo y al profundo
un caos confuso como antes era.
Ni fuera yo quien soy, ni honor tuviera,
en cuyas piedras mi grandeza fundo,
si en medio del agravio furibundo
con que me has afrentado, no muriera.
Ya te dejo, a Dios queda, Arelia mía,
Lela Eleazara, queda en hora buena,
que con la lima que hoy me diste muero:
que pues Alá triste mi muerte ordena,
en el Infierno a padecer te espero (p. 27).
(*Dase con la lima, muere Bayaceto.*)

Posiblemente, en el terrible atentado contra la dignidad del sultán que termina con su honor y, en última instancia, con su vida, se encuentre la acción más cruel de Tamorlán, de acuerdo con la mentalidad barroca que valora este aspecto social por encima de todo. Es de destacar, pues, la caracterización positiva del otomano que contrasta con la tradicional atribución a este tipo de numerosos defectos en la comedia barroca. Este aspecto tiene una razón de ser concreta sobre la cual volveremos más adelante. El personaje histórico que sirve de sustento a este tipo ficcional es Bayezid I, sultán del Imperio Otomano entre 1389 y 1402, conocido como Bayaceto en Occidente. Gobernó sobre un extenso territorio que ocupaba buena parte de Anatolia y una porción de Europa Oriental, con parte de Macedonia, de Tracia, Serbia y, a partir de la batalla de Nicópolis (1396), la totalidad Bulgaria. Este conflicto fue uno de los más importantes de su reinado, dado que en él derrotó a una coalición de cruzados francos, húngaros y valacos –aspecto este último que es mencionado en un parlamento de Tamorlán: “cristianos hay en Valaquia, / pero aunque cristianos son, / a trueco de verse libres seguirán nuestra opinión” (p. 3)–. Sin embargo, probablemente el aspecto más recordado de este sultán fue su asedio a Constantinopla, que comenzó en 1394 y duró

hasta su derrota por el conquistador persa en 1402, que terminó con su gobierno. Bayezid falleció en cautiverio en 1403.

Por lo que respecta a los personajes femeninos, estos son dos: Aurelia y Eleazara. La primera tiene la función de introducir una intriga amorosa, puesto que se caracteriza por ejercer un papel pasivo a lo largo de prácticamente toda la trama. Es de destacar que Vélez le atribuye el mérito de hacer que las fuerzas del Imperio Bizantino acudan, en vano, en rescate del sultán, pese a que esta colaboración nunca se produjo. Por el contrario, estos reclamaron en varias ocasiones la asistencia del persa ante el asedio al cual se veía sometida Constantinopla. La dama, con su amor incondicional hacia el sultán que la lleva incluso a deshonorar a su propia familia, constituye un ejemplo de mujer enamorada, el tipo femenino más común de la comedia española junto con la mujer guerrera (Bravo-Villasante, 1955: 38). Sin embargo, su determinación por acudir a ver a su esposo le hace mostrar una valentía propia de la mujer varonil:

EMPERADOR.	Menos valor y más dicha te fuera, Aurelia, mejor, que en la mujer el valor no es valor, sino desdicha. ¿Cuánto mejor parecieras Entre tus damas labrando y por espada cortando con tus agudas tijeras? ¿Cuánto te fuera valor en jardines diferentes, oír murmurar a las fuentes que tocar en atambor?
AURELIA.	Bueno fuera para allí, pero aquí es mejor que se me olvide, señor, el ser para que nací: y ya es bien perder la vida en una empresa tan alta, que si Bayaceto falta, ya yo la tengo perdida (p. 18).

Este carácter es ficcional, si bien para su creación Vélez se basó muy probablemente en la circunstancia de que Bayezid, al igual que su padre y su hermano, contrajo matrimonio con una hija del emperador bizantino, aunque su nombre nos es desconocido.

Lela Eleazara, por su parte, encarna a la perfección las características de la mujer varonil interpretando el papel heroico de la fábula. Su primera aparición, en la cual reprocha a Bayaceto su compromiso con Aurelia, sirve para mostrar su fuerte carácter y su arrojo. Sin embargo, al conocer la desgracia del sultán se apresurará a hacer cuanto esté en su mano para liberarlo y logra aproximarse a la jaula donde Tamerlán lo mantiene encerrado con ayuda de su disfraz varonil. Su caracterización de loco le permite entregar a su amado la lima –la cual, en última instancia, le servirá para quitarse la vida– y realizar sagaces comentarios que debieron de divertir a la audiencia. Asimismo, muestra una gran independencia al negarse a casarse con Tarife y decidir por sí misma su destino: fundar un convento. No coincide con exactitud con ninguno de los tipos establecidos por McKendrick para la mujer varonil (*cf.* 1974), si bien no cabe duda que se trata de un personaje femenino que, en consonancia con este esquema, se aparta de modo significativo de lo generalmente estipulado como femenino en los siglos XVI y XVII (1974: ix). Su conversión final al cristianismo, al igual que el de Aurelia, lleva su caracterización positiva al extremo añadiendo la virtud a las cualidades de cada una de ellas.

Corcut, el personaje más relevante entre los súbditos de Tamorlán, es el gracioso de la comedia e introduce el alivio cómico a través del contraste con la seriedad y vileza de su señor. Si bien su efecto jocoso es menor que el de las figuras de donaire presentes en otras obras, manifiesta uno de los dos rasgos habituales en este tipo de personaje, que

son la cobardía y la gula (*cf.* Gómez, 2006: 128) cuando, en medio de la organización del ataque sorpresa a las fuerzas de Bayaceto, procura zafarse de parte del compromiso:

- ESCRIBANO. Tiene la tropa de Ardano
cuatrocientos hombres hoy,
de lanza y adarga.
- TAMORLÁN. Traigan para cada dos,
que este pueblo es el más rico
de nuestra jurisdicción.
- ABENZAFIR. ¿Pues qué te mueve a pedir
más gente?
- TAMORLÁN. Sabed, señor,
que está pobre todo el valle
y que podremos mejor
nosotros llevar la carga.
- ABENZAFIR. La cuadrilla de Almanzor
de arcabuces de a caballo
vengan, y la munición
se traiga aquí apercebida
a una casa, la mejor,
donde guardada esté,
y sea luego.
- CORCUT. Yo, señor,
con un soldado tengo hartos:
al hacer la partición
no me repartan más de uno,
no quiero pleitos con dos.
- TAMORLÁN. Dos has de llevar, villano (p. 4).

Finalmente, el emperador cumple una función de autoridad, puesto que aparece al final de la acción y dispone las pertinentes mercedes para Corcut y Osmán, además de tratar de concertar el matrimonio entre Lela Eleazara y Tarife. Como hemos señalado, este personaje muestra una doble correspondencia con dos emperadores históricos: Juan V Paleólogo, con cuya hija se casó Bayaceto; y Manuel II Paleólogo, quien se encontraba al frente del Imperio Bizantino durante el asedio de los otomanos y su enfrentamiento con los tártaros.

SUBGÉNERO DRAMÁTICO. ORIENTACIÓN PREFERENTE

La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia se corresponde con el subgénero teatral del drama histórico. A continuación, estudiaremos cómo la comedia cumple con los rasgos propios de este grupo de obras que analizamos en el subepígrafe 1.2.3.4. En primer lugar, la pieza establece un diálogo temporal entre las circunstancias representadas y las contemporáneas a ella misma al evocar, en un contexto de conflicto entre Persia y Turquía, el histórico enfrentamiento entre los otomanos y la tribu de Tamorlán, de origen persa. Como veremos, resulta probable que Vélez compusiese su texto en un momento en el cual la lucha entre ambas potencias acababa de finalizar suponiendo un revés para los intereses españoles.

Asimismo, puede afirmarse que la acción se ubica en un momento pretérito de importancia decisiva en la trama, que adquiere pleno sentido al ser interpretada de acuerdo con el conocimiento de los hechos históricos representados. Lo mismo puede afirmarse de los personajes que intervienen en la intriga: las dos principales figuras de la pieza, Tamorlán y el sultán Bayaceto, son versiones ficcionales de dos personajes históricos fundamentales en el desarrollo de los acontecimientos sin cuya presencia no puede producirse el avance de la fábula tal como se nos presenta.

Las unidades de tiempo y lugar son empleadas de acuerdo con la verosimilitud necesaria para la sucesión de hechos representados. Por lo que respecta al tiempo, la acción se desarrolla en aproximadamente tres días, puesto que el encuentro inicial entre el sultán y su amada, en el palacio del emperador, tiene lugar en la oscuridad de la noche (p. 2) y el ataque inicial de Atila y sus seguidores a los hombres de Bayaceto, también en el primer acto, se da mientras estos duermen:

[TARIFE.]

Acostámonos al fin
en las camas desdichadas,
que a tantos fueron sepulcros,

y en sueño eterno descansan.
Al hilo de media noche
con una turba villana
de más de veinte mil hombres
cercaron todas las casas;
desnudos los cogen, y entran
donde con sus mismas armas
a todos les dieron muerte,
y fin a tan vil hazaña (p. 8).

La acción transcurre en diversos escenarios y no todos están especificados con precisión: comienzan los hechos en el palacio del emperador, donde Bayaceto acude a visitar a su amada y es encerrado por el primero al expresar sus intenciones de desposarse con su hija. El ataque de los persas a los otomanos tiene lugar en un valle donde estos se encuentran aposentados, y la batalla y el resto de acontecimientos transcurren en el campo. Puede afirmarse que, en general, *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* es una comedia con un claro predominio de emplazamientos exteriores.

Por lo que respecta a la escenografía, la obra no encierra una gran complejidad tramoyística. Al carecer la trama de elementos inverosímiles, la probabilidad de que sea necesario recurrir a grandes efectos espectaculares se reduce, si bien pueden requerirse para la escenificación de otros sucesos, como la batalla entre los bandos de Tamorlán y de Bayaceto. A este respecto, es de señalar que las acotaciones son notablemente prolijas y no detallan ningún efecto sonoro, circunstancia que puede deberse a que las versiones textuales disponibles proceden de impresos, cuya finalidad es la lectura y no su empleo para la representación. Únicamente la indicación “Éntranse dando la batalla y sale Bayaceto ensangrentado con un freno en la mano y huyen los moros” (p. 11) señala la ampliación del espacio teatralizable fuera de escena (cf. Peale, 2007a: 65-73), y el desarrollo de la contienda es conocido en detalle por el público gracias a la relación que Tarife realiza ante Aurelia cuando le da la noticia de que su marido ha sido capturado

(pp. 12-14). Probablemente, el aspecto escenográfico más interesante sea la presentación de Bayaceto encerrado, que requeriría de una jaula de grandes dimensiones cuya visión causaría impresión en el público.

La comedia cumple, además, con los principios de decoro y de justicia poética. Pese a que en la fábula se suceden dos episodios notablemente sangrientos, el ataque nocturno de los persas a los hombres de Bayaceto y la propia batalla, ninguno de ellos es mostrado directamente al público, sino que este conoce su transcurso a partir de las posteriores relaciones en boca de los personajes. Asimismo, la justicia poética interviene de modo decisivo con el correspondiente castigo para el personaje de Tamorlán. Las acciones que este va llevando a cabo a lo largo de la obra lo caracterizan como un villano cuya muerte el público anhela y aplaudiría una vez ocurrida.

Otra característica propia del drama histórico que cumple *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* es el desarrollo de una trama amorosa que permite aligerar el contenido político de la trama. Como hemos señalado, esta es la función del personaje de Aurelia, a través de cuyo romance con Bayaceto aumenta el efecto trágico conseguido con las tribulaciones de este último:

[TAMORLÁN.]	Descubrid a Bayaceto, que le quiere ver su esposa. (<i>Descubre la jaula.</i>)
AURELIA.	¡Ay de mí, Cielos! ¿Qué es esto? Tente, Tarife.
TARIFE.	¿Qué tienes?
AURELIA.	Si de verle así no muero, poco mal, pues que mi vida no acaba este sufrimiento (p. 22).

En cuanto a la distinción entre dramas de hechos públicos y de hechos privados realizada por Oleza (2013: 150-187, 2012: 61-102), nuestra comedia se inserta en el primer grupo. Si bien la obra presenta hechos privados, como la relación romántica

entre Aurelia y Bayaceto y el enamoramiento de Lela Eleazara que la lleva a disfrazarse de hombre para poder aproximarse a la jaula del sultán, las acciones de mayor importancia son de carácter público: tal es el caso de la rebelión de Tamorlán, su ataque a los turcos, la batalla, la captura de Bayaceto y la revuelta de los persas contra su líder, causado por su negativa a pagarles por sus servicios. Asimismo, es de señalar que Matas Caballero incluye nuestra pieza entre las comedias de moros y cristianos compuestas por nuestro autor (2005: 322); concretamente, entre aquellas que se ocupan de los musulmanes procedentes de Oriente (2005: 328). El estudioso, en su análisis de este tipo de obras, contempla su deuda respecto de la materia y los documentos históricos (2005: 325).

Por lo que respecta a la orientación de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, puede afirmarse que se trata de un texto propagandístico cuya finalidad es afianzar unos valores sociales determinados, como veremos al ocuparnos de su contexto. Asimismo, consideramos probable que el tipo de representación que Vélez tenía en mente al componer su drama fuese de carácter popular. Los hechos llevados a las tablas eran sobradamente conocidos en su época, puesto que la imagen apocalíptica de Tamerlán fue ampliamente difundida en Europa a partir de la obra de Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great* (1587), y lo llamativo del episodio del encierro de Bayaceto garantiza que, aunque el público quizá no conociese en detalle la historia de la derrota turca, gustase de verla representada. Por otra parte, la sencillez técnica de la pieza, que no precisa de grandes efectismos, así como el origen humilde de algunos de sus personajes, como el propio Tamorlán, señalan una mayor probabilidad de que el público objetivo no fuese de alta extracción social.

EMISOR: FECHA Y FUENTES DE LA COMEDIA

Para la datación de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* tomaremos en consideración tres factores que consideramos decisivos para inclinarnos por un rango temporal que oscila entre 1618 y 1625. En primer lugar, hemos de referirnos a otro drama parte de nuestro corpus, *El renegado de Jerusalén*, cuya temática también trata la cuestión musulmana, al igual que el caso que nos ocupa. En los fols. 39v-40r del manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional, por ahora la única versión disponible de dicha obra, uno de sus personajes, el duque Efrando, enuncia el siguiente parlamento con el fin de animar a sus tropas a luchar contra las fuerzas del sultán Saladino:

EFRANDO.	Toque la soberbia trompa tanto que el Cielo interrumpa y cante la fama apriesa de la cólera francesa, el valor con fasto y pompa, que la ha de tener, prometo, Guido al rebelde tirano en una jaula sujeto, como el fuerte Taborlano tuvo al sultán Bayaceto. ¡Ea, valiente escuadrón! Muchos los contrarios son. Ánimo, que armaros quiero a los plebeyos de acero y a los nobles de razón.
----------	--

La referencia a la prisión y humillación sufrida por Bayaceto a manos de Tamorlán permite deducir que Vélez no solo era ya conocedor de este aspecto histórico, sino que además este era de su gusto, aspecto que lo llevaría a incluirlo en una comedia que tratase el tema de modo específico. Basándonos en diversas circunstancias, propusimos para este drama la segunda década del siglo XVII, con una mayor probabilidad para los años 1610-1615. Si bien existe la posibilidad de que *La nueva ira*

de Dios y gran Tamorlán de Persia fuese compuesta con anterioridad a este, consideramos más factible que su escritura tuviese lugar más tarde, dado que se trata de una pieza más sofisticada y de mayor efecto dramático, además de contar con unos personajes mejor contruidos. Así pues, este aspecto nos lleva a considerar inicialmente que, como mínimo, nuestra obra es posterior a 1615.

El factor más decisivo a este respecto, sin embargo, se encuentra en la propia temática tratada. Como hemos señalado, resulta evidente la presentación inmoral de Tamorlán, en cuyo origen persa insisten tanto el texto como el título, frente a la facción otomana: destacan en la caracterización del tártaro su crueldad, altivez y desdén por las normas mínimas de honorabilidad. La atribución a los turcos de unos rasgos mucho más positivos que a los persas, aspecto que puede resultar llamativo habida cuenta de la tradicional rivalidad entre la Monarquía Hispánica y el Imperio Otomano por el control del Mediterráneo, ha de ser explicada en la coyuntura específica de la embajada española que Felipe III envió a Persia con el objetivo de ofrecer ayuda al rey persa Abás el Grande, también conocido como Sah Abbás o Xa Abas, en su lucha contra los turcos, que había comenzado en 1602. Los diplomáticos llegaron a Persia en 1617 con la finalidad de obtener el dominio español sobre algunas plazas portuguesas ocupadas por las fuerzas de Abás a cambio de la colaboración militar contra el enemigo otomano. Las negociaciones, sin embargo, no llegaron a buen término, puesto que poco después, en 1618, Persia negociaba la paz con Turquía y la intervención española no era ya necesaria. En 1620 la comitiva iniciaba por mar el viaje de retorno a España, que se vio retrasado por diversas razones (Marías, 2002: 139). Resulta lógico considerar que, de haberse resuelto la cuestión de modo favorable para los intereses hispánicos, la presentación del conflicto entre Tamerlán y Bayezid hubiese recibido un tratamiento diferente que habría dejado en una mejor posición al primero sobre el segundo. Este

aspecto, junto con la habitual presentación negativa de los turcos con la cual contrasta nuestra comedia, nos llevan a considerar probable que esta fuese compuesta a partir de 1618.

A este respecto, asimismo, resulta de interés el cómputo métrico que hemos realizado: de un total de 2623 versos, 1092 se corresponden con romances, lo cual arroja una proporción del 41%. Estos se distribuyen como sigue:

	Versos	Versos romance	Pasajes romance
Primera jornada	739	470	5
Segunda jornada	931	342	3
Tercera jornada	953	280	2
Total	2623	1092	10

Es destacable la gran cantidad de pasajes de romance que presenta el texto, solo superada por *El águila del agua* –1633, 11 pasajes¹³⁶– y por *Reinar después de morir* –1630-1639, 16 pasajes¹³⁷–. El relativamente elevado porcentaje del 41,3% de nuestra obra se asemeja a otras pertenecientes al mismo período, como *El Hércules de Ocaña* –45%, 1622-1625¹³⁸–, *El asombro de Turquía y valiente toledano* –42,7%, 1623-1624¹³⁹– y *Virtudes vencen señales*–1621, 38,8%¹⁴⁰–. De otra parte, del mismo modo que la proporción de romance se reduce conforme avanza la comedia, debido a un aumento de la acción que implica un decrecimiento de la cantidad de pasajes narrativos y descriptivos, la presencia de redondillas se incrementa a lo largo de la pieza:

¹³⁶ González Martínez, 2011: 122.

¹³⁷ González Martínez, 2011: 122; cf. Peale, 2008b: 47-52.

¹³⁸ González Martínez, 2011: 122.

¹³⁹ Peale, 2018: 61; González Martínez, 2011: 122.

¹⁴⁰ González Martínez, 2011: 122.

	Versos redondilla	% redondilla
Primera jornada	184	24,89%
Segunda jornada	288	30,93%
Tercera jornada	396	41,55%
Total	868	33%

Como vemos, la presencia de la redondilla se encuentra notablemente reducida respecto a los niveles de textos iniciales tales como *La devoción de la misa*–1604-1610, 69,1%¹⁴¹– o *El espejo del mundo*–aq. 1611, 49,6%¹⁴²–. Encontramos un porcentaje similar de este metro en otras obras como *El conde don Sancho niño* –1615-1617, 36,87%¹⁴³–, *Si el caballo vos han muerto*–1625-1627, 29,4%¹⁴⁴–o *Virtudes vencen señales*–1621, 35,6%–, la composición que más se asemeja en las proporciones de romance y redondilla a *La nueva ira de Dios*.

En virtud de lo expuesto, consideramos adecuado proponer el período de 1618-1625 para la pieza que nos ocupa, con una mayor probabilidad para el lapso de 1618-1620 a tenor de la relativa proximidad entre el 41, 63% de romances y el 33% de redondillas, dado que en las piezas de los años 20 en adelante la proporción de los primeros dobla o, incluso, triplica la de las segundas (Pérez Fernández, 2007: 128).

Por lo que respecta a las fuentes, estas fueron identificadas por Spencer y Schevill, quienes señalan la probabilidad de que Vélez se sirviese del volumen *Historia del gran Tamorlan e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey Don*

¹⁴¹ González Martínez, 2011: 122; Bruerton, 1952: 249.

¹⁴² Bruerton, 1952: 249.

¹⁴³ González Martínez, 2011: 122.

¹⁴⁴ Peale, 2018: 61, 2007b: 38-39; González Martínez, 2011: 122 –este último afina el período que inicialmente proponía el primero de 1625-1630 a 1625-1627–.

Henrique el Tercero de Castilla, impreso por primera vez en Sevilla en 1582 (1935: 202). Este libro contiene la crónica de la expedición enviada por Enrique III de Castilla a la corte de Tamorlán que escribió el embajador Ruy González de Clavijo entre el 24 de marzo y el 25 de diciembre de 1406 (cf. López Estrada, 1999: 35), comúnmente conocida como *Embajada a Tamorlán* y cuyo título completo es *Vida y hazañas del gran Tamorlán con la descripción de las tierras de su imperio y señorío, escrita por Ruy González de Clavijo, camarero del muy alto y poderoso señor don Enrique Tercero deste nombre Rey de Castilla y de León, con un itinerario de lo sucedido en la embajada que por dicho señor Rey hizo al dicho Príncipe, llamado por otro nombre Tamurbec, año del nacimiento de mil y quatrocientos y tres*. Sin embargo, por lo que respecta a nuestra comedia, revisten un mayor interés que la obra de Clavijo las dos breves crónicas de Pedro Mejía y de Paulo Jovio que la preceden en el tomo, tituladas, respectivamente, *Vida del gran Tamorlán escrita por Pero Mexía, cronista de Su Magestad, en capítulo XXVIII (Parte segunda) de su Silva de varia lección* y *Vida del Gran Tamorlán, escrita por Paulo Iovio, obispo de Nochera, en sus Elogios, traducidos por el licenciado Gaspar de Baeza*. La primera traducción de los *Elogia virorum litteris illustrium* de este autor, de donde procede la breve biografía del tártaro incluida en el volumen que nos ocupa, vio la luz en Granada en 1568. Por otra parte, la primera edición de la *Silva de varia lección* de Mejía se imprimió en Sevilla en 1540 y alcanzó tal éxito que en el mismo siglo XVI fue reimpressa hasta diecisiete veces.

El tomo de 1582 es una edición realizada por el noble, filólogo y anticuario Gonzalo Argote de Molina e impresa por primera vez, como hemos señalado, en Sevilla—en la imprenta de Andrea Pescioni— en el año 1582, y reimpressa en la madrileña imprenta de Antonio de Sancha en 1782. Esta última es la versión que manejamos para

nuestras referencias a los textos de los autores que hemos mencionado¹⁴⁵. Es de señalar, sin embargo, que la *Embajada a Tamorlán* de Clavijo se conserva en testimonios más antiguos en formato manuscrito. Así, la Biblioteca Nacional alberga el documento ms. 9218, el más arcaico, en letra del siglo XV; y el ms. 18050, del XVI. Un tercer ejemplar, también del XV, se conserva en el British Museum –16613–. Asimismo, existen dos copias manuscritas de la edición de Argote en la Bibliothèque Nationale de France y en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Dado que la prioridad de la obra es la descripción del viaje de la embajada de Enrique VIII, que tuvo lugar cuando Tamerlán ya había derrotado a Bayezid y el fallecimiento de este último ya había ocurrido, las referencias a la relación entre ambas son lejanas y concisas, con la excepción del capítulo V.8, donde se explicitan las causas por las cuales se produjo el enfrentamiento entre el sultán y el conquistador, que guardan poca relación con lo dramatizado por la comedia. Mientras la crónica explica cómo comenzaron las hostilidades debido al hostigamiento del emir Taherten –denominado Tratan en el texto–, vasallo de Tamerlán, por parte de Bayezid, lo cual terminó por provocar la intervención de este último y la derrota definitiva del sultán en Ankara (González de Clavijo, 1999: 181-185), Vélez presenta al tártaro como un pastor que se rebela contra el dominio turco:

TAMORLÁN. Oídme, gente medrosa,
 en cuyo vil corazón
 tienen hecho asiento y casa
 el siempre infame temor.
 ¿Quién fue Orcán y quién fue Ciro?
 Uno, un rústico pastor;
 y otro, un mozo de caballos
 con ánimo de señor.
 ¿Quién fue en Acaya Orisipo¹⁴⁶,

¹⁴⁵ Excepto para la *Embajada a Tamorlán*, cuyo texto citaremos a partir de la edición de López Estrada de 1999.

¹⁴⁶ Crisipo, héroe mitológico griego.

que tantos triunfos le dio?
¿Y en Roma los dos hermanos
dueños de su fundación?
¿A Tamorlán qué le falta?
¿Tengo menos valor? No.
¿Menos ingenio ni fuerzas?
¿Pues por qué no daré yo
consuelo a mi pobre patria,
y a sus contrarios temor? (p. 3)

Asimismo, la *Embajada a Tamorlán* contiene la explicación del origen de los sobrenombres con los cuales se conoce al conquistador turco-mongol, aspecto del cual la pieza se hace eco, si bien uniendo las dos denominaciones que se le aplicaban:

Embajada a Tamorlán, 1999: 186

Tamurbeque quiere decir en su lenguaje tanto como señor de fierro, ca por señor dizen ellos veque, e por fierro, tamur. E Taborlán es bien contrario de su nombre, ca es nombre que llaman en denuesto por Taborlán, que quiere decir tollido, así como lo era del anca derecha e de los dos dedos pequeños de la mano derecha, de feridas que le fueron dadas roviendo carneros.

La nueva ira de Dios..., p. 3

TAM. El Tamorlán me llamáis, que en vuestra persiana voz quiere decir hierro cojo, porque hierro y cojo soy.

Por otra parte, las biografías de Tamerlán compuestas por Mejía y Jovio son notablemente breves y similares entre sí. Ambas coinciden en presentar al guerrero como un hombre de gran crueldad, particularmente en lo tocante al tratamiento que dio a Bayezid, además de como un gran líder para sus hombres y un diestro combatiente. Respecto al origen humilde del conquistador, sobre cuyas referencias en el texto de Vélez ya hemos incidido, la *Vida del gran Tamorlán* de Mejía se pronuncia como sigue:

Fue pues este varón excelente cerca del año del Señor de mil y trescientos y noventa años. [...] Fue hijo de muy bajos y humildes padres, pero de muy buena y gentil disposición: hombre muy suelto y ligero, hábil y de gran juicio y entendimiento, que siempre desde pobre y después de rico, tuvo muy altos y grandes pensamientos. Fue muy esforzado y animoso, y luego desde muy mozo

se inclinó a la guerra y arte militar, y diósele tan bien, y entendíala tanto, y era tan dispuesto para ella, que apenas se podía juzgar, cuál era más en ella destreza y esfuerzo, o su habilidad y prudencia (1782: 10-11).

De otra parte, nuestro autor parece haber tomado algunos elementos de las crónicas tanto de Mejía como de Jovio a modo de inspiración para la relación de la batalla de Ankara. Sin embargo, esta resulta demasiado fantasiosa, incidiendo particularmente en el carácter bárbaro y aterrador de las tropas de Tamerlán, para considerarla ceñida a ninguna obra histórica concreta:

[TARIFE.]

Los valacos estandartes
por un costado embistieron
a nuestra caballería,
que también hizo lo mismo.
Iban con furia impensada,
dando en el cuerno siniestro
los tártaros enemigos,
haciendo temblar el suelo;
y en viéndolos, los caballos
españoles y turquescos,
de ver sus pieles se espantan,
echando a tierra a sus dueños:
más de cuatro horas
duró la batalla en peso,
sin que se viese ventaja
en los suyos ni en los nuestros:
el gran Tamorlán corría
con su bastón deshaciendo
los nuestros, diciendo a voces:
yo soy la ira del Cielo.
Enojado el gran señor
de ver tal atrevimiento,
deja litera, y furioso
salió en un caballo overo
con la adarga a las espaldas,
y una lanza de dos hierros,
cierra por el escuadrón
y atropellando, y hiriendo,
llega adonde el Tamorlán,
tal estrago está haciendo
que, temerosos, le hacían

ancho y espacioso cerco.
Allí el gran señor se arroja,
derribarle pretendiendo
al que es más fuerte que el hado,
mas, que fortuna, ligero:
alcanzóle una lanzada
al Tamorlán en el cuerpo;
pero la piel del león
guardó el pecho al león nuevo;
revuelve el leño espantable,
pero el gran señor, al verlo,
quiso librar su caballo,
fue tarde y no pudo hacerlo,
alcanzóle en la cabeza,
luego el caballo sintiendo
se arroja, y entre las peñas
da con su dueño en el suelo (p. 13).

Como ya señalamos, algunos aspectos de la relación entran en contradicción con lo afirmado por las fuentes históricas. Ninguna de las que hemos consultado se refiere a lo rústico de las vestimentas y de las técnicas de combate de los tártaros; Jovio, por el contrario, describe su sofisticado procedimiento de asietear al enemigo a fin de impedir su avance y facilitar el propio ataque (1782: 30-31). Es de señalar que este historiador es quien presenta una relación más detallada del transcurso y los pormenores del enfrentamiento, que no se encuentran en la obra de Vélez. También en su relación encontramos la referencia del tártaro a sí mismo como “la nueva ira de Dios” de modo más similar a como el ecijano lo presenta en el extracto que acabamos de exponer: “Porque con horrible voz decía que era la ira de Dios, que venía a castigar los hombres pecadores de aquel corrupto tiempo” (1782: 22). Este aspecto también es puesto en boca de Bayaceto en el texto del ecijano:

ALBENZAFIR.	Plaza al gran señor.	
CORCUT.		Lugar.
BAYACETO.	Y tiene bien que mirar a la Nueva Ira de Dios (p. 10).	

La larga duración y la inicial igualdad del combate, sin embargo, sí son comentadas en ambas crónicas:

Vida del gran Tamorlán (Mejía, 1782: 13) *Vida del gran Tamorlán* (Jovio, 1782: 21)

Y ordenando pues a cada uno de los capitanes, el primero día que pudieron juntarse, haciendo cada uno lo que muy sabio y esforzado capitán debía, comenzaron la más brava y cruel batalla, que yo creo que ha habido en el mundo, considerando el número de la gente, y la bondad y experiencia della, y el esfuerzo y habilidad de los capitanes. Y peleando la mayor poarte del día crudelísimamente, se mataban los unos a los otros, sin se poder vencer, ni conocer de cuál parte se inclinaba victoria: hasta que al cabo, vencidos los del Turco más de la multitud que de la fuerza, muriendo gran parte de ellos, que afirman que murieron aquel día doscientos mil hombres de su parte, fueron destrozados y volvieron las espaldas.

[...] Ni las largas y plegadas adargas de los turcos de Europa, ni los redondos escudos de los de Asia, bastaban a resistir las flechas que los herían. Nunca desde que hay memoria de historias, mayor número de gente peleó con mayor alboroto, ni con mayor fuerza y rabia por hacerse pedazos. [...] La victoria estuvo muchas horas dudosa, a modo de mar tempestuoso, a quien la furia de los vientos arrebató de una parte a otra. Pero yendo bajo el sol, la victoria se mostró por los tártaros, aunque con mucha sangre.

Asimismo, las heridas del caballo de Beyazid y su apresamiento por las fuerzas de Tamerlán reciben en la comedia un tratamiento que busca acentuar la tensión y el dramatismo del enfrentamiento entre ambas figuras, pero que no se corresponde con lo estipulado por las fuentes. Lo contrario puede afirmarse del trato que recibió durante su cautiverio, aspecto en el cual existe una notable coincidencia entre los tres textos que manejamos:

Vida del gran Tamorlán (Mejía, 1782: 13) *Vida del gran Tamorlán* (Jovio, 1782: 21)

El Bayaceto, peleando y sosteniendo el ímpetu de los contrarios y con mucho ánimo deteniendo y animando los suyos, cargando gran golpe de enemigos, cayó con él su caballo, donde no pudiendo ser socorrido fue preso y tomado vivo. Y así llevado en presencia del Tamorlán, el cual, gozando todo lo posible de la victoria, le hizo hacer muy fuertes cadenas, y una jaula donde dormía por la noche; y así

Y Bayaceto, siéndole muerto el caballo de muchas flechas, y habiendo visto derribar sus banderas, fue preso y guardado para escarnio, y para hartar la soberbia del Tamorlán, cuya crueldad fue tanta, que, aunque Bayaceto era poco antes un rey tan famoso, y aunque le hizo todas las injurias del mundo, nunca se hartó. Porque cuando quería subir a caballo hacía bajar las espaldas para que sirviese de escalón

aprisionado, cada vez que comía le hacía [...]. Pero la voluntad de Dios, que a poner debajo de la mesa como a lebrel, y de lo que él echaba de la mesa le hacía comer, y que de solo aquello se mantuviese. Y cuando cabalgaba, lo hacía traer, y que se abajase y se pusiese de tal manera que poniéndole el pie encima, subiese él a su caballo. Y en ese tratamiento lo trajo y tuvo todos los días que vivió.

Además del enjaulamiento del sultán, es posible encontrar estos aspectos en las quejas que este profiere cuando recibe la visita de su afligida esposa:

[BAYACETO.] Sabe Alá, Aurelia querida,
que esta jaula y estos leños,
la sujeción, el ultraje,
la memoria del Imperio,
la gran hambre que aquí paso,
pues no he comido en este tiempo
más de aquello que me arroja
de la mesa, como perro;
el ver subir a caballo
mi enemigo por momentos,
poniendo por más castigo
sus plantas sobre mi cuello (p. 23).

Es de destacar que la edición de 1782 de la *Historia del gran Tamorlan e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey Don Henrique el Tercero de Castilla* incluye, además, una sección que no se encontraba en la de 1582: se trata de las *Noticias del gran Tamurlan sacadas del Libro V de los Comentarios de don García de Silva, de la embajada que de parte del rey de España Felipe III, hizo al rey Xaabas de Persia*. La embajada a Persia que el título menciona, a la cual nos hemos referido al tratar la datación de la comedia, contaba con la presencia del embajador García de Silva, quien se reunió personalmente con el rey Abás con el propósito de conseguir algunas

posesiones portuguesas en la zona costera de Asia Menor que los persas habían ocupado cambio de la colaboración española contra los turcos en el Mediterráneo. Pese a lo infructuoso de la negociación, los *Comentarios* perduraron como una valiosa obra histórica que se servía de fuentes musulmanas, diferentes, por tanto, de las empleadas por cronistas cristianos. A este respecto, es de señalar que la presentación de Tamorlán que se encuentra en este texto incluido en el volumen al que nos venimos refiriendo resulta mucho más positiva que las que hemos visto hasta ahora, llegando a negar el maltrato dado por este a Bayezid durante su cautiverio (Silva, 1782: 222). Si bien las evidentes diferencias entre la perspectiva adoptada por Vélez y la de los *Comentarios* indican que el primero no se sirvió de esta fuente, la conservación de una versión manuscrita en la Biblioteca Nacional –ms. 17.629– titulada *Commentarios de Don Garcia de Silva de la Embaxada que de parte del Rey de España D. Phelippe III hizo al Rey Xa Abas de Persia. Año de 1618* indica que nuestro dramaturgo pudo conocerla y, en lugar de recurrir a ella, optar por otras crónicas más acordes con su propia interpretación dramática de los hechos históricos.

RECEPCIÓN: ESCENIFICACIONES DE LA NUEVA IRA DE DIOS Y GRAN TAMORLÁN DE PERSIA

La información relativa a las representaciones de nuestra comedia resulta problemática al existir, asimismo, las dos obras colectivas a las que nos hemos referido cuyos títulos resultan tan semejantes al de la nuestra: *El villano gran señor, y gran Tamorlán de Persia*, y *El vaquero emperador, y gran Tamorlán de Persia*. Así pues, ninguna de las dos fechas que proporcionaremos a continuación es completamente segura.

En primer lugar, hay noticias de una escenificación palaciega llevada a cabo por la compañía de Juan Martínez de los Ríos de una pieza titulada *El Tamerlán*, llevada a

las tablas el 16 de septiembre de 1635 y pagada a los comediantes el 8 de enero de 1636 (Ferrer Valls *et al.*, 2019, 2017: 37, 2008; Shergold y Varey, 1963: 268; Rennert, 1907: 54, p. II). Urzáiz, por su parte, al referirse a *El villano gran señor, y gran Tamorlán de Persia*, señala una representación en septiembre de 1635 en Palacio, si bien no indica la compañía. Probablemente, se trate de la misma información que acabamos de reproducir, si bien asociada a la composición de Rojas, Villanueva y Roa (*cf.* 2002a: 572). A este respecto, es de destacar que Ferrer Valls, en su trabajo “Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII: tras las huellas de los documentos”, que ya hemos citado, no solo pone en duda que las informaciones recién proporcionadas se refieran a la obra de Vélez, sino que, además, proporciona el título *El villano gran señor y Gran Tamorlán de Persia* en lugar de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* (2017: 37). El problema reside, pues, en que el título *El Tamerlán* no permite saber ante qué pieza nos encontramos. Asimismo, es posible que la fecha de la escenificación en 1635 sea errónea, dado que Juan Martínez falleció en 1632 o 1633; o bien podría ser que este dato sea correcto y que la compañía teatral, pese al fallecimiento del autor, siguiese empleando su nombre, aspecto que parece apoyar el hecho de que el pago por ocho representaciones ante Su Majestad entre las cuales se encuentra la que nos ocupa se realizó a la compañía, y no personalmente a Juan Martínez, como era habitual (Ferrer Valls *et al.*, 2019, 2008). Rennert, por su parte, sí atribuye a Vélez el título de *El Tamerlán* (1907: 54, p. II).

Además, existe otra noticia relativa a la escenificación de una comedia titulada *El Tamorlán* entre el 26 de noviembre de 1635 y el 17 de mayo de 1636 (Ferrer Valls *et al.*, 2019, 2008; Ferrer Valls, 2017: 37) a cargo de la compañía de Sebastián González. Esta información se conserva en una escritura del 23 de octubre de 1635, por la cual Diego Vique, procurador del autor teatral, se comprometía en su nombre con el clavario

del Hospital de Valencia en que la compañía acudiría a la ciudad en torno al 15 de noviembre para representar en el corral un total de 50 comedias, entre cuyos títulos figura el que acabamos de señalar. La problemática es, pues, la misma: no podemos saber con certeza si el dato se corresponde con la pieza de Vélez, o con alguna de las otras dos composiciones colectivas.

INTERMEDIARIOS: LAS COMPAÑÍAS DE SEBASTIÁN GONZÁLEZ Y JUAN MARTÍNEZ DE LOS RÍOS

A tenor de las noticias disponibles, existe la posibilidad de que dos compañías teatrales escenificasen *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*; si bien, como acabamos de comprobar, esta circunstancia no es segura, puesto que también podría tratarse de una de las dos obras compuestas en colaboración entre tres ingenios que hemos mencionado. Sin embargo, esbozaremos brevemente la trayectoria de cada una de dichas compañías, como corresponde a nuestro esquema comunicativo.

Sebastián González fue un actor y autor teatral nacido en fecha desconocida y fallecido a partir de 1642, año del cual data la última noticia relativa a él que conocemos. Contrajo matrimonio con las cómicas Catalina Ruiz (Mérimee, 1913: 240) –también conocida como Catalina Téllez, de quien en el *DICAT* se afirma que se trata de la misma persona que la primera (Ferrer Valls *et al.*, 2008)– y María Manuela López, con quien tuvo un hijo, también actor, de igual nombre que él. No sabemos cuándo se produjeron estos enlaces, si bien los documentos lo presentan casado con la primera ya en 1621; y con la segunda, en 1635.

La primera información relativa a la actividad profesional de González es de 1621. En este año formaba parte de la compañía de Baltasar Pinedo, quien ese mismo año fue sustituido como autor por Andrés de Lastra por motivos desconocidos. La compañía se encontraba entonces en Valencia, donde realizó 30 representaciones a

partir del primer día de Pascua de Resurrección (Ferrer Valls *et al.*, 2008). No disponemos de noticias indicativas de que el cómico tuviese su propia compañía hasta 1635, año del cual se conservan documentos que señalan una frenética actividad por su parte, con numerosas representaciones en Valencia y en diversas localidades de Madrid.

Si bien las informaciones relativas a esta compañía son más bien escasas en relación a las disponibles acerca de otras, son representativas de su éxito. Sebastián González, quien gozó del prestigioso título de autor de comedias por Su Majestad, al menos, durante el año de 1635, llevó a las tablas ante Felipe IV una pieza de título y autor desconocidos (Shergold y Varey, 1963: 242) y representó con su compañía en los Corpus de Madrid y de Sevilla. Asimismo, los cómicos actuaron en otras ciudades además de las mencionadas, como Murcia y Zaragoza y, fuera de España, en las localidades italianas de Nápoles y Módena.

Juan Martínez de los Ríos fue un actor y autor teatral nacido en fecha desconocida y fallecido entre 1633 y 1634, puesto que sabemos por el Libro de Hacienda de la Compañía de la Santa Novena que el 15 de abril de este último año se acordó en un cabildo entregarle una limosna a su viuda, Dionisia Suárez, actriz y autora con quien el comediante tuvo un hijo también llamado Juan Martínez de los Ríos, además de otros tres: José, Leandro y María (Shergold y Varey, 1985: 63, 121, 361, 539).

La primera noticia segura acerca de su actividad teatral data de 1619 y lo sitúa en Madrid con su mujer –siendo esta la primera información que da cuenta de su unión matrimonial– en la compañía de Cristóbal Ortiz, donde permanecerían entre el Carnaval de dicho año y el del siguiente (Ferrer valls *et al.*, 2008). Otra información de 1614

afirma que Juan Martínez formaba parte entonces de la compañía de Luis de Vergara, si bien Ferrer Valls pone en duda que se trate del mismo cómico que el que nos ocupa.

Su labor como dueño de una compañía teatral está documentada a partir de 1622, año en el cual la compañía de Martínez se movió entre Valladolid, Palencia, Burgos, Madrid y Logroño, entre otros lugares (Ferrer valls *et al.*, 2008), manifestando una prolífica actividad que se mantuvo hasta la muerte del cómico y, posiblemente, también después, puesto que hay varias noticias relativas a representaciones datadas en el año 1636, cuando Martínez ya había fallecido –entre las cuales se encuentra, como vimos, la relativa a *La nueva ira de Dios*–. Asimismo, el cómico ostentó en varias ocasiones el título de autor de comedias de Su Majestad, ante quien realizó una gran cantidad de representaciones –todas ellas con fecha de 1633 y de 1635, estas últimas con la cuestión dudosa de si se trata de un error o de una continuidad en la actividad de su compañía empleando su nombre–. Buena muestra del éxito de esta es la gran cantidad de lugares donde trabajó representando en las festividades del Corpues de Valladolid, Medina, Burgos, Sevilla, Madrid y Zaragoza –en esta última, en numerosas ocasiones–, y viajando, además, por localidades como Segovia, Toledo, Logroño, Valencia y Murcia.

Es de señalar que no hemos hallado noticias que indiquen la representación de ninguna otra comedia de nuestro dramaturgo por parte de las dos compañías que acabamos de señalar, además de la posible escenificación que estudiamos.

CONTEXTO: UNA CAMPAÑA DE PROPAGANDA EN PRO DEL INMOVILISMO SOCIAL

Como señalamos al ocuparnos de la fecha más probable para la composición de *La nueva ira de Dios* y *gran Tamorlán de Persia*, su escritura se desarrolló entre los años 1618 y 1625 y, más probablemente, entre 1618 y 1620. En estos momentos, los intereses españoles en Asia Menor acababan de verse notablemente contrariados por la

declaración de paz entre Turquía y Persia que arruinaba las expectativas de la Monarquía Hispánica de prestar ayuda militar a la primera a cambio de la ocupación de unas plazas portuguesas que se encontraban bajo el poder del sultán Abás. Este plan, que permitiría establecer la presencia española en la zona y, a su vez, controlar los movimientos de Turquía tanto en el continente como en el Mediterráneo, quedaba, pues, malogrado por el transcurso de los acontecimientos. Habida cuenta de que dos embajadas de Abás habían llegado a España en 1608 y en 1614, y que la comitiva española encabezada por García de Silva, una vez en Persia, tardó meses en ser recibida por aquel, quien rechazó la propuesta de Felipe III, resulta comprensible cierta decepción que permite explicar la presentación de Bayezid y de todo el partido otomano como claramente superior sobre su enemigo persa. La selección por parte de Vélez del personaje de Tamerlán y, concretamente, del episodio de la derrota y la humillación del sultán a sus manos, ha de interpretarse en esta clave. Así, pese a que el drama trata el tema de los musulmanes, no lo hace con el objetivo de constituir una obra de propaganda religiosa; su mensaje es de carácter político-social y se aparta del elevado nivel de patriotismo que comúnmente solemos hallar en la comedia barroca española.

¿Cuál es, pues, el mensaje político-social del que, según venimos señalando, es portadora *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*? Para responder a esta cuestión, hemos de llamar la atención sobre el rasgo del tártaro sobre el cual más incide el texto: su baja procedencia social, mencionada en numerosas ocasiones y esgrimida orgullosamente por él mismo:

TAMORLÁN.	Mete allá dentro ese asiento, que en pie la he de recibir, que hay mujer que se rellana cuando viene a negociar, y si hoy empieza a hablar, no piensa acabar mañana.
ELEAZARA.	Por Dios, que sois un ruin hombre.

TAMORLÁN. Dices verdad.
ELEAZARA. El mayor
bellaco.
TAMORLÁN. Eso es lo mejor.
ELEAZARA. Y villano.
TAMORLÁN. Ese es mi nombre (p. 21).

El origen villano del tártaro lo inhabilita, de acuerdo con la mentalidad señorial propia del Barroco, para ocupar una posición propia de un rey o, como mínimo, un noble. Por esta razón, su rebelión contra Bayaceto resulta particularmente contraria al orden social convencional e, incluso, adquiere matices sacrílegos:

BAYACETO. ¡Santo Alá! ¿Que tal escucho?
¿Cómo tu deidad sagrada
permite que un vil pastor
tome contra mí las armas?
¿Quién es ese que me dices,
que con locura levanta
tan altos los pensamientos
contra mi majestad sacra?
TARIFE. Es un villano grosero,
de cuyas señas extrañas
como del que me dio la vida
traigo el retrato en el alma (p. 8).

Su inobservancia del debido respeto a las posiciones sociales superiores a la suya continúa a lo largo de toda la comedia y es una de las bases de su caracterización negativa:

TAMORLÁN. Dame, Aurelia, de beber.
AURELIA. ¿Yo?
TAMORLÁN. Tú.
AURELIA. ¿Acaso estás en ti?
TAMORLÁN. Tengo por cierto que sí.
BAYACETO. ¡Cielos, esto vengo a ver!
TAMORLÁN. Dame de beber.
AURELIA. No pidas,
Tamorlán, lo que no es justo.
TAMORLÁN. Trae la copa, ese es mi gusto.
BAYACETO. Alá, que mi muerte impides,
¿es justo tanto rigor?

AURELIA. Vete, villano, no mandes
unas bajezas tan grandes
a quien tiene tanto honor.
TAMORLÁN. Si no lo quieres hacer,
hoy has de ver a mi cuenta
en ti la mayor afrenta
que jamás llevó mujer (p. 26).

La insistencia del texto en la vileza del personaje puesta en relación con su falta de moral social –entendiendo como tal el respeto a la jerarquía establecida– tiene como fin, como hemos señalado, la transmisión de un mensaje político-social concreto: únicamente determinados grupos han de acceder al poder, y atentar contra este aspecto constituye un acto abominable que no puede quedar impune:

El teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello (Maravall, 1972: 29).

Íntimamente ligada a este aspecto se encuentra la fórmula del “soy quien soy”, que, aplicada a los estamentos señoriales, se refleja en la obligada renuncia a las preferencias personales en pro de la moral social y que, en el caso de los grupos sociales más humildes, se traduce en la aceptación de una posición siempre alejada del ejercicio del poder:

Es [...] un principio que se enuncia siempre en relación al comportamiento social, como una obligación a obrar de cierta manera –que es la propia, en atención a su calidad estamental, y que se impone en circunstancias especialmente graves de nuestra relación con los demás. Es, pues, el reconocimiento de la obligación de conducirse según el modo que a la figura social de uno le corresponde (Maravall, 1972: 100-101).

El aspecto punitivo que debe seguir a la no aceptación por del correspondiente lugar por parte de un individuo como Tamorlán, pastor villano, se hace evidente al final de la trama con su muerte. En este mismo sentido actúa la atribución de características

negativas a este personaje que, si bien en la comedia española suelen presentarse asociadas a la figura del musulmán en general (*cf.* Feros, 2002: 358-359), no encontramos en el propio Bayaceto. Tal es el caso de la ambición de poder del conquistador, patente en algunos fragmentos que hemos reproducido previamente, o en su lujuria, manifiesta en el parlamento que acabamos de exponer, así como en el siguiente:

[TAMORLÁN.] Nunca quise casarme,
 porque con libre vuelo
 aun a la ley del Cielo
 no quise sujetarme,
 y cuarenta hijos tengo
 a cuyas madres con amor mantengo (p. 11).

En definitiva, la falta de sujeción de Tamorlán a todo principio ético es la clave de su presentación como individuo detestable cuyo final sería anhelado por el público, además de posibilitar una particular interpretación de su designación como “ira de Dios”: su constante desafío a todas las normas establecidas, incluida la divina, supone un atentado contra la voluntad divina que termina por recibir su castigo:

[TAMORLÁN.] Mas, ¡ay, Alá! ¿Qué es aquesto?
 ¿Qué fuego en el alma se adentra,
 que las entrañas me abrasa?
 ¡Ay, cielos! Mi muerte es cierta.
 Oh, Alá cruel y envidioso,
 que por estar en tu esfera
 seguro de mis hazañas
 hoy a morir me condenas.
 Aguárdame, Bayaceto,
 que en las infernales penas
 dijiste que me aguardabas,
 y ya está mi alma en ellas (p. 27).

Asimismo, la obra consta de otros elementos que han de ser puestos en relación con su propio contexto para ser interpretados. A este respecto, tienen particular interés los aspectos relacionados con los dos personajes femeninos. Respecto a Aurelia, cabe

destacar, además de los rasgos que señalamos en su descripción, su relación con la cuestión de la honra, que queda mancillada al entregarse la dama a Bayaceto, un musulmán, antes del matrimonio:

[AURELIA.] A tus pies estoy, señor,
culpada soy, no lo niego,
mas doy por disculpa luego
que fui forzada de amor.
Falsa y frívola disculpa,
que aunque el amor la causa apruebe,
hace la culpa más leve,
pero no quita la culpa.

EMPERADOR. Ya es hecho, ve en hora buena,
caudillo de mi deshonor,
que hoy me matará mi honra
si no me mata mi pena (p. 4).

Sin embargo, la decisión final de la joven de unirse a Lela Eleazara en el convento que esta pretende fundar sirve como redención por su falta. Esta última, por su parte, no solo demuestra admirables resolución y valor al disfrazarse de loco para poder liberar a Bayaceto, sino que, además, este aspecto permite a Vélez introducir en varias ocasiones el tópico de la locura, habitual en el Barroco como expresión de la inseguridad humana ante lo desconocido y mudable del mundo (*cf.* Maravall, 246-251):

OSMÁN. Pero escucha, Lela, un poco,
que ¡vive Alá!, si te veo
en peligro, como creo,
también he de ser loco;
y pues la vida aventuras,
loca, y como loca vas,
con tus fingidas locuras (p. 14).

A través de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, Vélez demostraba su gran capacidad creativa sirviéndose de un conocido episodio histórico y adaptándolo a sus propios intereses dramáticos. En esta comedia, si bien son observables algunos aspectos propagandísticos sobre los cuales nos hemos detenido, destacan la intensidad y

emoción de algunas escenas, el absorbente ritmo de la acción dramática y unos carismáticos personajes que, aun trescientos años después, no han perdido un ápice de su interés.

3.7 –*El príncipe esclavo* (Partes I y II)

La obra que nos proponemos analizar a continuación es una bilogía con la cual Vélez amplió, después de aproximadamente veinte años, el recorrido dramático del héroe nacional albanés Jorge Castrioto, también conocido por su sobrenombre turco, Escanderbey, a quien ya había dedicado su composición *El jenízaro de Albania*. Con estas piezas, el ecijano consolidaba su autoridad en el ámbito de las comedias sobre dicho personaje histórico convirtiéndose en el dramaturgo con mayor cantidad de incursiones en esta parcela temática. Como veremos, nuestro poeta se sirvió de las posibilidades que en el plano ideológico ofrecía el famoso guerrero, quien encarnaba a la perfección la lucha de la fe católica contra sus enemigos, para componer una fábula emotiva y dinámica llena de elementos religiosos sin que falten, asimismo, ciertos componentes nacionalistas, así como algunos toques humorísticos que otorgan una mayor fluidez a la diégesis.

Para las citas de versos concretos de cada una de las dos obras, nos serviremos de la numeración de los versos seguida en la edición de ambas de William R. Manson y C. George Peale (2019) indicando a qué parte de *El príncipe esclavo* nos referimos.

MENSAJE/TEXTO: VERSIONES Y PARTES TEXTUALES. ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, PERSONAJES Y SUBGÉNERO DRAMÁTICO

Las circunstancias textuales de *El príncipe esclavo* resultan particularmente complejas, razón por la cual Vega, el estudioso que mayores avances ha procurado al respecto, se ha referido a esta cuestión como “maraña de comedias” (1997) y “nudo bibliográfico” (2019). La cantidad de obras sobre el tema, sus diversas versiones textuales y los problemas de atribución han sido abordados por este autor, cuyos esfuerzos han permitido aclarar notablemente la situación. El primero de los escollos es la correcta identificación de los testimonios y la autoría de cuatro piezas diferentes sobre el asunto: *El jenízaro de Albania*, las dos partes de *El príncipe esclavo* y *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey*. De estos dramas, como señala Vega, nuestro autor es responsable de las tres primeras, mientras que la atribución a Vélez de *El gran Jorge Castrioto* ha quedado descartada por él mismo (2019: 44) y por Peale (*apud.* Vega, 2019: 44) debido a factores de diversa índole entre los cuales cabe destacar la versificación, cuyos rasgos no se corresponden con los habitualmente presentados por sus textos. La inicial consideración de esta composición como obra del ecijano se debe a que de los seis testimonios que de ella poseemos, conservados en cinco impresos y un manuscrito, cuatro presentan su nombre. Esta circunstancia, sin embargo, parece responder al hecho de que se trata de una refundición de *El príncipe esclavo* (Vega, 2019: 34, 2006: 31, 1998a: 16). El texto también ha sido atribuido a Juan Vélez (Medel, 1735: 229, Mesonero, 1951: XLIV), a Lope (Fajardo, 1716, fol. 43v, Mesonero, 1951: XLIV) y a Belmonte (Fajardo, 1716, fol. 26r¹⁴⁷; Medel, 1735: 229, 279¹⁴⁸; La Barrera,

¹⁴⁷ Fajardo atribuye a Lope una comedia bajo el título *El príncipe Escanderberg*, mientras que la que presenta como obra de Belmonte es *Gran Jorge Castrioto*. Con el nombre de Vélez presenta *El príncipe esclavo o Escanderberg* (fol. 43r).

¹⁴⁸ Medel atribuye *El príncipe esclavo* a Juan Vélez, hijo de nuestro dramaturgo; y *El príncipe Escanderbec* (*sic*), a Fajardo.

1969: 30¹⁴⁹; Mesonero, 1951: XLIV ¹⁵⁰). Según Vega, la única razón para la adjudicación de la autoría a este último es el hecho de que la *Parte cuarenta y cinco de Nuevas Escogidas* (1679) recogía *El gran Jorge Castrioto* en su índice inicial atribuyéndola a este poeta, pese a que el propio texto publicado en el volumen, en su encabezamiento, presenta el nombre de nuestro comediógrafo (2019: 32). Otro aspecto problemático de *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey* es su frecuente confusión con la primera parte de *El príncipe esclavo*, que, en lugar de una dilogía, se consideraba una sola obra. Se tenía en cuenta únicamente, pues, la segunda parte de *El príncipe esclavo*, entendiéndose esta como una continuación de *El gran Jorge Castrioto*. Esto es debido a que tanto esta última como la primera parte de *El príncipe esclavo* tratan la vida del héroe albanés en la corte turca, mientras que los acontecimientos de la segunda tienen lugar una vez llevada a cabo la rebelión contra Amurates por parte de Escanderbey. De otra parte, la fábula de *El jenízaro de Albania* se basa en los mismos hechos que las dos primeras, si bien su descubrimiento fue posterior, razón por la cual su argumento no ha sido producto del equívoco que ha afectado a las otras dos.

¹⁴⁹ La Barrera atribuye a Belmonte *El gran Jorge Castrioto, y príncipe Escanderberg* incluyéndola bajo el título de “Comedias sueltas” (1969: 30). Sin embargo, en el apartado correspondiente a las comedias de Luis Vélez, le adscribe *El príncipe Escanderberg* publicada, como veremos, en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (Huesca, 1634) y en la *Cuarenta y cinco de las Escogidas* (Madrid, 1679). Señala asimismo que en la *Parte veinte y ocho de comedias de Lope de Vega* (Zaragoza, 1639) se encuentra atribuida a Lope y que existe además una suelta, titulada *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderberg*, que, si bien presenta atribución a Belmonte, “tal vez es la misma” que la de los tres volúmenes colectivos (1969: 466). En otra referencia a *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderberg*, señala que se encuentra en la *Parte cuarenta y cinco* y que “se atribuye más comúnmente a Belmonte”; y que la de Vélez “parece ser: *El príncipe esclavo, y hazañas de Escanderberg*, y puede tenerse por segunda parte” (1969: 467, n. 4). En definitiva, esta comedia presenta notables problemas en cuanto a su autoría —e, incluso, en lo tocante a su título—, que hace dudar a La Barrera entre Belmonte y nuestro autor. Sin embargo, como estamos comprobando en estas páginas, Vega estima que ninguna de estas atribuciones es correcta. Finalmente, presenta el estudioso otro título de Vélez en formato de suelta: *El príncipe esclavo, y hazañas de Escandemberg* (sic).

¹⁵⁰ Este autor repite la adjudicación de *El príncipe esclavo* a Juan Vélez que realizó Medel. Además, registra *El príncipe Escanderbec* con el subtítulo *Gran Jorge Castrioto* señalando que podría ser de Lope, de Guevara o de Belmonte (1951: XLIV).

Como hemos señalado previamente, La Barrera daba cuenta de una sola de las partes de *El príncipe esclavo*, que además presentaba con el subtítulo *Y hazañas de Scamderbeg (sic)* (1969: 467). Schaeffer, en su catálogo *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, únicamente considera la existencia de una pieza, que recoge bajo el título *El príncipe Escanderbeg* (1890: 318-319). Poco tiempo después, Restori (1903: 98-100, n. 5) identificó las dos partes de *El príncipe esclavo* e incluso distinguió copias diferentes de la primera (cf. Vega, 2019: 16). Sin embargo, otros autores se hicieron eco de algunos de los equívocos señalados: Cotarelo, en su monografía sobre nuestro autor, vuelve a recoger una única obra titulada *El príncipe Escanderbey* bajo el número 61 (1917: 304-306). Refiere el velecista tres ediciones que llevan este título, publicadas, respectivamente, en la *Parte veinte y ocho de Comedias de varios autores* (1634), en la *Parte XXVIII* de la colección de *Comedias de Lope de Vega y otros autores* (1639) atribuida al Fénix¹⁵¹, y en la *Parte XLV* de las *Comedias escogidas* (1679). Señala asimismo la existencia de otros testimonios bajo el título *El príncipe esclavo* refiriéndose a las diferencias que presentan respecto de *El príncipe Escanderbey*. Sin embargo, afirma, se trata de la misma composición (1917: 306). Estos aspectos se encontraban ya en la cronología de Rennert, quien, al dar cuenta de la representación de *La segunda de Escanderbeg*, señalaba la existencia de dos textos diferentes, daba cuenta de la doble adscripción de *El gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbec* que presentaban índice y texto de las *Escogidas* de 1679, atribuía a nuestro autor *El Príncipe Esclavo*, y *Hazañas de Escanderbeg* afirmando que “puede tenerse por segunda parte” de la anterior (1907: 52) y se hacía eco de la afirmación de La Barrera de que aquella suele atribuirse a Belmonte (1907: 52). Añade, asimismo, el dato de la representación de la segunda parte de *El príncipe esclavo*, bajo el título de *La Segunda de Escanderbeg*,

¹⁵¹ Tanto Cotarelo como Spencer y Schevill (1935: 222) declaran no haber visto este ejemplar de la colección de *Comedias de varios autores*. Profeti (1988: 70-78) proporciona una descripción del volumen, donde *El príncipe Escanderbey* se encuentra entre los fols. 217r y 234r.

llevada a las tablas por la compañía de Antonio de Prado el 17 de enero de 1629. Estos aspectos influyeron sobre Spencer y Schevill, quienes tampoco distinguieron dos partes de *El príncipe esclavo*. Por el contrario, dedican una entrada de su monografía sobre nuestro comediógrafo, la número 53, a *El príncipe Escanderbey*, y la inmediatamente posterior –54–, a la segunda parte de *El príncipe esclavo*, de la cual afirman que es una continuación de aquella (1935: 222). De la primera, recogen los autores las versiones textuales de las cuales dio cuenta Cotarelo, y señalan el error cometido en el índice de la *Parte cuarenta y cinco* de las *Escogidas*, por el cual la comedia se atribuía a Belmonte, además de la confusión de Medel al determinar la autoría de Juan Vélez. Además, se refieren a una de las sueltas de *El príncipe esclavo* señaladas por Cotarelo (1935: 225). Cronológicamente, le sigue la tesis doctoral de B. B. Ashcom *Luis Vélez de Guevara's "El gran Iorge Castrioto y Príncipe Escanderbey". A Critical Edition, with Introduction and Notes* (1938), que, desgraciadamente, se mantiene inédita y no hemos tenido ocasión de consultar. Señala Vega (2019: 16-17, 21) el gran avance que supuso este trabajo, que recogió la diferenciación de Restori entre las dos partes de *El príncipe esclavo* y, además, distinguió correctamente la primera de *El príncipe Escanderbey*, aunque sí consideraba esta última obra de nuestro autor.

Por su parte, Urzáiz se refiere a *El príncipe esclavo* como una refundición de *El jenízaro de Albania*, compuesta entre 1608 y 1610 (2002a: 702). Asimismo, señala que la representación llevada a cabo por Antonio de Prado no fue de la segunda parte de *El príncipe esclavo*, sino de *El príncipe Escanderbey*, de la cual recoge las ediciones de los volúmenes colectivos de 1634, 1639 y 1679 (2002: 704). También se hace eco de algunos de los avances de Vega, como el establecimiento de *El jenízaro de Albania* como el texto del cual deriva *El príncipe esclavo*, que a su vez fue refundida por un autor hoy desconocido. Además, alude a la noticia de la representación de *El ianícero*

[sic] *de Albania, Jorge Castrioto* en octubre de 1606 en Salamanca. Castillejo reproduce la confusión entre la primera parte de *El príncipe esclavo* y *El príncipe Escanderbey* presentando la segunda como continuación de esta última (2002: 328-330). Dedicó el autor dos entradas sucesivas, la 23 y la 24, a *El príncipe Escanderbey* y a *El príncipe esclavo* respectivamente y afirma que forman un conjunto temático. Destaca, además, la particular elaboración de su lenguaje, que refleja la influencia culteranista apreciable en otras comedias de nuestro autor, como *El caballero del Sol* (2002: 329). En su afirmación de que “*El príncipe Escanderbey*, representada en 1629, fue publicada en 1634” (2002: 329) también se aprecia la confusión entre ambas piezas, dado que con esta información se refiere a la inclusión de este título en la *Parte veintiocho* de la colección de *Varios autores*, mientras que el dato de la escenificación probablemente proceda de la información inicialmente proporcionada por Rennert respecto a *La Segunda de Escanderbeg* –es decir, a la segunda parte de *El príncipe esclavo*–. Asimismo, existe la posibilidad de que el equívoco lo hayan provocado las noticias relativas a la escenificación del auto de Pérez de Montalbán *El príncipe esclavo Escanderbech*, llevado a las tablas por la compañía de Roque de Figueroa en el Corpus de Madrid de 1629.

Como ya hemos señalado, los mayores avances han venido de la mano de la edición crítica de las cuatro obras de William R. Manson y George Peale, en la cual Vega ha profundizado en los avances que ya realizó en sus trabajos previos “Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido” (1995), “Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas” (1997), “Más Góngora en la Comedia Nueva. La fortuna dramática del romance del Albanés” (1998c) y “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara” (2006). De estos artículos, el más fundamental y que más se centra en el tema que nos ocupa es el

segundo, que daba cuenta del único testimonio disponible de *El jenízaro de Albania* –de cuya existencia ya había dado noticia en un trabajo anterior (cf. Vega, 1996: 11-128, 1995: 118)– y lo situaba como el primer eslabón de la cadena de escanderbecas (Vega, 1997: 353) delimitando sus influencias sobre el resto de textos; particularmente, sobre la primera parte de *El príncipe esclavo* y *El gran Jorge Castrioto* y *Príncipe Escanderbey*, drama este último del cual ya distinguía dos versiones diferenciadas responsables de parte de los problemas ecdóticos y de atribución. Además, se pronunciaba en cuanto a la autoría de las cuatro obras del mismo modo que en la nueva edición crítica, atribuyendo a Vélez *El jenízaro de Albania* y las dos partes de *El príncipe esclavo* y refutando su responsabilidad en *El gran Jorge Castrioto* (1997: 361-363), sobre cuya adjudicación a Lope y a Belmonte manifestaba la misma opinión que hemos visto anteriormente. En el “Estudio introductorio” a la edición de las comedias escanderbecas (2019: 13-44), Vega ha aportado novedades en cuanto a la identificación de nuevos testimonios de algunas de las piezas, además de profundizar en el estudio de las fuentes de todas ellas, proporcionar sus respectivos esquemas métricos y realizar unas lúcidas y valiosas apreciaciones en cuanto al fondo, la forma y el sentido, sobre todo, de *El jenízaro de Albania* y de *El príncipe esclavo*.

Por lo que respecta a los testimonios, hemos hecho referencia a algunos de los conservados de *El príncipe Escanderbey* con el fin de señalar algunos de los problemas ecdóticos asociados a ella. Asimismo, hemos señalado la existencia del único texto de *El jenízaro de Albania* hallado hasta ahora. Sin embargo, dado que nuestro estudio se centra en las dos partes de *El príncipe esclavo*, nos referiremos brevemente a la localización de los ejemplares de ambas. De la primera, se conservan textos pertenecientes a cuatro ediciones diferentes, todas ellas carentes de pie de imprenta,

lugar y año de impresión. Se encuentran convenientemente identificados y descritos por Vega (2019: 17-18, 1997: 346-347). De la primera de ellas existen dos ejemplares, uno en la Biblioteca Pública del Estado de Toledo –1-888(7)– y otro en la London Library –P1993-12– (Gregg, 1984: 267-268, n. 1192). Esta versión, llamada S1 en la edición crítica, se corresponde con la suelta que Vega consignó como *d*) dentro del apartado dedicado a la primera parte de la comedia en “Luis Vélez de Guevara en la maraña...” (1997: 347). Otra edición, que en el “Estudio introductorio” el autor denomina S2 (2019: 18), se encuentra disponible en la Biblioteca Nacional –T/ 55.313/22–. Cuando el estudioso dio cuenta de ella en su anterior trabajo, en el apartado *a*) de la categoría “*El príncipe esclavo. Primera parte*”, carecía aún de signatura (1997: 346). La tercera edición, denominada S3 en el “Estudio introductorio” y clasificada como *b*) dentro de la categoría “*El príncipe esclavo. Primera parte*” del artículo previo, se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma –CC* II. 28057– (Vega, 2019: 18)¹⁵². El cuarto y último testimonio, S4 en el “Estudio introductorio”, que se corresponde con *c*) en “Luis Vélez en la maraña...” (1997: 347), puede encontrarse en la Biblioteca Palatina de Parma –CC. II. 28057. L– (Vega, 2019: 18; Spencer y Schevill, 1935: 223), en la Biblioteca Estense di Modena –A 56 G 5^{ter} (14)– y en la London Library –P993-12– (Soave, 1985: 267-268) encuadrado junto a la segunda parte (Vega, 1997: 347; Restori, 1903: 99).

La segunda parte de *El príncipe esclavo* se encuentra disponible en siete testimonios, de los cuales solo uno, que referiremos en último lugar, presenta pie de imprenta. El primero de ellos, denominado S1¹⁵³ en el “Estudio introductorio”, se corresponde con el apartado *a*) de la categoría “*El príncipe esclavo. Segunda parte*” del artículo (1997: 350). Se trata del ejemplar que se editó junto con la primera parte –S4–

¹⁵² La signatura CC* II 28057 del trabajo de Vega de 2019 se corresponde con la CC. II. 28507, 1^o con la cual presentaba este documento en su trabajo de 1997 (346-347), tal como aparecía, asimismo, en la obra de Restori (1903: 99).

¹⁵³ Vega presenta, bajo la denominación S6, otro ejemplar de idéntica descripción y signatura en la Palatina de Parma (2019: 22).

descrita previamente, y se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma –CC. II. 28057.11– (Vega, 2019: 21, 1997: 350-351) y en la Estense de Módena –56 G 5^{ter} (15)– (Soave, 1985: 267-268, Restori, 1903: 99). Otra edición, que Vega denomina S2 en su “Estudio introductorio” y *e*) en su trabajo de 1997, puede hallarse en la London Library –P 943-5– (Gregg, 1984: 268, n. 1193)¹⁵⁴. Un tercer ejemplar –S3 en 2019: 21, d) en 1997: 351– correspondiente a una edición diferente puede encontrarse en la Biblioteca Nacional –T/55.313/26–. La cuarta impresión se localiza tanto en la Biblioteca Nacional –T/55.320/11– como en la British Library –11728.g.8–. Finalmente, varios ejemplares de una edición cuyo pie de imprenta reza “Hallarás en la Librería de los Herederos de Gabriel de León, a la puerta del Sol” se encuentran en la Biblioteca Nacional –T/1.144, T/2.0561 y T/5.5314/14–, en la del Institut del Teatre –56.959–, y en la Bibliothèque Nationale de París –81 Yg. Pièce 943–. Señala Vega que esta edición presenta una emisión diferente, con algunas características divergentes de las presentadas por los ejemplares que acabamos de presentar, de la cual un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo –32.987– (Vega, 2019: 22; Vega, Fernández Lera, del Rey, 2001: 1092, v. III). Es de destacar, asimismo, que en la Biblioteca del Institut del Teatre se encuentra un manuscrito que lleva por título “Comedia del Príncipe esclavo” –82.635–. Sin embargo, no se trata de un testimonio de ninguna de las dos partes de nuestra obra, sino de una de las dos versiones disponibles de *El gran Jorge Castrioto* y *Príncipe Escanderbey*.

¹⁵⁴ Como señalaba Vega en su trabajo previo (1997: 352), la descripción que facilita Gregg de este documento (1984: 268) lo caracteriza como diferente a las de todas las demás ediciones. Sin embargo, en su “Estudio introductorio” de 2019, señala el primero que existe otro ejemplar de esta impresión en la Biblioteca Estense con la misma signatura con la cual consignaba el texto S1 correspondiente a esta segunda parte de la comedia: A 56 G 5^{ter} (15) (2019: 21).

ARGUMENTO: PRIMERA PARTE DE *EL PRÍNCIPE ESCLAVO*

Al comenzar la primera jornada, vemos a Escanderbey salir a escena armado amenazando a la joven Cristerna, también provista de espada y rodela, e interrogándola. Pese a las admiradas referencias del general turco a la belleza y al valor de la dama, en su conversación se nos informa de que esta ha intentado darle muerte. La mujer se presenta como la hija de Teodoro Castrioto, descendiente de la dinastía de reyes albaneses y gobernante de la ciudad húngara de Buda, quien falleció defendiendo esta del asalto de los turcos –capitaneados por el propio Escanderbey–. Cristerna se proponía, pues, vengar la muerte de su padre. El albanés, impresionado por la valentía de la joven, la deja marchar y le promete levantar el dominio sobre la ciudad. En la siguiente escena, unos cautivos –el anciano Alberto, el español Laín, Ricardo, Fisberto, Celio y Fabio– realizan unos preparativos para acomodar al sultán, Amurates –Murad II– con su harén. En su diálogo se informa de las circunstancias: pese a su gloriosa situación como glorioso general, Escanderbey es en realidad “de un capitán / albanés, hijo heredero, / cristiano y de igual valor” (vv. 509-511, I). Su charla se ve interrumpida por la entrada de Amurates –Murad II–, a quien acompañan sus esposas: la sultana, Luna, Rosa y Fénix, así como varios sirvientes y músicos. Gracias a un aparte de Alberto, sabemos que Escanderbey no conoce la verdad sobre su pasado: “¡Llegue / el día, albanés famoso, / en que conozcas quién eres!” (vv. 561-563, I). El sultán dispone que nadie entre en la sala, salvo algún mensajero que traiga noticias de Escanderbey, ante lo cual Ceylán, capitán de los eunucos y visir, deja ver su envidia por el trato de favor otorgado al primero. Amurates interpela a Laín, el español, quien manifiesta ser descendiente del legendario juez castellano Laín Calvo, y cuenta cómo fue apresado por los turcos en Italia. Tras una conversación en la cual el esclavo hace una laudatoria descripción de la idiosincrasia española, el sultán lo nombra su sirviente de baño y le

concede una paga “para que ande galán” (v. 731, I). A continuación, entra a escena Escanderbey y queda a solas con Amurates. Mientras conversan, llega un mensaje, que un anónimo arquero ha hecho llegar con una flecha, revelando que “el que más estima y ama” va a tratar de asesinarlo para hacerse con el poder (vv. 851-855, I). El general niega tal posibilidad afirmando su fidelidad hacia el sultán, y este parece creerle, aunque manifiesta en un aparte cierta inquietud ante la posibilidad de que el primero conozca su verdadero origen y pretenda rebelarse por ello. Tras esto, Amurates se duerme y Escanderbey se retira para no molestarlo; pero el rey, inquieto, sueña que su general lo ataca y comienza a gritar aún dormido y este, creyendo que está sufriendo una amenaza real, vuelve a entrar en la sala con su espada desenvainada. En ese momento, el sultán despierta y, aterrorizado al ver armado a Escanderbey, lo acusa de intentar asesinarlo. Amurates se retira y el héroe queda preocupado y ofendido por la incriminación.

El segundo acto comienza con el grupo de esclavos reunidos. El español, Laín, va elegantemente vestido debido a su reciente ascenso, y sus compañeros comentan su fortuna. Él afirma con amargura vivir en un engaño, puesto que acepta servir con diligencia a quien lo esclavizó, aunque acepta su situación y manifiesta tratar de aprovecharla al máximo para, quizá, llegar a gozar algún día del mismo favor que Escanderbey. Se compromete, asimismo, a conseguir mercedes para sus colegas. Estos abandonan la escena y entra Escanderbey, quien comunica a Laín su pesadumbre por los problemas con el sultán, y él critica a Ceylán, visir, y a las esposas de Amurates por tratar de perjudicarlo con sus envidias y promete tratar de calmar el enfado del rey. Llega entonces el anciano Alberto pidiendo al general que detenga a un león que ha escapado de su jaula, pero el animal, al ver al albanés, se detiene y queda manso e inmóvil. Al entrar el sultán a escena, Escanderbey le informa, dolido por su acusación y transformado por la actitud del león, que ya no desea la traicionera amistad humana, y

se retira seguido por la fiera, que en realidad había sido liberada por los cortesanos envidiosos para que eliminase al albanés. Amurates queda preguntándose dubitativo si cometió un error al dudar de la lealtad de su general; y Ceylán, movido por sus habituales celos, trata de retirar estos pensamientos de su mente. En ese momento, un etíope pide, desde fuera de escena, hablar con el sultán, pero antes que él pasa Cristerna, quien ha oído de las consecuencias que las envidias de la corte han supuesto hacia Escanderbey. Defiende el nombre del albanés y declara su deseo de luchar contra quien lo ofenda, para lo cual aguardará durante cuarenta días en una isla del canal de Constantinopla. Tras esto, fija un cartel que informa de sus intenciones y se marcha dejando al rey prendado de su belleza, y a la sultana, celosa. Al llegar Escanderbey, quien ha arrojado al mar al etíope por no mostrar el debido respeto para recibir audiencia, Amurates le informa de la visita de Cristerna y queda el héroe solo leyendo el cartel. Entonces, regresa a escena la dama y el general trata de besarla, pero ella lo rechaza afirmando que solo ama en él su valor. Llega Ceylán con órdenes del sultán de prender a la joven, pero ambos se le enfrentan y se ve obligado a llamar a la guardia. Llegan los soldados, Amurates y la sultana, y el rey reprende a Escanderbey por causar tantos problemas y estar armado en palacio contra su propia guardia. El albanés replica que él es el mayor agraviado, puesto que sus armas siempre han estado a su servicio y, pese a todo, no es tratado como merece. Asimismo, aunque aún desconoce su propia identidad, Escanderbey recrimina a Amurates que “ha dejado de ser rey porque él lo fuese hoy” (vv. 2033-2034, I) y, tras afirmar que no es su intención hacerle ningún mal, abandona la escena con Cristerna. El acto termina con el rey manifestando su confusión por las palabras de su general, y con la sultana celosa de la joven albanesa.

El tercer acto comienza con Escanderbey y Cristerna en palacio, donde el sultán ha requerido la presencia del primero y este, temeroso de que en su ausencia le ocurriese

algo a la dama, ha decidido asistir en su compañía. Mientras aguardan la llegada del sultán, el general cuenta a la joven una serie de designios que no sabe cómo interpretar: en primer lugar, el etíope al que arrojó al mar llevaba consigo una profecía que rezaba “Joven valiente, cualquiera / que la muerte me has de dar, / tu patria has de restaurar” (vv. 2101-2103, I). Además, manifiesta que esa noche ha visto, junto a su cama, a un cristiano –presumiblemente, su propio padre, aunque el albanés aún no sospecha la identidad de esta aparición– en armadura y con corona diciéndole, con lágrimas en los ojos, que es tiempo de liberar a su patria. Por último, cuenta que Cristo se le apareció en una zona boscosa entre el Tanáis y el Danubio y lo animó a seguirlo. Cristerna le replica que tan podigiosos sucesos han de ser señales de un dichoso futuro. Entra a escena Amurates, acompañado de Ceylán y de Laín, y, tras pedirle a su visir que le siga la corriente, puesto que su intención es deshacerse de Escanderbey, solicita a este su ayuda en Albania, que se rebela contra el poder turco. Por ello, dice necesitar que el general dirija la flota contra los albaneses mientras Ceylán ataca por tierra. Tras su marcha, oyen Cristerna y el general a Alberto, quien entona una canción sobre el príncipe de Albania mientras trabaja en el jardín de palacio. Al ser interrogado, el anciano esclavo termina por revelar a Escanderbey la verdad sobre su pasado: le cuenta que su padre, el rey cristiano albanés Juan Castrioto, fue derrotado y apresado por Amurates, y que murió poco después de llegar a Turquía, siendo él mismo el último de los albaneses esclavizados con él. Relata, además, cómo el sultán, al criar al albanés desde niño, se encariñó con él y le dio por nombre Escanderbey, peser a ser su nombre real Jorge Castrioto. Además, le revela que Cristerna es, en realidad, su prima hermana y le anima a abrazar la fe cristiana y a liberar a su nación del yugo turco. Emocionado, el príncipe decide embarcar en la nave del rey con rumbo a Albania sin revelar nada de lo que le ha sido dado a conocer. En la siguiente escena, se presenta al rey de Sicilia, quien ha

acudido en apoyo de Albania, acompañado de soldados albaneses listos para hacer frente a los turcos en la ciudad de Croya –que, en el texto, recibe el nombre de “Acroya”–. El monarca, al vencer a Amurates, pasará a ocupar el trono albanés hasta que lo reclame un legítimo heredero de la sangre de los Castrioto. Mientras tanto, en la galera real, Escanderbey ha armado a los cautivos Alberto y Laín, y lo acompañan también Cristerna y Ceylán. Al divisar la costa albanesa, el general iza la bandera blanca con el pretexto de hablar con los supuestos enemigos y, al aproximarse, le arrebató al valido un papel con instrucciones del sultán para asesinarlo y regresar con la joven a Constantinopla. Al llegar junto a las tropas albanesas y sicilianas, el general revela su verdadera identidad y, junto con Cristerna, Alberto y Laín, se une a ellas para lograr la liberación de sus paisanos. Los turcos son derrotados en combate y la escena final de la comedia nos muestra a un Castrioto triunfal que anuncia su próximo matrimonio con Cristerna y su intención de hacer la guerra a Amurates y llegar “hasta el propio Canal de Constantinopla” (vv. 3124-3125, I).

ARGUMENTO: SEGUNDA PARTE DE EL *PRÍNCIPE ESCLAVO*

La acción comienza en Constantinopla, donde el sultán se encuentra en la caza del jabalí con varias de sus mujeres: la sultana, Rosa y Fénix. Amurates muestra una notable preocupación porque su hijo y heredero, Mahometo, ha desaparecido. De pronto, regresa el joven narrándoles el prodigioso suceso que acaba de experimentar: cuando logró dar caza al animal y lo decapitó, este se alzó sobre sus patas traseras y de su cuello brotó la cabeza de Otomán –Osmán I–, su abuelo¹⁵⁵. Se le aparece para prevenirlo de la amenaza que supone Jorge Castrioto, anteriormente conocido como Escanderbey, quien lo derrotará en numerosas batallas. Tras su relación de lo

¹⁵⁵ La expresión “abuelo” se emplea en el texto como sinónimo de “antepasado”. Osmán I, fundador de la dinastía Otomana, gobernó entre 1281 y 1326. El hijo y sucesor de Murad II, Mehmet II, a quien Vélez se refiere en el texto como Mahometo, nació casi 100 años después del fallecimiento de Osmán.

acontecido, una sordina alerta de la llegada de una galera negra en la cual regresan Ceylán y el esclavo Laín de la batalla contra los albaneses. El valido cuenta a Amurates la derrota sufrida a manos de Castrioto y las intenciones de este de coronarse rey de Albania y de desposarse con Cristerna. El sultán, furioso por las noticias, acusa a ambos de traición y ordena al español que decapite a Ceylán advirtiéndole que posteriormente él correrá la misma suerte. Sin embargo, termina por perdonarle la vida al español y decide tomar represalias por la rebelión de los albaneses. Una nueva escena traslada la acción a Croya, donde Cristerna y Alberto aguardan la llegada victoriosa de Escanderbey mientras comentan alegremente algunos pormenores de la batalla acompañados por el noble albanés Moisés Golento, almirante de Dalmacia. A la llegada del héroe, lo reciben efusivamente y Moisés le pide que, para probar su identidad como descendiente de Juan Castrioto, enseñe una marca de nacimiento en forma de espada que debería encontrarse en su brazo derecho. Escanderbey muestra el antojo y declara que, en adelante, luchará con su brazo al descubierto para ser debidamente reconocido. El aristócrata, satisfecho, le indica que sustituya sus ropas turcas por el traje albanés para la ceremonia que tendrá lugar a continuación. Mientras el héroe se ausenta para vestirse, llega un mensajero turco, Mostafá, y anuncia que el sultán pretende declarar la guerra a Albania. Al regresar Escanderbey, le entrega un mensaje de Amurates que le advierte que, si no vuelve a mostrarle pleitesía y renuncia a la corona albanesa, caerán sobre él sus fuerzas, que ya se encuentran a la altura de Hungría. Mientras el héroe lee el mensaje, Mostafá trata de apuñalarlo, pero el suelo se abre y lo traga milagrosamente. Tras este portentoso suceso, se descubre en el escenario, en un trono, el legado del papa Nicolao –Nicolás V–, quien, tras declarar Escanderbey su nueva fe cristiana, lo bendice como nuevo rey albanés y les otorga, a él y a Cristerna, una dispensa matrimonial que les permitirá casarse pese a su cercano parentesco. El acto termina con el joven

disponiéndose a cruzar el palio de la ciudad como rey, de acuerdo con la tradición, y aclamado por sus súbditos.

La segunda jornada se inicia en el palacio de Castrioto, en Croya, donde el joven presencia una aparición de su padre, Juan Castrioto. El antiguo rey de Albania exhorta a su hijo a recuperar sus restos mortales, enterrados en Constantinopla, para que puedan recibir digna sepultura cristiana en Albania. Jorge se disculpa por la situación prometiendo recuperar sus huesos y erigir un gran monumento en su memoria. Tras la marcha de la visión, cuenta lo ocurrido a Cristerna y se presenta Moisés anunciando la llegada de Amesa, sobrino del rey y general, quien asiste con 20.000 hombres para el enfrentamiento con los turcos. Estos, afirma el joven, se aproximan con un gran ejército—de 200.000 hombres, como señala más adelante el texto— por tierra para una batalla. Con Cristerna, Moisés, Amesa y el cautivo Alberto, a quien ha nombrado condestable de Albania, Jorge realiza los preparativos para el enfrentamiento. Una nueva escena muestra a Amurates listo para la lucha junto a sus esposas, su hijo y Laín. Tras comenzar el combate, Solimán, general turco, informa al sultán de los graves estragos que está provocando el rey albanés con solo 10.000 hombres a su cargo. Sin embargo, Amurates decide continuar con el combate y Laín manifiesta, en apartes, su intención de pasar al bando cristiano. El esclavo consigue encontrarse con Moisés y Alberto, quien lo reconoce de inmediato, y se precipita a vestirse como un cristiano. Sin embargo, esto le servirá para, poco más adelante, ser apresado por los turcos y acusado de traición. Previamente a esto, Mahometo es capturado por los albaneses y Jorge decide mantenerlo como rehén tratándolo con todos los honores. La última escena del acto nos muestra el bando turco, donde Amurates ha ordenado ejecutar a Laín por traición. El proceso es interrumpido por la llegada del rey albanés, quien se dirige en persona en calidad de embajador para anunciar al sultán que permitirá regresar a su hijo si le hace

entrega de los restos mortales de su difunto padre y libera a los cautivos cristianos. Al retirarse Jorge llevándose consigo al español, el sultán manifiesta su admiración y su sorpresa por tan sencillas exigencias a cambio de la vida de su hijo, y la sultana confiesa, en un aparte, su fascinación hacia el rey y sus ropas cristianas.

El último acto comienza con Cristerna en Croya aguardando la llegada de su esposo y, a través de su diálogo con Moisés, se informa al público de que Amurates aceptó el trato propuesto por el rey albanés, quien le entregó a su hijo a cambio de su palabra de devolver con vida a los cautivos y hacerle entrega de los restos de su padre. Sin embargo, el sultán traicionó el acuerdo y, negándose a cumplir su parte, continúa la guerra para conseguir someter de nuevo a Albania. Al llegar el rey, con el rostro manchado de sangre, relata las victorias conseguidas en dos batallas contra las tropas turcas, en las cuales han logrado causar una baja de 40.000 hombres, entre ellos, el visir otomano, llamado Orcán. Los hombres se encuentran acampados en una zona próxima, a orillas del Émato. Allí, el también cautivo Alberto dialoga con Mahometo, quien se muestra indignado ante la falta de palabra de su padre y afirma que, si este no cumple lo prometido, volverá a Croya para obligarle a hacerlo. Amurates se encuentra realizando los preparativos para un ataque a la ciudad, y el joven lo increpa por su falta de honorabilidad. El sultán, furioso, determina darle muerte, pero una súbita enfermedad lo ataca. Pese a ello, sigue determinado a combatir. Mientras tanto, Escanderbey saca a sus tropas de la ciudad para salir al encuentro de las turcas. Dado que es de noche, determinan descansar y, durante el sueño del rey, unos moros aliados de los otomanos intentan darle muerte. Sin embargo, la visión de su padre vuelve a aparecerse y salva la vida del rey al despertarlo y permitir así que se defienda del ataque. Este ordena marchar sobre el campamento turco. Allí se encuentra el sultán en sus últimos momentos de vida y, al llegar los albaneses, Escanderbey decide, honorablemente, no

combatir para no aprovecharse de una circunstancia ventajosa. El sultán, agradecido por tan noble decisión, libera al condestable Alberto y da permiso al rey para recuperar los huesos de su padre y darles honrada sepultura en Croya, tras lo cual fallece. La comedia finaliza con Mahometo disponiéndose a transportar el cuerpo de Amurates a Constantinopla para las honras funerarias, y con Escanderbey estableciendo que su padre sea enterrado cristianamente en Acroya.

MUNDOS FICCIONALES, ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

Los mundos ficcionales de las dos partes de *El príncipe esclavo* pertenecen al modelo de mundo de tipo III de Tomás Albaladejo (1992: 52-58), de lo ficcional inverosímil. Sin embargo, el profundo arraigo de las creencias en lo religioso y lo sobrenatural en la mentalidad barroca (cf. subepígrafe 1.2.3.3, pp. 105-116) disponían una credibilidad para los elementos inverosímiles de ambas piezas –la profecía del etíope (vv. 2080-2103), la breve aparición del padre de Castrioto (vv. 2128-2148) y la visión de Cristo experimentada por el héroe¹⁵⁶ (vv. 2227-2281) en el caso de la primera parte; y las dos apariciones del espectro de Juan Castrioto (vv. 1203-1279, 2682-2686), la visión por parte de Mahometo de su antepasado Otomán (vv. 181-246) y el suelo que se abre milagrosamente y se traga a Mostafá (vv. 919-927) en la segunda comedia de la bilogía– que hacían que su codificación y su recepción se diesen entendiendo estos motivos como verosímiles y no como fantásticos. Así, los mundos ficcionales de las dos obras eran considerados en época de Vélez como pertenecientes a un modelo de mundo

¹⁵⁶ A este respecto, cabe recordar que no es necesario mostrar sobre las tablas los motivos ficcionales para que su existencia ficcional quede establecida. Los tres elementos sobrenaturales de la primera parte de la bilogía son introducidos por los parlamentos de Escanderbey, mientras que las dos apariciones del espíritu de su padre de la segunda se manifiestan en escena. En ninguno de los casos hay duda acerca de la realidad ficcional de estos motivos: todos ellos quedan estipulados como auténticos. En el primer caso, no se introduce ninguna circunstancia ni convención que indiquen que el héroe albanés miente; y en el segundo, el fantasma es introducido por medio del elemento que, en los mundos binarios teatrales, recibe la máxima autoridad autenticadora: la presencia escénica.

de tipo II, aspecto que ha de ser tenido en cuenta por nuestra visión contextual de la comunicación literaria.

Como tendremos ocasión de comprobar, la presencia de los elementos históricos en la biología que nos ocupa es más bien reducida. De modo particular, Vélez hace partícipe a su público de los rencores que Escanderbey provocaba en la corte de Murad II, donde los aristócratas trataban de obstaculizar la vida del héroe. Puede observarse este aspecto en los constantes comentarios de Ceylán y de las esposas del sultán, en el motivo de la flecha con la cual un anónimo arquero envía un mensaje con el fin de provocar desavenencias entre el albanés y el turco y en el episodio del león, que, como veremos, procede de una fuente concreta. La lucha del jenízaro contra el etíope que termina defenestrado tiene su origen, asimismo, en una obra histórica de la que nos ocuparemos más adelante y, por lo tanto, ha de ser considerada como no ficticia al menos parcialmente, dado que la pelea entre ambos no transcurre en la crónica tal como la muestra Vélez y, por supuesto, no termina con la profecía que contiene el drama. Sin embargo, la mayor diferencia con respecto a la versión histórica del héroe es el desconocimiento de su propio origen que Vélez le atribuye. En la primera parte de *El príncipe esclavo*, el protagonista sabe de su procedencia extranjera, pero ignora que pertenece a la estirpe de los Castrioto y que es, en realidad, el legítimo heredero del trono albanés; mientras las fuentes históricas afirman que Escanderbey contaba con unos nueve años cuando fue entregado como rehén por su padre junto a sus hermanos —a quienes, por otra parte, no aparece referencia alguna en las piezas—. Este aspecto permitía a Vélez introducir un elemento de tensión y un detonante a raíz del cual justificar debidamente la decisión del héroe de rebelarse contra su señor. Asimismo, es de destacar que el ecijano modificó el momento y las circunstancias del fallecimiento de Juan Castrioto, padre de Jorge, quien no murió como cautivo de los otomanos, sino en

constante guerra con la resistencia albanesa, encabezada por Escanderbey. Solo un tiempo después de la muerte del héroe el sultán logró someter de nuevo a Albania, y nuestro autor muy probablemente quiso hacer referencia al enfrentamiento que ambos mantuvieron. Este aspecto también es perceptible en el siguiente parlamento de la segunda parte del drama, puesto en boca del antepasado de Mahometo:

[MAHOMETO.] “Y aunque Mahometo el Magno
 después por glorioso nombre,
 te ha de dar la fama treinta
 batallas, sus vencedores
 brazos te han de presentar,
 y de todas, este joven
 heroico ha de ver triunfante
 tus vencidos escuadrones” (vv. 235-241, II).

El texto contiene la imprecisión de referirse a Mahometo con el sobrenombre de “el Magno” siendo el auténtico apodo de Mehmet II “el Conquistador”, en alusión a la toma de Constantinopla, el hito más importante de su mandato, que determinó el fin del Imperio Bizantino en 1453. Sin embargo, Vélez se hace eco del hecho de que Mehmet no llegó a derrotar a Castrioto, dado que la resistencia albanesa fue abatida por sus tropas en 1478, pasados diez o doce años¹⁵⁷ de la muerte del héroe.

Otro detalle introducido por nuestro poeta en la ficción procedente de la fuente histórica que estudiaremos es la marca de nacimiento del brazo de derecho del albanés, “una espada que la misma / pródiga naturaleza / pintó prodigiosamente / en el diestro brazo” (vv. 723-726, II). Finalmente, el texto presenta algunas imprecisiones cronológicas. La muerte del sultán Murat, que en el texto se presenta como prácticamente inmediata a la rebelión de Castrioto, que tuvo lugar en 1443, ocurrió realmente en 1451. El ecijano modifica este aspecto histórico con el fin de dar un final

¹⁵⁷ La fecha de la muerte de Castrioto varía en las diversas fuentes entre 1476, 1477 y 1478. Tanto Ochoa como Barletius la sitúan en 1467.

apropiado a su comedia. Asimismo, pese a que la acción de la segunda obra comienza inmediatamente después de la primera y, por tanto, la trama sigue situándose en el año 1443, el sumo pontífice a quien representa el legado que aparece en el primer acto lo es de Nicolás V y no de Eugenio IV, con cuyo papado se corresponde el tiempo representado.

PERSONAJES

Uno de los aspectos que permiten advertir el poco tiempo transcurrido entre la composición de ambas partes de la bilogía de *El príncipe esclavo* es la uniformidad general tanto en el estilo como en la caracterización de los personajes. El protagonista de la acción, Escanderbeg, es representado como un héroe: un hombre valiente, leal y un excelente militar. La virtud de la cristiandad le llegará a través del descubrimiento de su ascendencia familiar, si bien previamente a esto la visión de Cristo ya lo ha deslumbrado¹⁵⁸ e, incluso antes de estos sucesos, ya mostraba cierta inclinación hacia la fe cristiana:

[ESCANDERBEY.] Tú me regeneras hombre
segunda vez, tú me haces
príncipe de esclavo. A ti
debiéndote estoy el darme
noticias que soy de Cristo
soldado, que su estandarte
también tremolar le vi
entre el Danubio y el Tanáis.
No en vano a los que su ley
siguen me inclinaban antes
tan piadosos afectos,
tantas ocultas deidades (vv. 2809-2820, I).

¹⁵⁸ Como veremos al ocuparnos de las fuentes, también hay un claro paralelismo entre el momento en el cual el albanés se ve conmovido por la visión de Cristo y el relato bíblico de la caída de San Pablo del caballo, cegado por la luz de Dios.

A partir de la revelación de su auténtica identidad por el anciano esclavo Alberto, Escanderbey adquirirá nuevos rasgos heroicos: inmediatamente después de conocer su verdadero origen, el jenízaro se embarca junto con las tropas del sultán que se dirigen hacia Albania para sofocar una rebelión que allí ha habido y, engañando a Ceylán, logra pasar al bando cristiano junto a Cristerna, Alberto y Laín, aspecto que posiblemente remita a los hombres que, junto al albanés, decidieron abandonar el ejército otomano. Si bien volveremos más adelante sobre este aspecto, también es destacable el paralelismo existente entre esta figura y la de Moisés: criados desde niños por los dirigentes de una potencia que oprime a sus respectivos pueblos, ambos se rebelan contra sus protectores y escapan para convertirse en los liberadores de sus grupos. El factor religioso, asimismo, tiene una importancia fundamental: junto al descubrimiento de sus orígenes, ambos personajes experimentan un giro de fe que, en el caso de Escanderbey, se traduce en una fervorosa adhesión al cristianismo. Los rasgos heroicos del albanés se acentúan en la segunda comedia, donde el público tiene ocasión de comprobar su gran destreza militar:

[ESCANDERBEY.] Al fin, sin rescatar los soberanos
 huesos que libra el Cielo en mi osadía,
 y Alberto, les gané a los otomanos
 dos batallas campales en un día,
 cuarenta mil muriendo a nuestras manos,
 los veinte mil matando por la mía,
 que, porque no quedasen agraviados,
 partimos la mitad yo y mis soldados
 (vv. 2308-2314, II).

También el carácter piadoso y noble del albanés resulta más visible en la segunda parte de la pieza en contraste con el sultán, puesto que el primero le entrega a su hijo Mahometo sin haber recibido aún los huesos de su padre, y este incumple su

palabra. El carisma de Escanderbey es reconocido y admirado por el propio Amurates antes de morir concediéndole lo prometido:

AMURATES. No tengo, oh, valiente joven,
 rayo invencible del Asia,
 para aplaudirte lugar,
 que tiempo y fuerzas me faltan.
 Mas hoy, que heroico compites
 con el mejor de la fama,
 he de morir satisfecho de tu amistad
 (vv. 2785-2792, II).

Cristerna, la joven prima de Jorge, es presentada desde su primera aparición en escena como una mujer guerrera, uno de los caracteres más comunes de la comedia barroca, por el cual Vélez sentía una gran atracción –encontramos este tipo de mujer varonil en otras obras suyas, como *La Serrana de la Vera*, *El amor en vizcaíno*, *La cristianísima Lis*, *El triunfo mayor de Ciro*, *saber vencerse a sí mismo*, *El marqués del Vasto...*-. Al comenzar la acción, el espectador la ve armada con rodela y espada retirándose de Escanderbey, a quien ha intentado asesinar, mientras él entona los famosos versos iniciales que la caracterizan como una mujer bella y valiente, un “pasma del Asia” y “terror de Europa” (vv. 13-14, I):

ESCANDERBEY. ¿Quién eres, Palas cristiana?
 ¿Quién eres, húngara heroica,
 que con un velo celando
 los rayos que te coronan
 por no cegar al Sol mismo,
 que presume, o mariposa,
 o Fénix, o salamandra
 en su incendio, vida o gloria,
 muriendo, si ave imperial
 del balaj celeste no osa
 examinarse en la luz
 que a esa nube se remonta? (vv. 1-12, I)

La joven, cuya intención inicial es vengar la muerte de su padre en la defensa de la ciudad de Buda de un ataque turco, volverá a dar señales de su valor en el segundo

acto, cuando lanza un desafío en la corte de Amurates a cualquiera que se atreva a ofender a Escanderbey; y en el tercero, al aparecer armada junto a él en la flota turca que se encamina hacia Albania. Estos aspectos la caracterizan asimismo como una mujer vengadora (*cf.* McKendrick, 1974: 261-276), puesto que su acción se ve motivada por diferentes ofensas: a su padre la primera, y al albanés las dos segundas –su reto a duelo se produce porque las noticias sobre los rencores hacia Escanderbey han llegado a sus oídos, y su marcha con él en la embarcación turca a Croya tiene lugar al descubrir ambos, a través de Alberto, el auténtico origen del jenízaro–. Esta caracterización permite representar a la dama de modo positivo y casi al mismo nivel que a los personajes masculinos al adoptar un rol de género que le permite “superar su feminidad” convirtiéndola en sustituto del hombre (Vitse, 1978: 156)¹⁵⁹:

ESCANDERBEY. Basta, y para conocer
 tu valor menos, cristiana,
 porque esta acción soberana
 más es de hombre que de mujer (vv. 1843-1846, I).

Sin embargo, es destacable el hecho de que en la segunda parte del drama los rasgos que caracterizan a la joven como mujer guerrera han desaparecido. Su presencia es mucho más escasa; y su actitud, notablemente más pasiva. No lucha en los enfrentamientos librados por Castrioto contra los turcos, sino que se limita a aguardarlo en Croya, lo cual contrasta con la mujer fuerte, valiente y audaz que presenta la primera parte del drama. Este es, pues, el personaje que experimenta un cambio más notable en el paso de la primera a la segunda parte de la bilogía al transformarse de mujer guerrera en mujer enamorada.

¹⁵⁹ Representación positiva que surge, evidentemente, de la mentalidad misógina propia de la época que nos ocupa, caracterizada por una férrea imposición de roles de género que implicaba que lo masculino, categoría positiva, y lo femenino, negativa, eran mutuamente excluyentes (Stroud, 1983: 111).

En relación con esto mismo, llega el gracioso a asociar las virtudes del héroe albanés con las propiamente españolas:

LAÍN. ¡Juro a Cristo,
que me pesa que ese pecho
español no haya nacido,
o cristiano por lo menos! (vv. 1275-1278, I)

El personaje muestra, sin embargo, una dimensión más reflexiva y profunda en la primera parte de la comedia que en la segunda, como demuestran sus parlamentos sobre la vida como sueño (vv. 1076-1112) y sobre la mudanza de la fortuna (vv. 1217-1270), ambos tópicos clásicos del Barroco sobre los que volveremos al ocuparnos del contexto de la obra. Así pues, en la segunda parte la función de Laín es más propiamente cómica –sin que falten algunas referencias patrióticas a las que da pie el personaje, como la contenida en los vv. 1533-1539– a menudo a través del contraste con la seriedad de los diálogos de los otomanos que lo mantienen cautivo con parlamentos como el que sigue:

AMURATES. ¡Ah, injustos cielos!,
¿esto escucho a mis oídos?
¿Otra vez estás durmiendo,
Mahoma?

LAÍN. (Ap.: Y roncando y todo,
según se ven los efetos,
que se debió de acostar
entre Coca y Alaejos) (vv. 1702-1708, II).

El personaje de Amurates es, junto con Escanderbey, el único propiamente histórico que hace aparición en la primera parte de la pieza. Se corresponde con el sultán Murad II, quien gobernó el Imperio Otomano entre 1421 y 1451, con una breve interrupción entre 1444 y 1446. Es caracterizado como un hombre cruel, engañoso y poco honorable, dado que no duda en ocultar a Castrioto la verdad sobre su procedencia, ni tampoco en tratar de asesinarlo pese a su lealtad. La primera parte de la comedia

incide en su lujuria, como se desprende de la conversación que los cautivos mantienen sobre su harén (vv. 329-410) y de sus intenciones de seducir a Cristerna. Asimismo, en la segunda falta a su palabra cuando el albanés secuestra a su hijo para recuperar los restos de su padre, mientras el primero trata a Mahometo de modo ejemplar. El contraste moral entre el héroe y el sultán es evidente:

AMURATES. ¡A Acroya, soldados míos,
que a despecho de los bríos
de Escanderbec, con los pies
he de hollar los homenajes
a vitoriosos progresos,
y de su padre los huesos
con ostentosos ultrajes
he de volver a sus ojos,
que vitoriosos están,
cenizas viles! (vv. 2392-2401, II)

Sin embargo, como ya señalamos, el sultán muere reconociendo la victoria de Escanderbey y su honorabilidad, además de ordenar que le permitan llevarse los huesos de Juan Castrioto (vv. 2785-2800). Este aspecto redime al personaje; pero la diégesis, como vimos, hace que recoja el testigo de los enfrentamientos entre albaneses y otomanos el hijo de Amurates y futuro sultán, Mahometo. Este personaje, que aparece únicamente en la segunda parte del texto, presenta una caracterización cuya verosimilitud se ve ligeramente resentida por su promesa final de venganza, si bien, como señalamos anteriormente, este aspecto tiene la finalidad de conciliar la fábula de *El príncipe esclavo* con el enfrentamiento histórico entre Castrioto y Mehmed II que se prolongó hasta la muerte del primero. Por otra parte, la buena relación que ambos personajes mantienen en la comedia hasta la muerte de Amurates y la insistencia de Mahometo en que su padre cumpla lo prometido tienen la finalidad de subrayar la mala fe de este último:

MAHOMETO. Los reyes no deben dar
palabra que no imaginen
cumplir, porque son sagradas
deidades nunca violadas
del engaño aunque destinen,
con diferentes sucesos,
los cielos su voluntad,
que negar la libertad
a estos años y esos huesos
no es empresa de tu mano
cuando por rescate queda
de un hijo tuyo que hereda
todo el imperio otomano (vv. 2410-2422, II).

Ceylán, personaje que aparece en ambas partes de *El príncipe esclavo*¹⁶¹, constituye la representación de las suspicacias que la figura de Castrioto provocaba en la corte otomana. En la primera obra, asistimos en varias ocasiones a sus manifestaciones de envidia hacia el albanés, aspecto en el que confluye con las esposas de Amurates, conformando un bando enemigo al que terminará el propio sultán terminará por sumarse:

CEYLÁN. Ya voy
a que los eunucos hagan
lo que mandas. (Ap.: ¡Pero loco
de ver que mercedes tantas
merezca un hombre en la tierra,
sin ser Mahoma ni sacra
deidad! ¡No lo sufra el Cielo,
y desde sus luces caiga
este Faetón albanés
que el Asia de envidia abrasa! (Vase.)

SULTANA. ¡Notable exceso de amor!
[...]

LUNA. (Ap.: ¡Rabio de celos!)

ROSA. (Ap.: ¡De envidia
muero!)

¹⁶¹ En la segunda obra, sin embargo, su función se limita prácticamente a servir para ilustrar la faceta cruel e injusta de Amurates, quien ordena a Laín que lo ejecute (vv. 410-472) por su fracaso en la batalla contra Castrioto que tuvo lugar en la primera parte.

FÉNIX. (Ap.: ¡Quién no muere y rabia!) (vv. 775-793, I)

Esta agrupación de personajes viene a sustituir la pareja que en *El jenízaro de Albania* conformaba Ceylán con Celín, otro cortesano muy próximo al sultán que compartía con el primero los celos hacia Castrioto. En *El príncipe esclavo* no se da esta dualidad, pero es de destacar que, en la segunda parte, uno de los dos moros que tratan de asesinar al albanés mientras duerme se llama Celín, lo cual probablemente constituya un guiño por parte de Vélez al espectador familiarizado con la anterior obra.

Finalmente, es de destacar la presencia de los dos caracteres que, junto a Escanderbey, Amurates y Mahometo, son versiones ficcionales de dos personajes históricos. Nos referimos a Amesa, el valeroso sobrino de Escanderbey, y a Moisés Goletto, quien en *El príncipe esclavo* es presentado como un noble albanés favorable al gobierno de Castrioto. Ambos son mencionados en una de las fuentes de las cuales, como veremos, se sirvió Vélez para la documentación de su comedia: la *Corónica del esforçado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traduzida de lengva portuguesa en castellano*. En la edición madrileña de 1597 de esta obra histórica, la primera referencia al sobrino del jenízaro se encuentra en el fol. 16r, donde el autor refiere cómo Amesa fue uno de los primeros contactos de Escanderbey tras su rebelión que lo ayudó a establecer su poder sobre Croya. De Moisés, por otra parte, la *Corónica* afirma que “era del linaje de Pedro Goletto, hombre de gran nobleza y esfuerzo, a quien siempre tuvo por compañero y grande amigo en las cosas que le sucedieron dificultosas y necesarias, así de ánimo, como de trabajos” (Ochoa, 1597, fol. 20r). En el drama, tanto Amesa como Escanderbey son presentados como hombres valientes y leales. Su principal función es la de añadir elementos históricos a la segunda parte de la pieza, en la cual, como vimos, estos son notablemente escasos.

SUBGÉNERO DRAMÁTICO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE

Al igual que el resto de comedias del corpus que nos ocupa, ambas partes de *El príncipe esclavo* son clasificables dentro del subgénero del drama histórico y, por lo tanto, se corresponden con las características que delimitamos en el subepígrafe 1.2.3.4. La composición establece una interrelación ideológica entre la época representada –esto es, la expansión del Imperio Otomano de mediados del siglo XV– y la propia. En los años en los cuales la obra fue compuesta, el conflicto turco-español no tenía la candencia de los años de Felipe II y de Felipe III –si bien no por ello había cesado la hostilidad entre ambas potencias ni tampoco la percepción de los otomanos como uno de los principales enemigos de la Monarquía Hispánica–. El entorno decisivo a este respecto es la Guerra de los Treinta Años y la alianza matrimonial entre los Habsburgo españoles y los austriacos, como analizaremos adecuadamente en el apartado dedicado al contexto. Apuntaremos, por ahora, que los elementos que *El príncipe esclavo* pone en relación son la lucha contra los enemigos de la fe católica en ambas épocas, así como las uniones matrimoniales que solidifican el bando cristiano. La segunda parte presenta una asociación conceptual más simple al limitarse a constituir una pieza de propaganda religiosa que busca apelar al combate contra los protestantes mediante la alusión a otro enemigo histórico del catolicismo: los otomanos.

Como hemos tenido ocasión de comprobar, ambas partes de la bilogía se sitúan en un marco cronológico y geográfico muy específico con una incidencia esencial en ambas diégesis. Asimismo, protagonista y antagonista son réplicas ficcionales de personajes históricos cuyas acciones, por tanto, resultan decisivas para la trama.

Los principios de decoro y de justicia poética intervienen en las dos partes de la comedia. En la primera, la situación de opresión que los albaneses sufren a manos de los otomanos llega a su fin, reponiéndose así el daño provocado; y en la segunda, el

príncipe esclavo es coronado rey de Albania y, finalmente, logra recuperar los restos de su padre, a raíz de lo cual este último podrá descansar en paz. Además, puede afirmarse que la segunda parte de la bilogía aporta una reparación extra a la solución propuesta por la primera, puesto que los dos principales antagonistas de esta última, Ceylán y Amurates, mueren. De otra parte, el decoro interviene a lo largo de las dos partes, como prueba el hecho de que ningún personaje llega a morir por heridas de guerra sobre las tablas: el único cuyo fallecimiento es directamente contemplado por el público es Amurates, cuya muerte es sosegada y digna. Vélez se las ingenia para que Ceylán, a quien Laín ejecuta por orden del sultán, tampoco llegue a perder la vida en escena introduciendo un pretexto:

AMURATES. No quiero honrarte con verte
 morir. En aquellos robles
 ejecuta lo que digo,
 cristiano (vv. 461-464, II).

Por lo que respecta a las unidades de tiempo y lugar, puede afirmarse que la bilogía de *El príncipe esclavo* se sirve de ellas de acuerdo con la verosimilitud. Durante la práctica totalidad de la primera parte, la acción transcurre en Constantinopla, en el palacio del sultán. El escenario cambia al moverse el protagonista, trasladándose los hechos a la embarcación turca con destino a Albania. De la ciudad de Acroya, solo volverá a ubicarse momentáneamente la diégesis en el palacio de Amurates para mostrarnos la reacción de este último al conocer la victoria albanesa en la batalla. Respecto a la temporalidad, no aparece particularmente definida en ninguna de las dos obras. La acción de la primera parte sucede en aproximadamente dos días, puesto que hacia el principio de la comedia los cautivos disponen un salón para que el sultán cene con sus esposas (vv. 323-326, I) y, hacia poco más de la mitad de la acción, Cristerna hace referencia a “la venidera noche” (v. 1656, I). Asimismo, en la segunda parte de la

biología hay dos alusiones indirectas a la noche (vv. 1103-1111, 2621-2622, II). Esto, junto al llamativo hecho de que esta segunda parte retoma la acción en el punto exacto donde lo dejó la primera, lleva a la conclusión de que transcurren unos cinco días en total.

Escenográficamente, la pieza no presenta la gran complejidad que cabría esperar de un drama con varias representaciones de combates. Es de destacar que en la batalla final de la primera parte las instrucciones del dramaturgo son particularmente prolijas, puesto que únicamente contamos con la siguiente acotación: “Dese la batalla, y luego salgan Carlos, rey de Sicilia, Escanderbec [*sic*], Floro, Alberto, Laín y todos los que pudieren” (Vélez, 2019: 247, acot. *TT*). En la segunda parte, la lucha de Mahometo contra el jabalí, así como las dos batallas que el albanés libra contra los otomanos, no son mostradas al público, sino resueltas a través de la relación. Sin embargo, cabe destacar la laboriosidad que entraña el introducir la escena del león del primer texto, así como lo espectacular de la milagrosa desaparición de Mostafá tragado por la tierra (Vélez, 2019: 283, acot. *Q*) y la fastuosidad del momento en el cual se descubre en un trono el legado del Papa para bautizar a Castrioto (Vélez, 2019: 283, acot. *R*). Estos elementos apuntan en la dirección de una representación cortesana, aspecto que apoyan las noticias relativas a las escenificaciones que trataremos más adelante.

Finalmente, otro rasgo propio del drama histórico que encontramos en *El príncipe esclavo* es la trama amorosa que diluye el contenido histórico-político de la intriga. En la primera obra de la biología, puede percibirse la admiración de Escanderbey hacia Cristerna desde la primera escena, en la cual lo vemos repeler el ataque de la dama mientras recita el largo parlamento inicial en cuyo contenido se aprecia su deslumbramiento por el valor y la belleza de la joven (vv. 1-138). Ella, sin embargo, corresponderá propiamente a estos sentimientos una vez descubierto el origen dinástico

de Castrioto: “No sin duda me inclinaban / a tus generosas partes / las estrellas” (vv. 2839-2841, I). El romance, ya comenzado en la última parte de la primera parte de *El príncipe esclavo*, llegará a su culmen en la segunda a través de la dispensa papal de la consanguinidad de la pareja (vv. 1057-1063, II). Como señalamos, la función primordial de Cristerna en esta segunda parte es la de ejercer de enamorada de Escanderbey, dado que, por lo demás, su intervención en la acción carece de auténtico peso dramático.

Por lo que respecta a la clasificación de la comedia que nos ocupa dentro de la división de Oleza entre dramas de hechos públicos y privados (cf. 2013: 150-187, 2012: 61-102), hemos de detenernos en el motor de las acciones de la trama. El protagonista de *El príncipe esclavo* es un héroe nacional, una figura pública; pero, tal como se presentan en la obra, las circunstancias que desencadenan su rebelión –aspecto, asimismo, eminentemente público– son de índole privada: la trama oculta cuyo descubrimiento lleva a Escanderbey a rebelarse contra Amurates es familiar. También la conversión religiosa de Castrioto presenta cierto enfoque privado al mostrarse integrada dentro de la cuestión dinástica que durante cierto tiempo le permanece oculta. En la segunda parte de la biografía, por otra parte, la dimensión privada se encuentra en la voluntad del albanés de recuperar los restos de su padre, aspecto notablemente íntimo, que desencadena el conflicto por el cual aquel secuestra al hijo de Amurates y este último se retrata como un personaje de dudosa moral al negarse a cumplir su palabra. Así pues, hemos de señalar que la composición, aun conteniendo numerosos elementos de carácter público, presenta como motor de estos unas causas privadas, lo cual nos lleva a incluirla dentro del tercer nivel que Oleza distingue en su clasificación de los dramas históricos (cf. 2012: 80-82, 1986: 257-258). En este grado, nos encontramos con obras protagonizadas por un personaje histórico y/o legendario que lleva a cabo acciones en el ámbito público y en el privado.

Además, ambas partes de *El príncipe esclavo* son susceptibles de considerarse, sin perjuicio de su carácter de dramas históricos, como comedias de moros, dada la importancia de la materia y los personajes moriscos en sus acciones (Matas Caballero, 2005: 322, 325). Ambos dramas constituyen un excelente ejemplo del interés de nuestro poeta por los conflictos entre turcos y cristianos albaneses (2005: 328).

En cuanto a la orientación preferente de la comedia, hemos señalado que los aspectos escenográficos permiten estimar que Vélez compuso *El príncipe esclavo* con un receptor cortesano en mente. El ambiente áulico en el cual se desarrolla buena parte de la primera parte de la pieza y la notoria presencia de personajes de alta extracción social de ambos episodios señalan asimismo en esta misma dirección. Su función, de otra parte, es de naturaleza propagandística, como estudiaremos convenientemente en el apartado dedicado al contexto.

EMISOR: FECHA Y FUENTES DE *EL PRÍNCIPE ESCLAVO*

Por lo que respecta a la fecha de composición de las dos partes del drama, Vega ha señalado en varias ocasiones la probabilidad de que ambas fuesen compuestas en una fecha muy próxima a 1628 (cf. 2019: 29-31, 2006: 42-44, 1998a: 15, 1995: 123-126). El primer elemento a tomar en consideración es el dato de la representación palaciega de la segunda parte de la bilogía a cargo de la compañía de Antonio de Prado el 17 de enero de 1629 (Rennert, 1907: 52). Shergold y Varey señalan que la fecha podría ser errónea y podría haber tenido lugar la escenificación en 1630 o 1631 (1963: 218, 233), dado que el documento en el que figura esta información presenta una fecha errónea. Sin embargo, las bases de datos *DICAT* y *CATCOM* presentan la fecha previamente señalada, con lo cual la tomaremos como válida. De otra parte, la propuesta que Vega

hace de 1628 se refiere no a la segunda parte, sino a la primera, lo que indica que pasó muy poco tiempo entre la escritura de uno y otro texto, siendo este último, probablemente, una consecuencia del éxito del primero, que no manifiesta en modo alguno intención de mantener la continuidad que presentará la mencionada segunda parte.

De todos los argumentos proporcionados por Vega que apoyan la composición de ambos textos en torno a 1628, consideramos que adquiere una particular relevancia la obra miscelánea *Para todos* de Montalbán, publicado en 1632, que contiene el auto sacramental *El príncipe esclavo Escanderbec*. En el prólogo de dicha edición, el autor hace referencia a la biología de Vélez sobre la vida de Escanderbey declarando su auto deudor de ambas. Este aspecto, añadido al dato de la escenificación de la pieza de Montalbán en el Corpus de Madrid de 1629, señala que el autor ya había tenido ocasión de ver ambas comedias sobre las tablas y de verse inspirado por las mismas, probablemente, muy poco tiempo después.

Otro aspecto de sumo interés es la añadidura del personaje de Cristerna, cuyo nombre completo es Cristerna María, invención veleciana que no aparecía en *El Jenízaro de Albania* y que Vélez pudo introducir con el objetivo de aludir a la infanta María Ana, hermana de Felipe IV y prima de Fernando III de Austria, rey de Hungría, con quien contraería nupcias el 25 de abril de 1629. La infanta y la joven de *El príncipe esclavo* presentan los paralelismos de ser –por herencia o por matrimonio– reinas húngaras, llamarse María y ser primas de sus respectivos esposos. La situación de Vélez en el momento propuesto para la composición, acomodado ya en la Corte como ujier de cámara desde 1625, resulta óptima para recibir el encargo de la primera parte de su biología, que permitiría publicitar el magno evento.

La versificación no es suficiente por sí sola para sugerir un año de composición concreto, pero sí para apoyar su propuesta, aspecto que se da plenamente en ese caso. Los esquemas métricos de ambas partes de *El príncipe esclavo* realizados por Vega (2019: 37-39) arrojan los siguientes datos:

El príncipe esclavo, parte I:

Romance	1852	58,9%
Redondillas	804	25,6%
Décimas	210	6,7%
Silvas de consonantes	178	5,6%
Tercetos	70	2,2%
	3144	

El príncipe esclavo, parte II:

Romance	1834	65,2%
Redondillas	428	15,2%
Silvas de consonantes	168	6%
Quintillas	140	5%
Décimas	130	4,6%
Octavas reales	112	4%
	2812	

La interrelación de las proporciones de romance y redondilla invita a considerar los años 20 como la época más probable, durante la cual el primero llega a duplicar o triplicar a la segunda (Pérez Fernández, 2007: 128). Los niveles de ambas se encuentran próximos a los presentados por comedias como *Si el caballo vos han muerto* –1625-

1630¹⁶²; 50,1% rom., 34,3% red.¹⁶³–, *La rosa de Alejandría* –1625; 56,7% rom., 35,7% red.¹⁶⁴–, *El águila del agua* –1633; 68,7% rom., 27,8% red.¹⁶⁵– y *Correr por amor fortuna* –1632-1633; 65,5% rom., 23,1% red.¹⁶⁶–. Su proximidad a estas dos últimas viene a apoyar la datación de ambas partes de *El príncipe esclavo* hacia finales de la tercera década del siglo XVII. También apuntan en esta dirección la presencia de décimas, que comenzaron a ser empleadas por Lope en todas sus piezas a partir de 1615 (Morley y Bruerton, 1968: 114) y el empleo de silvas de consonantes, a las cuales Lope solo acudió en algunas obras de los últimos 10 años de su carrera (1968: 141). Habida cuenta de los paralelismos entre la versificación empleada por López y la de Vélez (cf. Bruerton, 1947: 346-364) debido a la gran influencia del primero, resulta adecuado considerar los parámetros útiles en el caso del primero para determinar algunas cuestiones del segundo. También la reducida presencia –o nula, como es el caso de la primera parte– de quintillas es considerada por Vega de madurez compositiva de nuestro autor (1996: 117, 120). En definitiva, los rasgos estróficos vienen a apoyar la fecha propuesta por Vega en torno al año de 1628.

Por lo que respecta a las fuentes textuales, es de señalar que las que a continuación señalaremos ejercieron su más notable influencia sobre la primera comedia escanderbeca que Vélez compuso, *El jenízaro de Albania*. Esta, a su vez, es la fuente principal de la primera parte de *El príncipe esclavo*, de la cual Vega afirma que, probablemente, fue inspirada únicamente por la composición anterior, sin que Vélez añadiese más elementos de los tres textos que veremos a continuación (2019: 27). Sin embargo, la influencia de dichas obras, de manera más o menos directa, sobre las dos

¹⁶² Peale, 2018: 61.

¹⁶³ González Martínez, 2011: 122.

¹⁶⁴ Cf. Peale, 2018: 59-63.

¹⁶⁵ González Martínez, 2011: 122.

¹⁶⁶ Pérez Fernández, 2007: 130.

partes de *El príncipe esclavo* –sobre todo en el caso de la primera, dado que la segunda, como ya señalamos, tiene mucho más de invención del poeta que de fundamento histórico o legendario–, no carece de interés, puesto que permite observar la reelaboración de los materiales textuales en las piezas que nos ocupan, así como posibles influencias menos notables en el *Jenízaro*.

Spencer y Schevill señalaron como fuente primaria la *Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum Principis* (Roma, ca. 1508) afirmando que probablemente Vélez leyó la traducción al español que Juan Ochoa de la Salde realizó de la versión portuguesa de Francisco de Andrada (1935: 222) y que publicó en Lisboa en 1588. El texto original fue redactado por el historiador albanés Marinus Barletius Scodriensis, y su indiscutible éxito tuvo una responsabilidad directa en la popularidad que el personaje adquirió en Europa: la primera traducción, al alemán, vio la luz en 1533; y le siguieron la italiana (1544), la portuguesa de Andrade (1567), la francesa (1576) y la española.

Nos hemos referido previamente a la versión española de la *Historia* original, cuyo título es *Corónica del esforçado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traduzida de lengva portuguesa en castellano*. La obra abarca los años 770 a 1466, puesto que comienza con un breve resumen del supuesto origen del pueblo turco y de la fundación del Imperio Otomano, seguida de una sucinta relación de los primeros emperadores otomanos, anteriores a Murat II, para centrarse, a partir del fol. 9r –en la edición que hemos consultado, impresa en Madrid en 1597–, en el cautiverio de Castrioto. A partir de este momento histórico, la crónica se torna mucho más detallada y pausada cronológicamente. Se extiende hasta la muerte del héroe albanés a los 63 años de edad, ocurrida, como hemos señalado, en 1466. Ya en el fol. 8v, el texto se refiere a Juan Castrioto, nombre que la literatura cristiana daba a Gjon Kastrioti, padre de Jorge y señor de un pequeño distrito albanés. El texto alaba el linaje de esta dinastía y enumera

los hijos de Juan enfatizando las virtudes demostradas desde la infancia por el futuro jenízaro. El detalle de la marca de nacimiento en forma de espada en su brazo aparece asimismo en esta crónica, que lo menciona antes de centrarse en las circunstancias por las cuales el joven pasó a encontrarse en manos de Murat II: vencida la resistencia de su padre, un importante estandarte de la resistencia albanesa, este hubo de rendirse y aceptar el pago de un tributo a los turcos, además de enviar a sus hijos varones a la corte otomana como rehenes. Asegura Ochoa que, a mala fe y contra lo prometido, el sultán los sometió a la circuncisión, tal como estipula la ley islámica, y, junto con la conversión a dicha religión, el joven Jorge recibió el nombre de Skanderbeg –Escanderbey–, cuyo significado es “príncipe Alejandro”, a la edad de 9 años. La crónica afirma que antes de cumplir los 18 fue nombrado capitán de caballería y recibió la “insignia de Sanjaco, que entre los turcos es la más principal después de los bajás” (fol. 9v). Poco tiempo después, Castrioto fue nombrado general por sus méritos militares. Buena parte de estos aspectos biográficos se encuentran recogidos, además de en la propia configuración de la trama de la primera parte de la biografía, en el largo parlamento de Alberto por el cual informa al albanés de la realidad de su pasado (vv. 2659-2793). Entre los fols. 10r y 11r se encuentra otro episodio que inspiró a Vélez tanto para su *Jenízaro* como para la parte primera de *El príncipe esclavo*. Se trata del desafío a un duelo a espada que un escita –quien, en la comedia de Vélez, es llamado “tártaro”– lanzó en la Corte de Murat, ante lo cual el sultán ofreció una cuantiosa recompensa al vencedor. Ante su supuesta intención de llevarse las mercedes sin combatir al creer que nadie se atrevería a aceptar su desafío, Castrioto intervino: “no pienses, soberbio escita, llevar sin derramamiento de sangre semejante premio y honra, o por ventura con mi muerte volverás más honrado y cargado de estos despojos” (fol. 10v). En la composición que nos ocupa, no tiene lugar el duelo –del cual tanto en la

crónica como en el *Jenízaro* resulta vencedor el albanés–, sino que el héroe arroja por un balcón al tártaro, convertido en etíope en el texto dramático, y lo anuncia así:

ESCANDERBEY. Un bárbaro ha sido
 que pretendiéndote hablar
 eché de un balcón al mar
 porque presumió, atrevido
 y temerario, ofender
 la majestad soberana
 de la grandeza otomana,
 y quísele responder
 con el castigo (vv. 1803-1811, I).

Las referencias a las envidias suscitadas por Castrioto en la Corte y a los recelos del sultán se encuentran asimismo en la crónica, que dedica al asunto el apartado titulado “Comienzan los de Amurat a ponerlo mal con Escanderbey” (ff. 13v-14r). Esta sección del texto sirvió de inspiración a nuestro dramaturgo, quien a través de los episodios de la misteriosa flecha con un mensaje para el sultán (vv. 851-855), del personaje del visir Ceylán –quien, en *El jenízaro de Albania*, aparece acompañado por Celín, conformando ambos una suerte de partido contra el albanés que, en la primera parte de *El príncipe esclavo*, se configura a partir de Ceylán y, en menor medida, las esposas de Amurates– y en los diversos intentos del sultán por deshacerse de Castrioto. El siguiente parlamento explicita las circunstancias a la perfección:

[LAÍN.] Y pienso que Ceylanillo,
 ese persa, o ese perro,
 Capitán de los Eunucos,
 capones del gallinero
 del serrallo, y guardas tuyas,
 malas ausencias te ha hecho
 con Amurates, porque es
 gallina también, como ellos,
 ayudado de sultana
 y de tantas como dentro
 de ese corral de Mahoma
 tiene cluecas... (vv . 1289-1300, I).

Notable es, a este respecto, la semejanza presentada por un fragmento de la crónica, un aparte de Ceylán y unos versos pertenecientes a uno de los dos romances que sirvieron de fuente de inspiración a nuestro autor, “Tuvieron Marte y amor / un día grandes combates”, como comprobaremos más adelante:

<u>Corónica del esforçado príncipe...</u>	<u>Tuvieron Marte y amor...</u>	<u>El Príncipe Esclavo, I</u>
(...) Su demasiada virtud le vino a engendrar muchos enemigos; porque indignados algunos de los nobles, pareciéndoles ya malo de sufrir una tal grandeza de virtud extranjera, [...] cuando veían a Amurat en disposición, y aparejado para les dar crédito a su maldad, lo acusaban ante él con razones encubiertas (Ochoa, 1597, fol. 13v).	(...) Quiso fortuna envidiosa, para más entronizarse, que se quejase al Sultán un bajá valiente y grave, diciendo: –Mire tu Alteza cómo el honor se reparte, que se hace agravio a muchos que más que el Albanés valen– (vv. 25-32).	Alá vive, que es bajeza que sufran tantos valientes, belerbeyes y bajaes, que un jenízaro que viene de tan obscuro linaje, que en Albania apenas puede saberse quién fue su padre, a tan alto puesto llegue con Amurates (vv. 586-595).

Como se aprecia en los extractos presentados, los tres textos dan un tratamiento muy similar a la envidia provocada por la fortuna de Castrioto en la Corte de Murad y los celos causados por el hecho de que un extranjero recibiese tantos honores del sultán, circunstancia que motiva nuestra consideración de que la crónica sirviese como fuente a las otras dos composiciones –si bien no podemos saber si Vélez tomó este motivo del texto histórico o del romance, en el caso de *El príncipe esclavo* es claro que se trata de un elemento que reelaboró a partir del *Jenízaro*, donde este aspecto tiene también gran importancia–. Asimismo, la coyuntura detallada en la *Corónica* del envío del albanés a algunas expediciones militares por parte de Murat con la esperanza de que muriese en ellas pudo influir en la elaboración de parte de la intriga del tercer acto de la primera parte de *El príncipe esclavo*, en el cual vemos a Amurates encomendar a

Castrioto la asistencia a Albania con el fin de que Ceylán se ocupe de su muerte y la disimule con el hundimiento de una de las embarcaciones de la flota turca (vv. 2359-2462, 3007-3020).

Las circunstancias concretas que el héroe albanés aprovechó para rebelarse contra los turcos, en el enfrentamiento que estos mantuvieron en la región de Niš –Nisia en la *Corónica*– contra los húngaros, encabezados por el conde Juan Húnyadi –conocido como “el azote de los turcos” y aludido en el texto como Huniades y Ianco– el 28 de noviembre de 1443, se explicitan en la obra histórica en el apartado titulado “Amurat envía a Escanderbey con un ejército” (fols. 15v-16v). También los antecedentes del hecho, que incluyen el trato afable por parte del albanés con los cautivos de los turcos –aspecto que, posiblemente, llevó a Vélez a incluirlos en su diégesis destacando particularmente al anciano Alberto y al español Laín– se presentan en el epígrafe titulado “Va Escanderbeg a la guerra contra los de Misia” (fols. 14r-15v). Aprovechando, pues, el daño que las tropas húngaras estaban provocando sobre las turcas, el jenízaro vio llegado el momento de cambiar de bando y, con un ejército de 300 hombres (fol. 16v), se dirigió a la ciudad macedonia de Debar –Dibra en el texto–, lugar de nacimiento de su padre, desde donde envió misivas al gobernador de Croya informando de la nueva situación, que lo convertía en señor de la ciudad. Entre los fols. 17v y 19v, la *Corónica* da cuenta de cómo Castrioto se hizo con el control definitivo del lugar y dio muerte a los turcos que allí había. También recoge Ochoa los momentos en los cuales a Murad II le llegan las noticias de la rebelión de Castrioto (fol. 26v) y de las medidas que tomó al respecto, explicitadas en los epígrafes “Determina Amurat hacer guerra al Castrioto” (fols. 29r-33v) y “Ejército que Amurat envía contra Jorge Castrioto” (fols. 33v-35r). La relación de la batalla contra las tropas que el sultán envió como represalia a la rebelión del albanés se da entre los fols. 37r y 38v, en los cuales se

relata la victoria de este sobre los turcos. Sin embargo, estos últimos capítulos no parecen haber influido en la elaboración de los contenidos finales de la primera parte de *El príncipe esclavo*, ni tampoco de la totalidad de la segunda. La porción de la pieza cuyo reflejo más se aprecia en la comedia, pues, se extiende entre los fols. 9 y 16. Es de destacar, sin embargo, que el ecijano pudo inspirarse en la carta que Murad II envió a Castrioto para incluir este aspecto en la segunda parte de su drama. En la *Corónica*, esta se encuentra entre los fols. 44v y 45v, si bien el contenido varía: mientras en el texto el sultán exige que cese el gobierno independiente de Croya, la obra histórica asegura que este ofreció al albanés mantener su poder en la ciudad mientras cesasen los ataques a otras plazas turcas.

Las otras dos fuentes que influyeron sobre el *Jenízaro* y la primera parte de *El príncipe esclavo*, dos romances de los cuales nos ocuparemos a continuación, han sido analizados por Vega en diversas ocasiones (2019: 23-27; 1998c: 201-213). El gusto de Vélez por la inclusión de romances en sus composiciones es uno de los rasgos que permiten caracterizar su dramaturgia (cf. González Martínez, 2015: 401-409; Crivellari, 2008a: 16-21; Grazia profeti, 1965: 90-94). Al respecto, señala Profeti:

La investigación sobre los intereses lingüísticos de Vélez, sobre la integración de la música y el romancero a la comedia [...], conduce, por varias vías, a subrayar la intención decorativa y evocadora de los recursos, que encaja perfectamente en la actitud lírica de Vélez en el tratamiento de la fábula escénica, pero que, por otro lado, parece ralentizar los vínculos del autor con la calidad teatral y, por lo tanto, con la representación de su obra. Por el contrario, el examen de los medios más técnicos nos devuelve a esta característica, que pone de relieve la preocupación constante por el interés, y aún más por la intriga, del espectador (1965: 93)¹⁶⁷.

Esta posible limitación de la calidad teatral en la que puede incurrir nuestro autor en su empleo de los romances puede percibirse en algunos aspectos de *El jenízaro de Albania*, como señala Vega: “el seguimiento estrecho del romance hace que la comedia

¹⁶⁷ Traducción propia.

alcance algunos de sus momentos líricos y dramáticos más logrados, pero también es culpable de alguna de sus deficiencias claras, como la falta de coherencia en lo que los personajes hacen y dicen” (2019: 26). Con ello se refiere al empleo que Vélez hace del romance gongorino “Criábase el Albanés / en las cortes de Amurates”, publicado por primera vez en el *Ramillete de flores. Quinta parte de flor de romances recopilados por Pedro de Flores* en 1593 y recogido asimismo por el *Romancero general* de 1600. Según Vega, el empleo del romance en el *Jenízaro* no se limita a su mera inclusión, sino que su influencia se percibe en otros aspectos más profundos del texto, como la configuración de los personajes o el diseño de algunos episodios (2019: 25-26; 1998c: 208-209). Reproducimos a continuación el romance tal como lo recoge la edición de Carreño (2000: 243-245) indicando en cursiva cuáles son los versos que el distraído esclavo Alberto entona mientras trabaja en el jardín del sultán (vv. 2571-2578) desencadenando el interrogatorio de Castrioto que lo conducirá a descubrir su noble origen:

*Criábase el Albanés
en la corte de Amurates,
no como prendas captivas
en rehenes de su padre,
sino como se criara
el mejor de los sultanes,
del Gran Señor regalado,
querido de los bajaes;
mancebo de altos principios
y pensamientos graves,
de esperanzas vinculadas
con su generosa sangre;
gran capitán en las guerras,
gran cortesano en las paces,
de los soldados escudo,
espejo de los galanes
recién venido era entonces
de vencer y de ganalles
al húngaro dos banderas*

y al Sofí cuatro estandartes.
Mas ¿qué aprovecha domar
invencibles capitanes,
y contraponer el pecho
a mil peligros mortales,
si un niño ciego lo vence
no más armado que en carnes,
y en el corazón le deja
dos arpones penetrantes?
Dos penetrantes arpones
que son los ojos suaves
de las dos más bellas turcas
que tiene todo el Levante.
Bien conoció su valor
amor, pues para enlazalle
un lazo vio que era poco
y quiso con dos vendalle¹⁶⁸.

La temática del poema es, pues, el soldado invicto en la milicia, pero vencido en el amor por “dos arpones penetrantes”, esto es, por los encantos de dos mujeres. Según Menéndez Pidal, los versos remiten de modo velado, a través de la figura de Castrioto, al doble amorío de Fadrique Álvarez de Toledo, IV duque de Alba de Tormes, quien sirvió en Flandes, fue virrey interino de Nápoles y “sufrió larga prisión por dobles amores, obteniendo su libertad en 1581” (1968: 141, n. 42, vol. II). Ambos personajes quedarían vinculados, pues, a través de la ocupación militar, el origen nobiliario y el doble enamoramiento que, en el caso del albanés, parece ser invención gongorina¹⁶⁹. Si bien Vega ha localizado en *El jenízaro de Albania* elementos referenciales al doble amorío evocado por el romance, lo único que en nuestra bibliografía es susceptible de ser asimilado a dicho motivo es la expresión de admiración que la sultana profiere acerca de Castrioto: “¡A mí me ha rendido / con el cristiano vestido!” (vv. 2090-2091, II), si bien

¹⁶⁸ La versión que aquí reproducimos es la publicada en el *Ramillete de flores* de 1593, más breve que la del *Romancero General* (Carreño, 2000: 243), dado que, según Vega (2019: 23) esta es la que muy probablemente empleó Vélez.

¹⁶⁹ Escanderbey únicamente contrajo matrimonio con Marina Donika Arianiti, también conocida como Andronika, hija del caudillo albanés Gjergj Arianit, participante de la alianza contra los otomanos mantenida a través de la Liga de Lezhë (1444). Es de señalar que existen otros criterios respecto a quién era el referente del romance gongorino (cf. Carreño, 2000: 243, n. 1).

consideramos más probable que su admiración se deba más a una fascinación por la cristiandad que a una atracción hacia el albanés, dado que ningún otro comentario al respecto vuelve a presentarse en el texto y, sobre todo, habida cuenta de que esta expresión se encuentra en la segunda parte de la comedia y no en la primera, donde se encuentra el romance de Góngora. Así pues, todo parece indicar que el principal motivo que llevó a nuestro comediógrafo a insertar la composición en su *Príncipe esclavo* fue la voluntad de introducir un guiño al espectador de su época, quien probablemente recordaría su inclusión en la obra que el ecijano había compuesto previamente sobre las hazañas del príncipe albanés, *El jenízaro de Albania*. El reconocimiento de los versos añadiría, a la función intertextual que permite evocar “los mundos literariamente codificados en el romancero” (Crivellari, 2008b: 89), una nueva intertextualidad de la cual Vélez se sirve para remitir a su propia creación teatral. Como vimos al ocuparnos de los personajes, quizá en este mismo sentido incida la breve aparición del personaje de Celín, quien intenta, junto a otro moro, dar muerte al héroe mientras duerme y ve su intento frustrado por la aparición del espectro de Juan Castrioto.

Nos hemos referido previamente al otro romance que Vélez aprovechó tanto para el *Jenízaro* como para la primera parte de *El príncipe esclavo*; se trata de una composición anónima cuyos versos iniciales rezan “Tuvieron Marte y amor / un día grandes combates” y que en el *Romancero general* se encuentra a continuación del poema que acabamos de estudiar ocupando el segundo lugar en el ciclo de romances del albanés (cf. Durán, 1945: 113, v. I). El fragmento que reproducimos previamente fue inspirado, probablemente, por la *Corónica*, a raíz de la cual el anónimo autor decidió fijar el motivo de los celosos cortesanos del entorno de Amurates y darle la forma que el ecijano trasladó a sus comedias: la del león liberado por los cortesanos para atacar a Castrioto. Es posible, asimismo, que quien escribió el poema se viese inspirado por el

episodio del escita de la *Corónica*, en el cual Murad determina entregar un cuantioso premio a quien lo venza en combate (Ochoa, 1597, fols. 10r-11v), para los siguientes versos:

Dijo el Sultán: –Pues queréis
parte de su honor quitarle,
al que matare un león
el premio pretendo dalle– (vv. 33-36).

Otro punto de semejanza entre ambos textos en este episodio es la alusión a la desnudez del guerrero en el momento de la lucha con su oponente:

“Tuvieron Marte y amor / un día
grandes combates”

El Albanés valeroso,
desnudo su cuerpo sale,
poniendo su mente en Dios,
con un bastón recio y grande (vv. 41-
44).

Corónica del esforçado príncipe...

[...] Como el bárbaro lo pidió y lo quiso, se
comenzaron los dos esforzados guerreros a
desnudar, hasta quedar con solas las camisas
[...]. Todavía tenían gran dolor y cuidado los
que estaban presentes, y juntamente con esto,
su hermosura de cuerpo y de los demás
miembros, movía los ojos de todos a piedad
(fol. 10v).

Si bien no ahondaremos más en la cuestión, es de señalar que la que acabamos de reproducir no es la única referencia de la *Corónica* al cuerpo desnudo de Castrioto. En el mismo fol. 10v, Ochoa realiza una halagüeña descripción física del héroe que, junto con el fragmento que acabamos de ver, pudo inspirar al autor del romance. En cualquier caso, por lo que respecta a su influencia sobre Vélez y sus piezas, es el episodio de la lucha del león el elemento que dejó su poso tanto en el *Jenízaro* como en *El príncipe esclavo*, si bien en este segundo caso la intertextualidad romance-comedia, probablemente, se dio a partir de la mediación de la primera obra. El ecijano cambió el transcurso de los hechos, dado que en el poema Castrioto pelea con el león y lo derrota, como si de Hércules se tratase, mientras que en el *Jenízaro* y en la primera parte de *El príncipe esclavo* el enfrentamiento entre ambos no llega a producirse. El león actúa con

mansedumbre ante el héroe, aspecto que sugiere una reminiscencia de la fábula de Esopo *Androcles y el león*. Nos hallamos, pues, ante un empleo del romance que toma un motivo sobre el cual desarrollar una acción dramática, frente al anterior, en el que se toman versos de la composición de Góngora que se insertan en el texto en boca de algún personaje. Así pues, encontramos en cada uno de los casos un ejemplo de los dos empleos del romance en la comedia áurea tipificados por Medina-Bocos (2001: 33).

Finalmente, es de señalar la influencia bíblica sobre la construcción de la figura de Castrioto, en cuya evolución se aprecia un claro paralelismo con la figura de Moisés, aspecto sobre el cual Vega ya ha llamado la atención en varias ocasiones (*cf.* 2019: 27; 1998c: 208; 1998b: 14). Las similitudes entre el personaje bíblico y el protagonista de *El príncipe esclavo* residen en el disfrute de una vida acomodada en la corte de un faraón o sultán que oprime al pueblo originario del héroe en cuestión, y en la renuncia a sus privilegios para ejercer como liberador de dicho pueblo, además de la evidente centralidad del motivo religioso. La aparición de Jesucristo al albanés, que este relata emocionado a Cristerna en un largo parlamento que se prolonga de los vv. 2156 a 2318, puede entenderse como equivalente al motivo de la zarza ardiente del relato bíblico. Asimismo, encontramos en el fragmento de la relación de Castrioto que reproducimos a continuación una referencia al episodio, también bíblico, de la conversión de San Pablo, según el cual el apóstol fue cegado por la luz divina que lo derribó de su caballo. Al igual que él, el albanés dejará de guerrear contra los cristianos a partir del descubrimiento de su verdadera fe, que lo transforma por completo:

[ESCANDERBEY.] ¿Has visto, Cristerna, cuando
 pájaro incauto noturno
 a quien repentinamente
 ardiente antorcha se opuso,
 que desalumbrado, bate
 las alas, y del astuto

cazador la prisión toma
del repentino infortunio
por sagrado, absorto, ciego,
desatinado, confuso?
De la misma suerte yo,
Cristerna, al misterio oculto
de esta visión he quedado (vv. 2283-2295, I).

RECEPCIÓN: ESCENIFICACIONES DE LAS COMEDIAS ESCANDERBESCAS

Hemos señalado previamente la noticia de la representación de la segunda parte de *El príncipe esclavo*, que llevó a cabo la compañía de Antonio de Prado, como sabemos por un pago registrado en los libros de cuentas de Palacio, según el cual la escenificación habría tenido lugar el 17 de enero de 1629 (Rennert, 1907: 52; Spencer y Schevill, 1935: 226; Shergold y Varey, 1963: 223; Ferrer Valls *et al.*, 2008; Vega, 2019: 31; 1995: 123). El título que aparece en el texto es *La segunda de Escanderbeg*, que ha de ser la segunda parte de *El príncipe esclavo*, dado que en una edición de esta parte del drama aparece el nombre del comediante (*cf.* Vega, 1997: 350) y que, como hemos podido comprobar, el equívoco bibliográfico habitual en torno a esta obra no afecta a esta segunda parte de la biología, sino a la primera, frecuentemente confundida con *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey*. Es de destacar que Shergold y Varey identifican correctamente la pieza a representar, aunque, como vimos, opinan que su escenificación podría haberse dado en 1630 o 1631 (1963: 223). Como se deduce de algunas impresiones de la primera parte del drama, esta misma compañía también llevó a las tablas la primera parte de *El príncipe esclavo*, (*cf.* Restori, 1903: 98-100, n. 5; Vega, 2019: 18; 1997: 346-347), aunque desconocemos dónde y cuándo, y también *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey* (Vega, 2019: 19-20, 1997: 348-350). De esta última sí hay información disponible: Juan de Morales la representó el 6 de octubre de 1606 en Salamanca (*cf.* Ferrer Valls *et al.*, 2008). Con respecto a ambas escenificaciones de *El príncipe esclavo*, cabe destacar la continuidad que permite el

hecho de que sean llevadas a cabo por la misma compañía: dado que la segunda parte continúa la acción de la primera de modo tan inmediato que la acotación *J* especifica que el héroe aparezca con idéntica vestimenta que en la primera comedia (Vélez, 2019: 273), ver a los mismos actores encarnando a los personajes de aquella en una nueva intriga debió de gustar a los asistentes al espectáculo.

INTERMEDIARIOS: LA COMPAÑÍA DE ANTONIO DE PRADO

Antonio García de Prado y Peri, comúnmente conocido como Antonio de Prado, fue un actor y autor teatral nacido, aproximadamente, en 1594 (Ferrer Valls *et al.*, 2008) y fallecido en 1651, como sabemos por un documento del archivo de la Cofradía de la Novena (*cf.* Cotarelo, 1915: 456. n. 1). La *Genealogía* de Shergold y Varey documenta dos matrimonios suyos, uno con Isabel Ana de Ribera, hija de un médico de Toledo (1985: 109), con quien engendró al también actor Lorenzo de Prado; y otro con Mariana Vaca de Morales, también actriz y autora de comedias, de quien nacieron otros cinco hijos. Uno de ellos, José Antonio, siguió las andaduras profesionales de sus padres; y otra, Bárbara Josefa, fue bautizada por el mismo Lope de Vega (Cotarelo, 1915: 442). Sin embargo, entre ambas esposas hubo una segunda que la *Genealogía* no recoge, llamada Francisca de San Miguel (Cotarelo, 1915: 438), también cómica. Tres hijos nacieron de estas segundas nupcias, dos de los cuales fueron a su vez actores: Sebastián y María, esta última también bautizada por el Fénix. La primera noticia fiable de la actividad actoral de Antonio de Prado data de 1614, año en el cual se encontraba en la compañía de Pedro Llorente (Ferrer Valls *et al.*, 2008). En 1617 ya tenía su propia compañía de cómicos, como acredita un documento que señala la representación de

Julián Romero y La lealtad en la Traición, de Lope de Vega; y *De esta agua no beberé*, de Claramonte (Arenas: 2019)¹⁷⁰.

Señalan Shergold y Varey que fue “muy buen representante” (1985: 109), y también un gran profesional como autor teatral, aspecto que prueba el hecho de que su compañía estrenase numerosas obras de Lope de Vega, como *El piadoso aragonés*, *El marqués de las Navas* o *Sin secreto no hay amor*, así como de Tirso de Molina, Quiñones de Benavente y de Calderón, todos ellos dramaturgos de primera fila. De nuestro comediógrafo, además de la representación palaciega de la segunda parte de *El príncipe esclavo* y las supuestas escenificaciones de la primera parte de la biología y de *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey* a las cuales nos hemos referido, la compañía llevó a las tablas *La hermosura de Raquel* y *El capitán Serrallonga y bandos de Barcelona*.

El éxito de la compañía de Antonio de Prado se percibe en la gran cantidad de ocasiones en las que actuó ante Felipe IV entre 1623¹⁷¹ y 1635, años entre los cuales se cuentan más de una docena de contrataciones. También ostentó durante años el prestigioso título de “autor de comedias por Su Majestad”. Una prueba de su celebridad se encuentra, asimismo, en la relación de las fiestas de Granada en honor a la Virgen de 1640 de Luis Paracuellos, titulada *Triunfales Celebraciones, que en aparatos majestuosos consagró religiosa la Ciudad de Granada, a honor de la Pureza Virginal de María Santísima en sus desagravios, a quien devota las dedica esta ciudad, en todo ilustre, en todo grande* (1640). En este texto, al referirse al autor, señalaba el cronista

¹⁷⁰ Ignoramos a qué documento se refiere Arenas, dado que no indica la fuente del dato. También Urzáiz (2002a: 256) se refiere a la representación de la comedia de Claramonte por la compañía de Antonio de Prado en 1617. Según Casa, García Lorenzo y Vega (2002: 571), el año en el cual el cómico pasó a poseer su propia compañía fue 1624. El *DICAT* se hace eco de la noticia recogida por Urzáiz, aunque parece inclinarse más por los años 1622 o 1623 (Ferrer Valls *et al.*, 2008).

¹⁷¹ Es posible que la primera actuación de Antonio de Prado ante el Rey ocurriese en 1622, puesto que Shergolg y Varey (1963: 226) dan noticia de un pago realizado a la compañía el 16 de febrero de dicho año por una representación ante Felipe IV y declaran desconocer la fecha en la cual esta tuvo lugar.

que se trataba de “el mayor representante de España, y su compañía, la mejor de toda Europa” (1640: 88).

Además de la intermediación ejercida por la compañía de Antonio de Prado, hemos hecho referencia a otro posible agente que habría desempeñado esta misma función. Como vimos, la añadidura del personaje de Cristerna en la primera parte de *El príncipe esclavo* respecto de *El jenízaro de Albania* podría responder a la voluntad de establecer un paralelismo entre esta dama y la hermana de Felipe IV, la infanta María Ana, quien en el mismo año de 1629 contrajo matrimonio con el rey de Hungría y futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Fernando III. El profundo sentido religioso de la comedia también parece incidir en este sentido contribuyendo a su carácter propagandístico, que exaltaría el enlace real desde una perspectiva nacionalista y, sobre todo, cristiana. Vélez, quien desde 1625 se encontraba bien situado en la Corte gozando del favor de Felipe IV y ejerciendo como ujier de cámara, constituía un excelente candidato para recibir el encargo de elaborar una comedia que promocionase la boda. La segunda parte de la biografía, por otra parte, parece estar motivada por el éxito de la primera, y no contiene aspectos que lleven a la conclusión de que pudo ser fruto de una petición a nuestro dramaturgo.

CONTEXTO: *EL PRÍNCIPE ESCLAVO* Y LA LUCHA CONTRA LOS ENEMIGOS DE LA FE

Nos hemos referido al hecho de que Vélez fue en gran medida responsable de la popularidad que el héroe cristiano que nos ocupa adquirió en España. En efecto, Escanderbey puede rastrearse en numerosos textos de la época, como el ya mencionado auto sacramental de Pérez de Montalbán, *El príncipe esclavo Escanderbeg*, publicado en su obra miscelánea *Para todos* (1632); e *Hijos del dolor* y *Albania tiranizada*, de

Francisco Leyva Ramírez. En un tono jocoso pueden sumársele el *Entremés nuevo de Escanderbey*, de Antonio Ortiz Melgarejo; la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo*, de Vicente Suárez de Deza y *La gran comedia de Escanderbey*, de Felipe López. Además, señalan Spencer y Schevill que un volumen de la Biblioteca Nacional –ms. 4.271– contiene, en sus fols. 94-95, el romance a través del cual el albanés relata a Cristerna la experiencia de la aparición de Cristo en la primera parte de *El príncipe esclavo* (1935: 224). El albanés aparece, además, en la escena inicial de la comedia anónima burlesca *Las aventuras de Grecia* (Casado, 2002: 488).

Conocido el gusto de Vélez por los temas históricos (cf. González Martínez, 2006: 11-15; Vega, 2005: 49-70; Arellano, 1995: 311; Cotarelo, 1916: 622), no ha de sorprendernos su fascinación por la figura de Jorge Castrioto, respecto a cuya popularidad en la dramaturgia barroca española tuvo una importante responsabilidad –recordemos, en relación con esta circunstancia, que tres obras de gran trascendencia en el panorama teatral de la época son del ecijano–. Sin embargo, como ya hemos mencionado previamente, no fue su apego por el albanés el único aliciente para componer *El príncipe esclavo*. El profundo sentido religioso subyacente, sobre todo, a la primera parte de la pieza, y los elementos ideológicos a través de los cuales el contexto de la lucha albanesa por su independencia de los turcos es sutilmente conectado con las circunstancias geopolíticas de la época en la que ambas comedias fueron compuestas ponen de manifiesto su función propagandística.

En primer lugar, nos hemos referido a la posibilidad, ya contemplada por Vega, de que la novedad del personaje de Cristerna, ausente en *El jenízaro de Albania*, probablemente responda a la voluntad de promocionar el matrimonio entre la infanta María Ana de Austria y el futuro Fernando III de Habsburgo, quien sería coronado

emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1637 y que desde 1625 era rey de Hungría y, desde 1627, de Bohemia. El enlace real se celebró el 26 de abril de 1629; es decir, muy poco tiempo después de la representación de la segunda parte de la comedia de la que tenemos noticia –17 de enero de este mismo año–.

Las razones que, probablemente, llevaron a Vélez a seleccionar un tema que años antes lo había llevado a componer una comedia de la cual reutilizó numerosos materiales, como comprobamos al analizar las fuentes de las comedias, son las mismas que llevaron al concierto de la unión matrimonial entre la Casa de Habsburgo española y la austriaca. El contexto de esta unión, pues, fue el desarrollo de la guerra de los Treinta Años; concretamente, de la carrera de los Estados europeos por la ocupación del ducado de Mantua (*cf.* Elliott, 2007: 165-168). El gobierno de este territorio, de fundamental importancia estratégica en Centroeuropa –y, particularmente, para los intereses españoles en el norte de Italia–, se hallaba en 1627 en manos de Vincenzo II de Mantua, quien había designado como sucesor al francés Carlos I de Gonzaga-Nevers. A la muerte del duque mantuano a finales del año señalado, Fernando II de Habsburgo, al mando del Sacro Imperio Romano-Germánico, se negó a reconocer la legitimidad de la sucesión de Carlos en el ducado italiano. Este último tenía, por su parte, el apoyo de Francia, con lo cual tampoco la Monarquía Hispánica veía con buenos ojos que el territorio pasase a estar controlado por el duque de Nevers. Los intereses de ambas ramas de los Austria, aliados en el conflicto más general de la guerra de los Treinta Años, se encontraban, pues, en juego. Esto produjo un enfrentamiento entre una alianza de fuerzas españolas, alemanas y saboyanas contra Francia, que, habiendo finalizado el asedio a La Rochelle, envió un ejército al Piamonte en apoyo de Carlos de Gonzaga. Se inició así un enfrentamiento que finalizó en 1631 con la paz de Cherasco, cuyas

Estados de esta confesión que tomaron partido en la guerra de los Treinta Años, toma como base la identificación de los simpatizantes de la Reforma con el Imperio Otomano como máximos enemigos de la cristiandad en sus respectivas épocas. También Francia es susceptible de ser equiparada con ambos enemigos de la fe católica según la perspectiva española, dado que se temía que, a raíz de su rivalidad con la Monarquía Hispánica, irrumpiese en el panorama internacional en apoyo de los protestantes, como, de hecho, terminó por suceder en 1636. Asimismo, es necesario recordar que el sentido de misión global, particularmente en lo tocante a la expansión de la causa de Dios, venía a constituir la principal justificación del dominio de los Austrias (Elliott, 2007: 212-213; 1985:18-19). Estos son, pues, los elementos clave en virtud de los cuales ha de interpretarse el contenido religioso que preside el contenido de *El príncipe esclavo*. En el caso de la primera comedia, encontramos la religiosidad vinculada a esa dimensión de cometido global indisolublemente ligado al factor dinástico, puesto que el protagonista está destinado a liderar su pueblo en su alzamiento contra el férreo dominio turco. Su cristiandad y su pertenencia al linaje de los Castrioto son dos caras de la misma moneda, que es su predestinación a convertirse en líder de la resistencia albanesa contra el azote musulmán, y a incidir en este aspecto se orientan varios elementos que se suceden a lo largo del texto: la profecía del etíope, el episodio del león, la milagrosa aparición del espectro de Juan Castrioto y la del mismo Jesucristo. Este aspecto que tanta correspondencia encuentra con el relato que la propia Monarquía Hispánica supo construir en torno a su propia realidad llega a su culmen en el primer acto de la segunda obra con la ceremonia de coronación del albanés. La acotación *R*, a la que ya hemos hecho referencia, da cuenta de la solemnidad que Vélez quiso imprimir al momento: “Tocan chirimías y descúbrese en un trono el legado, de cardenal, llega Escanderbec [*sic*] haciendo reverencia”. Esta majestuosa escena remite a la ceremonia de coronación

de Fernando III de Habsburgo, tanto en calidad de rey como en la de emperador. El resto de esta segunda parte de la biología se orienta a subrayar la clara superioridad moral de la cristiandad sobre sus enemigos, aspecto que ya había perfilado la primera al mostrarnos un sultán lujurioso y traicionero, así como una corte llena de envidias y conspiraciones contra el héroe. Sin embargo, como ya hemos referido, todos los elementos que disponen la intriga se basan en la falta de escrúpulos de Amurates frente al moralmente intachable Escanderbey, que se limita a solicitar la recuperación de los restos de su difunto padre pudiendo exigir un rescate mucho mayor a cambio del hijo del sultán. La honorabilidad del héroe llega hasta el punto de renunciar a la victoria sobre su enemigo al encontrarlo agonizante:

ESCANDERBEC. Llegó, Amurates, el triunfo
 donde sobra la arrogancia.
 Tú mueres, y por postrera
 has de deberme esta hazaña.
 ¡Albaneses, retiraos!
 ¡Dejad libre la campaña,
 que quiero que cuenten de mí
 que, cuando sin fuerza estabas,
 me retiré de los tuyos
 por no vencerte sin alma! (vv. 2775-2784)

Otro aspecto de interés en relación al contexto lo constituyen los parlamentos de Laín en el momento de la primera parte en el cual es nombrado sirviente de baño del sultán y actúa como si de su valido se tratase. El gracioso adopta una conducta grave y seria que, si bien reviste una evidente ironía, es, junto a su actitud más jocosa de la segunda parte, la razón por la que señalamos previamente que presenta una mayor comicidad en esta última. Así, cuando el español se encuentra con el resto de cautivos, quienes comentan cuán afortunado es al haber sido favorecido por Amurates, lo vemos enunciar parlamentos como el siguiente:

LAÍN.

[...] Decía
de mi tierra un entendido
que todas las cosas son
no más que imaginación,
y filósofos han sido,
antiguos, de parecer
que dormimos y soñamos
cuanto vemos, cuanto hablamos
y cuanto entendemos ser,
y si llegamos un día
a despertar, han de verse
lindas cosas de que hacerse
bravo entremés, que sería
ver al que Rey se soñaba,
Gran Turco y Emperador,
siendo sastre o tundidor,
y el que alcázares roncaba,
majando en una mazmorra,
cautivo, esparto en Turquía,
y al pícaro que dormía
con el sol, con capa y gorra (1076-1096, I).

El fragmento que acabamos de reproducir tiene un doble interés: por una parte, consideramos posible encontrar remisiones a *La vida es sueño*, de Calderón, a quien remitiría la expresión “de mi tierra un entendido”. Asimismo, las referencias concretas al desengaño de despertar del sueño de ser rey y encontrarse “siendo sastre o tundidor” y, sobre todo, “majando en una mazmorra” muestran una indudable similitud con el temor que Segismundo, protagonista de la obra calderoniana, expresa al final de esta. De otra parte, este personaje, con su descubrimiento de su auténtica identidad como rey Polonia, mantiene un obvio paralelismo con la suerte de Escanderbey. Qué dirección tomaron las influencias entre uno y otro texto es una cuestión que Vega estudia en su artículo “Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido”, al cual nos hemos referido en estas páginas. Como hemos dejado entrever, consideramos más probable que *El príncipe esclavo* se haga eco de algunos

aspectos de *La vida es sueño*, que sería, pues, anterior. Sin embargo, no hay evidencias sólidas que respalden la composición temprana de este último texto (Vega, 1995: 128), que su autor habría escrito siendo menor de 29 años. En cualquier caso, es de considerar que nos encontramos ante la mutabilidad de la fortuna y el sueño como otro plano de realidad como manifestaciones de la incertidumbre tan típicamente barroca (cf. Maravall, 2012: 305-309, 322-328).

Además, los tópicos de la fortuna cambiante y del sueño como metáfora del engaño humano son aprovechados por un subgénero dramático cronológicamente paralelo al auge experimentado por la figura de los validos, la comedia de privanza (cf. Peale, 2004: 125-136), que se sirve de estos motivos para aludir a los vertiginosos ascensos y caídas característicos de las trayectorias de estas figuras políticas. La actitud del gracioso, tan diferente de la que adopta en otras escenas, remite a este tipo de obras barrocas:

[LAÍN.] Ni yo,
 pero haz cuenta que es soñar
 todo, y déjalo pasar.
 Tan esclavo como yo
 fue Escanderbey, y después,
 de Amurates alentado,
 el mayor puesto ha ocupado
 de su imperio, aunque los pies
 no trae muy fijos agora
 de la Fortuna en la rueda,
 y a pique, si no está queda,
 de despertar cada hora
 y hallarse el suelo pasado,
 quizá más bajo que yo.
 No hay sino dormir y no
 despertar, pues engañado
 está todo el mundo aquí (vv. 1118-1133).

Un último aspecto temático que conecta *El príncipe esclavo* con las comedias de privanza es el motivo de la envidia, que con frecuencia suele ser la motivación que

mueve al antagonista de este tipo de obras (Peale, 2004: 135). La comicidad del personaje permite a Vélez introducir una sutil crítica a la institución:

AMURATES. Disimula entre tanto,
 que este vestiglo, este medroso espanto,
 Ceylán, al Asia quito,
 pues con esta ocasión lo solicito.
LAÍN. (Ap.: ¡Qué de embustes le cuesta
 a Ceylán la privanza!) (vv. 2358-2368)

Muy probablemente, estas alusiones cómicas arrancaron numerosas carcajadas entre el auditorio de la época, particularmente en un momento en el cual la impopularidad de Olivares a causa de su mala gestión de conflictos como el de Mantua ya estaba patente, sobre todo a raíz de la grave enfermedad de Felipe IV en 1627 que levantó temores sobre su muerte (Elliott, 2007: 164-165).

Así pues, *El príncipe esclavo* es una comedia de circunstancias cuyo éxito motivó la composición de una segunda parte, con una mayor espectacularidad. Retomando los materiales de *El jenízaro de Albania* y dotándolos de un sentido propagandístico propio, abierto tanto a la circunstancia concreta del enlace real como a la acción ideológica contrarreformista, nuestro comediógrafo transmitió su pasión por el héroe albanés Escanderbey a la cultura española, como prueban los diversos textos sobre el jenízaro que reflejan, de forma seria o paródica, su influencia. No en vano Lope de Vega acuñó, en alusión a las piezas de Vélez en torno a esta temática, el adjetivo de “escanderbecas”¹⁷³.

¹⁷³ El Fénix creó este término refiriéndose a las obras del ecijano en los versos de la *Égloga Antonia*, que compuso con motivo del cumpleaños de su hija Antonia Clara en 1629: “Compré comedias famosas / de Montalbán y de Mescua; / diome divinas Godínez, / Luis Vélez, escanderbecas” (Machado, 1924: 472).

3.8 –El marqués del Vasto

La comedia que nos proponemos analizar a continuación se encuentra, dentro del grupo de los dramas históricos de Luis Vélez de Guevara, entre aquellos con una menor proporción de elementos propiamente históricos: la práctica totalidad de los motivos que integran la trama proceden de la imaginación de nuestro autor. Así, si bien en esta obra no encontramos el hábil ensamblaje de motivos históricos y/o legendarios con otros inventados por el ecijano, sí tenemos ocasión de comprobar su excepcional destreza para componer piezas dinámicas, emocionantes y sugestivas en las que, como en este caso, no falta una nota de humor. *El marqués del Vasto* hace partícipe al espectador de la historia de amor entre el personaje que da título al drama y una dama noble, doña Vitoria, comprometida con otro hombre. Paralelamente, se desarrolla una diégesis no menos interesante, protagonizada por el fanfarrón soldado Guijarro, a quien acompañan el soldado Barriga y la amante de este, Bárbula. Contrariamente a lo que cabría esperar a partir del título del texto, el lugar más destacado de la comedia es ocupado por el militar, cuya actitud presuntuosa y ordinario patriotismo debieron despertar un gran entusiasmo entre el público español de la época.

Para las referencias a versos o fragmentos concretos de la obra, seguiremos la numeración establecida por la edición crítica de William R. Manson y C. George Peale (2008), perteneciente a la serie Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

MENSAJE/TEXTO: ARGUMENTO, PERSONAJES, MUNDO FICCIONAL Y GÉNERO

El testimonio de *El marqués del Vasto* nos ha llegado en cuatro sueltas procedentes de una misma edición sin pie de imprenta. El primero en recoger noticias al respecto es Medel, quien en su *Índice* (1735: 362) la atribuye a Juan Vélez de Guevara. Cotarelo, por su parte, dedica a la obra la entrada 45 (2017: 292-293) determinando que la autoría es de nuestro dramaturgo. Afirma que se trata de una edición de finales del siglo XVII en 4ª con 20 hojas sin foliar, titulada “El marqués del Basto. Comedia famosa de Lvis Vélez de Guevara”. Asimismo, La Barrera (1969: 467, 561) incluye esta pieza en su *Catálogo bibliográfico y biográfico* sin más especificaciones que su título y autor, correctamente indicados. Spencer y Schevill, en su monografía sobre nuestro comediógrafo, reiteran las noticias de Cotarelo, además de señalar una escenificación de la pieza que tuvo lugar en 1643 (1935: 64) y Urzáiz, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, se hace eco de estas informaciones y añade que fue representada por la compañía de Valdés en 1615 (2002a: 703).

Por lo que respecta a las diferentes sueltas que existen de esta impresión, dos de ellas se encuentran en la BNE con las signaturas T/14.963(7) y T/15.038/6. Como señala Vega, obedecen “a los escuetos datos apuntados por Cotarelo para la única edición que conoce de la comedia” (2009, n. 44). Como afirma el primero y ya apuntaba Peale (2008a: 33), en la descripción proporcionada por Cotarelo encajan otros dos ejemplares que se encuentran en la Biblioteca del Institut del Teatre –57.819– (cf. Vázquez Estévez, 191, n. 335) y en la Biblioteca Pública del Estado de Toledo –1-888 (cf. Méndez Aparicio, 1991: 240, n. 1005)–.

ARGUMENTO

La comedia comienza en el territorio ficticio de la baronía de Altarroca con el encuentro entre Guijarro y el gracioso Barriga, ambos soldados del ejército de Carlos I en Italia. Desde este primer momento se revelan los rasgos fundamentales de ambos personajes: el primero se descubre como fanfarrón y pendenciero; y el segundo, como un hombre cobarde y apocado que, después de ser estafado por el primero en un juego de dados, accede a pagarle medio ducado. Sin embargo, sale a escena la pareja del gracioso, Bárbula, quien lo defiende y exige a Guijarro que devuelva el dinero, aunque termina conformándose con el reconocimiento que este hace de su valor. Al acercarse el anochecer, los tres buscan un lugar donde guarecerse. Llegan a la puerta de una gran mansión con la intención de hospedarse allí, y dos criados, llamados Julio y Celio, les informan de que se encuentran ante el palacio de doña Vitoria Ursino, baronesa de Novara. Contrariados por la prohibición de entrar, los soldados empiezan a armar escándalo y a atentar contra el respeto debido a la baronesa, quien sale a la puerta alertada por el ruido. Ante su atrevimiento, la aristócrata decide darles muerte y sacan todos las espadas. Entra entonces a escena el marqués del Vasto con cuatro capitanes y queda turbado ante la belleza de doña Vitoria, quien intercede por los soldados para que no sean castigados por su comportamiento. Guijarro se siente ofendido por esta circunstancia y por el hecho de que el marqués no lo recuerde, pese a haber servido bajo su mando en varias ocasiones e incluso haberle salvado la vida. Finalmente, el marqués lo reconoce y la baronesa, quien da claras muestras de sentirse atraída por este, accede a que los militares se alojen en sus dependencias, pero él rechaza muy cortésmente la invitación argumentando que deben partir hacia Novara. En una nueva escena, encontramos a doña Vitoria dentro de su palacio acompañada de su criada Nísida. La joven hace a su señora partícipe de su enamoramiento del marqués, a quien vio entrando

en Altarroca con los tercios. Al saber que el ejército marcha a Novara, decide seguirlo para estar junto a su amado.

Se inicia la segunda jornada con doña Vitoria y Nísida en Novara vestidas de villanas. La primera ha de encontrarse con don Próspero Esforcia, su prometido, a quien nunca ha visto en persona y que aguarda el permiso de Carlos I para desposarla, mientras que la segunda se propone seducir al marqués. En su encuentro con este, la baronesa le confiesa su amor y le sugiere que, esa misma noche, vaya a verla a su palacio en Altarroca. Dado que está a punto de anochecer, este pide a Guijarro que le prepare una montura y lo acompañe a Altarroca. La siguiente escena presenta a Próspero Esforcia, quien ha llegado hasta la casa de la baronesa acompañado de su criado Otavio y de un grupo de músicos para cortejarla. Mientras tanto, Guijarro y su señor han llegado asimismo hasta el hogar de doña Vitoria, quien se asoma a la ventana y muestra una actitud de rechazo hacia el marqués. Pese a ello, instantes más tarde, el sirviente Celio se presenta a la puerta y hace pasar al enamorado. Mientras su superior se encuentra en el palacio de la baronesa, Guijarro se encuentra con el prometido de esta y se bate en duelo con él, haciéndole retirarse. Finalmente, el soldado se encuentra con el marqués, quien sale perdidamente enamorado de casa de doña Vitoria, y se retiran. Se inicia una nueva escena en la que Barriga, acompañado de Bárbula y cargado de memoriales, aguarda la llegada del emperador para acreditar sus méritos militares y recibir alguna merced. Al entrar este a escena acompañado de un cortejo, Guijarro, el marqués del Vasto y el alférez tudesco Alberto, nombra capitán a Barriga. Entonces, Carlos manifiesta su deseo de quedarse solo con los oficiales y altos cargos militares y el alférez intenta expulsar a Guijarro, pero este se niega con bravuconería y solo las órdenes del emperador y del marqués lo hacen retirarse. Se presenta Próspero con la intención de solicitar la bendición de Carlos para casarse con doña Vitoria, y el

emperador dispone que se conozcan personalmente acompañados del marqués del Vasto. Finalmente, se presenta una mujer francesa, madame Sol, y solicita permiso para batirse en duelo con un soldado español que mató a dos de sus hermanos. Al retirarse, varios de los presentes muestran su admiración hacia el valor y la belleza de la dama.

El tercer acto comienza con el encuentro entre Próspero y la baronesa acompañados por el marqués, como ordenó el emperador. Ella aprovecha para dar celos a este último, pero, al quedar a solas con su prometido, le confiesa sus auténticos sentimientos amorosos, quedando este agraviado y deseoso de venganza. En otra escena, se encuentran madame Sol y el alférez Alberto, quien, impresionado por la belleza de la dama, trata de seducirla. Entra Bárbula y ambas mujeres se enzarzan en una discusión, ante lo cual acude Barriga para defender el honor de su prometida, pero esta replica que puede hacerlo por sí sola en uno de sus múltiples alardes de fortaleza que la caracterizan como una mujer varonil. Llega entonces Guijarro y es reconocido por madame Sol como el hombre que mató a sus hermanos, disponiéndose esta a vengar sus muertes. El soldado, impresionado por su belleza, declara morir por ella:

[GUIJARRO.] Basta que maten tus ojos
 sin que lo intente tu espada,
 que sin que vengas armada,
 somos todos tus despojos,
 y aquí está la espada mía
 rendida (vv. 2175-2180).

Alberto, envalentonado por la presencia de la francesa y por el desencuentro que previamente tuvo con el español, se bate en duelo con él y muere. Llega entonces un capitán con soldados para detener a Guijarro, pero este no se deja prender y lucha contra ellos con la ayuda de madame Sol, quien no desea que nadie lo mate para poder hacerlo ella misma. El soldado, malherido, solo se rinde ante la llegada del emperador y es llevado a prisión para su ejecución, puesto que en la pelea ha matado a un sargento y

herido de muerte a su capitán y su alférez. En una nueva escena, ubicada en Altarroca, Próspero informa a doña Vitoria de su marcha a Ferrara. Al quedar la dama sola, envía a su criado Celio a Nevara con un mensaje para el marqués, para que este acuda a su palacio. A continuación, otro cuadro presenta a Barriga informando a este último del ahorcamiento de Guijarro y de las circunstancias que lo han provocado. Asimismo, el Sargento Mayor que allí se encuentra apunta que Carlos ha ordenado que el cuerpo del soldado quede expuesto para que sirva como advertencia ante futuras insubordinaciones. Llega entonces Celio con el mensaje de la baronesa, y el marqués le responde que se reunirá con ella al ponerse el sol. La siguiente escena tiene lugar junto a una fuente, donde Nísida se encuentra con una amiga suya, Laura, y le hace partícipe de sus desdichas amorosas. Al ver pasar a Próspero, armado y con criados, ambas se retiran temerosas. Llegan entonces el marqués y Barriga, a quienes se les ha escapado un caballo para beber agua de la fuente. En ese momento, se presenta Guijarro, quien ha resucitado para acompañar al marqués al palacio de doña Vitoria porque “después de muertos, en casos / semejantes, se conocen / los amigos” (vv. 2627-2629), y marchan los dos juntos. Al llegar a casa de la baronesa, entra Guijarro en primer lugar usando la llave del marqués y recibe dos arcabuzazos de Próspero, quien aguardaba oculto la llegada del amante de su prometida y se apresura a ocultar su cuerpo en el jardín del palacio. Ante este suceso, el marqués huye y doña Vitoria acude alertada por el sonido de los disparos. Próspero le informa de que ha cumplido su venganza y ha matado a su amante. La baronesa, creyendo que se refiere a su amado, está a punto de disparar a su antiguo prometido, pero la confusión es aclarada por Otavio, criado del aristócrata que revela que el marqués se encuentra en Altarroca para encontrarse con Carlos; y la dama los deja marchar. En la última escena, el emperador da licencia a la pareja para casarse honrando al primer hijo del futuro matrimonio con el título de conde de Altarroca y con

una renta de cien mil ducados. Asimismo, perdona el error cometido por Próspero, al ser producto de los celos, y le adjudica una renta de igual cuantía. Barriga y Bárbula deciden no casarse, pese a que ya se habían comprometido previamente, y el marqués promete un sepulcro de mármol para Guijarro en el cual “suceso tan prodigioso / quede inmortal siglos largos” (vv. 2818-2819).

MUNDO FICCIONAL DE LA COMEDIA

En virtud de la milagrosa resurrección de Guijarro que tiene lugar hacia el final de la tercera jornada, hemos de clasificar el mundo ficcional de *El marqués del Vasto* como perteneciente a un modelo de mundo de tipo III según lo estipulado por Tomás Albaladejo (1992: 52-58); es decir, de lo ficcional inverosímil. Sin embargo, teniendo en cuenta los niveles de credibilidad que la mentalidad barroca disponía para los fenómenos sobrenaturales (cf. subepígrafe 1.2.3.3, pp. 106, 113-116), es posible considerar que, probablemente, el motivo del regreso a la vida del soldado fuese percibido en época de Vélez como perteneciente a un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional creíble y, por tanto, esta es la etiqueta que debemos tomar en consideración. Las relaciones de este tipo de eventos, surgidas en el siglo XV, llegaron a constituir un subgénero de notable importancia en la prensa de la época que suscitaba un gran interés y permitía, hasta cierto punto, la pervivencia de una concepción de la realidad que daba cabida a lo prodigioso como posible –si bien, como vimos en el recién citado subepígrafe, la religiosidad, tal como era en el Barroco, constituía el más importante factor en este sentido–.

Asimismo, es de señalar, respecto al mundo ficcional, que el equívoco del tercer acto por el cual Próspero y doña Vitoria creen que la víctima de los celos del primero ha sido el marqués, y no Guijarro, no se traduce en una confusión para el espectador de la

comedia, quien es consciente en todo momento de que tal hecho es erróneo. Ello es debido a que a través del juego con los niveles de información de la audiencia y de los personajes Vélez no se propone crear un mundo ficcional no mimético en las condiciones que vimos en el subepígrafe 1.2.2, sino introducir tensión dramática al plantear la posibilidad de que la baronesa, en su confusión, termine por disparar a su antiguo prometido en venganza de su amado:

(Cáesele la pistola de las manos, y tómana DOÑA VITORIA.)

PRÓSPERO. La turbación me ha sacado
el alma dentro del pecho,
la pistola de las manos.

VITORIA. Tus armas mismas me entrega
la razón con que ese falso
pecho pasar determina.

PRÓSPERO. Por piedad, la muerte aguardo,
pues, ciego, he muerto al mejor
hombre, señor y soldado
que tuvo el mundo jamás.
¿Pero qué cosa acertaron,
señor, los celos bien hecha?
(Tocan cajas, y sale Otavio.)

VITORIA. ¿Qué cajas tocan?

OTAVIO. Con cuantos
tercios Novara tiene
el César llega marchando
a las casas de Altarroca,
y con el marqués del Vasto,
a esta, pienso que encaminan
las banderas y soldados.

VITORIA. De albricias te doy la vida,
aunque perdiera. El engaño
merece también la muerte (vv. 2740-2761).

En definitiva, la confusión no implica en ningún momento la contradicción entre motivos introducidos por elementos de igual autoridad autenticadora, sino que la entidad más importante a este respecto, la presencia escénica, ha establecido que quien ha muerto por el disparo de Próspero es Guijarro, razón por la cual el espectador sabe en

todo momento que el motivo de la muerte del marqués de los parlamentos de doña Vitoria y Próspero no es auténtico, como corresponde a un mundo ficcional mimético.

MOTIVOS HISTÓRICOS Y MOTIVOS FICTICIOS

Los elementos históricos de *El marqués del Vasto* son notablemente escasos, lo cual motiva que Spencer y Schevill la clasifiquen como “comedia novelesca” en lugar de “histórico-novelesca” en el índice inicial de su obra (1935: VII). Castillejo, por su parte, la considera una comedia de historia española (2002: 345), probablemente debido a que, pese a transcurrir en tierras italianas, la mayoría de los personajes, incluidos los protagonistas, son españoles y la ambientación se da en los momentos previos a la batalla de Pavía, en la cual intervinieron de modo decisivo las tropas españolas. Así pues, los elementos históricos tienen la función de servir de mero marco ambiental para una acción que, por otra parte, presenta autonomía respecto a ellos. La diégesis se sitúa a escasos días de dicha contienda, que tuvo lugar el 24 de febrero de 1525, como sabemos por la explicación de Guijarro:

[GUIJARRO.] [...] Que el marqués, por cosa clara,
 alto allí pretende hacer
 hasta que el César despache
 el orden que cada día
 aguardan para Pavía (vv. 331-335).

Otros elementos históricos son las menciones que Guijarro realiza de algunas campañas llevadas a cabo por el ejército de Carlos I en Italia (vv. 589-640), en las cuales afirma haber participado y que detallamos más adelante, en el apartado dedicado a las fuentes. Asimismo, en una conversación entre el marqués, el Sargento Mayor y Guijarro (vv. 1015-1027) se hace mención a la circunstancia de que el papa Clemente VII aún no ha coronado a Carlos V como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, aspecto en el cual también profundizaremos. La presencia de elementos no

solo ficticios, sino también imaginados por Vélez, es, por tanto, muy elevada en esta comedia. A esta condición responden además tanto la acción amorosa, cuyo peso es central en la obra, como la subtrama del arrojado soldado Guijarro y su sorprendente resurrección. Este último motivo podría responder al conocimiento por parte del ecijano de alguna historia prodigiosa que circulase en su tiempo, si bien, como veremos, esta es una circunstancia que por ahora nos resulta desconocida.

PERSONAJES

Por lo que respecta a los caracteres, *El marqués del Vasto* consta de una significativa cantidad de ellos con una presencia importante en escena: en total, ocho de ellos –cinco masculinos y tres femeninos– tienen una intervención más o menos importante en una de las dos tramas desarrolladas en la pieza. De ellos, dos –el marqués y Próspero– son de inspiración histórica aun sin llegar a basarse en un personaje concreto, y uno es la representación directa de un personaje histórico, Carlos I de España.

Guijarro, cuyo nombre constituye una evidente referencia al impacto de una piedra, es el carácter que lleva el peso protagónico de la obra, pese a que el título de esta parece indicar que la centralidad de la acción es asumida por el marqués y a que la trama más relevante es constituida por la relación amorosa entre el noble y doña Vitoria. Sin embargo, sobre el soldado recaen las características que lo convierten en el personaje más admirable y atrayente de la comedia, aspecto incrementado por la circunstancia de que entre el público de los corrales la presencia de militares, al igual que en el conjunto de la sociedad, era elevada. Vélez caracteriza a Guijarro como un hombre fanfarrón, jugador, pendenciero y orgulloso, siempre a la defensiva en lo tocante al honor y dispuesto a batirse en duelo:

BARRIGA. Yo quisiera
no habelle culpado tanto,
pero de quien es me espanto
que, sabiendo quién soy, quiera
estafarme, y no me dejo
yo estafar de ningún bravo.

GUIJARRO. El buen propósito alabo,
más querrá, como conejo,
voacé morir vestido
si de esta suerte procede.

BARRIGA. Ninguno en el mundo puede.

GUIJARRO. Pobrete, ¿estás sin sentido?
¿Sabes con quién has estado
hablando? ¿Qué se te antoja?
¿Quieres que de un pie te coja
y te arroje en un tejado? (vv. 197-212)

Mostrando una notable astucia, Guijarro percibe la cobardía e inexperiencia de Barriga, a quien pretende estafar. Al oponer este cierta resistencia, el soldado lo amedrenta con su actitud fanfarrona, ante la cual el gracioso accede a pagar. Asimismo, resulta notoria –y definitiva de su suerte en la diégesis– la resolución con la cual decide su propio destino, por más que con ello incurra en la desobediencia:

[GUIJARRO.] [...] En la misma ciudadela
o al palacio del señor
me he de alojar, aunque pese
al mundo y disgusto fuese,
no del sargento mayor,
sino del propio Marqués
del Vasto, mi general,
que yo no he de pasar mal
por respeto ni interés
de ninguna cosa humana (vv. 300-309).

El soldado presenta también una serie de rasgos positivos: su aptitud militar, proclamada por él mismo en su enumeración de las ocasiones en las cuales ha servido al marqués, quien termina por reconocerlo y alabar su valor y su fidelidad:

MARQUÉS. En el valor invencible,
 el obedecer no es nuevo,
 que eso tenéis de español
 y de valiente soldado (vv. 663-666).

Como tendremos ocasión de comprobar, esta no es la única referencia al valor de Guijarro. Sin embargo, consideramos este fragmento particularmente interesante debido a la unión de valor y lealtad que se presenta identificada con lo español y que evidencia el mensaje propagandístico nacionalista vertebrador del drama. En última instancia, es el extremado valor del soldado la razón de su ahorcamiento, como expresa el Sargento Mayor: “su ciega valentía / le trujo al fin postrero” (vv. 2441-2442). Sin embargo, la lealtad hacia su amigo, el marqués, y hacia el emperador son incluso mayores que su audacia, pues en el primer caso vuelve a la vida con el fin de acompañar al primero a casa de su amada; y en el segundo, es a Carlos al único al que obedece –si bien el respeto a las órdenes de este último solo se produce cuando ambos se encuentran directamente, no cuando sus mandatos llegan al soldado a través de terceros– dejando que lo prendan tras mostrar tan fiera resistencia en la trifulca que terminará por costarle la vida. Vélez, conocedor de la vida militar y de la composición social del público de los corrales, supo crear un personaje en cuyas características pudiese verse reflejada una importante parte de su audiencia, aspecto que sin duda contribuyó al éxito de la comedia. En virtud de esto mismo, su caracterización general es positiva, pues su arrojo encuentra su límite en la autoridad real y en la gran amistad que profesa al marqués, razón por la cual regresa a la vida para acompañarlo y salvar su vida por segunda vez. No sin cierta excentricidad, Guijarro se constituye, pues, como el verdadero héroe de la diégesis.

El marqués del Vasto, como hemos señalado, protagoniza la trama amorosa de la obra, si bien el papel fundamental corresponde a Guijarro. Aunque el nombre del

personaje histórico que se corresponde con el ficcional no llega a mencionarse en ninguna ocasión, la referencia del texto se dirige a Alfonso de Ávalos y Aquino (1502-1546), también conocido como Alfonso Dávalos San Severino, II marqués del Vasto y VI marqués de Pescara, quien no solo combatió en la batalla de Pavía, sino también en el saco de Roma de 1527 y en la guerra italiana de 1542-1546, que enfrentó a las fuerzas unidas del Sacro Imperio Romano Germánico y de Inglaterra contra Francia y el Imperio Otomano, entre otras campañas. El marquesado de Vasto le fue otorgado por Carlos I a su padre, Íñigo de Ávalos y Aquino, en 1496; y, en 1521, Alfonso recibió la Grandeza de España. Este tenía sangre española por parte de padre, e italiano-española por parte de madre –Laura Sanseverino, hija de Roberto Sanseverino y Mariana de Aragón–. Estuvo casado con una hija del rey Fernando I de Nápoles llamada María de Aragón, quien tuvo cinco hijos con él y lo sobrevivió. El romance entre el marqués y doña Vitoria constituye, pues, un punto de divorcio de Vélez respecto de la realidad histórica, dado que tanto la relación como la propia baronesa son elementos ficticios; si bien el ecijano manifiesta la voluntad de conciliar los motivos por él imaginados con los propiamente históricos cuando, al final de la obra, Carlos I crea el condado de Altarroca y lo dota de una renta para el primogénito del futuro matrimonio:

CARLOS. Y un título al mayorazgo
que de Altarroca naciere,
de Conde, y cien mil ducados,
pues del primer casamiento
tiene ya el marqués del Vasto
heredero (vv. 2779-2784).

A través de la aclaración de que el título ya tiene un heredero, Vélez introduce una referencia a Francisco Fernando de Ávalos Aquino y Aragón, quien se convertiría en III marqués del Vasto en 1546. Dejaba así constancia nuestro autor de su conocimiento de las circunstancias genealógicas del marquesado. La caracterización del

MARQUÉS. Los que a enamorarse llegan,
 mas gozando son, Guijarro,
 incurables y no esperan
 remedio en amor ninguno (vv. 1458-1471).

Esta idea del amor puro contrasta con la relación entre Barriga y Bárbula, quienes finalmente no llegarán a contraer matrimonio confirmando lo estipulado en la presentación del amor casto como ideal que realiza la comedia: aquellos que se muestran capaces de mantener el pudor manifiestan un enamoramiento verdadero que no se da en el caso de los dos primeros.

Próspero Esforcia, por su parte, es un personaje enteramente ficticio, si bien a través de él Vélez introduce en la acción a la importante dinastía italiana de los Sforza, sobre la cual recayó el ducado de Milán entre 1450 y 1535, año este último en el que falleció el último Sforza, Francisco, y, tras varios enfrentamientos entre Francisco I de Francia y Carlos I de España, este último se anexionó el Milanesado. La presencia de Próspero en la intriga, sin embargo, no tiene la finalidad de constituir una referencia histórica, sino de añadir un elemento que permite caracterizar la relación entre el marqués y doña Vitoria como un amor prohibido en vista del compromiso de esta última de contraer matrimonio con el condotiero, lo cual constituye otro elemento que aproxima su noviazgo al amor cortés. Lo más similar a una figura antagónica que puede rastrearse en la obra viene a corresponderse con este personaje, cuyo afán vengativo termina con la vida de Guijarro y supone una amenaza para la del marqués. Asimismo, manifiesta un rechazo despectivo a lo español en su encontronazo con Guijarro que le haría ganarse la antipatía del público:

PRÓSPERO. Español
 parece.
GUIJARRO. Y en la soberbia
 principalmente.
PRÓSPERO. Pasemos,
 aunque toda España sea,

y si replica... (vv. 1359-1363)

En este enfrentamiento se definen las características principales de Próspero: arrogancia y desprecio hacia los españoles. Sin embargo, su gran arrepentimiento por provocar la muerte de quien él creía que era el marqués del Vasto, a quien declara respetar profundamente, sirven como redención por su falta. Queda manifiesto, a través de la muerte de Guijarro a sus manos, que la voluntad divina respeta al marqués y legitima su relación con doña Vitoria, dado que el acompañamiento del soldado es lo que permite que el noble no se convierta en víctima de los celos del condotiero. Cabe destacar, respecto al sentimiento antiespañol representado por este en la obra, que otro personaje encarna este valor: se trata del alférez Alberto, quien acaba muerto a manos de Guijarro. Este aspecto muy probablemente gustó a la audiencia de la época.

Barriga desempeña, como ya hemos señalado, el papel de gracioso de la comedia. Se trata de un soldado inexperto que se ha alistado en el ejército huyendo de la justicia tras dar muerte a un despensero en Valladolid. Presenta los rasgos más típicos de la figura del donaire, apocamiento y glotonería (*cf.* Gómez, 2006: 128), patentes en varios momentos de la acción. Su cobardía es puesta de manifiesto en varias ocasiones, entre las cuales puede servir de ejemplo la siguiente, de la escena en la cual los soldados tratan de entrar en el palacio de doña Vitoria y esta los amenaza de muerte:

[VITORIA.] Mientras este español mato,
 matad a su compañero.
 (*Sacan todos las espadas.*)
BARRIGA. Por ese bando no quiero tratar.
 De escaparme trato (vv. 485-488).

Asimismo, la voracidad del gracioso queda patente en su propio nombre, Barriga, y en sus múltiples y cómicas muestras de impaciencia por comer, de las que la siguiente constituye un buen ejemplo:

MARQUÉS. Adiós. Aquesta noche,
 Barriga, he menester vuestra persona.
BARRIGA. Con hambre, nada ofrezco, mas comido,
 no hay hombre más valiente y atrevido (vv. 2505-2508).

Los personajes femeninos, por otra parte, resultan sumamente interesantes. Tanto Bárbula, la compañera sentimental de Barriga, como madame Sol, la dama francesa que busca al soldado que asesinó a sus hermanos, se corresponden plenamente con el tipo de mujer guerrera (cf. McKendrick, 1974: 211), la más representativa de la comedia española junto con la mujer enamorada (Bravo-Villasante, 1955: 38). Esta categoría femenina, tan del gusto de Vélez, se encuentra en otras obras suyas como *La serrana de la Vera*, *La cristianísima Lis*, *El amor en vizcaíno* o *El triunfo mayor de Ciro*. Este tipo se corresponde con mujeres que, contrariamente a lo que la sociedad espera de ellas, hacen gala de la fortaleza y el carácter aguerrido con los cuales se presenta habitualmente a los hombres, ejerciendo como líderes y, sobre todo, combatientes. Se integran así dentro del grupo de mujeres varoniles por masculinización positiva, que las convierten en sustitutos del varón a través de la superación de su feminidad (Vitse, 1978: 156). Es de señalar, sin embargo, que la mujer que cumple plenamente con este papel es Bárbula, quien de hecho es una mujer soldado que “come y duerme” con Barriga (v. 708), con quien mantiene una relación poco decorosa. En el siguiente fragmento, Bárbula defiende su lugar en el ejército:

BÁRBULA. ¿Y hay en el tercio soldado
 que merezca en él estar
 tan bien como yo? ¿A qué empresa
 saboyarda y piamontesa,
 en sitio, en tierra o en mar,
 no he mostrado igual valor
 al más valiente soldado? (vv. 712-718)

Y, en efecto, a Bárbula no le falta valor. Es ella quien defiende el honor de Barriga y trata de que Guijarro le devuelva el dinero estafado, a raíz de lo cual se gana

el respeto y la admiración del soldado. Más adelante, la mujer intervendrá en defensa de este plantando cara ante el alférez Alberto y madame Sol y rechazando la intervención de Barriga en su ayuda:

BÁRBULA. No te he menester yo a ti
cuando se me ofrece en qué
mostrar cólera.

BARRIGA. ¿Qué fue
esto que ha pasado aquí?
¿Hante perdido el respeto?
¿Hante mirado a la cara
con vista airada? (2103-2109)

El mal talante de Bárbula contrasta con la actitud de Barriga, acentuándose el efecto cómico obtenido por el gracioso. Resulta interesante, asimismo, el enfrentamiento entre la mujer española con la francesa, a través del cual introducía Vélez un nuevo elemento nacionalista: frente a la camaradería de Bárbula, madame Sol responde arrogante, caldeándose así los ánimos para el altercado que terminará con Guijarro en prisión:

BÁRBULA. ¿Es voacé Madama Sol,
una valiente francesa
que ha venido aquí a la empresa
de matar un español?

SOL. Español, sí. ¿Qué quieres?

BÁRBULA. Verla y hablarla querría,
pues que ya la valentía
se ha pasado a las mujeres.

SOL. Mírame de arriba abajo,
y háblame de abajo arriba.

BÁRBULA. Pues sepa que si es altiva,
que yo también hiendo y rajo (vv. 2059-2070).

Bárbula volverá a manifestar su admiración por la fiereza de madame Sol cuando esta, a fin de dar muerte personalmente a Guijarro, lo ayuda a pelear contra la guardia que trata de detenerlo tras dar muerte a Alberto: “¡No creyera tal / de una

francesa mujer! / Una amiga tengo de ser. / ¡Cómo tira, pesia tal, / estocadas la bellaca!” (vv. 2271-2275). A este respecto, señala Ferrer Valls que las escenas en las cuales las mujeres hacen gala de su valor no están exentas de comicidad (2008b: 29-30), como ocurre con el comentario irónico de Bárbula en el que señala que “la valentía se ha pasado a las mujeres”. Este aspecto deja entrever la misoginia interiorizada en la época, que permitía percibir comicidad en la inversión de los roles de género, razón por la cual la defensa del honor de Barriga por parte de su amante resulta, asimismo, jocosa.

Como señalábamos, pues, el personaje femenino que mejor se corresponde con el papel de mujer varonil es Bárbula, dado que mantendrá la independencia y autonomía de las cuales hace gala a lo largo de toda la comedia al decidir no casarse con Barriga, pese a que su intención era contraer matrimonio con él cuando fuese nombrado general (vv. 709-711). Su rechazo del amor y del matrimonio permiten integrarla, además de en la subcategoría de mujer guerrera, en la de mujer esquiva y, por tanto, radicalmente opuesta a la norma social de su tiempo (*cf.* McKendrick, 1974: 142-174). Madame Sol, por el contrario, da muestras de valor y determinación que despiertan la admiración de los hombres, especialmente en la escena en la cual ayuda a Guijarro a repeler el ataque de la guardia real (vv. 2261-2294), pero acepta la disposición de Carlos I de que se case con Próspero, actitud que difícilmente podríamos esperar de una mujer soldado. Manifiesta, pues, rasgos momentáneos de mujer vengadora (*cf.* McKendrick, 1974: 261-276). Vitoria, por su parte, presenta una caracterización de mujer guerrera en dos ocasiones: en su primer encuentro con Guijarro y sus acompañantes, quienes pretenden entrar en su casa por la fuerza, llegando la dama a desenvainar su espada y a enfrentarse a ellos; y hacia el final de la comedia, cuando cree que Próspero ha dado muerte a su amado. La dama se hace con el arma de su atacante y lo encañona, desistiendo de su intención de disparar únicamente al saber que el marqués sigue con vida. Por lo demás,

presenta la dignidad y la honra con la que habitualmente es representada una dama de alta sociedad y da muestra, asimismo, de un carácter firme y decidido, aspectos que quedan patentes en esta advertencia final que dirige a Próspero tras declararle que está enamorada de otra persona:

[VITORIA.] [...] que habéis de ser una estatua
de bronce, muda y sin lengua,
o, ¡vive Dios!, si en mi ofensa
hablare la vuestra, que haya
quien os la saque una noche
de la boca por la espalda (vv. 1976-1982).

Finalmente, es de señalar que la aparición de Carlos I tiene la mera finalidad de actuar como el elemento instaurador del orden, lo cual ocurre en tres ocasiones: cuando Alberto trata de expulsar a Guijarro para que el emperador se reúna con sus hombres de confianza y ambos están a punto de enzarzarse en una pelea; cuando el soldado español se resiste a ser detenido tras dar muerte al tudesco y termina matando, a su vez, a otro alférez y un sargento; y al final de la comedia, cuando reparte mercedes entre los personajes que han intervenido en la trama. Su presencia, por lo tanto, no está destinada a una profundización psicológica ni a constituir un motor de la acción, sino a obedecer a la convención por la cual una figura regia dispone la reordenación de los elementos alterados por la acción. Sin embargo, este aspecto permite situar a *El marqués del Vasto* como una de los dramas ambientadas durante el reinado de Carlos I junto con *El Hércules de Ocaña*, *La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel* y *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* (Vega, 2005: 53).

SUBGÉNERO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE

Nos encontramos, en el caso de *El marqués del Vasto*, con un drama histórico un tanto particular. Como señala Ferrer Valls, pertenece a un subgrupo de comedias que, dentro del subgénero dramático histórico, aparecen protagonizadas por soldados:

En general, en estas obras los grandes acontecimientos sirven de fondo a los hechos acometidos por estos soldados de fortuna, que son los que se convierten en los verdaderos protagonistas de este tipo de dramas, en los que el grado de acercamiento a la historia puede ser bastante laxo (2008b: 20-21).

En efecto, la pieza cumple con las características propias del drama histórico que examinamos en el subepígrafe 1.2.3.4. En primer lugar, la época de Carlos V y la de la propia obra son puestas en relación a partir de una perspectiva nacionalista que, mediante la exaltación de un pasado heroico, pretende enaltecer y justificar el presente. Si bien en la época en la cual *El marqués del Vasto* fue compuesta la cuestión italiana no era el destino de tan voluminosa cantidad de hombres y recursos como Flandes, sí hubo campañas militares destinadas a mantener una conexión entre ambos territorios a través de la apertura de una ruta en la Valtelina, donde se construyó el famoso fuerte de Fuentes. Más directamente relacionada con la ambientación de la acción se encuentra la expansión española en el Milanesado, donde Felipe III pudo anexionarse el marquesado de Finale y, sobre todo, la ciudad de Novara, donde tiene lugar una parte importante de la acción. Así pues, aunque el marco histórico no resulta particularmente relevante en la trama, Vélez se aseguró de situar a sus personajes en un contexto que resultase familiar al público de su época, probablemente habituado a escuchar diversas noticias que llegaban desde el frente italiano. Además, la pieza cuenta con la acción decisiva del marqués del Vasto, protagonista de la intriga central –si bien, como vimos, no se trata del protagonista como tal, dado que este papel corresponde a Guijarro–, en cuya historicidad no se llega a incidir en ningún momento. Pese a la probabilidad de que este

personaje, dada su relevancia histórica, fuese conocido por la audiencia del momento, resulta llamativo que en ningún momento se llegue a decir su nombre. Con todo, su presencia resulta suficiente para confirmar que hay, al menos, un personaje histórico en la comedia cuya acción resulta imprescindible. Dado que la función de Carlos I es la de cumplir con el cometido, convencionalizado en el teatro barroco, de actuar como elemento vertebrador del orden a respetar y restablecer, no podemos afirmar que su intervención sea fundamental para el avance de la trama en el mismo sentido y con la misma intensidad que en el caso del marqués.

De otra parte, *El marqués del Vasto* es una obra que respeta las unidades de lugar y tiempo, si bien no de una forma estricta, sino de acuerdo con lo requerido por la necesidad de verosimilitud. La acción comienza en el ficticio baronesado de Altarroca y oscila entre este escenario y la ciudad de Novara, que se encuentra a tan solo dos leguas del primero (vv. 1075-1076). Por ello, podemos afirmar que la unidad espacial es casi completa. No así la cronológica, puesto que la fábula se desarrolla en, aproximadamente, dos días. En los inicios del primer acto, Guijarro, Bárbula y Barriga pretenden hospedarse en el palacio de doña Vitoria porque, como expresa este último, “llegando la noche va / y el juego nos ha dejado / sin cartela y sin tener / donde alojarnos” (vv. 292-295). Al llegar esa misma noche, ya en la segunda jornada, la dama ya ha concertado un encuentro con el marqués, quien va a visitarla a su casa en Altarroca mientras Próspero, quien acude a rondarla, huye tras enfrentarse con Guijarro. La llegada de Carlos I se produce al día siguiente, como sabemos a partir del parlamento del marqués que reza “Vamos, pues, / que ya el sol pienso que llega / con el día, juntamente / con él a Novara el César” (vv. 1493-1496). Esta segunda jornada concentra buena parte de la acción, pues abarca desde la llegada del emperador a la ciudad hasta la ejecución de Guijarro y la marcha de Próspero hacia el hogar de doña Vitoria con la

intención de deshacerse de su amante. Laura, la amiga de Nísida, comenta, inquieta al ver a Próspero y sus hombres armados, que deberían marcharse a casa, puesto que ya anochecido (vv. 2548). Antes de que amanezca tienen lugar el prodigioso suceso de la vuelta a la vida de Guijarro y su segunda muerte, el restablecimiento del orden y el final de la acción. Como hemos podido comprobar, una parte importante de la trama transcurre de noche, lo cual permite que tenga lugar el equívoco que acaba con la vida de Guijarro y, además, aporta el ambiente de ocultación y secreto en el cual se desarrolla la relación amorosa entre doña Vitoria y su amado.

También en *El marqués del Vasto* interviene el principio de decoro. Pese a que en la comedia fallecen varios personajes, incluyendo la doble muerte de Guijarro, ninguno de estos acontecimientos se muestra directamente al público, protegiéndose así su sensibilidad. Tampoco vemos al soldado desobedecer o contrariar directamente a Carlos I, aunque sí se rebela ante sus emisarios: la presentación de un personaje que contraviene una orden directa de su rey sobre el escenario resultaría inapropiada para la época barroca. Por lo que respecta a la acción del fundamento de justicia poética, no resulta tan evidente como en aquellas fábulas en las cuales hay un antagonista claramente definido. Sin embargo, puede afirmarse que la naturaleza de la relación del marqués y de doña Vitoria, que, pese al compromiso de la dama con Próspero, no llega a atentar contra la honra, es debidamente recompensada con el beneplácito del emperador para su boda y la concesión del título de duque de Altarroca para el primogénito del futuro matrimonio. La acción del condotiero, de otra parte, es excusable por el mismo principio de la honra. Pese a que esta no llega a ser vulnerada como tal, la ruptura de su compromiso con Vitoria a causa de un amante justifica su ataque de celos y hace que su falta no sea castigada. Por el contrario, ante la falta de una futura esposa, Carlos I le provee de una nueva promesa de matrimonio con madame Sol, quien alaba la

capacidad del emperador para “satisfacer los agravios” (vv. 2794-2797). La figura que recibe un castigo por sus faltas es Guijarro, pese a lo cual, como ya señalamos, sigue recibiendo una caracterización positiva. Sin embargo, los múltiples asesinatos por él cometidos, incluidos los de los hermanos de madame Sol, han de ser debidamente purgados y por ello no termina con vida la diégesis. Es de considerar, asimismo, que otra importante razón por la cual Próspero no es castigado por la muerte del soldado es que su regreso a la vida supone una tergiversación del orden natural, de un lado, y real, por otro: los cauces de la vida y la muerte han de ser respetados y también las órdenes del emperador, en virtud de las cuales Guijarro había sido ajusticiado. Así, al responder el segundo fallecimiento del militar a una vuelta la normalidad, no se trata de una muerte común por cuya causa sea preciso castigar a su autor según la lógica de la comedia.

Por lo que respecta a la escenografía, la obra no presenta la complejidad tramoyística propia de otras piezas velecianas en las cuales los sucesos prodigiosos requieren de complicados dispositivos con los cuales conseguir efectismos determinados –tal es el caso, entre los dramas que abarcamos en nuestro trabajo, de *Juliano apóstata*, *El cerco de Roma por el rey Desiderio y Atila*, *azote de Dios*–. Sin embargo, sí resultaría laboriosa la representación de los enfrentamientos de Guijarro con Próspero primero, con el alférez Alberto después, y con la guardia real a continuación, incluyendo la intervención de madame Sol en este último caso. Vélez es un poeta habituado a las complicaciones propias de la representación de conflictos bélicos (cf. Peale, 2007a: 49-86), con lo cual consideramos adecuado afirmar que la escenificación de los diversos enfrentamientos que tienen lugar en la trama no supone un reto para él. No nos encontramos ante el desafío de medios económicos y materiales que supone llevar una batalla a las tablas, pero sí con el decoro que requiere que las heridas y

muerres ocurridas en las peleas no sean directamente mostradas al público, para lo cual nuestro autor expande el espacio dramatizable fuera del escenario, como en el caso de la muerte de Alberto:

[GUIJARRO.] ¡Toma!
 (Dale con la daga, y éntrase ALBERTO cayendo.)
ALBERTO. Atestícote [*sic.*], España.
SOL. A tu lado estoy, Alberto.
ALBERTO. ¡Ay, español, que me has matado!
GUIJARRO. Pues ponte una telaraña (vv. 2223-2226).

En el caso del enfrentamiento con la guardia real que acaba con Guijarro detenido, ante la complejidad de presentar cómo el soldado hiere y da muerte a tantos hombres, el ecijano recurre a la relación posterior al acontecimiento:

SARGENTO. El mayor estrago ha hecho
 que se ha visto ni se ha oído,
 porque después de tener
 treinta soldados y más
 heridos sin que jamás
 le pudiesen detener,
 mató al sargento y están
 casi de la misma suerte
 heridos también de muerte
 su alferez y capitán (vv. 2325-2334).

Pese a no mostrar tal cantidad de hombres sobre el escenario ni tampoco las acciones específicas que el Sargento Mayor narra en el fragmento que acabamos de presentar, nuestro dramaturgo sí presenta a Guijarro y a madame Sol peleando con la guardia sobre las tablas, lo cual supone el esfuerzo de escenificar de modo verosímil la lucha entre ambos bandos.

Otro rasgo que suele caracterizar al drama histórico es la presencia de una trama amorosa que permite aligerar el carácter serio y grave de la trama política de la obra (Martínez Aguilar, 2000: 67). En *El marqués del Vasto*, como ya hemos señalado previamente, la intriga sentimental ocupa un lugar central en la diégesis, y el contenido

histórico-político se supedita a ella con el fin de constituir un marco circunstancial de escasa trascendencia en su desarrollo. Por esta razón, la comedia responde, dentro del grupo de los dramas históricos, a la subcategoría denominada por Oleza “dramas históricos de hechos privados” (cf. 2013: 150-187, 2012: 61-102), que definía como dramas historiales¹⁷⁴ cuyos hechos son de naturaleza personal, aunque puedan estar protagonizados por personajes tanto históricos como imaginarios y tener efectos y repercusiones públicas (2012: 78). La trama amorosa está protagonizada por el marqués, un personaje en cuyo carácter histórico la obra no incide en ningún momento; y tanto Vitoria como Próspero –pese a pertenecer este último a la dinastía de los Sforza– son personajes ficticios que nunca llegan a abandonar la esfera de lo privado. El único personaje propiamente público que interviene en esta acción es Carlos I, y su actuación tampoco llega a traducirse en hechos públicos. Lo mismo puede afirmarse respecto de la fábula de Guijarro y sus compañeros, que se desenvuelve en el ámbito privado. Así pues, el único evento público de la comedia, la campaña de Carlos en Italia concretada en la próxima batalla de Pavía, se limita a constituir un contexto para las diversas acciones privadas.

Por lo que respecta a la orientación preferente de *El marqués del Vasto*, nos hemos referido en varias ocasiones a su carácter propagandístico insistiendo en su carácter nacionalista. Sin embargo, los conflictos planteados por la fábula remiten asimismo a la construcción de una individualidad determinada, tal como expresaba Oleza:

¹⁷⁴ Como vimos en el subepígrafe 1.2.3.4, Oleza prefiere emplear la denominación de “drama historial” en lugar de la de “drama histórico” por considerar demasiado restrictiva esta última.

Si el drama de hechos famosos públicos desempeña una tarea de agente de la memoria histórica, [...] el drama no menos historial de hechos particulares apunta hacia el análisis en profundidad de los conflictos del individuo en su entorno histórico concreto. Conmemoración frente a análisis (2013: 159).

En virtud de los hechos particulares presentados en la obra, es posible dilucidar contenidos propagandísticos de carácter social vinculados sobre todo a la fórmula del “soy quien soy”, orientada a fomentar en los individuos el ideal de comportamiento de acuerdo a su lugar concreto en la sociedad. Nos ocuparemos de cómo los diferentes aspectos de la diégesis se traducen en mensajes ideológicos específicos al ocuparnos del contexto. Lo que aquí nos proponemos es dilucidar cuál es el tipo de receptor que Vélez tenía en mente al componer su pieza, y consideramos que es posible hallar elementos que la dotan de un carácter ambivalente a este respecto. Por una parte, el protagonismo concedido a Guijarro y la presencia de elementos soldadescos, así como la relativa sencillez escénica, lejana de la aparatosidad tramoyística propia de algunas comedias orientadas a una representación palaciega, son aspectos que señalan en la dirección de una recepción popular. Por otro lado, la trama más importante, la amorosa, se desarrolla en un ambiente áulico y está protagonizada por personajes de alta extracción, lo cual, junto a las reminiscencias de amor cortés existentes en la relación entre doña Vitoria y el marqués, de clara idealización nobiliaria, permite considerar, asimismo, la posibilidad de una escenificación cortesana. La información disponible sobre las representaciones apoya la duplicidad que hemos señalado, dado que la primera, en 1615, tuvo lugar en la Casa de Comedias de Toledo; y la segunda, en 1643, consistió en una escenificación privada ante Felipe IV en un corral madrileño.

EMISOR: DATACIÓN Y FUENTES DEL DRAMA

Una mirada a las proporciones estróficas presentadas por *El marqués del Vasto*, con su mayor proporción de redondillas que de romance, permite hipotetizar una composición más o menos temprana para este texto. El esquema métrico elaborado por Peale (2008a: 35-36) para la obra es el siguiente:

Redondillas	1554	55%
Romance/romancillo	1060	34%
Endecasílabos y pareados	235	8,3%
Octavas	56	2%
Canciones	19	0,7%
	2824	

Consideramos que lo más orientativo es prestar atención a las proporciones de redondillas y romances, dado que se trata de los metros más abundantes del texto cuya suma supone casi un 90% del total de versos:

	Redondilla	Romance
<i>El marqués del Vasto</i>	55%	34%
<i>La Montañesa de Asturias</i> (1613) ¹⁷⁵	52,2%	38%
<i>La Serrana de la Vera</i> (1613) ¹⁷⁶	47,6	31,1%

Las proporciones métricas de nuestra pieza respecto de *La montañesa de Asturias* y *La Serrana de la Vera* son claras. Asimismo, los datos de las comedias compuestas antes de la segunda década del siglo XVII aumentan la probabilidad de que *El marqués del Vasto* fuese escrita entre 1610 y 1620:

¹⁷⁵ González Martínez, 2011: 122.

¹⁷⁶ González Martínez, 2011: 122; Bruerton, 1953: 251.

	Redondilla	Romance
<i>El espejo del mundo</i> (1602-1603) ¹⁷⁷	49%	27%
<i>La obligación a las mujeres</i> (1606-1610) ¹⁷⁸	38,9%	22,8%
<i>La hermosura de Raquel</i> (I) (1602-1605) ¹⁷⁹	29,4%	11,4%
<i>La hermosura de Raquel</i> (II) (1602-1608) ¹⁸⁰	56,9%	11,8%

Si bien el porcentaje de redondillas se mantiene en un nivel inferior al mostrado por nuestra comedia –salvando la excepción de la segunda parte de *La hermosura de Raquel*–, encontramos una proporción de romances notablemente más reducida en las piezas anteriores a 1610, aspecto que apunta una probable posterioridad de *El marqués del Vasto* respecto a las aquí presentadas, según la tendencia al alza de dicho metro en la producción tanto de Lope como de Vélez (cf. Crivellari, 2008a: 13-31, 2008b: 86; Bruerton, 1953; Morley y Bruerton, 1947).

Si bien la ausencia de quintillas resulta llamativa en un texto no perteneciente a la madurez de Vélez (cf. Vega, 1996: 117, 120), dos factores restan importancia a esta característica: la elevada proporción de redondillas junto con la relativamente baja presencia de romances suele ser señal de una composición temprana. Asimismo, esta hipótesis se ve confirmada por el decisivo dato de la representación de nuestra obra en 1615 (Ferrer Valls, 2008: 13; Ferrer Valls *et al.* 2008), en cuyos detalles nos centraremos al ocuparnos de la recepción. Esta circunstancia permite, pues, acotar un período de composición que se situaría entre 1610 y 1615. La autora, por su parte, señala la posibilidad de que *El marqués del Vasto* fuese escrita en 1615 (cf. Ferrer Valls, 2008: 13-17). Razona esta propuesta con dos hipótesis, de las cuales resulta

¹⁷⁷ González Martínez, 2011: 122.

¹⁷⁸ González Martínez, 2011: 122; Bruerton, 1953: 251.

¹⁷⁹ González Martínez, 2011: 122; Bruerton, 1953: 251.

¹⁸⁰ González Martínez, 2011: 122; Bruerton, 1953: 251.

(1935: 64-66). En estas páginas destinadas a *El marqués del Vasto*, los autores estudian su argumento, realizan una valoración global de la trama y los personajes, aportan el dato ya señalado relativo a una escenificación de la obra en 1643 y señalan las posibles fuentes de inspiración para Vélez. El escaso fundamento histórico de la pieza hace que los autores se limiten a señalar cierta similitud entre esta y *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega (1935: 66), cuya única representación conocida hasta ahora es la llevada a cabo por la compañía de Antonio de Prado ante Felipe IV en Madrid el 29 de julio de 1626 (Ferrer Valls *et al.*, 2008; Spencer y Schevill, 1935: 66; Rennert, 1907: 49; Cotarelo, 1917b: 437). Como señalan ambos estudiosos, hay cierto paralelismo entre el primer encuentro entre el marqués del Vasto y doña Vitoria, en el cual el primero libra a la dama de las molestias que le están causando Guijarro y Barriga, y la primera escena del primer acto de la obra de Lope, donde “Mendoza rescata a una mujer noble, Rosela, de una situación análoga; en ambas comedias este encuentro entre el valiente soldado y la dama socorrida resulta en un amor mutuo” (1935: 66)¹⁸¹. En vista de la fecha de escenificación de la pieza del Fénix, y dado que Varey y Shergold proponen para ella el período de composición de 1613-1622 con una mayor probabilidad para los años 1620-1622 (1968: 375-376), resulta poco factible que Vélez se inspirase en esta pieza para escribir la suya, pues todo apunta a que *El marqués del Vasto* es anterior a *Pobreza no es vileza*. Por otra parte, también manifiestan Spencer y Schevill la circunstancia de que el marqués del Vasto aparece como personaje secundario en *El valiente sevillano* de Diego Jiménez de Enciso. Argumentan, pues, que los hechos contenidos en la comedia, pese a la existencia histórica de Alfonso de Ávalos y de Aquino, son invención de Vélez, razón por la cual no se encuentran en ninguna obra histórica.

¹⁸¹ Traducción propia.

En términos muy similares se pronuncia Ferrer Valls (2008: 18-20) señalando que los elementos históricos se limitan a configurar un conciso marco ambiental y que tanto la trama amorosa entre el marqués y doña Vitoria como la historia de Guijarro son producto de la imaginación de Vélez. La autora señala que, quizá, alguna anécdota fabulosa pudo dar pie a alguno de los hechos representados en la diégesis, aunque le ha sido imposible hallar rastro de ellos (2008: 20). Tampoco nuestra búsqueda ha arrojado resultados significativos, aunque consideramos posible que la calificación que de sí misma realiza la comedia en sus versos finales como “historia verdadera” y “suceso prodigioso” (vv. 2820-2822) responda a la inspiración por parte de nuestro dramaturgo en alguna de las numerosas narraciones de sucesos prodigiosos que recogía la prensa popular de la época. Bernal y Espejo aportan una interesante observación al respecto:

Se ha puesto de relieve que, a lo largo de la Edad Moderna y en una especie de *in crescendo* que paradójicamente parece tener que ver con la pérdida de credibilidad progresiva de las relaciones [de sucesos extraordinarios], éstas insisten en sus títulos en que son “verdadera”, “muy verdaderas”, “verísimas”, “ciertas y verdaderas”, “certísimas”..., hasta el punto de que el sintagma llega a lexicalizarse. Esa veracidad de lo que se narra se declara, pero, incluso si no es así, la misma composición gráfica de la página y la redacción formularia de los títulos remiten como hemos señalado a un género inconfundible con cualquier otro, y compelen por tanto al lector a esa lectura en clave informativa de la que hablábamos, de la misma manera que cualquier noticia leída en las páginas de un periódico actual, incluida en las sesiones habituales de la información y maquetada convenientemente, sería recibida por cualquiera de nosotros como reseña de un acontecimiento necesariamente real (2003: 147-148).

Es posible, pues, que Vélez extrajese el “prodigioso caso” de alguna de estas publicaciones, a cuyas reiteradas reivindicaciones de autenticidad de sus contenidos podrían aludir los versos finales que se refieren a los hechos como “historia verdadera”. Existe, asimismo, la posibilidad de que nuestro autor conociese algún relato portentoso

a través de una narración oral. En cualquier caso, la credibilidad¹⁸² que en la época recibían este tipo de sucesos en virtud de la religiosidad barroca, ritualista y taumatúrgica, en la cual “las formas simbólicas de lo sagrado adquieren un valor autónomo, con lo que se transforman en objetos y ritos cuasi mágicos, abriéndose en una galería de portentos, milagrerías y espantos” (Sánchez Lora, 2000: 209, 1994: 66-67, 1992: 127), dispone que la resurrección de Guijarro, aunque prodigiosa e incluso tétrica, fuese codificada y recibida en los términos a los que nos hemos referido en el apartado dedicado al texto; es decir, como un acontecimiento verosímil. No resulta, pues, extraordinaria la afirmación de la obra de que se trata de un suceso verdadero.

Si bien los datos históricos son los meramente suficientes para situar la acción días antes de la batalla de Pavía, Vélez aporta unas pinceladas que indican que quizá pudo servirse de alguna crónica que tratase las campañas militares de Carlos I en Italia. Por una parte, se encuentra el prolongado parlamento de Guijarro en el cual se queja de que el marqués del Vasto no lo reconozca y expone los lugares en los cuales ha servido (vv. 589-640) mencionando las localidades de Sora (v 616), Borgoña y Lansgrave (v. 635), así como al propio sitio de Pavía (vv. 621-622). Además, la comedia contiene referencias a las tensiones entre Carlos I y el papa Clemente VII, aliado con Francia, Florencia, Milán y Venecia contra el Sacro Imperio Romano Germánico en la llamada Liga de Cognac (1526-1529):

SARGENTO.	Como Clemente le niega la sacra y imperial tiara, quiere tratar de intentalla [.....] por fuerza de armas.
GUIJARRO.	Calla, y juro a Dios, si se ofrece ocasión de pelear,

¹⁸² Cf. subepígrafe 1.2.3.3, pp. 111-116.

que el Papa se la ha de dar,
pues que también la merece,
o que ha de haber coscorrón (vv. 1017-1027).

Pese a que Carlos I había sido reconocido en Aquisgrán como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico frente al francés Francisco I en 1520, la alianza de este último con el Papado determinó que Clemente VII no llegase a coronarlo como tal hasta 1530. Desde 1527, el papa hubo de mostrarse como un aliado tras su derrota en el Saco de Roma, aspecto al que quizá se refiere la “ocasión de pelear” que menciona Guijarro en el fragmento que acabamos de reproducir.

Los aspectos históricos mencionados por *El marqués de Vasto* resultan, pues, demasiado generales como para tener alguna fuente histórica por segura, si bien es probable que nuestro dramaturgo conociese la *Historia del invictísimo emperador don Carlos, quinto de este nombre, rey de España y de las dos Sicilias* de Pedro Mejía, cronista imperial entre 1548 y 1551, año este último en el cual falleció el historiador dejando incompleta la obra, que abarca desde 1496 hasta 1530. La primera edición vio la luz en Sepúlveda en 1551, a raíz de lo cual razona Carriazo (1945: LI) que, probablemente, fue preparada en vida del autor. Asimismo, *la Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, extensísima crónica redactada por fray Prudencio de Sandoval y publicada por primera vez en Valladolid entre 1604 y 1606 en dos partes que abarcan los eventos ocurridos entre los años 1500 y 1557, puede ser otra de las fuentes. Vélez pudo consultar esta misma edición u otra que comprendía ambas partes y que vio la luz en Pamplona en 1614, en el caso de la hipótesis antes señalada de que hubiese compuesto su comedia en 1615.

RECEPCIÓN: REPRESENTACIONES DE *EL MARQUÉS DEL VASTO*

Como hemos señalado previamente, disponemos de dos noticias relativas a la escenificación de *El marqués del Vasto*. La primera de ellas, de gran utilidad para la proposición de una fecha aproximada de composición textual, es la que tuvo lugar en Toledo en 1615 y que llevó a cabo la compañía de Pedro de Valdés. Conocemos esta información gracias a un contrato del 9 de agosto de este año por el cual Francisco Muñoz, vecino de Madrid residente en Toledo, se comprometía en nombre del autor con los toledanos Diego de Soto y compañía –encargados de la Casa de Comedias de Toledo– a que el primero se desplazaría a dicha localidad con su compañía para actuar durante veintitrés días a partir del 19 de agosto, a razón de una representación diaria. Diego de Soto le pagaría a cambio 1000 reales al cómico a su llegada a la ciudad. Este contrato sustituía a una obligación del 25 de junio del mismo año entre el mencionado vecino de Toledo en nombre Valdés y los mismos gestores de la citada casa de comedias, por el cual la compañía actuaría entre el 8 de julio y el 4 de agosto (Ferrer Valls, 2008: 13-14; Ferrer Valls *et al.* 2019; San Román, 1935: 209-211).

También nos hemos referido previamente a otra ocasión en la cual nuestra pieza fue llevada a las tablas por la compañía de Cristóbal de Avendaño un año antes de la muerte de nuestro dramaturgo, el 14 de mayo de 1643 (Rennert, 1907: 45; Spencer y Schevill, 1935: 66; Shergold y Varey, 229 Ferrer Valls, 2008: 17; Ferrer Valls *et al.* 2008). Se conoce esta circunstancia por una orden de pago de 1050 reales, fechada a 10 de octubre de 1635, a Francisco de Alegría, arrendador de los corrales madrileños, por cinco escenificaciones particulares que la compañía llevó a cabo ante Felipe IV, entre las cuales se encuentra *El marqués del Vasto* con la fecha indicada.

INTERMEDIARIOS: PEDRO DE VALDÉS Y CRISTÓBAL DE AVENDAÑO

Pedro de Valdés fue un actor y autor teatral nacido, aproximadamente, en 1568, pues en una declaración que realizó en 1596 afirmaba tener la edad de 28 años (San Román, 1935: 24-25). Se casó con la actriz Jerónima de Burgos en o antes de 1594, año en el cual ambos aparecen por primera vez como matrimonio en una escritura, fechada en Valladolid a 13 de marzo de dicho año, por la que se comprometían a fundar una compañía teatral bajo la dirección de Alonso de Cisneros (Ferrer Valls *et al.*, 2008; Fernández Martín, 1988: 34). Esta es, además, la primera noticia relativa a la actividad teatral del cómico, quien ya en 1602 era autor de comedias. Representará, junto a su mujer, en numerosos lugares de España (Madrid, Toledo, Valladolid, Salamanca, Sevilla), y también en Portugal. Cosecharon un notable éxito, como se deduce de sus estrenos de obras de grandes autores como Lope de Vega –con quien el matrimonio mantuvo una intensa relación profesional y personal; particularmente, en el caso de Jerónima de Burgos, quien fue madrina en el bautizo de uno de los hijos del Fénix en 1607. Este vínculo, sin embargo, se deterioró a partir de 1615 (Gadea, Salvo: 1997: 163-164)–, Diego de Villegas, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y, como hemos podido comprobar, de nuestro comediógrafo. Su notoriedad es perceptible, asimismo, en la gran cantidad de ocasiones en las cuales actuaron ante Felipe IV entre 1623 y 1632. El actor falleció en Córdoba en 1640, como se sabe por el libro de la hacienda de la Compañía de la Novena, que presenta en el descargo de dicho año sus honras funerarias (Shergold y Varey, 1985: 353).

De nuestro autor, la compañía de Valdés representó, además de *El marqués del Vasto*, las comedias *La devoción de la misa*, como se sabe gracias a la indicación “Representóla [Pedro] Valdés” que presenta la versión del texto impresa en la *XXI Parte*

de la *Colección de Diferentes Autores* (Ferrer Valls *et al.*, 2008; Profeti, 1988: 25) y *Don Pedro Miago*, escenificada en Toledo en 1614 (Ferrer Valls *et al.*, 2008).

Cristóbal de Avendaño Sasieta fue un actor y autor teatral nacido antes de diciembre de 1595 (Ferrer Valls *et al.*, 2008), hijo del también actor Lope de Sasieta Avendaño y casado con la cómica María de Candado –o Candau–, hija del conocido actor, apuntador y cobrador Luis Candado (Shergold y Varey, 1985: 43, 49). A muy temprana edad, formó parte de la compañía de Mateo de Salcedo junto a sus padres. Como actor, trabajó en compañías de autores de gran relevancia, como Alonso Riquelme y Baltasar Pinero. Ya en 1620 tenía su propia compañía teatral, como sabemos por una escritura mediante la cual unos actores de esta le compraron “vestiduras, ropas y otros bienes” (Ferrer Valls *et al.*, 2008). En ella trabajaron el famoso actor y autor Juan Bezón, y su mujer (Gómez García, 1997: 73). Actuó junto a su esposa en numerosos lugares de España –Madrid, Sevilla, Valencia, Córdoba, Logroño, Salamanca...– y fue uno de los actores mejor pagados de la Corte madrileña (Noguera, 2008). Asimismo, fue uno de los fundadores de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, “por los años de 1631” (Shergold y Varey, 1985: 43).

Representó en numerosas ocasiones en los autos de Madrid y Sevilla, y también ante Felipe IV, entre los años 1623 y 1635. Estrenó varios entremeses de Quiñones de Benavente y llevó a las tablas obras de dramaturgos tan prestigiosos como Quevedo, Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina, Andrés de Claramonte y nuestro dramaturgo. De este último, además de la comedia que aquí nos ocupa, escenificó durante la noche de San Juan de 1615 *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, con la curiosa circunstancia de la participación del propio Vélez como actor

(Ferrer Valls *et al.*, 2008; Urzáiz, 2002a: 700). Falleció, según Gómez García, “hacia el año de 1635” (1997: 73).

CONTEXTO: EL CONFLICTO INDIVIDUAL EN *EL MARQUÉS DEL VASTO*

A lo largo de la pieza se sucede una serie de tópicos susceptibles de ser analizados en función de su relación con los dos elementos en torno a los cuales gira la campaña propagandística desplegada en las obras teatrales barrocas: el nacionalismo y la cristiandad. Como tuvimos ocasión de comprobar en el subepígrafe 1.2.3.4, la construcción de una identidad nacional debía tener como pilares los dos únicos elementos que los territorios de la Monarquía Hispánica tenían en común: la religión católica y el rey español. Así pues, tal identidad debía presentar lo más unificadas posible las imágenes de lo cristiano y de lo hispano, como si de dos caras de una misma moneda se tratase. Como veremos, en *El marqués del Vasto* la incidencia se produce en mayor medida en el eje nacionalista del binomio catolicismo-españolidad que acabamos de presentar, aunque el factor religioso también se encuentra presente.

El aparato propagandístico no se agotaba en la mera exaltación de elementos patrióticos y de la identificación de España con la defensa de la fe. En época de Felipe III y de Felipe IV, la población de las coronas de Castilla y de Aragón no requería de tanta insistencia en la unión de ambos elementos, sino que era posible asociarlos ideológicamente con otros motivos que, por alguna razón concreta, interesaba introducir o mantener en la sociedad. A este respecto, la fórmula del “soy quien soy”, de gran importancia en esta obra –y en todas aquellas en las cuales la dimensión privada del individuo destaca sobre los hechos propiamente públicos–, cobra especial relevancia como uno de los elementos vertebradores del orden monárquico-señorial cuya pervivencia era posible presentar ligada al concepto de españolidad. Así, de un buen

soldado español como Guijarro, por ejemplo, cabe esperar que sea, ante todo, valiente, leal y obediente a sus superiores, tal como reza el siguiente fragmento que volvemos a reproducir dada su idoneidad para ejemplificar el aspecto al que nos referimos:

CONDE. En el valor invencible,
 el obedecer no es nuevo,
 que eso tenéis de español
 y de valiente soldado (vv. 663-666).

La trama del soldado puede entenderse, en efecto, de acuerdo con su adecuación a la fórmula del “soy quien soy”. Su ejecución se produce como castigo a su rebeldía, precisamente, porque lo que de él se espera es que sea obediente con sus superiores. Sin embargo, su exorbitado valor permite justificar su fanfarronería, en virtud de la cual lo vemos proferir exclamaciones como la que sigue:

GUIJARRO. El César
 me ha menester a mí para serville,
 y me ha de hacer merced aunque no quiera
 (vv. 1667-1669).

Guijarro sigue un razonamiento impecable y, muy probablemente, aplaudido por esa porción del público en la que se fundamenta su caracterización, que era quien se jugaba la vida en el campo de batalla, pero inaceptable en una sociedad como la barroca. Pese a que nunca lo vemos desobedecer directamente a Carlos I, cuya presencia es lo único que hace que, finalmente, el soldado se deje prender, su comportamiento no puede quedar sin castigo. Sin embargo, la voluntad divina premia el ejemplar valor que ha mostrado en el frente permitiéndole volver a acompañar al marqués, hacia quien muestra una inquebrantable lealtad, y salvar su vida una vez más, como él mismo vaticina antes de entrar en casa de doña Vitoria y recibir los disparos: “Yo voy a daros / la vida” (vv. 2667-2668). Como se deduce de las palabras de Guijarro que hemos parafraseado más arriba, según su propio sistema de valores, en su valor y su devoción por la defensa de España reside su propio derecho a decidir a quién obedece y a quién

no, y por ello solo rinde pleitesía al emperador y a su amigo¹⁸³. Por ello se le permite la última acción tras su muerte que, finalmente, se traduce en la redención de las faltas cometidas a lo largo de la obra, como prueba el hecho de que el emperador, pese a que inicialmente dio orden de que su cadáver permaneciese en la horca, accede a que “se le dé sepultura honrosamente” (vv. 2784-2785).

En la figura del soldado, pues, destaca una nobleza de espíritu definida por su sincera y afectuosa relación de amistad con el marqués, que permiten que su caracterización final en la comedia, pese sus defectos, sea positiva. Su figura supone un homenaje de Vélez a la vida militar, elogiada en clave nacionalista sobre todo al inicio de la acción, en la escena en la que Guijarro y Barriga se conocen:

BARRIGA. El ser español infante
 por timbre quise ponerte
 a la más aventajada
 cosa del mundo.

GUIJARRO. Así es, como mayor interés,
 de la más heroica espada.

BARRIGA. ¡Oh, bien haya posesión
 en que a todos de una suerte
 igualada como la muerte!
 ¡Privilegios nobles son! (vv. 43-52)

Resulta notable el hecho de que esta alabanza del ejército se realiza no solo con el sentido patriótico comentado, sino también con un matiz individualista, que lo presenta como un medio de ennoblecimiento que, como la muerte, iguala a todos los hombres. De modo similar, la figura del marqués se presenta como proyección de esta

¹⁸³ Es necesario recordar, a este respecto, que es a partir del reconocimiento de los méritos de Guijarro por parte del marqués cuando comienza la amistad entre ambos. Justo antes de que este último consiga recordarlo, también hacia él muestra notables insolencias el soldado:

MARQUÉS. ¿Cómo os llamáis?
GUIJARRO. Barrabás.
MARQUÉS. ¿Qué decís?
GUIJARRO. Pues vucelencia
 no se acuerda de mi nombre,
 que esto diga no se asombre (vv. 588-591).

visión favorable de los tercios y de la imagen militar español defensor de la fe, extensible a toda la milicia:

[VITORIA.] Que los ejércitos todos
del César han menester
para ensalzar su poder,
y con católicos modos,
de la fe el alto blasón,
porque título le dé
por defensor de la fe,
por vos, cualquiera razón (vv. 541-548).

El marqués se presenta, pues, como el referente moral a seguir en la comedia, la nobleza a la cual aspiran a igualarse los soldados rasos, como afirmaba Barriga en el parlamento que hemos reproducido más arriba. Su honorabilidad queda representada a través de su relación con doña Vitoria, que, como anticipábamos, reproduce parcialmente algunos de los arquetipos propios del amor cortés (*cf.* Régnie-Bohler, 2003: 23-29). Con ello, Vélez añadía un nuevo elemento que permitía caracterizar al marqués como un hombre virtuoso y de honor remitiendo asimismo a una fórmula literaria tradicional fácilmente reconocible por los espectadores de su época¹⁸⁴. Nos hemos referido anteriormente a la mención explícita que el noble hace a la naturaleza casta de su amor por doña Vitoria afirmando que “los que a enamorarse llegan, mas gozando son [...] incurables” (vv. 1478-1460) e incapaces del verdadero amor. Además, asistimos a una idealización del noviazgo y de la propia amada, hacia quien el marqués

¹⁸⁴ Aclaremos que con la expresión “amor cortés” nos referimos a la concepción más extendida y tópica de esta manifestación literaria, conscientes de que, sin embargo, no existía en la Edad Media una auténtica unanimidad al respecto, pudiendo abarcar fenómenos diversos. Nuestra observación de que Vélez rinde homenaje, pues, al amor caballeresco, idealizado y, hasta cierto punto, inalcanzable, no excluye de este modelo otras expresiones amorosas que, pese a carecer de este carácter vedado o, incluso, contener la carnalidad, se corresponden con él. En su famoso ensayo *El amor y Occidente* (1972), Rougemont estudia magistralmente cómo el mito del amor cortés surgió, precisamente, de la necesidad por parte de la Iglesia occidental medieval de dar cabida a la inevitable pasión humana dentro de su propia retórica mediante su asimilación a determinadas formas litúrgicas y míticas. Sin embargo, debemos insistir en que las similitudes entre el amorío que aquí nos ocupa y algunas formas del amor cortés se producen desde una óptica barroca, que idealizaba este motivo literario y se servía de él como apoyo de su propia concepción del amor y la sexualidad, que dependían mayoritariamente de las instituciones del matrimonio y de la honra.

muestra la absoluta sumisión propia de este tipo de relación amorosa, manifiesta en expresiones como “He de serviros, por Dios” (v. 787) o “Mi bien, yo soy vuestro esclavo” (v. 1427). La sublimación de la baronesa por parte del marqués, de otra parte, se hace patente en varios de sus parlamentos, entre los cuales destaca la expresión de su profunda admiración hacia la dama tras verla enfrentarse a Guijarro, Barriga y Bárbula:

[MARQUÉS.] [...] Y en vez de hallar la persona
de doña Vitoria Ursino,
hallo el retrato divino
de Palas y de Belona.
 [...] El valor,
la hermosura y la cortesía,
en Italia ni en España
ni en Europa igual no tienen (vv. 497-510).

El marqués queda marcado por la belleza de doña Vitoria, así como por su valor, reacción idéntica a la que madame Sol despierta tanto en el alférez Alberto como en Próspero, quien exclama al verla “¿Es posible que en un ángel / de tan divina hermosura / alma tan furiosa cabe?” (vv. 1806-1808). Es destacable, a este respecto, el hecho de que en ambas damas encontramos alabanzas hacia su valor y su encanto, mientras que, en el caso de Bárbula, únicamente se presentan referencias a su arrojo. Regresaremos sobre este aspecto más adelante, puesto que aún no hemos agotado los elementos de la relación entre doña Vitoria y el marqués que muestran reminiscencias del amor cortés. Queda por referir, pues, el carácter relativamente prohibido del romance, pues la dama tiene, *a priori*, un compromiso formal de matrimonio con Próspero. Hemos de insistir en que no nos encontramos ante una manifestación del amor cortés como tal, sino ante una expresión parcial, un guiño de Vélez hacia este motivo en el amorío al que nos referimos –pese a lo cual no deja de tener unas funciones específicas en la comedia–. A este respecto, el punto de divergencia más importante respecto de este estereotipo probablemente lo constituya el hecho de que no nos encontramos ante una estricta

imposibilidad de la relación amorosa, dado que la baronesa no está casada y, por tanto, hay una intensidad en cuanto a la prohibición de su amor con el marqués notablemente menor que si nos hallásemos ante un adulterio. Sin embargo, no debe subestimarse la importancia del compromiso con Próspero, puesto que se traduce, de una parte, en un agravio para el noble que es solventado por Carlos I al final de la obra; y, por otra, en un importante motor de la acción cuyo culmen es la tensión final que termina con la vida de Guijarro y que da lugar al equívoco por el cual doña Vitoria está a punto de dar muerte al condotiero. Además, es posible localizar en la pieza dos momentos en los cuales el sufrimiento del marqués a causa de este compromiso recuerda al dolor del galán del amor cortés a causa del carácter aparentemente inalcanzable de su amada, como ocurre, por ejemplo, en algunos conocidos poemas de Garcilaso de la Vega o en algunas versiones de la leyenda de Tristán e Isolda. El primero de estos momentos tiene lugar cuando el emperador dispone que, antes de contraer matrimonio, doña Vitoria y Próspero tengan un primer encuentro acompañado con el marqués; y el segundo, más notorio, se da en dicho encuentro:

MARQUÉS.	Yo me voy. Vueseñoría quede con su gusto a solas, que ya entre las locas olas de mi loca fantasía iré a procurar morir.
VITORIA.	El Cielo dé a vuecelencia mucho salud y paciencia.
MARQUÉS.	Para acertar a sufrir (vv. 1889-1896).

No nos encontramos ante una mera reacción celosa por parte del marqués, sino ante su desesperación al creer, por los momentáneos fingimientos de doña Vitoria, que la intención de la dama es desposarse con Próspero y que su amor, por lo tanto, resultará imposible. La baronesa se ve obligada por las circunstancias a mantener un doble juego hasta la ruptura de su compromiso con el condotiero para salvaguardar su honra,

finalidad patente asimismo en su amenazante advertencia a este último de que mantenga el secreto de su enamoramiento. El mencionado doble juego es el que rodea a la relación, en un primer momento, de un halo de cierta ilegitimidad, razón por la cual la dama sigue al marqués a Novara disfrazada de villana y le pide que vaya a verla de noche.

Así pues, esta asimilación de ciertos rasgos propios del amor cortés al romance de doña Vitoria y su enamorado permiten caracterizar a este último como un ideal caballeresco, un modelo a seguir en todos los sentidos. Puede percibirse, pues, una relación de vasallaje del marqués hacia su amada que, a través de la presentación de aquel como moralmente intachable, remite a la idea aristocratizante del estamento nobiliario como superior en un sentido humano. En esta misma dirección parece señalar la caracterización de madame Sol y de doña Vitoria, mujeres nobles, no solo como valerosas, sino como extraordinariamente bellas y sujetas, finalmente, a la institución del matrimonio, aspectos que no encontramos en Bárbula. Hemos de recordar, en relación con esto último, que el matrimonio, con Dios o con un hombre, era el mejor destino que la óptica barroca reservaba para la mujer, puesto que garantizaba su sujeción moral y sexual (Stroud, 1983: 124). Según esta cosmovisión, la valía femenina se encontraba indisolublemente ligada al casamiento y a la honra:

A las mujeres les tocó, para su desgracia, ser portadoras del honor u honra de los hombres de sus casas. Es decir, portadoras de algo que para muchos fue incluso máspreciado que la vida. [...] De ahí nace un imperativo de tutela y control que llevará a justificar muchas violencias. La honra obliga a mucho, porque infamia pública es sinónimo de descalificación social, tierra quemada para el infamado (Sánchez Lora, Rodríguez-San Pedro, 2000: 243-244).

En relación con este aspecto, dos casos notables de individualismo pueden observarse en Bárbula y en madame Sol. La primera, como hemos tenido ocasión de comprobar, es una mujer totalmente independiente que, finalmente, decide no casarse

con Barriga declarando: “por seis años, quiero libertad de vida” (vv. 2803-2804). Esta decidida declaración de llevar una vida disoluta, manifiesta en el hecho de que “come y duerme” con Barriga sin haberse casado con él, determina que es un personaje carente de honra y que, por tanto, no se rige por la fórmula del “soy quien soy”, como demuestra asimismo la defensa que ella misma hace de su vida militar pese a su condición de mujer. Nos encontramos, pues, ante un personaje alejado de los requerimientos sociales y, a este respecto, es de señalar que no falta cierta ironía en su presentación, como se desprende de la desenfadada reacción de Barriga al responder la mujer negativamente a su petición de matrimonio: “¡Albricias, que no me caso!” (v. 2809). Las peculiaridades de este personaje femenino, en fin, han de ponerse en relación con su contexto cómico al tratarse de la acompañante del gracioso.

Doña Vitoria, por su parte, muestra cierta inobservancia del principio de “soy quien soy” cuando opta por seducir al marqués sin haber roto aún su compromiso con Próspero e, incluso, cuando se divierte haciéndole creer que sí tiene intención de casarse con el primero. Estos aspectos quedan mitigados por el tópico de la mudanza de las mujeres, al cual el texto hace varias referencias (vv. 1277-1284, 1851-1852, 1854-1855) con el fin de explicar este comportamiento aparentemente contradictorio por parte de la dama. En última instancia, la honra es en todo momento respetada, y los dos amantes muestran un inquebrantable celo al respecto:

VITORIA.	Espera.
MARQUÉS.	¿Cómo, si muerte me das?
VITORIA.	¿Y no importa mi honra más?
MARQUÉS.	Más importa, aunque yo muera (vv.1865-1868).

En estos versos se encuentra contenido el armazón ideológico que subyace a la trama amorosa de la comedia. La renuncia a los propios deseos e, incluso, a la propia vida, de ser necesario, por el mantenimiento de la honra se corresponde a la perfección con el “soy quien soy”, y este comportamiento por parte de ambos personajes es lo que

finalmente los premiará con la aprobación social de su amor que se materializa en la bendición de su futuro matrimonio por parte de Carlos I.

Por último, madame Sol es el personaje que menor desviación presenta respecto a lo que de ella se espera como mujer en la sociedad barroca. Si bien en un principio la vemos mostrar el carácter indómito propio de la mujer varonil, su propósito de venganza no llega a cumplirse e incluso llega a sugerirse que su defensa de Guijarro contra la guardia real, destinada en principio a poder matar ella misma al soldado, se debe realmente a un enamoramiento:

CARLOS. ¿Qué novedad le obligó,
 siendo su enemigo, a darle
 en esta ocasión ayuda?
 Amor, que los montes muda,
 puedo obligar a ayudarle (vv. 2338-2342).

Su mayor sumisión se encuentra, sin duda, en la conformidad con la decisión del emperador de que se case con Próspero, aspecto que permite la reparación del daño sufrido por este.

El marqués del Vasto es, pues, una obra ideológicamente compleja que, a través de una asociación más o menos directa de lo español con una serie de valores sociales vinculados a la fórmula del “soy quien soy”, persigue no solo una exaltación de los ideales patrióticos y cristianos, sino también la promoción de un conjunto de comportamientos considerados inherentes a cada grupo social, en la línea dirigista y conservadora de la cultura barroca señalada por Maravall (*cf.* 2012: 107-141, 1972: 21-40, 97-104). A través de una fábula trepidante y llena de giros sorprendentes, Vélez supo situar hábilmente elementos ideológicos afines al orden monárquico-señorial creando una comedia más que adecuada al gusto de su público, aspecto sobre el cual

descansa no solo su indiscutible éxito como espectáculo, sino también su efectividad como elemento propagandístico.

3.9 –*La jornada del rey don Sebastián en África*

Esta comedia nos hace partícipes de los preparativos de la batalla de Alcazarquivir, que enfrentó a los partidarios de dos candidatos al trono de Marruecos el 4 de agosto de 1578, de la derrota sufrida por las tropas portuguesas –que intervinieron en apoyo de uno de los contendientes, Muhammad al-Mutawakkil– y de la muerte del rey lusitano, Sebastián I, en el transcurso del enfrentamiento. Con esta obra, Vélez acometía dos núcleos temáticos poco amables para ser representados: el sometimiento de un ejército cristiano por otro musulmán y el fallecimiento de un rey católico.

No obstante, encontramos en Alcazarquivir uno de los temas más tratados por historiadores y cronistas debido a que no solo el rey portugués pereció en ella: también el sultán marroquí y su opositor perdieron la vida. Por esta razón, se conoce este conflicto como batalla de los Tres Reyes. El fallecimiento de don Sebastián a tan temprana edad –24 años– y la gran cantidad de bajas sufridas por su ejército causaron un fuerte impacto en el mundo cristiano en general y en el portugués en particular. La aplastante victoria musulmana mitigaba así la victoria cosechada por la Liga Santa contra los turcos escasos años antes, en 1571. A ello se suma la pérdida de la independencia lusa, pues Portugal pasó a hallarse bajo dominio español a consecuencia de la muerte de su rey.

Aclaremos, antes de pasar al estudio del texto, que nos hemos servido de la edición de Werner Herzog (1972), titulada *Comedia famosa del rey don Sebastián*; así como de la de George Peale (2014), que lleva por título el que empleamos a lo largo de nuestro trabajo: *La jornada del rey don Sebastián en África*. Las referencias a algunos versos concretos que se encuentran en las páginas siguientes se apoyan asimismo en esta última edición señalada.

MENSAJE/TEXTO: VERSIONES, ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, SUBGÉNERO

El drama ha llegado hasta nosotros a través de dos fuentes del siglo XVII, un manuscrito y una suelta. El primero se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España (ms/15.291) y fue reeditado por Werner Herzog en su tesis de 1971 y, de nuevo, en 1972 bajo el título de *Comedia famosa del rey don Sebastián*. El investigador señala que este documento perteneció al escritor Agustín Durán y pasó, junto con el resto de su colección, a los fondos de la Biblioteca Nacional en 1863 (1972: 7). Al manuscrito se le añadió posteriormente una página preliminar, que Herzog considera que podría proceder de la mano de Paz y Meliá, quien da cuenta de ella en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* de 1899. Asimismo, Meliá registra una comedia de Juan Bautista de Villegas, bajo el título *Rey (El) don Sebastián, y portugués más heroico* (1969: 716), a la que nos referiremos al tratar la fortuna de la obra.

En la mencionada página añadida al manuscrito puede leerse:

MS A

[Tachado] falta de hojas en el último

Jornada del rey D. Sebastian en Africa

Vide el rey don Sebastian de Villegas

es distinta

será acaso la que citan los índices de Guevara

por ser del librero Matías Martínez

1632

Véase el final donde se advierte que por no hallarse el autor se puso como está.

Así, aunque Meliá advierte que no se trata de la misma composición que la de Villegas y que posiblemente sea de Vélez, no se encuentra atribuida al ecijano en su catálogo, por lo que puede que esta página preliminar no sea obra suya. La plataforma *Manos* –anteriormente, *Manos Teatrales*–, por otra parte, la adscribe al propio Agustín Durán.

No hay un acuerdo absoluto en relación a la cantidad e identidad de los copistas que intervinieron en este documento. Herzog (1972: 7-9) localiza dos atribuyendo al primero la copia de los actos primero y tercero, y al segundo el restante. Peale (2014: 45-46) señala tres manos: afirma que los actos primero y tercero fueron escritos por Durán, y que el segundo pertenece a Juan Pardo de Getudes. Asimismo, identifica algunas correcciones del licenciado Francisco de Rojas en las jornadas primera y tercera. Herzog niega esto último aseverando que no hay indicios que permitan suponer que Rojas es el autor de dichas enmiendas ni del segundo acto y que la fecha de 1632 de la página preliminar, al haberse añadido posteriormente a la copia del manuscrito, no puede servir como guía para proponer una fecha de composición del texto. Además, atribuye la copia de los actos primero y tercero a Matías Martínez, y la del segundo, a Juan Pardo de Getudes. Constituye esto último, por tanto, el único punto de convergencia de Herzog con respecto a otros investigadores, pues Peale coincide con Mélia y Spencer y Schevill en los aspectos señalados. Reproducimos los criterios de estos autores:

Jornada (La) del rey don Sebastián en África. Comedia. [...]
50 hojas, 4ª; 1ª y 2ª jornada de la misma mano, diferente de la 3ª. Todas del siglo XVII, con algunas notas autógrafas de D. Francisco de Rojas, y una al fin que dice: «por no hallarse lo que falta, se aderezó de esta manera». (Alude a los ocho versos de final, de mano de Rojas). Hol.^a Durán (Paz y Meliá, 1899: 255).

Y Spencer y Schevill:

La Biblioteca Nacional contiene otra obra manuscrita, anónima, titulada *La Jornada del rey don Sebastián en Africa*. Se trata de una copia manuscrita del siglo XVII, y la tercera jornada muestra una caligrafía muy diferente de la de las dos primeras. Contiene algunas notas autógrafas de Francisco de Rojas, y una al final que dice: "Por no hallarse lo que falta, se aderezó de esta manera", una alusión a los últimos ocho versos, que son de Rojas (1935: 246-247).

Es de destacar que tanto Peale como Spencer y Schevill se hacen eco de lo afirmado inicialmente por Paz y Meliá, quien fue el primer investigador en analizar este manuscrito. Herzog interpreta que el bibliógrafo e historiador madrileño cometió un error en su advertencia “que más bien sirvió [...] para despistar a los investigadores posteriores” (1972: 10, n. 13). La ficha relativa a esta pieza que encontramos en *Manos* se pronuncia, por el contrario, en favor del criterio de Peale; por tanto, también de Méliá y de Spencer y Schevill, en lo referente a la autoría de las notas, que adscriben a Rojas. No apoya, sin embargo, la hipótesis del primero de que Juan Pardo de Getudes fuese el copista del segundo acto.

Cabe asimismo señalar la presencia del manuscrito en otros catálogos que no presentan atribución, o proponen otro autor para este. Tal es el caso del catálogo de La Barrera (1969: 557), que contiene la pieza como anónima, así como otra del mismo título que atribuye a Mascareñas; y de Medel (1735: 235), que registra dos comedias tituladas *Rey don Sebastián*, una de Lope y otra de Villegas. Este último, por tanto, no incluye la de Vélez entre sus entradas. Urzáiz, al recoger la entrada de La Barrera sobre el manuscrito, lo atribuye a Vélez (2002a: 702). Dado que tanto este como la suelta, de la que a continuación nos ocuparemos, están ampliamente estudiados en cuanto a las cuestiones textuales en Herzog (1972: 5-24) y Peale (2014: 45-61), no nos detendremos en describirlos pormenorizadamente. El manuscrito consta de 50 hojas, que presentan una numeración realizada con posterioridad a su creación, según la cual la primera jornada se extiende desde el fol. 1r al 20r; mientras la segunda se extiende entre los fols. 21r y 36r; y la tercera, entre el 38r y el 50v. Los actos primero y tercero no muestran más numeración que esta, pero las hojas del segundo también están numeradas del 1 al 16 por el mismo copista que las escribió. Esto es debido a que, como indica Peale, se trata de un ensamblaje a partir de dos copias distintas (2014: 45). Resulta llamativo,

además, que el tercer acto carece de los primeros 59 versos, y los últimos 44. En sustitución de estos últimos, el copista añadió ocho versos propios, tal como indica la nota inicial, que dicen lo siguiente:

HAMETE Salgámosles al encuentro.
 Para que cumpliendo todos
 con debidas cortesías
 dé fin el intento heroico
 del gran rey Sebastián,
 tan guerrero y belicoso,
 que rindiera cuantos reinos
 hay del uno al otro polo.
 FIN

Por lo que respecta a la versión impresa, sabemos que formó parte del conocido *Tomo antiguo*, cuyo descubrimiento realizó Schaeffer en 1886. Se trata de un volumen compilatorio, titulado *Colección de doce comedias de varios autores*, de fecha desconocida –dado que el libro carecía de portada y páginas preliminares que facilitasen dicha información–, que el hispanista alemán ubicaba ente 1612 y 1616 (Bruerton, 1947: 346). Esta hipótesis ha quedado descartada, como recogía Bruerton (1947: 346-364), por Cotarelo y Spencer y Schevill, entre otros. El primero propone la fecha de 1626 como tope mínimo para la publicación del volumen, lo cual el propio Peale apoya y afina afirmando que el tomo fue publicado entre 1629 y 1630 (2008c: 35). En este mismo lugar, el hispanista estadounidense recoge la hipótesis de Restori (1927) y de Grazia Profeti (1988) de que se trata de “la *Parte 21 de Lope y otros*, publicada a *quo* 1625 (año de la parte 20 de Lope), *ad quem* 1630 (fecha de la parte XXII)”, lo cual refuta la hipótesis de Schaeffer de que el volumen era la *Parte 34* de los *Diferentes autores* (Peale, 2008c: 34). La *Colección de doce comedias de varios autores* contiene cinco obras de Vélez, que son, además de la que analizamos en este capítulo, las

siguientes: *La obligación a las mujeres*; *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*; *La devoción de la misa* y *El Hércules de Ocaña*.

El *Tomo antiguo* se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Friburgo de Brisgovia (Alemania) con la signatura E-1032-g. Asimismo, la Boston Public Library alberga otro ejemplar bajo la referencia RARE BKS D.260a.136 v.1-2. Schaeffer lo publicó en 1887 con el título *Ocho comedias desconocidas de don Guillém de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc. Tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado y dadas a luz por Adolf Schaeffer*. En él, nuestro texto ocupa el décimo lugar bajo el título *El Rey don Sebastián*, entre las páginas 154 y 216. Bruerton considera que “sin lugar a dudas, se trata de una impresión hecha a partir de una copia cortada para la representación” (1953: 252).

A partir del descubrimiento por parte del estudioso alemán, otros catálogos han recogido información sobre la versión impresa. El primero en hacerlo, como es lógico, fue él mismo en su *Katalog der Bibliothek Altspanischer* (1898), con los datos que señalábamos previamente y que Cotarelo, Spencer y Schevill, Restori, Profeti y Bruerton descartaron. Lo siguió Mesonero Romanos (1859: XLV), quien se limitaba a señalar el título de la pieza sin fecha ni especificación de si se trataba del manuscrito o de la versión impresa. Herzog (1972: 7) atribuye este hecho a que probablemente copiase el título de un catálogo –según Peale, el de la colección de Durán (2014: 47)– sin haber visto el texto. Por su parte, Cotarelo, que señala aspectos en común entre las composiciones de Villegas y de Lope de Vega y la nuestra, que recoge en la entrada 67 de su catálogo *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas* (1916: 416):

Se estampó primero en un tomo comprensivo de otras 11 comedias, hasta hoy no identificado, falto de preliminares, pero de antes de mediados del siglo XVII, que halló Adolfo Schaeffer y en parte reprodujo en sus dos titulados: *Ocho comedias desconocidas...* Leipzig, 1887, II, 153 y siguientes. Lleva el título

de *Comedia famosa del Rey Don Sebastián. De Luis Vélez de Guevara. Representóla Riquelme.*

Se imprimió suelta, sin lugar ni año, en 4.º, según la cita el *Catálogo* de la biblioteca de Durán (p. 76, col. 2.^a), que entró en la Nacional, donde ya no se halla al presente.

Spencer y Schevill, en la entrada 58 de su monográfico *The dramatic Works of Luis Vélez the Guevara. Their plots, sources and bibliography* (1937: 243-247) ofrecen un resumen del argumento de la pieza, así como una contextualización histórica, una identificación de las fuentes consultadas por el ecijano y unas observaciones de sus similitudes con otros textos –esto es, con el de Lope y el de Villegas–. Recogen, asimismo, la descripción del manuscrito y la propuesta de retrasar la fecha de publicación de la suelta propuesta por Schaeffer (246), aspectos a los que nos hemos referido con anterioridad. No encontramos, sin embargo, la referencia a la suelta de Cotarelo que supuestamente se encontraba en la Biblioteca Nacional, como tampoco lo hace el catálogo de Urzáiz. La razón es que el ejemplar fue hallado en el sótano de la Biblioteca Nacional entre otras composiciones de Agustín Durán y, en 1993, pudo deducirse que no se trataba de una suelta, sino de un desglose del *Tomo antiguo* descubierto por Schaeffer (Vega, 1993: 469-490; Peale, 2014: 47). Por tanto, si bien nos encontramos ante dos impresos de la comedia, se trata de dos ejemplares idénticos. Cabe suponer, pues, que este ejemplar desglosado pasó en 1863 –junto con el resto de la colección de Durán– a hallarse entre los fondos de la Nacional, donde se encuentra clasificado con la signatura T/53.342-13. Esta versión impresa consta de 22 folios en tamaño de 4^a, que van de la página 233 a 254 del *Tomo antiguo*. En la portada puede leerse la siguiente inscripción:

DEL REY DON SEBASTIAN,
COMEDIA FAMOSA
DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.
Representóla Riquelme

Como estudiaremos en el subepígrafe dedicado a la recepción, esta parece ser la única constancia de una representación de *La jornada del rey don Sebastián en África*.

ARGUMENTO

Comienza el primer acto mostrando las intrigas en la corte marroquí: Maluco y su hermano Hamete planifican, para el acceso del primero al trono, el asesinato de su sobrino Jarife, quien asiste con su hijo Muley al banquete de bodas del primero. El crimen se ve frustrado por el sirviente Dragut, quien revela a Jarife que sus tíos van a intentar envenenarlo. Tras un enfrentamiento con ellos, el rey se ve obligado a huir con el lacayo y con su hijo. Queda, pues, Maluco solo con su hermano y con su esposa, la sultana; y es proclamado sultán de Marruecos. Son asimismo informados por Celín, anciano criado de la corte, de la huida por mar de Jarife con su hijo y unos pocos hombres. El siguiente cuadro muestra al destronado rey junto a Muley y a Dragut mientras lamenta su suerte en la galera en la cual ha emprendido la huida. Se dispone a interrogar a los esclavos que reman en ella sobre los reyes de sus respectivos países de origen, a fin de dilucidar a cuál de ellos pedir ayuda para recuperar el trono. Estos, agradecidos por su recién recobrada libertad, le hablan de los reyes de Hungría, Saboya, Alemania, Roma, España y Portugal. De este último inserta Vélez una minuciosa descripción que incide en su parecido con los Austria, así como en sus cualidades físicas. Descartados todos los monarcas anteriores, Jarife se decide por poner rumbo a Portugal. La tercera escena nos traslada a la corte portuguesa, donde se encuentra Ceylán, moro, lamentando el cautiverio en tierras lusas que lo mantiene alejado de su amada, Felisalba. Su amo, don Antonio, prior de Crato y tío de don Sebastián, decide liberarlo y le ofrece su amistad al revelarles aquel que no es sino un noble descendiente de la estirpe de los Jarife. Finalmente, el último cuadro de la primera jornada muestra

una reunión del rey Sebastián con los grandes personajes de la corte: el duque de Aveiro –Avero en el texto–, el de Barcelos, el de Braganza –Berganza– y don Antonio. El duque de Aveiro menciona, en la primera de varias alusiones de toda la comedia, un cometa que se divisa en el cielo en dirección al continente africano y que trae malos presagios. El rey, sin embargo, malinterpreta esta señal afirmando que “África es la amenazada, / sin duda, que aquesta espada / teñida en sangre he de ver” (vv. 914-916). Manifiesta asimismo el monarca su carácter impetuoso y su gusto y habilidad con las armas despachando unos memoriales mientras practica esgrima con su maestro de armas. En ese momento, llega Jarife acompañado de su hijo, le relata los acontecimientos que lo han llevado hasta allí y le pide ayuda para recuperar el poder en Marruecos. Don Sebastián, aunque advierte que ha de pedir la opinión de su Consejo y de su tío, Felipe II, se muestra entusiasmado con la idea y le propone que lleve al joven Muley a visitarlo a diario.

El segundo acto comienza con un vaquero que se queja de los abusos de la nobleza contra el campo argumentando que no respetan el ganado ni las tierras de los campesinos. A continuación, enuncia el contexto en el que se encuentra la jornada: se trata de la entrevista de Felipe II y don Sebastián en el monasterio de Guadalupe, en cuyas cercanías se localizan los hechos que estamos a punto de describir. El lugareño cae dormido y es despertado por el rey portugués, que se encuentra cazando por la zona y se ha extraviado. El joven no le revela su identidad, sino que finge ser un criado del rey, ante lo cual el campesino protesta por el maltrato de sus reses y se refiere a la inconveniencia de llevar al país a una guerra aludiendo a malos augurios: “y aunque son cuentos de viejas / temer y mirar agüeros, / no es malo dalles orejas, / porque también muestra el cielo / sentimiento con señales / de las desdichas del suelo” (vv. 1493-1498). En ese momento, llegan los duques de Aveiro, Braganza y Barcelos y don Antonio en

busca de don Sebastián; este, ante las quejas expresadas previamente por el vaquero, le concede una dehesa, y termina el cuadro con labradores y villanos cantando una canción en honor del rey. La segunda escena de la jornada se ambienta en la corte marroquí, donde se encuentran la sultana y su doncella Felisalba. Al ser preguntada por su pena, esta se queja de la ausencia de su amado, Ceylán, y de su incertidumbre acerca de cuál fue su destino. La sultana le entrega entonces un espejo y, por medio de un conjuro, le permite ver en él a su enamorado. En ese mismo instante Ceylán acaba de llegar a la corte, y se presenta ante Felisalba acompañado de Maluco. Narra entonces lo sucedido desde que fue apresado por los cristianos hasta su liberación por don Antonio, informa a Maluco de la alianza de Jarife con el monarca portugués, y le muestra un retrato de este último. Al verlo, el rey marroquí se turba: “¡Figura feroz, parece / que le trajiste a la vista / veneno con que en el pecho / siento mil veces de envidia! / ¡Malo estoy, desmayo extraño!” (vv. 1997-2000). El tercer y último cuadro traslada la acción a Guadalupe, donde dos alabarderos comentan lo temerario de la empresa de don Sebastián. Entra este en escena acompañado de su tío, Felipe II, y los grandes de las cortes de Castilla y Portugal: de la primera, están presentes los duques de Alba y Osuna, el almirante y el condestable de Castilla; y del segundo, los duques de Aveiro, Braganza y Barcelos, y don Antonio. Este cuadro es la representación concreta de las negociaciones de ambos monarcas en el monasterio de Guadalupe: Felipe II se muestra escéptico respecto a los planes del joven monarca portugués, pero finalmente él y el duque de Alba prometen entregarle 15.000 infantes en el caso de que Turquía no amenace su posición en Calabria, y conciertan, para la vuelta de África de don Sebastián, su matrimonio con la hija del rey español, Isabel Clara Eugenia.

La tercera jornada es, sin lugar a dudas, la que más acción y complejidad encierra, puesto que en ella se desarrolla la batalla. En primer lugar, vemos a don

Sebastián y los suyos a su llegada de África. Los duques de Aveiro y Barcelos y don Antonio se muestran preocupados por una caída que acaba de sufrir el rey de su caballo y por otra que lo arrojó de su embarcación en las costas gaditanas, así como otros sucesos que interpretan como señales amenazantes del destino. Jarife informa del penoso estado de salud de Maluco, así como de la composición de su ejército, de 200.000 hombres. Llega entonces el capitán Aldana con dos cartas para don Sebastián; una de Felipe II y otra del duque de Alba. Este último le informa de que el mismo Aldana podrá ser su sargento mayor, y le envía la espada con la que Carlos V cosechó la victoria en la Jornada de Túnez. Al sacar el arma de la funda, el rey se hiere, lo cual vuelve a ser considerado un mal agüero por sus consejeros, y como una señal de victoria por él. Se dispone el joven monarca a dormir, y oye a un soldado entonar un funesto romance sobre la batalla próxima. Sueña entonces con una mujer cubierta con un manto que le advierte del peligro que corre su vida, le aconseja retirarse a Portugal y que, al descubrirse, resulta ser la muerte. En ese momento, don Sebastián vuelve a vislumbrar el cometa y a interpretarlo nuevamente como signo de su próximo éxito contra los marroquíes. A continuación, es informado de que las tropas de Maluco se aproximan y se realizan los últimos preparativos para la batalla. El capitán Aldana realiza una minuciosa descripción de la composición de los ejércitos (vv. 2523-2591), y cae una flecha, arrojada desde el bando enemigo, con un mensaje que aconseja al rey aguardar dos horas, ya que es el tiempo de vida que le queda al Maluco y Jarife podrá entonces gobernar de modo legítimo sin necesidad de combatir. Sin embargo, don Sebastián se niega a esperar y se inicia la segunda y última escena: un médico pronostica a Maluco que le queda hora y media de vida, tras lo cual da comienzo la batalla. El duque de Aveiro trata de convencer al rey portugués de que escape con su caballo aduciendo que la victoria marroquí es segura, pero este rechaza su propuesta. Maluco muere en el

momento en el que la victoria de Berbería es proclamada, y Jarife se ahoga en el río Mutaceno tratando de huir. Don Sebastián sigue luchando, resuelto a morir en la batalla, acompañado de don Antonio y del duque de Barcelos; y Hamete, ante la muerte de su hermano, es proclamado nuevo sultán de Marruecos. Fallece el rey portugués de un mosquetazo, lo cual no se muestra al público, sino que se oye desde fuera del escenario. La obra termina con los difuntos monarcas respetuosamente mostrados en el bando de los marroquíes, la intercesión de Ceylán para liberar a don Antonio, su antiguo amo y su amigo y la promesa de Hamete de entregar el cuerpo de don Sebastián a Felipe II para que sea debidamente sepultado.

MUNDO FICCIONAL DE *LA JORNADA DE DON SEBASTIÁN EN ÁFRICA*

El mundo ficcional de esta comedia presenta unos rasgos que lo hacen susceptible de ser caracterizado, según la tipología de Tomás Albaladejo (1992: 52-58), como un modelo de mundo de tipo III; esto es, de lo ficcional inverosímil. Si bien de modo general Vélez realiza un notable esfuerzo por mantener fidelidad a sus fuentes históricas, la introducción del motivo del espejo donde Felisalba ve a su enamorado, que ya aparecía en la obra de Lope, constituye un elemento fantástico; es decir, ficcional inverosímil. Lo mismo sucede con los malos presagios que constantemente se suceden en la trama: la aparición del cometa, las caídas del joven monarca, el sueño con la muerte y el corte con la espada de su abuelo Carlos V. Se trata de factores que, al ser presentados por la trama como señales de la providencia que se orientan a convencer a don Sebastián de que abandone su descabellada empresa, incorporan un componente fantástico con una finalidad propagandística específica, que es responsabilizar al rey del destino que sufriría Portugal a raíz de Alcazarquivir ignorando todas las señales que indican que la guerra no es prudente ni cuenta con el apoyo divino. Es de destacar que el

cometa no es una mera invención de Vélez, sino que se trata del gran cometa de 1577, que fue avistado en Europa y documentado por los astrónomos Tycho Brahe y Taqui Ad-Din. Constituyó un fenómeno astronómico de gran importancia, ya que permitió al primero desmentir la teoría de que este tipo de cuerpos viajan por debajo de la atmósfera terrestre. De forma generalizada, sin embargo, este tipo de fenómenos aún eran entendidos en esta época como fenómenos prodigiosos, y muy probablemente así fue codificado por nuestro dramaturgo en su obra e interpretado por sus espectadores. Tal como este recoge, sobre un clima que ya de por sí era de inquietud e inseguridad en Portugal –dado que los preparativos para la intervención militar en Marruecos ya habían comenzado cuando el cometa fue avistado–, este contribuyó a aumentar los temores de la población.

Como acabamos de señalar, la presencia de estos elementos que hoy podemos calificar, sobre la base de nuestro conocimiento de la realidad, de fantásticos –pero que en época de Vélez no recibían tal consideración, razón por la cual el mundo ficcional de *La jornada del rey don Sebastián en África* sería percibido entonces como un mundo de lo ficcional verosímil; esto es, como un modelo de mundo de tipo II– señalan en la dirección de la responsabilidad personal del monarca portugués en el penoso resultado de la batalla. Los fenómenos que hemos descrito, tal como los presenta el autor, solo admiten una interpretación correcta, que es la que muestran todos los personajes de la comedia a excepción de don Sebastián: nos encontramos ante inequívocas señales de que la batalla contra Marruecos es un tremendo error político de consecuencias decisivas, y de que la providencia no apoya el plan del rey portugués. Si bien las menciones al cometa aparecen en boca de varios personajes, incluidos los anónimos alabarderos que anuncian a los espectadores el encuentro entre don Sebastián y su tío Felipe II e incluso el vaquero con quien se encuentra el joven rey al perderse cazando,

consideramos el siguiente extracto, correspondiente al duque de Aveiro, sobradamente representativo de lo que venimos apuntando:

Señor, como después que esta jornada
intentar pretendiste, todo ha sido
luz a los tristes de una desdichada
fortuna mensajera que ha venido,
y aunque darle, señor, crédito en nada
está de nuestra fe tan prohibido,
con todo, tantas míseras señales
son amenazas de futuros males,
que, fuera del cometa que en cielo
se ha visto tantos días, se ven cosas
contra las naturales en el suelo,
señales de algún daño prodigiosas,
desde el funesto canto del mochuelo
a las cornejas, tristes y medrosas,
temblar la tierra, echar los montes fuego,
correr sangre el Tajo y el Mondego.
Fue tan triste, señor, nuestra partida
de Portugal, que no se ha visto apenas
un rostro alegre, y de nadie, oída
una caja, desnudas las entenas
de flámulas, la gente desabrida
de lágrimas bañando las arenas,
sin aquella alegría acostumbrada
de los principios de cualquier jornada.
Al guiar la real copa de oro,
sin ser en alta mar ni haber tormenta,
la corriente, perdiéndole el decoro,
la arrebató con furia muy violenta,
rompiendo en una nao, de indio tesoro,
por el pañol la media palamenta,
y haciéndole después salva al Jarife,
mató tres marineros de su esquife.
Y cuando a Cádiz arribó la armada,
y del famoso Duque de Medina
fue tu real persona aposentada
con la grandeza de su pecho digna,
caíste del esquife a la salada
agua del mar, saliendo a la marina,
y dijiste con ánimo severo:

“Mucho me quiere el mar, Duque de Aveiro”
(vv. 2144-2183).

Consideramos que lo extenso del fragmento que aquí reproducimos queda justificado por la importancia de su contenido. El duque de Aveiro no solo se refiere al cometa, sino a otros acontecimientos, indudablemente agoreros, como el triste canto de las aves, la muerte accidental de los marineros y la caída del rey, que este opta, imprudentemente, por ignorar. Es destacable asimismo la afirmación del aristócrata de que, aunque la fe católica es contraria a la creencia en presagios, resulta aconsejable no ignorar los que en esta ocasión se presentan al ser tantos y tan significativos. Consideramos que esta es una pequeña advertencia de Vélez al espectador de que lo que se representa no constituye una apología de determinadas prácticas o credos taumaturgicos a fin de evitarse problemas o censuras. Como vimos al analizar la cultura barroca, sin embargo, la religiosidad estaba en todos los niveles sociales –tanto jerárquicos como populares– impregnada de superstición y taumaturgia, que la Iglesia abrazó en su afán por oponerse a las austeras prácticas que la Reforma religiosa propugnaba. No obstante, esta circunstancia no otorgaba libertad absoluta para que, por ejemplo, un comediógrafo pudiese incluir algunos de estos aspectos en sus obras sin cierta justificación, como hace Vélez. Al fin y al cabo, recordemos que la condena por parte de las autoridades eclesiásticas de determinadas prácticas mágicas no se debía a que se considerasen falsas, sino a que podían responder a la acción del diablo. En cualquier caso, aunque la escenificación de la interpretación de determinados eventos como malos presagios se encuentra lejana de la representación de elementos constitutivos de hechicería o magia, es comprensible que Vélez optase por advertir contra estos últimos para no ser tachado de supersticioso.

PERSONAJES

Por lo que respecta a los personajes, destaca la labor de documentación realizada por nuestro autor, dado que la acción incluye una extensa nómina de personalidades históricas que tomaron parte en el conflicto de Alcazarquivir. A excepción del moro Ceylán y la sultana, todos los aristócratas que aparecen en uno y otro bando existieron en la realidad y tuvieron la participación en los acontecimientos que la comedia les adjudica. El duque de Aveiro es Jorge de Lencastre, II duque de Aveiro, quien murió en Alcazarquivir; el de Braganza es Juan I de Braganza, que acompañó al rey en su primera expedición a Marruecos, pero no en esta segunda ocasión –razón por la cual no aparece en el tercer acto–. El duque de Barcelos es Teodosio II de Braganza, joven hijo de Juan I de Braganza; don Sebastián creó este título específicamente para él, que asistió personalmente a la batalla con solo diez años. Sobrevivió y fue apresado por los marroquíes, que lo liberaron y enviaron de vuelta a España. Antonio de Portugal, prior de Crato y primo del rey, lo acompañó en la batalla y en 1580 fue proclamado rey de Portugal con el apoyo del estado llano; sin embargo, fue derrotado por las tropas de Felipe II.

En relación a los personajes históricos, de los aspectos más destacables es la dignificación de la figura de Francisco de Aldana, a quien Vélez muestra como un hombre leal, valiente y honorable. Fue un combatiente y poeta español que luchó en el frente de los Países Bajos y fue enviado por Felipe II como asesor de don Sebastián. Como tantos otros, Aldana desaconsejó al monarca la intervención militar en Marruecos, pese a lo cual asistió a Alcazarquivir y perdió allí la vida. Constituye la imagen del hombre del Renacimiento por excelencia; a caballo entre la espada y la pluma, a cuya admiración generalizada sin duda contribuyó su heroica muerte en la batalla.

Hemos de detenernos en el protagonista indiscutible de la obra, el joven don Sebastián: Vélez nos presenta una visión del monarca que, sin carecer del respeto y el decoro debidos a un rey, tampoco está exenta de cierta crítica hacia su persona como modo de justificación de la suerte corrida por Portugal. Su juventud es un aspecto en el que la pieza incide notablemente, junto con su carácter temerario e impulsivo; especialmente en el transcurso de la batalla: “¡Oh, temerario mancebo! ¡Oh, caballo desbocado!”, clama el duque de Barcelos (vv. 2683-2684); “¡Ah, mozo mal advertido!”, protesta don Antonio (v. 2890), y de nuevo un poco más adelante: “¡Oh, mal regidos vasallos! ¡Oh, rey mal aconsejado!” (vv. 2917-1918). También el gusto de don Sebastián por las armas –y su habilidad con ellas– se muestra al espectador desde el primer acto, cuando el joven rechaza, para entretenerse, pintar o danzar y opta por hacer esgrima con su maestro de armas; pues, como él mismo expresa, este parece ser su único interés: “A armas mi estrella me incita. / Cuanto es flema lo aborrezco, / y si la caza apetezco / es porque la guerra imita” (vv. 945-948). La afición bélica del monarca es tan extremada que, en la misma escena, no deja de combatir mientras le son consultados unos memoriales, lo que puede entenderse como cierta negligencia en el gobierno. Don Sebastián únicamente deja de practicar esgrima cuando recibe a Jarife y su hijo Muley, pues sabe que a partir de esta visita tendrá ocasión de asistir a la guerra. También en esta ocasión asistimos a notables muestras de impaciencia y de osadía:

MAESTRO.	Yo no le enseño a vuestra Majestad esa doctrina, que si se arroja de esa suerte, es falsa y contra toda la verdad, sin duda, que tener miedo a la contraria espada para matar el movimiento de ella es la primera regla de la destreza.
REY.	¿Qué cosa es el miedo?
MAESTRO.	Es un recelo humano que al corazón recata en los peligros.

REY. Nunca sentí, maestro, ese recato.
Nunca supe temer, y así, no quiero
que me enseñes ahora a ser cobarde (vv. 992-1003).

Si bien puede parecer admirable no verse afectado por el miedo, desconocerlo no es precisamente una cualidad deseable para quien se ocupa del gobierno. Mucho menos en una época que tanto valoraba el conocimiento del hombre como el Barroco: el entendimiento de las emociones humanas es fundamental para el dominio de sí mismo.

A este respecto, aconseja Gracián en su *Oráculo manual y arte de prudencia*:

LXIX. *No rendirse a un vulgar humor.* Hombre grande el que nunca se sujeta a peregrinas impresiones. Es lección de advertencia la reflexión sobre sí: un conocer su disposición actual y prevenirla, y aun decantarse al otro extremo para hallar, entre el natural y el arte, el fiel de la sindéresis. Principio es de corregirse el conocerse; que hay monstruos de la impertinencia: siempre están de algún humor y varían afectos con ellos; y arrastrados eternamente de esta destemplanza civil, contradictoriamente se empeñan. Y no sólo gasta la voluntad este exceso, sino que se atreve al juicio, alterando el querer y el entender (2003: 199).

No es, pues, la ignorancia de las emociones lo que permite dominarlas: el control de estas se consigue, precisamente, a través de su observación. Un gobernante como don Sebastián, que afirma no haber sentido jamás temor, no podría ser visto como un buen hombre de gobierno por el hombre barroco: desconocer una de las reacciones más básicas de nuestro amplio repertorio psicológico solo podía señalar cierta inexperiencia por su parte, así como la posibilidad de una respuesta inapropiada ante una situación que desencadenase en él este sentimiento desconocido.

La imagen del rey que Vélez construye en su obra tiene la finalidad de explicar la causa de su irresponsabilidad política: comprometer a Portugal en tan desigual batalla contra Marruecos constituye sin duda un error político de primer orden, pero a ello se suma la imprudencia de asistir personalmente al combate. Este, podría decirse, supuso el más grave problema para los portugueses, al desencadenarse la crisis sucesoria que

culminaría en la pérdida de su independencia durante 60 años. Solo a través de los errores del hombre en cuyas manos se encontró el destino de Portugal puede Vélez acometer un tema tan delicado como es la sangrienta derrota cristiana en un combate a todas luces desigual, así como la dominación española del reino lusitano en consecuencia.

ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

Como hemos apuntado previamente, son pocos los personajes ficticios y pertenecen al bando marroquí: la sultana y Felisalba, los únicos personajes femeninos, son ficticios y tienen la función de introducir dos tramas amorosas, con Maluco y Ceylán respectivamente, para aligerar la carga política de la pieza. Estos romances, sin embargo, carecen de trascendencia en el argumento de la comedia, cuyo eje central es la batalla y las circunstancias que llevaron a ella. En lo que respecta a los marroquíes, es de destacar asimismo que Vélez simplificó notablemente las tensiones entre Jarife y sus tíos sustituyendo algunos episodios históricos por otros de su invención, como veremos al ocuparnos del contexto histórico. Esto es debido a que el interés central de *La jornada del rey don Sebastián en África* es la justificación de la derrota, la caracterización del monarca y la salvaguarda de la imagen española en su relación con el conflicto. Sin embargo, el personaje ficticio de mayor importancia es Ceylán, el aristócrata moro cautivo que, tras obtener su libertad, llega hasta Marruecos para reunirse con su amada Felisalba y participar en la batalla contra don Sebastián. Este personaje actúa como nexo entre el bando cristiano y el musulmán y cierra la acción intercediendo por la libertad de don Antonio, su liberador y amigo, en señal de agradecimiento. Además, intenta hacer entrar en razón a don Sebastián durante la

batalla –“¿No oyes las voces? ¿No entiendes / que los cristianos aceros / en vano afilas y emprendes?” (vv. 2865-2837)– y le da oportunidad de salvar su vida:

REY. ¡Dichosos trofeos
 vuestras vidas me darán!
D. ANTONIO. ¡Que es el Rey don Sebastián!
CEYLÁN. De morir tiene deseos.
 Dile que nos dé la espada
 que tiene en sangre manchada,
 dándose en prisión (vv. 2924-2930).

Don Sebastián, como ya sabemos, se niega a aceptar la derrota y rendirse, y continúa luchando hasta que un mosquetazo termina con su vida. Ceylán, por lo tanto, permite incidir de nuevo en la responsabilidad personal del monarca en su propia muerte y en el vacío de poder en Portugal. Se trata, pues, de una de las pequeñas licencias respecto al rigor histórico que Vélez se permite para aportar su propia visión del conflicto, lo cual entra dentro de las convenciones establecidas por el drama histórico.

Otro personaje ficticio de interés es el vaquero que denuncia los abusos de los poderosos contra los campesinos. Herzog destaca el componente de crítica social que supone este motivo: “el vaquero (...) irrumpe largamente en un ambiente de exclusiva nobleza y acusa fuertemente al mundo cortesano de unos abusos concretos y enunciados con todo detalle” (1972: 23). La intervención de este personaje no solo tiene esta importante función reivindicativa, sino que también permite transmitir la imagen de un don Sebastián magnánimo, que no reacciona ofendido por las palabras del vaquero, sino que escucha sus protestas y le concede una dehesa. Constituye esta la contrapartida de un rey que, cuando no se ve dominado por su temperamento colérico, muestra un carácter benévolo y justo. Es destacable asimismo el alivio cómico que introduce este personaje en una composición, por lo demás, de notables tintes trágicos. Su presencia debió de gustar y divertir a la audiencia, como ejemplifica el siguiente fragmento:

VAQUERO. Y dicen que son criados
del rey, que va a Guadalupe,
maltratando los ganados,
mas, de que iba el rey no supe,
iban tan amontonados
que no le conocería
un lienzo.

SEBASTIÁN. Un lince dirás

VAQUERO. No he estudiado teología.
Que lo erre no os espantéis (vv. 1386-1394).

En definitiva, puede afirmarse que esta comedia muestra una presencia mayoritaria de sucesos y personajes históricos. Vélez hace gala de su minuciosa labor de documentación al narrar, en boca de Jarife, los antecedentes que han conducido al intento de asesinato por parte de sus tíos, que Herzog identifica con un fragmento de la crónica histórica de Girolamo Franchi di Conestaggio (1972: 36), de la cual nos ocuparemos en el apartado relativo a las fuentes. También localiza otros dos fragmentos notablemente coincidentes de esta misma obra en las condiciones acordadas por don Sebastián y su tío en Guadalupe, así como en la detallada descripción que el capitán Aldana hace de las tropas poco antes del comienzo de la batalla (1972: 37-39). En general, la pretensión de Vélez es dar una visión del enfrentamiento favorable, en la medida de lo posible, para el bando cristiano –tarea difícil teniendo en cuenta que fue el derrotado– a partir de matices, pero de un modo considerablemente fiel a la realidad.

SUBGÉNERO DRAMÁTICO. ORIENTACIÓN PREFERENTE

Como es evidente, *La jornada del rey don Sebastián en África* cumple con los requisitos que delimitamos en el apartado correspondiente al drama histórico de acuerdo a los criterios de Aguilar (2000: 57-72) y Oleza (2012: 61-102; 2013: 150-187): se trata, en primer lugar, de una representación de eventos famosos, pretéritos, y está protagonizada por un importante personaje histórico. Hemos de señalar, sin embargo,

que no hay un diálogo claro entre la época de la pieza y el tiempo histórico que representa; es decir, una doble temporalidad definida. Esto es debido a que, pese a haber cierta distancia temporal entre la batalla de Alcazarquivir y el momento en el que Vélez compuso su obra, nos referimos a un lapso de aproximadamente 27 años: esta circunstancia, junto con el mito sebastianista que se desencadenó a raíz de la muerte del rey y al que nos referiremos más adelante, propicia que el tema del texto tenga un componente de actualidad que justifica que aún a comienzos del siglo XVII resulte pertinente emitir mensajes sobre la cuestión. Probablemente, parte del público asistente a las representaciones recibió de primera mano las noticias del penoso desenlace de la batalla; por tanto, no nos encontramos ante un tema tan propiamente histórico como, por ejemplo, las guerras de las Galias o las Cruzadas. Asimismo, encontramos dos tramas amorosas –la de Maluco con la Sultana y la de Ceylán con Felisalba– que aligeran levemente el contenido político de la diégesis, si bien su presencia es notablemente reducida. Además de la libertad obtenida por Ceylán, estos romances constituyen la única presencia de eventos de carácter privado en la comedia. De otra parte, la liberación del aristócrata musulmán por don Antonio adquiere una relevancia mucho mayor que las relaciones románticas, pues permite presentar la intercesión de Ceylán ante el nuevo sultán por su libertad como una restauración del orden, un equilibrio ágilmente repuesto: la fábula comenzó con un cautivo moro que cumplía con su destino gracias a un cristiano y finaliza con un cristiano que podrá hacer lo mismo gracias al musulmán. Sin embargo, en la clasificación de los dramas históricos que Oleza proponía, que distinguía entre públicos y privados (cf. 2013: 150-187; 2012: 61-102), hemos de decantarnos por la primera categoría para *La jornada del rey don Sebastián en África*, puesto que el motor principal de la acción es el afán del joven monarca por asistir a la guerra y las circunstancias que condujeron a esta, aspectos eminentemente

públicos. La aparición de aspectos de carácter privado carece del peso suficiente para convertir la obra en un drama de hechos privados.

Otros dos rasgos propios del drama histórico se presentan en esta composición: el principio de justicia poética, por un lado; y una sofisticada puesta en escena, de otro. El primer elemento constituye la justificación última de la derrota en Alcazarquivir para Vélez: Don Sebastián interviene en la guerra movido por sus ansias de combatir y en favor de una causa que no es lícita, puesto que Jarife accedió al trono al asesinar y desterrar su padre a sus oponentes, legítimos candidatos al trono. Este es el aspecto decisivo para que la fortuna no se muestre favorable al bando cristiano, que apoya a un candidato a quien no corresponde reinar. El principio de justicia poética se cumple cuando Hamete, hermano de Maluco, asciende al trono tras la muerte de este.

En cuanto a la elaboración escenográfica, hemos de aclarar que no es equivalente a una complejidad de maquinaria y de tramoya, sino a la cuidada escenificación de la batalla que sitúa entre bastidores los aspectos demasiado complejos o desagradables para ser presentados ante la vista del público. Si bien en otras comedias, como *La cristianísima Lis*, Vélez recurre a la relación de lo que acontece en la batalla por parte de un personaje; en este caso la acción se desdobra proyectándose parcialmente fuera del escenario y permitiendo al público asistir a ella mediante efectos sonoros. Peale lo expresa como sigue:

Con los efectos acústicos y con acotaciones que especifican acciones simultáneas dentro y fuera del escenario Vélez ensancha el espacio teatralizable, proyectando la acción «adentro», fuera del campo visual del público, mas no fuera de su campo auditivo. Además, los signos deícticos enunciados por los personajes controlan, por así decirlo, la percepción del auditorio de la acción invisible (2007a: 69).

Consideramos que el fragmento que mejor ejemplifica esta dinámica de desbordamiento espacial, tal como vimos que lo entendía Orozco (1969), lo representa el momento de la batalla en el que muere el rey:

REY. ¿Yo rendir, Prior, la espada
 a aquesta canalla fiera?
 ¡Infamia es averiguada!
 ¡Bañadla en su sangre, sí!
 ¡Perros, moriréis aquí!

D. ANTONIO. ¡Muramos todos contigo!

REY. ¡Ea, duque!

BARCELOS. ¡Ya te sigo!

(Entran retirando a los MOROS, y dentro suena un mosquetazo, y dicen dentro:)

Dentro. ¡Dispara un mosquete, Alí!
 ¡Mata esa fiera que pone
 En contingencia que España
 esta vitoria pregone!

REY. ¡Jesús!

D. ANTONIO. ¡Oh, tragedia extraña!
 ¡Murió el rey!

BARCELOS. ¡Dios te perdone!

Dentro. ¡Viva, Hamete, viva!

TODOS. ¡Viva,
 rey de Marruecos famoso,
 de Fez y de Tarundante! (vv. 2950-2965).

Por medio de esta técnica, Vélez evita el tremendo esfuerzo de medios que supondría la escenificación de la batalla, así como la falta de decoro que implicaría mostrar la muerte del rey. Mediante el sonido del mosquetazo y las voces de los personajes, el público sabe perfectamente lo que ha ocurrido; y con la tensión añadida, además, que supone el no mostrar directamente la muerte, sino sugerirla como lo hace la obra. Respecto al fallecimiento de don Sebastián, puede afirmarse que es el momento en el cual el tratamiento respetuoso que recibe en todo el texto llega a su culmen. El

instante en el que recibe el mosquetazo no se muestra a la audiencia, pero sí su cadáver, asaeteado¹⁸⁵, junto a los otros dos reyes muertos en la contienda:

(Entran tocando pífanos y cajas destempladas, y de adentro sordinas, y algunas banderas arrastrando, y luego saquen al JARIFE en un pavés, en hombros, con gran acompañamiento.)

CEYLÁN. Este es Jarife, señor.
HAMETE. Aquí, desastrado mozo,
con tu codicia acabaste,
como con tu vida y todo.
CEYLÁN. Este es su hermano, el Maluco.
(Descúbrenle en una silla)
HAMETE. ¡Oh, Maluco generoso,
tu brazo valiente fue
de África y Europa asombro!

(Descubren a SEBASTIÁN herido, lleno de saetas, en una silla, y junto con él, DON ANTONIO y el DUQUE DE BARCELOS.)

CEYLÁN. Este es Sebastián invicto.
HAMETE. Rey de Portugal famoso,
invencible y temerario,
casi apenas te conozco.
¡Celebre el mundo tu fama
desde el uno al otro polo!
¡Llore España tu desdicha,
rama del cesáreo tronco! (vv. 3009-3024)

No nos referimos únicamente a las palabras laudatorias que los enemigos de don Sebastián le dedican: también el modo de mostrar el cuerpo del monarca, y el evidente paralelismo con San Sebastián, cuyo martirio consistió en morir asaeteado, transmiten la imagen de un rey que, pese a haber sido castigado por la Providencia con la derrota en la batalla, no deja de ser un defensor de la fe católica y un mártir al servicio de Dios. Es destacable que su muerte se produce no por mano de un hombre, sino con un mosquetazo: es tal la fuerza, la destreza militar y la fiereza de don Sebastián que muere

¹⁸⁵ Hemos de aclarar que la muerte del joven rey se produce a consecuencia de un mosquetazo y que en ningún momento de la batalla recibe heridas de flecha; pero su cuerpo se muestra, al final de la comedia, asaeteado por las razones que estamos a punto de ver.

invicto, como afirma Ceylán, e incluso es suficiente una mirada de su retrato para que Maluco caiga enfermo y muera. Queda, de esta manera, notablemente mitigada la culpabilidad del rey en el penoso resultado del conflicto, respecto a la cual Vélez culpa a sus consejeros en algunas ocasiones –aunque la crítica, como hemos visto, está más centrada en el propio monarca–. Como señalamos, don Antonio se queja en dos ocasiones de las circunstancias que han desembocado en la batalla: “¡Ah, mozo mal advertido!” (v. 2890); “¡Oh, rey mal aconsejado!” (v. 2918). Estas exclamaciones, asimismo, desvían parte de la culpa del problema al mal consejo recibido por el rey, pese a lo cual a lo largo de toda la diégesis lo hemos visto hacer oídos sordos a las constantes llamadas de atención de sus cortesanos animándolo a desistir de su empresa.

Como apunta Matas Caballero, la pertenencia de *La jornada del rey don Sebastián en África* al subgrupo genérico del drama histórico ha de matizarse con la observación de que, además, el texto presenta rasgos propios de la tragedia, como el fallecimiento de sus principales personajes –entre otros muchos– y su efecto catárquico sobre la audiencia (2005: 323). Además, el estudioso manifiesta que la pieza puede considerarse una comedia de moros –concretamente, del conjunto de composiciones sobre los moros norteafricanos (2005: 327)–, subgénero a cuyo cultivo por parte de Vélez dedica un completo trabajo (cf. 2005: 319-340).

Por lo que respecta a la orientación de esta obra, consideramos que predomina la propagandística por encima de la educativa para gobernantes. La fuente principal de Vélez, la crónica de Conestaggio, contiene numerosas críticas al mal consejo prestado al rey por sus hombres de confianza, pero en su comedia únicamente encontramos al respecto las dos referencias de don Antonio que acabamos de señalar, por lo que no puede afirmarse que ponga el acento en este asunto. Respecto al carácter con el cual se presenta a don Sebastián, podría entenderse la pieza como una llamada a la prudencia

para evitar un error similar. Sin embargo, como Herzog señala, el carácter colérico e impulsivo del joven rey constituye el recurso por el cual Vélez puede desviar hacia él la responsabilidad por lo ocurrido en *Alcazarquivir* (1972: 50-52). Don Sebastián no es culpable de su propio temperamento colérico que le lleva a desconocer el temor y comportarse tan imprudentemente, y a tener tal furia que desea, al ver a Maluco muerto, que viva otra vez para volver a darle muerte (vv. 2840-2857) –y menos aún en una época en la que la teoría de los humores tenía aún plena vigencia–. Consideramos que el texto recibe una interpretación más adecuada al ser leída como un ingenioso dispositivo de propaganda justificativa de una derrota cristiana y de la anexión de un país que no deseaba formar parte de la Monarquía Hispánica.

Finalmente, hemos de señalar la ambivalencia de *La jornada del rey don Sebastián en África* en cuanto a sus potenciales receptores, pues contiene elementos susceptibles de ser disfrutados tanto por un público cortesano como por uno de carácter popular. El ambiente eminentemente áulico en el cual se desarrolla la trama y la cuidada nómina de personajes nobles sugieren su capacidad de gustar a un público aristócrata y bien enterado de los acontecimientos. De otra parte, la presencia del vaquero con sus denuncias sociales y su efecto cómico, junto con el romance de Leitão de Andrada en el cual nos detendremos al estudiar las fuentes de las que se sirvió Vélez, así como las características escenográficas señaladas –esto es, la complejidad en cuanto a la elaboración de la comedia, pero no en lo referente a la necesidad de mecanismos o tramoyas excesivamente caros, sino en cuanto a la proyección de la acción fuera del espacio propiamente escénico– señalan la aptitud de este drama para ser escenificado asimismo en un ambiente popular. Estos aspectos, junto a la pervivencia del mito sebastianista, nos llevan a suponer que esta fue una obra, probablemente, muy del gusto

del pueblo llano. No obstante, la particularmente escasa información disponible acerca de sus escenificaciones nos impide afirmar estas circunstancias con seguridad.

EMISOR: LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y SUS FUENTES

En el trabajo de Bruerton que hemos citado en las páginas precedentes, “Eight plays by Luis Vélez de Guevara”, el investigador sugería, a partir de un estudio de la versificación de la versión de la comedia impresa por Schaeffer, que Vélez la escribió, probablemente, entre 1604 y 1608 (1952: 252). Esta es la primera propuesta de fecha para *La jornada del rey don Sebastián en África* de la cual tenemos constancia, que establecía que nos encontramos ante un texto temprano de nuestro dramaturgo.

Herzog, por su parte, sigue criterios basados en el contenido de la obra para hipotetizar una fecha que encaja con lo establecido por Bruerton: “Vélez escribió *El rey don Sebastián* antes de marzo de 1607, probablemente muy poco antes” (1972: 24). Aduce para ello que el motivo central del drama, la fortuna, constituyó un tópico especialmente recurrente durante la primera década del siglo XVII, y añade asimismo que la temática de los problemas sociales, si bien no es la principal de la trama, tiene una importante presencia –a través de la intervención del vaquero que vimos en el resumen del argumento–, aspecto que la aproxima a otros textos que el ecijano escribió durante los primeros años de esta centuria –propone el estudioso los ejemplos de *El espejo del mundo*, *La niña de Gómez Arias* y *La obligación a las mujeres*, todas ellas de esta primera década–. Sin embargo, el factor decisivo para su hipótesis es la nota que se encuentra justo antes del comienzo del tercer acto en la versión manuscrita. Dicha nota, cuyo comienzo reproducimos, es una contextualización histórica de los acontecimientos representados:

Sebastián, el lusitano, rey de Portugal, el más fuerte rey de todos los que se han conocido en el reino de Portugal, murió en el reino de Fez y Marruecos y Tarundante, de donde Jarife y el Maluco, y esto escribe el licenciado Luis Pardo de Getudes en dos días del mes de marzo de mil y seiscientos y siete (...) ¹⁸⁶.

La fecha expresada en este texto es, pues, la pista esencial que Herzog sigue para proponer el momento de composición de la obra. Vendría asimismo a respaldar las afirmaciones de que el acto segundo que se encuentra en el manuscrito procede de la mano de Getudes, como afirmaban Peale y Herzog. Marsha Swisloki, en su estudio introductorio a la edición de Peale de la comedia, recoge el criterio de Herzog, si bien señalando que la fecha indicada por el autor es “antes de 1607” (2014: 14), y no antes de marzo de 1607. Peale, por su parte, indica un período que se extiende entre 1604 y 1608 (2015: 47).

En estos momentos, Vélez se encontraba ya integrado en la vida de la Corte, con la cual se había trasladado a Valladolid y regresado a Madrid el año anterior. Como indica Peale (2009a: 55), en 1607 nuestro dramaturgo comenzó a trabajar como secretario de Don Diego Gómez de Sandoval, hijo segundo del privado Duque de Lerma. No tenía aún la posición de la que gozaría en los años de Felipe IV, si bien su proximidad a los círculos de poder era ya notoria. No hemos encontrado evidencia alguna, sin embargo, que indique que el drama pueda haber sido fruto de un encargo.

Por lo que respecta a las fuentes consultadas por el dramaturgo, contamos con tres de diferente naturaleza. Una de ellas, de carácter histórico, es la crónica portuguesa *Dell'unione del regno de Portogallo alla Corona di Castiglia*, del historiador genovés Girolamo Franchi Conestaggio; y la otra, de naturaleza ficcional, es la *Tragedia del rey don Sebastián y bautizo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega. Cotarelo ya hacía

¹⁸⁶ Transcribimos la nota gráfica y ortográficamente normalizada.

notar, en su monografía sobre Vélez, la notable semejanza entre estas dos piezas (1917: 416); y Spencer y Schevill se refirieron por primera vez a los textos del Fénix y de Conestaggio como fuentes del ecijano (1937: 245). A estas se una tercera fuente: un romance del cual nos ocuparemos en último lugar.

Herzog (1972: 34-39) identifica varios pasajes de la crónica del historiador portugués que coinciden muy notablemente con la comedia de Vélez, entre los que destaca la descripción que el capitán Aldana da de los ejércitos español y portugués. Resulta ilustrativo del gusto de nuestro dramaturgo por la precisión histórica la circunstancia de que, de un hecho tan ampliamente documentado en numerosas fuentes, se decantase por una particularmente rigurosa. La primera edición impresa de *Dell'unione del Regno di Portogallo alla Corona di Castiglia* es una de las primeras obras sobre la batalla de Alcazarquivir y la anexión lusa a la Monarquía Hispánica; vio la luz en Génova, en 1585, muy poco después de los sucesos que nos ocupan. Rápidamente alcanzó una fama considerable y, cuatro años más tarde, fueron publicadas una segunda edición y la primera traducción del libro, en alemán, a la que siguieron traducciones en francés, inglés, latín y español, esta última en 1610. Por lo tanto, teniendo en cuenta la fecha de composición del drama, es posible deducir que Vélez no se basó en ninguna traducción al español.

Conestaggio procedía de una familia de comerciantes genoveses que formaba parte de la pequeña nobleza de la ciudad. En 1576 se trasladó a Lisboa, lo que determinó no solo su conocimiento de primera mano de muchos de los acontecimientos relatados en su obra, sino también una red de contactos fundamental para su génesis (Casas Nadal, 2007: 202). La buena relación del genovés con parte de la nobleza lisboeta, como don Juan de Silva –Conde de Portalegre y embajador de Felipe II en Portugal que estuvo presente en el enfrentamiento de Alcazarquivir– le permitió un

conocimiento privilegiado de los hechos que condujeron a la campaña militar en Marruecos y sus consecuencias.

El texto abarca, como afirma el propio historiador en su introducción, “las cosas del reino de Portugal, desde que el rey don Sebastián I, con numerosa armada, pasó en África a hacer guerra a los moros de la Mauritania, Tengitania, hasta que después de varios trabajos el mismo reino [...] se juntó a los demás de España” (1610: 1). Además, el genovés defiende su objetividad a la hora de referir los acontecimientos en virtud de su procedencia extranjera, que le proporciona un mayor distanciamiento de la situación. Es destacable el hecho de que Conestaggio dedicase su crónica a los dirigentes de la República de Génova, sumida en una profunda crisis política. Es posible interpretar esta dedicatoria y las reflexiones del autor como una advertencia que llamaba a la unidad sobre las luchas de poder que podían debilitar a su propio país ante los cambios que la Monarquía Hispánica estaba llevando a cabo. Encontramos así un uso ejemplarizante del relato de los acontecimientos históricos que guarda una notable semejanza con la función del drama histórico.

En lo referente al estilo, bien puede decirse que la crónica constituye un ejemplo de objetividad y buena labor retórica. Como explica Casas Nadal, Conestaggio escribe a imitación del estilo de los historiadores romanos clásicos (2007: 203), como era propio de los autores del Renacimiento. Un aspecto esencial es la presencia de reflexiones propias, rasgo frecuente en la crónica renacentista que disgustó a la censura, pues muchos de estos comentarios hacen hincapié en el mal consejo que los nobles dieron al rey portugués. La obra incluye una minuciosa contextualización de las diversas circunstancias que propician los acontecimientos, con el fin de orientar a un lector posiblemente ajeno a la historia de Portugal. El autor fue muy atacado debido al enfado que provocaron en la nobleza portuguesa las críticas recibidas, vinculadas a su

preocupación por una mala acción de consejo real. Esta circunstancia lo llevó a incluir en las siguientes ediciones una carta nuncupatoria en la que justificaba su método y la veracidad de los hechos transmitidos. Pese a los ataques sufridos por Conestaggio y su crónica, esta se convirtió en una importante referencia para muchos historiadores, que apreciaban su exactitud y buena calidad.

La otra fuente principal de nuestra comedia, la *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos* de Lope, bebe a su vez de la *Unione* de Conestaggio y tiene como tema principal el bautizo de Muley Xequé, al cristianismo. No hay certeza acerca de la fecha de su escritura: Menéndez Pelayo la sitúa en 1653 (1965: 150), año en el que tuvo lugar el bautizo que le da título, mientras otros la alejan ligeramente del acontecimiento –Morley y Bruerton, por ejemplo, proponían un lapso entre 1595 y 1603 (1968: 50)–. En cualquier caso, la pieza fue compuesta con seguridad antes de 1603, cuando ya aparecía en la primera lista de *El Peregrino* (Fernández, Pontón; 2012: 798-800). Su tema principal es la conversión de Muley Xequé al cristianismo. Este era, recordemos, el hijo de Jarife, el rey depuesto a quien don Sebastián había apoyado en Marruecos y que también había perecido en la batalla. Esta se representa en el primer acto, que sirve para contextualizar las circunstancias del protagonista y dotar de un valor ideológico el bautizo al que asistimos ya al final del drama.

Resulta innegable el atractivo de la figura histórica de Muley Xequé, en cuya biografía no podemos detenernos, pero sí remitir a la interesante monografía de J. Oliver Asín (2008) para su estudio. Tras la muerte de su padre en la batalla, Muley había quedado al cuidado de los portugueses y se convirtió en protegido de Felipe II, quien pronto lo trasladó a España. Se sabe con total certeza que Lope y Muley, que tras el bautizo cambió su nombre por el de Felipe de África, se conocieron y que,

posiblemente, mantuvieron una relación de amistad. La gran mayoría de estudiosos de la obra, además, consideran muy probable que esta fuese un encargo al dramaturgo por parte del príncipe como parte de una campaña de prestigio emprendida por él y orientada a afirmar su cristiandad (Pedraza, 2009: 197; de Torres, 2014: 239, 243; Fernández, Pontón, 2012: 798). Herzog (1972: 39-40) señala la inspiración en la pieza de Lope por parte de Vélez en el episodio del espejo, en el cual Felisalba ve a su amado gracias a un hechizo. Demuestra asimismo las similitudes en cuanto a las tramas amorosas secundarias y entre la carta del duque de Alba que lee el rey poco antes del comienzo de la batalla y la que en el texto de Lope es leída por Eduardo de Meneses. Particularmente notoria es la referencia bíblica, también identificada por Herzog, que ambos autores hacen al comparar a don Sebastián con Josué cuando detuvo el sol (Josué 10:13): “Dios nos ayuda, / pues en aquesta jornada / en aumento de la Fe, / que a la católica espada / el sol, como a Josué, / le tendrá la luz parada” (vv. 2338-2344).

Como hemos comentado, también Lope se sirvió de la crónica de Conestaggio para documentarse sobre la batalla (Menéndez Pelayo, 1965:57). Más significativo resulta el valor que la propia tragedia adquiere como fuente histórica: Lope, quien aparece en el tercer acto de su propia composición bajo el nombre de Belardo, estuvo presente en el bautizo del príncipe –asistió acompañando al Duque de Alba, de quien era secretario en ese momento–. Ofrece por ello una completísima lista de los asistentes al acontecimiento que otorga a la obra un indiscutible valor como un auténtico testimonio histórico del bautizo.

Finalmente, es destacable la similitud, identificada asimismo por Herzog (1972: 40) entre la canción anticipatoria del desastre que don Sebastián oye entonar a un soldado poco antes del comienzo de la batalla y el romance de Leitão de Andrada, quien

combatió personalmente en la batalla. El romance al cual nos referimos comienza como sigue:

Romance de Andrada (1629: 2030)

Puestos están frente a frente
los dos valerosos campos:
uno es del Rey Maluco,
otro de Sebastiano
el lusitano.

Mozo animoso y valiente,
robusto, determinado,
aunque de poca experiencia
y no bien aconsejado
el lusitano.

Jornada del rey..., vv. 2404-2413

Puestos están frente a frente
los dos valerosos campos,
el uno del rey Maluco,
y el otro de Sebastiano
el lusitano.

Es el Maluco valiente,
Sebastián es temerario,
que mocedad y poder
son padres de muchos daños,
el lusitano.

Probablemente, Vélez consideró prudente modificar el segundo párrafo a fin de no ser demasiado incisivo en la cuestión del mal consejo recibido por don Sebastián. Sin embargo, la introducción del primer párrafo funciona sobradamente como elemento intertextual, dado que resultaría reconocible para un público habituado a recitar y escuchar romances. El ecijano gustaba de introducir estas composiciones en sus textos, aspecto propiciado por su interés por los temas históricos que le permitía contactar con la sensibilidad y los referentes de su audiencia, al constituir el romancero un auténtico dispositivo de memoria popular. El campo de referencia de la pieza dramática se amplía “gracias a las alusiones a materiales extremadamente conocidos, estableciendo estrechas –y para la época evidentes– relaciones entre los argumentos de las obras y los «mundos literariamente codificados del romancero»” (Crivellari, 2008b: 89) constituyendo un caso más de desbordamiento expresivo, que Orozco ejemplificaba con recursos como el soliloquio (1969: 39-68).

RECEPCIÓN: REPRESENTACIONES DEL DRAMA

Como expresábamos anteriormente, solo hay una noticia de que *La jornada del rey don Sebastián en África* haya sido representada. Se trata del titulillo que se encuentra en la portada de la versión impresa, que reza “Representóla Riquelme”. No tenemos, por desgracia, constancia acerca de dónde, cuándo y en cuántas ocasiones pudo tener lugar la escenificación de la comedia. Así lo afirma asimismo Swisloki (2014: 31), mientras Herzog no recoge ninguna información al respecto, al igual que *CATCOM* y *Manos teatrales*. Por su parte, Ferrer Valls afirma que “entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, entre las obras representadas en palacio como particulares se cita *La pérdida del rey Sebastián*: Cristóbal de Avendaño. No es seguro que sea la atribuida a Vélez” (2017: 35). En efecto, parece poco probable que se trate de la misma que aquí estudiamos: en ninguno de los catálogos aquí mencionados aparece, que sepamos, este título; ni como posible variante de nuestra pieza, ni como otra aparte. Solo Urzáiz (2002a: 111) la recoge como anónima y afirma que esta misma compañía la representó en 1622 o 1623 en el cuarto de la reina.

En lo que respecta a la fortuna del texto, más allá de la información sobre su representación y de las circunstancias que han rodeado a las versiones textuales que nos han llegado hoy, es notable el hecho de que sirvió como fuente para otra composición dramática. Ya nos hemos referido a las semejanzas entre esta y *El rey don Sebastián*, de Juan de Villegas, que señalaba Cotarelo en su monografía sobre Vélez. Menéndez Pelayo había señalado, en la primera edición de sus *Obras de Lope de Vega* que publicó la RAE entre 1890 y 1913, que la de Villegas se inspiraba en la pieza de nuestro autor (1965: 155). También Spencer y Schevill se hacen eco de esta circunstancia en su estudio, y afirman que esta refundición vio la luz por primera vez en la *Parte XIX* de *Comedias nuevas escogidas* de 1662 (1937: 246). Urzáiz (2002a: 721) apunta, sin

embargo, que fue impresa un año más tarde. Recoge también el criterio de Meliá, quien se refería a una pieza de Juan Bautista de Villegas titulada *Rey (El) don Sebastián, y portugués más heroico* (1899: 716). La fecha de composición no nos es conocida, pero considerando el año de publicación de la versión impresa, es de suponer que tuvo lugar a mediados del siglo XVII, como también afirma Swislocki (2014: 14-15), quien señala la copia de numerosos pasajes de la composición de Vélez por parte de Villegas. Además, manifiesta la autora que la de este último debió de ser la única comedia acerca de la batalla y la anexión de Portugal representada en tierras lusas.

INTERMEDIARIOS: LA COMPAÑÍA TEATRAL DE RIQUELME

Si son escasas las noticias acerca de la representación, no lo son menos las que podrían apuntar la posibilidad de un encargo de este texto. Dada la temática de la pieza, que asimismo es una composición temprana del autor, no parece que sea esta una circunstancia muy probable: la representación de la derrota de un ejército cristiano a manos de los musulmanes no constituye, por sí sola, un tema atractivo para dar lugar a este fenómeno. Pero, dada la carencia de evidencias que puedan señalar las razones que llevaron a Vélez a componer esta obra, no podemos pronunciarnos más al respecto.

Sí podemos ofrecer, por otra parte, algunas informaciones acerca del que parece, a la vista de los datos conocidos, el único representante de *La jornada del rey don Sebastián*. Alonso de Riquelme fue un autor teatral que empezó a actuar, como mínimo, en 1592, pues la evidencia más temprana de su actividad teatral data de este año. Se trata de un compromiso de los autores Francisco Osorio y Rodrigo Osorio de actuar en los autos del Corpus de Toledo, fechado en Toledo a 3 de marzo del citado año. Riquelme, junto a Andrés de Angulo, Luis Granado y Juan Gómez, aparecen como fiadores de Francisco Osorio (Ferrer Valls *et. al.*, 2008). El comediante contrajo

matrimonio con Micaela de Gadea, con quien tuvo una hija llamada María que también fue actriz, y otra llamada Ángela; y después se casó con Catalina de Valcázar.

Las últimas noticias disponibles en *CATCOM* datan de 1622, a raíz de las actuaciones de su compañía teatral en la Casa de Comedias de Córdoba y en los corrales sevillanos de doña Elvira y del Coliseo (Ferrer Valls *et al.*, 2008). La información más tardía disponible, de otra parte, se refiere a la escenificación de la segunda parte de *El príncipe perfecto* o *Cómo ha de ser un buen rey*, de Lope de Vega, cuyo manuscrito conservado en la BNE contiene varias licencias. Una de ellas está fechada en Jaén en 1621 y menciona a Riquelme como el autor a quien se concedía permiso para su representación. Asimismo, destaca la amistad del cómico con Lope de Vega, que en 1605 fue padrino en el bautizo de la segunda hija de aquel (De la Granja, 1987: 60) y de quien representó algunas obras, como *La Arcadia*, *El alcalde mayor* o *La buena guarda*. En este mismo año, como otros muchos directores y cómicos, Riquelme sufrió prisión en Madrid por endeudamiento de la compañía.

Por desgracia, como ya señalamos, la única constancia de una representación de *La Jornada del rey don Sebastián en África* por parte de la compañía de Riquelme es la nota que aparece en la portada del *Tomo antiguo*. De otra parte, no hay informaciones disponibles que indiquen la escenificación de otras piezas de nuestro autor por dicha compañía.

CONTEXTO: ALCAZARQUIVIR Y LA CUESTIÓN PORTUGUESA

Como hemos señalado previamente, nos encontramos ante un texto compuesto, aproximadamente, treinta años después de los hechos representados: *La jornada del rey don Sebastián en África* fue escrita poco antes de marzo de 1607, mientras la batalla de

Alcazarquivir tuvo lugar en 1578. En un sentido histórico, puede afirmarse que los eventos tratados gozaban aún de actualidad en el momento de su representación.

Remitimos, para un análisis en profundidad de los acontecimientos, antecedentes y consecuencias en Marruecos y Europa del conflicto bélico de Alcazarquivir, al trabajo de Arenal y de Bunes (1992: 88-99) que hemos seguido para nuestra breve síntesis histórica. Los hechos que desembocaron en dicha batalla comenzaron con un conflicto sucesorio en la dinastía saadí, la cual reinó en Marruecos entre los siglos XVI y XVII. En 1574, la muerte del rey Muley Abdallah determinó que heredase el trono su hijo bastardo Muhammad al-Mutawakkil –Jarife en el texto–. A fin de asegurar la llegada de este al poder, Muley Abdallah había asesinado a varios de sus propios hermanos, ya que el sultán anterior había dispuesto que, a su muerte, sería uno de ellos quien heredase el trono. Abd al-Malik y Ahmad –Maluco y Hamete, respectivamente, en la obra– eran dos hermanos de la dinastía saadí que habían sobrevivido a la matanza. Durante 17 años, permanecieron desterrados en Constantinopla y aguardaron la muerte de su hermano para reivindicar la corona, para lo cual debieron derrotar a su sobrino en 1576 con ayuda turca y expulsarlo de Marruecos. El trono fue ocupado por Abd al-Malik; y, para recuperarlo, Muhammad al-Mutawakkil comenzó a buscar apoyos entre los reyes cristianos. Felipe II se mostraba entonces prudente en el Mediterráneo tras la toma de Túnez y La Goleta por los otomanos, cuya presencia en el norte de África se había convertido en hegemónica; y había optado por concentrarse en los conflictos con los Países Bajos. Asimismo, Abd al-Malik había iniciado negociaciones para el establecimiento de una relación pacífica con España (Arenal, de Bunes, 1992: 97), por lo cual el monarca cristiano rechazó intervenir militarmente en Marruecos. Ante su negativa, Muhammad al-Mutawakkil recurrió al joven sobrino de Felipe II, don Sebastián, quien no dudó en preparar una expedición militar en la que toda la nobleza

portuguesa y él mismo participarían. De nada sirvieron los intentos por disuadirlo, en primer lugar, de organizar la campaña y, más adelante, de asistir personalmente; incluso el rey hispánico fracasó en sus tentativas de convencerlo para que no acudiese al combate. Por su parte, Abd al-Malik conocía los planes de don Sebastián y tuvo tiempo de preparar una conveniente defensa: “el pequeño ejército portugués, desembarcado en Tánger y transportado de allí a Arcila (12 de julio), invadía, pues, un país resuelto a defenderse y que disponía, además, de una excelente caballería, de piezas de artillería y de arcabuces” (Braudel, 1993: 707). El rey portugués, como es sabido, falleció junto a muchos de los nobles que había llevado consigo en el enfrentamiento, que tuvo lugar el 4 de agosto de 1578. Además, Muhammad al-Mutawakkil pereció ahogado tratando de huir del campo de batalla, y Abd al-Malik murió durante la contienda víctima de una enfermedad o de un envenenamiento, según algunas fuentes. El trono de Marruecos fue ocupado, por lo tanto, por su hermano Ahmad, llamado a partir de entonces Ahmad al-Mansur, “el Victorioso”.

Las consecuencias para Portugal fueron, pues, calamitosas: las tropas lusas fueron aplastadas –Fray Luis Nieto se refiere, en su *Relación de las guerras de Berbería, y del suceso y muerte del Rey D. Sebastián*, a un total de aproximadamente 12.000 cristianos muertos (1891: 452), y Braudel calcula que fueron apresados entre 10.000 y 20.000– y una importante cantidad de aristócratas portugueses murió en la batalla, como el duque de Aveiro, los obispos de Coimbra y del Puerto o el poeta Francisco de Aldana. El cadáver del rey fue inicialmente sepultado en Alcazarquivir, pero fue trasladado a Ceuta antes de que terminase ese mismo año y, ya en 1580, transportado a Lisboa y enterrado allí, en el monasterio de los Jerónimos de Belém. El país también afrontaba una dura crisis económica, provocada por el gasto que habían supuesto los preparativos y los posteriores rescates de los prisioneros de guerra; y

sucesoria, dado que don Sebastián había fallecido sin descendencia. Lo sucedió muy brevemente en el trono su anciano tío, el cardenal Enrique, cuya debilidad aumentaba la vulnerabilidad lusa ante las injerencias extranjeras. En 1579, Felipe II comenzó los preparativos para intervenir militarmente en la potencia vecina, a cuyo trono tenía legítimo derecho al ser hijo de Isabel de Portugal. Esta disposición provocó el nerviosismo en el país vecino, donde era generalizado el temor a quedar bajo el dominio español. Al morir el cardenal Enrique, en febrero de 1580, don Antonio, prior de Crato, último descendiente de la Casa de Avís, se proclamó rey; pero Felipe II logró el apoyo mayoritario de la nobleza portuguesa, que no apoyó al primero. Tras la derrota de don Antonio por el duque de Alba en la Batalla de Alcántara, que tuvo lugar el 25 de agosto de 1580, la unión dinástica hispano-portuguesa se hizo definitiva y comenzó el momento de máxima expansión de la Monarquía Hispánica, que además se anexionó las plazas lusitanas en África: Mazagán, Tánger y Ceuta. El dominio español de Portugal perduraría hasta 1640, año en el cual triunfaría la rebelión contra Felipe IV y Olivares que permitió llegar al trono a Juan IV, de la Casa de Braganza.

Por tanto, resulta comprensible que las crisis económica y sucesoria, así como la gran cantidad de bajas sufridas en la batalla, trajera consigo un penoso estado anímico para los portugueses que no hizo sino empeorar con su anexión a la Monarquía Hispánica. Había en Portugal cierta resistencia a aceptar la muerte del rey: al fin y al cabo, muy pocos habían visto su cadáver y este había quedado en un estado irreconocible tras la batalla bajo el abrasador sol africano de agosto. Por este motivo comenzó a expandirse lo que se ha dado en llamar el *mito sebastianista*, basado en la convicción de que don Sebastián volvería al trono para salvar al país como si de un mesías se tratase. En la divulgación de esta creencia tuvo gran importancia la obra del poeta portugués António Gonçalves de Bandarra, quien vivió durante la primera mitad

del siglo XVI y escribió una serie de trovas, composiciones poéticas de carácter profético sobre la próxima llegada de un mesías. Tras la muerte del joven monarca estos poemas fueron reinterpretados tomándolo como el salvador que regresaría al trono lusitano, aspecto que dio lugar a algunos intentos de suplantación de su personalidad. El más famoso fue el caso del impostor Gabriel Espinosa, conocido como *el pastelero de Madrigal*, que terminó ejecutado por su delito.

Debido, pues, a las circunstancias señaladas, era necesaria una acción propagandística que mitigase el descontento ante la situación portuguesa e incidiese en la legitimidad del acceso de Felipe II al trono portugués. *La jornada del rey don Sebastián en África* se corresponde plenamente con este sentido: su propósito es mostrar, siempre de modo respetuoso de acuerdo con la condición social que corresponde a los reyes, cómo un gobierno imprudente puede llegar a tener consecuencias catastróficas para una nación. Asimismo, trata de destacar cómo las acciones de Felipe II fueron las más adecuadas en cada momento: la obra destaca el desacuerdo del monarca español con la asistencia personal de don Sebastián a Alcazarquivir (vv. 2080-2087), así como su posterior consentimiento a financiar parte de la campaña con 5.000 hombres –más otros 10.000 que el rey portugués habría de pagar– y las galeras “que fuesen necesarias” (vv. 2107-2114). Como es común en el drama histórico español, la comedia presenta un monarca que es el núcleo estabilizador del orden: nos referimos a Felipe II, la voz de la prudencia que constituye un error ignorar. Ante la imposibilidad de convencer a su sobrino de que no acuda a la batalla, el rey toma las únicas medidas sensatas: colaborar con soldados y embarcaciones e, incluso, enviando a hombres de su confianza, como Francisco de Aldana.

La jornada del rey don Sebastián en África busca transmitir la idea de que terminar bajo mandato español fue el mejor destino posible para los portugueses: al fin y al cabo, se trataba de la nación defensora del catolicismo por excelencia; y Felipe II, conocido en todo el mundo como el adalid de la cristiandad, constituía el mejor sustituto posible de un rey que había fallecido peleando contra los musulmanes. Vélez, como antes hiciese Lope y, posteriormente, Villegas, se enfrenta al espinoso asunto de representar una derrota sufrida por el bando cristiano con terribles consecuencias para Portugal, pero no para la propia Monarquía Hispánica, la cual, en última instancia, alcanzaba su momento de máxima expansión con la incorporación de los territorios lusitanos. Al Fénix le resultaba más sencilla la justificación de la derrota: el bautizo del hijo de Muhammad al-Mutawkkil, Muley Xequé, permite que el episodio de Alcazarquivir y la muerte del rey adquieran un sentido nuevo y más positivo, pues la pérdida terrenal de don Sebastián se compensa con la llegada de un alma más a la cristiandad. Así lo entiende asimismo Melchora Romanos: “a partir del sacrificio expiatorio de un rey cristiano se llega a la salvación del alma de un rey moro. Proceso que además es convalidado por la ceremonia del bautizo, realizada en «la real máquina» de El Escorial” (1999: 190). Vélez, en cambio, necesita una justificación para la derrota y para el fallecimiento de don Sebastián. Un aspecto en común con la composición de Lope, sin embargo, es el visible interés en el cristianismo con el cual Vélez representa al joven Muley, circunstancia que este le confiesa a su padre durante su huida de Marruecos, entre los vv. 409 y 445, de los que reproducimos un breve fragmento: “señor, perdona, que tengo / una muy grande afición / a los cristianos, que son / con los que yo más convengo” (vv. 423-426). Anticipa así el ecijano el acontecimiento del bautizo, que, al haber tenido lugar recientemente en el momento de composición del

texto, podía constituir para los asistentes a las representaciones una referencia orientada tanto al evento como a la obra de Lope.

En lo que respecta a las tensiones de la dinastía saadí, Vélez haya la forma de simplificar notablemente los acontecimientos a fin de evitar representar la guerra entre Abd al-Malik y Muhammad al-Mutawakkil. En lugar de mostrar al público el enfrentamiento bélico entre ambos, lo sustituye por el intento de asesinato que tiene lugar en el banquete de bodas de Abd al-Malik a raíz del cual el rey derrocado huye y pide ayuda a don Sebastián. Las circunstancias por las cuales Muhammad al-Mutawakkil llega al poder –es decir, el asesinato de sus oponentes por su padre– y el destierro de sus tíos, vitales para el sentido moral de la pieza, son relatados por él mismo en su primer encuentro con el monarca portugués en el largo romance que dedica a pedirle ayuda (vv. 1087-1210).

Como ya señalamos en el apartado dedicado al texto, la responsabilidad atribuida a la persona de don Sebastián no resulta, en ningún momento, carente de la consideración que la época exigía a la representación de un rey. Las particularidades de su carácter colérico, por el contrario, lo convierten en una víctima de sus propias circunstancias cuya incapacidad de gobernar con la prudencia deseable en un gobernante no responde a su propia culpabilidad. Así pues, este recurso permite mostrar al rey como *responsable* del desastre acontecido, pero en ningún caso *culpable*.

La cuestión de la responsabilidad de don Sebastián conecta directamente con el problema de la intervención divina en los sucesos de dos modos diferentes: por un lado, el Barroco es una época en la cual el poder real se considera emanado directamente de Dios y los reyes son, por tanto, personificaciones de la voluntad divina. De otra parte, la influencia celestial se entendía extendida a todas las parcelas de la vida del hombre, y la guerra no era una excepción: “tampoco es fácilmente interpretable, en unos textos en los

que queda patente la firme creencia en la influencia de Dios sobre la historia humana, la relación de la providencia divina con el desastre, y más cuando la contienda enfrentó a cristianos y musulmanes” (Usandizaga, 2006: 37). ¿Cómo explicar satisfactoriamente la derrota contra los enemigos de la fe cristiana de quienes actúan en apoyo de Dios? Como ya hemos apuntado, la solución de Vélez se basa en las dimensiones éticas del conflicto. Don Sebastián, por lo colérico de su carácter, solo puede dejarse llevar por su afán de asistir a la guerra sin valorar que apoyando a Jarife –Muhammad al-Mutawakkil– está interviniendo en favor de un monarca ilegítimo y, además, resulta incapaz de tomar en consideración las señales providenciales que indican que Dios no apoya dicha empresa. El ecijano se encarga de que el público sea perfectamente consciente de esta circunstancia para que, de esta forma, el resultado de la batalla resulte acorde con la voluntad divina –y con el principio de justicia poética–. No solo nos referimos a la convicción general propia de la época de lo decisivo de la intervención de las fuerzas divinas en la política y la Historia, sino al hecho de que, concretamente, el desenlace de Alcazarquivir fue explicado por medio de esta vía, como demuestra Swisloki. Cita la autora a este respecto una carta de Cristóbal de Moura a Felipe II en la cual el diplomático atribuye directamente a Dios los acontecimientos: “tan extraño accidente [...] no lo permitió la divina providencia sin gran causa” (Cueto, *apud*. Swisloki, 2014: 35).

Así pues, *La jornada del rey don Sebastián en África* constituye una de las obras de Luis Vélez de Guevara más elaboradas en un sentido ideológico. Sin el apoyo del feliz evento –para la sociedad española del momento– que supuso el bautizo de Muley Jeque, como en el caso de la pieza lopesca, el acometimiento de la tremenda labor de justificar la derrota y muerte de un rey cristiano es llevado a cabo de forma

extremadamente hábil, tanto propagandística como técnicamente. Pese a tratarse de un texto de juventud, nuestro poeta demuestra un gran ingenio para dotar a la Historia de unos matices que permiten hacerla representable en el contexto barroco, así como un notable dominio de la técnica escenográfica que le permite aprovechar al máximo el espacio teatralizable y jugar con los elementos que el espectador puede ver e imaginar. Asimismo, la codificación de elementos sobrenaturales permite una explicación plausible –según las creencias generalizadas de la época– y decorosa de acuerdo con los rígidos usos sociales barrocos para los terribles acontecimientos que tuvieron lugar en Alcazarquivir. La responsabilidad de don Sebastián termina donde comienza lo inevitable de su carácter colérico, del cual, finalmente, no habría más justificación que la misma voluntad divina cuyo apoyo a un rey ilegítimo no podría producirse. Así, la comedia sitúa como causa última de los hechos, incluso aquellos a primera vista más improbables, la más incontestable autoridad que el hombre barroco podía concebir: el inescrutable designio de Dios, contra el cual no caben cuestionamientos humanos.

3.10 –*Los amotinados de Flandes*

La comedia que estudiaremos a continuación trata la rebelión de un grupo de soldados de los tercios de Flandes, insatisfechos ante la falta de pagos por sus servicios. Como veremos, Vélez integra diversos episodios históricos ocurridos durante la fase de la guerra de los Ochenta Años anterior al armisticio conocido como tregua de los Doce Años con fin de proyectar un mensaje propagandístico concreto relativo a la segunda parte de dicha guerra con los Estados Bajos. Así, en una obra llena de dinamismo, valores patrióticos y con ciertos toques emotivos y cómicos, el poeta prestaba servicio a la corte de Felipe IV, donde ya gozaba del acomodo proporcionado por el conde-duque de Olivares.

En nuestras referencias a versos concretos del drama, seguiremos la numeración correspondiente a la edición de *Los amotinados de Flandes* de George Peale y de Desirée Pérez Fernández, perteneciente a la serie de Juan de la Cuesta (2007).

MENSAJE/TEXTO: TESTIMONIOS, ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL,
SUBGÉNERO

Los amotinados de Flandes ha llegado hasta nosotros a través de cuatro testimonios, todos ellos impresos: dos de ellos vieron la luz como parte de sendos volúmenes compiladores de piezas teatrales tan comunes en el siglo XVII y los otros dos se editaron como sueltas. Cotarelo recoge en su catálogo noticias relativas a las dos versiones integradas en los tomos colectivos (1917: 272-273):

6. Amotinados (Los) de Flandes.

Se imprimió en *Parte V* de la colección de *Comedias Escogidas* (Madrid, 1653).-Y también en la *Parte XXXI* de la colección de las *Mejores comedias* (Barcelona, 1638).-Suelta. Sin lugar ni año, 4.º, 18 hojas.

Personas: Archiduque Alberto.-Conde de Fuentes.-Don Diego de Silva, del hábito de Santiago.-Capitán Olivera.-Un Alférez.-Gonzalo.-Isabela.-Sabina, labradora.-Conde Mauricio.-Felipe de Nasao.-Soldados.

El título que lleva en la *Parte V* de *Escogidas* es: *La gran comedia, Los amotinados de Flandes. De Lvis Velez de Gvevara*. La primera impresión de Barcelona, 1638, no hemos logrado verla.

Es decir, de los dos textos editados en colecciones, el más antiguo es el procedente de la *Parte XXXI* de las *Mejores comedias que hasta hoy han salido*¹⁸⁷, que Cotarelo no tuvo ocasión de ver. La Biblioteca Nacional dispone de este volumen bajo la signatura R/23.484, y también alberga una reproducción en microforma con la referencia R.MICRO/11505. Otros ejemplares del tomo se encuentran, como indica Profeti (1988: 99-100), en la Real Biblioteca –signatura XIX/2011–, en la Bibliothèque nationale de France –Yg. 356–, en la Bibliothèque de l’Arsenal –4º B.L. 4073²–, en la Bibliothèque Mazarine –11069.I–, en el British Museum –11725.d.12–, en la Österreichische Nationalbibliothek –Biblioteca Nacional de Austria (Viena), 38.V.12(31)–, en la Universitätsbibliothek Freiburg –Biblioteca Universitaria de Friburgo, E-1032-g–, en la

¹⁸⁷ Aunque esta colección, de modo abreviado, es conocida como *Diferentes autores*, nos referiremos a ella abreviando el nombre que recibe la XXXI parte para evitar confusión: *Mejores comedias*.

Boston Public Library –D.171.4.III–, en la Biblioteca Comunale Ariostea –L.8.2.14–, en la Biblioteca Apostólica Vaticana –Racc. Gen. Lett. Est. IV.274–, en la Biblioteca Universitaria di Bologna –AV. Tab. I. MI.162, vol. 26– y en la Biblioteca della Accademia dei Lincei –92-H-12–. Pérez Fernández añade a esta completa lista la Biblioteca Histórica de Valencia –BH Y-33/109–, la Universitát de Barcelona y la British Library de Londres (2007: 137, n. 2).

La primera página del volumen reza lo siguiente:

PARTE | TREYNTA | UNA, DE LAS | MEIORES COME- | DIAS, QUE HASTA
OY | han salido. | RECOGIDAS POR EL DOTOR FRAN- | cisco Toriuio
Ximenez. Y a la fin va la Comedia de Santa Madrona, | intitulada la viuda tirana, y
conquista de Barcelona. | 71. | Año, [Escudo] 1638. | CON LICENCIA, Y
PRIVILEGIO, | [Filete] | EN Barcelona: En la Empronta de Iayme Romeu, de- |
lante de Santiago. | A costa de Iuan Sapera Mercader de libros.

El volumen, por lo tanto, fue impreso en Barcelona, en 1638, en la Imprenta de Jaime Romeu. El reverso de esta página está en blanco; y en la siguiente figura una lista de las doce piezas contenidas en el tomo, entre las cuales *Los amotinados de Flandes* se encuentra en noveno lugar y se localiza, dentro del libro, entre las pp. 179v y 201v.

Asimismo, la obra volvió a imprimirse en la *V Parte* de las *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*. La Biblioteca Nacional de España alberga tres ejemplares de esta edición, con signaturas R/22.658, TI/16<5> y U/11.398, además de una reproducción en microforma –R.MICRO/7451–. Otros ejemplares pueden ser encontrados en la Bibliothèque Nationale de France –YG-311 (12)–, en la Bibliothèque del’Arsenal, en la Biblioteca Nacional de Firenze, en la en la University of Pennsylvania Library (Pérez Fernández, 2007: 138) y en la Österreichische Nationalbibliothek –38.V.10.(Vol.5)–. En la primera página del volumen puede leerse:

QVINTA | PARTE DE | COMEDIAS ESCOGIDAS | DE LOS MEIORES INGENIOS | DE ESPAÑA. | DEDICADAS | A Don Iuan de Lujan y Aragon, caballero de la | orden de Santiago. | Año [Escudo] 1653. | Plieg. [Escudo] 64° | CON PRIVILEGIO. | [Filete] | En Madrid, Por Pablo de Val. A costa de Iuan de S. Vicente, Mercader | de libros. Vendase en su casa en la calle de Toledo.

Tras una dedicatoria dirigida al arriba mencionado don Iván de Luján y Aragón del Juan de San Vicente y los pertinentes permisos y licencias, se encuentra asimismo una lista con las doce obras que contiene el volumen, donde *Los amotinados de Flandes* ocupa el último lugar. En el tomo, se extiende entre las pp. 527 y 572.

Esta *Parte V* presenta una particularidad: como hacen notar Cotarelo (1931: 18, n. 1), La Barrera (1969: 689) y Gasparetti (1931: 544), una segunda edición del volumen fue editada en 1654 en Madrid por el mismo impresor y con igual contenido –“Aprobaciones y dedicatoria como la anterior impresión. Comprende las mismas piezas que aquella” (La Barrera, 1969: 689)–. Gasparetti añade, además, otra reimpresión de lugar y fecha desconocidos, de la cual no se han encontrado testimonios. De la reimpresión de 1654, Pérez Fernández (2007: 138) ha localizado tomos en la London Library, en la British Library –dos de ellos–, en la Biblioteca Apostólica Romana y en la University of Pennsylvania Library. En la tercera se encuentran, en total, tres ejemplares de la *Parte V*: una de 1653 –77645646–, otra de 1634 –82883307– y otra sin fecha –77645646–.

Si bien las afirmaciones de La Barrera y de Cotarelo de que las reimpressiones de la *V Parte* son idénticas a las originales son correctas, Pérez Fernández ha demostrado que existen diferencias significativas entre los distintos ejemplares debido a modificaciones, arreglos y correcciones realizados con posterioridad a sus correspondientes procesos de edición, circunstancia que origina tomos “radicalmente diferentes” (2007: 140). La investigadora ha realizado un minucioso trabajo

comparativo entre los volúmenes TI/16<5> y T/22.685 de la Nacional, el de Boston y el de la British Library (cf. 2007: 139-145).

Por lo que respecta a las sueltas, tres de ellas se encuentran en la Biblioteca Nacional bajo las signaturas T/14.963(6), T/55.314(7) y T/55.314(23); las dos primeras, de la misma edición, llevan por título *La gran comedia Los amotinados de Flandes*. Carecen de pie de imprenta, aunque es posible estimar un período de edición que abarca desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la primera del XVIII. Señala Pérez Fernández que otros testimonios de esta misma suelta se encuentran en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), con signatura 1-887(1) (2007: 146). Otra está disponible en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona con la signatura 61.246 (Vázquez Estévez, 1987: 190, nº 332). Tiene 22 hojas y, al igual que las anteriores, presenta un formato de cuartas. Procede de la colección de Arturo Sedó; y, previamente, formó parte de la de Aureliano Fernández Guerra. El *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios (RIEPI)* recoge, asimismo, este ejemplar en su entrada 4434 bajo la clasificación de “comedia suelta no identificada” (1982: 292). Pérez Fernández localiza como pertenecientes a un segundo testimonio de impresos sueltos la tercera de la Biblioteca Nacional que hemos mencionado –T/55.314(23)–; y otras procedentes de la Universitat de Barcelona –00700 XVII-765-10– y de la London Library Pamphlet –975– (2007: 147). Remitimos a las páginas que acabamos de citar para acceder al análisis que la autora realiza de estos documentos.

En el catálogo de Medel, el título de *Los amotinados de Flandes* figura sin referencia al tipo de documento ni fecha, pero atribuida a nuestro autor (1735: 154, 364). La *Historia de la Literatura y del arte dramático en España* de Schack, a su vez, refiere cómo “se pinta con los más vivos colores la valentía y generosidad de los soldados españoles” (1887: 306, v. III). Rennert (1906: 333) recoge las informaciones

relativas a su impresión en la *Parte XXXI* de las *Mejores Comedias* y a una representación llevada a cabo por Roque Figueroa el 25 de septiembre de 1633. La Barrera, por su parte, se refiere a esta misma edición (1969: 466) y a la *Parte V* de las *Escogidas* (1969: 467). Spencer y Schevill (1935: 14-16) recogen los ejemplares de ambos volúmenes colectivos, así como la suelta de la Nacional. Mencionan, asimismo, el dato de la representación madrileña de *Los amotinados de Flandes* el 25 de septiembre de 1633 por la compañía de Roque Figueroa (1935: 14). El *Catálogo de autores teatrales* de Urzáiz, de otra parte, contiene la representación de 1633 y la impresión de la colección de las *Mejores comedias* de 1638 (2002: 699). Señala, además, la noticia de la escenificación en el año 1606 en Salamanca de una pieza titulada *La rebelión de Flandes* (2002: 116).

ARGUMENTO DE *LOS AMOTINADOS EN FLANDES*

La acción comienza con un diálogo entre Isabela, dama flamenca, y Gonzalo, soldado de los tercios del capitán Diego de Silva. En su conversación, Isabela habla de su amor hacia el señor de Gonzalo y de su partida desde Bruselas siguiéndolo. Él le aconseja que se olvide del capitán, pues es un hombre ocupado en asuntos de guerra. Oyen entonces estruendo de soldados peleando y se esconden en el bosque. Don Diego se enfrenta a “tres soldados o más” (Vélez, 2002: 182, acot. *D*) y a un alférez que pretenden amotinarse ante la falta de pagas. El capitán trata de razonar con ellos explicando que las naves que transportaban armas y 400.000 ducados para pagar a las tropas han sido robadas y refiriéndose a la lealtad debida a España y a la Corona; pero los rebeldes, argumentando que “el soldado sin sueldo / es un lienzo en quien sin alma / muestra el pintor varios cuerpos” (vv. 196-198), le exigen que se rebele junto a ellos amenazándolo de muerte si se niega a hacerlo. Al rehusar unirse al motín y hacer frente

a los soldados, estos se muestran admirados y deciden perdonarle la vida y retirarse a Tirlmont –“Tilémón” en el texto– para aguardar la llegada del dinero que se ha enviado en sustitución del robado. A continuación, se muestra al conde de Fuentes marchando con soldados al encuentro del archiduque Alberto de Austria para una solemne recepción. Se muestra extrañado y molesto ante la ausencia de los hombres del capitán don Diego, quien es reprendido a su llegada. Este le informa del motín ocurrido mientras se oye al arquiduque y a su comitiva aproximándose, y marchan todos a recibirlo. Salen entonces a escena Isabela y Gonzalo, y esta le hace prometer al soldado que le ayudará a tener un encuentro con su señor. Se retiran, y vuelven a entrar el conde de Fuentes, don Diego y los soldados en compañía del archiduque Alberto –según la comedia, “príncipe arquiduque”–, a quien informan del motín de los 1.500 hombres de la compañía del capitán. Se dirigen entonces a la aldea de San Polo para pasar allí la noche antes de partir a Bruselas. Gonzalo se aproxima a su señor para pedirle la paga atrasada que le debe; y, ante el enfado de este, le comunica su decisión de sumarse al motín. Finalmente, Isabela da alcance a don Diego para confesarle su amor, pero él le responde que está enamorado de otra mujer ofendiendo la vanidad de la dama, quien le responde airada que lo perseguirá para vengarse de él.

El segundo acto comienza con el encuentro entre Gonzalo y su señor, quien recrimina al primero por organizar su reunión con Isabela y animarla a seducirlo. El criado le miente, haciéndole creer que está haciendo todo lo posible por disuadir a la dama de sus intentos de conquista. A su vez, engaña a Isabela con un falso hechizo amoroso que, según cree la joven, la ayudará a cortejar a don Diego. Como resultado de la confusión sembrada por Gonzalo, la dama y el capitán terminan por abrazarse y son descubiertos por el conde de Fuentes, quien atribuye el motín al hecho de que aquel se encuentre distraído con asuntos amorios. Temeroso de las consecuencias del enfado

del conde, don Diego le hace partícipe de sus aventuras románticas mientras Isabela, escondida, escucha su conversación: cuenta que desde hace tres años está enamorado de una mujer cuyo nombre no llega a revelar –pero que ya ha pronunciado en el diálogo anterior con Gonzalo: se trata de la noble Lucrecia de Parma– y que esta le permitió entrar una noche en su casa; pero, al hacerlo, se encontró con seis hombres embozados. La narración de don Diego queda interrumpida por la alarma del avistamiento de enemigos que se acercan, ante lo cual el conde le encomienda que salga su encuentro con 500 hombres olvidando el castigo antes impuesto al capitán. Este parte en la dirección donde se encuentran los flamencos; e Isabela, dolida por la historia que acaba de oír, comienza una artimaña: se presenta ante el duque fingiendo ser la amada de don Diego y continúa el relato de este a su conveniencia haciéndole creer que un supuesto hermano suyo pretende obligarla a casarse con un hombre de quien no está enamorada, y no con su amado don Diego. Además, inventa una supuesta confabulación para asesinar al archiduque Alberto con el fin de ganarse la simpatía de Fuentes y conseguir su palabra de que podrá casarse con el capitán. La comitiva pasa entonces por una villa donde unos ancianos intentan entregarle unos memoriales al Archiduque; pero Fuentes, debido a los engaños de Isabela, cree que uno de ellos se propone asesinarlo y ordena detenerlo. Finalmente, se aclara el entuerto: el memorial que el anciano pretendía entregar al Archiduque y que el conde creía envenenado contenía una bienvenida y el pago de 300.000 ducados para los sueldos de los amotinados. Llega entonces don Diego e informa de que el grupo de flamencos es muy voluminoso y de que estos se disponen a encontrarse con el cortejo en el ducado de Brabante, lo cual hace necesaria la ayuda de los amotinados para repeler su futuro ataque. Fuentes se propone entregarles su propia vajilla de plata a modo de paga. Don Diego sale al encuentro de los rebeldes para comunicarles que han sido oficialmente reconocidos como tales –“de los libros del Rey

os han borrado” (v. 1715)– y, acto seguido, se presenta el conde para entregarles sus objetos de valor. Ante esto, los soldados se retractan de su motín y rechazan el pago ofreciendo su ayuda desinteresada. Se informa entonces de la gran desproporción de los ejércitos: el cristiano, de 1.500 hombres, se enfrentará al protestante: 30.000 soldados dirigidos por el famoso Mauricio de Nasau.

Se inicia la tercera jornada con la interceptación de una espía flamenca, llamada Sabina, esposa de Balañí, señor de Cambrai. La mujer, disfrazada de labradora, trataba de llevar un mensaje a los enemigos flamencos de Bruselas oculto en unos panes. Al ser interpelada, revela el plan enemigo de cercar al ejército cristiano y, tras inundar la zona, dar muerte a los hombres que no hayan perecido ahogados a través de un puente construido para tal propósito (vv. 2036-2065). Sabina es retenida por los soldados y afirma que, si van a darle muerte, antes quiere convertirse al catolicismo. Fuentes ordena a Gonzalo que parta hacia Tirlemont, donde se encuentra don Diego con sus hombres, para advertirles de los planes enemigos, mientras él se dirige al bosque para tratar de impedir que los flamencos lo inunden y tomar el puente. Mientras tanto, don Diego y los amotinados ya están informados de las intenciones de los flamencos, pues han atrapado a otro espía y han conseguido que las confiese. El propósito de los españoles es repeler el ataque y controlar el nivel del agua midiéndolo con una estaca en cuyo extremo superior se sentará Gonzalo para avisar si el terreno se inunda demasiado. En el bando protestante, el conde Mauricio y Felipe de Nassau se encuentran dirigiendo la operación de anegación cuando divisan a Gonzalo subido a la estaca, y tratan de matarlo de un mosquetazo. Este, asustado, huye de su puesto mientras el conde de Fuentes, tras tomar el puente con sus soldados, se encuentra con don Diego y los amotinados que han logrado escapar de la zona llena de agua. Se lanzan contra el ejército flamenco y apresan a Felipe de Nassau; y al darle muerte el capitán, se

proclama la victoria española. Entonces se presenta Gonzalo, a quien su señor reprende por haber huido del conflicto; pero él se excusa y le revela que Isabela, quien ha encargado numerosas misas para rezar por la victoria cristiana, se encuentra con el archiduque Alberto llegando desde San Polo para recibir a los vencedores. Asimismo, le cuenta que Lucrecia de Parma se dispone a casarse con otro hombre. En ese momento se presenta Isabela; y el conde de Fuentes se dispone a concederle la mano de la joven a don Diego creyendo, fruto del engaño anterior, que ella es Lucrecia. El capitán no revela la verdad y acepta el compromiso matrimonial. Termina la trama con las tropas disponiéndose a encontrarse con el Archiduque para celebrar la victoria española.

MUNDO FICCIONAL. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

El mundo ficcional de la comedia que nos ocupa no presenta, como suele ser habitual en las obras de Vélez, elementos inverosímiles. Pertenece, por lo tanto, a un modelo de mundo de tipo II según la tipología de Albaladejo (1992: 52-58), de lo ficcional verosímil. Todas las entidades y acontecimientos presentados en la diégesis respetan las leyes de lo físicamente posible y, parcialmente, se basan en personajes y acontecimientos históricos, de acuerdo con lo estipulado por el subgénero teatral del drama histórico. Asimismo, la configuración del mundo ficcional permite que las falsas informaciones que Isabela da al conde de Fuentes no se traduzcan en equívocos acerca de qué es cierto en el universo de la pieza. La presencia escénica y algunos de los apartes actúan, como es propio de la institución teatral (*cf.* subepígrafes 1.2.1 y 1.2.2), a modo de máxima autoridad autenticadora. Gracias a estos elementos, el espectador sabe que los parlamentos iniciales de la dama, en los cuales esta declara quién es y cuáles son sus intenciones respecto a don Diego, contienen motivos auténticos. La interacción de Isabela con don Diego y el rechazo de este son mostrados en escena, lo

cual, junto a la visión de la joven escondida escuchando la conversación de su amado con el conde de Fuentes, permite deducir que las aseveraciones que hace a este último sobre sí misma son falsas sin que se resienta la lógica del mundo ficcional.

Los amotinados de Flandes enlaza representaciones de diversos episodios históricos modificándolos oportunamente para encajarlos dentro de la diégesis presentada. Los personajes de autoridad que aparecen en la comedia –el conde de Fuentes, el archiduque Alberto, Mauricio y Guillermo de Nassao– se basan en sus respectivas versiones históricas, aunque el protagonista, don Diego, es ficticio y procede de la imaginación de Vélez, al igual que Gonzalo e Isabela. Señalaremos, a continuación, qué aspectos históricos reflejó el ecijano y cómo realizó las pertinentes transformaciones¹⁸⁸. A partir de la carta transportada por la espía flamenca Sabina que los españoles interceptan, cuya fecha es 4 de octubre de 1595, la acción nos sitúa cronológicamente en un momento histórico concreto a partir del cual incurre en diversos anacronismos –si bien esta era una licencia poética común en la dramatización áurea de la Historia–. El primer suceso de la obra, documentado en diversas fuentes de las que nos ocuparemos más adelante, es el propio motín, que Vélez denomina “motín de Tilemón”, pero que es conocido como “motín de Tirlemont” y como “motín de Zichem”. Su comienzo, sin embargo, tuvo lugar en 1594; y duró hasta el verano de 1596. Huelga decir que el loable gesto por parte del conde de Fuentes de tratar de pagar a los sublevados con sus propios medios no se produjo; aunque estos asistieron al asedio a Cambrai a cambio del cumplimiento por parte de aquel de una serie de condiciones. Su servicio en la batalla contra las fuerzas protestantes dirigidas por Mauricio y Felipe de Nassau que vemos en la obra no tuvo lugar, aunque probablemente Vélez se inspiró

¹⁸⁸ Los sucesos que presentamos a continuación serán debidamente documentados y descritos en el apartado dedicado al emisor, donde nos ocuparemos de las fuentes consultadas por Vélez. En este punto nos interesa dilucidar los episodios que sirvieron al comediógrafo para componer la trama de la obra.

en el episodio de su participación en Cambrai para representar esta escena de reconciliación entre los amotinados y el conde de Fuentes:

ALFÉREZ. Si vuecelencia ha mandado
que de los libros nos borren,
aquí nos escribiremos,
siendo plumas los estoques
en coseletes herejes,
aunque el infierno los forje.
¡Vuélvase luego su plata
y estese mañana adonde
goce la mayor vitoria
que el Tiempo ha labrado en bronces,
porque conozca que son
los mil y quinientos hombres
de este motín, basiliscos,
que basta para que asombren
y maten volver los ojos
a las rebeldes naciones!

CONDE. ¡Oh, amigos, dadme los brazos
para que primicias goce
de la vitoria ofrecida! (vv. 1801-1819).

En su disputa con los amotinados, se menciona otro suceso documentado, el ataque inglés a los barcos españoles que transportaban las pagas de los soldados:

DON DIEGO. En el católico cielo
de Filipo no hay descuido.
Con munición y dineros
envió cuatro bajeles
de España, y, con recio tiempo,
en un puerto se abrigaron de
de Ingalaterra, creyendo
con las paces que estarían
seguros, pero ya vemos
en su ruina el doble trato,
pues que les quitó en dineros
cuatrocientos mil ducados,
que era el único remedio
presente con que pensaba
pagaros y socorberos (vv. 202-261).

Como veremos más adelante, aunque el asalto a las naves españolas por orden de Isabel I de Inglaterra era un suceso común, Vélez hace alusión a un episodio concreto que tuvo lugar en 1568, introduciendo así un importante anacronismo en la comedia para explicar la causa de la falta de fondos con los cuales pagar a los amotinados. Este motivo le permite aludir a los constantes enfrentamientos entre Felipe II y la monarca británica, lo cual añade un componente nacionalista muy del gusto español.

Asimismo, la llegada del archiduque Alberto a Flandes es un evento que presenta una menor distancia cronológica que el robo del dinero transportado por los barcos españoles y que el motín de Zichem, ya que la entrada de Alberto de Austria en Bruselas tuvo lugar en febrero de 1595 y la acción de la obra se sitúa en octubre de este mismo año. El evento, como veremos, tenía como fin la sucesión del conde de Fuentes por el Archiduque en el gobierno local de los Estados Bajos.

La batalla contra las fuerzas de Mauricio y Felipe de Nassao y el fallecimiento de este último ocurrieron históricamente, si bien tuvieron lugar en la conocida como batalla de Lippe, a orillas del río homónimo, donde los soldados españoles lograron emboscar a los protestantes y dar muerte a aquel. Este enfrentamiento se produjo el 2 de septiembre de 1595, con lo cual las modificaciones introducidas por Vélez afectan, además de a aspectos propiamente logísticos de la contienda, también al momento histórico del suceso.

Finalmente, es de destacar una imprecisión respecto a la toma de Cambrai, acontecimiento que se encontraba próximo a finalizar en el momento de la pieza –el asedio de la ciudad, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, se extendió entre agosto y octubre de 1595 y contó con el auxilio de los amotinados– y que se presenta como ya ocurrido. Como es comprensible, a Vélez le interesaba más aludir al

glorioso episodio que supuso el triunfo español sobre las tropas francesas que mantener una estricta minuciosidad cronológica.

PERSONAJES DE *LOS AMOTINADOS DE FLANDES*

Por lo que respecta a los caracteres, comenzaremos por los ficticios para centrarnos a continuación en los que constituyen representaciones dramáticas de personajes históricos. El protagonista, don Diego, es el héroe de la trama. Participa de todos los logros militares que se escenifican, es elegido para comprobar la magnitud del ejército flamenco que se aproxima, da muerte a Felipe de Nassau y es el responsable “del más dichoso y valiente tercio que ha visto el flamenco suelo” (vv. 164-166). Los valores que más lo definen son el valor, la lealtad y la eficacia, aspectos que le permiten ganarse la confianza del conde de Fuentes –pese a que en un principio este se muestra molesto con él debido al motín de su compañía– y que se manifiestan desde el primer momento en el que aparece en escena enfrentándose a los rebeldes de su tercio, pese a arriesgar su vida con ello. También en lo sentimental se revela como un hombre extremadamente leal, dado que no cede a la seducción de Isabela hasta el momento en el que descubre que la mujer a la que amaba se ha desposado con otro hombre.

Gonzalo, el soldado que acompaña a don Diego, aparece caracterizado como el gracioso de la comedia. El rasgo más manifiesto a este respecto es su cobardía (cf. Gómez, 2006: 128), que él mismo expresa –“Y a mí también me guarde, / que tengo mi puntita de cobarde” (vv. 2016-2017)– y que manifiesta especialmente al abandonar su puesto de vigilancia sobre la estaca. Su presencia supone un alivio cómico respecto a los hechos tratados en el drama y da pie a la introducción del motivo amoroso al conseguir, por medio de sus enredos, que don Diego termine por interesarse en Isabela. Un

ejemplo de su efecto jocoso se encuentra en el siguiente fragmento, que sin duda debió arrancar carcajadas al público:

[GONZALO.] Llegué al bosque y, en entrando,
(*Ap.:* Y no lo atribuya nadie
a miedo, sino a venir
lleno de ventosidades),
fui me quitando las cintas,
y arrimándome a unos sauces,
di nuevo olor a las flores,
mas no olieron a estoraque.
En esto una fiera escuadra,
trayendo siempre delante
a su luterano alférez,
se encaminó a aquella parte.
Sacóme por el olor,
y como se arroja un sacre
sobre el tierno pajarillo,
el alférez arrogante,
alzando el corto venablo,
les dijo, “Yo he de matarle.”
Mas yo, que supe en Zamora
aquel caso miserable,
temí al flamenco Bellido,
y antes que desembrazase
me agaché, que en ocasiones
no hay como agacharse.
Estaba detrás de mí
—la ventura fue notable—,
una colmena caída,
y como rompiendo el aire
pasó el venablo por alto.
Quiso Dios que se clavase
al corcho de la colmena.
Levantéme yo al instante
para buscar mi defensa,
y también para vengarme,
y tirando del venablo,
que en el corcho no es muy fácil,
arranqué la tapadera,
por donde salió un enjambre,
no de abejas, de demonios,
que, discurriendo por los aires,

dieron sobre mis flamencos,
que procurando taparse,
embarazaban las manos,
mas yo, siguiendo el alcance,
maté a palos diez y nueve (vv. 2230-2274).

Isabela, la mujer prendada de don Diego que lo sigue desde Bruselas, se corresponde con el tipo de la mujer enamorada, el más frecuente del teatro clásico junto a la mujer varonil (Bravo, 1955: 38). Como suele ser común en esta categoría de personaje femenino, su proximidad a otro personaje, en este caso Gonzalo, permite que el público, a través de los diálogos, conozca su interioridad. Al igual que aquel, genera enredos en la trama a fin de conseguir acercarse a don Diego y de que el conde de Fuentes los una en matrimonio. Las mentiras que cuenta a este último hacen que recaiga sobre el anciano flamenco la acusación del intento de asesinato del archiduque Alberto, lo cual caracteriza a Isabela como una mujer tenaz e inteligente, aunque manipuladora e interesada. Su reacción ante la primera negativa de don Diego a corresponder a su amor, asimismo, hace aflorar en ella cierto rencor y afán vengativo que posteriormente se desvanecerá en sus nuevos intentos de conseguir una unión con él:

DON DIEGO. Si no lo siento, me pesa
que perseveres sin fruto.
ISABELA. Pues, yo haré que no lo veas
de tu amor.
DON DIEGO. ¿Son celos?
ISABELA. Sí.
DON DIEGO. Pues, ¿qué importa que los tengas?
ISABELA. No sabes tú lo que son
en una mujer con prendas.
DON DIEGO. Pues, ¿qué has de hacer?
ISABELA. Perseguirte.
DON DIEGO. Será, sin correspondencia,
locura.
ISABELA. Será venganza (vv. 840-849).

Isabela no es el único personaje femenino de *Los amotinados de Flandes*; también aparece en la comedia otra mujer que, aunque tiene una intervención muy breve, resulta decisiva para la trama: se trata de Sabina, supuesta esposa del señor de Cambrai, Balañí, que actúa como espía del bando enemigo. Al ser descubierta por los soldados españoles, estos quedan bajo aviso del próximo ataque flamenco y ella, por su parte, queda redimida al manifestar su intención de morir convertida al catolicismo. Además, hay ciertos rasgos propios de la mujer varonil (*cf.* McKendrick, 1974) en su implicación activa en la resistencia rebelde, y una evidente caracterización positiva en su decisión final de colaborar con los españoles:

[SABINA.] ¿Cuándo has visto mujer que atormentada
declare la verdad? Aficionada
al valor español, y reducida
con beneficios tuyos, doy la vida
al inferior ejército que tienes (vv. 1966-1970).

Dado el gusto de Vélez por los diversos tipos de mujer varonil, es probable que decidiese incorporar a Sabina en su texto al conocer la historia del personaje histórico en el cual se basa. La esposa de Balañí es representada en las crónicas históricas como una mujer arrojada y valerosa que combatió contra las tropas españolas (Lanario, 1623, f. 91r; Carnero, 1625: 371-372) y que, al ser tomada Cambrai, “al modo de las matronas antiguas, se recogió en su gabinete y tomó ponzoña de la cual murió al día siguiente” (Carnero, 1625: 373), lo cual sin duda debió de llamar la atención del ecijano y lo llevó a incluirla entre su nómina de personajes.

Por su parte, el archiduque Alberto es otra dramatización de un personaje histórico de gran importancia, dado que es, dentro del bando español, quien ostenta el rango superior. Sin embargo, el peso del conde de Fuentes en la diégesis dramática es mucho mayor. Los acontecimientos históricos en los cuales se basa la comedia tuvieron lugar durante el gobierno de este último –a excepción del ataque a la flota española que

transportaba el dinero destinado a pagar a los soldados, si bien este motivo aparece de modo tangencial como justificación de la falta de sueldo de estos— y, aunque se menciona expresamente en la obra que la llegada del archiduque se produce para su toma del poder en Flandes, es Fuentes quien ejerce todas las acciones de máxima autoridad. Alberto de Austria, primo de Felipe II, fue gobernador de los Países Bajos desde febrero de 1526 hasta 1621, año en el cual murió sin descendencia. Durante su mandato, firmó la Tregua de los Doce Años con Felipe de Nassau (1609) y tuvo lugar asimismo el pago a los amotinados de Zichem (agosto de 1596). En la diégesis, su llegada a Flandes y su viaje hacia Bruselas constituyen el motivo a partir del cual se desata el resto de acontecimientos, aunque consideramos más probable que su inclusión en ella responda más a una cuestión de cierto rigor histórico y de respeto hacia lo elevado de su persona que a su relevancia en la diégesis.

El conde de Fuentes es, como señalábamos, quien ejerce la verdadera autoridad en *Los amotinados de Flandes*. Se trata del personaje más próximo a la figura real, común en el drama barroco, sobre la cual recaen la autoridad y la función de reponer el orden alterado por la trama: reprende y castiga a don Diego por la rebeldía de su tercio, defiende la vida del archiduque del que considera, debido a los engaños de Isabela, un ataque contra su persona, dispone la ofensiva contra los flamencos en la que constituye la dramatización de la batalla de Lippe y, finalmente, se encarga de prometer en matrimonio a don Diego y su enamorada. El personaje histórico al cual remite el conde de Fuentes dramático es Pedro Enríquez de Toledo (1525-1610), quien accedió en 1585 al mencionado título nobiliario a través de su matrimonio con Juana de Acevedo y Fonseca, I condesa de Fuentes de Valdepero, cambiando su nombre por el de Pedro Enríquez de Acevedo. Antes de su gobierno en Flandes, que comenzó en febrero de 1595 a la muerte del entonces gobernador de los Estados Bajos, el archiduque Ernesto,

Pedro Enríquez había servido en Milán y en Lisboa –en este último caso, contra las tropas de Antonio, prior de Crato, en la campaña de Felipe II para hacerse con el trono portugués–. Estos logros, junto a los cosechados en Flandes, le valieron de gran admiración y prestigio (Fuentes, 1908: 135) y le valieron los títulos de capitán general, consejero de Estado y de Guerra y grande de España. Es de destacar el hecho de que Vélez le atribuye unas loables cualidades desde un punto de vista militar, así como una gran honorabilidad, manifiesta en su intención de pagar a los amotinados con su propia vajilla a fin de conseguir su adhesión al ataque contra los flamencos:

[CONDE.]	Don Diego, yo os doy las gracias por tan buena diligencia. ¿Hay enemigos?
DON DIEGO.	Y tantas banderas, que el sol ausentan, pues con pardo eclipse pasa por su eclíptica luciente.
CONDE.	¿Y sabéis a dónde marchan?
DON DIEGO.	Hacia el país de Brabante.
CONDE.	Recojan toda la plata de mi servicio y con ella me sigan.
DON DIEGO.	¡Señor!
CONDE.	¿No basta verme enojado, don Diego? Dadme un caballo y de guarda seis soldados españoles (vv. 1658-1671).

La presentación de Fuentes como un militar ideal –aspecto que también se refleja en don Diego, si bien este carece de la autoridad que reviste la figura del conde– por parte de Vélez responde a varias razones: por un lado, se encuentra la favorable imagen que de él proyectan algunas crónicas históricas y la fama que le confirieron sus notorios méritos marciales; por otra, el hecho de que el ecijano estuvo bajo su mando en las campañas militares en Italia (*cf.* Paz y Meliá, 1902: 130). Asimismo, existe la

posibilidad, que analizaremos en el apartado dedicado a los intermediarios, de que a través de este personaje el ecijano esté cumpliendo una función laudatoria concreta.

SUBGÉNERO Y ORIENTACIÓN DE *LOS AMOTINADOS DE FLANDES*

La comedia que nos ocupa forma parte del amplio repertorio de obras dramáticas barrocas que tratan el tema de la campaña española en Flandes, las cuales supusieron cerca de un tercio del total de dramas ubicados en tiempos de Felipe II (Matas Caballero, 2015: 85): *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Maastricht por el príncipe de Parma*, *Pobreza no es vileza*, *Donde no está su dueño* y *El Brasil restituido*, todas ellas de Lope –con las cuales no concluye la lista, puesto que se trata del comediógrafo que más piezas compuso sobre la cuestión–; *El sitio de Bredá*, de Calderón; *El saco de Amberes*, de Rojas Zorrilla; *El valiente negro en Flandes* (partes I y II), de Mira de Amescua; *El sitio de Amiens, o Por su rey o por su dama*, de Bances Candamo; *El bandolero de Flandes*, de Cubillo de Aragón; *Don Juan de Austria en Flandes*, de Alonso Remón y *El conde de Fuentes en Lisboa*, de Luis de Belmonte, son solo algunos de los títulos que se agrupan bajo esta temática. Conservamos, además, otra pieza de Vélez sobre Flandes, *El Hércules de Ocaña*, compuesta, según Morley y Bruerton, poco antes que el texto que aquí analizamos, entre 1620 y 1625 (1952: 253). Los rasgos caracterizadores de *Los amotinados de Flandes* permiten incluirla bajo el subgénero del drama histórico, dado que cumple con el conjunto de criterios propios de este grupo.

El diálogo que el drama histórico establece entre el tiempo pretérito evocado y el presente de la propia comedia, pese a mediar entre ambos pocos años de diferencia, resulta fácilmente visible: el texto pone en contacto el conflicto con los Países Bajos en sus etapas previa y posterior a la Tregua de los Doce Años para, a través de la temática concreta de los motines, justificar la necesidad por parte del Gobierno español de una

mayor cantidad de dinero ante la creciente antipatía que las campañas en Flandes iban despertando en la opinión pública. Así, si bien es cierto que la distancia cronológica entre uno y otro período no es muy grande, resulta más que suficiente para que exista una doble temporalidad. Asimismo, *Los amotinados de Flandes* incorpora una serie de representaciones de personajes históricos, como hemos comprobado: el archiduque Alberto, el conde de Fuentes, Sabrina –Madame Balañí– y, en el bando enemigo, Mauricio y Felipe de Nassau. Como hemos tenido ocasión de comprobar, los elementos históricos y los ficticios se entremezclan de forma un tanto intrincada, de modo que la Historia sufre una serie de modificaciones a través de la dramatización para servir a un discurso propagandístico concreto.

Además, la diégesis cuenta con una intriga amorosa que, al igual que el alivio cómico introducido por Gonzalo, permite suavizar la seriedad del tema tratado. También constituye el único hecho privado de la trama, dado que el resto, al ser relativos a la guerra y al motín, son eminentemente públicos. La presencia de eventos privados es, pues, tan reducida y tiene tan poco peso en la trama que podemos afirmar que la pieza se corresponde con la categoría de drama histórico de hechos públicos (cf. Oleza, 2013: 150-187; 2012: 61-102).

Otras características del subgénero con las que *Los amotinados de Flandes* cumple son la adecuación a la unidad temporal¹⁸⁹ y, más que una estricta adecuación a la de lugar, su empleo en función de la verosimilitud. Como ha sabido ver Pérez Fernández (2007: 109-115), la configuración espacial de la comedia, aunque la acción solo transcurre en tres lugares diferentes –el bosque del Tirlemont, los márgenes del bosque en los cuales tiene lugar la batalla y el camino que durante la mayor parte de la obra recorren los personajes–, resulta particularmente compleja al mantenerser los

¹⁸⁹ *Los amotinados de Flandes* ocurre en el plazo de un día, entre “las luces / del sol que naciendo vemos” (vv.251-252) y “la Aurora, / despedazando tinieblas, / coronada de oro y rosas” (vv. 2561-2563).

personajes en movimiento constante de camino hacia Bruselas, el destino del archiduque Alberto. Este es un aspecto que se traduce asimismo en una escenografía elaborada, no en lo referente a un espectacular uso de tramoyas o al empleo de decorados particularmente complicados, sino en lo laborioso de mantener a los actores en la labor casi incesante de caminar, a lo que se suma la representación de la batalla contra los flamencos con el añadido de la inundación del terreno, que sí añade cierto nivel de complejidad técnica.

Como comprobaremos en el apartado dedicado a la recepción de *Los amotinados de Flandes*, fue concebida para su representación en un ambiente áulico –concretamente, para ser escenificada ante Felipe IV–. Sin embargo, consideramos probable que también fuese llevada a las tablas en el ámbito popular, dado su carácter propagandístico. El motivo de los motines y la propia imagen de los amotinados, aspectos en los cuales profundizaremos más adelante, tienen la función de mostrar la necesidad de evitar conflictos similares en la etapa de la guerra contra Flandes contemporánea a la propia obra. Su finalidad última, pues, es justificar el elevado nivel de gasto –por tanto, de impuestos y medidas fiscales– llevado a cabo por la Monarquía Hispánica que constituyó uno de las causas de la antipatía despertada por Olivares.

EMISOR: FECHA Y FUENTES DE LA COMEDIA

Dado que, como ocurre con buena parte de las composiciones de Vélez (Vega, 1996: 116-117), no disponemos de documentos que especifiquen la fecha en la cual *Los amotinados* fue compuesta, hemos de guiarnos por otros factores para la proposición de un período que presente mayor probabilidad para su escritura. Como tope máximo, contamos con la fecha de la representación del drama, que, como dijimos, tuvo lugar en septiembre de 1633. Queda, pues, proponer un mínimo para cerrar la horquilla temporal.

El primer factor a tener en cuenta es de índole contextual. Parece poco probable, en una época en la que la lucha con los Países Bajos se encontraba en pausa por la Tregua de los Doce Años (1609-1621), la composición de una pieza cuyo tema es dicho conflicto y, más concretamente, los motines que dificultaron su progreso. En efecto, la guerra contra los protestantes y el motín no se limitan a constituir un mero marco en el cual se desarrollan unos hechos que podrían tener lugar en otra ambientación, sino que son los elementos centrales en la trama de *Los amotinados en Flandes*, como el propio título indica. La reanudación de la guerra –que se prolongó hasta la independencia definitiva de las Provincias Unidas, en 1648– en 1621 será, pues, la primera fecha a tener en cuenta como el inicio del período en el cual pudo Vélez componer su obra.

Para afinar, en la medida de lo posible, el lapso temporal propuesto, hemos de atender a criterios estróficos. El estudio métrico de Pérez Fernández arroja los siguientes datos para nuestra comedia: un 64% de romances, un 13,8% de redondillas, un 4,2% de octavas, un 1,1% de décimas y un 20,3% de silvas de consonantes (2007: 126-127). Tomando como referencia la tendencia al alza de la proporción de romances en la producción teatral veleciana (cf. Crivellari: 2008a, 2008b; Bruerton, 1953: 248-253; 1947: 346-364), el 64% de dicho metro sugiere una composición tardía. A tenor de este aspecto, nos fijaremos en obras que presentan una cifra similar:

	% rom.	% red.	Total versos
<i>Los amotinados de Flandes</i>	64	13,8	2.480
<i>Si el caballo vos han muerto...</i> (1625?-30) ¹⁹⁰	61,8	29,9	1.498
<i>Reinar después de morir</i> (¿1630?) ¹⁹¹	59,2	17	1.465
<i>El águila del agua</i> (1627-32) ¹⁹²	68,6	28,5	2.511

¹⁹⁰ Crivellari, 2008a: 18.

¹⁹¹ Crivellari, 2008a: 18.

¹⁹² Crivellari, 2008a: 18.

Los amotinados de Flandes se encuentra más próxima, considerando el porcentaje de romance, de *Si el caballo vos han muerto* que de *El águila del agua*. En términos absolutos, encontramos que la primera presenta 926 versos de romance frente a los 1773 de la segunda. Nuestro texto, por su parte, cuenta con 1731. La mayor semejanza en cuanto a estas cifras se debe a que *Si el caballo vos han muerto* es notablemente más breve que las otras dos. Nos vemos, pues, con un lapso acotado a 1625-1633. Pérez Fernández propone el mismo lapso temporal para *Los amotinados de Flandes* y sugiere, además, la posibilidad de que Vélez la compusiera con posterioridad a las escenificaciones de sendas piezas que López y Belmonte compusieron sobre el conde de Fuentes –respectivamente, *Los amotinados, pobreza no es vileza* y *El conde de Fuentes en Lisboa*–, que tuvieron lugar en 1626. Afirma, a su vez, que es posible que el ecijano la escribiese en algún momento entre la partida del cardenal-infante Fernando de Austria hacia Flandes¹⁹³, la cual tuvo lugar en 1632, y 1633 (2007: 132).

La progresiva disminución de la proporción de redondillas, otro aspecto que caracteriza métricamente tanto a Lope (cf. Morley y Bruerton, 1968) como a Vélez (cf. Bruerton, 1947: 346-364), corrobora nuestra estimación. En este caso, la mayor cercanía en cuanto a la proporción de redondillas se da respecto de *Reinar después de morir*, que Bruerton estima compuesta en la década de 1630 (1947: 352, n. 32) y Crivellari (2008a: 18) considera escrita en torno a 1630.

Asimismo, otro factor añade probabilidad al hecho de que nos encontremos ante una obra relativamente tardía en la trayectoria de nuestro poeta: se trata del empleo de silvas, que en su producción más madura sustituyó a los versos sueltos (Rozzell, *apud*. Pérez Fernández, 2007: 129). En *Los amotinados de Flandes*, la silva es el segundo

¹⁹³ Fernando de Austria fue un hermano de Felipe IV generalmente conocido como “el Cardenal-Infante”. El 12 de abril de 1632 partió desde España hacia Bruselas, donde llegó en 1634 para sustituir en el gobierno de Flandes a su tía Isabel Clara Eugenia.

metro en importancia por detrás del romance, con un 20,3%. En vista de todos estos aspectos, nos inclinamos por proponer el período de 1625-1633 para la escritura de la comedia que nos ocupa, con una mayor probabilidad para los años más tardíos.

En ese momento, se encontraba nuestro dramaturgo ya en la cúspide de su trayectoria social: en 1625, tras ocupar una serie de cargos palaciegos a partir del reinado de Felipe IV gracias al favor del conde-duque de Olivares, accedió al cargo de ujier de cámara, donde permanecería durante más de 18 años (Peale, 2009a: 55-56).

Por lo que respecta a las fuentes del drama, Pérez Fernández (2007: 29-45) propone los *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos de Flandes desde el año de 1594 hasta 1598*, de Diego de Villalobos (Madrid, 1612), dado que sirvió a Lope para su composición *Los amotinados. Pobreza no es vileza* (Saunal, 1946: 246), que muy probablemente el ecijano conoció. La velecista añade otra obra histórica que vio la luz tras la escritura de la mencionada pieza por parte del Fénix a las ya propuestas por Spencer y Schevill –*Las guerras de Flandes desde el año de mil y quinientos y cincuenta y nueve hasta el de seiscientos y nueve*, de Francisco Lanario y Aragón (Madrid, 1623) y *Las guerras de los Estados Bajos desde el año de 1588 hasta el de 1599*, de Carlos Coloma (Amberes, 1625)–: la *Historia de las guerras civiles de que ha habido en los Estados de Flandes desde 1559 hasta 1609* (Bruselas, 1625), de Antonio Carnero.

Spencer y Schevill señalaban que los hechos representados son ficticios, dado que “no hay referencia en las obras históricas contemporáneas a un motín de los hombres de la compañía de un tal don Diego de Silva en 1595”¹⁹⁴ (1935: 16). Como fuentes de la época y circunstancias reflejadas en la trama, proponen las dos ya

¹⁹⁴ Traducción propia.

mencionadas de Lanario y Coloma. Sin embargo, no las presentan como consultadas por Vélez argumentando que “eran comunes en aquellos días levantamientos similares de los soldados españoles en los Países Bajos” (1935: 16) y concluyendo que, por lo tanto, el ecijano habría aprovechado las posibilidades dramáticas de estos eventos para su propia dramaturgia.

Sin embargo, como vimos, en *Los amotinados de Flandes* se representan o mencionan algunos acontecimientos históricos que sí tuvieron lugar. En primer lugar, con la mención al ataque sufrido por los navíos españoles en un puerto británico se aludía a un hecho que, si bien no constituía un caso aislado, tiene un referente concreto. Además, si bien es cierto que los motines fueron cosa común en la campaña española en Flandes (cf. Parker, 2000: 227-249), uno en concreto tuvo lugar en Zichem, comenzando en 1594 y finalizando en Tirlemont¹⁹⁵ en 1596. Los soldados amotinados, tal como ocurre en la comedia, interrumpieron la protesta para participar en el cerco a Cambrai bajo el mando del conde de Fuentes, si bien tras este suceso retomaron la sedición. *Los amotinados de Flandes* se hace eco, asimismo, de la llegada a Flandes de Alberto VII de Austria, archiduque de Austria y gobernador general de los Países Bajos a partir de 1596. Este personaje fue, como señalamos, quien firmó la Tregua de los Doce Años con Mauricio de Nassau en 1609.

Todos estos acontecimientos históricos aparecen en la *Historia general del mundo, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que passò a mejor vida* (Madrid, 1601) de Antonio de Herrera y Tordesillas, cronista mayor de Castilla durante los reinados de Felipe II y Felipe III,

¹⁹⁵ Sichem, Siquen o Siquem es el nombre del municipio flamenco donde tuvo lugar la rebelión de los tercios de Flandes. En Tirlemont, Tilemón –según la comedia que nos ocupa– o Tirlemonte –según la fuente del historiador Antonio de Herrera, a quien citaremos más adelante– se establecieron los soldados a aguardar la llegada de sus pagas atrasadas.

razón por la cual consideramos que Vélez pudo consultarla para componer *Los amotinados de Flandes*.

A fin de seguir el orden cronológico de los acontecimientos, comenzaremos por el incidente del robo de las pagas de los soldados de los tercios. La vía marítima que conectaba España con Flandes, más rápida y eficaz para el transporte de hombres y recursos, comenzaría a verse amenazada a partir de 1558, cuando el puerto de Calais pasó a manos francesas (Rodríguez Hernández, 2015: 247), a raíz de lo cual quedó inaccesible un importante punto de escala para las naves españolas. Además, en este mismo año comenzaron los ataques por parte de barcos ingleses a los españoles, situación que duró durante todo el reinado de Isabel de Inglaterra (1568-1603). Sin embargo, Vélez hace referencia a un episodio concreto acaecido en noviembre de 1568. Retrocedía, pues, 27 años respecto al momento histórico en el cual se sitúa la comedia, que conocemos gracias a la carta de Mauricio de Nasau que los españoles confiscan a Sabina, la espía flamenca: octubre de 1595. La *Primera Parte*¹⁹⁶ de la *Historia general del mundo, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que passò a mejor vida* (Madrid, 1601) –en adelante, *Historia general* o *Historia general del mundo*– de Herrera relata así el incidente:

Creciendo, pues, la codicia con estas ganancias, desde entonces con mayor osadía se dieron los ingleses a semejantes provechos armando nuevos corsarios, especialmente contra el Rey don Felipe, el cual, habiendo hecho asiento con hombres de negocios genoveses para que le proveyesen de cierta cantidad de dinero en los Estados de Flandes, pagándoselo en España, parte en dinero de contado, y parte en consignaciones que les dieron en rentas reales, entre otras condiciones, que llaman adehalas, que los genoveses sacaron, fue que se les diese licencia para sacar de los reinos de la Corona de Castilla, para la parte que

¹⁹⁶ La *Historia general del mundo, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que passò a mejor, de XIII años del tiempo del señor Rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que passò a mejor vida* consta de un total de tres partes. La primera y la segunda, publicadas simultáneamente en Madrid en 1601 y en Valladolid en 1606, abarcan, respectivamente, los años 1559-1574 y 1575-1585; la tercera, impresa en Madrid en 1612, comprende de 1585 a 1598. Nuestra cita de la Primera Parte se corresponde con el cap. XVII del libro XV de la edición vallisoletana, y con el cap. XVII del libro X de la madrileña.

quisiesen, cierta suma de dinero de contado, porque no se podía hallar tanto como habían de proveer en las plazas de Flandes. Y aprovechándose de esta licencia, enviaron cuatrocientos mil ducados en algunos navíos que llegaron para ese efecto en Laredo, asegurada la mayor parte del dinero de burgaleses.

Los dichos navíos, o fuese por mal tiempo, o por guardarse de corsarios, aportaron a Plemua en Inglaterra: y entendido por la reina, aunque Guerao Despés, embajador del Rey de España, la pidió que mandase que algunos de sus navíos los acompañasen, hasta ponerlos en las partes de Flandes, por el peligro que llevaban, por haberse divulgado que iba en ellos dinero, y se concedió al embajador lo que pedía, por otra parte se mandó que se hiciese sacar el dinero en tierra, desde donde lo llevaron a Londres, y por mucha instancia que se le hizo, para que lo restituyese, le detuvo diciendo que se sabía que era de mercaderes italianos, en que el Rey Católico no tenía intereses. [...] El duque de Alba, que fue avisado de la represaría de este dinero, hizo muchos oficios con la reina para que lo restituyese, alegando que era contra la paz que tenía con el Rey Católico, advirtiéndole que le pagaría sin poderlo excusar, pues que siendo aquel dinero para la paga del ejército del rey que estaba en Flandes, aunque era verdad que era genovés, el rey estaba interesando en ello (Herrera, 1606. *Primera parte de la Historia general del mundo*, Libro XV, Cap. XVII, 716-717).

El ataque también es recogido por Lanario (1623, fol. 21v). Sin embargo, el punto de vista que este, Vélez y Herrera presentan, según el cual la causa de la pérdida de los fondos destinados a Flandes es este ataque ordenado por Isabel I, contrasta con el testimonio de Coloma, según el cual la escasez de las pagas se habría debido a un mal uso de los recursos por parte del conde de Fuentes (2010: 473).

Asimismo, la *Tercera parte* de la *Historia general* (Madrid, 1612) contiene la narración del comienzo del motín en Zichem, así como diversos detalles de su desarrollo:

Una noche, a diecisiete de julio, salieron a la plaza [los soldados] y, tocando una caja, gritaban: “Viva Dios, y el Rey”; y acudiendo todos los soldados, que ya sabían el negocio, hicieron su escuadrón. El capitán Vespasiano Carcano y los demás oficiales, visto el rumor, se pusieron en salvo; y aunque Vespasiano Carcano envió luego un mensajero ofreciendo que les haría dar luego al momento seis pagas con la condición de que se sosegasen y que en lo que tocaba a la alteración no se les hablaría palabra, en ninguna manera lo quisieron oír; antes amenazaron de matar a cualquiera que se atreviese a llevarles recado alguno, si no era con la paga entera de cuanto habían de haber, y con esta

determinación se juntaron los de Siquen con los de Ariscote, y nombraron por electo a Esteban Capriano Milanés: y aunque en el principio no hubo en este motín más de ocho caballos de la compañía de don Felipe de Robles, que se hallaron en Siquen, en breves días hubo ochocientos, y poco a poco llegó este motín al número de dos mil hombres, entre infantes y caballos, hallándose entre ellos muchos oficiales reformados y Monsieur de Elmon, Monsieur de Proyn , y Monsieur de Colau, caballeros de la tierra.

Y aunque los principales eran italianos, fueron doscientos irlandeses los que se juntaron, y algunos franceses, valones, alemanes, flamencos, albaneses, ingleses, escoceses, y muy pocos españoles y un griego; de manera que en este motín intervinieron once naciones, por lo cual se hace tan particular mención de él; y porque llegó a tanto el atrevimiento y desvergüenza, que desde Italia, Alemania, Escocia, Francia y de otras partes, muchos que estaban despedidos y pagados, a quienes no se debía nada, se fueron a meter en el motín (Herrera, 1612, *Tercera parte de la Historia general del mundo*, Libro X, Cap. XII, 446).

Por “en breves días” después del 17 de julio, Herrera se refiere al 26 de este mismo mes –del año 1594–, cuando se entiende que comenzó el levantamiento (Parker, 2000: 241). Este se prolongó hasta agosto de 1596, cuando los amotinados de Tirlemont y los de La Capela recibieron sus pagas (Herrera, 1612: 623; Coloma, 2010: 569). El estallido de la revuelta es recogido, además, por los historiadores que hemos mencionado previamente: tanto Lanario (1623, fols. 82r-83v) como Coloma (2010, 455-457) relatan lo sucedido y hacen referencia a la múltiple procedencia de los soldados integrantes de las protestas. Villalobos, por su parte, menciona el levantamiento de Zichem en la introducción a sus *Comentarios*, pero no aporta más detalles.

La muerte de Felipe de Nassau, de otra parte, es representada en la comedia en unas circunstancias diferentes a las históricas. Se produjo en la conocida como Batalla de Lippe, que enfrentó a las fuerzas de los rebeldes bajo el mando de Mauricio de Nassau con un ejército católico, numéricamente inferior y capitaneado por Cristóbal de Mondragón, el 2 de septiembre de 1595. El hecho es recogido por el resto de fuentes

mencionadas: Lanario (1623, fols. 92r-92v), Carnero (1625: 374-375), Coloma (2010: 515) y Villalobos (1876: 112-115). Así lo relata Herrera:

Entre tanto que lo referido pasase en Picardia y demás partes, se puso el conde Mauricio con su ejército sobre Grol, que era de seis mil infantes, mil caballos y veintiocho piezas de artillería, aunque fue aumentando más. El coronel Mondragón, entendido el viaje de Mauricio, salió de Amberes y le siguió con cuatro mil infantes y mil doscientos caballos, y se juntó con el conde de Hermán de Bergas, que tenía alguna gente. Estando Mauricio con su ejército asentado, Mondragón se pegó con él, de manera que le hizo levantar con mucho daño y retirar a parte segura. [...] Se atrincheró [Mondragón] en la otra parte del río Lipa, en el aldea de Bislique; y, procurando cada uno la ocasión para su ventaja y mejoría, se pasaron muchos días con ligeras escaramuzas; y habiendo sabido Mondragón, la mañana de dos de septiembre, de los corredores y centinelas que tenía en la ribera de Lipa, que se veían pisadas de caballos, mandó a don Iván de Córdoba que hiciese tocar la trompeta sordina de todas las compañías de caballos y que marchase con toda diligencia en seguimiento de aquella caballería, y que por la otra parte del río fuesen 200 infantes para hacer espaldas a los que habían salido a forraje. Fue don Iván de Córdoba con toda la caballería, siguiendo el rastro, y halló al conde Felipe de Nasao, que estaba en la punta de un bosque, según se entendió después, para reconocer el sitio del campo católico, y dándole don Iván de Córdoba una gran carga, respondió con una rociada de arcabucería, y acudiendo Colamaria Caracholo a reforzar la vanguardia con su compañía de lanzas, se peleó fieramente hasta que cayó muerto el caballo del conde don Felipe, con lo cual, perdiéndose de ánimo su gente, se desordenó; y cargando con gran valor los españoles, huyeron los holandeses a salvarse en el paso del río Lipa. Quedaron presos el conde Felipe, que murió poco después; y Ernesto Casimiro, su hermano; y Ernesto, conde de Solins, que también murió de heridas; y en el campo quedaron muertos siete capitanes y un caballero criado del rey de Francia que había ido a solicitar que Mauricio enviase socorro a Picardia; y más doscientos soldados. De los católicos, no murió persona de consideración (Herrera, *Tercera parte de la Historia general del mundo*, Libro XI, Cap. XVII, 548-549).

El sitio de Cambrai, que en *Los amotinados de Flandes* es aludido en la carta que transporta Sabina, la espía flamenca, se presenta como ya ocurrido a 4 de octubre de 1595. Sin embargo, el cerco se prolongó entre el 14 de agosto y el 2 de octubre del mismo año, cuando los españoles entraron en la ciudad, concluyendo la toma de la ciudad en los días siguientes (Villalobos, 1876: 436). El 16 de octubre de 1595 la ciudad

juró lealtad a Felipe II (Carnero, 1625: 374). La relación del asedio, la colaboración de los amotinados y la conclusión del sitio a la ciudad pueden encontrarse, nuevamente, en el libro XI de la *Tercera parte de la Historia del mundo* de Herrera, donde se extiende entre el capítulo XIII, titulado “Que el conde de Fuentes gana a Durlans y va sobre Cambrai”, y el XVII, “Que los franceses dejan a Cambrai, y la ciudad de Liera se pierde y se vuelve a cobrar, y lo que el conde Mauricio y el coronel Mondragón hacían en Frisia” (1612: 533-550). Es destacable, en la relación de este suceso, la interrupción de la protesta por parte de los amotinados de Zichem para prestar ayuda al ejército del conde de Fuentes para el asedio a Cambrai:

Viéndose el conde de Fuentes metido en grandes dificultades, escribió a todas las partes de donde aguardaba ayuda de gente, en particular a los del motín de Tirlemonte, llevándolos y diciendo que en aquel punto mostrarían si eran buenos, fieles vasallos y servidores del Rey, porque de su presencia dependía el buen fin de aquella empresa de Cambrai y, pareciendo a aquellos soldados que no era justo perder tal ocasión de mostrar su buen ánimo y de cancelar las cosas pasadas y obligar para adelante a los ministros reales, especialmente al conde de Fuentes, al cual ya tenían por capitán de gran autoridad, respondieron que de buena gana le irían a servir con ciertas condiciones que les concedió liberalmente, algunas de las cuales fueron: que no estuviesen fuera de Tirlemonte sino los días que le pareciese al comisario que llevasen; que se diese cuartel aparte; que, en ocasión de pelear en campaña, se les diese la vanguardia; que en ganando a Cambrai se pudiesen volver sin aguardar a que se ganase la ciudadela. Salieron de Tirlemonte en cinco bandas de caballos, poco más de setecientos, aunque hacían muestra de muchos más porque iban bien armados y bien a caballo y era gente veterana, porque eran dos gruesos escuadrones de lanzas, uno de corazas y otro de arcabuceros, y llegaron al campo muy a tiempo (Herrera, *Tercera parte de la Historia general del mundo*, Libro XI, Cap. XV, 542).

No fue esta la única ocasión en la que los amotinados acudieron en ayuda del conde de Fuentes, pues en el capítulo XVII del libro XI de esta *Tercera parte* Herrera relata cómo asistieron a la defensa de Lieja de un ataque holandés. Los detalles del sitio de la ciudad pueden rastrearse también en las cuatro fuentes historiográficas que

venimos mencionando: Lanario (1623, fols. 88r-91v), Carnero (1625: 363-374), Coloma (2010: 503-523) y Villalobos (1876: 82-123).

Finalmente, resta otro acontecimiento histórico reflejado por *Los amotinados de Flandes*: se trata la llegada del archiduque Alberto de Austria a Bruselas, que también Herrera inmortaliza en su crónica. Este suceso, que tuvo lugar el 11 de febrero de 1596, se produjo, como vimos, con el fin de sustituir al conde de Fuentes por Alberto de Austria en calidad de gobernador general de los Países Bajos, puesto que aquel había ocupado provisionalmente un año antes. En la comedia se menciona la circunstancia del cambio de gobierno de la región:

[CONDE.] ¡Que un escuadrón valiente y numeroso
 honrará esta campaña
 a los ojos de un príncipe que España
 a gobernar envía
 estos países! La desgracia es mía,
 pero pudiera remediarse luego
 reformando a don Diego (vv. 450-456).

También Gonzalo, en la breve escena de contextualización que da inicio a la obra, hace referencia a este aspecto:

GONZALO. A acompañar
 sale un escuadrón copioso
 al de Fuentes, porque vamos
 a recibir a su Alteza
 con la pompa y la grandeza
 con que en Flandes esperamos
 al Archiduque, español,
 que nos viene a gobernar (vv. 55-62).

El Archiduque llegó a Luxemburgo para posteriormente entrar a Bruselas, aunque Vélez no sitúa su recepción en un lugar concreto. Su llegada relatada por Lanario (1623, f. 93r), Carnero (1625: 379), Coloma (2010: 528-533) y Villalobos (1876: 96). Reproducimos cómo Herrera se refiere a las razones que motivaban el envío

del archiduque a Flandes en calidad de gobernador y el momento de su entrada en Bruselas, así como una estratagema con la cual el conde de Fuentes trató de dividir a los soldados amotinados:

(...) Siendo el Archiduque príncipe de la Casa de Austria, se podía esperar que le tendrían más amor, y que se hallaría forma para el sosiego universal de los Estados. Partió pues el Archiduque de Madrid, llevando consigo a don Francisco de Mendoza, hermano del marqués de Mondéjar, almirante de Aragón, mayordomo del Rey por su mayordomo mayor y de su Consejo; y, asimismo, a don Hernando Carrillo, caballero de Córdoba, famoso juriconsulto, también para su Consejo, como persona que, además de las letras, era de gran juicio y recta inclinación; y para que aceptase la jornada se le dio hábito. Llevó también el Archiduque consigo al conde de Bura, hijo mayor de Guillermo, príncipe de Orange, que desde niño había estado en España y se le mandaron volver los Estados de su padre para quitar a los holandeses toda ocasión de desobediencia, y desde este punto usó el título de Príncipe de Orange. Esta ida del Archiduque a Flandes daba mucho que pensar a los holandeses y gran esperanza a los fieles, porque se decía que llevaba mucha infantería y caballería, y gran provisión de dinero, que era muy necesaria para pagar a los soldados que estaban pobres, y por haber servido en muchas y muy honradas empresas, estaban con gran sentimiento, y en Cambray hubiera sucedido alguna notable alteración, a instancia de gente maligna, si el conde de Fuentes con diligencia no lo atajara, castigando a los Principales; y los amotinados de Tirlemonte, por no se les acudir a tiempo con la contribución ordinaria, estaban también muy sentidos y se sospechaba que querían abrir el motín, y el conde de Fuentes, por descargarse de tan gran molestia, procuró que la caballería de los amotinados fuese a Felipe Vila para socorrer a Chimay lugar que sitiaba el Rey de Francia; pero en balde fue esta bien considerada astucia, porque los amotinados, temiendo de verse entre dos ríos, desde donde podía haber dificultad en volver a su alojamiento, tardaron en la resolución; y con detenerse, se declaró que no era cierto el sitio de Chimay, y sospecharon que, sagazmente, el conde de Fuentes los quería dividir. [...] Salió el conde de Fuentes con muy lucida compañía a recibir al Archiduque; y con él volvió a Bruselas, donde entró de noche a 11 de febrero, habiendo concurrido grandísimo número de gente de la comarca a hacer grandísimo recibimiento. Y con esto, el conde de Fuentes se encaminó a España (Herrera, *Tercera parte de la Historia general del mundo*, Libro XII, Cap. III, 602-603).

Resulta notable, pese a la alteración de los hechos históricos, la coincidencia en la presentación de los personajes. Tanto Herrera como Vélez muestran una visión extremadamente favorable del conde de Fuentes y retratan a los amotinados como

hombres, aunque de cierto egoísmo, experimentados y capaces. Ello adquiere pleno sentido considerando que las circunstancias de ambos –el primero, como cronista mayor de Castilla; y el segundo, como comediógrafo en la cúspide de su ascenso social–, así como la hábil labor censora¹⁹⁷ que reducía notablemente los aspectos disidentes, les hacían generar discursos favorables a la Monarquía Hispánica y justificativos de las largas y costosas campañas que esta llevaba a cabo.

Como hemos comprobado, los episodios históricos reflejados en *Los amotinados de Flandes* se encuentran también en la *Historia del mundo* de Antonio de Herrera. Que Vélez conociese y leyese esta amplia relación es una cuestión probable. Consideramos, pues, que la obra bien pudo servirle de fuente directa o indirectamente –en este segundo caso, en virtud de su influencia sobre las otras crónicas aludidas–: la publicación de sus tres partes –la primera y la segunda, como vimos, en 1606; y la tercera, en 1612– es anterior a la de los textos de Lanario (1623), Coloma (1625) y Carnero (1625) y simultánea –únicamente su *Tercera Parte*– a la de Villalobos (1612). Su anterioridad respecto a las tres primeras fuentes y las coincidencias textuales entre ellas sugieren la posibilidad de que Lanario, Coloma y Carnero consultasen la *Historia general* para documentar algunos de los sucesos recogidos en sus respectivas crónicas, razón por la cual nos hemos referido a ella como fuente indirecta.

RECEPCIÓN: REPRESENTACIONES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

Como hemos mencionado previamente, *Los amotinados de Flandes* fue llevada a escena en Palacio el 25 de septiembre de 1633 por la compañía de Roque Figueroa. La noticia de su representación se encontraba ya en Rennert (1906: 333), y de ella se hacen

¹⁹⁷ Como ha estudiado Cuesta Domínguez, la propia *Historia general* fue objeto de expurgaciones que afectaron, especialmente, a su *Tercera parte* (cf. 2016, 175-181, v. I).

eco también Spencer y Schevill (1935: 14), Varey y Shergold (1963: 216), Urzáiz (2002: 699), Pérez Fernández (2007: 22) y Ferrer Valls (Ferrer *et al.*, 2019, 2017: 30, 2008), entre otros. Varey y Shergold añaden el dato del pago a la compañía el 19 de marzo de 1634. Por lo tanto, la primera escenificación del drama tuvo lugar en un entorno áulico.

Por lo que se refiere a la transmisión escrita del texto, Pérez Fernández hipotetiza que los impresos procedentes de la *Parte XXXI* de las *Mejores comedias que hasta hoy han salido* y de la *Parte V* de las *Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España* proceden de la misma fuente, hoy perdida (2007: 154). Además, la velecista señala la posibilidad de que la primera suelta a la cual nos referimos, de la cual la Biblioteca Nacional alberga dos ejemplares con las firmas T/14.963(6) y T/55.314(7), proceda de la versión de las *Escogidas*. Por otra parte, el segundo impreso, con firma T/55.314(23) en la Biblioteca Nacional, procedería a su vez de la primera, o bien sería otro testimonio derivado de la *Parte V* (2007: 154).

INTERMEDIARIOS: ROQUE DE FIGUEROA Y LAS REPRESENTACIONES PALACIEGAS

Como acabamos de comprobar, la única noticia disponible acerca de la escenificación de *Los amotinados de Flandes* es la de que fue llevada a cabo ante Felipe IV por la compañía de Roque Figueroa en Palacio el 25 de septiembre de 1633. Esta compañía había llevado a las tablas en el Salón del Alcázar de Madrid otra comedia de Vélez: *A lo que obliga el ser rey*, cuya fecha de representación no nos es conocida, pero sí la del pago a los cómicos, que tuvo lugar el 28 de marzo de 1628 (1963: 216). La entrada correspondiente a esta última obra señala que su escenificación pudo tener lugar entre el 3 de diciembre de 1627 y el 7 de marzo de 1628 (Ferrer Valls *et al.*, 2019). Por lo que respecta al drama que nos ocupa, es posible saber la fecha en la que fue

representado gracias a una orden de pago hallada “entre las cuentas del Secretario de Cámara Real” (Ferrer Valls *et al.*, 2008), fechada en 19 de marzo de 1634.

Roque de Figueroa fue un actor y autor teatral nacido en Córdoba¹⁹⁸ en torno a 1580 (Shergold y Varey; 1985: 270, 573). Según se cree, estuvo casado dos veces: con Isabel de Mena, fallecida en 1621; y con Mariana de Olivares, actriz e hija de Ana Ponce, con quien tuvo dos hijos (Ferrer Valls *et al.*, 2008). Según la *Genealogía*, también fue compositor de “muy buenos versos” (Shergold y Varey, 1985: 270), pero no queda ningún texto que atestigüe su labor poética (Ferrer Valls *et al.*, 2008). Debía de tener buena relación con el entremesista Quiñones de Benavente, ya que este escribió numerosas piezas para su compañía e incluso mencionó al cómico en varias de ellas.

La primera noticia de la actividad teatral de Figueroa es dudosa, puesto que data de 1609 y en ella este ya consta como autor de comedias, pero no parece probable que tuviese dicha ocupación desde tan temprano (Ferrer Valls *et al.*, 2008). Inmediatamente en el tiempo le sigue a esta información un contrato de 1614 por el cual el actor, junto con otros cómicos, se comprometía a representar dos obras en Madrid durante la Octava del Corpus. A la muerte de su primera mujer, en 1621, Figueroa trabajaba en la compañía de Cristóbal de Avendaño. Ya en 1624 tenía su propia compañía teatral, con la cual actuó en la casa de comedias de la Olivera, en Valencia, entre el 22 y el 31 de enero –salvo el día 27–. Trabajó en Madrid, Córdoba, Valencia, Valladolid, Sevilla –donde inauguró con su compañía el corral de la Montería–, Zaragoza, Granada, Nápoles... A partir de 1627 comienzan las noticias sobre representaciones palaciegas, como las que se refieren a las dos piezas de nuestro dramaturgo, que durarán

¹⁹⁸ No es seguro su lugar de nacimiento. Como se especifica en *DICAT*, la *Genealogía* lo sitúa en Córdoba (1985: 270-533), con lo cual coincide Cotarelo. Sin embargo, Aguilar Priego señalaba su procedencia sevillana (1955: 116).

prácticamente durante toda la vida del cómico. Según la *Genealogía*, este falleció a los ochenta años en Valencia en 1650 o 1651¹⁹⁹ (1985: 270).

Por lo que respecta a la posibilidad de que *Los amotinados de Flandes* sea fruto de un encargo a nuestro comediógrafo, no podemos afirmar con certeza que así fuese; aunque hay motivos para sospechar esta circunstancia, que se sumaría al hecho de que, como ya señalamos, nuestro poeta sirvió en las campañas de Nápoles, Millán y Saboya bajo el mando del conde de Fuentes como factor determinante para la extremadamente favorable imagen que de este proyecta la obra. Como hemos estudiado, Pedro Enríquez de Toledo (1525-1610) se convirtió en I conde de Fuentes de Valdepero tras su matrimonio con Juana de Acevedo y Fonseca en 1585, cambiando su nombre por el de Pedro Enríquez de Acevedo. Fue tío abuelo del II conde de Fuentes, Manuel Alonso de Zúñiga Acevedo y Fonseca, quien alcanzó, en virtud de su relación de parentesco con el conde-duque de Olivares –su cuñado gracias a su matrimonio con Leonor de Guzmán, hija de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares–, los cargos de embajador extraordinario en la Santa Sede, virrey de Nápoles y teniente general de los ejércitos en la guerra de Restauración portuguesa.

Dado que en los años en los que esta comedia fue escrita Vélez se encontraba ya acomodado en la Corte de Felipe IV, consideramos probable que conociese personalmente a Manuel Alonso de Zúñiga, quien, además de gozar de un gran prestigio y poder en esta –obtuvo la Grandeza de España en 1628 y, desde 1624 hasta su muerte, fue miembro del Consejo del Estado–, era asimismo miembro de la Casa de Zúñiga, cuyo encomio ya había realizado nuestro dramaturgo en *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Así, si bien no podemos afirmar que la pieza que nos ocupa fuese producto de un encargo, existe la posibilidad de que Vélez cumpliera una función encomiástica al

¹⁹⁹ Dado que la información, extraída de un libro de cuentas de la Cofradía de la Novena de Madrid, no se refiere a la defunción del cómico, sino a sus honras funerarias en 1651, es posible que su fallecimiento tuviese lugar el año anterior.

incluir tan laudatorias referencias que aludirían tanto al I como al II conde de Fuentes, quien en los años de composición de *Los amotinados de Flandes* ostentaba ya dicho título. Hemos de señalar, sin embargo, que esta es únicamente una hipótesis y que en ningún caso este constituiría el propósito principal de la composición.

CONTEXTO: LAS GUERRAS DE FLANDES

La comedia nos sitúa en el contexto casi inmediatamente anterior a la Tregua de los Doce Años. La guerra de los Ochenta Años, el conflicto que enfrentó a la Monarquía Hispánica con las siete Provincias del norte de los Estados Bajos apoyadas por Inglaterra y Francia, se extendió entre 1568 y 1648 y estuvo marcada por numerosas cuestiones geopolíticas que ocurrían lejos de las fronteras de los Países Bajos (Parker, 2000: 273-274).

Los antecedentes del conflicto son de diversa índole. En primer lugar, la sucesión de Carlos V por Felipe II en 1566 resultó problemática para los territorios flamencos, que veían con desconfianza al nuevo monarca, tan vinculado a los intereses de Castilla y tan radicalmente diferente de su padre, criado en Flandes y percibido como legítimo rey en los Estados Bajos. Otro factor de primer orden es el económico, pues los flamencos contaban con una incipiente burguesía de gran riqueza a la cual perjudicaba el aumento impositivo propugnado por Felipe II. Por otra parte, la presión de la Monarquía Hispánica para imponer el catolicismo, que comenzó en los años de Carlos V con la implantación de un tribunal de la Inquisición para combatir al calvinismo y que fue continuada por su hijo con los decretos tridentinos, desembocó en la rebelión de

1566, conocida como “Asalto a las imágenes”²⁰⁰. Durante esta, los calvinistas atacaron templos e imágenes que consideraban iconoclastas, lo que provocó el envío a Flandes de Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, que creó en 1567 el Tribunal de los Tumultos –popularmente conocido como “Tribunal de la sangre”– para condenar a todo aquel que se opusiera al dominio español. La extremada crueldad con la cual se procedió contra los flamencos, lejos de suponer una solución a la compleja situación, añadió virulencia al rechazo neerlandés contra la Monarquía Hispánica. Finalmente, el valor geoestratégico de los Países Bajos, muy próximos a Inglaterra y fronterizos con el Sacro Imperio Romano Germánico y con Francia, fue asimismo un factor decisivo para la intervención de otras potencias en el conflicto. “Los ejes de la gran política continental y ultramarina se cruzaban sobre las vicisitudes del frente flamenco” (Acalá-Zamora, 2002: 9) al constituir Flandes un lugar de convergencia de numerosas rutas comerciales.

Un personaje fundamental en esta guerra fue el caudillo rebelde Guillermo de Orange, quien se alió con los hugonotes franceses para hacer frente a la armada española y se convirtió en la cabeza más visible de la rebelión protestante. A partir de las batallas de Heiligerlee (23 de mayo de 1568) y de Jemmingen (21 de julio de 1568), ambas resultado de la invasión del territorio flamenco por parte del ejército formado por Orange, se considera comenzada la guerra de los 80 Años. En sucesivas oleadas, los rebeldes neerlandeses se enfrentaron con las fuerzas reales hasta 1609, cuando Alberto de Austria y Mauricio de Nassau firmaron la Tregua de Amberes o Tregua de los Doce Años. Ambos bandos tenían sobradas razones para pausar el combate: la Monarquía Hispánica, económicamente extenuada –una nueva bancarrota española se declaró en noviembre de 1607 (Parker, 2000: 294)–, se veía en serias dificultades para mantener el

²⁰⁰ Dicha rebelión fue producto de la escasa atención recibida por el Compromiso de Breda, petición presentada por la Asamblea de Nobles flamencos a la gobernadora de Flandes, Margarita de Austria –hermana de Felipe II–, para que cesara la persecución del calvinismo.

gasto económico y humano en el frente norte, por lo que su ejército en tiempos de paz se redujo a 15.000 hombres. Asimismo, la firma de la Paz de Vervins con Francia (1598) y del Tratado de Londres con Inglaterra (1604) dejaba a los neerlandeses sin apoyo externo contra el ejército español. Se acordó pausar las hostilidades durante doce años y España se comprometió a levantar el embargo por el cual impedía a las Provincias Unidas comerciar con otras potencias europeas. Sin embargo, transcurrido este plazo, se acordó no prorrogar la Tregua, como expresa Parker:

El rey y el consejo convinieron plenamente en que la renovación de la Tregua en su forma actual causaría un daño irreparable al comercio español con las Indias y a la fe católica. Puesto que se consideraba (con razón) que los holandeses no estarían dispuestos a hacer más concesiones a España, se decidió proveer al Ejército de Flandes de hombres y dinero en cantidad suficiente para tenerlo dispuesto a reanudar las hostilidades en cuanto expirase la Tregua (2013: 297).

Así pues, el enfrentamiento se reanudó en 1621 y duró hasta 1648, año en el cual los Países Bajos, a través de la firma del Tratado de Münster, consiguieron su independencia definitiva de la Monarquía Hispánica.

El contexto de composición y representación de *Los amotinados de Flandes* es, precisamente, el de la reanudación de las hostilidades entre España y Flandes. Alberto de Austria, gobernador general de los Países Bajos desde 1596, falleció sin descendencia en 1621, con lo cual quedó su viuda, la hija de Felipe II Isabel Clara Eugenia, gobernando la región en nombre de la Corona Española –concretamente, en el de Felipe IV, quien poco antes de finalizar la Tregua, que expiraba en abril de 1621, había sucedido a su padre en el trono español–. Si bien durante los primeros años el resultado del conflicto parecía inclinarse a favor de la Monarquía Hispánica, a partir de 1628 una serie de factores vendrían deteriorando su situación: en este año, los navíos de la Compañía de Indias Occidentales holandesas capturaron frente a Cuba la flota del Tesoro de Nueva España, lo cual supuso un repentino trasvase de ocho millones de

florines desde las cuentas hispanas a las holandesas. Esto, unido a la bancarrota de 1627, hizo que el Tesoro militar no percibiese ningún ingreso entre octubre de 1628 y mayo de 1629, con lo cual no pudo prepararse ninguna campaña militar (Parker, 2000: 299). Asimismo, la guerra con Francia en Lombardía, comenzada a finales de 1627, comenzó a absorber recursos cuyo destino inicial habría sido la guerra contra los Países Bajos. Otro varapalo lo supuso la participación abierta de Francia en la guerra de los Treinta Años a partir de 1635, con su consiguiente intervención en Cataluña que terminaría por desembocar en la Crisis de 1640. De otra parte, la decisión de invadir Francia por parte del ejército de Flandes condujo al desastre de Rocroi del 19 de mayo de 1643, a partir del cual las comunicaciones entre los Países Bajos españoles y el exterior quedaron interrumpidas por los ejércitos francés y holandés. Este mismo año, Felipe IV encargó a su secretario, Francisco de Galaterra, que iniciase las negociaciones con los neerlandeses para un tratado de paz. En 1648 confluyeron el fin de la guerra de los Ochenta Años, a través de la firma del Tratado de Münster, y el de la guerra de los Treinta Años, con la firma de la Paz de Westfalia. Las Provincias Unidas consiguieron su independencia y el Camino Español quedó interrumpido por la presencia de Francia en Lorena.

Hemos señalado como probable para la composición de *Los amotinados de Flandes* el período de entre 1625 y 1633. En esos momentos, la guerra contra los rebeldes de Flandes tras la Tregua de los Doce Años se encontraba aún en un estadio inicial, cuando Francia aún no había declarado la guerra a España. El rasgo fundamental de este período en base al cual debe interpretarse la comedia es de carácter económico y fiscal. A partir de 1627, con la primera bancarrota del reinado de Felipe IV, se hacía cada vez más evidente que la economía española no podría resistir durante mucho más tiempo el ritmo de gasto que los tercios de Flandes requerían, ni tampoco la deuda

contraída al ir menguando los envíos de metales preciosos de las Indias. La situación resultaba particularmente grave en Castilla, donde la carga impositiva resultaba mayor que en cualquier otro territorio de la Monarquía Hispánica y donde, además, la crisis demográfica se dejó sentir con especial virulencia.

Así pues, se hizo evidente la necesidad de obtener fondos de otras regiones ajenas a la castellana. A este propósito, Olivares ideó su proyecto de Unión de Armas, que propuso en 1626 y que cosechó un rechazo generalizado, como recoge Elliott:

Esta sostenida oposición de las provincias periféricas de la Península Ibérica a la Unión de Armas pone de manifiesto el problema más general de la obediencia, con el que Olivares se topó cada vez que intentó movilizar la Monarquía para la guerra. Generales recalcitrantes, aristócratas indisciplinados y ministros egoístas, todos se interponían en esa ejecución fluida de las órdenes que él consideraba esencial para toda monarquía bien gobernada (2007: 227).

A través de la Unión de Armas, los territorios de la Monarquía Hispánica contribuirían a los medios para la guerra con hombres y recursos en función de su extensión y riqueza; sin embargo, Aragón, Valencia y Cataluña se mostraron tan reacias a perder sus antiguas leyes y libertades que, en última instancia, este proyecto político constituyó una razón de primer orden para la Crisis de 1640, que terminó costando a Olivares el cargo de valido. Otra medida será la subida generalizada de impuestos:

[En 1629] la Junta hizo la insólita sugerencia de que deberían gravarse nuevos impuestos en toda la monarquía y no únicamente en Castilla [...]. El rey ordenó a todos sus Consejos que redactaran planes para introducir varios nuevos impuestos, incluyendo la *media anata*, el papel sellado y el monopolio de la sal. Todos constituían regalías que no requerían de aprobación por las Cortes, a pesar de que todos sus súbditos tenían que pagarlas, incluyendo el clero y la nobleza (Parker, 2006: 65-66).

Este esfuerzo fiscal al que se sometió a la sociedad española a fin de sostener las campañas bélicas en Flandes necesitaba, sin lugar a dudas, una acción propagandística justificativa. Y este es, concretamente, el contexto económico y político en el cual se

ubica *Los amotinados de Flandes*. El gobierno trató de movilizar la opinión en favor de su causa a través de la labor de dramaturgos, predicadores y artistas de la Corte (Elliott, 2007: 231). Vélez de Guevara, acomodado ya en el ambiente palaciego, constituía un candidato idóneo para cumplir con algunas de las labores ideológicas tan requeridas por la Monarquía. Su teatro, lleno de “expansionismo dinástico y, dentro de su significado restringido a su tiempo, de chovinismo español” (Davies, 1983: 31)²⁰¹, ya había prestado servicio por entonces, servicios a sus anteriores patrocinadores y mecenas; particularmente, al conde de Saldaña.

La elección por parte del ecijano de la temática de los motines no es casual: entre 1570 y 1607, Parker documenta hasta 43 motines de los tercios españoles en los territorios flamencos (2013: 338-344), entre los cuales destacan, por su duración, los de Zichem, La Chapelle (septiembre de 1594-julio de 1596), Kerpen (mayo de 1600-febrero de 1602) y Hoogstraten (septiembre de 1602-mayo de 1605). Probablemente, la representación en *Los amotinados de Flandes* del levantamiento de Zichem responde no solo a la circunstancia de su extensión cronológica, sino también a la intervención de los participantes en la toma de Cambrai –que, como ya estudiamos, Vélez traslada al evento histórico de la Batalla de Lippe, en la cual falleció Felipe de Nassau–, así como a sus dañinos efectos en los avances conseguidos por los tercios:

Los motines de 1590-1591 ya habían indicado que el Ejército necesitaba más dinero, no que se le redujese, y, sin embargo, lo que había en 1592 apenas si bastaba para pagar algunos sueldos. En 1593 comenzó en serio la desobediencia colectiva por parte de las tropas. En julio y agosto estallaron motines entre el ejército español de Francia en St Pol y en Pont-sur-Sambre, en cada uno de los cuales participaron 1.500 hombres. En julio de 1594, en el momento preciso en el que el gobierno estudiaba qué dinero necesitaba para apaciguar estos motines, estalló otro mucho más grave todavía entre las tropas que habían quedado para defender los Países Bajos, el motín de Zichem, en el que tomaron parte casi 3.000 veteranos [...]. En cuatro brillantes campañas (1591-1594), Mauricio de Nassau tomó todos los puestos avanzados españoles situados al norte del Mosa,

²⁰¹ Traducción propia.

sin encontrar apenas resistencia eficaz, porque las fuerzas españolas que podían haberle rechazado estaban amotinadas (Parker, 2013: 289).

La experiencia previa a la Tregua de los Doce años, pues, indicaba que era necesario evitar a toda costa que volvieran a estallar revueltas similares, para lo cual era necesario obtener un mayor volumen de recursos económicos. Por ello, la intención de *Los amotinados de Flandes* es apelar a la renuncia de los propios intereses por parte de los súbditos de la Monarquía Hispánica en pro de la causa última: mantener el dominio español en los territorios flamencos rebeldes. Así han de entenderse las palabras con las cuales don Diego trata de sosegar a los soldados de su compañía dispuestos a amotinarse:

[DON DIEGO.] Si no hay agora dineros
para pagaros, mirad
a nuestro rey tan atento,
tan pronto y tan cuidadoso
en reducir al flamenco
rebelde al gremio feliz
de la Iglesia, que, poniendo
su autoridad, su grandeza,
su cuidado, su deseo,
dice, con celo piadoso,
que quiere perder primero
a Flandes que permitir
en el menor de sus pueblos
la libertad de conciencia,
y, para ponerles freno
a la obstinación rebelde
de sus vasallos inquietos,
envía a los españoles.
Pues, si lo sois, y de un tercio,
el más dichoso y valiente
que ha visto el flamenco suelo,
¿cómo frustráis la esperanza
de nuestro Rey que la ha puesto
en vuestra espada? ¡Ah, linaje
de agravio el mayor, pues veo
perdido el lustre español

en vosotros, pues, soberbios,
los enemigos que agora
están con envidia atentos
a tanto esplendor de España,
a tanto marcial trofeo,
a tanto buril labrado,
a tanta pluma escribiendo,
viendo una acción tan infame,
viendo tan cobarde ejemplo,
se animarán, atrevidos,
se defenderán, resueltos,
se apellidarán, rebeldes,
y se ayudarán, protervos,
a desmentir la lealtad,
por legítimo derecho,
debida a su rey, pues miran
que hacéis vosotros lo mismo (vv. 146-188).

El alegato del capitán español, además de encerrar una llamada a la priorización de la causa cristiana y española sobre la individual y material –lo cual no solo constituye a un llamado a la lealtad a los amotinados, sino a todos los súbditos del rey español, que han de contribuir con cuanto les sea requerido; especialmente, en un sentido económico–, alude a los perniciosos efectos de los motines, que ponen en entredicho la autoridad real en unas circunstancias particularmente delicadas y constituyen una rebeldía dentro de la propia lucha contra esta. Los levantamientos de los soldados contra sus superiores contribuían a una mala prensa contra la Monarquía Hispánica no solo por el “cobarde ejemplo” que parecía apoyar las razones de la desobediencia flamenca, sino también por arrojar una imagen de debilidad interna de las propias fuerzas españolas. Cabe destacar, a este respecto, que los amotinados de Tirlmont llegaron a contactar con Mauricio de Nassau para que los protegiese de las posibles represalias españolas contra su rebeldía (Coloma, 2010: 462-463). Asimismo, otra importante consecuencia de las sublevaciones en los tercios con serias repercusiones en la imagen proyectada por los españoles es el comportamiento de los

soldados sublevados. Estos, una vez iniciado el motín y elegido un cabecilla, solían establecerse en un territorio concreto en el cual permanecer seguros durante el tiempo que se prolongasen las protestas²⁰², el cual con frecuencia era objeto de conflictos:

Se dedicaban a vivir sobre el terreno imponiendo cargas económicas sobre las poblaciones limítrofes, convirtiéndose en una especie de gobierno paralelo que minaba la capacidad del verdadero para recaudar impuestos, imponer el orden o simplemente gobernar. Al mismo tiempo, solían generar problemas con las poblaciones, ya que los amotinados no tenían otro medio que tomar lo que necesitaban de la población (Rodríguez Hernández, 2015: 293).

Las presiones sobre los habitantes de las zonas donde se asentaban los soldados rebeldes, y de las regiones circundantes contribuyeron a extender la imagen negativa de los hispanos promovida por la leyenda negra, que alcanzó su punto álgido, como vimos, precisamente en los Países Bajos, donde se concebía a los hispanos como seres infrahumanos y demoníacos (Roca Barea, 2016: 156-157). A este aspecto también hace referencia nuestro poeta: “Serán piélagos de fuego / sus mieses, ganado y casas, / si nos niegan el sustento” (vv. 306-308), palabras que señalan que los amotinados son perfectamente conscientes de que sus actos vandálicos sobre la población constituyen un elemento de presión sobre el gobierno de la Monarquía Hispánica.

Así pues, la intención última de Vélez, aunque se mostrase crítico con los soldados sublevados, era la de disponer los ánimos para una contribución económica que permitiese evitar nuevos sucesos tan nocivos para los intereses españoles en Flandes. Resulta llamativa, en este sentido, la escena en la cual el anciano acusado erróneamente de tratar de envenenar al archiduque Alberto le entrega a este último un memorial que manifiesta la intención de los comerciantes de Bruselas de contribuir con 300.000 escudos al pago de los sueldos de los amotinados (vv. 1558-1617). El

²⁰² En el caso del motín que nos ocupa, ese territorio fue Tirlémont, donde Mauricio de Nassau permitió a los soldados instalarse a la espera de sus pagas (Coloma, 2010; 465). Vélez se hace eco de esta circunstancia: “el país de Tilemón / será nuestro alojamiento / a pesar de sus villajes” (vv. 303-305).

comediógrafo hace así referencia a la lealtad de Bélgica, donde el proyecto de la Unión de Armas de Olivares obtuvo un éxito parcial (*cf.* Esteban, 2002: 49-98), circunstancia que permite al ecijano presentar a Bruselas como ejemplar ante las trabas que encontró el valido de Felipe IV en los reinos peninsulares. La imagen que Vélez ofrece de los amotinados, pues, no carece de cierta dimensión comprensiva. Las alusiones al hambre y la carestía sufridas por los soldados –“Y entretanto / que llega, ¿qué comeremos, / don Diego, pólvora y balas?” (vv. 219-221)– pueden entenderse como sutiles críticas a la situación que los obligaba a rebelarse, aunque la inserción del episodio del ataque británico a la flota española atribuye la responsabilidad por la falta de pagas a un factor externo a la Monarquía Hispánica. Asimismo, la colaboración de los amotinados en la batalla contra los rebeldes y su rechazo a aceptar la vajilla del conde de Fuentes en pago por su servicio los redime por su falta y los presenta como fuerzas necesarias y como hombres de honor que, en última instancia, terminan por anteponer las prioridades de España a las suyas propias. Este es, pues, el efecto propagandístico perseguido por Vélez: apelando a los valores hispánicos y católicos, trasladar el núcleo de la reflexión desde la cuestión de la conveniencia de continuar sufragando una guerra con resultados cada vez más desalentadores a la irrefutable necesidad de contribuir a ella con los medios necesarios.

3.2.11 –*El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*

La comedia que estudiaremos a continuación presenta la peculiaridad, como drama histórico, de tratar un asunto que en tiempos de Vélez pertenecía a la actualidad: las tensiones entre el Imperio Otomano y el principado de Transilvania por la independencia de este último. Este conflicto se ubica en el contexto de la guerra de los Quince Años (1591-1606), que enfrentó al bando cristiano europeo, encabezado por el Sacro Imperio Romano Germánico, con los turcos. La selección de esta temática permitió al comediógrafo no solo servirse de la materia musulmana, tan del gusto de su época –particularmente en el caso de la otomana–, sino también crear una obra de propaganda contrarreformista en virtud de la expansión del protestantismo en Transilvania. Para ello, sitúa como figura central de la trama a la figura histórica de Sigismundo Báthory, príncipe transilvano que a finales del s. XVI cobró relevancia como imagen de la lucha contra los enemigos de la fe y que es retratado en la pieza como un carismático joven que terminará por convertirse en el héroe católico reponedor del equilibrio quebrantado por la dominación turca.

Para las referencias a versos concretos del drama, a falta de una edición moderna, indicaremos el número de página de la versión textual editada por Adolf Schaeffer en sus *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc. Tomadas de un libro antiguo de comedias, nuevamente hallado, y dadas a luz por Adolf Schaeffer* (1887), impresión que será analizada a continuación.

MENSAJE/TEXTO: ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, PERSONAJES, SUBGÉNERO

La obra que nos ocupa ha conocido numerosas impresiones y variantes, así como atribuciones diversas. Estas pueden dividirse en dos grandes grupos: por un lado, contamos con las versiones cuya adscripción oscila entre Vélez de Guevara y Lope de Vega, cuestión de la que nos ocuparemos más adelante; y por otro, se encuentran las atribuidas a Montalbán, Moreto y Matas Fragoso. El primer grupo está compuesto por tres textos: el primero de ellos es la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, que la RAE publicó en el *Tomo I* de su edición de las *Obras de Lope de Vega* (1916). Este volumen, donde nuestro drama se extiende entre las páginas 369 y 421, puede encontrarse en la Biblioteca Nacional bajo las signaturas R/25.092, DL/1.869.159 y 3/188.778, y en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona²⁰³ –34.511–. Existen, asimismo, sendas reproducciones digitales del primer ejemplar –R.MICRO/30128– y del segundo –DGMICRO/56026–. Este ejemplar fue publicado originalmente en 1649 en un volumen manuscrito titulado *Comedias* que constaba 13 obras atribuidas a Lope, Miguel Sánchez y Francisco Tárrega –su adscripción al Fénix es, pues, posterior–. Nuestra pieza se encuentra en primer lugar, entre las páginas 1 y 62. Dicho tomo puede hallarse en la Biblioteca de Palacio, en Madrid –II/461 (1)– junto con una reproducción digital –MC/153–.

La segunda versión textual, *Del capitán prodigioso y príncipe de Transilvania*, se encuentra en el primero de los dos tomos de *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc. Tomadas de un libro antiguo de comedias, nuevamente hallado, y dadas a luz por Adolf Schaeffer*, que el investigador alemán publicó en Leipzig (Brockhaus) en 1887 a partir del volumen mencionado por el propio título que vio la luz después del año 1626

²⁰³ En adelante, BITB.

(Bruerton, 1947: 364) y antes de 1631 (Profeti, 1988: 23). Nuestra obra, situada en tercer lugar, se extiende entre las páginas 147 y 261, lleva por título *Del capitán prodigioso, príncipe de Transilvania. Comedia famosa* y aparece atribuida a nuestro autor. El libro de Schaeffer, comúnmente conocido como *Tomo antiguo*, puede encontrarse asimismo en la BITB bajo la signatura 51.425.

Otra versión atribuida a Vélez está impresa bajo el título *Del capitán prodigioso, príncipe de Transilvania. Comedia Famosa* formando parte de la *Parte 21* de la colección de *Diferentes autores*, de la cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca de Friburgo –E-1032-g– (Profeti, 1988: 21). Dentro del volumen, descrito por Profeti (*cf.* 1988: 21-27), nuestro drama se encuentra en quinto lugar y se extiende entre los fols. 150r y 140v. El tomo lo atribuye a nuestro comediógrafo.

Por lo que respecta al resto de textos, se trata de derivados de los señalados previamente y adscritos a los autores señalados por las propias ediciones, en unos casos, y por diversos estudiosos, en otros. En primer lugar, contamos con una variante titulada *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, refundición de la pieza que estudiamos, que se atribuye tanto a Montalbán como a Matos y a Moreto (Bacon, 1907: 62; Spencer y Schevill: 1935: 371) y de cual Sâmbrian señala que fue compuesta en colaboración por los dos últimos y vio la luz en 1651 (2012: 33). La Biblioteca Nacional alberga numerosas sueltas de este impreso correspondientes a varias ediciones: dos sin lugar ni año –T/15.034/20 y T/585 y sus respectivas copias digitales, R.MICRO/40017(8) y R.MICRO/40017(2)–, y otra con el título acortado: *El príncipe prodigioso* –T/1.050–, y su correspondiente digitalización: R.MICRO/40017(3)²⁰⁴–; una procedente de Sevilla,

²⁰⁴ Otras tres copias de esta impresión procedentes de la colección de Cotarelo se encuentran en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona –58.850, 57.328, 57.127–, cuyo catálogo las atribuye a Montalbán.

publicada en el siglo XVIII por la Viuda de Francisco Leefdael –T/1.5042(7), reproducida con la signatura T/1.5042(1)–; dos de Madrid de la misma centuria procedentes de la imprenta de Antonio Sanz –T/2.0864 y T/3.388, esta última reproducida digitalmente en R.MICRO/39359–; y, finalmente, dos de Valencia que vieron la luz en la imprenta de José y Tomás de Orga –T/6.371 y T/19.563–. Otra copia de una edición impresa en Barcelona en el año 1808 –según los catálogos– con este mismo título y atribuida a Montalbán se encuentra en la British Library –11728.e.61–, y otra en el British Museum, que contiene asimismo otro ejemplar impreso en Barcelona en torno al año 1770 (Bacon, 1907: 62). Además, existe también entre los fondos de la Nacional –INV 08 ILL MICRO/142(909)– la reproducción de una obra bajo el título *Comedia famosa, el príncipe prodigioso / del doctor Iuan Perez de Montalvan*, sin lugar de impresión ni fecha –según el catálogo, de 1633– y adscrita a Montalbán. Bajo los mismos título y autoría encontramos en la BITB una suelta procedente de Sevilla, de la imprenta de Joseph Padrino y sin año –45.371–; y otras dos, también sin año, de la imprenta barcelonesa de Juan Serra y Nadal²⁰⁵ –60.811 y 58.357–. Por su parte, Sâmbrian señala la existencia de cuatro sueltas sin año ni lugar, así como otra procedente de Barcelona además de la que acabamos de señalar, impresa por Pedro Escuder (2002: 37). Finalmente, con el mismo título, pero atribuida tanto a Montalbán como a Matos Fragoso, se encuentra en la BITB una edición madrileña de 1751 procedente de la imprenta de Antonio Sanz –58.335–.

Por lo que respecta a la paternidad de Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, esta doble adscripción se da en la versión incluida en el volumen coleccionado titulado *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, impreso en Madrid en 1651 y en 1653 en la imprenta de María de Quiñones. En la “Tabla de los ingenios que

²⁰⁵ También en la BITB encontramos otro ejemplar procedente de la misma imprenta y sin año, con el nombre de Montalbán tachado y con los de Matos Fragoso y Moreto sobrescritos –58.357–.

escribieron este tomo de comedias”, el tomo atribuye “la mitad desde el principio” de la obra a Matos, y la segunda mitad a Moreto. El listado inicial presenta la pieza como *La defensa de la fe, y príncipe prodigioso*, pero en el interior del ejemplar esta lleva por título *Comedia famosa El príncipe prodigioso*. En la edición de 1653, que hemos tenido ocasión de consultar, el texto se encuentra en tercer lugar, entre las páginas 93 y 133. La Biblioteca Nacional alberga dos ejemplares de dicha edición –R/12.219 y R/27.880–, y una copia digitalizada –R.MICRO/27880–. La BIBT, asimismo, dispone de un ejemplar de 1651 –57.890– y otro de 1653 –VIT-150–. Con esta misma atribución y bajo el título de *El príncipe prodigioso y defensor de la fe* existe una suelta en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid –Tea 1-136-9–. Carece de lugar y año de impresión, y está llena de anotaciones, puesto que, como indica una nota en su primera página, se trata de un segundo apunte teatral. En otras palabras, es un “texto con anotaciones que utiliza el apuntador” (DRAE, 2018) con la finalidad de indicar la entrada y la salida de los actores en el escenario y el lugar apropiado para ello, “indicando el nombre de cada uno de ellos en el momento en que son prevenidos para entrar, una o dos escenas antes de su intervención” (Ribao, 1999: 70; 1997: 36). Este aspecto coincide con la suelta, que muestra inscripciones indicativas de las salidas a escena antes de que estas deban producirse. Por otra parte, la bibliógrafa y paleógrafa Ascensión Aguerri señala la costumbre, típica del Romanticismo, de emplear varios apuntes teatrales en virtud de una mayor complejidad escenográfica (2007: 143). Este aspecto señala la posibilidad de que el impreso proceda de dicha época o sea ligeramente anterior.

Finalmente, el drama también fue incluido en el tomo *Doze comedias, las mas grandiosas que hasta aora han salido, de los mejores, y mas insignes poetas* (Lisboa, 1653), disponible en la Nacional –R/13.720 más una digitalización con la signatura INV 08 ILL MICRO/47(261)–. El texto, titulado *El príncipe prodigioso*, se encuentra en

tercer lugar y se extiende entre las páginas 95 y 138. Pese a que en la tabla inicial de títulos y comediógrafos la obra aparece atribuida a “dos autores”, en el interior del volumen únicamente presenta el nombre de Matos.

En cuanto a la presencia de *El príncipe prodigioso* en catálogos e índices, Medel recoge dos veces este título atribuyéndolo a “dos ingenios” y a Montalbán (1735: 229, 329). Asimismo, Fajardo hace referencia a las piezas de Montalbán (1716, fol. 43r) y de Matos y Moreto (1716, fol. 43v). La Barrera repite estas adscripciones, presentando *Defensa de la fe y príncipe prodigioso* como de Matos y Moreto, y *Defensor de la fe*, de dos ingenios, y señalando que probablemente se trate de la misma que la anterior (1969: 540). Con esta última atribución, recoge el texto como *El príncipe transilvano* (1969: 241) y *La defensa de la fe y príncipe prodigioso* (1969: 278). Restori, por su parte, se hace eco de la refundición *Príncipe prodigioso y defensa de la fe* de Matos y Moreto (1903: 127, n. 1). Cotarelo es el primer estudioso en declarar a Vélez autor de la obra, si bien señalando que se trata de una refundición de una original de Lope de Vega:

12. Capitán (El) prodigioso, Príncipe de Transilvania.

Impresa en un tomo antiguo de comedias anterior a 1640 que disfrutó el historiador alemán Adolfo Schaeffer y reimprimió en Leipzig, en 1887, dos volúmenes, 8.º, véase I, 147. Esta comedia es refundición de una anterior de Lope de Vega, cuyo manuscrito, copia antigua, existe en la Biblioteca del Real Palacio²⁰⁶ y ha sido impresa por la Real Academia Española en 1916 (*Obras de Lope de Vega*: tomo I de la nueva serie).

Entran: El Gran Turco, Mahometo.-Celín, su hermano.-Amurates, su hermano.-Sinán, bajá.-Ferrad, bajá.-Solimán, hermano del Turco.-Un alfaquí.-Jacinto, cautivo.-Una guarda.-Un otomano muerto.-Marco, pobre.-Mario, soldado.-Marcela, mujer pobre.-Sigismundo, príncipe de Transilvania.-Alejandro, el Gran Cancelario.-Un general.-Un marqués.-Un Conde de Alba.-Mauricio, mayordomo.-Carrillo, maestro del Príncipe.-Un artillero.-Un embajador turco.-El pueblo habla.-Aurelio, soldado.-Nice, vestida de monte.-Leonardo, labrador.-Una niña de Leonardo.-Gonzalo, mozo de Leonardo.-Un barbero.-Un portero.-La guarda del Príncipe.-Cuatro grandes.-Cristerna, esposa

²⁰⁶ Se trata del volumen, titulado *Comedias* e impreso en 1649, al que nos hemos referido previamente.

del Príncipe.-Un Nuncio.-Un centinela, turco.-Un general tullido.-Muchos niños cautivos (39 personajes sin los colectivos).

Fue de nuevo refundida esta comedia, a mediados del siglo XVII, por don Agustín Moreto y don Juan de Matos Fragoso, con el título de *El Príncipe prodigioso y defensor de la fe* y publicada diferentes veces, alguna atribuyéndola a Pérez de Montalbán (Cotarelo, 1917: 274-275).

Spencer y Schevill, en su monografía sobre Vélez de Guevara, dedican a *El capitán prodigioso* la entrada número 90 (1935: 368-372). Además de resumir el argumento y señalar los hechos históricos en los cuales se basa, así como sus diversas fuentes, los autores se refieren a su edición por Schaeffer, además de las diversas atribuciones a Lope, Motalván, Mato y Moreto. Pese a que incluyen el título en la sección de “Comedias dudosas”, los estudiosos se inclinan por considerarla escrita por el ecijano (1935: 372). También Urzáiz muestra preferencia por adscribirla a nuestro autor. Si bien recoge la supuesta autoría de Lope del manuscrito de la Biblioteca del Palacio de Madrid, señala la probabilidad de que proceda de la pluma de Vélez (2002a: 677) y la presenta como suya en la sección dedicada al poeta, aludiendo al ejemplar del tomo de Schaeffer. Asimismo, menciona la representación en Salamanca de la segunda parte de una pieza titulada *El prodigioso príncipe transilvano* en 1605. Señala, además, la refundición de Matos y Moreto, y explica que su publicación bajo el nombre de Montalbán probablemente se deba a una confusión con su propia obra, *El príncipe prodigioso*, que no guarda relación con la que nos ocupa (cf. Urzáiz, 2002a: 700).

Actualmente, la cuestión de la autoría de *El capitán prodigioso*, que se debatía entre Lope y Vélez, se inclina del lado de este último. Cotarelo, como veíamos, atribuyó al primero el manuscrito de la Biblioteca de Palacio, si bien admite la paternidad del ecijano respecto al texto del tomo de Schaeffer. Sin embargo, la única razón que parece apoyar la adscripción del manuscrito al Fénix es la aparición de su nombre en el

volumen, aspecto que podría responder a un error y que, unido a la circunstancia de que Morley y Bruerton se pronuncian en contra de su intervención en la escritura del texto (cf. 1968: 540-541), aumenta las probabilidades de que la pieza pertenezca a nuestro comediógrafo. De hecho, Bruerton ya había afirmado la autoría de Vélez con anterioridad (cf. 1947: 357-359, 1953: 249, 253). En favor de este aspecto se pronuncian también Spencer y Schevill (1935: 372), Cionarescu (1954: 93-113), Urzáiz (2002a: 700) y Vega (2019: 28, 2007a: 316).

Durante la lectura de la comedia es posible localizar algunos aspectos reveladores de la huella del ecijano en virtud de su relación con otras obras de las cuales sabemos con certeza que son suyas. En primer lugar, en el largo parlamento en el cual Celima, la esposa de Mahometo, le reprocha los asesinatos de sus hermanos, tiene lugar la siguiente mención a un relevante personaje de la historia persa y turca:

[CELIMA.] El Tamorlán fue pastor,
 y el primer Turco vaquero,
 pero hasta ahora, señor,
 nunca ha habido carnicero
 que se llame Emperador (p. 157).

Tamorlán –Timur o Tamerlán– fue un conquistador de origen turco-mongol que apresó al sultán turco Beyazid I en la batalla de Ankara (1402). Dicho enfrentamiento y el cautiverio de este último, respecto al cual algunos historiadores señalan un tratamiento humillante por parte de su captor, interesaron a nuestro poeta hasta el punto de componer un drama sobre el tema, titulado *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, al cual dedicamos un capítulo del presente trabajo. Otra pieza de su autoría que también integra el corpus de nuestro trabajo, *El renegado de Jerusalén*, contiene una

referencia a esta circunstancia: “en una jaula sujeto, / como el fuerte Taborlano²⁰⁷ / tuvo al sultán Bayaceto” (fols. 39v-40r)

Asimismo, tras recibir la inquietante profecía que le anuncia el surgimiento de un príncipe que lo derrotará y pondrá fin a la hegemonía otomana, Mahometo vive la aparición de Otomano u Otomán –denominaciones que Vélez da a Osmán I, el fundador de la dinastía otomana–, quien también vaticina un oscuro futuro para el sultán. El motivo se presenta de modo muy similar en la segunda parte de *El príncipe esclavo*, donde Mahometo²⁰⁸, hijo del sultán Amurates –Murad II–, relata una prodigiosa aparición de su antepasado, quien hace un pronóstico poco halagüeño de su futuro:

El capitán prodigioso, p. 167

[OTOM.] Escucha atento tu infelice suerte,
que ya llegó el corriente flujo
de la corriente sangre que hoy se vierte
Y así por mí que soy el que produjo
entre los Turcos la otomana planta
que de Turcos el nombre y sangre
[trujo,
te avisa Alá desde su esfera santa,
que a domar tu soberbia, y castigarte,
un hombre prodigioso se levanta.
Este vendrá por tiempo a sujetarte,
porque se acabe en ti la turca casa
y el nombre y prez del otomano Marte,
cuya ruina con razón me abrasa.

El príncipe esclavo II, vv. 209-241

[MAH.] “Yo soy Otomán, tu abuelo,
Mahometo. No te asombres,
que, como Nabuco, rey
de Babilonia, dispone
el Cielo que de mi vida
los delitos pone, inormes,
en la forma de esta fiera,
y que los casos te informe
que al imperio del Oriente
amenazan tan atroces[.]
[...] Y aunque Mahometo el
[Magno
después por glorioso nombre,
te ha de dar la fama treinta
batallas, sus vencedores
brazos te han de presentar,
y de todas, este joven
heroico ha de ver triunfante
tus vencidos escuadrones”.

²⁰⁷ Tamorlán.

²⁰⁸ El Mahometo ficcional de *El príncipe esclavo* no es el mismo que el de la comedia que aquí estudiamos, puesto que se trata de Mehmed II. El sultán de *El capitán prodigioso*, *príncipe de Transilvania* se corresponde, como veremos, con Mehmed III.

En relación con la recién mencionada obra, cabe destacar también la semejanza entre sus famosos versos iniciales, recitados por Escanderbey, quien expresa su admiración hacia la belleza y el valor de la mujer varonil Cristera, y el parlamento de Jacinto, el cautivo, prendado de las mismas virtudes de Nice, la cazadora:

El capitán prodigioso, p. 209

[JAC.] ¿Qué Palas es esta cruda,
o qué ninfa hay tan cruel,
que hoy por el monte acuda,
y para vestirse en él
los animales desnuda?
¿Qué diosa es esta en cabellos,
que por más admiración
le ha dado los suyos bellos,
por no morir, Absalón,
otra vez colgado dellos?
Palas, Diana, o quién eres,
amor, o su madre digna,
diosa, ninfa, o lo que fueres,
yo te adoro por divina.

El príncipe esclavo I, vv. 1-15

ESC. ¿Quién eres, Palas cristiana?
¿Quién eres, húngara heroica,
Que con un velo celando
los rayos que te coronan,
por no cegar al Sol mismo,
que presume, o mariposa,
o Fénix, o salamandra
en su incendio, vida, o gloria,
muriendo, si ave imperial
del balaj celeste no osa
examinarse en la luz
que a esa nube se remonta?
¿Quién eres, pasmo del Asia?

A estos aspectos se suma la observación de Vega del gran parecido existente entre la presente comedia y *El Jenízaro de Albania*, a cuyo descubrimiento atribuye un gran valor a la hora de respaldar la paternidad del ecijano respecto a la primera (2019: 28, 2007a: 316).

De otra parte, el texto de *El capitán prodigioso* contiene varias menciones a Jerusalén y a las Cruzadas, que también constituyen el tema de la recientemente mencionada *El renegado de Jerusalén*. Así, por ejemplo, en el segundo acto de nuestra pieza, al verse abandonado por sus soldados, Sigismundo exclama lo siguiente:

[SIGISMUNDO.] Venganza, Señor, venganza,
–En Jerusalén con lanza,
y en Transilvania con flecha–,
pues poderoso sois vos,
aunque os acabo de alzar
del suelo, para vengar
las injurias de los dos (pp. 196-197).

Y en el tercer acto, el nuncio enviado por el Papa hace la referencia a Godofredo de Gouillon que reproducimos a continuación:

[NUNCIO.] Proseguid, Godofré nuevo,
las empresas del pasado,
y vuelvan a la contemplación
los instrumentos colgados,
porque canten en un día
lo que han llorado en mil años (p. 241).

Además, existe una notable semejanza en los siguientes extractos de *La jornada del rey don Sebastián en África* y *El capitán prodigioso*:

El capitán prodigioso, p. 245

ARN. Antes ha sido, señor,
el escándalo de modo,
que está el ejército todo
con harta pena y temor.
PRÍN. ¿Pues de qué tienen recelo?
ARN. Dicen que apenas te viste
en lo llano, cuando diste
con el caballo en el suelo.
PRÍN. Antes, amigo, la tierra
me ha recibido de paz,
pues me da a besar su faz,
cuando la vengo a hacer
[guerra.

La jornada del rey don Sebastián en África,
vv. 2176-2188.

[DUQ.] Y cuando a Cádiz arribó la armada,
y del famoso Duque de Medina
fue tu real persona aposentada
con la grandeza de su pecho digna,
caíste del esquife a la salada
agua del mar, saliendo a la marina,
y dijiste con ánimo severo:
“Mucho me quiere el mar, Duque de Avero”.
Eres nuestro gobierno y nuestra vida,
el sol que nos alumbró, el norte claro,
nuestra esperanza a nuestro amor asida,
nuestro rey, nuestro bien y nuestro amparo.
Tememos tu peligro.

En ambos casos, los súbditos comunican a sus respectivos señores sus temores debidos a los malos presagios que les hacen temer por su seguridad, y estos interpretan las mismas señales de modo positivo, tratando de calmar así a los suyos. Cabe destacar

que, si bien en *La jornada del rey don Sebastián en África* la lectura que el joven rey portugués da a los augurios es errónea, no es así en el caso de *El capitán prodigioso*, puesto que el bando cristiano se alza victorioso sobre el turco.

ARGUMENTO DE *EL CAPITÁN PRODIGIOSO, PRÍNCIPE DE TRANSILVANIA*

La acción arranca con el asesinato por los bajás Sinan y Ferrad de tres hermanos del futuro sultán otomano Mahometo a quienes él mismo ha ordenado dar muerte. A continuación, entra este a escena acompañado de un alfaquí y sus mujeres. Una de ellas, llamada Celima, le recrimina por haber asesinado a sus treinta hermanos para alcanzar el poder. Da comienzo la ceremonia de coronación y el otomano es proclamado sultán de Turquía. Llega entonces Jacinto, cautivo cristiano, con un misterioso cofre que ha encontrado mientras trabajaba y que está destinado a Mahometo. Al abrirlo, salen “fuego y humo” de su interior (p. 162) y resulta contener las profecías de que en el año de 1595 un “príncipe no conocido” se opondrá al “tirano de Oriente” y liberará a los cristianos de su yugo, de que la ciudad de Constantinopla volverá a caer en manos cristianas y de que la Casa Otomana quedará arruinada. Inquieto por estos presagios, el sultán resuelve hacer la guerra contra el Sacro Imperio Romano-Germánico, cuyo emperador, Rodolfo, está acumulando demasiado poder en la zona. Para ello, envía a su bajá Ferrad a Transilvania para que informe al príncipe de que las tropas turcas atravesarán su territorio para acudir a tierras germánicas. Queda el rey solo y se le aparece su antepasado Otomán –Osmán I–, fundador de la dinastía otomana, reprochándole los asesinatos de sus hermanos y asegurándole que el fin de su poder está cerca. Tras ello, repasa brevemente la historia de su estirpe y desaparece. Entra entonces el bajá Sinan con una carta de Belgrado que informa del levantamiento del príncipe transilvano, Sigismundo Báthory –Batoreo en el texto–, quien ha sido elegido para el

cargo y no ha recibido el beneplácito del sultán, y ha ocupado varios territorios otomanos, además de negarse a pagar vasallaje. Asimismo, junto con la carta llega un retrato que impresiona a los turcos. Mahometo, furioso, determina enviar a Sinán contra él. Da comienzo una nueva escena en la cual se presenta al príncipe de Transilvania, quien concede numerosas riquezas y mercedes a los pobres que acuden a pedirle ayuda. Llega Ferrad y lo reprende por haberse hecho con el poder sin la aprobación del sultán, y le exige en nombre de este que vuelva a pagar el vasallaje, devuelva los territorios ocupados y permita el paso de las tropas turcas en su camino a Viena. Sigismundo se niega, airado, afirmando que, por no ser cristiano Mahometo, hará la guerra contra él, y ambos intercambian palabras amenazantes. Sin embargo, el príncipe decide no prenderlo por respeto a “las leyes de embajador” (p. 179). Tras marchar este, Báthory queda con sus principales asesores, un marqués, un conde y un general, quienes desaprueban su decisión y le aconsejan que haga cuanto ordena el sultán por temor a las represalias. El príncipe les echa en cara su cobardía, pero se muestra prudente y no los castiga a fin de evitar una posible rebelión. Ante las amenazas de sus principales de retirarle sus apoyos si guerrea contra los infieles, anuncia que reflexionará qué hacer durante 5 días y ordena al general, su primo Baltasar Báthory, que vaya a recibir a las tropas otomanas a fin de impedir su paso por Transilvania en dirección a Viena. Entonces abandona la escena, y los tres cortesanos quedan conspirando para asesinarlo y otorgar el poder al marqués, quien promete que cederá a las demandas de Mahometo.

La segunda jornada continúa la acción en la corte de Sigismundo. Este sufre un atentado programado por el marqués para acabar con su vida, pero es salvado milagrosamente por la intervención divina. A continuación, el príncipe conversa con Carrillo, sacerdote español y maestro y confesor suyo, sobre los peligros que corre de ser asesinado. Este le informa de la buena voluntad del emperador del Sacro Imperio de

aliarse con él y de su propuesta de matrimonio con la archiduquesa María Cristina de Habsburgo –Cristerna en el texto–. Sigismundo lo envía con él para informarle de que su envío de tropas se debe a su propósito de impedir el paso del ejército turco, y no para hacerle la guerra. Tras la marcha de Carrillo, llega un embajador de Turquía con una carta de Mahometo en la que este le propone hacer las paces y restituirlo en su cargo de voivoda, así como la devolución de las provincias del Reino de Transilvania que le pertenecieron a dicha Corona hasta cien años atrás y la exención del vasallaje. El príncipe rechaza el trato y replica que el favor de Dios le permitirá vencer a la armada otomana, haciendo al embajador regresar con tal mensaje. A continuación, un mayordomo le ofrece bebida envenenada instigado por el marqués, el conde, el general y un cancelario. De su actitud nerviosa, Sigismundo deduce sus intenciones y, ante su confesión, le perdona la vida. Asimismo, el mayordomo le informa de que el general ha desobedecido sus órdenes, puesto que no ha impedido el paso de las tropas de Mahometo hacia Viena, y le revela de que los traidores se han reunido con el sultán y otros voivodas para conspirar contra su vida en Torda, donde el príncipe decide enviar sus tropas. En ese momento, llega una flecha con un mensaje firmado por “los caballeros de Torda” que le comunica que han transcurrido sus cinco días de reflexión y que, si no abandona el gobierno, será asesinado. Además, en el mensaje se afirma que Carrillo ha sido secuestrado y condenado a muerte. Al tratar de alertar a su guardia, Sigismundo advierte que no queda nadie en palacio. Deduce entonces que sus soldados también lo han dejado y encuentra un Cristo en el suelo, simbolismo que refleja el abandono de la fe. El príncipe decide huir para ocultarse de sus enemigos. La acción se traslada entonces a Torda, donde los traidores se disponen a ejecutar a Carrillo; pero, al llegar las noticias de la desaparición de Báthory, lo dejan en libertad. Entonces, llega una turba de villanos partidarios de Sigismundo, sabedores de su ausencia debido a las

confabulaciones contra él, y obligan al marqués, el general, el conde y el cancelario a buscarlo para reponerlo en el poder mientras ellos toman a sus hijos como rehenes. Una nueva escena muestra el reencuentro entre el príncipe y Carrillo, que celebran su reunión y se refugian en la fortaleza de Lugos, donde son acogidos por el soldado Aurelio. Este comunica a Sigismundo que el alcaide del lugar, animado por el general, se ha unido a la conspiración. El siguiente cuadro se desarrolla en el campo, en el bando turco, donde la joven Nice se encuentra cazando y se tumba para dormir. El cautivo Jacinto la encuentra y queda admirado por su belleza, pero oye voces y se esconde. Salen a escena el labrador Leonardo y el cancelario planeando envenenar al príncipe cuando sea encontrado. Nice, que se ha despertado, escucha la conversación y decide dar parte de sus intenciones. Tras la marcha de la dama, los dos hombres descubren un secreto en su diálogo: Nice, quien cree ser hija de Leonardo, lo es en realidad del cancelario. En la siguiente escena, Carrillo y Sigismundo llegan a las puertas de Miraflores, villa donde el cancelario ha invitado al príncipe para un banquete. Sin embargo, la cazadora Nice se apresura a salir a su encuentro y les advierte de sus auténticas intenciones de envenenarlo. No obstante, el príncipe decide entrar disimulando y es recibido por el cancelario, a quien informa de que no se quedará a cenar y que partirá esa misma noche. Este, contrariado, trata de urdir otro plan; pero entra a escena una niña, hija de Leonardo, el labrador, para advertir a Sigismundo de que van a tratar de darle muerte con un arcabuz, ante lo cual este obliga al cancelario a intercambiar sus ropajes con él, y este termina recibiendo el disparo. El príncipe, descubierto su propósito, perdona tanto al cancelario como al autor del arcabuzazo, concede una renta a la niña y pide a Nice que lo acompañe para otorgarle un cargo de importancia.

La tercera y última jornada comienza con un diálogo entre el soldado Aurelio y Jacinto a través del cual se informa al público de que Sigismundo ha vuelto a ser reconocido por el resto de nobles como príncipe de Transilvania y de que ha llegado a un acuerdo de paz con el Sacro Imperio Romano-Germánico, además de acordar su matrimonio con la archiduquesa Cristerna, todo ello gracias a la mediación de Carrillo. La boda tiene lugar en ese mismo momento, y al terminar, el príncipe recibe una carta del emperador informándole de que Turquía ha invadido territorios en Austria y se dirige a Viena, ante lo cual Sigismundo decide hacer la guerra contra Mahometo. Tras esto, vuelve a sufrir un atentado por parte de un barbero que intenta asesinarlo, lo cual le hace decidirse por prender a los traidores. Un total de 14 grandes del reino –entre ellos, el marqués, el conde, el general y el cancelario– son apresados y condenados a muerte, y el cancelario confiesa antes de su ejecución que Nice es su hija bastarda y pide que se cuide de ella por ser mujer y pobre. A continuación, el príncipe se muestra ante los nobles que le son fieles con una lujosa corona y un arco con 14 cabezas en lo que conforma un fastuoso emblema, y en un diálogo con su esposa comunica su intención de dirigirse a Valaquia a luchar contra Mahometo. Llega entonces a palacio un nuncio del Vaticano acompañado por un ejército que envía el papa Clemente VIII en apoyo de la causa cristiana y se informa de que Felipe II colabora con 800.000 ducados. Parten al campo de batalla, donde aparece milagrosamente un fuego en el cielo que se dirige hacia el bando enemigo sirviendo como anuncio de la próxima victoria. Tiene lugar el enfrentamiento y triunfa el bando transilvano, siendo el príncipe reconocido por los turcos como “capitán prodigioso”. La obra finaliza con la llegada victoriosa de los cristianos a Transilvania, la promesa de matrimonio de Jacinto y Nice, la concesión al primero del título de conde de Alba y la disposición de Sigismundo de acudir a Constantinopla a hacer la guerra a Mahometo.

MUNDO FICCIONAL DE LA COMEDIA. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

El mundo ficcional de *El capitán prodigioso* consta de algunos elementos inverosímiles: nos referimos a las profecías que vaticinan el fin del mandato de Mahometo y la hegemonía otomana (pp. 162-164), a la aparición del antepasado del sultán, Otomán (p. 167), al suceso prodigioso que salva la vida de Sigismundo cuando recibe el disparo de un artillero enviado por el marqués (pp. 184-185) y al fuego en el cielo que los transilvanos contemplan con asombro desde el campo de batalla (p. 247). Estos factores determinan que el mundo ficcional de la pieza se corresponda con un modelo de mundo de tipo III, de lo ficcional inverosímil, según la tipología de Tomás Albaladejo (1992: 52-58). Sin embargo, en virtud de la credibilidad que la institución cultural barroca promovía para los elementos sobrenaturales que inspeccionamos en el subepígrafe 1.2.3.3 (pp. 105-116), cabe considerar que la obra fue codificada y recibida como si su mundo respondiese a un modelo de tipo II, de lo ficcional verosímil. Vélez y su público probablemente no creerían, por ejemplo, que sucedió un milagro que libró al príncipe de la muerte, pero probablemente consideraban los acontecimientos prodigiosos perfectamente posibles y, como tales, verosímiles. De hecho, como comprobaremos, la inclusión de estos motivos se debe a la voluntad del ecijano de ofrecer una representación concreta de Sigismundo como un hombre particularmente favorecido por Dios.

Como ya hizo notar Cioranescu (1954: 100), *El capitán prodigioso* se ajusta a los hechos históricos con un nivel de detalles y de correspondencia con las fuentes históricas verdaderamente llamativa. De las cuestiones relativas a los propios personajes nos ocuparemos durante el estudio de estos; y expondremos a continuación algunos

aspectos de divergencia entre el relato histórico y el ficcional a los ya analizados por el estudioso (*cf.* Cioranescu, 1954: 100-106). Las modificaciones de Vélez responden, sobre todo, a la introducción de los motivos sobrenaturales que acabamos de señalar y a la alteración cronológica de algunos de los acontecimientos representados. La comedia sitúa la acción en 1595 y traslada a este año varios sucesos ocurridos durante el anterior, 1594: la rebelión de Segismundo contra el dominio turco –junta de Alba Julia, 16 de junio–, la traición de Baltasar Báthory y el desvío de las tropas a Torda, con la consecuente conjuración contra el príncipe y la remisión de sus exigencias –entre junio y julio–, el envío de Carrillo a la corte de Rodolfo II para advertir de la situación transilvana –18 de julio–, el secuestro del jesuita por los nobles contrarios a Báthory –20 de julio–, el reencuentro entre Carrillo y el príncipe –22 de julio–, el levantamiento contra los conjurados con el fin de restablecer el mandato de Segismundo –23 de julio–, el intento de envenenamiento por parte de Alejandro Kendy, con quien se corresponde la figura ficcional del cancelario –2 de agosto– y la venganza urdida contra los principales rebeldes –28 de agosto–²⁰⁹.

Asimismo, el ecijano adelanta algunos acontecimientos ocurridos durante 1596 para situarlos justo antes de la representación de la batalla de Târgoviște, que tuvo lugar el 8 de octubre de 1595. Tal es el caso del envío de Carrillo a España para recaudar fondos para la causa cristiana, que también incluyó su paso por Roma con la misma finalidad, aspecto que no aparece en la trama. El jesuita permaneció en tierras hispanas entre mayo y junio de 1596, y regresó a Transilvania en octubre del mismo año tras una parada en Venecia durante la cual cobró el dinero concedido por Felipe II. También en este año tuvo lugar el envío del nuncio Ludovico Anguisciola a la corte transilvana, que en la obra también sucede antes del enfrentamiento con las fuerzas de Mahometo.

²⁰⁹ Es destacable que en la sentencia de muerte redactada por el príncipe consta la fecha de 26 de agosto de 1595 (pp. 234-235).

Por lo que respecta a los hechos del propio año de 1595, es de destacar que no son particularmente numerosos: Vélez incluye la boda entre la archiduquesa María Cristina y Segismundo –situándola en la misma jornada que la propia batalla de Târgoviște–, celebrada en julio del mismo año. Además, representa de modo inmediato a esta la batalla de Giurgiu –según la pieza, “Jorgio”– (20 de octubre de 1595), durante la cual las tropas cristianas, bajo el mando de Miguel el Valiente –auténtico protagonista de ambas victorias militares, pese a lo cual no aparece en la trama–, lograron cortar el puente del Danubio y aniquilar la caballería ligera turca (Veiga, 2007: 228):

ARNESTO. Junto a Tergovisto está,
 en un gran llano, que viene
 hasta el Danubio, do tiene
 hecha la puente el Bajá (p. 243).

Pese a que los acontecimientos bélicos representados constituyen, en su comienzo, una dramatización extremadamente libre de la batalla de Târgoviște, denominada en el texto “Tergovisto”, la mención al puente del Danubio constituye una referencia a Giurgiu. Los hechos del primer enfrentamiento son sucedidos por una suerte de interludio durante el cual el príncipe cae dormido. Cuando este despierta, ha transcurrido un tiempo y se inicia la segunda contienda:

[PRÍNCIPE.] ¿Así en el campo se vela?
 Tú eres gentil centinela:
 a lo menos bien perdida.

CENTINELA. Ha quince noches, señor,
 después que tuvimos nuevas
 de tu campo, que nos llevas
 desvelados de temor.
 Y como el Sinán Visir
 llegó esta noche a mi costa,
 quise velar esta costa
 por hartarme de dormir.

PRÍNCIPE. ¿Cómo no sale el Bajá,
 Turco, de su alojamiento,
 aunque ve que le presento

la batalla?
CENTINELA. Porque está
 con el Sinan y el Morato;
 no tienen por donde darte
 batalla y así se parte
 a meterse en el bajalato
 de Jorgio esta noche (p. 251).

Puede afirmarse, pues, que las modificaciones a las que el ecijano somete los hechos históricos para su representación son de orden menor y responden a su intención de ofrecer una imagen del príncipe y de Transilvania como gobernante y nación defensores de la cristiandad: Vélez construye una fábula cuyo héroe, tras sufrir la injusticia y el destierro, es reconocido como tal y apoyado por la Monarquía Hispánica –cuyo papel como promotora de la fe también es resaltado–, recibiendo así el apoyo necesario para la causa de Dios y triunfando contra sus enemigos.

PERSONAJES DE *EL CAPITÁN PRODIGIOSO*

Nuestra comedia muestra un número de figuras llamativamente elevado: la versión que estudiamos, procedente del *tomo antiguo* de Schaeffer, presenta un reparto que asciende a los treinta y ocho caracteres. De ellos, podemos destacar cinco –uno de ellos, colectivo– por su correspondencia con determinadas personalidades históricas, que serán analizadas comenzando por el bando musulmán.

Dentro de la facción islámica, si bien hay ciertas coincidencias con personajes históricos, como el bajá Sinan, quien presionó para incrementar las tensiones entre Viena y Turquía en su propio beneficio (Veiga, 2007: 288), el sultán es, con diferencia, el tipo más relevante. En relación con esta figura, es destacable un cambio en cuanto a la realidad histórica introducido por Vélez: como hemos podido comprobar, algunos de los acontecimientos representados en el drama, como la rebelión del príncipe transilvano y la oposición y posterior ejecución de algunos nobles próximos a él,

corresponde al sultán, sino a los nobles que conspiraron contra el príncipe, quienes sí serán ejecutados antes de que tengan lugar las correspondientes batallas.

Sigismundo, por su parte, es el protagonista indiscutible de *El capitán prodigioso*. Como ya señaló Cioranescu (1954: 101), su importancia en las contiendas representadas fue notablemente más limitada que la del voivoda valaco conocido en las crónicas cristianas como Miguel el Valiente y la del moldavo Aron Vodă; sin embargo, estos personajes no aparecen en el texto y todo el mérito es atribuido a Báthory debido, muy probablemente, a que solo este último era católico –además de mantener importantes relaciones con los jesuitas, aspecto fundamental para la difusión de una campaña propagandística con su imagen en otros países europeos–, circunstancia que lo convertía en la figura ideal para los matices ideológicos requeridos por el entorno contrarreformista en el cual se gestó la comedia. Esta lo presenta con unas virtudes notablemente exageradas, puesto que Segismundo Báthory (1572-1602), en quien se basa el Sigismundo de la diégesis, llegó a abdicar de su cargo en hasta cuatro ocasiones con sucesivas revocaciones de las renuncias que ocasionaron períodos caóticos y conflictivos (Ascarzáné et al., 2006: 80). Como también Cioranescu supo ver (1954: 101-102), cabe destacar la caracterización de la versión ficcional del príncipe como si de un santo se tratase. La primera vez que el público lo ve sobre el escenario, se encuentra entregando limosna a los pobres de la región pese a las advertencias de sus sirvientes:

MUJER.	Tengo un marido en la cama.
PRÍNCIPE.	Con esto lo curarás. (<i>Dale una joya.</i>)
MUJER.	¡Vuele en el mundo tu fama, déte el cielo como das!
MARQUÉS.	Con esto a los pobres llama, de modo que por las calles lleva más pobres tras de sí, que dineros para dalles.

PRÍNCIPE. Bien puede faltarme a mí,
pero yo no he de faltalles (p. 173).

Asimismo, Sigismundo muestra una extraordinaria magnanimidad con los autores de los atentados contra su vida –si bien no será así con los auténticos responsables de dichos ataques, los nobles confabulados contra él, a quienes termina por condenar a muerte–:

MAYORDOMO. ¡Muera tu enemigo,
que a pagar su culpa viene!

PRÍNCIPE. Bien castigado le tiene
su traición; dejalde, amigo (p. 185).

De otra parte, Vélez pone buen cuidado en demostrar que el poder divino apoya las acciones de Báthory, como ejemplifica el milagro por el cual su vida es salvada prodigiosamente:

[ARTILLERO.] Corre, que se está abrasando
el príncipe en su oratorio,
porque una mina de fuego
le he disparado.

CARRILLO. ¡Ah, traidor!
¿Al príncipe, mi señor?
Vamos a buscallo luego.

(Corren una cortina y está el príncipe de rodillas elevado, delante de San Jacinto, que está en un altar.)

CARRILLO. Extraño caso, ¿qué es esto?

MAYORDOMO. Parece que está elevado.

CARRILLO. Seguro está, y descuidado
de la mina que le han puesto (p. 184).

Las intervenciones divinas permiten insistir en las ideas, declaradas por el propio príncipe, de que el conflicto entre Transilvania y Turquía es una guerra de Dios contra Mahoma, y de que la victoria solo puede ser del primero:

PRÍNCIPE. Yo con Dios, él con Mahoma,
veamos quién más podrá.
Yo católico, él infiel,
yo con valor, y él –no sé–;
él sin Dios y yo con fe,
mira si podré más que él (p. 191).

A través de la extremada glorificación de la figura de Báthory, Vélez construye un modelo de líder militar y espiritual a quien no duda en relacionar en determinados momentos con el cruzado Godofredo de Gouillon, como hemos comprobado previamente. Este arquetipo le permite incidir en el carácter sagrado de las guerras libradas por los Habsburgo, en consonancia con la finalidad ideológica de la comedia de servir como soporte a la política llevada a cabo por esta dinastía.

Carrillo, el confesor de Sigismundo, es objeto de un tratamiento particularmente elogioso que, como veremos, lleva a Cioranescu a aventurar la posibilidad de que Vélez llegase a conocerlo personalmente. El personaje se basa en el histórico consejero madrileño del príncipe, Alfonso Carrillo, quien viajó a Italia y a España con el propósito de obtener medios para la guerra contra los otomanos y fue uno de sus hombres de confianza más próximos. En la obra, el jesuita permite introducir varias referencias a España como la que sigue:

[PRÍNCIPE.] Toda esta ventura extraña
la debo a tu diligencia;
hijo soy de tu obediencia
si tú eres hijo de España (pp. 186-187).

Así pues, el religioso constituye uno de los pilares ideológicos más importantes del drama, puesto que permite incidir en las concesiones de Báthory a los jesuitas, a quienes permitió regresar a Transilvania tras su expulsión en 1588 (p. 221), y, sobre todo, en la unión entre los ideales de España y del catolicismo. Con este mismo

propósito, el poeta incluye la información sobre la ayuda de Felipe II a la causa del joven príncipe –si bien exagerando notablemente la cantidad entregada–:

[NUNCIO.] El gran Felipe de España
ofrece para sus gastos,
de su cámara real,
ochocientos mil ducados,
que su Majestad católica
por estar muy empeñado
con las guerras que sustenta
en Flandes con sus vasallos,
Inglaterra y Francia,
su franca y piadosa mano
no pudo alargarse más,
como suele en tales casos (p. 240).

Por lo que respecta a los personajes femeninos, son claramente minoritarios en un reparto, como ya señalamos, inusualmente extenso. Dos son los caracteres femeninos a destacar: la archiduquesa Cristera y la joven Nice. La primera se basa en la histórica María Cristina de Habsburgo, hermana menor del emperador Rodolfo II y esposa de Segismundo Báthory entre 1595 y 1599, año en el que su matrimonio fue disuelto por el papa Clemente VIII tras una trayectoria de constantes desavenencias agravadas por las abdicaciones del príncipe transilvano. La finalidad de esta figura no es experimentar un desarrollo psicológico, puesto que apenas aparece en escena y sus intervenciones son muy limitadas. Por el contrario, su presencia constituye uno de los motivos que permiten incidir en la unión entre las dinastías Báthory y Habsburgo –insistiendo en el carácter cristiano de ambas– y, de modo indirecto, aludir también al enlace entre Felipe III y Margarita de Austria, hermana de María Cristina, como tendremos ocasión de estudiar más adelante:

AURELIO. Llámase Cristera, y es
cristianísima.
JACINTO. ¿No ves
que es muy hija de su casa?

Cristerna y el Sigismundo
bien, por Dios, se han conformado,
pues así se habrá juntado
la cristiandad con el mundo.
Gran pronóstico ha de ser
de lo que emprendiendo va
por Cristo, pues él le da
de su nombre a la mujer.
¡Pues ved las plantas, que son
la de Austria y Batorea,
para que luego no sea
el fruto de bendición! (p. 222).

Nice, por su parte, es el personaje femenino más interesante del texto, pese a que sus apariciones resultan más bien escasas. En relación con esta figura, cabe destacar su aviso al príncipe del peligro que corre su vida (p. 213), así como la intriga introducida por Vélez según la cual la joven resulta ser hija del cancelario, quien será ejecutado por traición hacia el final de la acción. Como veremos, nuestro autor se sirve de esta circunstancia, así como del enamoramiento de Jacinto, para suplir otros elementos que habitualmente se encuentran en otros dramas históricos y que no se dan en *El capitán prodigioso*, como son el desarrollo de una trama amorosa que permita diluir el contenido histórico-político o la presencia de un gracioso. Nice o Inés, como también es denominada en el texto, se corresponde, dentro de la categoría de mujer varonil, con la de bella cazadora (cf. McKendrick, 1974: 242). La acotación que describe el aspecto que la muchacha ha de tener en su primera aparición ante el público es elocuente a este respecto: “Vanse y sale Nice, de monte, con alguna caza colgando del cinto, y ella con arco y aljaba” (p. 207). Asimismo, en la conversación que sobre ella mantienen el labrador Leonardo y su padre, el cancelario, queda claro cómo el patrón de conducta de la campesina dista de corresponderse con el lugar que la sociedad del momento reservaba a las mujeres:

católica y de los enlaces matrimoniales. La composición del texto resulta particularmente próxima a los acontecimientos representados, con lo cual Vélez acometía con su texto un tema de plena actualidad. Ello no impide, sin embargo, la presencia de la habitual finalidad ideológica perseguida por las obras pertenecientes a este subgénero, como estudiaremos adecuadamente al ocuparnos del contexto. La traslación cronológica es, pues, sustituida por la geográfica.

Asimismo, *El capitán prodigioso* cuenta con la presencia de importantes personajes históricos: tanto el papel protagonista como los antagónicos están reservados a Segismundo, el sultán Mehmed III, el conde de Alba, Alejandro Kendy y Baltasar Báthory, todos ellos actores fundamentales en los acontecimientos escenificados por el drama. También nos encontramos ante una diégesis en la cual intervienen los principios de decoro y de justicia poética. Por lo que respecta al primero, es de destacar que la única muerte que el espectador ve sobre las tablas es la del artillero que, por orden de los aristócratas que han confabulado contra Sigismundo, dispara contra este. El atacante fallece debido a su propia culpabilidad desplomándose sobre el suelo (p. 186), de modo que no intervienen violencia ni derramamiento de sangre. El hecho de que en una pieza en la que se suceden dos batallas diferentes el único deceso sea el que acabamos de describir da buena cuenta de hasta qué punto el decoro rige como elemento compositivo. En cuanto a la justicia poética, su acción se observa en dos ocasiones: en primer lugar, en la ejecución de la aristocracia contraria al príncipe, la cual recibe su merecido tras intentar acabar con su vida en hasta cinco ocasiones y tras oponerse a la causa divina; y en segundo, en la victoria cristiana sobre la musulmana, que permite reponer el orden de lo justo retornando a un punto previo a la dominación de Transilvania por parte de los turcos.

Por lo que respecta a la presencia de una trama amorosa que aligera el contenido histórico-político de la obra, hemos señalado que no puede afirmarse que esta característica se dé en *El capitán prodigioso*. Lo más similar es el enamoramiento que el cautivo Jacinto experimenta al ver a Nice y que termina con la bendición de su futuro matrimonio por parte de Sigismundo, si bien la relación entre ambos no es propiamente un romance que se desarrolla a lo largo de la comedia o que produzca ningún tipo de intriga, con lo cual hemos de concluir que la seriedad del tratamiento dramático de la materia no deja lugar para el desarrollo de este tipo de motivos, al igual que ocurre con el alivio cómico que habitualmente suele introducir la figura del donaire.

Las unidades de lugar y tiempo son empleadas de acuerdo con el principio de verosimilitud. Si bien buena parte de la acción se desarrolla en la corte de Sigismundo en Alba Julia, se traslada a la ciudad de Torda, donde tiene lugar la reunión de los conjurados contra el príncipe, así como a Lugos y a Miraflores, ciudad esta última donde ocurre el intento de envenenamiento por parte de Kendy. Las batallas tienen lugar en Târgoviște y en Giurgiu, y la trama concluye en el mismo lugar donde comenzó: en el palacio del voivoda. La unidad de tiempo, de otra parte, es empleada con mayor libertad, puesto que *El capitán prodigioso* está repleta de acontecimientos cuya agrupación bajo una única jornada chocaría con su propia credibilidad. Los hechos se desarrollan en un tiempo notablemente indeterminado: en su reunión con sus principales, Báthory anuncia que se tomará un plazo de cinco días para decidir si declarar o no la guerra a Mahometo, y cuando estos transcurren, recibe el mensaje de los conjurados de Torda por el cual estos le exigen abandonar el poder y el palacio. Asimismo, entre el segundo y el tercer acto transcurre un lapso de tiempo desconocido, puesto que el cancelario Kendy se propone envenenar –y, al ver su plan frustrado, disparar– al príncipe durante la cena y hay varias menciones a la noche que está por

llegar (pp. 215-220); y, al comenzar el tercer acto, un diálogo entre el cautivo Jacinto y el soldado Aurelio informa al público de que “el príncipe / llamó a cortes a veinte del pasado” (p. 220), lo cual indica que ha transcurrido un período impreciso, pero inferior a un mes. En ese mismo momento tiene lugar la boda entre Sigismundo y la archiduquesa, e inmediatamente después comienza el combate. En su transcurso, entre las batallas de Târgoviște y Giurgiu, pasan unos quince días, como sabemos por las angustiadas palabras del centinela: “ha quince noches, señor, / después que tuvimos nuevas / de tu campo, que nos llevas / desvelados de temor” (p. 251). Habida cuenta de que Vélez concentra acontecimientos ocurridos en aproximadamente tres años, el empleo más laxo de la unidad de lugar puede considerarse apropiado en virtud de una mayor verosimilitud de la representación.

Por lo que respecta a la complejidad escenográfica, esta se encuentra muy presente en *El capitán prodigioso*. Pese a encontrarse ante su primera comedia, Vélez demuestra en la representación de los dos enfrentamientos bélicos un gran dominio de los recursos que permiten la expansión del espacio dramatizable (cf. Peale, 2007a: 65-73) por medio del sonido y de las entradas y salidas de los actores al escenario:

(*Suena ruido de batalla, y sale Ferrad.*)

FERRAD. No te fatigues en vano,
gran visir, vuélvete ya,
que ya Tergovisto está
en poder del transilvano;
que dando de sobresalto
en ella, fue, general,
su ímpetu y furia tal
que entró al primer asalto.

SINÁN. ¡Santo Alá!

FERRAD. Mudad de intentos,
que ya el Morato acabó
de un intento que le dio
dentro en sus alojamientos.

SINÁN. Ya no se puede excusar
la batalla, y ansí quiero

presentársela primero.

¡Cierra, toca a cabalgar!

(Dase la batalla, y sale Jacinto peleando a palos, y luego el príncipe, y vuelve a salir Jacinto arrastrando al Sinad, y atrás el Ferrad) (p. 252)

Por otra parte, las acotaciones relativas a los prodigios que se suceden en la diégesis muestran también una notable complejidad: “ábrela [la caja con las profecías hallada por Jacinto] y sale fuego y humo” (p. 162); “vanse, y suena ruido de cadenas, y fuego, y córrese una cortina y aparece Otomán con una túnica y máscara y cabellera negra, el medio cuerpo en una tumba, y dos hachas encendidas a los lados, y por sus gradas todos los hermanos del turco que pudieren poner, cada uno con el género de muerte que le fue dada por mandato de Mahometo, el gran Turco, y luego habla Otomano [*sic*]”; “corren una cortina, y está el príncipe de rodillas elevado, delante de San Jacinto, que está en un altar” (p. 184); “aparécese un fuego en lo alto y dice el nuncio, sin salir afuera, yéndose extendiendo el fuego” (p. 247). También los momentos de la coronación de Mahometo y de la boda de Sigismundo y la archiduquesa manifiestan una gran elaboración escenográfica y visual que compone dos emblemas: “Sale Mahometo en medio de sus mujeres, y un alfaqui delante, con un estandarte de Mahoma; llevan un arco, una corona armada sobre un turbante, en dos fuentes” (p. 156); “salen por orden, disparando, y el archiduquesa [*sic*], y el príncipe debajo de un palio, y éntanse” (p. 221). Estas indicaciones dan muestra de la gran cantidad de recursos técnicos y materiales que resultaban necesarios para la escenificación del texto, circunstancia que, junto con la elevada procedencia social tanto del protagonista como de sus oponentes y de buena parte del reparto, nos lleva a concluir que el público ideal que Vélez tenía en mente al componer su drama era nobiliario. Esta cuestión será explorada en mayor profundidad al estudiar la intermediación de la pieza.

En cuanto al carácter público o privado de los acontecimientos representados, puede afirmarse que la mayoría de ellos pertenecen al primer grupo. La temática tratada, consistente en la rebelión de un príncipe cristiano contra la dominación turca y en sus enfrentamientos con sus propios consejeros, es de carácter eminentemente público; y la diégesis no deja cabida a más acontecimientos privados que la admiración de Jacinto por la serrana Nice, aspecto que carece de peso en la trama. El matrimonio entre el príncipe y la archiduquesa no es precedido de una relación romántica, sino que se presenta como una alianza dinástica y religiosa. Por estos motivos, dentro de la clasificación de los dramas históricos propuesta por Oleza (*cf.* 2013: 150-187, 2012: 61-102), nos inclinamos por considerar la obra que nos ocupa como un drama histórico de hechos públicos.

EMISOR: FECHA Y FUENTES PARA *EL CAPITÁN PRODIGIOSO*

El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania está considerada la primera comedia compuesta por nuestro autor. Como hemos señalado previamente, Bruerton afirmó en sus trabajos de ineludible referencia “The date of Schaeffer’s tomo antiguo” y “Eight plays by Vélez de Guevara” la autoría de Vélez respecto del texto. Asimismo, propuso un período compositivo que oscilaba entre 1597 y 1601 (1947: 358), en primer lugar, y que posteriormente redujo a 1599-1600 (1953: 253), si bien no explicitaba las causas que motivaban dicho cambio ni se pronunciaba con demasiada firmeza al respecto. Solo un año después de la segunda publicación, Cioranescu volvía sobre esta cuestión y concluía lo siguiente:

Obtenemos de esta manera la fecha *post quem* noviembre de 1595 y muy probablemente junio de 1596; y la fecha *ante quem* abril de 1598, y muy probablemente 1597. Así que, con un descarte posible de algunos meses, podemos considerar que la comedia se escribió por todo 1597 (1954: 111).

La propuesta de Cioranescu se basa, en primer lugar, en la temática del texto, que debió de ser escrito cuando los acontecimientos representados estaban aún muy recientes: en el contexto de las hostilidades entre el bando cristiano, integrado sobre todo por el Vaticano, Serbia y el Sacro Imperio Romano Germánico, contra los turcos, Segismundo Báthory se unió a la causa cristiana en 1594. Los enfrentamientos entre las tropas transilvana y turca que representa la pieza son las batallas de Târgoviște y de Giurgiu, ocurridas ambas, recordemos, en octubre de 1595. ¿Por qué señala entonces el estudioso como “muy probable” la fecha de junio de 1596? Como veremos al ocuparnos de las fuentes, Cioranescu se apoya en algunas coincidencias textuales que estudia en su trabajo (*cf.* 1954: 102-111) para sostener que Vélez se basó en la relación de los acontecimientos de la corte transilvana que Alfonso Carrillo –quien ocupa un importante lugar en la acción– escribió en español y comunicó al embajador de España en Viena y Praga, don Guillén de San Clemente, antes de y durante su viaje a dicha embajada. El autor considera que la visita a España del jesuita, entre mayo y julio de 1596, resulta clave para la escritura de la obra, puesto que posiblemente fue motivo para la circulación de copias del memorial que había enviado a San Clemente, una de las cuales pudo acabar en manos de nuestro comediógrafo (*cf.* 1954: 107-108). Esto es lo que lleva al investigador a concluir que la fecha *post quem* más probable se sitúa en junio de 1596. Por lo que respecta al *ante quem*, deriva de la propia trayectoria del príncipe transilvano: una de las múltiples ocasiones en las cuales abdicó, y que se relaciona con el conflicto con Turquía, tuvo lugar en abril de 1598, razón por la cual resulta cuestión casi segura que la pieza ya estuviese compuesta por aquel entonces.

Por su parte, González Cuerva apunta como lapso temporal más probable para la composición de *El capitán prodigioso* el verano de 1596 (2006: 291). Esta propuesta se relaciona, al igual que la de Cioranescu, con las fuentes de las cuales Vélez pudo

servirse para su composición: este autor postula que el ecijano no solo consultó la relación de Carrillo, sino también algunas de las publicaciones precedentes de los periódicos de la época, las relaciones de sucesos. Concretamente, González Cuerva se refiere a las editadas en la imprenta sevillana de Rodrigo de Cabrera, donde vieron la luz al menos quince folletos sobre la guerra de Hungría entre junio de 1596 y 1599 (2006: 282). Pese a que los acontecimientos bélicos representados por la comedia tuvieron lugar en octubre de 1595, los sucesos más recientes que se incluyen en la diégesis, el viaje a España de Carrillo y la concesión de ayuda por parte de Felipe II, sucedieron entre mayo y junio de 1596. Estos aspectos, unidos a la circunstancia de que nuestro dramaturgo no representa ningún aspecto de las campañas militares llevadas a cabo durante el verano de dicho año, son los que llevan al estudioso a proponer el período arriba señalado. Consideramos este criterio particularmente útil para fijar la fecha *post quem*, cuya probabilidad de ser a partir del verano de 1596 es muy elevada. Esta data ya la había proporcionado Rambaud, si bien levemente adelantada a la primavera de 1596 por ser tal el momento de llegada del jesuita a la Península (1995: 281). No obstante, la decisión de dejar fuera de la fábula los sucesos de dicho verano puede responder a diversas razones –entre ellas, la circunstancia de que los hechos reflejados en la pieza están motivados por una voluntad propagandística concreta a la cual eran particularmente útiles– que no necesariamente han de ser de orden cronológico. Así pues, consideramos recomendable no acotar tanto el período compositivo y disponer un lapso que incluya el verano de 1596 y el año de 1597. Rambaud considera, asimismo, que existe mayor probabilidad de que la fecha *ante quem* pueda fijarse en la primera mitad de dicho año, cuando el descrédito de Báthory era ya evidente y podría haber resultado poco acertado componer un drama sobre tal temática (1995: 281).

En cualquier caso, los datos arrojados por el esquema métrico del texto, proporcionado por Bruerton (1947: 357-358, 1953: 249) apoyan este momento tan temprano: *El capitán prodigioso* presenta un 51,1% de redondillas, un 34% de quintillas, un 6,1% de romance, 0,3% de sonetos, un 1,8% de tercetos y un 6,5 de versos sueltos²¹⁰. Nos encontramos, pues, ante la obra del ecijano con una menor cantidad de romances, metro que, al igual que ocurría en la versificación de Lope, irá aumentando su presencia conforme avanza la producción de nuestro autor a la vez que va reduciéndose la proporción de redondillas (cf. Bruerton, 1947: 346-364; Pérez Fernández, 2007: 128). Este verso también se encuentra en una de las proporciones más elevadas de todas las composiciones velecianas, superada por algunas piezas tempranas como *La devoción de la misa* –1604-1610, 69,1%²¹¹– o la segunda parte de *La hermosura de Raquel* –1602-1608, 56,9%²¹²–. Pese a ello, puede afirmarse que *El capitán prodigioso* muestra la mayor proporción de redondillas en relación con la de romance, siendo la presencia de estos últimos 8,38 veces inferior a la de las primeras. El elevado porcentaje de quintillas, por otra parte, es otro indicador de la composición temprana que se transmitió desde la producción lopesca²¹³ a la versificación empleada por otros autores (cf. Bruerton, 1953: 246-264; Morley y Bruerton, 1968: 108-113).

Por lo que respecta a las fuentes del drama, nos hemos referido previamente a la señalada por Cioranescu como la principal: la relación de Alfonso Carrillo, que el religioso transmitió al embajador Guillén de San Clemente y que este, a su vez, remitió a Madrid. En los mismos términos se pronuncia Rambaud, quien también afirma que se

²¹⁰ El porcentaje de versos sueltos en “Eight plays by Vélez de Guevara” (1953) es de un 6,5, mientras que en “The date of Schaeffer’s tomo antiguo” (1947) es de un 6,6%.

²¹¹ Peale, 2002: 249, 253.

²¹² González Martínez, 2011: 122.

²¹³ “La quintilla, que había sido antes de 1604 una estrofa muy importante, deja por completo de serlo después de 1620” (Morley y Bruerton, 1968: 113).

trata de la fuente fundamental (1995: 281). En efecto, Cioranescu localiza coincidencias casi literales entre ambos textos en aspectos tales como la representación de la traición del personaje que en la comedia es denominado “capitán” y señalado como primo de Sigismundo, que se corresponde con Baltasar Báthory. Este, en efecto, se desplazó por orden del primero con las tropas transilvanas a la zona norte del principado para impedir el paso de los turcos, pero no cumplió su mandato y se conjuró contra él (*cf.* Cioranescu, 1954: 103-104). En nuestro resumen del argumento de la obra, hemos detallado el desacuerdo entre Sigismundo y el resto de nobles, tras el cual acaba por imponerse la voluntad del primero en apariencia, puesto que los principales acuerdan actuar de modo favorable al sultán. Esta situación desemboca en una conjuración de todos ellos con los turcos en Torda, además de la mencionada desobediencia del general a obedecer las órdenes de presentar oposición al acceso de las tropas otomanas (pp. 179-183, 194-195). Hemos referido, asimismo, el envío de un mensaje por el cual amenazaban la vida del príncipe y le exigían apartarse del gobierno (p. 196). La relación lo expresa como sigue:

Con todo eso, no desistiendo el Príncipe de su buen propósito, otras dos veces hizo dietas sin poderse venir a ninguna conclusión, siempre creciendo los impedimentos, por la mala disposición de algunas cabezas principales que mostraban desear seguir la parte del Turco. A la fin fue Dios vencido que juntando la Dieta cuarta vez en Alba Julia a los diez y once del mes de julio, en tal manera apretó el Príncipe el negocio que todos, sin faltar uno, consintieron a su buen deseo, yendo todos hecho esto con él a la iglesia para dar gracias a Dios por el feliz acuerdo, cantándole vísperas muy solemnes, y “Te Deum Laudamus” delante de todos. Dio el Príncipe 15 días a todos de tiempo para poder retirarse y volver, muy bien aparejándose para la guerra contra el Turco, debiendo entonces ya hallarse en el campo el mismo príncipe. Ordenadas las cosas en esta manera ni sospechándose ya cosa mala, el diablo excito una tempestad, la mayor que se pudiera pensar, la cual Dios convirtió muy presto en gran bonanza. Retirados luego que se fueron con orden de aparejarse, empezaron en poquillo secretamente algunos a murmurar de lo acordado en la Dieta de Alba Julia, y pasando algunos días, hasta cuatro o cinco, entraron los tártaros de Polonia en los confines de Transilvania, por el estrecho camino de la fortaleza de Hutz. El Príncipe, entendida la nueva, envió luego de Alba Julia a su general Baltasar Báthory con el exercito, y orden de hacerles el daño que pudiesen, mas partido

de donde estaba el Príncipe, se quedó el general en la ciudad de Torda con algunos otros principales de los que habían empezado a murmurar contra la Dieta en Alba Julia mandando el ejército a los confines para defensa de ellos solamente no entrasen los tártaros. Con este apoyo de los tártaros, los malcontentos ya claramente protestaron no haber de buena gana consentido en la Dieta de Alba Julia, y por tanto querer en todo y por todo obedecer al Turco y ser de su parte, y llegaron a tanto que algunos de los principales osaron enviar a decir a su príncipe que fuese servido hacer todo lo que ellos hacían o decían en favor del Turco, o si no, que dejándoles el Gobierno en mano proveyese de otra manera a su persona. Uno de estos fue el mismo general (Archivo General de Simancas, E., leg. 701, fol. 90).

Otros aspectos de notable convergencia entre la diégesis y la narración del jesuita son los momentos de su propia detención y liberación, así como su reencuentro con el príncipe, su refugio en la ciudad de Lugos²¹⁴ y el intento de envenenamiento por parte del cancelario, que se corresponde con el histórico Alejandro Kéndy. Destacan, además, las coincidencias textuales en la sorprendentemente detallada representación de los acontecimientos de la detención y ejecución de los nobles traidores, antes de lo cual Báthory los obliga a firmar órdenes que le permitan un rápido reconocimiento de su potestad (cf. 1954: 104-106).

Es de destacar que tanto Rambaud como Cioranescu consideran probable no solo que Vélez tuviese acceso a algún formato manuscrito de la relación, de la cual no se conservan copias impresas de la época, sino también que llegase a existir “un contacto más o menos directo entre el autor y el jesuita” (Rambaud, 1995: 281). Cioranescu argumenta esta circunstancia a través de la relevancia que la diégesis otorga al religioso y enumera, asimismo, una serie de detalles, como su estancia en Polonia en 1591 o su conocimiento de la cifra que Felipe II aportó para la lucha contra Turquía, que en el momento de composición del texto el ecijano difícilmente podía conocer a través de

²¹⁴ Tal refugio no tuvo lugar en dicha ciudad, sino en Kövár. Cioranescu proporciona una explicación a esta confusión por parte del dramaturgo (cf. 1954: 104)

otra fuente que no fuese el propio Carrillo, o alguien muy próximo a él (cf. 1954: 108-110).

Por otra parte, también hemos hecho referencia a otro posible recurso del que pudo servirse nuestro autor, como estudió González Cuerva (cf. 2006: 271-299). Se trata de las relaciones de sucesos, probablemente de gran utilidad habida cuenta de la actualidad de los sucesos incluidos en el drama en el momento de su composición. Como vimos, el autor considera segura la influencia de algunas de las relaciones sobre la guerra de Hungría que entre junio de 1596 y 1599 fueron publicadas en la imprenta de Rodrigo de Cabrera, situada en Sevilla, que permaneció en activo, al menos, entre 1594 y 1599 (2006: 282). Concretamente, el estudioso afirma que nuestro poeta hubo de extraer información de dos documentos del año 1596 procedentes de la mencionada imprenta (cf. 2006: 291, 296): así, propone la *Carta de Mahomet Tercer Emperador de los Turcos, escripta al Serenissimo Segismundo Batori, Principe de Transilvania, Moldavia, Valachia, &c. Traducida de lengua Turquesca en Lengua Italiana en Roma, en la Estampa del Gabia, en el Año de Mil y quinientos y noventa y cinco* –disponible en la Biblioteca Nacional con la signatura V/2.244-2–, que pudo servir al ecijano para la redacción de la carta que en el segundo acto el príncipe recibe del emperador Mahometo con una generosa oferta de paz –que resulta ser un engaño– (pp. 188-189). Asimismo, con la misma procedencia, señala González Cuerva la *Relación de lo sucedido al serenissimo Principe Sigismundo Batori, Principe de Transilvania, Moldavia, y Valaquia, desde el principio del año passado de noventa y quatro hasta ultimo de octubre del dicho año* –en la Real Academia de la Historia bajo la signatura 9/3675(36)–. A estos dos documentos añade el investigador un tercer impreso, de lugar y año desconocidos –si bien él hipotetiza que data también de 1596–: la *Relación muy cierta y verdadera de las grandes y maravillosas victorias que a tenido Segismundo Principe de*

Transilvania contra el gran Turco, dode se da cuenta de las Ciudades y fortalezas que le a ganado en toda vna Provincia, donde le a muerto en vezes mas de ochenta mil Turcos y Genizaros, y los muchos despojos q le ha tomado, q son de innumerable precio –editado por Cátedra e Infantes, 1983, n.1–.

Aunque las tres relaciones son de 1596 –como acabamos de señalar, aunque la tercera carece de año, González Cuerva considera probable que date del mismo que los otros dos–, contienen hechos anteriores a dicha fecha, a partir de los cuales el ecijano toma acontecimientos ocurridos entre 1594 y dicho año para reelaborarlos e, incluso, alterar el orden en el que se sucedieron. Resulta particularmente interesante la relación que hemos mencionado en segundo lugar no solo por las notables coincidencias con el texto de *El capitán prodigioso*, sino también porque, al igual que en el caso de la relación de Carrillo y en la propia comedia, el interés propagandístico anti musulmán y contrarreformista resulta más evidente. La *Relación de lo sucedido al serenissimo Principe Sigismundo* comienza con el intento de Sigismundo de aliarse con el emperador Rodolfo II de Habsburgo a comienzos de 1594 –aunque ya se había unido a la Santa Liga contra los turcos encabezada por dicha dinastía en 1591–, para lo cual envió a Carrillo en calidad de embajador. Sin embargo, pronto sus planes se vieron ralentizados por la oposición de la nobleza de su consejo, que manifestó su desconfianza ante la alianza con los Habsburgo. La relación refiere que, pese a ello, Báthory comenzó a hacer la guerra a los otomanos por su cuenta y que, en julio de 1594, volvió a intentar la aprobación por sus principales de la alianza con Rodolfo II, así como el envío de tropas a Dacia y Balaquia, donde Turquía amenazaba con extender su poder. El consejo lo aprobó y se envió un ejército bajo el mando del general Baltasar Báthory, pero este detuvo a la mayor parte de sus soldados en Torda y envió al resto a la frontera transilvana para prevenir un posible ataque otomano. En Torda, como ya hemos

señalado, se produjo una conjura de turcos y transilvanos que pretendía obligar a Segismundo a abdicar tras secuestrar a Carrillo mientras este se dirigía a la corte de Rodolfo con la supuesta confirmación de la alianza. Ante esto, el príncipe huyó de Alba Julia y, según la relación, redactó numerosos documentos que informasen a las diversas regiones de lo sucedido, tras lo cual “se levantaron todos contra los conjurados” (1596, fol. 2r) en la junta que estos celebraban para designar un sucesor de Báthory. El texto contiene asimismo el episodio del intento de envenenamiento por parte de Alejandro Kendy, y refiere también que los conjurados, ya en agosto de 1624, volvieron a acordar atentar contra la vida del príncipe y de sus fieles. Sin embargo, el 28 del mismo mes los aristócratas fueron detenidos, como se narra en el siguiente fragmento que comparamos con el texto de la obra para evidenciar sus semejanzas:

El capitán prodigioso..., pp. 226

Relación de lo sucedido al serenísimo..., fol. 2r

PRÍN. Aguardaréis a la puerta desta sala, juntamente tendréis a punto la gente para cuando os sea abierta. Pero cuando entréis por ella, esta carta habéis de abrir, y obedecer y cumplir lo que os mando hacer por ella.

ARN. Desde luego la obedezco, y como leal prometo de cumplirla con efecto.

PRÍN. Yo os lo creo, y lo agradezco. ¿Qué es del portero?

POR. Aquí está
a vuestros pies.
Cerrad las puertas,
que para que estén abiertas,
cierto aviso se os dará.
Cuando este paje os hiciere
señas con un lienzo blanco,
daréis luego paso franco
al que en la puerta estuviere.

Mandó que todos los soldados de guardia se pusiesen en orden desde palacio hasta la iglesia, [...] y que luego cerrasen las puertas de la ciudad; en tanto que aquesto pasaba en la ciudad los entretenía con buena conversación en el antecámara, y advirtiendo el general que entraban muchos soldados temió algún suceso, y preguntó al príncipe para qué quería tantos soldados en la ciudad. Respondióle él blandamente, ¿no sabéis, hermanos, que estos siculos [*sic*] son católicos? Por ventura vienen a misa, pues hoy es domingo; Dios los bendiga. Y así se entró dentro solo, y luego el señor Yosiradio señas con un pañuelo al portero para que abriese la recámara, y abierta, entró el lugarteniente del capitán de la guardia con 400 soldados, quedando el capitán con los demás a la puerta de palacio. El teniente, luego que entró en el antecámara, dijo a los señores que, sin que hiciesen rumor de que todos eran prisioneros, y comenzándose a mover el general Baltasar Báthory, luego le

El capitán prodigioso..., pp. 227-228

cogieron por el collar y le ataron muy bien, y otro tanto se hizo con los demás.

MAR. ¿Sin más orden y concierto se entraron de aquella manera? Manda que se salgan fuera, no hagan algún desconcierto en tu palacio, que están sin pagas.

PRÍN. Callad, Marqués, que como esta gente es tan católica, entrarán a oír misa.

GEN. Es invención de soldados.

PRÍN. Callad vos, hermano, ayúdeles Dios en su devoción.

La relación finaliza en octubre de 1624, cuando las dificultades con los nobles transilvanos ya están superadas –tras su ejecución– y el príncipe transilvano cosecha sus primeras victorias contra los turcos. Hemos de señalar, además, la notable semejanza entre la relación de los acontecimientos tal como aparecen en el fragmento de la fuente histórica que acabamos de reproducir y su presentación en la crónica de Carrillo. A este aspecto se suma la similitud entre la narración de la conjura de los nobles transilvanos y su negativa a atacar a los turcos realizada por el jesuita, que hemos reproducido previamente, y la contenida en la *Relación de lo sucedido al serenissimo Principe Sigismundo Batori*:

Todos estos capítulos fueron aceptados con grande unidad y conformidad del pueblo y del ejército, y toda la nobleza acompañó a Su Alteza a la iglesia, donde se dieron las gracias a Dios cantando el Te Deum laudamus. Mas estando la causa de los cristianos en este término (que se podía juzgar era muy firme), el Demonio, envidioso de tanto bien, levantó una grande tempestad, que aunque sin ruido y poco a poco, fue muy alborotada. Comenzaron luego algunos señores y condes a decir que no querían pasar por lo decretado en la junta de Alba Julia, y apenas habían pasado cuatro días, cuando vino nueva que los turcos habían pasado por los estrechos hutziztienses a la raya de Transilvania, con las cuales nuevas no solamente se había murmurado, pero públicamente se atrevían los mismos señores a decir que no obstante la junta de Alba Julia y lo que quería el príncipe, ellos querían llegarse a la parte del turco, y así se juntaron en Torda, y

no vinieron donde el príncipe estaba. El príncipe con mucha diligencia despachó luego al general Baltasar Báthory [...] para que fuese a encontrar a los tártaros²¹⁵, y para más autorizarlo y animarlo, lo acompañó Su Alteza (contra lo que suele hacer) con buena parte del ejército casi una legua fuera de Alba. Mas el general, haciendo poco caso de Su Alteza, se detuvo en Torda, donde estaban los demás conjurados contra el príncipe, y envió una parte del ejército con tal instrucción, que no hiciesen otra cosa más que guardar y defender los límites de Transilvania, si los tártaros quisiesen entrar y destruirla (1595, ff. 1r-1v).

Tales coincidencias hacen sospechar de una influencia, directa o indirecta, entre ambas fuentes. González Cuerva señala que el autor de las relaciones procedentes de la imprenta de Cabrera estudiadas en su trabajo es Juan de Mosquera, jesuita “residente en Roma al menos hasta 1606, y que traduciría desde la Ciudad Eterna y enviaría a Sevilla los avisos que allí se publicaban” (2006: 282-283). Considerando la circunstancia de que Carrillo fue enviado por Báthory a Roma en 1596, tras lo cual se desplazó a España –estancia que, como vimos, se prolongó entre mayo y junio de 1596–, es posible que su relación, por medios escritos o, incluso, orales, aportase algunos elementos a la obra de Mosquera: no debería sorprendernos la circunstancia de que ambos se conociesen o, como mínimo, la relación del primero llegase al segundo, dado que ambos eran miembros de la Compañía de Jesús.

Por su parte, Spencer y Schevill (1935: 371) proponen la *Relación verdadera del linaje y descendencia del serenísimo Sigismundo Bartorio, príncipe de Transilvania, Moldavia y Valachia, sacada de historias auténticas venidas de aquellas partes, con algunas de sus hazañas y proezas dignas de gran memoria* (Sevilla, 1597), que en la Real Academia de la Historia se encuentra bajo la signatura 9/3675(38). Si bien hemos acotado la fecha *ante quem* a la totalidad de 1597, parece poco probable que Vélez se sirviese de esta fuente disponiendo de otras anteriores con las que trabajar desde junio de 1596.

²¹⁵ En este contexto, “turcos”.

RECEPCIÓN: REPRESENTACIÓN DE EL CAPITÁN PRODIGIOSO, PRÍNCIPE DE TRANSILVANIA

La edición de las *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc. Tomadas de un libro antiguo de comedias, nuevamente hallado, y dadas a luz por Adolf Schaeffer* contiene una edición de nuestra pieza en cuya primera página puede leerse: “Del capitán prodigioso, príncipe de Transilvania. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara. Representóla Olmedo” (Schaeffer, 1887: 147). La nota relativa a la escenificación se refiere la compañía de Alonso Olmedo, si bien la fecha nos es desconocida. Sin embargo, considerando el criterio de Bruerton, que sostiene que el volumen reproducido por la edición de Schaeffer fue publicado posteriormente a 1626 (*cf.* 1947: 346-364), podemos afirmar que la representación tuvo lugar con anterioridad a esta fecha.

Asimismo, *El príncipe prodigioso*, la refundición de Matos y Moreto, fue llevada a las tablas por la compañía de Gerónimo García el 9 de enero de 1681 (Sâmbrian, 2012: 32; Shergold y Varey, 1982: 241). Además, tuvo lugar otra representación en el Corral del Príncipe el 14 y el 16 de enero de 1689 (Sâmbrian, 2012: 32, Shergold y Varey, 1979: 301) y, más de un siglo después, se sucedieron escenificaciones durante los días 3, 4 y 5 de octubre de 1792 (Sâmbrian, 2012: 32; Domínguez Ortiz, 1984: 218).

Por otra parte, es posible que el drama fuese llevado a las tablas en Valladolid: la ciudad acogió las escenificaciones de una obra titulada *El príncipe transilvano* el 2 de mayo de 1682, el 19 de abril de 1683 (Cioranescu, 1954: 65), el 27 el 23 de abril de 1688 (Alonso Cortés, 1923: 299), el 28 de diciembre de 1703, el 30 de mayo de 1726, el 8 de julio de 1728 y el 1 de junio 1732 (Cioranescu, 1954: 65). Sin embargo, no podemos asegurar que se trata de la misma que nos ocupa, al igual que la representación

de una pieza con el mismo título llevada a cabo en Cuéllar por la compañía de Gabriel de la Torre el 10 de junio de 1599 (Ferrer Valls, 2017: 34-35).

INTERMEDIARIOS: LA COMPAÑÍA DE ALONSO OLMEDO

Alonso de Olmedo Tofiño y Agüero fue un autor teatral cuya fecha de nacimiento nos es desconocida, si bien sabemos que falleció en Madrid dos años después de la llegada de la reina Mariana de Austria a la ciudad; esto es, en 1651 (Shergold y Varey, 1985: 307). Se casó con la también actriz Luisa de Robles (Shergold y Varey, 1985: 156, 306), pero el matrimonio fue anulado al regresar el primer marido de esta, a quien se daba por fallecido, y el cómico volvió a desposarse dos veces: con Margarita Humana (Ferrer Valls *et al.*, 2008) y con Jerónima Omeño, otra cómica con quien tuvo al menos seis hijos y que continuó su labor teatral tras la muerte de su esposo (Shergold y Varey, 1985: 306-307).

Según Rennert, su carrera profesional se inició en el año 1600 y ya en 1616 era dueño de su propia compañía dramática (1909: 540). Antes de comenzar como autor, trabajó en compañías tan prestigiosas como la de Riquelme, la de Villegas y la de Claramonte. La suya también gozó de un gran reconocimiento, puesto que en la década de los 30 del s. XVII actuó en numerosas ocasiones ante Felipe IV –en una de ellas, representando la obra de nuestro dramaturgo *Si el caballo vos han muerto*, cuyo pago data de enero de 1632 (Ferrer Valls *et al.*, 2008)– y fue honrado, durante la práctica totalidad de dicha década, con el título de autor de comedias por Su Majestad. Asimismo, trabajó en numerosísimas festividades del Corpus, sobre todo en Sevilla y en Madrid, pero también en Valencia, Granada, Sevilla, Badajoz...; y representó por toda la Península, desplazándose a León, Salamanca, Zaragoza, Valencia, Murcia, Granada, Córdoba, etcétera.

Además de *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania* y *Si el caballo vos han muerto*, la compañía de Alonso de Olmedo llevó a las tablas ante los reyes otra pieza de Vélez cuyo título nos es desconocido con motivo de la visita de María de Borbón, esposa de Tomás de Saboya, el 23 de febrero de 1637 (Ferrer Valls *et al.*, 2008).

Otra intermediación que podría afectar a nuestro drama es la posibilidad de que fuese producto de unas circunstancias específicas que fomentasen un encargo a nuestro comediógrafo. En los años de composición de *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*, Vélez trabajaba para don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, a cuyo servicio entró tras graduarse como bachiller en Bellas Artes en 1596 (Peale, 2009a: 55) y permaneció hasta la muerte del primero, en el 1600. El arzobispo había sido designado para recibir, en septiembre de 1598, a Margarita de Austria, cuyo matrimonio con el futuro Felipe III había sido concertado por Felipe II. La muerte de este último retrasaría hasta el año siguiente la recepción, para la cual el propio Felipe III acudió en persona a la localidad valenciana de Denia acompañado de un nutrido cortejo en el cual se encontraban Rodrigo de Castro y el propio Vélez (Peale, 2009a: 55; Cotarelo, 1916: 628). Es de destacar que la futura reina consorte, Margarita, era hermana de la esposa del propio Segismundo, la archiduquesa María Cristina de Austria. Cioranescu (1954: 112-113) ya había explorado esta posibilidad y llega a afirmar que, dado lo específico de la temática de la pieza, es probable que se tratase de un encargo realizado al joven Vélez (1954: 113). Sin embargo, la abdicación del transilvano en 1698 y su previa pérdida de prestigio ya a lo largo de 1597 habrían frustrado todo plan de representación del drama durante las fiestas de recepción. Ello no impide, sin embargo, su posible

escenificación por la compañía de Olmedo en unas circunstancias libres del exquisito protocolo diplomático que caracterizaron las fiestas nupciales reales.

CONTEXTO: LOS HABSBURGO Y LA DEFENSA DE LA FE CATÓLICA

El capitán prodigioso es una comedia de acción propagandística tanto religiosa como política. Sus fundamentos ideológicos se sustentan sobre una tríada que no siempre se encuentra completa en otras obras: nos referimos al triángulo compuesto por la dinastía de los Habsburgo, la defensa de la fe católica y la exaltación de los valores patrióticos españoles, que Vélez conecta entre sí con gran habilidad.

Como hemos tenido ocasión de comprobar en el apartado dedicado a la intermediación, es probable que su composición respondiese a la circunstancia de la boda entre Felipe III y Margarita de Austria, hermana de la esposa del propio protagonista, María Cristina de Habsburgo. Nuestro comediógrafo habría escrito su drama con la supuesta intención de que fuese escenificada durante las fiestas de recepción de la novia. La boda fue fruto del propósito, por parte de Felipe II, de aproximar ambas ramas de los Habsburgo: mediante un estrechamiento de las relaciones en el eje Madrid-Viena, la hegemonía de la dinastía quedaría fortalecida frente a las amenazas de Inglaterra y Francia²¹⁶ –pese a que con esta última el Rey Prudente logró firmar, solo cuatro meses antes de su muerte, la Paz de Vervins, por la cual se reafirmaba el pacto alcanzado en el Tratado de Cateau-Cambrésis–. Pese a que el fallecimiento del monarca supuso un retraso en los planes de boda, el principal obstáculo para que *El capitán prodigioso* llegase a las tablas no fue esta circunstancia, sino la propia trayectoria de Báthory, quien, tras un notorio descenso de su credibilidad

²¹⁶ A esta circunstancia hacen alusión los siguientes versos del texto, enunciados por el bajá Sinán: “Y más en esta ocasión / que arma Inglaterra y Francia / contra España, que esta unión / para ti es de harta importancia, / y para ellos división” (pp. 166-167).

a lo largo de 1597, abdicó al año siguiente y solicitó la anulación de su matrimonio para ordenarse sacerdote. Así pues, Cioranescu no exageraba al afirmar que “la representación que hubiera podido ser una exquisita atención en 1597, resultaba ser error diplomático y alusión grosera en 1599” (1954: 113). Sin embargo, ello no es un impedimento para apreciar la elaboración ideológica de la trama, que recurre a la causa divina como legitimación del poder de los Habsburgo en Europa (*cf.* Elliott, 2007: 212-213; 1985: 18-19). El sentido de misión global de expansión de la fe y lucha contra los enemigos de esta puede apreciarse en toda la diégesis como motor de las acciones de Sigismundo y de sus aliados –esto es, de los Austria–. En este sentido, no es sorprendente encontrar varias alusiones a las Cruzadas, a algunas de las cuales hemos hecho referencia previamente. Este aspecto no es invención de nuestro comediógrafo, sino que los propósitos del Vaticano y del Sacro Imperio de crear una liga unificada que hiciese frente a la amenaza turca fueron planteados, precisamente, en estos términos (González Cuerva, 2006: 286).

La materia religiosa, sin embargo, no acaba aquí: la cuestión húngara resultaba de gran interés para los Habsburgo como máximos exponentes de la causa católica no solo por ubicarse estos territorios en la frontera con Turquía –y encontrarse su parte central ocupada por los otomanos–, sino también debido a la expansión del protestantismo en el interior del país. En efecto, tras la tripartición de Hungría²¹⁷, el luteranismo y el calvinismo no tardaron en difundirse entre la nobleza del principado transilvano a consecuencia de su oposición al dominio de los Austria. Esteban Báthory, tío y predecesor del protagonista de la trama, se declaró católico e impulsó en su

²¹⁷ Tras la ocupación otomana y el fallecimiento del rey húngaro Luis II (ambos sucesos en 1526), sobrevino una etapa de inestabilidad que terminó con el Reino de Hungría dividido en tres partes: las regiones norte y oeste quedaron bajo el poder de los Habsburgo, quienes se reservaron el derecho a la corona por sucesión; la zona central y la capital de Buda quedó bajo dominio turco y el resto de territorios pasaron a conformar el principado de Transilvania, no sin cierta dependencia del control otomano.

principado una serie de medidas contrarreformistas en las cuales la Compañía de Jesús fue un importante actor. El propio Segismundo, de educación jesuita y con la influencia, ya señalada, de Alonso Carrillo, se mostró como un entusiasta continuador de esta línea reponiendo a esta orden sus derechos previamente arrebatados y rebelándose contra el vasallaje turco, tal como muestra la comedia. En Vélez, quien muy poco antes de la composición de la pieza concluía sus estudios de Artes en el colegio de la Compañía de Écija obteniendo el grado de bachiller el 3 de julio de 1596 (Peale, Ojeda, 2017: 49), no ha de sorprender, pues, el lugar especial que reserva al religioso en el texto –sin perjuicio de la hipótesis de Cioranescu y de Rambaud de que ambos llegasen a mantener un contacto directo o indirecto–. La dramatización de un conflicto como el transilvano no permitía únicamente la mención explícita del problema turco, sino que también daba pie a la divulgación de un mensaje contrarreformista fácilmente perceptible para un público familiarizado con la situación del principado.

Asimismo, el personaje de Carrillo, además de suponer un elogio con cierta carga personal por parte de nuestro autor a la Compañía de Jesús y de permitir introducir un potente mensaje pro católico, suponía una importante vinculación de dicho mensaje a lo español. Si bien determinados motivos de exaltación patriótica se encuentran distribuidos a lo largo de todo el texto, los versos que a continuación reproducimos son los que mejor reflejan esta unión de fervor católico y españolidad asociadas a la figura del jesuita:

[PRÍNCIPE.]	Maestro, en notable aprieto me va poniendo el marqués, porque es cabeza este fiero de herejes, y sobre todo, mayor hereje en su modo que fue Calvino y Lutero. Y pues tú eres el crisol de la verdad que definiendo, en tus manos me encomiendo,
-------------	--

que eres cristiano español (p. 186).

La importancia concedida a Carrillo no solo incide en los aspectos que acabamos de señalar, sino que se revela, además, como un importante puntal ideológico en favor del orden social monárquico-señorial de carácter claramente confesional: a través de la insistencia en la relevancia de esta figura como guía y mentor del príncipe –“por consejo de un sacerdote español que está en su servicio, no solo ha negado el feudo y vasallaje al gran Señor, [...] se ha levantado con Fechad y Lugos, y las tiene en su poder”, reza la carta recibida por Mahometo que lo informa de la rebelión de Báthory (p. 170)–, la obra elogia el papel preeminente de la Iglesia en las labores de gobierno. En este mismo sentido se dirige la supuesta legitimación divina de los actos del príncipe, que se ven respaldados por los correspondientes milagros. A este respecto, hemos de recordar que en el principado de Transilvania el poder del voivoda, además de necesitar de la aprobación del sultán turco, era otorgado por un consejo de principales que podía revocarlo. Parlamentos como el que sigue constituyen un claro mensaje en favor de la monarquía hereditaria frente a este modelo de gobierno:

CONDE.	Y más te quiero decir que lo que él dice, decimos, y eso os ha de hacer cumplir, si pretendes conservar el reino, que te le dio quien te lo puede quitar.
SIGISMUNDO.	¿Quién, traidores?
TODOS.	¡Yo!
SIGISMUNDO.	¡Eso es ser rey, y reinar! ¿Soy yo Sigismundo, o no? ¡Vive Dios que os mate, alevos! (p. 180)

Ante la preferencia de Sigismundo por abdicar antes que volver a someter a Transilvania al poder turco, interviene la voluntad divina para salvar su vida y apoyarlo. El resultado es la vuelta del transilvano al cargo de príncipe y el apoyo providencial

frente a sus enemigos, resolviéndose el conflicto en favor de la perspectiva que entiende el poder político emanado de Dios y concedido a un individuo o dinastía elegidos.

Así pues, a través de la asociación de ideales concretos de lo español y lo católico indisolublemente ligados a la figura de los Austrias, Vélez cumplía hábilmente una importante función propagandística a través de una pieza con la que, si bien pudo ver frustrado su plan inicial de representación, despejaría toda duda acerca de su gran capacidad como comediógrafo al servicio de la corte, cuestión que no haría sino reafirmarse en los años venideros.

3.12 –*La cristianísima Lis y azote de la herejía*

Este drama histórico presenta unas circunstancias particulares que nos obligan a añadir una pequeña introducción a nuestro esquema comunicativo a fin de estudiarlo adecuadamente: durante muchos años, *La cristianísima Lis*, que lleva por segundo título *El azote de la herejía*, permaneció en paradero desconocido. Esto es debido a que solo se conserva un manuscrito de la obra que sufrió diversos cambios de propiedad, circunstancia que motivó que no fuese posible localizarlo hasta 1977, cuando Simón Palmer, la primera investigadora que tuvo ocasión de estudiarlo, lo incluyó en su catálogo *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Así, la comedia se encuentra hoy entre los fondos de dicha institución y, gracias a la labor de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, también en internet: la web de dicho organismo dispone de una versión digitalizada de la obra.

El manuscrito requiere un estudio de sus características físicas y de las circunstancias que han motivado el desconocimiento en el que ha permanecido durante tanto tiempo, a lo que dedicamos la primera parte de este subepígrafe. Asimismo, la censura de esta pieza posee unas peculiaridades que consideramos necesario analizar y que permiten, junto con la temática que aborda, proponer un período de composición. Otra de las peculiaridades de esta pieza es el hecho de contar con dos finales, aspecto que también estudiaremos en profundidad.

MENSAJE/TEXTO: HISTORIA DOCUMENTAL, ARGUMENTO, MUNDO FICCIONAL, SUBGÉNERO

El único testimonio conocido de la comedia es el manuscrito que estudiaremos a continuación, hasta cuyo hallazgo nos era conocido poco más que el título de la obra (Monahan, 1991: 137). Este se encontraba inicialmente en la biblioteca del ducado de Osuna –a cuyo servicio trabajó Luis Vélez durante aproximadamente dos años; concretamente, para don Juan Téllez-Girón y Enríquez de Ribera, marqués de Peñafiel y futuro IV duque de Osuna–. En fecha desconocida, el documento pasó a la biblioteca de los Pidal, de donde la adquirió don Arturo Sedó, propietario del fondo teatral más importante de Europa. No sabemos cuándo obtuvo este último el manuscrito de don Roque Pidal, si bien consideramos posible acotar el período de su adquisición entre 1900 y 1951²¹⁸. La colección de Sedó llegó en 1968 al Instituto del Teatre de Barcelona, donde 9 años después Simón Palmer realizaría un primer estudio de *La Cristianísima Lis*.

La existencia del texto había sido señalada por primera vez por el conde de Schack, quien dedica el capítulo XXI del volumen III de su *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1887: 281-307) a Luis Vélez de Guevara. En dicho capítulo (282-283) recoge la noticia de la muerte del ecijano publicada en los *Avisos históricos* de José Pellicer el 15 de noviembre de 1644, a continuación de la cual reproduce una lista de sus obras dramáticas manuscritas en la biblioteca de Osuna incluyendo entre ellas el título de *La cristianísima Lis*. Sin embargo, en las páginas que siguen, dedicadas al comentario del argumento y a la crítica de algunas de las comedias de nuestro autor, no aparece mención alguna a aquellas obras recogidas en la lista. Esto

²¹⁸ Esta propuesta se debe a que don Roque Pidal vivió entre 1885 y 1960; y don Arturo Sedó, entre 1881 y 1965. Eliminamos los primeros años, hasta 1900, por considerar improbable, dada la juventud de ambos, que la adquisición del documento tuviese lugar antes de dicha fecha. De otra parte, el catálogo de Joaquín Montaner que examinaremos más adelante, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, fue publicado en 1951 y sitúa el manuscrito en la biblioteca de este último.

parece indicar que Schack tuvo ocasión de reproducirla, quizá a raíz de una visita a la mencionada biblioteca, pero no de leer las piezas que en ella aparecen. Pocos años después de la primera edición del trabajo del erudito (Berlín, 1845-1846), Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado recogía la comedia que nos ocupa en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1860). Tras una semblanza biográfica del dramaturgo, que también incluye el aviso de Pellicer sobre su muerte, presenta *La cristianísima Lis* en dos ocasiones: una bajo el subtítulo de “Comedias manuscritas de este ingenio [Luis Vélez de Guevara] que existen en la biblioteca del señor duque de Osuna” (1969: 446-447), y otra en una lista de sueltas, de la que no aparecen más datos. Adelantamos, respecto a esta versión impresa, que por ahora no ha sido encontrada: si bien Urzáiz, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, afirma la existencia de una suelta impresa en Madrid en 1654 (2002a: 701), hasta ahora no tenemos más noticia de ella. Además, hemos de señalar que una investigación anterior a las que acabamos de presentar, el catálogo de Francisco Médel del Castillo, contiene el título de la obra que nos ocupa (1735: 165), pero no presenta indicaciones de dónde se encuentra, ni de si se trata del manuscrito o de la versión impresa.

Pese a que tanto Schack como Barrera afirman la existencia del manuscrito en la biblioteca del duque Osuna, el catálogo que sobre ella elabora José María Rocamora en 1882 no presenta su título. Esto ha de significar, por tanto, que para cuando este hizo su “Catálogo abreviado de manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado” la obra ya se encontraba en la colección de Pidal. A tenor de estos datos, reiteramos la hipótesis que planteamos en un trabajo reciente (2018: 522-540) de que el documento pasó de la colección del duque a la de Pidal entre 1860 y 1882.

De esta manera, en la monografía de Cotarelo *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas* (1916-1917), este remite a los catálogos de Medel y, especialmente, de La Barrera: “la da como impresa suelta y además cita un manuscrito de ella existente en la biblioteca de Osuna, pero que, si pasó a la Nacional, hoy no existe en ella” (1917: 280). Este aspecto vendría a encajar con la posibilidad señalada de que entre 1860 y 1882 el manuscrito ya no se encontrase en la biblioteca del duque. Incluso existe la opción de que, cuando Cotarelo elaboró su catálogo, el texto ya hubiese pasado de la colección de Pidal a la de Sedó. Asimismo, la obra no se encuentra entre otras que Spencer y Schevill sitúan entre los fondos de Osuna en su trabajo de 1937, *The dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*.

Tampoco es posible responder a las cuestiones de cuándo y durante cuánto tiempo el manuscrito permaneció en manos del marqués de Pidal. Únicamente sabemos que, en 1951, Joaquín Montaner daba cuenta de su existencia en su catálogo *La colección teatral de Don Arturo Sedó*; por tanto, la obra ya había abandonado entonces la biblioteca de don Roque Pidal. La descripción dice así: “Cristianísima (La) Lis. Vélez de Guevara. Original con algunas hojas autógrafas. Censura en 1622” (1951: 73).

La obra de Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, contiene la primera descripción exhaustiva del documento (1977: 73):

817

— *La cristianísima Lis*.

Original con algunas hojas autógrafas.

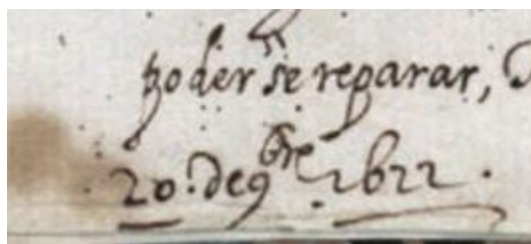
Letra del siglo XVII. 64hs. 220 x 250.

[«No mas monsiur, Paris yo le confesso... »]

Censura autógrafa de Pedro de Vargas Machuca (Madrid, 20 de diciembre de 1622). Con un informe de Paz y Melia.

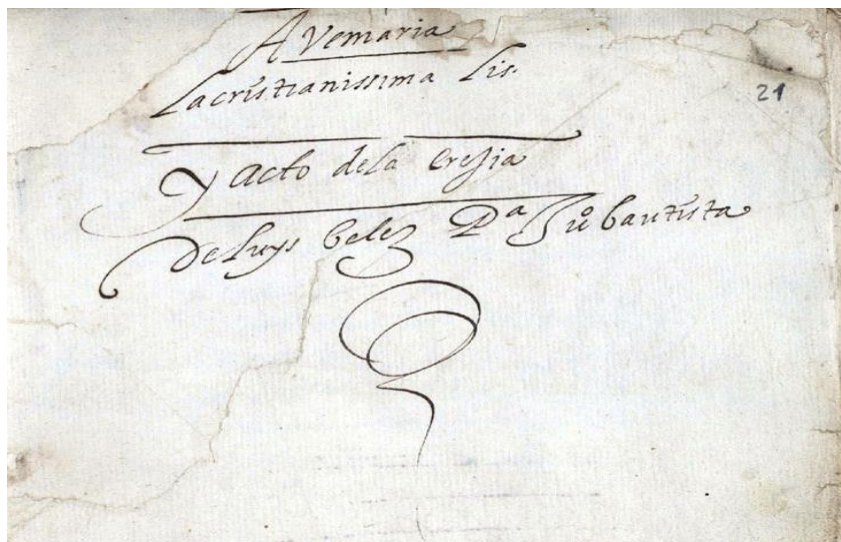
Vitr. A. Est. 5 (ex libris del marqués de Pidal).

En su ya mencionado trabajo “Luis Vélez de Guevara's *La cristianísima lis: A 'Lost' Play Rediscovered*”, de ineludible referencia para el estudio de esta comedia, Monahan (1991: 137-144) da cuenta de algunos errores tanto en esta descripción como en la de Montaner. En primer lugar, señala que el manuscrito no contiene folios autógrafos, como hacen notar también Vega García-Luengos (1998b: 1636) y George Peale (2002: 21), si bien este último afirmaba lo contrario en un trabajo anterior (2000: 648). Además, la autora corrige la fecha de la censura, que Simón Palmer había situado en diciembre de 1622, afirmando que el mes correcto es noviembre. Esta cuestión se explica por la abreviatura que el manuscrito emplea para noviembre, “9bre” –indicando que se trata del noveno mes del año–, fácilmente confundible con el mes de diciembre, como se aprecia en la imagen:



El manuscrito consta de 64 folios, a los que se suman dos de guarda al principio y al final. En la cubierta aparece estampado el número 17 y en el reverso se encuentran los *ex libris* que indican su anterior pertenencia a las colecciones de don Arturo Sedó y del marqués de Pidal. Figura, asimismo, la siguiente inscripción a lápiz: “Informe Paz y Melia. / La cristianissima Lis. Original con algunas hojas / autógrafas. Censura 1622. Velez de Guevara. / 1ª parte pero completa”. A continuación, en el primer folio de guarda, encontramos información relativa a la ubicación del manuscrito entre los fondos de Pidal: la inscripción “Vitrina A, Estante 5”, reconocible por tratarse de la signatura que poseen todos los documentos que han pasado por dicha biblioteca. En la parte superior izquierda del primer folio del texto se encuentra el título, escrito en una letra

que Monahan sitúa cronológicamente en el siglo XVIII (1991: 138). Añadimos la observación de un error de encuadernación (Sánchez Jiménez, 2018: 525) por el cual el folio que debería encontrarse en primer lugar ocupa el número 21, como se deduce del hecho de que en su anverso figure el título de la obra y el nombre del autor:



Además, el documento presenta algunas anomalías en cuanto a la numeración. Los folios presentan, en la esquina superior derecha de su anverso, una numeración hecha a lápiz como la que se observa en la imagen precedente. Además, los primeros cuatro folios del segundo acto aparecen numerados con tinta del 1 al 4, y lo mismo sucede con los primeros dieciocho del tercero, numerados del 1 al 18, que se corresponden con los folios 42 a 59. Los dos siguientes a estos presentan únicamente la numeración a lápiz –se trata de los folios 60 y 61, y no 61 y 62 como indicamos en nuestro trabajo previo sobre *La cristianísima Lis* (2018: 525-526)–, y el folio 63 muestra, como el 59, el número 18 escrito con tinta. Esta peculiaridad responde a la ampliación del final del drama a la que ya hemos aludido.

El texto consta asimismo de dos censuras. La primera de ellas, que solo Monahan recoge en su trabajo, pertenece a D. de Mello y se encuentra en el folio 61v. Como afirma la investigadora, este aspecto apunta la posibilidad de una representación

portuguesa (1991: 139). Antecedem a esta firma unas palabras de las que solo resulta legible la expresión “podesse representar”. La otra censura, firmada por Pedro de Vargas Machuca, se encuentra en el folio 63r y tiene por fecha el 20 de noviembre de 1622. Analizaremos ambas, junto con la cuestión de los dos finales, en el apartado dedicado a los factores contextuales de esta obra.

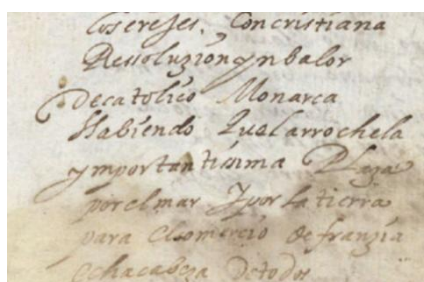
Es preciso matizar algunos aspectos de la descripción que Monahan hizo del manuscrito: la investigadora señala que los fols. 21-23 presentan, además, otra numeración a lápiz del 1 al 3 (1991: 139); pero esto solo se cumple en el último caso, que presenta un pequeño “3” bajo el número “23”. Además, la autora indica que los folios 49, 59 y 63 presentan, erróneamente, las numeraciones 40, 50 y 64 respectivamente. En el momento en el que examinamos el manuscrito, la numeración que en ellos aparecía era la correcta; lo cual, al igual que el rasgo anterior, podría deberse a algunas labores de corrección hechas con posterioridad a la publicación del trabajo de Monahan.

Asimismo, la ficha de la obra que presenta la base de datos dirigida por Margaret R. Greer (Duke University) y Alejandro García-Reidy (Syracuse University), *Manos* –anteriormente, *Manos Teatrales*–, de inestimable ayuda para el investigador de manuscritos teatrales de los siglos de entre finales del siglo XVI y comienzos del XVIII, presenta algunas apreciaciones susceptibles de ser revisadas. En primer lugar, de las dos censuras que presenta el manuscrito –una de Pedro de Vargas Machuca, y la otra de D. de Mello, esta última en el fol. 61v–, la ficha recoge únicamente la primera, que sitúa al final del acto II, en lugar del III. Se trata de una pequeña errata, dado que el folio donde la ficha ubica la censura, el 63r, es el correcto. El mes de la fecha de dicha censura no se especifica; en su lugar encontramos la indicación “20 de <?>bre de 1622”. De otra parte, consideramos poco probable su hipótesis de que la inscripción “Vea esta comedia

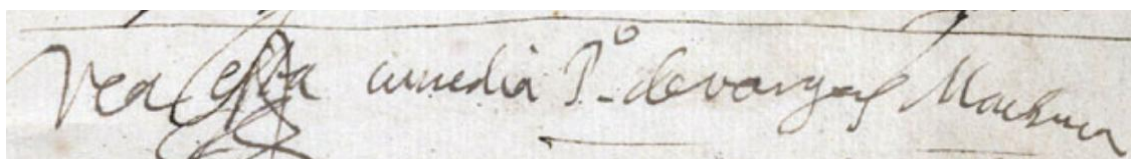
Pedro de Vargas Machuca” que antecede a la censura de este proceda, como se afirma en la ficha, de la mano de Juan Bautista, dado que los encargados de la redacción de estas notas eran los provisos o encomenderos, y no los miembros de las compañías teatrales. Finalmente, la ficha de *Manos* contiene la afirmación de que fueron cuatro los copistas del manuscrito, así como la posibilidad de que uno de ellos fuese el propio Luis Vélez. A este respecto, nos mostramos de acuerdo con Monahan no solo en que no hay partes autógrafas en la obra, sino también en que son tres las manos que intervienen en el documento (1991: 139), distribuidas como sigue:

- Primer copista: fols. 1r-3v, 6r-15v, 23r-37r.
- Segundo copista: fols. 4r-5v, 16r-22r, 37v-58v, 62r-63v.
- Tercer copista: fols. 59r-61v.

En la ficha de *Manos* se atribuyen los fols. 4-5 a un copista diferente del de los fols. 16-22, 37-59 y 62-63. De otra parte, encontramos contradictoria su consideración de que el primer copista podría ser Juan Bautista con la atribución a este de la inscripción “Vea esta comedia Pedro de Vargas Machuca” que precede a la censura de este último. Un examen de ambas caligrafías permite percibir notables diferencias entre ambas:



Muestra de la primera mano, fol. 2r.



Inscripción previa a la censura que *Manos* atribuye a Juan Bautista.

ARGUMENTO DEL TEXTO

Presentamos a continuación un detallado resumen del argumento de la pieza tal como lo incluimos en nuestro artículo sobre esta (2018: 528-531) ampliando en lo posible la ya de por sí extensa síntesis que realizó Monahan (1991: 141-143). Consideramos pertinente un amplio compendio de la trama de la obra al tratarse de un manuscrito inédito de difícil lectura y no existir, por ahora, una edición moderna de *La cristianísima Lis*.

Dado que el documento descrito carece de folio de reparto, enumeramos previamente los personajes que intervienen en la comedia en dos formas, la normalizada que empleamos en nuestro trabajo y la que aparece en el manuscrito, que indicamos entre paréntesis. Así, los nombres de los caracteres por orden de intervención son los siguientes: Pernil, Clavel (Clabel), el rey Luis (Luys), la reina Ana (reyna), el príncipe de Condé (Conde), el duque de Luynes (condestable, cond. o Luynes), Lesdiguières (Ladiguiera), el duque de Umena²¹⁹, el duque de Perno, el duque de Montmorency (Memoranssi), el duque de Soubise (Subisse), madame Fénix (Fenis), Altafontana, un ciudadano con arcabuz, un rey de armas (rey de harmas), Roberto –anciano francés–, Florís (Floris) –dama francesa–, madame Isbella (Ysbella) –doncella de la reina–, un alemán, unos músicos españoles, Henri de Rohan (Roan) –hermano de Soubise y duque de Rohan– y madame Tisbe –hermana del duque de Umena–.

En el primer acto, que se extiende desde el folio 1 al 22, se nos presenta en primer lugar al soldado Pernil, el gracioso de la obra; español que, a su paso por París de camino a Flandes, se encuentra las calles de la ciudad llenas de gente y barullo. El militar se pregunta si la causa de la algarabía será un parto de la reina Ana –Ana de Austria, hija de Felipe III y esposa de Luis XIII–. Un soldado francés se presenta como

²¹⁹ El auténtico título de este personaje es el de duque de Mayena, si bien nos referiremos a él con la denominación que le da Vélez para evitar confusiones.

Clavel y le explica la situación: el rey se dispone a abandonar París con su ejército para combatir a los hugonotes. Pernil decide entonces unirse a la causa de las tropas francesas contra los herejes afirmando orgullosamente que, como español, conoce bien sus peligros y que su rey, Felipe IV, es mundialmente conocido como defensor de la fe católica y temido por los enemigos de esta. A continuación, Clavel le da a Pernil una detallada relación de los nobles más importantes que combaten en el ejército real: Luynes, el príncipe de Condé y los duques de Lesdiguières, Épernon, Montmomercy y Umena. Pernil afirma que recuerda a este último de su viaje a España con motivo de la negociación de los matrimonios entre los hijos de Felipe III y los de María de Médici. Le dedica unas halagadoras palabras, lo cual, junto a la representación de su muerte, responde a una dignificación de su figura por parte de Vélez. Las alabanzas de los soldados pasan entonces a dirigirse a Luis XIII y a su mujer; estas últimas en boca de Pernil, que expresa su respeto por la hija del rey español: “decid muchas alabanzas / de esa señora, monsiur, / que como es prenda de España / mientras las oigo me estoy / bañando en agua rosada, / como dicen los civiles” (folio 7r²²⁰). Ambos expresan sus mejores deseos para el matrimonio, así como la esperanza de que pronto tengan descendencia. En este diálogo, como en otros varios que seguirán a lo largo de la obra, se aprecian los rasgos en el habla de los soldados que caracterizan a Pernil como gracioso. A continuación, entran a escena los reyes con su séquito: llegan de oír misa en la Basílica de Saint-Denis y están realizando los últimos preparativos previos a la campaña militar. El duque de Luynes, condestable del rey, lee un poder notarial por el cual se otorga autoridad para el gobierno de París a la reina Ana en ausencia de su marido. Luis da entonces las primeras instrucciones estratégicas repartiendo a sus hombres por los territorios herejes: el duque de Épernon irá con sus hombres a La

²²⁰ A falta de una numeración normalizada de los versos de las comedias, al citar parlamentos que en ella se encuentran hemos de indicar el folio donde estos se encuentran.

Rochelle; el de Montmorency, a Languedoc y el de Umena a Montauban. Mientras tanto, él se dirigirá con Luynes, Lesdiguières y el Príncipe de Condé a Saint Jean d'Angély. Llega así el momento de la partida y el monarca se despide de su mujer expresándole su amor y afirmando con pesar que su obligación es anteponer a sus sentimientos sus deberes de gobierno. La reina, entre lágrimas, responde que comprende la situación y que en su lugar ella haría lo mismo, pues al fin y al cabo es “valerosa bisnieta de Carlos Quinto” (folio 13v). Tras la emotiva despedida, Ana le pide al duque de Lesdiguières que se ocupe de que su marido esté protegido y bien informado, dada su juventud e inexperiencia en la guerra.

En la segunda escena de este primer acto asistimos a los acontecimientos que tienen lugar en la ciudad de Saint Jean d'Angély: Benjamin de Rohan, duque de Soubise y gobernador de la ciudad que ha proclamado su desobediencia a Luis XIII, recibe un comunicado que le informa de la llegada próxima de las tropas reales. Le entrega la carta un mensajero que resulta ser una mujer vestida de hombre: se trata de madame Fénix, su amante, a quien el duque había abandonado en La Rochelle para viajar hasta Saint Jean d'Angély. Ante tal desengaño amoroso, la mujer había decidido hacerse pasar por un mensajero para llegar hasta Soubise y vengarse de él asesinándolo. Este le pide disculpas asegurándole que su partida era necesaria para ejercer como gobernador de la ciudad y que optó por viajar solo por temor de que algo pudiese ocurrirle a ella, su amada, argumentando que “en llegando a recelar / en las cosas de honor / lo que da vida al amor / al honor suele matar” (folio 17r). Le asegura a madame Fénix que sus sentimientos por ella no han desaparecido, pero que sus compañeros hugonotes lo necesitan, y consigue convencerla de que los ayude en su lucha contra Luis XIII, cuya muerte se convierte en el nuevo objetivo de la dama. Entra entonces a escena Altafontana, lacayo de Soubise, para informar de que la próxima llegada del rey y su

ejército a la cercana ciudad de Issé –que en el manuscrito aparece denominada *Xisse*– tendrá lugar esa misma tarde, por lo que es necesario realizar los preparativos pertinentes, ya que probablemente se encuentren al día siguiente en Saint Jean d’Angély.

La acción que sigue se desarrolla en dos cuadros muy breves que muestran lo que ocurre fuera y dentro de Issé: las tropas reales llegan a las afueras de la ciudad y el rey Luis, al ver las puertas abiertas, decide cruzar las murallas pese a las advertencias del duque de Lesdiguières de que podría tratarse de una trampa. Le siguen los nobles que lo acompañan y son todos recibidos por un ciudadano con arcabuz que les confirma la rendición de Issé. Pernil, sorprendido por la poca resistencia de los hugonotes de esta ciudad, se pregunta si será tan sencillo triunfar en las próximas incursiones.

El segundo acto nos sitúa fuera de las murallas de Saint Jean d’Angély a la mañana de la jornada siguiente, donde el rey y su ejército se encuentran acampados, tal como había anticipado Altafontaine en su conversación con Soubise del primer acto. Clavel y Pernil se despiertan antes que el resto, salen a pasear por los alrededores de la ciudad y se encuentran con Luis XIII investigando la zona. Este les pide que lo acompañen mientras inspecciona las murallas de la capital en busca de los lugares más fáciles para acceder al interior durante el asalto. Mientras tanto, desde el otro lado del muro asoma madame Fénix blandiendo un mosquete y apuntando a Luis. Sin embargo, yerra el tiro y dispara sin quererlo a Clavel, quien fallece al instante. El joven monarca se muestra tan calmado y valiente ante la muerte que madame Fénix queda cautivada y decide defenderlo de los ataques de los hugonotes. Así se lo hace saber a Soubisse, quien, alertado por el disparo, llega corriendo a la muralla junto a la dama. Este le pregunta sorprendido cuál es la causa de su cambio de parecer, a lo que ella responde que no ha de asombrarse, pues es mujer y está loca. A continuación, Luis y Pernil

deciden retirarse rápidamente, este último protegiendo con su propio cuerpo las espaldas del rey. Se reúnen con Luynes, Condé y Lesdiguières, quien reprende al monarca por la osadía de salir del campamento sin protección diciendo que su vida es la más importante para Francia y que ha de confiar en quienes lo rodean, más experimentados en materia militar. Soubise, que ha estado contemplando lo que ocurría desde lo alto de las murallas, atiende a un mensajero del rey que le transmite órdenes de abrir las puertas de la ciudad. El gobernador se niega argumentando que no tiene autoridad para hacerlo sin la confirmación de la asamblea hugonote de La Rochelle. Para informar de esta circunstancia al rey, escribe una carta y se la entrega al rey de armas.

En el segundo cuadro del acto, Luis recibe el mensaje de Soubise con su negativa de abrir las puertas, lo que provoca su ira. Comienza entonces a organizar el asalto a Saint Jean d'Angély con ayuda de sus hombres. La tercera escena muestra a la reina recibiendo peticiones de diversos súbditos en su ejercicio como gobernadora de París. La vemos mostrar un carácter benévolo y justo: concede una renta a un pobre anciano y da refugio en palacio a una doncella acosada por su guardián, que pretende obligarla a casarse con él. A continuación, llega un alemán portando un documento legal para pedir a la reina que lo examine, a lo que esta responde airada que deje de malgastar el tiempo destinado a cuestiones importantes. Al no quedar nadie por atender, la doncella Isbella hace pasar a unos músicos españoles para entretener a su señora y esta, cansada y triste por la ausencia del rey, cae dormida. Sueña que se encuentra junto a él en los momentos previos a una batalla y que le advierte que sea cauteloso, pero este resulta herido de un mosquetazo; y su caballo, muerto. Entre lamentos y gritos de socorro, la reina es despertada por su doncella con buenas noticias: Pernil ha llegado a palacio desde Saint Jean d'Angély con una carta de Luis y otra del conde de Lesdiguières. En ellas se le informa de que el asedio ha sido un éxito y que el rey se

dirige con sus tropas hacia Montauban. Después del relato de la batalla por parte de Pernil, quien pidió personalmente ser el mensajero que llevase tan alegres nuevas a la reina, esta decide regresar con él para reunirse con su esposo. En el cuarto y último cuadro asistimos a la reunión, a las afueras de Bergerac, entre Luis y el duque de Umena, quien ha estado explorando los alrededores de Montauban. Mientras intercambian impresiones, oyen unas campanadas procedentes de la localidad –protestante–. El condestable Luynes informa de que se trata de un párroco que está dando la comunión a los enfermos, ante lo cual el rey ordena a sus hombres que no se arrodillen y que prendan al sacerdote para quemarlo.

El acto tercero consta de siete escenas y contiene más acción que los anteriores. En la primera de ellas asistimos a la reunión de Soubise y su hermano, el duque Henri de Rohan, en Montauban. Hablan sobre la próxima llegada del rey y su ejército y manifiestan su voluntad de resistir el ataque. Madame Fénix oye su conversación y revela en un breve monólogo su intención de hablar ella misma con Luis –vuelve a afirmar que está loca, al igual que hizo en el segundo acto, y que ya poco le importa la religión–. La segunda escena muestra el feliz reencuentro de la reina y su marido; y presenta a madame Tisbe, hermana del duque de Umena y gran combatiente. Se les une el duque de Lesdiguières, quien expresa su esperanza de que la presencia de la reina haga que Luis tenga una actitud más prudente. En el tercer cuadro encontramos a madame Fénix vagando por las afueras de Montauban pensando por su amor y buscando al rey. Tras ser brevemente interrogada por Pernil, se topa con madame Tisbe y su ejército y mantiene una airada conversación con ella en la que afirma que únicamente se deja apresar porque desea hablar con el rey. Así ocurre en la siguiente escena, que tiene lugar en el campamento real: madame Tisbe lleva a Fénix ante Luis, y esta pide hablar a solas al monarca con la intención de declararle su amor. Él, sin embargo, la interrumpe

cuando lo intenta: considera su intento de cortejo osado e irrespetuoso y decide castigarla por ello, aunque le perdona su intento de asesinato al que asistimos en el segundo acto. A continuación, queda sola madame Fénix maldiciendo su suerte. Sus lamentos se ven interrumpidos por gritos alarmados ante un incendio que ha comenzado en el campamento, y aparece el rey desarmado, que acaba de rescatar a la reina y la lleva a medio vestir en sus brazos. La representación de la pasión de Fénix por Luis y el amor entre este y la reina Ana se ven reforzados por la presencia del fuego, aspecto al que Pernil aporta su contrapunto humorístico al exclamar “¡Oh, perros luteranos! / sois vosotros los herejes / y nosotros los quemados” (folio 56v). La reina recupera fuerzas y se dispone a combatir junto a su marido afirmando que ha llegado la ocasión de demostrar que es bisnieta de Carlos I.

La acción restante se desarrolla dentro y fuera de las murallas de Montauban: la reina, por cuya palabra vamos conociendo el desarrollo del asedio, ve cómo hieren a su marido y matan a su caballo, tal como ella había visto en su sueño. Madame Fénix se encarga de ponerlo a salvo cargándolo en sus brazos, tras lo cual el monarca se repone y vuelve al ataque. Se dispone a ayudar al duque de Umena, quien se encuentra sobre la muralla luchando contra Soubise, su hermano Henri de Rohan y otros soldados. Aunque el rey le pide que aguarde ayuda, Umena se niega y termina por caer desde la muralla herido mortalmente de un disparo. Luis pide entonces una tregua para honrar el cuerpo del duque fallecido y hace el solemne juramento de no abandonar la lucha hasta que Montauban se rinda. Como veremos, el final de la comedia consta de folios añadidos que permiten un final menos abrupto y de mayor solemnidad para el duque de Umena.

MUNDO FICCIONAL DE LA OBRA

Los hechos y personajes representados en *La cristianísima Lis* conforman un mundo ficcional que encaja con las características de lo verosímil en relación con las leyes que rigen el mundo real; esto es, con un modelo de mundo de tipo II según la clasificación de Tomás Albaladejo (1992: 52-58). Un elemento de la comedia es susceptible de ser considerado sobrenatural, lo que conllevaría la clasificación del mundo ficcional como de tipo III: nos referimos al sueño premonitorio de la reina en el cual ve cómo hieren a su marido. Consideramos, sin embargo, que se trata de una pequeña licencia poética, común en las obras barrocas, que no es lo suficientemente relevante en la trama ni transgrede las leyes de la realidad lo suficiente como para ser tenida en cuenta a este respecto. Asimismo, este sueño tiene función dentro de la trama: constituye un motivo de inquietud para doña Ana que permite justificar su decisión de abandonar París para luchar junto a su marido.

PERSONAJES. ELEMENTOS HISTÓRICOS Y FICTICIOS

Hemos de señalar que todos los nobles que aparecen, a excepción de Tisbe, son personajes históricos que tomaron parte en el asedio a la ciudad de Saint Jean d'Angély. El texto muestra una notable fidelidad a acontecimientos y personajes. Resulta llamativa la presentación del rey francés que presenta el autor: como afirma Davies, “El tratamiento que Vélez da a los reyes nunca fue totalmente carente de crítica”²²¹ (1983: 31), y *La cristianísima Lis* no es una excepción. El personaje de Luis XIII, aunque presenta las cualidades deseables en un monarca, muestra también algunos defectos, como son la osadía y la poca experiencia militar. Este último aspecto, del que hay constancia hoy, parecía responder más a cierto desinterés por parte del rey que a la poca

²²¹ La traducción es mía.

edad con la que contaba en los años que nos ocupan (Le Bass, 1841: 462), pero, ciertamente, esta es la disculpa que Vélez presenta en su texto. Los atrevimientos del monarca, como abandonar el campamento sin escolta o entrar solo en una ciudad enemiga, pueden atribuirse a su juventud, si bien nuestro autor muestra cómo Lesdiguières lo reprende en tres ocasiones. Así pues, aunque de modo sutil, el autor no deja de señalar cierta temeridad por parte del rey poco recomendable en alguien de su posición.

Respecto al resto de personajes, Vélez demuestra una vez más un gran conocimiento de las personas implicadas en los acontecimientos históricos. Cabe destacar su insistencia en el valor del duque de Umena, a quien Pernil afirma conocer y elogiar. El final aumentado está destinado específicamente a ennoblecer la muerte de este personaje presentándolo como un mártir de la fe católica, aspecto muy del gusto del público español. Lesdiguières, de otra parte, se nos presenta como el mando militar y político más experimentado, dada su avanzada edad. Poco tiempo después de los hechos representados, ya en 1622, se convirtió en condestable de Francia sustituyendo a Luynes. En virtud de su edad y su autoridad sobre el rey se trata del personaje más grave y que más respeto inspira de la comedia.

Resulta significativo que Luynes, pese a ser quien ocupa el cargo de condestable de Francia, reciba un tratamiento que lo hace menos visible que al propio Lesdiguières. Sin embargo, era el aristócrata más cercano a Luis XIII, quien al llegar al poder lo convirtió en su valido. Esta confianza hizo que acumulase tanto poder que en él recaían las decisiones políticas fundamentales, como afirma Clavel en el primer acto: “[Luynes] al rey iguala / casi en la gran dignidad / porque todo lo que manda / se obedece y se ejecuta / sin que sean necesarias / consultas al rey” (folio 3 v). El rey lo nombró condestable de Francia en los preparativos de la campaña militar a la que asistimos en la

obra, cargo en el que duró poco tiempo, puesto que el duque falleció de enfermedad en diciembre de 1621. La gran concentración de poder por su parte no gustó en la corte francesa, y el sonoro fracaso de Montauban hizo que su desprestigio aumentase. Consideramos probable, pues, que fuese este el aspecto que motivó la decisión de Vélez de otorgar a su personaje una presencia notablemente menor que a Lesdiguières.

Otro rasgo digno de mención de *La cristianísima Lis* en lo que a sus personajes se refiere es la presencia de la mujer varonil, de la que Vélez es considerado uno de los mejores representantes. Los tres personajes femeninos de mayor importancia presentan o adquieren en algún momento de la obra los rasgos que caracterizan a este arquetipo (cf. McKendrick, 1974). Madame Tisbe constituye el mejor ejemplo al actuar como tal en todo momento, pues es una combatiente. Su presencia, sin embargo, parece responder al deseo de ensalzar de modo indirecto la figura del duque de Umena, su hermano en el texto, dado que se trata de un carácter ficcional que encarna los rasgos considerados más positivos en la España de la época: valor, lealtad y catolicismo, y se encuentra íntimamente vinculada a él. Tisbe se corresponde a la perfección, dentro de la categoría de la mujer varonil, con el subgrupo de mujer guerrera (cf. McKendrick, 1974: 211), la figura femenina más representativa de la comedia española junto a la mujer enamorada, en palabras de Bravo-Villasante (1955: 38), y muy habitual en la dramaturgia veleciana –presente en obras como *La Serrana de la Vera*, *El amor en vizcaíno*, *El triunfo mayor de Ciro*, *saber vencerse a sí mismo*, *El marqués del Vasto...*—. La reina, por su parte, tiene como función primordial aludir a la unión franco-española, como se desprende de los diálogos amorosos que mantiene con su marido y de sus orgullosas referencias a su sangre española. De modo verosímil para su posición social, presenta unos rasgos acordes con la mujer varonil en los momentos en los que la defensa de la fe así lo requiere: aunque acepta su deber de quedarse gobernando en

París, su sangre española y su amor hacia Luis XIII le llevan a desear unirse a su marido en la guerra, como buena descendiente de Carlos I y de Felipe II. Se trata, pues, de un personaje que combina aspectos de mujer enamorada y de mujer guerrera. Finalmente, madame Fénix constituye otro excelente ejemplo de mujer varonil, como bien hace notar Vélez desde la primera aparición de la dama sobre el escenario vestida de hombre. Este es un recurso muy aclamado por el público áureo español, como supo ver Lope: “Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 281-284). Este personaje concentra los aspectos más revolucionarios para la mujer de la época: rebeldía e insumisión al varón. No obstante, como bien señala Stroud, “no podemos pasar por alto los fundamentos de misoginia en lo que muchos de los personajes dicen de la mujer en general” (1983: 114)²²², de lo cual la propia dama es el mejor ejemplo en esta obra. En dos ocasiones, la dama afirma que, al ser mujer, está loca, aspecto que indudablemente resta peso a las decisiones que toma y manifiesta dicha base sexista que, por otra parte, era común en la época. Además, puede observarse a la perfección el cese de su actitud rebelde que representa el momento en el que salva la vida a Luis e incluso antes, cuando abandona el bando protestante con la intención de protegerlo y declararle su amor. En la tipología de personajes femeninos establecida por Marc Vitse (1978: 155-162), este personaje respondería al tipo de mujer desnaturalizada por masculinización negativa y, dentro de este, a la forma que denomina “complejo de Diana”, que define como sigue: “[Hace intento] de rechazar la ley de Venus, o sea, de huir de la dependencia amorosa como sumisión al hombre [...] con el subtema de la mujer burlada que pasa del odio al amor frustrado y de nuevo al odio (esta vez criminal) hacia los hombres” (1978: 156-157). La reina y madame Tisbe, por el contrario, se

²²² Traducción propia.

corresponden con la categoría de mujer varonil por masculinización positiva, que las convierte en sustitutos del varón a través de la superación de su feminidad (1978: 156).

Finalmente, hemos de señalar la importancia de las imágenes ígneas que se suceden hacia el final de la diégesis, aspecto que también percibió Monahan (1991: 143), cuando los reyes y madame Fénix aluden al fuego de su pasión y, además, cuando estalla el incendio. Recordemos asimismo que, al final del segundo acto, Luis XIII da orden de prender a un párroco luterano y quemarlo. El fuego adquiere, pues, una dimensión purificadora que puede ser interpretada como una referencia a la herejía y a su correspondiente castigo, por un lado, y a la pasión amorosa, por otro.

Por lo que respecta a la proporción de elementos históricos y ficticios, puede afirmarse que los primeros se dan de modo mayoritario en la comedia. Si bien asistimos a la concentración cronológica propia de la dramatización de los acontecimientos, no se dan modificaciones sustanciales de su transcurso respecto de las fuentes históricas. La inclusión de elementos ficticios afecta fundamentalmente a la aparición de los personajes de madame Tisbe y de los soldados Clavel y Pernil. Este último, como ya hemos mencionado, introduce parlamentos cómicos que permiten caracterizarlo como gracioso, si bien no presenta la glotonería y el apocamiento que suelen caracterizar a la figura del donaire (Gómez, 2006: 128). Por el contrario, su función primordial es la de introducir la mayoría de referencias a España que presenta el texto, así como actuar en representación suya –finalidad con la cual también cumple el personaje de la reina–, razón por la cual su caracterización es extremadamente positiva: el militar es extremadamente valiente y leal, hasta el punto de arriesgar su propia vida para proteger la del rey francés, además de simbolizar la lucha contra la herejía con la que la Monarquía Hispánica se asocia.

SUBGÉNERO Y ORIENTACIÓN PREFERENTE DE LA COMEDIA

En cuanto al cumplimiento de esta obra con los requisitos que hemos señalado como más importantes para un drama histórico, es de destacar el hecho de que carece de doble temporalidad, dado que representa hechos que tenían plena actualidad en el momento de su composición y escenificaciones. Pese a no tratarse de hechos históricos respecto a su propia época, la traslación cronológica a unas circunstancias pretéritas conocidas por la audiencia es sustituida por una traslación geográfica a un contexto del cual el público debía tener conocimiento, dada la importancia otorgada a la lucha contra los movimientos reformistas.

Además, *La cristianísima Lis* cumple otras características propias de este subgénero, como es la intervención de personajes histórico-políticos de modo decisivo en la trama. En este caso, encontramos al rey Luis XIII interpretando el papel protagonista, dado que Pernil, si bien ocupa un lugar de gran importancia, tiene la función de constituir el punto de referencia para el espectador español, que contempla los acontecimientos a través de sus ojos y se siente identificado con sus parlamentos. El peso de la acción, sin embargo, no recae sobre él, sino sobre el joven monarca y sus decisiones, así como las consecuencias de estas. Asimismo, Luis XIII es el eje en torno al cual gira toda la obra y las relaciones personales en ella contenidas, pues el resto de personajes se define precisamente por sus vínculos con él: doña Ana es su enamorada y compañera de lucha contra la herejía; los nobles que lo acompañan son sus aliados y consejeros, que lo apoyan en su causa de defensa de la fe; madame Fénix es su admiradora, enamorada de él hasta el punto de renegar de su propia causa; y los hermanos Henri y Benjamin de Rohan se erigen en antagonistas en virtud de su desobediencia a la autoridad real.

Respecto a la proporción que presentan hechos públicos y privados (*cf.* Oleza, 2013: 150-187; 2012: 61-102), puede afirmarse que nos encontramos ante un drama histórico de hechos públicos. Solo dos elementos constituyen la trama privada, ambos de carácter amoroso: de un lado, la relación entre Luis XIII y Ana de Austria; de otro, el enamoramiento de madame Fénix. Sin embargo, estos aspectos suponen una pequeña proporción en relación con el resto de elementos de la obra, de carácter eminentemente público. Hemos de señalar que, si bien la intervención de la dama no carece de importancia, pues llega a salvar la vida del rey, este no constituye un aspecto imprescindible en el argumento, ya que el episodio está orientado precisamente a la redención madame Fénix por su desobediencia previa. Por otra parte, Luis interpreta un papel eminentemente pasivo en su relación con la dama, pues se limita a ser el objeto de su amor sin presentar más reacción al respecto que castigarla por su atrevimiento. Algo similar puede afirmarse sobre su trama romántica con la reina: el amor entre ambos sirve como pretexto para que doña Ana termine por intervenir en el conflicto armado, pero no desencadena ninguna acción por parte del rey. Puede decirse, por tanto, que la acción de la comedia viene establecida por los eventos de carácter público; es decir, por el enfrentamiento con los hugonotes en general, y con los hermanos de Rohan en particular, que desemboca en la toma de Saint Jean d'Angély y en el asedio de La Rochelle. La función de la trama privada, por tanto, carece del peso suficiente para hacer de *La cristianísima Lis* un drama histórico de hechos privados.

La obra presenta, asimismo, una reducida presencia de elementos ficticios. Como señalamos, todos los aristócratas que aparecen tuvieron existencia histórica documentada, con la excepción de madame Tisbe. Madame Fénix constituye el epicentro de la acción privada y ficticia de mayor importancia en la trama, y el soldado Pernil es también un personaje ficticio cuya función es constituir el punto de vista

español que permite la identificación de la audiencia, así como la incidencia en la unión franco-española a través de su cordial relación con el soldado Clavel y con los reyes franceses. Por lo tanto, la ficcionalización de la materia histórica opera aquí a través de la representación de unos hechos que, en su mayoría, tuvieron lugar adaptándolos al gusto del público español y a la exaltación de los valores patrióticos vinculados con la defensa de la religión y la conveniencia de una alianza franco-española a tal fin.

Por lo que respecta a la recepción preferente, *La cristianísima Lis* contiene elementos susceptibles de atraer a todo tipo de audiencias: la presencia de Pernil constituye un reclamo para públicos de carácter popular; si bien el extremado cuidado en los detalles históricos parece responder a las preferencias de un público cortesano, más culto y enterado de los eventos que efectivamente tuvieron lugar. La inclusión de la extensa nómina de nobles que intervinieron en los acontecimientos históricos señala una voluntad de presentar unos hechos que resultasen verosímiles al espectador habitual de una representación cortesana. Como veremos en el apartado dedicado al contexto de la comedia, las relaciones entre España y Francia requerían del respaldo de elementos propagandísticos orientados tanto al pueblo como a la nobleza que pueden encontrarse en la obra. Por tanto, podemos afirmar que la orientación de esta es eminentemente propagandística, aspecto que se superpone a la vertiente educativa del gobernante que señalábamos en el subepígrafe dedicado al drama histórico. Únicamente un rasgo puede encontrarse orientado en esta última dirección, y es el señalamiento de la actitud temeraria por parte de Luis XIII, que Vélez podría haber incluido pensando en la educación del joven Felipe IV, que en el momento de su llegada al trono estaba a punto de cumplir dieciséis años. De otra parte, si bien es complejo deducir las características escenográficas del texto a partir de las acotaciones –dado, por un lado, que son muy escasas; y por otro, que no hay forma de saber si estas son obra de Vélez o de los

actores de la compañía—, *La cristianísima Lis* no parece presentar una gran complejidad a este respecto, lo cual también determina esta ambivalencia en cuanto a los posibles receptores que venimos presumiendo.

EMISOR: LA AUTORÍA DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA. FECHA Y FUENTES DE LA COMEDIA

La atribución de *La cristianísima Lis* a nuestro dramaturgo es posible gracias a la censura de Machuca que aparece en el folio 63r del manuscrito, en la que el censor afirma la autoría del ecijano, además de dedicar notables halagos a la obra. Bolaños Donoso (2006: 84-85) localiza, además, un documento con fecha de 5 de marzo de 1624 de Juan Jerónimo Valenciano y Manuela Enríquez, por el cual otorgan a Francisco Encinar poderes para impedir la representación de una serie de comedias que son propiedad de la compañía de los hermanos Valenciano. Entre otras veinte se encuentra *La cristianísima Lis*, que aparece mencionada con su segundo título, *El azote de la herejía*, y atribuida asimismo a Vélez por la autora. Este segundo título es susceptible de provocar confusiones —si bien no en este caso, dado que la atribución a Vélez es clara—, puesto que existe otra pieza también titulada *El azote de la herejía* que se atribuye a Mira de Amescua o a Fernández Bustamante (Urzáiz, 2002a: 701), o a Guillén de Castro (Ferrer Valls *et al.*, 2019). Trataremos más en profundidad un problema de atribución relacionado con este aspecto en el apartado dedicado a la recepción, pues afecta directamente a la cuestión de las representaciones del drama.

En cualquier caso, podemos establecer que *La cristianísima Lis* y *azote de la herejía* fue compuesta por Vélez para la compañía teatral de los hermanos Valenciano. A partir de los datos que encontramos en el folio 63 y de los hechos que abarca la trama, podemos sugerir un período durante el cual el comediógrafo pudo escribirla. En primer lugar, la revuelta protestante que desembocó en la toma de Saint Jean d'Angèly tuvo

lugar en mayo de 1621, fecha que tomaremos como referencia. Por otra parte, en el folio 63 del manuscrito se encuentra la fecha de la censura de Machuca, 20 de noviembre de 1622, precedida de otra ligeramente anterior: 13 de noviembre del mismo año. Es lógico considerar que probablemente Vélez compuso su obra con una cierta distancia temporal de los acontecimientos y que quizá la terminó tiempo antes de los días indicados, pero al desconocer cuánto le llevó escribir la comedia y en qué momento del conflicto comenzó a componerla, no acotaremos más el período que proponemos, que iría desde mayo de 1621 hasta noviembre de 1622. En esos momentos, Vélez se encontraba al servicio de don Juan Téllez-Girón, marqués de Peñafiel y futuro IV Duque de Osuna, tras lo cual pasaría a desempeñar importantes cargos en la corte de Felipe IV gracias a la intercesión del conde-duque de Olivares (Vega, 2007a: 307).

En cuanto a las fuentes del texto, Vélez hubo de basarse en algunas relaciones de sucesos acerca de las campañas de Luis XIII contra los hugonotes para documentarse sobre los acontecimientos históricos contenidos en la diégesis, pues el período de composición de *La cristianísima Lis* se encuentra excesivamente próximo a los sucesos en ella reflejados para la fijación documental de estos en alguna obra histórica de mayor extensión y profundidad²²³. En 1621, la imprenta barcelonesa de Esteban Liberós publicó varias relaciones que refieren las jornadas del rey francés contra los protestantes, todas ellas con un claro contenido de propaganda católica, que pudieron servir como fuente a Vélez para su drama. De ellas, encontramos una aproximación general a los méritos militares de Luis XIII contra los hugonotes en la *Relacion verdadera de las hazañosas empresas y vitorias milagrosas del rey de Francia contra los herejes rebeldes* y en la *Relacion verdadera de una carta escrita a un cavallero*

²²³ Nuestra búsqueda al respecto teniendo en cuenta las fechas de composición de la comedia únicamente ha arrojado resultados en relaciones y avisos como los que aquí exponemos, puesto que las campañas en La Rochela, Saint Jean d'Angély y Montauban se encontraban aún demasiado próximas cronológicamente como para que existiesen ya obras históricas de mayor calado sobre la cuestión.

desta ciudad en respuesta de otra desde la ciudad de Tolosa, en la qual le da cuenta del felice suceso que Luys el Justo, que oy rige y gobierna el reyno de Francia, ha tenido en todas sus cosas. Sobre los acontecimientos en Montauban, vieron la luz en la misma imprenta y año la Relacion verdadera del cerco de la villa de Montalvan, y su contorno, y ruyna de sus fossos y muros, y entrada de sus arrabales. Por Luys XIII rey de Francia, la Relacion verdadera del socorro que llevaba el duque de Rohan a la villa de Montalvan, deshecho por el christianissimo rey de Francia y la Relacion verdadera, en la qual se da cuenta de las batallas que a vencido el rey de Francia en Montalvan.

El primer texto que hemos mencionado, la *Relacion verdadera de las hazañas empresas y vitorias milagrosas del rey de Francia contra los herejes rebeldes*, contiene datos que son reproducidos en la comedia; sobre todo, en la narración del suceso que Pernil hace a la reina, como son la muerte de Altafontana (fol. 38v), las misas y conversiones de los herejes sometidos (fol. 39r) y, especialmente, la descripción de los muros de Saint Jean d'Angély. La obra presenta varias referencias a ellos entre las cuales destaca la atención que les dedica la escena de la temeraria inspección del exterior de la ciudad por parte del joven rey Luis:

LUIS.

Importa
informarme por qué parte
más flaca de plataformas
y revellines está
la muralla, porque a costa
de menos gente podemos
batirla, y quiero en persona
reconocerla primero [...]

Esta parte
que hacia el occidente asoma,
aquellos dos caballeros
que a acompañar se conforman,
aquella parte está más inexpugnable.

PERNIL.

Poca
resistencia de levante
a la parte muestra (fols. 24v-25r).

La acción de la obra finaliza en el mismo punto en el que lo hace la fuente histórica que señalamos: el transcurso del asedio a la ciudad de Montauban, respecto al cual ambos textos auguran una victoria para el bando cristiano que, sin embargo, no llegó a producirse. Es destacable un punto de contraste entre *La cristianísima Lis* y las mencionadas fuentes históricas a las que hemos tenido acceso. Nos referimos a la centralidad que el texto dramático otorga al duque de Umena frente a los éxitos militares cosechados por el de Épernon, muy brevemente mencionados en el fol. 38r, pese a que una de las relaciones señaladas se dedica por completo a sus acciones. Este aspecto probablemente responda a la intención de honrar al primero tras su muerte más que al propósito de ser exhaustivamente preciso en relación con los hechos históricos.

RECEPCIÓN: REPRESENTACIONES Y FORTUNA DE LA OBRA

La plataforma *CATCOM* recoge cinco noticias relacionadas con el drama que nos ocupa, de las cuales hemos señalado ya dos: una es la censura de Vargas Machuca; y la otra, la del poder que la compañía otorgó a Francisco Encinar en 1624 para que impidiese la representación por otras compañías o autores que no fuesen ellos mismos de las obras contenidas en un listado²²⁴ que incluía *La cristianísima Lis* y que Bolaños Donoso atribuye a Vélez²²⁵. Además, esta autora señala que el 17 de septiembre de este mismo año la compañía había concertado una serie de representaciones de su compañía teatral en el corral de comedias sevillano de doña Elvira (2006: 84-85), a raíz de lo cual cabe plantear la posibilidad de que *La cristianísima Lis* fuese una de las piezas de la cartelera. A este respecto, y volviendo al peligro de la confusión con otro texto titulado

²²⁴ En este mismo documento aparecen también algunas de las comedias a la que nos referiremos en el próximo apartado y que presentan problemas de atribución: *El mejor consejo* –que Bolaños atribuye a Vélez (2006: 85)–, *El ayo de su hijo* y *Amorosas sutilezas*.

²²⁵ Véase el apartado “Emisor” de este subepígrafe.

El azote de la herejía, hemos de añadir que la misma estudiosa (2011: 317-318) da cuenta de un documento de 1625 que incluye una lista de comedias que, afirma, probablemente fueron escenificadas en esta localidad, donde la compañía llevó a cabo numerosas representaciones en dicho año (Ferrer Valls, 2002: 150). En dicha lista se encuentra una obra titulada *El azote de la herejía* que Bolaños Donoso atribuye a Mira de Amescua, dado que la lista del documento únicamente presenta los títulos. Teniendo en cuenta que solo un año antes el texto de Vélez con este mismo nombre figuraba en un listado de la misma compañía, consideramos probable que *El azote de la herejía* del documento al que la autora se refiere sea la de nuestro dramaturgo, si bien no es posible afirmarlo con seguridad. Sin embargo, otro aspecto que apunta en esta dirección es el inventario que realizó el clavario del Hospital General de Valencia en 1628 con las comedias que Jerónimo Valenciano había dejado como garantía a cambio de una suma prestada para un viaje a dicha región²²⁶. Nos encontramos, de nuevo, con una pieza titulada *El azote de la herejía*, que Esquerdo reproduce y atribuye a Amescua (1975: 434-437). Mérimée, por su parte, da como fecha del documento el 14 de junio del mismo año y reproduce el texto original del inventario (1906: 379), que la incluía dentro de un listado con obras de Vélez de Guevara y Guillén de Castro. Un tiempo después, este investigador adjudicaba la autoría de *El azote de la herejía* a nuestro comediógrafo (1913: 177). Este es un argumento en favor de nuestra suposición de que la composición incluida en el listado de 1625 era la de Vélez. Este aspecto, unido a los datos en *CATCOM* y *DICAT* que afirman que Jerónimo Valenciano realizó representaciones con su compañía en Valencia entre el 11 de junio y el 1 de septiembre de 1628, señalan la posibilidad de que este drama fuese escenificado en la ciudad entre estas fechas. Asimismo, Lorenzo Pinar (2010: 190-191) da cuenta de un documento “memorial de

²²⁶ En este documento constan asimismo todas las comedias a las que nos hemos referido en el apartado anterior y que son de dudosa atribución.

comedias, joyas y vestimentas que Juan Jerónimo Valenciano y doña Manuela Enríquez, su cuñada, viuda de Juan Bautista Valenciano [...] dejaron en fianza a Benito Martínez, sastre, vecino de Salamanca, para el pago de 6.000 reales” como fianza del préstamo que este último les había concedido para trasladar su compañía desde la localidad salmantina a Sevilla, fechado el 9 de enero de 1625. Dado que este es el mismo año que el presentado por la lista que acabamos de mencionar, la compañía pudo haber escenificado la obra en uno u otro lugar, o, incluso, en ambos.

Asimismo, pese a no incluir más especificaciones al respecto, son destacables las palabras de Ferrer Valls (2017: 27-28) respecto a la posibilidad de representaciones palaciegas de *La cristianísima Lis* en tiempos de Felipe IV:

No resulta extraño en este contexto que algunas de las representaciones particulares en palacio de algunas de las obras de temática histórica escritas por Vélez de Guevara se concentren en los años posteriores al ascenso al trono de Felipe IV, en los que encontramos representadas ante los reyes *A lo que obliga el ser rey*, *Los amotinados* (según creo, *Los amotinados en Flandes*), la mencionada *Algunas de las muchas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, *La cristianísima lis* o *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (primera y segunda parte).

Hemos de referirnos también al aspecto de la censura de D. de Mello, respecto a la cual nos mostrábamos de acuerdo con Monahan en que apunta en la dirección de alguna posible representación portuguesa. La compañía de los Valenciano se encontraba en tierras lusas en mayo de 1622, como deduce Ferrer Valls de un contrato de transporte del 14 de este mes (2017: 147). Una representación de *La cristianísima Lis* en esos momentos, atendiendo a las fechas de censura y la anotación previa a esta en el manuscrito, no era posible aún, dado que el drama no se encontraba todavía en manos de los comediantes. Sin embargo, en este mismo trabajo de la autora encontramos una aseveración interesante: “las noticias que tenemos de la compañía de Juan Jerónimo en 1627, parecen indicar [...] que esta pasó de Andalucía a Extremadura y de allí a

Portugal, un itinerario que era bastante habitual en la época” (2017: 152). En aquel entonces, de acuerdo con la afirmación de Mérimée de que nuestra obra se encontraba en el listado de textos de los que la compañía disponía en 1628, con lo cual es posible que fuese llevado a las tablas en dichos años.

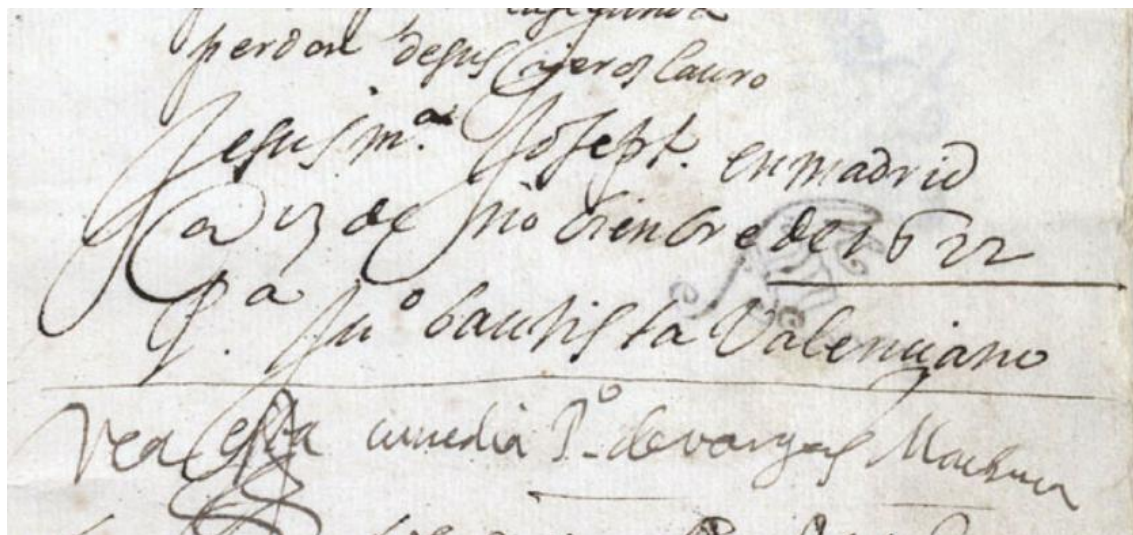
Ateniéndonos, pues, a los datos disponibles, podemos postular la posibilidad de que la compañía de los hermanos Valenciano realizase representaciones de *La cristianísima Lis y azote de la herejía* entre 1622 y 1628 situando algunas de ellas en Sevilla entre los años 1624 y 1625 y, con mayor probabilidad, en Valencia entre el 11 de junio y el 1 de septiembre de este último año. Nos es imposible, lamentablemente, ofrecer mayor concreción en cuanto a lugar y cantidad de escenificaciones. Asimismo, es posible aventurar que alguna representación portuguesa tuviera lugar, probablemente, por la misma compañía teatral.

Hemos referido previamente la fortuna de la obra al tratar de rastrear, en la medida de lo posible, sus movimientos desde la biblioteca del duque de Osuna hasta llegar al Institut del Teatre de Barcelona. Si bien consideramos que, en virtud de las censuras e inscripciones analizadas, es posible afirmar que el manuscrito estudiado es muy probablemente el mismo que la compañía de los hermanos Valenciano empleó para sus representaciones, no disponemos de datos que permitan precisar en qué momento este pasó de encontrarse en poder de los comediantes a ocupar las estanterías de aquel.

INTERMEDIARIO: LA COMPAÑÍA TEATRAL DE LOS HERMANOS VALENCIANO

Como hemos señalado, el drama histórico *La cristianísima Lis* fue adquirido por la compañía teatral de los hermanos Valenciano. A tenor de esta inscripción y de la propia censura de Machuca, en el anverso del folio 63, podemos señalar la posibilidad que su compra ocurriese en noviembre de 1622. No nos referimos a la anotación que

reza “Vea esta comedia Pedro de Vargas Machuca”, respecto a la cual ya señalamos que probablemente no sea obra de Juan Bautista; sino a la inscripción anterior, a la cual nos hemos referido para proponer la fecha de composición textual y que mostramos a continuación:



En la nota, en una letra diferente a la que ordena la censura de Machuca, se lee “Jesús, María, Joseph. En Madrid a 13 de noviembre de 1622. Para Juan Bautista Valenciano”. A raíz de este aspecto es posible aventurar que quizá la adquisición del manuscrito tuvo lugar en este mes, aunque no podemos afirmarlo con seguridad. Consideramos que la letra de esta inscripción procede de la misma mano del que hemos señalado como segundo copista en nuestra descripción física del texto.

Juan Bautista y Juan Jerónimo Valenciano fueron dos actores y autores teatrales del Siglo de Oro. Si bien son numerosas las referencias a ellos como los hermanos Valenciano –denominación que empleamos en el presente trabajo–, debía de ser este un apodo en honor a su procedencia, dado que su apellido era Almella, Almela o Amella, según los documentos a consultar (Ferrer Valls *et al.*, 2019). Desconocemos su fecha de nacimiento, pero sabemos que Juan Bautista murió asesinado el 17 de febrero de 1624 (Bolaños Donoso, 2006: 86; Cotarelo, 1907: 23, v. II) . Así, según Cotarelo (1893: 218),

el primero ejerció como director teatral entre 1621 y 1623; y Juan Jerónimo, entre 1623 y 1625.

No encontramos más información sobre estos hermanos, en la *Genealogía* de Shergold y Varey, que una noticia para cada uno de ellos. De Juan Bautista Valenciano afirman que “no hay más noticia de que fue músico” (1985: 297), y de Jerónimo, aportan una nota de que en 1639 dio una limosna a la compañía de Alonso de Olmedo (1985: 345). Ferrer Valls (2002: 134-135) señala que probablemente la primera no se refiera al Juan Bautista que aquí estudiamos, dado que aunque es perfectamente posible que fuese músico, su ocupación principal, por la cual consta en los documentos, es la de actor y director de comedias. Además, la autora postula la hipótesis de que la entrada *Torrella* recogida en esta misma obra responde a una lectura errónea del apellido Almella y su información se refiere asimismo a estos hermanos, dada la coincidencia de los datos que contiene con los que conocemos de ellos (2002: 135). Dicha entrada dice así:

Este y otro hermano eran de Morella y los llamaban los hermanos valencianos. Eran tan parecidos en extremo que no los podían distinguir y se hizo una comedia, cuyo título era *El palacio confuso*, en que salían ambos haciendo un mismo papel y no era fácil distinguirlos por la grande semejanza que tenían. Fueron compañeros de Roque de Figueroa (Shergold, Varey, 1985: 278).

Acerca del gran parecido físico entre ambos dos hermanos también Cotarelo recoge información de una novela de Juan de Piña, titulada *Casos Prodigiosos*: “autores de comedias y famosos representantes, parecidos en tal manera, que no se podía conocer el mayor o el menor; los nombres les diferenciaban, no lo demás” (Cotarelo, 1907: 23, v. II). En este mismo lugar reproduce la partida de defunción de Juan Bautista:

Juan Bautista Valenciano, autor de comedias: matáronle en la calle de Cantarranas, en 17 de febrero de 1624 años. No pudo recibir ningún sacramento, ni testar. Enterráronle su mujer D. ^a Manuela Enríquez y Juan Jerónimo, hermano del difunto. Pagó de Fábrica siete ducados.

Asimismo, afirma el estudioso que hay noticias del hermano del difunto, quien trabajaba en la compañía de Alonso de Olmedo en 1639 (1907: 23). Este contrajo matrimonio con Ana María de Cáceres (Ferrer Valls, 2002: 138; Pérez Pastor, 1901: 324-325), como averiguó este último a partir del documento de agosto de 1640 que reproducimos a continuación:

Obligación de Juan Jerónimo Valenciano y Ana María de Cáceres, su mujer, representantes, de pagar a Francisco de Alegría 1.000 reales que le deben de resto de todas las cuentas con el susodicho y con Gabriel García Flores cuando tenía compañía con el dicho Francisco de Alegría y Diego de Cepeda cuando fueron administradores y arrendadores de las casas de comedias de esta villa. Madrid, 15 de agosto 1640.

Teniendo en cuenta este testimonio, consideramos posible suponer que la mujer de Juan Jerónimo se dedicaba asimismo al teatro, al igual que la de su hermano, como se conoce por otros documentos y contratos vinculados a su actividad teatral (Ferrer Valls, 2002: 137). Desconocemos, pues, la fecha en la que estos hermanos nacieron, así como el momento del fallecimiento de Juan Jerónimo; únicamente sabemos que ya no vivía en 1653, ya que su esposa aparecía como viuda en una obligación fechada en Madrid a 21 de marzo de dicho año (Ferrer Valls *et. al.*, 2008).

La compañía teatral de estos hermanos pudo escenificar, bajo la dirección de uno u otro, al menos diez obras de Vélez de Guevara, todas en la década de 1620 (Ferrer Valls *et al.*, 2019). Advertimos que todas ellas, sin embargo, presentan problemas de atribución sobre los que es conveniente detenerse, como haremos con la pieza que nos ocupa. Así pues, los datos que estamos a punto de ofrecer sobre las representaciones han de ser tomados con cautela. Indicamos a continuación, con los lugares de hipotética representación, de ser conocidos, los títulos de estas obras: *El ayo de su hijo* –Madrid–, *El conde don Sancho niño* –lugar desconocido–, *La sirena de Nápoles* –Valencia–, *Amorosas sutilezas* –Sevilla, Valencia–, *El portento de Milán* –Valencia–, *El segundo*

sol de España –Valencia–, *La espigadera* –Valencia–, *Virtudes vencen señales* –Valencia–, *El sitio de Bredá* –Valencia– y *La cristianísima Lis*, de cuyas representaciones ya hemos dado cuenta en el correspondiente apartado.

Lamentablemente, no podemos detenernos más en el trabajo de los hermanos Valenciano y su compañía. Remitimos para un estudio en profundidad de los datos conocidos sobre ellos al magnífico trabajo de Ferrer Valls que hemos citado en estas páginas precedentes, titulado “Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella”, así como a las plataformas *CATCOM* y *DICAT*.

Por lo que respecta a la posibilidad de que *La cristianísima Lis* fuese producto de un encargo, hemos de señalar que no disponemos de evidencias que lo demuestren. Sin embargo, existen razones para considerar que esta pudo ser una obra motivada por unas circunstancias concretas. Muy poco tiempo antes de que esta comedia fuese compuesta, en 1618, se descubrieron los entresijos de la conjuración de Venecia, complot por el cual el virrey de Nápoles, el gobernador de Milán y el embajador de Felipe III en la mencionada República se habrían confabulado con algunos mercenarios franceses para fingir un ataque que justificase la intervención de la flota española situada en el Adriático. Algunos de estos soldados franceses eran hugonotes, lo cual puso en duda el *status* de buenos cristianos de los responsables implicados –además de conllevar los consiguientes cargos por conspiración asociados a este episodio–. En esos momentos, el virrey de Nápoles, a quien se atribuyó la organización de la conspiración, era Pedro Téllez de Girón y Velasco, III duque de Osuna y padre de quien en el momento de la composición del drama era señor de Vélez: don Juan Téllez de Girón. El primero, por su parte, cayó en desgracia a raíz de lo ocurrido en la República de Venecia y falleció en 1624, año en el cual su hijo se convirtió en IV duque de Osuna. Poniendo

este suceso en relación con la temática de lucha contra la herejía de *La cristianísima Lis*, compuesta muy poco después de los acontecimientos que acabamos de referir –entre mayo de 1621 y noviembre de 1622–, cabe considerar la posibilidad de que su escritura respondiese al interés de don Juan Téllez de Girón de limpiar su nombre y el de su familia del desprestigio provocado por las acciones de su padre a través del patrocinio de obras artísticas exaltadoras de la fe católica.

CONTEXTO: ASPECTOS HISTÓRICO-POLÍTICOS Y PROPAGANDA

Las circunstancias histórico-políticas que presenta la comedia nos sitúan en Francia, en la campaña llevada a cabo por Luis XIII contra los hugonotes. Referiremos a continuación los acontecimientos históricos que representa la diégesis, así como una resumida relación de sus antecedentes necesaria para comprender la magnitud del conflicto²²⁷: Luis XIII, conocido como “El Justo”, impulsó una política pro-católica que marcó un punto de inflexión respecto a su padre, Enrique IV. Este había puesto fin a las guerras de religión francesas en 1598 con la firma del Edicto de Nantes, por el cual concedía a los hugonotes la libertad de culto. Enrique IV había tenido que convertirse al catolicismo para poder gobernar, dado que había sido educado por su madre como hugonote e incluso combatió en este bando durante la tercera guerra de religión francesa. Su asesinato en 1610, que causó un fuerte impacto en su hijo, fue sin duda determinante para las políticas que este aplicaría en los años venideros.

El Edicto de Nantes respondía a una acción estratégica de Enrique IV, que esperaba que los calvinistas acabasen por convertirse al catolicismo. Su hijo, sin embargo, optaría por la acción directa para tal fin. Al morir aquel, su mujer, María de

²²⁷ Nos basamos, para esta síntesis de los acontecimientos, en el detallado trabajo de Philippe Le Bas, *Historia de la Francia*, 1 (1841: 444-461) como fuente fundamental.

Médici, asumió la regencia hasta la mayoría de edad del futuro monarca que entonces solo tenía ocho años. Sin embargo, aunque tal mayoría se declaró en 1614, la reina permitía ejercer el poder a sus favoritos aduciendo la flaqueza física y espiritual de su hijo. Luis XIII no gobernaría, pues, hasta 1617, cuando un golpe de fuerza le permitiría alejar del poder a su madre y colocar a su propio privado: el duque de Luynes, quien moriría poco después de los sucesos representados en nuestra pieza.

La regencia de María de Médici supuso rupturas importantes respecto al gobierno de Enrique IV, al apartar a sus consejeros del poder y aliarse con España, aspecto que no será visto con buenos ojos por los protestantes franceses al tratarse del estado defensor del catolicismo por excelencia. Fruto de esta unión franco-española son los matrimonios de los hijos de María de Médici con los de Felipe III de España. Así, Luis XIII se casó con Ana de Austria en 1615; e Isabel de Francia, también hija de María de Médici y Enrique IV, se casó con el futuro Felipe IV de España. Esta unión de las coronas francesa y española es exaltada muy frecuentemente en la comedia, en la cual asistimos a halagos a la reina y numerosas menciones a su procedencia española por parte de Pernil y de otros personajes, incluida ella misma.

Una vez establecido en el poder, el joven monarca verá su reinado marcado por la complejidad de su relación con su madre, aspecto decisivo para la entrada del cardenal Richelieu en la Corte. Sin embargo, la época que nos ocupa está marcada por el control del poder por parte del duque de Luynes, y no será hasta 1624 cuando aquel acceda al puesto de primer ministro. El creciente malestar de los hugonotes por las circunstancias que hemos referido desembocó en la decisión de la Asamblea de La Rochelle de organizar un levantamiento en armas en diciembre de 1620 que se extendió a otras ciudades (Méthivier, 1962: 39), y el 10 de mayo de 1621 dicha asamblea publicó una declaración de independencia que dividía la Francia protestante en ocho

departamentos, dos de los cuales tenían a su frente a Henri de Rohan y a su hermano Benjamin, duque de Soubise.

Contra este acto de rebeldía y de desafío a su autoridad, Luis XIII resolvió asistir en persona a la guerra contra los luteranos y, con Luynes como condestable, se dirigió a Saint Jean d'Angély, punto de reunión para los protestantes de la zona Oeste francesa. Ante la negativa de rendirse del duque de Soubise, las tropas reales comenzaron un asedio a la ciudad que se prolongó durante 22 días y que acabó con la destrucción de las murallas y fortificaciones, así como la pérdida de todos los privilegios de la ciudad. La siguiente campaña, en Montauban, no tendría sin embargo tal éxito: al comenzar el sitio, el 17 de septiembre de 1621, el duque de Mayena –Umena en el texto de Vélez– recibió una herida mortal de bala, como refleja el drama. La llegada de los meses más fríos, de otra parte, aumentó las bajas en el ejército real, que finalmente se retiró en diciembre del mismo año. Luynes murió poco después, el 15 de diciembre, a consecuencia de unas fiebres. En 1622 se firmó la paz de Montpellier, que reafirmaba lo dispuesto por Enrique IV en el Edicto de Nantes; pero los enfrentamientos entre Luis XIII y los hugonotes estaban lejos de llegar a su fin: un nuevo levantamiento de Rohan y Soubise en 1625 convirtió la cuestión protestante en prioridad para el reino, lo cual desembocaría en el asedio a La Rochelle de 1627. Tras catorce meses de resistencia y más de 20.000 bajas, los hugonotes se vieron obligados a rendirse y se vieron despojados de todos sus derechos políticos y territoriales, aunque la libertad religiosa reconocida por el Edicto de Nantes se mantuvo. La victoria de La Rochelle supuso, pues, un inequívoco avance en la consolidación del poder absolutista.

Dado el penoso resultado obtenido por las tropas reales en Montauban, Vélez tuvo la astucia de terminar la acción de su pieza antes del fin de este asalto, para únicamente mostrar la muerte del duque de Umena y la promesa de vengarla tras honrar

su cadáver en un final emotivamente exaltador de la cristiandad y de la alianza entre Francia y España. La relación entre ambas potencias en los momentos del conflicto, composición y representación del drama era pacífica. Tal situación se venía prolongando desde 1580, año en el que Felipe II había firmado con Inglaterra y Francia el Tratado de Cateau-Cambrésis. Este acuerdo se había ratificado mediante el refrendo con Enrique IV de la Paz de Vervins en 1598, en los últimos momentos de vida del monarca español. La paz en época de su hijo era, sin embargo, extremadamente cautelosa: la estrategia en apariencia pacifista de Lerma en Europa buscaba mantener el poder español en Europa implicándose lo menos posible en conflictos armados, pero sin descartar la guerra de ser necesaria. Como hemos señalado recientemente, María de Médici y el valido de Felipe III acordaron en este contexto las uniones matrimoniales de los hijos de ambos monarcas asentando una relativa confianza entre ambas naciones. El ascenso de Richelieu al poder como valido de Luis XIII, sin embargo, cambiaría de manera drástica esta situación: en 1635 Francia intervino en la guerra de los Treinta Años, aspecto que tuvo un peso decisivo en la pérdida de la primacía española en el continente europeo.

DOS CENSURAS Y DOS FINALES

En nuestra descripción física del manuscrito, localizamos un copista que intervenía en una pequeña porción de este: los fols. 59, 60 y 61. Se trata de añadidos que dignifican la muerte del duque de Umena. Recordemos que el tercer acto, que se extiende entre los fols. 42 y 63, muestra una numeración en tinta, adicional a la seguida en este trabajo, que marca dichos folios del 1 al 18. Sin embargo, los fols. 60 y 61 únicamente presentan la numeración común a lápiz y el 62, como el 59, aparece marcado con el número 18, aspecto al que posiblemente se refiera la anotación “ojo”

que se encuentra en el margen izquierdo del segundo. Al final de estos folios añadidos, en el reverso del 61, encontramos la censura de D. de Mello. Como ya señalamos, la procedencia portuguesa del autor de esta firma señala la posibilidad de una representación portuguesa de la comedia, como afirmaba asimismo Monahan (1991: 139), y de que la modificación del final de la obra se haya añadido para tal efecto –al hallarse la firma justo después de este final introducido–; sin embargo, no podemos afirmar este hecho fuera de toda duda.

Los dos folios numerados como 18 (59 y 62 en nuestra numeración) contienen el mismo texto hasta el parlamento de Pernil: “Vamos / que juro por Dios que han de ver / estos herejes borrachos / a lo que sabe el Pernil / que a chamuscar comenzaron”. A partir de este punto se distancian los finales:

- En el que podemos considerar el final original, que salta del folio 59 al 62, el duque de Umena cae herido del muro de la ciudad y muere antes de que el rey y el resto de personajes puedan ayudarlo. Estos detienen el combate para rendir tributo al cuerpo del difunto y prometen vengar su muerte. Se trata de un final un tanto abrupto, que la ampliación viene a mejorar.
- En el final extendido, que incluye los tres folios del tercer copista, asistimos a un enfrentamiento cara a cara del duque de Umena con Soubisse y su hermano. Luis trata de convencer al duque de que aguarde a que lleguen para ayudarlo, pero él está decidido a morir luchando. Los hechos de una y otra versión convergen en las palabras de Umena “Peleando / de vuestra fe en la defensa / muero, señor soberano / Misericordia”, seguidas de la respuesta del rey “Murió / el más valiente soldado / que tuvo Francia”, que se encuentran tanto en 60v como en 62r: comienzan aquí los mismos hechos del final anterior, que en esta

versión aparecen más contextualizados y presentan a un duque de Umena más heroico.

La censura de Machuca, de otra parte, se encuentra en el folio 63r y reza lo siguiente:

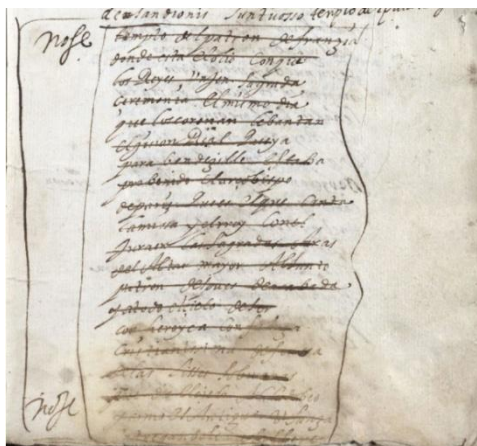
Esta comedia [que] Luis Vélez de Guevara, su autor, intitula *La cristianísima lis* es el primer acometimiento que gloriosamente ha hecho a las armas el cristianísimo Luis XIII, rey de Francia. Escribe el caso con toda verdad; de los reyes, con la majestad y decoro que se les debe; y de aquella nación, con la cortesía y alabanza que merece, no dejando el autor cosa en que poderse reparar (tan cuerdo y advertido lo ha escrito). En Madrid, 20 de noviembre de 1622. Pedro de Vargas Machuca. [Rúbrica]

El contraste entre esta censura, más extensa y laudatoria de lo habitual, y la gran cantidad de atajos, enjaulados y anotaciones en los márgenes, resulta llamativo. Entre las treinta y dos partes tachadas que hemos contabilizado, consideramos que, como máximo, veinticinco son obra de los actores de la compañía teatral. Dado que uno de los objetivos de la censura áurea era evitar las referencias a la reforma religiosa, resulta comprensible que una pieza como la que nos ocupa contenga tantos pasajes señalados como inapropiados. La actividad censora limita, en la mayoría de los casos, los parlamentos de Pernil sobre religión, lo cual puede explicarse como una pretensión de que esta materia sea tratada por personajes más graves y no por el gracioso, que resta seriedad al tema.

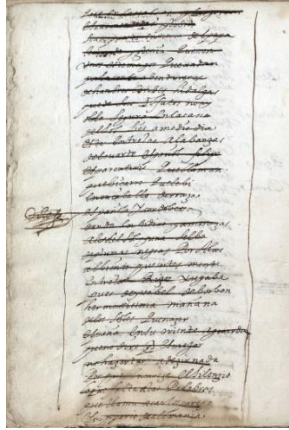
Presentamos a continuación una relación de los fragmentos tachados que probablemente fueron censurados, junto con su localización, extensión y posible causa de eliminación:

- Folios 1v-2r: intervención de Clavel con una referencia a los protestantes alemanes.

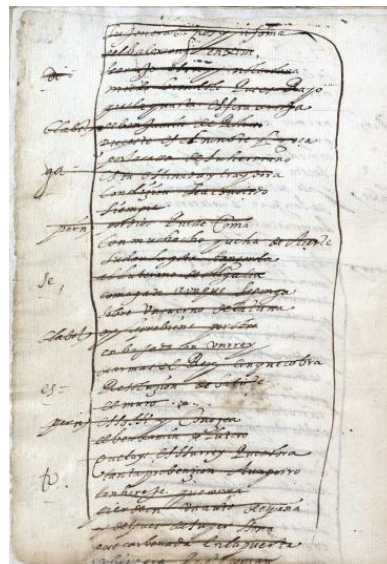
- Folios 7r-7v: parlamento de Clavel en el cual describe la ceremonia de la misa; presenta las anotaciones “No” y “No se” –probablemente, “no se diga”– en los márgenes con insistencia. Podría deberse a que presentar a un soldado hablando de estos asuntos se entendía como poco decoroso:



- Folios 10r-11r: se trata de una intervención de Pernil sobre política. Presenta en los márgenes la anotación “Dícese” tachada.
- Folios 23r-24r: versos correspondientes a Pernil y Clavel conversando sobre religión y herejía. Contienen la anotación “Dígase esto” escrita en sentido vertical a lo largo del folio 23v y tachada después. Incluyen una interesante referencia bíblica a Atán y Avirón, sacerdotes hebreos que fueron al infierno por sus pecados. Esta alusión, común en la literatura áurea, constituye uno de los varios juegos humorísticos que Urzáiz estudia en “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*”, donde advierte la presencia de la mención a estos dos personajes en *Correr por amor fortuna*, otra comedia de Vélez de 1632 (vv. 1878-1907). Se trata, en fin, de una referencia a la inmoralidad y la ambigüedad sexual (Urzáiz, 2017: 80-81):



- 26v-27r: Pernil va protegiendo a Luis con su propio cuerpo. Quizá la forma de referirse a la posible muerte del rey se consideró poco decorosa, o las bromas del soldado sobre monjas y dueñas se consideraron inapropiadas para alguien que se encuentra en presencia del monarca, actitud jocosas que se entendería como poco verosímil.
- Folio 34v: palabras de la reina, que habla con su doncella Isbella y se queja de la ausencia del rey. No estamos seguros de qué pudo causar su censura, pero presenta la nota “Todo esto se ha de borrar” en el margen izquierdo:



- Folio 39r: de nuevo encontramos a Pernil hablando de religión. Presenta dos veces la anotación “Dícese” en el margen.

En definitiva, las intervenciones de la censura parecen estar destinadas a reforzar la seriedad de la obra y limitar, en la medida de lo posible, el efecto humorístico del gracioso, cuyo carácter jocoso y expresión altisonante debió considerarse poco decorosa para el tratamiento de los temas que hemos señalado.

Podemos afirmar con rotundidad que *La cristianísima Lis* es un drama histórico peculiar y complejo, de propaganda contrarreformista y muy convenientemente concebido para el gusto español. Vélez incide en la identificación de lo católico con lo español, así como en la unión entre Francia y España frente a los peligros de la herejía. El primero es un aspecto al que nos hemos referido previamente como una de las estrategias comunicativas puestas en práctica por la propaganda de los círculos de poder políticos y sociales: la asociación de la identidad española no solo constituía un factor de cohesión entre los territorios de la Monarquía Hispánica, sino que constituía el principal argumento sobre el que descansaba la política exterior de los Austrias españoles (*cf.* subepígrafe 1.2.3.3, p. 106; subepígrafe 1.2.3.4, pp. 137-138).

Por otra parte, el elogio de la alianza franco-española, visible en las frecuentes menciones a la procedencia española de la reina en boca de otros personajes –como el parlamento del alemán en los versos que a continuación citamos, que se encuentran en el folio 34: “Cólera española llena / de francesa furia”– y de ella misma. Además, en los últimos momentos de la comedia vemos a doña Ana luchando contra los hugonotes junto a su marido, lo que presenta una imagen de una realeza española valerosa y comprometida con la defensa de los valores católicos. El personaje de Pernil, asimismo, resulta fundamental a este efecto, dado que constantemente se implica en las acciones de los monarcas franceses y les presta ayuda. El aspecto más representativo de su valor simbólico como elemento de exaltación de la unión entre ambos países lo constituye el pasaje en el que protege al rey Luis XIII con su propio cuerpo de un posible disparo de

madame Fénix, que la censura eliminó. Esta insistencia en mostrar una buena relación entre franceses y españoles podría responder a una visión interesada para la monarquía española. Como expresa Elliott (2007: 154-155), buena parte de la corte española, influida por la rama austriaca de los Habsburgo, no veía con buenos ojos la política matrimonial que Felipe III y el duque de Lerma habían llevado a cabo, dado que se relegaban así a un segundo plano las relaciones con Viena. Era necesaria, por tanto, una acción propagandística que exaltase las virtudes de la unión con la nación vecina. De cara a la opinión pública, por otra parte, es probable que este viraje político no fuese del gusto de la población, dado que Francia había venido siendo un enemigo tradicional –de hecho, no tardaría demasiado en volver a serlo, al ascender el cardenal Richelieu al poder–, aspecto al que se suma el hecho de que el matrimonio de la hija de Felipe III se había concertado con el hijo de un rey que había sido hugonote. En este mismo sentido, por tanto, no estaba de más la proyección de un mensaje positivo acerca de la cuestión.

De otra parte, el mencionado pasaje que muestra el desencuentro entre la reina y el alemán constituye una interesante alusión crítica a Lutero y al protestantismo que fue censurado. Reproducimos a continuación los versos a los que nos referimos, que se extienden desde el folio 33v al 34r:

ALEMÁN.	Pase vuestra majestad este arbitrio por los ojos
REINA.	Estos son locos antojos que ponen a la verdad.
ALEMÁN.	Señora, yo soy y he sido por mi ingenio y opinión, aunque alemán de nación, en Italia conocido y en España.
REINA.	Bien está, yo os tengo por gran sujeto, pero arbitrios en efecto no gastamos por acá.
ALEMÁN.	Vuestra majestad mejor

cuanto baluarte de la fe católica como exaltar la unión franco-española y a este fin primordial se orientan todos sus elementos.

4. CONCLUSIONES FINALES

A lo largo de estas páginas hemos analizado el tratamiento que Vélez da a la historia extranjera en sus dramas históricos. Las funciones ideológicas características de este género implican que, pese a tratarse de materia relativa a otras naciones, con frecuencia se seleccionan temas en los que había una implicación más o menos directa de España —o la unidad político-territorial pretérita que el dramaturgo asociase a esta— en la acción de las comedias. Así, nos encontramos con que, si bien existe en todas las obras analizadas, en mayor o menor medida, una función exaltadora del sentimiento patriótico, la intervención de España en la trama o la presencia de elementos o personajes hispánicos presenta cierta irregularidad que nos lleva a realizar una clasificación gradual de los textos en función de este aspecto. En el polo de la máxima implicación española, en el que se representan conflictos que afectan directamente a la Monarquía Hispánica y se da su intervención directa, se encuentran *El marqués del Vasto* y *Los amotinados de Flandes*. Un segundo nivel en nuestra gradación lo constituirían las comedias con acontecimientos en los que la corona española o castellana participa de modo más o menos lateral —y, en los dos primeros casos, por invención del dramaturgo, no por una adecuación a los acontecimientos históricos—: *Atila, azote de Dios*; *El cerco de Roma por el rey Desiderio* y *El rey don Sebastián*. En tercer lugar situaríamos las obras cuya presencia española en la acción se da a través de personajes más o menos relevantes en la diégesis que permiten la introducción de valores y referencias a lo hispánico, como es el caso de las dos partes de *El príncipe esclavo* y *La cristianísima Lis*. Finalmente, en la última categoría de nuestra clasificación situaríamos aquellas piezas que limitan la presencia española a las

menciones explícitas que a la nación o a algunos de los valores asociados a ella realiza algún personaje. En esta categoría incluimos *El renegado de Jerusalén*, *El triunfo mayor de Ciro*, *saber vencerse a sí mismo*, *Juliano apóstata*, y *La nueva ira de Dios*, *gran Tamorlán de Persia*. Esto no implica, sin embargo, que las comedias que hemos clasificado como representativas del máximo nivel de implicación española no sean susceptibles de ser tratadas como pertenecientes al ámbito de la historia extranjera: el conflicto bélico entre dos naciones forma parte del relato del pasado de ambas y, por lo tanto, puede entenderse desde las dos perspectivas.

Por lo que respecta a los mundos ficcionales de las obras, hemos podido comprobar que en la mayoría de los casos –con la excepción de *La cristianísima Lis*, *El triunfo mayor de Ciro* y *La nueva ira de Dios*, *gran Tamorlán de Persia*– son clasificables como modelos de mundo de tipo III, de lo ficcional inverosímil, según la tipología de Tomás Albaladejo. Hemos señalado, asimismo, que, en virtud de una concepción de la realidad radicalmente diferente, tanto Vélez como su público asumirían tales mundos como pertenecientes a un modelo de tipo II, de lo ficcional verosímil, aceptación motivada por una visión de la realidad que aceptaba como existentes entidades hoy consideradas sobrenaturales. Dado que esta es su consideración original, es la que debe ser tenida en cuenta por nuestra visión del fenómeno literario barroco, que trata de dar la mayor cabida posible al contexto. Habida cuenta de que los universos de estas comedias son presentados no como fantásticos, sino como representaciones ficcionales del mundo real, este aspecto tiene importantes consecuencias en la configuración y la recepción de las obras en lo que se refiere a qué se asume como ficcionalmente existente y qué motivos son dejados en suspensión por el espectador en cuanto a su validación como verdaderos o falsos: el lector o espectador

actual acepta los elementos milagrosos presentados en las obras como existentes ficcionalmente, pero para ello ha de realizar el esfuerzo interpretativo de dejar de lado la visión de la realidad institucionalmente establecida en su propia época, por más que el subgénero del drama histórico implique que las obras construyen mundos ficcionales verosímiles. Dicho de otro modo, un lector o espectador actual no tendrá reparo en aceptar como ficcionalmente verdadera la afirmación por parte de San Basilio de que el cadáver de Mercurio permanece incorrupto y es capaz de realizar milagros en *Juliano apóstata*²²⁸, pese a que no afronta la lectura o representación de una obra perteneciente al terreno de lo fantástico. Ello es debido a que el receptor de nuestros días probablemente conozca la circunstancia de que el género dramático histórico barroco se daba en un contexto socio-cultural que aceptaba como verosímiles entidades hoy generalmente excluidas de tal clasificación.

Es de destacar el gusto de Vélez por la inclusión de fenómenos sobrenaturales en sus comedias, aspecto del que constituye buena muestra su presencia en tres cuartas partes de las obras que integran nuestro corpus. Esta característica, además de influir de modo decisivo en el aparato escenográfico y tramoyístico de las piezas –como hemos podido comprobar al estudiar las numerosas acotaciones que concretan la realización escénica de los sucesos prodigiosos–, presenta la particularidad de darse siempre ligada a la dimensión religiosa de los hechos. Como señala Profeti al examinar este rasgo de la dramaturgia veleciana (cf. 1965: 97-100), incluso en las obras de temática profana, como *El marqués del Vasto*, los elementos sobrenaturales presentan siempre una justificación directamente vinculada con la visión de la realidad propia del catolicismo:

²²⁸ Recordemos, a este respecto, que la visualización del suceso prodigioso, al ser introducido por la máxima autoridad autenticadora –la presencia escénica–, implica que dicho suceso ha de ser aceptado como existente ficcionalmente. En cambio, la cuestión de la existencia ficcional de un motivo introducido a través del parlamento de un personaje puede ser dejada en suspensión por el espectador, dado que al no constituir dichos parlamentos la máxima autoridad autenticadora, la existencia del motivo en cualquier momento podría ser refutada por la presencia escénica.

la vuelta a la vida de Guijarro, el protagonista de esta diégesis, podría constituir un motivo propio de una historia de aparecidos, pero esto no es así debido a que su momentánea resurrección obedece a la voluntad divina. Este factor no responde al hecho de que la institución cultural barroca negara la verdad de los elementos prodigiosos no sustentados por la fe cristiana, sino a que dichos elementos, al no estar regulados como pertenecientes a esta, eran condenados por las autoridades eclesiásticas. En otras palabras, una historia de fantasmas carente de una legitimación religiosa podía recibir la misma credibilidad que otra que sí gozase de ella, pero esta última sería, sin duda, la más apropiada para su representación de acuerdo no solo al respaldo religioso que priorizaba la segunda opción sobre la primera, sino también en base a que la legitimación fundamentada en las creencias cristianas de los motivos prodigiosos permitía transmitir un mensaje ideológico concreto: el del apoyo de la voluntad divina, que permitía transmitir una imagen favorecedora de los implicados en las acciones representadas. Así, tuvimos ocasión de comprobar cómo en *La jornada del rey don Sebastián en África*, por ejemplo, el joven monarca portugués es presentado como responsable de los desastrosos acontecimientos que condujeron a la pérdida de la independencia lusitana, pero no culpabilizado por ellos: sus características personales, proporcionadas por la propia instancia divina, no permitían que los acontecimientos se desarrollasen de otra manera.

Por otra parte, nos reafirmamos en lo postulado con anterioridad al análisis de cada una de las comedias: los mundos ficcionales de estas son estrictamente miméticos; esto es, en ningún momento la autoridad de los agentes autenticadores de la verdad y de la existencia ficcional de sus motivos es puesta en entredicho. Los equívocos introducidos en algunas de las tramas, con frecuencia asociados al tema amoroso, únicamente tienen la finalidad de establecer un juego entre los niveles de información

de espectador y personajes para aumentar la tensión dramática, pero no para contravenir los principios constructivos de los mundos ficcionales.

En cuanto a las características de los mundos ficcionales frente a los mundos históricos, hemos comprobado que Vélez con frecuencia selecciona aquellas fuentes que presentan una mayor coincidencia con su propia visión de la realidad y con sus preferencias ideológicas. Si bien el estricto control institucional sobre la circulación de obras más o menos contradictorias con la imagen más favorable para el régimen limitaba notablemente el acceso a las visiones más críticas, la historia extranjera permite un mayor margen de disidencia frente al relato oficial de los acontecimientos al tratar, en ocasiones, cuestiones que no afectaban directamente a la Monarquía Hispánica. Tal es el caso de *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, comedia centrada en la relación entre el conquistador turco-mongol Tamerlán y el sultán otomano Bayaceto –Beyazid I–; concretamente, en las penosas condiciones en las que supuestamente este último vivió durante su cautiverio a manos del primero. Como vimos, es muy posible que el ecijano tuviese acceso a textos que negaban el mal trato recibido por Bayaceto; sin embargo, nuestro autor se decantó por aquellas que mejor apoyaban la visión que él pretendía transmitir del tártaro. En definitiva, con frecuencia Vélez solía tomar aspectos de aquellos mundos históricos que presentasen una perspectiva más próxima a los ideales monárquico-señoriales y/o católicos preferidos por la Corte. Los mundos ficcionales que elaboraba, pues, sometían dichos elementos a procesos de ficcionalización y de reformulación que permitían una plasmación dramática específica de los mismos, si bien en un sentido ideológico se daban pocas variaciones de sentido. La proximidad del dramaturgo respecto de los núcleos de poder conllevaba que no pocas comedias fuesen productos de diversos encargos, lo cual implicaba que existía para él la obligación de presentar una perspectiva determinada de los hechos y/o

personajes representados. Esto no implica, sin embargo, que la perspectiva del ecijano careciese de elementos originales e incluso adelantados a su época, como su gusto por los personajes femeninos independientes, valientes y carismáticos²²⁹, o de alguna sutil crítica respecto, por ejemplo, a la figura del valido, como se puede apreciar en *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo* o en la primera parte de *El príncipe esclavo*.

A través de su teatro, Vélez supo crear una serie de mundos ficcionales que, de acuerdo con la dualidad horaciana de *docere/delectare*, llevaban a las tablas aspectos de los mundos históricos convenientemente alterados para sus propios propósitos dramáticos. Como hemos señalado, en un sentido histórico-político las modificaciones respecto de dichos mundos históricos no solían ser significativas, dado que el ecijano seleccionaba aquellos más acordes con su propia perspectiva, influida por la institución cultural barroca y por sus circunstancias vitales. Por el contrario, las transformaciones introducidas por sus comedias se relacionan más con cuestiones estéticas que propiamente ideológicas: presentación de los personajes de acuerdo con los tipos teatrales propios de la Comedia Nueva, adaptación cronológica de los acontecimientos, introducción de subtramas ficticias con el objetivo de diluir el contenido político de la diégesis, simplificación de las circunstancias en las cuales se desarrollaron los eventos representados, añadidura de sucesos prodigiosos a fin de aumentar la emoción y el impacto de las escenas, etcétera. El propósito es, pues, hacer llegar a la población buena parte de los elementos integrantes de los mundos históricos integrados en mundos ficcionales para educarla en una serie de valores convenientes para el orden político-social establecido a la vez que se la entretiene y emociona, puesto que esta es la vía de adoctrinamiento más eficiente.

²²⁹ Lo cual, sin embargo, no convierte a nuestro poeta en un disidente respecto de la misoginia generalizada del siglo XVII, pero sí le aporta la peculiaridad de conceder más espacio y mayor capacidad de acción a las figuras femeninas de sus comedias respecto a sus contemporáneos.

Finalmente, podemos afirmar que el modelo comunicativo empleado nos ha permitido observar la actividad dramática de Vélez de un modo completo y contextualizado. No solo hemos tenido ocasión de estudiar los rasgos más importantes de su dramaturgia, así como su uso de las fuentes históricas –y no históricas– y su presentación de los acontecimientos de acuerdo con determinados intereses ideológicos y artísticos. También hemos podido observar su trascendencia, en la medida de lo posible, a través de las representaciones de sus obras y de las importantes compañías teatrales que las llevaron a cabo, todas ellas de indudable prestigio. El volumen de escenificaciones y su frecuente realización en un ambiente cortesano dan cuenta de la gran relevancia que en su momento tuvo Vélez, hoy menoscabada por la mala conservación de sus comedias debido a que no se ocupó de editar debidamente su obra a lo largo de su vida. Sin embargo, consideramos que los elementos analizados a lo largo de este trabajo, junto con las aportaciones de otras investigaciones recientes que aportan, asimismo, una visión contextualizada de los aspectos bio-bibliográficos de nuestro poeta, arrojan datos suficientes para reivindicar su merecido lugar entre los dramaturgos de primera fila del Siglo de Oro español (*cf.* Urzáiz, 2019: 436).

5. BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Luis Emilio, *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2008).
- Aguerri Martínez, Ascensión, "La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal", *Revista General de Información y Documentación*, 17 (2007), pp. 133–164.
- Aguilar Piñal, Francisco, "Noticia del Índice de comedias de Manuel Casal y Aguado", en *Cuadernos Bibliográficos*, 28 (1972), pp. 153–162.
- , *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Catedra Feijoo, 1974).
- Aguilar Priego, Rafael, "Verdadera patria del comediante Roque de Figueroa", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 1955, pp. 115–120.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista* (Madrid: Taurus, 1992).
- , *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín* (Alicante: Universidad de Alicante, 1986).
- Alfie, Raquel M. de, "Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara", en *FILOLOGIA*, 22:1 (1987), pp. 137–148.
- Almansa y Mendoza, Andrés, *Relación del auto público de la Fe que se celebró en esta Corte, a domingo 21 Ede enero de 1624* (Madrid: Diego Flamenco, 1624).
- Alonso, Amado, *Materia y forma en Poesía* (Madrid: Gredos, 2011).
- Alonso Cortés, Narciso, *El teatro en Valladolid* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1923).
- Alsina Clota, José, "Aristóteles y la poética del Barroco", en *Cuadernos de Investigación Filológica*, Nº 1, 2, (1975), pp. 3–18.
- Alvar Ezquerro, Alfredo, *El duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2010).
- Anónimo, *La Gran Conquista de Ultramar / Que Mandó Escribir El Rey Don Alfonso El Sabio; Ilustrada Con Notas Críticas y Un Glosario Por Don Pascual de Gayangos* (Madrid: Atlas, 1951).
- , *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros. Aora nvevamente impresso, añadido, y enmendado.* (Madrid: Luis Sánchez, 1600).

- Aparicio Maydeu, Javier, “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Estado Actual de los Estudios Sobre El Siglo de Oro. Vol. 1* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990), pp. 141–151.
- Arana Grajales, Thamer, “El concepto de teatralidad”, *Artes, la revista*, N.º. 13, (2007), pp. 79–89.
- Arellano, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011).
- , “Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español”, en *Proyección y significados del teatro clásico español: Congreso Internacional: Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón: Madrid, Mayo de 2003* (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004), pp. 53–77.
- , *Convención y Recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Barcelona: Editorial Gredos, 1999).
- , *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995).
- Arenas Lozano, Verónica, “Antonio García de Prado y Peri” <<http://dbe.rah.es/biografias/60853/antonio-garcia-de-prado-y-peri>> [Fecha de acceso: 2 de mayo de 2019].
- Aristóteles, *Poética. Introducción, traducción y notas de Ángel J. Cappelletti* (Caracas: Monte Avila, 1990).
- Arrom, José Juan, “Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII”, *Hispanic Review*, 11 (1943), pp. 64–71.
- Ascarzáné Papp; Zsuzsana [et al.], *Historia de Hungría* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006).
- Asensio Jiménez, Nicolás, “El Romance de la batalla de Roncesvalles. Versiones del Archivo Menéndez Pidal-Goyri”, *Revista de Filología Española*, 98 (2018), pp. 9–39.
- Austin, John Langshaw, *How to do things with words* (Cambridge: Harvard University Press, 1962).
- Bacon, George W., “The comedias of Doctor Juan Pérez de Montalván”, *Revue Hispanique. Recueil consacré à l'étude des langues, des Littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 17 (1907), pp. 46–65.
- Bances Candamo, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, (London: Tamesis Books, 1970).
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: Gredos, 1969).
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura* (Madrid: Siglo XXI, 2012).
- , *Ensayos críticos* (Buenos Aires: Planeta/Seix Barral, 2003).

- Le Bas, Philippe, *Historia de la Francia. Vol. 1.* (Barcelona: Imprenta del Nacional, 1841).
- Benet, Vicente J.; María Luisa Burguera, *Ficcionalidad y escritura* (Castellón: Universidad Jaume I, 1994).
- Bergman, Hannah E.; Szilvia E. Szmuk, *A catalogue of comedias sueltas in the New York Public Library* (London: Grand & Cutler LTD., 1981).
- Bernal, Manuel; Espejo-Cala, Carmen, “Tres relaciones de sucesos del siglo XVII. Propuesta de recuperación de textos preperiodísticos”, *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 2003, pp. 133–176.
- Bloom, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* (Barcelona: Anagrama, 2001).
- Bobes Naves, María del Carmen, “Posibilidades de una semiología del teatro”, *Estudios Humanísticos*, 1981, pp. 11–26.
- , Bolaños Donoso, Piedad, “Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)”, en *El Siglo de Oro en escena. homenaje a Marc Vitse, 2006* (Anejos de *Criticón*) (Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2006), pp. 77-94.
- Bolaños Donoso, Piedad, “Revisión al proceso inquisitorial de Felipe Godínez”, *Revista de la Cultura*, 1991, pp. 38–48.
- Bou, Enric, *Mythopoesis, Literatura, totalidad, ideología. Ofrecido a Joseph J. Duggan por su distinguida aportación a los estudios literarios* (Barcelona: Anthropos, 1992).
- Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (Fondo de Cultura Económica, 1976).
- , *La Historia y las Ciencias Sociales* (Madrid: Alianza Editorial, 1970).
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)* (Madrid: Revista de Occidente, 1955).
- Brioso Santos, Héctor, “Introducción”, en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* (Madrid: Cátedra, 2009), pp. 9–114.
- Brownlee, Marina Scordilis, “Lope's conception of literary theory. The example of the novelas”, *Kentucky Romance Quarterly*, 30 (2010), pp. 149–157.
- Bruerton, Courtney, “Eight plays by Vélez de Guevara”, *Romance Philology*, 6 (1952), pp. 248–253.
- , “The Date of Schaeffer's Tomo Antiguo”, *Hispanic Review*, 15 (1947), pp. 346–364.
- , Morley, Christopher, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica* (Madrid: Gredos, 1968).

- Burguillo, Javier, “Estudio introductorio”, en *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014), pp. 13–36.
- Cáceres Valderrama, Milenia, “Teatro del Siglo de Oro español en los Andes del Perú. *El Cerco de Roma por el rey Desiderio en Huamantanga*”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6 (2018), pp. 11–30.
- Calderón de Cuervo, Elena María, “La épica italiana del Cinquecento en el Bernardo del Carpio de Balbuena”, *Tabulae*, 2015, pp. 13–49.
- Cámara, Amalia Iniesta, “La teatralidad del Barroco virreynal”, en *Actas Del XV Encuentro de latinoamericanistas españoles, Nov. 2012, Madrid* (Madrid: UCM, 2012), pp. 1003–1013.
- Cañas Murillo, Jesús, “El rey y la institución real en la comedia popular española del siglo XVIII”, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas* (Madrid: Fundamentos, 2006), pp. 335–350.
- Candau Morón, José, “Introducción”, en *Nueva Historia. Zósimo* (Madrid: Gredos, 1992), pp. 9–10.
- Carabias Torres, Ana María (coord.), *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial [Ponencias y comunicaciones presentadas al Congreso Hispano-Portugués, celebrado en Salamanca, 1992], Acta Salmanticensia*. (Salamanca etc.: Universidad de Salamanca etc., 1994).
- Carreño, Antonio, “Introducción”, en *Poesía. Tomo III. Jerusalén Conquistada. Epopeya Trágica* (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003), pp. IX–XLII.
- Carrillo Rodríguez, Francisco, “La Historia como base de la producción poética del texto escénico”, en *La teatralización de la Historia en el Siglo de Oro español. Actas Del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2001), pp. 113–128.
- Carvalho, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo* (Kassel: Reichenberger, 1997).
- Casa, Frank P.; García Lorenzo, Luciano; Vega García-Luengos, Germán; *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 2002).
- Casado Santos, María José, “La versión jocosa de la historia de Jorge Castrioto: «Escanderbey», Comedia Burlesca de Felipe López”, en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de Julio 2002. Vol. 1* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2004).
- Casas Nadal, Montserrat, “Sobre la Difusión de «L'unione del Regno di Portogallo alla Corona di Castiglia»”, *Epos : Revista de filología*, 0 (2007), pp. 197–220.
- Cascales, Francisco de; García Berrio, Antonio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales* (Madrid: Cátedra, 2006).

- Castillejo, David, *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro. Para el uso de actores y lectores. Tres diálogos: estatal, racional y teatral*. (Madrid: Ars Milleni, 2002).
- Castillo García, Carmen; Alonso del Real Montes, Concepción; Sánchez-Ostiz Gutiérrez, Álvaro, “Introducción”, en *Historias. 1, Libros XIV-XIX* (Madrid: Gredos, 1975), pp. 30–34.
- Castro, Sixto J., *En teoría, es Arte: una introducción a la Estética* (Salamanca-Madrid: Editorial San Esteban, 2005).
- Cátedra García, Pedro Manuel; Infantes de Miguel, Víctor, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)* (Valencia: Albatros, 1983).
- Cerezo Rubio, Ubaldo; González Cañal, Rafael, “Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro” (Madrid: Centro de Documentación Teatral-Universidad de Castilla la Mancha, 1994).
- , ———, Vega García-Luengos, Germán, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* (Kassel: Reichenberger, 2007).
- Chico Rico, Francisco, *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo* (Alicante : Universidad de Alicante, D.L. 1998).
- , “La ficción en el sistema social de las acciones literarias”, en *Ficcionalidad y Escritura* (Castellón: Universitat Jaume I, 1994), pp. 63–80.
- Chisholm, Roderick, “The theory of objects”, en *Realism and the background of phenomenology* (Atascadero: Ridgeview, 1960), pp. 76–117.
- Chomsky, Noam, *El conocimiento del lenguaje, su naturaleza, origen y uso* (Madrid: Alianza Editorial, 1989).
- Cioranescu, Alexandre, “El autor del Príncipe Transilvano”, en *Estudios de Literatura Española y Comparada* (Santa cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna, 1954), pp. 93–113.
- Coloma, Carlos; Cortijo Ocaña, Antonio, *Las guerras de los Estados Bajos. Desde el año de 1588 hasta el de 1599* (Madrid: Ministerio de Defensa. Secretaría General Técnica, 2010).
- Connor-Swietlicki, Catherine, “Hacia una nueva teoría socio-cultural del teatro barroco”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Vol. 2*. (Birmingham: The University of Birmingham, 1998), pp. 123–129.
- Contreras Elvira, Ana, “Mundo al revés y guerras culturales en el segundo tercio del Siglo XVIII: obra poética de Nicolás González Martínez”, en *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura — Cultura — Lengua. V. 1* (Boston/Berlin: De Gruyter, 2018), pp. 628–640.
- Cortés Hernández, Santiago, “Catálogo de pliegos sueltos derivados del teatro”, 2008 <<http://www.pliegos.culturaspopulares.org/catalogo.php>> [Fecha de acceso: 19 de marzo de 2019].

- Cotarelo y Mori, Emilio, "Luis Velez de Guevara, y sus obras dramáticas" [Madrid: *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916) pp. 621-652; IV (1917), pp. 137-171, 269-308, 414-444].
- , "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián del Prado y su mujer, Bernarda Ramírez" [Madrid: *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-293, 425-427, 583-621; III (1916), pp. 3-38, 151-185].
- , *Sainetes de don Ramón de La Cruz: en su mayoría inéditos. Tomo I* (Madrid: Bailly Baillièrre, 1915).
- , *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas* (Madrid: E. Rubiños, 1893).
- , Tirso de Molina, *Comedias de Tirso de Molina / Colección ordenada e ilustrada por Emilio Cotarelo y Mori. Vol. 2.* (Madrid: Madrid Librería Editorial de Bailly-Baillièrre e Hijos, 1907).
- Couce Cachaza, Celia [et al.], *Guía do Fondo Antigo de Monografías da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela: literaturas hispánicas, séculos XV-XVIII* (Universidade de Santiago de Compostela, 2000).
- Crivellari, Daniele, *Il romance spagnolo in scena: strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara* (Carocci, 2008). [2008a].
- , *Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008). [2008b].
- Davies, Gareth A., "Luis Vélez de Guevara and Court life", en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1983), pp. 20-38.
- Delumeau, Jean., *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada* (Madrid: Taurus, 1989).
- Díaz-Tejera, Antonio, "Precisión al concepto de Mimesis en Aristóteles", en *Serta Philologica: F. Lázaro Carreter: Natalem Diem Sexagesimum Celebranti Dicata, Vol. 1, 1983 (Estudios de Lingüística y Lengua Literaria)* (Madrid: Cátedra, 1983), pp. 179-186.
- Díaz, José Simón, *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo X* (Madrid: CSIC, 1972).
- Díez Borque, José María, *El teatro en el siglo XVII* (Madrid: Taurus, 1988).
- , "Lope y sus públicos. Estrategias para el éxito", *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 27 (2011), pp. 35-54.
- , "Pastores en Tirso (II) «Entremeses» pastoriles en comedias. Textos significativos", en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse, 2006 (Anejos de Criticón)* (París: Presses universitaires du Mirail, 2006), pp. 235-245.
- , "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español", en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986), pp. 11-40.

- , *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: A. Bosch, 1978).
- , *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1976).
- , *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975).
- Doležel, Lubomír, *Possible worlds of Fiction and History: the postmodern stage* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010).
- , *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (Madrid: Arco/Libros, 1999) [1999a].
- , *Estudios de poética y teoría de la ficción* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999) [1999b].
- , *Historia breve de la poética* (Madrid: Síntesis, 1997) [1997a].
- , “Mimesis y mundos posibles”, en *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco/Libros, 1997), pp. 69–94 [1997b].
- Domínguez Búrdalo, José, “La inauguración del corral de comedias de Salamanca: una crónica sobre el auge escénico en la Castilla la Vieja de Felipe III (1603-1607)”, *Bulletin of the Comediantes.*, 52 (2000), pp. 171–219.
- Domínguez Ortiz, Antonio, “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)”, *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), pp. 207–234.
- Durán, Agustín, comp., *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. V. I Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán* (Madrid: Atlas, 1945).
- Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis* (Barcelona: Anthropos, 2013).
- Eastman, David L., *Paul the Martyr: the cult of the apostle in the Latin West* (Atlanta: Society of Biblical Literature, 2011).
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 2000).
- Elliott, John H., *España y su mundo, 1500-1700* (Madrid: Santillana, 2007).
- , “Poder y propaganda en la España de Felipe IV”, en *Homenaje a José Antonio Maravall* (Madrid: CSIC, 1985), pp. 15–42.
- , Lozoya, Teófilo de; Feros, Antonio, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia* (Barcelona: Editorial Crítica, 1991).
- Enciso Alonso-Muñumer, Isabel, “Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes”, *Anales cervantinos*, 40 (2008), pp. 47–61.
- , “La fiesta en la “Italia spagnola””, en *Teatro y fiesta. El Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Madrid: Seacex, 2003), pp. 38–53.
- Esquerdo, Vicenta, “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII. Actores que representaron y su contratación por el Hospital General”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 429–530.

- Esteban Estríngana, Alicia, “Guerra y redistribución de cargas defensivas. La Unión de Armas en los Países Bajos católicos”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), pp. 49–98.
- Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716* [Manuscrito] (Madrid, 1716).
- Fernández Martín, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988).
- Fernández Mosquera, Santiago, “Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse, 2006* (Anejos de *Criticón*) (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006), pp. 263–282.
- Feros, Antonio, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III* (Madrid: Marcial Pons, 2002).
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral, 1535-1622. Estudio y documentos* (Valencia: UNED, 1993).
- , “Actores del siglo XVII. Los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella”, *Scriptura*, 2002, 133–60.
- , “La fiesta en el Siglo de Oro. En los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta. El Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Madrid: Seacex, 2003), pp. 27–37.
- , “De los medios para mejor Estado. Fiesta, Literatura y sociedad cortesana en tiempos de «El Quijote»”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007), pp. 151–168.
- , “Estudio introductorio”, en *El marqués del Vasto. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008), pp. 13–31.
- , “Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII. Tras las huellas de los documentos”, *Criticón*, 2017, pp. 23–39.
- [et al.], *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Consultada en: <<http://catcom.uv.es>> [Fecha de consulta: 2019].
- [et al.], *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (Kassel: Reichenberger, 2008).
- Fokkema, Douwe W.; Ibsch, E.G., *Teorías de la Literatura del siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1988).
- Frege, Gottlob, *Escritos lógico-semánticos* (Madrid: Tecnos, 1974).
- Fuentes, Julio, *El conde de Fuentes y su tiempo. Estudios de historia militar. Siglos XVI a XVII* (Madrid: Julio fuentes, 1908).

- Gadea Raga, Alejandro; Salvo, Mimma de, “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés. Biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *Diablotexto: Revista de Critica Literaria*, 1997, pp. 143–176.
- Gallé Cejudo, Rafael J., “La historia de Juan Pantea en cuatro romances de Juan de La Cueva”, *Myrtia*, 2002, 255–296.
- Galván Moreno, Luis, “Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII”, en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009), pp. 51–88.
- García-Lara, Elisa; Serrano, Antonio; Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, XXIV y XXV *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricard Salvat* (Almería: Instituto de estudios almerienses, 2011).
- García Arenal, Mercedes; Bunes Ibarra, Miguel Ángel de, *Los españoles y el Norte de África, siglos XV-XVIII* (Editorial MAPFRE, 1992).
- García Barrientos, José Luis, *Drama y narración. teatro clásico y actual en español* (Madrid: Ediciones Complutense, 2017).
- , *Teatro y ficción: ensayos de teoría* (Madrid: Fundamentos, 2004).
- , “Escritura/actuación. Para una teoría del teatro”, en *Teoría del Teatro* (Madrid: Arco/Libros, 1997), pp. 253–294.
- García Cárcel, Ricardo, *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias* (Madrid: Cátedra, 2003).
- García Hinojosa, Pablo, *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII* [Zaragoza: Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 2013].
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega* (Madrid: Iberoamericana, 2013).
- Gariolo, Joseph, “¿Por qué la «Jerusalén Conquistada» de Lope de Vega lleva por subtítulo las palabras «Epopéya Trágica»?”, *Romance Notes*, 31 (1991), pp. 225–233.
- Garrido Domínguez, Antonio, “Teorías de la ficción literaria. Los paradigmas”, en *Teorías de la ficción literaria* (Madrid: Arco/Libros, 1997), pp. 11–42.
- Gaspiretti, Antonio, “La collezione di «Comedias Nuevas Escogidas»”, *Archivum Romanicum*, 15 (1931), pp. 541-587; 22 (1938), pp. 99-117.
- Gayangos, Pascual de, “Introducción”, en *La gran conquista de Ultramar que mandó escribir el Rey don Alfonso el Sabio* (Madrid: Atlas, 1951), pp. V–XVI.
- Genette, Gérard, *Ficción y dicción* (Barcelona: Lumen, 1993).
- Giordano Gromegna, Ana; Canet Vallés, José Luis, *Teatro y prácticas escénicas. II, la comedia* (Tamesis Books, 1986).
- Goff, Jacques Le, “Las mentalidades. Una historia ambigua”, en *Hacer la historia. 3. Nuevos temas* (Barcelona: Laia, 1980), pp. 80–98.
- Gómez García, Manuel, *Diccionario del teatro* (Madrid: Akal, 1997).

- Gómez, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega* (Sevilla: Alfar, 2006).
- Góngora y Argote, Luis de, *Romances. Edición de Antonio Carreño* (Madrid: Cátedra, 2000).
- González Cañal, Rafael, “Presentación”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2017, pp. 11–24.
- González, Cristina, “La tercera crónica de Alfonso X, la gran conquista de Ultramar” (London: Tamesis Books, 1992).
- González Cuerva, Rubén, “*El prodigioso príncipe transilvano*. La larga guerra contra los turcos (1596-1606) a través de las relaciones de sucesos”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 2006, pp. 277–299.
- González de Clavijo, Ruy, *Embajada a Tamorlán. Edición, introducción y notas de Francisco López Estrada* (Madrid: Castalia, 1999).
- González García, Alberto, “La proyección europea del reino de Asturias. Política, cultura y economía (718-910)”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de Historia*, 2014, pp. 225–298.
- González García, José María, “Del humanismo renacentista de Loyola a la razón barroca de Gracián: conocimiento y dominio de sí mismo”, *Eikasía: revista de filosofía*, 2011, pp. 129–149.
- González Heras, Natalia, “La permanencia barroca. Apariencia, escenografía y teatralidad en la vivienda aristocrática madrileña de comienzos del siglo XVIII”, en *El cardenal Portocarrero y su tiempo: biografías estelares y procesos influyentes* (Madrid: CSED, 2013), pp. 493–505.
- González Lopo, Domingo L., “El papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII”, en *Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna Moratalla 1992, Vol. 2* (Murcia: Universidad de Murcia, 1993), pp. 247–260.
- González Martínez, Javier J., “Adaptación de la historia de Ciro y Pantea desde la «Ciropedia» hasta «El triunfo mayor de Ciro: saber vencerse a sí mismo»”, en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12 Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015), pp. 401–409.
- , “La autoría del apunte teatral «El triunfo mayor de Ciro» y la impresa «Araspas y Pantea»”, *Revista de Filología Española*, 94 (2014), pp. 107–126.
- , “Datos históricos y bibliométricos del corpus de Luis Vélez de Guevara para la fecha de escritura de “«El Alba y el Sol» “”, *Lectura y Signo. Revista de Literatura* (2011), pp. 119–138.
- , “Estudio introductorio”, en *El asombro de Turquía y valiente toledano. Edición crítica y anotada de William R Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2010), pp. 13–26.

- , *El teatro histórico nacional de Luis Vélez de Guevara* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006).
- , Peale, C. George, “Estudio textual”, en *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014), pp. 37–100.
- Gracián, Baltasar, *El Héroe; Oráculo manual y arte de prudencia; Edición, introducción y notas de Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal*, (Madrid: Castalia, 2003).
- , Hoyo, Arturo del, *El Héroe; El Político; El Discreto; Oráculo manual y arte de prudencia* (Barcelona: Plaza & Janés, 1986).
- Gramsci, Antonio, *Antología* (Madrid: Akal, 2013).
- Greer, Margaret R.; García-Reidy, Alejandro [et al.], “Manos teatrales. Renegado (El de Jerusalén)” <<https://www.manos.net/manuscripts/bne/14-968-renegado-el-de-jerusalen>> [Fecha de acceso: marzo de 2018].
- Gregg, Karl Curtiss, *An index to the Spanish theatre collection in the London Library* (Charlottesville Va.: Biblioteca Siglo de Oro, 1984).
- Guerra Chavarino, Emilio, *Historia y leyenda de San Isidro* (Madrid: Bubok, 2012).
- Halphen, Louis; Jorge Margallo, María Elena, *Carlomagno y el Imperio Carolingio* (Madrid: Akal, 1992).
- Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura* (Madrid: Visor, 1995).
- Harto Trujillo, María Luisa, “Estudio introductorio”, en *Historia de Amiano Marcelino* (Madrid: Akal, 2002), pp. 13–95.
- Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español* (Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta, 1995).
- Hernández-Araico, Susana, “Anomalías sorprendentes y alusiones históricas en una comedia poco conocida de Vélez de Guevara: *A lo que obliga el ser rey*”, en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)* (Sevilla: Fundación El Monte, 1996), pp. 275–282.
- Herrera, Antonio de, *Tercera parte de la historia general del mundo, de XIII años del tiempo del señor rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que passò a mejor vida* (Madrid: Alonso Martín de Balboa, 1612).
- , *Primera parte de la historia general del mundo, de XIII años del tiempo del señor rey don Felipe II el Prudente, desde el año de 1585 hasta el de 1598 que passò a mejor vida* (Valladolid: Juan Godínez de Millis, 1606).
- Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (Fundación Universitaria Española, 1993).
- Herrera y Tordesillas, Antonio de; Cuesta Domingo, Mariano, *Antonio de Herrera y su Historia general del mundo* (Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2016).

- Herzog, Werner, “Introducción”, en *Comedia famosa del rey don Sebastián. Edición de Werner Herzog* (Madrid: *Boletín de la Real Academia Española*, 1972), pp. 5–57.
- Horacio Flaco, Quinto; Suau Caldes, Bernardo [tr.], *Epistola Ad Pisones* (Palma de Mallorca: Imprenta Mossén Alcover, 1942).
- Howarth, Patrick, *Atila* (Barcelona: Ariel, 2001).
- Howell, Robert, “Fictional Objects: How They Are and How They Aren’t”, *Poetics*, 8 (1979), pp. 129–177.
- Iglesias, Diane Margaret, *Edición crítica y análisis de "Atila, azote de Dios" de Luis Vélez de Guevara* (The City University of New York, 1979).
- Ingarden, Roman, “Las funciones del lenguaje en el teatro”, en *Teoría del teatro* (Madrid: Arco/Libros, 1997), pp. 155–165.
- , *The literary work of art; an investigation on the borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. (Chicago: Northwestern University Press, 1973).
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer: teoría del efecto estético* (Madrid: Taurus, 1987).
- José Prades, Juana de “Estudio Preliminar”, en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid: CSIC, 1971), pp. 3–274.
- Jovio, Paulo, “Vida del gran Tamorlán, escrita por Paulo Iovio, obispo de Nochera, en sus elogios, traducidos por el licenciado Gaspar de Baeza”, en *Historia del gran Tamorlan e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique El Tercero de Castilla* (Madrid: Don Antonio de Sancha, 1872), pp. 18–24.
- Juliá Martínez, Eduardo, “Comedias raras existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo”, *Boletín de la Real Academia Española*, 19 (1932), pp. 566-583; 20 (1933), pp. 252-270.
- Knecht, Robert Jean, *Richelieu* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009).
- Kripke, Saul A., “A completeness theorem in modal logic”, *Journal of symbolic logic*, 24 (1959), pp. 1–14.
- Lanario y Aragón, Francisco, *Las guerras de Flandes, desde el año de mil y quinientos y cincuenta y nueve hasta el de seiscientos y nueve*. (Madrid: Luis Sánchez, 1623).
- Lauer, Robert A, “La mirada del rey en el teatro áureo de Luis Vélez de Guevara”, en *La mirada del otro en la literatura hispánica*, (Zürich: LIT, 2017), pp. 41–59.
- Lázaro Niso, Rebeca, “La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la Literatura”, *Cuadernos de Aleph*, 2015, pp. 79–96.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm; Boutroux, Emile; Rivelaygue, Jacques, *La Monadologie* (Librairie Générale Française, 1991).
- Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2014).

- López Estrada, Francisco, “Introducción crítica”, en *Embajada a Tamorlán. Edición, introducción y notas de Francisco López Estrada* (Madrid: Castalia, 1999), pp. 9–80.
- López Moreda, Santiago, “Non placet hispania. Los orígenes de la leyenda negra”, en *España ante sus críticos: las claves de la leyenda negra* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2015), pp. 67–90.
- Lopez Pinciano, Alonso, *Philosophia antiqua poetica*, 2 (Madrid: CSIC, 1973) [1973a].
———, *Philosophia antiqua poetica*, 3 (Madrid: CSIC, 1973) [1973b].
———, *Philosophia antiqua poetica*. 1 (Madrid: CSIC, 1973) [1973c].
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).
- Losada-Goya, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle: présence et influence* (Genève: Droz, 1999).
- Luttrell, Anthony, “John V's daughters. A palaiologan puzzle”, *Dumbarton Oaks Papers*, 40 (1986), 103–112.
- Maas, Michael, *Readings in late Antiquity: a sourcebook* (London: Routledge, 2000).
- Machado, Manuel, “La Égloga Antonia. Una obra inédita de Lope de Vega”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1924, pp. 458–492.
- Malalas, John; Jeffreys, Elizabeth; Jeffreys, Michael; Scott, Roger; Croke, Brian [trs.], *The chronicle of John Malalas*. (Sydney: Australian Association for Byzantine Studies, 1986).
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 2012).
———, “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en *Barroco español y austriaco. Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias* (Madrid: Embajada de Austria, 1986), pp. 71–97.
———, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972).
- Marcelino, Amiano, *Historia. Edición de M^a Luisa Harto Trujillo* (Madrid: Akal, 2002).
- Mariás Franco, Fernando, “Don García de Silva y Figueroa y la percepción del oriente. La descripción de Goa”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2002, 137–149.
- Marozzi, Justin, *Tamerlán. Espada del islam y conquistador del mundo* (Barcelona: Ariel, 2009).
- Martín Abad, Julián, “Series numeradas de la imprenta salmantina de la Santa Cruz”, *Revista provincial de estudios*, 1986, pp. 147–200.
- Martín Jiménez, Alfonso, *Literatura y ficción: la ruptura de la lógica ficcional* (Bern: Peter Lang, 2015).

- Martín Ojeda, Marina; Peale, C. George, *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural* (Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2017).
- Martínez-Falero, Luis, “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Signa*, 2013, pp. 481–496.
- Martínez Aguilar, Miguel, “Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo”, *Mágina. Revista Universitaria*, nº 8, 2000, pp. 57–72.
- Martínez Bonati, Félix, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992).
- , *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* (Barcelona: Ariel, 1983).
- Martínez Comeche, Juan Antonio, *El bandolero y su imagen en el siglo de Oro [actes du colloque international]* Madrid 1989 (Madrid: Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, 1991).
- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).
- Martos, Ana, *Breve historia de Atila y los hunos* (Madrid: Nowtilus, 2011).
- Mata Carriazo, Juan de, “Estudio preliminar”, en *Historia del Emperador Carlos V / Escrita por su cronista el magnífico caballero Pedro Mexía* (Madrid: Espasa-Calpe, 1945), pp. IX–XCV.
- Matas Caballero, Juan, “La fuerza de las historias representada. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro”, en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro* (Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015), pp. 57–91.
- , “Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros”, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2013* (Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), pp. 319-340).
- Mattei, Eugenia, “El arte de la caccia: el liderazgo de Ciro en Nicolás Maquiavelo”, *Estudios de Filosofía*, 2015, pp. 119–139.
- McKendrick, Melveena, *El teatro en España, 1490-1700* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2003).
- , *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the 'Mujer Varonil'* (London: Cambridge University Press, 1974).
- Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los autos sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos...* (Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1735).
- Medina-Bocos, Amparo, *Hacer literatura con la literatura* (Madrid: Akal Ediciones, 2001).

- Mejía, Alma, “De la comedia áurea al pliego suelto narrativo. El caso de Bernardo del Carpio”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001. Vol. 2* (Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2004), pp. 383–388.
- , “Historia y ficción en *El cerco de Roma* de Luis Vélez de Guevara”, en *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Ciudad de México: UAM, 2003), pp. 407–415.
- Mejía González, Alma, “Estudio introductorio”, en *El cerco de Roma por el rey Desiderio. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2015), pp. 13–28.
- Mejía, Pedro, *Historia imperial y cesárea, en la cual se contienen las vidas de todos los césares emperadores de Roma, desde Julio César hasta el emperador Maximiliano* (Amberes: Martín Nuncio, 1552).
- , “Vida del gran Tamorlán escrita por Pero Mexía, cronista de Su Magestad, en capítulo XXVIII (Parte segunda) de su *Silva de varia lección*”, en *Historia del gran Tamorlan e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique El Tercero de Castilla* (Madrid: Don Antonio de Sancha, 1782), pp. 10–17.
- Méndez Aparicio, Juan Antonio., *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo* (Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991).
- Menéndez Pidal, Ramón, *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios* (Madrid: Espasa Calpe, 1976).
- , *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia. 2* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).
- , “Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII”, *Revista de Filología Española*, 4 (1917), pp. 105–204.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, «Las mocedades de Bernardo del Carpio», en “Observaciones preliminares”, en *Obras de Lope de Vega. 16, crónicas y leyendas dramáticas de España. Edición, Marcelino Menéndez Pelayo* (Madrid: Atlas, 1966), pp. 81–129.
- Mérimée, Ernest, “*El ayo de su hijo*. Comedia de don Guillén de Castro”, *Bulletin hispanique*, 8 (1906), pp. 374–382.
- Mérimée, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)* (Toulouse-Paris: Edouard Privat-Auguste Picard, 1913).
- Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega. 1. Col. escogida y ordenada, con discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos* (Madrid: Rivadeneyra, 1951).

- , “Índice alfabético de comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740), con expresión de sus autores”, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega. II* (Madrid: Ribadeneyra, 1859).
- , “Rápida ojeada sobre la historia del teatro español”, *Semanario pintoresco español*, 1842, 388–391.
- Mestre Zaragoza, Marina, “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción”, *Criticón*, 2014, pp. 57–71.
- Méthivier, Hubert, *Le siècle de Louis XIII* (Paris: Presses Universitaires de France, 1964).
- Molinero, J.; Henry Parker, John; Rugg, Evelyn [et al.] (comps.), *A Bibliography of comedias sueltas in the University of Toronto Library* (Toronto: University of Toronto Press, 1959).
- Monahan, Caroline, “Luis Vélez de Guevara's *La Cristianísima Lis*: A 'lost' play rediscovered”, en *Golden Age Spanish literature. Studies in honour of John Varey by his colleagues and pupils*, 1991, pp. 137–144.
- Moreno Navarro, Isidoro, “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en *Teatro y fiesta en el Barroco* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986), pp. 179–186.
- Mosquera, Juan de, *Relacion de lo sucedido al serenissimo principe Sigismundo Batori, principe de Transilvania, Moldavia, y Valaquia, desde el principio del año passado de noventa y quatro hasta ultimo de otubre del dicho año* (Sevilla: Rodrigo Cabrera, 1595).
- Nabokov, Vladimir, *Lolita* (Barcelona: Anagrama, 2004).
- Neumeister, Sebastián, “Estudio introductorio”, en *Atila, azote de Dios. Edición crítica y comentada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2009), pp. 13–25.
- Nieto, Fray Luis, “Relación de las guerras de Berbería”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid, 1891), pp. 413–458.
- Noguera Guirao, Dolores, “Cristóbal de Avendaño Sasiesta”, 2008 <<http://dbe.rah.es/biografias/54846/cristobal-de-avendano-sasiesta>> [Fecha de acceso: 8 de abril de 2019].
- Ochoa de Casalde, Juan, *Coronica del esforçado principe y capitan Jorge Castrioto, rey de Epiro, o Albania* (Madrid: Luis Sanchez, 1597).
- Ohmann, Richard, “Los actos de habla y la definición de Literatura”, en *Pragmática de la comunicación literaria* (Madrid: Arco/Libros, 1986), pp. 11–34.
- Oleza Simó, Joan, “Variaciones del drama historial en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 2013, pp. 150–187.
- , *From ancient classical to modern classical. Lope de Vega and the new challenges of Spanish theater* (New York: Idea Books, 2012).

- , “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas. II, la comedia* (London: Tamesis Books, 1986), pp. 251–308.
- , “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, *Cuadernos de Filología. III, Literatura: análisis*, 1981, pp. 9–44.
- Oliver Asín, Jaime; Bunes Ibarra, Miguel Ángel de; Alonso Acero, Beatriz, *Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos: 1566-1621* (Editorial Universidad de Granada, 2008).
- Orozco Díaz, Emilio, *Introducción Al Barroco. Vol. 1* (Granada: Universidad de Granada, 1988).
- , *El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema)* (Barcelona: Planeta, 1969).
- Oswald, Katherine P., “Representations of Alfonso II and Alfonso III in the legend of Bernardo del Carpio”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2015, pp. 103–116.
- Palacios, Belinda, “Alegoría y comicidad en el auto sacramental de Alonso de Castillo Solórzano: *El fuego dado del cielo*”, *Edad de Oro*, 2017, pp. 123–134.
- Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos* (Barcelona: Palau, 1951).
- Paracuellos Cabeza de Vaca, Luis, *Triunfales Celebraciones, que en aparatos majestuosos consagró religiosa la Ciudad de Granada, a honor de la Pureza Virginal de María Santísima en sus desagravios, a quien devota las dedica esta ciudad, en todo ilustre, en todo grande* (Granada: Francisco Garcia de Velasco, 1640).
- Parker, Geoffrey, “Los problemas de la Monarquía, 1624-1643”, en *La Crisis de La Monarquía de Felipe IV* (Barcelona: Crítica, 2006), pp. 55–103.
- , *El ejército de Flandes y el Camino Español, 1567-1659: la logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).
- Parsons, Thomas, *Nonexistent Objects* (New Haven: Yale University Press, 1980).
- Pavel, Thomas G., “Fiction and Imitation”, *Poetics today*, 21 (2000), pp. 521–541.
- , *Univers de la fiction* (Paris: Éditions du Seuil, 1988).
- , “Possible worlds in literary semantics”, *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (1975), 165–76.
- , *Fictional worlds* (London: Harvard University Press, 1986).
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1998).
- Paz y Meliá, Antonio, “Nuevos datos para la vida de Luis Vélez de Guevara”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 7 (1902), 129–130.

- , *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, 1899).
- Peale, C. George, “Estudio bibliográfico”, en *La rosa de Alejandría. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2018), pp. 55–63.
- , “Transmisión textual y criterios de edición”, en *Juliano Apóstata. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2016), pp. 25–29.
- , “Estudio bibliométrico”, en *El cerco de Roma por el rey Desiderio. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2015), pp. 29–54.
- , “Estudio textual”, en *La jornada del rey don Sebastián en África. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014), pp. 45–61.
- , “Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta. Hacia una historia revisionista de la Comedia Nueva”, en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Septiembre 2003, Buenos Aires* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2012), pp. 57–75.
- , “Vélez de Guevara contextualizado. Una vida singular y su ámbito ético”, *Bulletin of the Comediantes*, 61 (2009), 51–96. [2009a].
- , “La tradición textual y criterios de edición”, en *Atila, azote de Dios. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2009), pp. 27–39. [2009b].
- , “Estudio bibliográfico”, en *El Marqués Del Vasto. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008), pp. 33–36. [2008a].
- , “Estudio bibliográfico y métrico”, en *Reinar después de morir. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008), pp. 41–54. [2008b].
- , “Estudio bibliográfico”, en *El Hércules de Ocaña. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008), pp. 33-40. [2008c].
- , “Conflagraciones teatrales. Fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)”, en *Guerra y paz en la comedia española: [actas de las] XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro 4, 5, 6 de julio de 2006* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), pp. 49–86. [2007a].

- , “La tradición textual y criterios de edición”, en *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007), pp. 31–39. [2007b].
- , “Estudio introductorio”, en *El rey naciendo mujer* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2006), pp. 31–42.
- , “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la «Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores»”, *Hispanic Review*, 72 (2004), ppp. 125–156.
- , “Estudio introductorio”, en *El águila del agua, representación española. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2003), pp. 79–81.
- , “Estudio bibliográfico y métrico”, en *El espejo del mundo. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002), pp. 85–120.
- , “Criterios y procedimientos editoriales”, en *Más pesa el rey que la sangre, y blasón de los Guzmanes. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2001).
- , “La Comedia Nueva y Vélez de Guevara ante la Cosa nostra siciliana”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998. Vol. 1*, (Asociación Internacional de Hispanistas, 2000), pp. 648–658.
- , Martín Ojeda, Marina, 2017: véase Martín Ojeda, Marina.
- , González Martínez, Javier J., 2014: véase González Martínez, Javier J.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Notas y escolios”, en *Arte Nuevo de hacer comedias. Edición Crítica y anotada, Felipe B. Pedraza Jiménez; Fuentes y ecos latinos, Pedro Conde Parrado* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), pp. 103–636.
- , “Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 2012, pp. 1–39.
- , *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del “Monstruo de naturaleza”* (Edaf, 2009).
- , Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro: Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993* (Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994).
- Pellicer de Salas y Tovar, José, *Avisos. 17 de mayo de 1639-29 de noviembre de 1644* (Paris: Éditions hispaniques, 2002).
- Pérez Fernández, Desirée, “Estudio introductorio”, en *Los amotinados de Flandes. Edición crítica y anotada de Desirée Pérez Fernández y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007), pp. 13–159.

- Pérez Pastor, Cristobal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901).
- Pinto, Elena Di, “Texto y puesta en escena de *La Cisma de Inglaterra*. De la Poesía a la Historia.”, *Cuadernos de teatro clásico*, 2017, 101–54
- Platina, Bartolomeo, *Historia B. Platinae de vita pontificum romanorum, a D. N. Iesu Christo usque ad Paulum II* (Colonia: Maternus Cholinus, 1568).
- Platón, *Timeo. Edición crítica, traducción, introducción y notas de Ramón Serrano Cantarín y Mercedes Díaz de Cerio Díez* (Madrid: CSIC, 2012).
- Porqueras Mayo, Antonio; Sánchez Escribano, F., “Función del «vulgo» en la preceptiva dramática de la Edad de Oro”, *Revista de Filología Española*, 50 (1967), pp. 123–143.
- Pozuelo Yvancos, José María, *La teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1994).
- , *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993).
- Pregeli, Bárbara, “El kitsch en el Barroco castellano”, *Verba hispanica*, 8 (1999), pp. 71–100.
- Profeti, Maria Grazia, “«Mosqueteros míos... Jueces de los aplausos cómicos»: «El Diablo Cojuelo» y el teatro”, en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla: Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996), pp. 63–77.
- , *La collezione “Diferentes autores”* (Kassel: Reichenberger, 1988).
- , “Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1983).
- Pujante, José David, *Mimesis y siglo XX: Formalismo Ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992).
- Rambaud Cabello, Javier, “«El prodigioso príncipe transilvano»”: el ideal católico frente a otomanos y protestantes”, en *Repubblica e virtù. Pensiero politico e Monarchia Cattolica fra XVI e XVII secolo* (Roma: Bulzoni Editore, 1995), pp. 279–296.
- Ratcliffe, Marjorie, “Honor y legitimidad. Bernardo del Carpio en el Siglo de Oro”, en *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Madrid/Frankfurt: AISO, 2006), pp. 521–526.
- Régner-Bohler, Danielle, “Amor cortés”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2003), pp. 23–29.
- Rennert, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (New York: The Hispanic Society of America, 1909).
- , “Notes on the Chronology of the Spanish Drama I, II”, *The Modern Language Review*, 2 (1907), II (1906–1907), pp. 331–341; III (1907–1908), pp. 43–55.

- Restori, Antonio, *Piezas de títulos de comedias: saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnolo dei secoli XVII e XVIII* (Messina: Vincenzo Muglia, 1903).
- , “La collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de Diferentes Autores”, *Studi di filologia romanza*, 6 (1893), pp. 1–156.
- Ribao Pereira, Montserrat, “Acerca de los Apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español (1835-1845)”, *España contemporánea*, 12 (1999), pp. 67–86.
- , “Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español” (Universidade de Santiago de Compostela, 1997).
- Rico Callado, Francisco L., *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII* (Alicante: Universitat d’Alacant, 2002).
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y discurso. Configuración del tiempo en el relato histórico* (Coyoacán: Siglo XXI Editores, 2005).
- Rivas Hernández, Ascensión, *De la poética a la teoría de la literatura. Una introducción* (Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2005).
- Roca Barea, María Elvira, *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español* (Madrid: Siruela, 2016).
- Rodríguez Cepeda, Enrique, “Consideraciones sobre Luis Vélez de Guevara”, *Mester*, 5 (1975), pp. 112–122.
- Rodríguez Hernández, Antonio José, *Breve historia de los tercios de Flandes* (Madrid: Nowtilus, 2015).
- Rodríguez López-Abadía, Arturo, “Estudio introductorio”, en *Juliano Apóstata* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2016).
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, “San Pablo y la Magdalena en tres Comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara”, en *La Biblia en el teatro español*, (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo- Fundación San Millán de la Cogolla, 2012), pp. 395–402.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier, “Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles”, *Castilla: estudios de Literatura*, 1993, pp. 139–144.
- Rojo Vega, Anastasio, *Documentos sobre los seis primeros duques de Béjar* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008).
- Roldán Pérez, Antonio, “Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII”, en *Jornadas sobre tolerancia e Inquisición: [celebradas en] Lisboa, 7-8 mayo 1998* (Servicio de Publicaciones, 1998), pp. 119–136.
- Romanos, Melchora, “Felipe II en la «Tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del Príncipe de Marruecos» de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, 1999, pp. 177–191.
- Rougemont, Denis de, *El amor y Occidente* (Barcelona: Kairós, 1993).
- Rubio García, Luis, “Historia y poesía: Bernardo del Carpio”, *Estudios Románicos*, 12 (2000), pp. 7–30.

- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid: Cátedra, 1996).
- Saavedra, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha* (Barcelona: Alfaguara, 1973).
- Sâmbrian, Oana Andreia, “El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca. *El prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (2012), pp. 31–42.
- San Roman, Francisco de, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615* (Madrid: Gongora, 1935).
- Sánchez-Albornoz y Menduiña, Claudio, *Orígenes de la nación española: estudios críticos sobre la Historia del Reino de Asturias. Tomo II* (Oviedo: Instituto de estudios asturianos, 1974).
- Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (Sevilla: E. Rasco, 1898).
- Sánchez Jiménez, Raquel, “Luis Vélez de Guevara y la Contrarreforma: *La Cristianísima Lis*”, *eHumanista*, 40 (2018), pp. 522–540.
- Sánchez Lora, José Luis, “Demonios y santos: el combate singular”, en *El demonio en la Edad Moderna* (Madrid: Marcial Pons, 2004), pp. 161–186.
- , “Claves mágicas de la religiosidad barroca”, en *La religiosidad popular. II, Vida y muerte: la imaginación religiosa* (Barcelona: Anthropos, 1989), pp. 125–145.
- , *Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2000).
- , “Religiosidad popular: un concepto equívoco”, en *Muerte, religiosidad y cultura popular: siglos XIII-XVIII* (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1994), pp. 65–79.
- , “La histeria religiosa del Barroco en la norma de la historia de las mentalidades: reflexiones para una apertura”, en *Mentalidad e ideología (v. II)* (Murcia: Universidad de Murcia, 1993), pp. 119–134.
- Sanz Ayán, Carmen, “Economía, negocio y teatro en los siglos XVI y XVII”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua”; celebrado en Granada de 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema* (Granada: Universidad de Granada, 2001), pp. 53–79.
- , “Felipe II y los orígenes del teatro barroco”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, pp. 47–78.
- Saralegui Benito, Miguel, “Más maquiaveliano que maquiavélico. La presencia de *El príncipe*, los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* y *La vida de Castruccio Castracani* en *El político Don Fernando el Católico* de Gracián”, *Revista de Literatura*, 79 (2017), pp. 67–94.
- Saunal, Damien, “Autour des sources de *Pobreza no es vileza*”, *Bulletin hispanique*, 48 (1946), pp. 238–246.

- Schack, Adolf Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España. Vol III. Traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier.* (Madrid: M. Tello, 1887).
- Schaeffer, Adolf, *Katalog der bibliotek Altspanischer*, (Leipzig: Brockhaus, 1898).
- , *Geschichte des Spanischen nationaldramas* (Leipzig: Brockhaus, 1890).
- (ed.), *Ocho Comedias Desconocidas de Don Guillem de Castro, Del Licenciado Damian Salustio Del Poyo, de Luis Velez de Guevara Etc.* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1887).
- Schmidt, Siegfried J., “La comunicación literaria”, en *Pragmática de la comunicación literaria* (Madrid: Arco/Libros, 1987), pp. 195–212.
- , “Fictionality in literary and non-literary discourse”, *Poetics*, 9 (1980), pp. 525–546.
- , *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal* (Madrid: Cátedra, 1978).
- Searle, John R., “The logical status of fictional discourse”, en *Expresión and Meaning. Studies in the Theory of Speech Act* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), pp. 58–75.
- Segura Munguía, Santiago, *Mil años de historia vasca a través de la literatura greco-latina (de Aníbal a Carlomagno)* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1997).
- Şener, Mehmet Sait, “Apostillas temáticas”, en *Comedias escanderbecas. Edición crítica y anotada de Willam R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2019), pp. 45–50.
- Shergold, N. D., and J. E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (London: Tamesis Books, 1985).
- , *Representaciones palaciegas, 1603–1699. Estudio y documentos* (London: Tamesis Books, 1982).
- , *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699. Estudio y documentos* (London: Tamesis Books, 1979).
- , “Some palace performances of seventeenth-century plays”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 212–244.
- Sieber, Harry, “Clientelismo y mecenazgo. Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Vol 1* (Alcalá de Henares: Univ. de Alcalá, 1998), pp. 95–116.
- Silva y Figueroa, García de, “Noticias del gran Tamurlan sacadas del Libro V de los Comentarios de don García de Silva, de la embajada que de parte del rey de España Felipe III, hizo al rey Xaabas de Persia”, en *Historia del gran Tamorlan e itinerario y enarracion del viage, y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique el Tercero de Castilla* (Madrid: Don Antonio de Sancha, 1782), pp. 221–248.

- Simón Palmer, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (Madrid: CSIC, 1977).
- Soubeyroux, Jacques, “Niveles de alfabetización en la España del siglo XVIII. Primeros resultados de una encuesta en curso”, *Revista de Historia moderna: anales de la Universidad de Alicante, (Ejemplar dedicado a: cuatro estudios sobre el país valenciano)*, 5 (1985), pp. 159–174.
- Spang, Kurt, “Apuntes para una definición del drama histórico”, en *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998), pp. 11–50.
- , “Apuntes para una definición de la novela histórica”, en *La novela histórica. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998), pp. 64–125.
- , “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, *Anuario filosófico*, 17 (1984), 153–159.
- Spencer, Forrest Eugene; Schevill, Rudolph, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography* (Berkeley, University of California Press: University of California publications Modern Philology, 1937).
- Stern, Charlotte, “Lope de Vega, propagandist?”, *Bulletin of the Comediantes*, 1982, pp. 1–36.
- Strawson, Peter F., “On Referring”, *Mind*, 59 (1950), pp. 320–344.
- Stroud, Matthew D., “The resocialization of the mujer varonil in three plays by Vélez”, en *Antigüedad y Actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 1983), pp. 111–126.
- Swislocki, Marsha, “Estudio introductorio”, en *La jornada del rey don Sebastián en África. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale*. (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014), pp. 13–43.
- Teja, Ramón; Acerbi, Silvia, “Apuntes hagiográficos e iconográficos sobre un modelo de sanidad militar: Mercurio-Abu Seifein, El mártir de las dos espadas”, *Gladius*, 2011, pp. 189–202.
- Torres Martínez, José Carlos de, “La Virgen de la Cabeza y Andújar en una comedia de Lope de Vega”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 209 (2014), pp. 239–264.
- Trancón, Santiago, *Teoría Del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática* (Madrid: Fundamentos, 2006).
- Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Bibliografía, *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982).
- Urzáiz Tortajada, Héctor, [Reseña de Martín Ojeda, Marina; Peale C. George, *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural* y Vélez de Guevara, Luis; Peale, C. George; Domínguez de Paz, Elisa, *La rosa de Alejandría. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale*], *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 2019, pp. 434–442.
- , “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna y El diablo cojuelo*”, *Criticón*, 2017, pp. 69–92.

- , *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Universidad Complutense de Madrid, 2002). [2002a].
- , “Más sobre reescritura teatral. *El golfo de las sirenas*, de Calderón ¿y Funes?”, en *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 Cumpleaños: Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del Nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, Septiembre 2000, Vol. 2* (Reichenberger, 2002), pp. 369–382. [2002b].
- Vásquez Hurtado, David, “El diablo como representación de lo sagrado y lo profano en cuatro comedias del Barroco español”, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5 (2017), pp. 581–594.
- Vázquez Estévez, Ana, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: la transmisión teatral impresa* (Kassel: Reichenberger, 1995).
- Vázquez Estévez, Margarita, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la Biblioteca del Institut del Teatre (Barcelona)* (Kassel: Reichenberger, 1987).
- Vega García-Luengos, Germán, “Estudio introductorio”, en *Comedias escanderbecas. Edición crítica y anotada de Willam R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2019), pp. 13–44.
- , *Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009).
- , “Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007), pp. 307–322. [2007a].
- , “La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara”, en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular* (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007), pp. 237–255. [2007b].
- , “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, en *“Culteranismo” e teatro nella Spagna del Seicento. Atti del Convegno Internazionale* (Roma: Bulzoni Editore, 2006), pp. 29–47.
- , “Luis Vélez de Guevara: historia y teatro”, en *Écija, ciudad barroca* (Écija: Ayuntamiento de Écija, 2005), pp. 49–70.
- , “Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas”, en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, (New York: Peter Lang), pp. 343-371.
- , “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro. Nuevas evidencias”, *Criticón*, 1998, pp. 11–34. [1998a].
- , “Más poetas y textos dramáticos áureos”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Vol. 2.* (Servicio de publicaciones de la Universidad, 1998), pp. 1631-1642. [1998b].

- , "Más Góngora en la Comedia Nueva. La fortuna dramática del romance del Albanés", en *Homenaje al Profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998), pp. 201-213. [1998c].
- , "Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara", en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)* (Sevilla: Fundación El Monte, 1996), pp. 111-128.
- , "Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido", en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos* (Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1995), pp. 117-130.
- , Cerezo Rubio, Ubaldo; González Cañal, Rafael, 2007: véase Cerezo Rubio, Ubaldo; González Cañal, Rafael; Vega García-Luengos, Germán.
- ; Casa, Frank P.; García Lorenzo, Luciano, 2002: véase Casa, Frank P.; García Lorenzo, Luciano; Vega García-Luengos, Germán.
- , Fernández Lera, Rosa; Rey Sayagués, Andrés del, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: (hasta 1833)* (Kassel: Reichenberger, 2001).
- Vega, Lope de, García Santo-Tomás, Enrique, *Arte Nuevo de hacer comedias* (Madrid: Cátedra, 2006).
- , Menéndez y Pelayo, Marcelino *Obras de Lope de Vega. 27, crónicas y leyendas dramáticas de España. Biblioteca de autores españoles* (Madrid: Atlas, 1969).
- , *La piedad ejecutada. Comedia famosa* (Madrid: Juan González, 1623).
- , Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo [coords.], *Comedias. Biblioteca Lope de Vega. XI-II* (Madrid: Gredos S.A., 2012).
- Vegas Sansalvador, Ana, "Introducción", en *Ciropedia. Introducción, traducción y notas de Ana Vegas Sansalvador*. (Madrid: Gredos, 1987).
- Veiga, Francisco, *El Turco. Diez siglos a las puertas de Europa* (Barcelona: Debate, 2007).
- Vélez de Guevara, Luis, Vega García-Luengos, Germán; Peale, C. George, *Comedias escanderbecas. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2019).
- , Rodríguez López-Abadía, Arturo; Peale, C. George, *Juliano Apóstata. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2016).
- , Luis, Swislocki, Ana; Peale, C. George, *La jornada del rey don Sebastián en África. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014).
- , González Martínez, Javier J.; Peale, C. George, *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014).

- , Neumeister, Sebastián; Peale, C. George, *Atila, azote de Dios. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2009).
- , Ferrer Valls, Teresa; Peale, C. George, *El marqués del Vasto. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008).
- , Carreño, Antonio; Peale, C. George, *El Hércules de Ocaña. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008).
- , González Martínez, Javier; Peale, C. George, *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007).
- , Pérez Fernández, Desirée; Peale, C. George, *Los Amotinados de Flandes. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007).
- , Grazia Profeti, María; Peale, C. George, *El espejo del mundo. Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002).
- , Ziomek, Henry; Hughes, Ann, *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (Kassel: Reichenberger, 1992).
- , Herzog, Werner; *Comedia famosa del rey don Sebastián. Anejos del Boletín de la Real Academia Española* (Madrid: Boletín de la Real Academia Española, 1972).
- , “Del capitán prodigioso, príncipe de Transilvania. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara”, en *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc. Tomadas de un libro antiguo de comedias, nuevamente hallado, y dadas a luz por Adolf Schaeffer* (Leipzig: Brockhaus, 1887), pp. 147–261.
- , *La cristianísima Lis, y azote de la Herejía* [Manuscrito, 1622] (Centro Virtual Miguel de Cervantes). Consultada en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-christianisima-lis/html/>>. [Fecha de consulta: enero de 2018].
- , *Comedia Famosa La Nueva Ira de Dios y Gran Tamorlán de Persia* [Impreso, s.l., s.n., s.a.]. (Centro Virtual Miguel de Cervantes). Consultada en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-ira-de-dios-y-gran-tamorlan-de-persia/>>. [Fecha de consulta: mayo de 2018].
- , *El Renegado de Jerusalén: comedia famosa* [Manuscrito, s.l., s.n., s.a.] (Biblioteca Digital Hispánica). Consultada en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000223454&page=1>>. [Fecha de consulta: abril de 2018].
- Villalobos y Benavides, Diego de, *Comentarios de las cosas sucedidas en los países baxos de Flandes desde el año de 1594 hasta el de 1598; con una introducción, notas e ilustraciones por Alejandro Llorent*, (Madrid: Alonso Durán, 1876).

- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992).
- Villegas, Alfonso de, *Flos sanctorum* (Barcelona: J. Cendrat, 1588).
- Viñao Frago, Antonio, “Alfabetización y primeras Letras (siglos XVI-XVII)”, en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (Barcelona: Gedisa, 1999), pp. 39–84.
- Vitse, Marc, “Apuntes para una síntesis contradictoria”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE)* (Toulouse: Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Emericaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978), pp. 153–160.
- VV.AA., *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (Madrid: Imprenta de María de Quiñones, 1653).
- White, Hayden V., *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism* (Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1978).
- Zapata-Jaramillo, Juan G, “Descendientes del comendador Gómez Suárez de Figueroa”. Consultado en <https://www.academia.edu/13106997/Descendientes_del_Comendador_Gómez_Suárez_de_Figueroa>. [Fecha de consulta: diciembre de 2018].
- Ziomek, Henryk; Hughes, Ann, “Part I”, en *El cerco de Roma Por el rey Desiderio. A critical edition by Henry Ziomek and Ann N. Hughes* (Kassel: Reichenberger, 1992), pp. 1–44.
- Zugasti, Miguel, “Luis Vélez de Guevara y la comedia palatina”, *Criticón*, 2017, pp. 41–68.
- , “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra* (Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003), pp. 159–185.
- , “Propaganda y mecenazgo literario. La familia de los Pizarro, Tirso de Molina y Vélez de Guevara”, en *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994* (Murcia: Universidad de Murcia, 1996), pp. 35–52.

