

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, GRAN CORTESANO, GRAN POETA: HACIA UNA HISTORIA REVISIONISTA DE LA COMEDIA NUEVA

C. George Peale
California State University, Fullerton

Tradicionalmente, la historiografía literaria se ha fundado sobre tres bases. La primera base es biográfica. Partiendo de las circunstancias personales del autor –su familia, la fecha y lugar de su nacimiento, su educación, su servicio militar, sus amistades, sus contactos sociales y profesionales– el historiador se ocupa en buscar vivencias que explican las perspectivas particulares articuladas por el literato en sus obras. Desde luego, no deja de relacionar el contexto histórico-cultural con la vida del artista para iluminar los temas de sus creaciones y posiblemente los motivos que les dieron su resonancia particular.

La segunda base es genérica. Es decir, desde un punto de vista diacrónico, el historiador explora la praxis literaria de la época y cómo se conformaba o divergía el poeta de las directrices temáticas y estilísticas de su tiempo. Por otra parte, desde una perspectiva sincrónica que aplica simultáneamente el cúmulo de conocimientos empíricos con nuevos planteamientos teóricos, analiza las aportaciones y particularidades del artista. En ambos sentidos, por ejemplo, se destacan las historias de McKendrick (1989) y Ruiz Ramón (1996), quienes, basándose en algunas de las pocas piezas del canon disponible, señalan en sus capítulos respectivos sobre Vélez de Guevara, novedosas perspectivas acerca de las figuras protagónicas y los temas que personifican.

La tercera base de la historia literaria puede llamarse "anecdótica". En este nivel de reflexión el historiador coteja datos –a veces biográficos, a veces literarios– y, tratándolos como curiosidades, o como hechos dignos de atención, los desarrolla dentro de nuevos esquemas interpretativos. Con el tiempo, y con suerte, se suman los datos recogidos y son encajados como piezas de rompecabezas. Las anécdotas a veces son fascinantes, y por el hecho de estar documentadas, adquieren cierto peso histórico que no se puede desestimar. Pero siempre yace detrás de ellas el peligro constante de crear ficciones y mitos perdurables. Un ejemplo de ese riesgo son los *Studies in Tirso* de Ruth Lee

Kennedy, que partiendo de un mote escrito en la pared de un mesón madrileño en 1620, se empeña en alegar una encarnizada enemistad entre Tirso de Molina y Vélez de Guevara. Pero como la propia autora admite después de una exposición de unas cien páginas, "much of what we have written (...) can be termed surmise only" (1974:293). No obstante, la monografía llega a conclusiones tajantes acerca de Vélez y sus obras cuando la prudencia exigiría más información y reflexión.

En años recientes se han realizado grandes avances en diversos planos que han de beneficiar la historia de la Comedia Nueva tanto en lo referido a la biografía de los poetas como a los principios organizadores del género y sus subcorrientes y al incrementado cúmulo de anécdotas con que circunstanciar la vida de los poetas, sus obras y los teatristas que las pusieron en escena¹. Sobre los teatros y los repertorios en la Corte así como en las provincias contamos con un fondo muy crecido de estudios y documentos publicados por Varey, Shergold, Davis y otros (1971-2003)², y con un nuevo monumento de documentación, paragonable con los manuales de La Barrera (1860-1968), Salvá (1872) y Cotarelo (1904-1997, 1911-2000), el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, de Urzáiz Tortajada (2000). En el nuevo milenio comenzamos a disfrutar también de los grandes proyectos editoriales que se están desarrollando en Barcelona (Lope), en Granada (Mira), en Madrid (Cervantes), en Pamplona (Calderón, Tirso, la comedia burlesca), en Santiago (Quevedo y Calderón), en Ciudad Real (Rojas), en Burgos (Moreto), en México (Alarcón), y en Fullerton (Vélez).

La nueva documentación de la Comedia Nueva no se limita a la bibliografía. Se despliega también un importante filón en torno al espectáculo teatral y a la representación. En este sentido se han destacado los trabajos emitidos de Valencia, Lexington y Ottawa³. Varios congresos internacionales se han organizado sobre dichos temas. En particular, nuestra propia asociación, AITENSO, se ha distinguido por el programa de estudios publicados en cada número de sus actas.

¹ Estoy pensando, por ejemplo, en las aportaciones de Vázquez (1981, 1984, 1987), Profeti (1998), Castilla (1998), Peña (2000), Shergold y Varey (1985) y Ferrer (*en preparación*).

² *Cf.*, por ejemplo, los estudios monográficos de Pascual Bonis (1990), Coso Marín e Higuera Sánchez-Prado (1989), García Gómez (1990, 1999), Miguel Gallo (1994), Álvarez (1997) y Domínguez Matito (1998). Existen estudios similares, pero más breves para Segovia, Sevilla, Lisboa, Almagro, Extremadura, Écija y Almería.

³ Me refiero a las investigaciones, verdaderos monumentos científicos, de Allen (1983), Ferrer (1991), Ruano de Haza y Allen (1994) y Rodríguez Cuadros (1998).

Finalmente, entre las historias propiamente dichas, está el nuevo compendio coordinado por Huerta Calvo (2003).

En la ocasión de hoy, entre amigos de mente abierta y espíritu caritativo, me propongo esbozar consideraciones que se deben tener en cuenta cuando se escriban historias del teatro español en el futuro. Mis comentarios se referirán a cuestiones de la biografía de Luis Vélez de Guevara, con énfasis particular en algunas consideraciones que no se han tenido en cuenta adecuada. Antes al contrario, se trata de datos que han coloreado los juicios críticos de tintes indebidamente negativos. Y, como permitan el tiempo y el hambre, comentaré brevemente sobre cuestiones genéricas y anecdóticas.

En su tiempo Luis Vélez de Guevara era celebrado igualmente como cortesano y como poeta, tanto, que ya en 1614 se mereció el sobrenombre –acuñado por Cervantes– de “lustre y alegría / y discreción del trato cortesano” (*Viaje de Parnaso*, cap. 8, vv. 394-395). Además, fue apreciado por los grandes artistas de su generación, como Quevedo, que en la *Perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán* lo juzgó, con Lope y Calderón, como uno de los grandes del teatro (458). No obstante tales elogios, la historia siempre ha visto a Vélez de Guevara como el “poeta pedigüeño”⁴. No ha reconocido el hecho, extraordinario para un literato de aquellos tiempos, de que por dos generaciones el poeta nunca estuvo lejos de los núcleos del poder.

Al graduarse en 1596 de la Universidad de Osuna, donde estudió gratis por ser pobre (Rodríguez Marín, 1899:804; 1910:4), entra en la servidumbre de don Rodrigo Sandoval, arzobispo de Sevilla, miembro de la Suprema Inquisición y tío del marqués de Denia, futuro duque de Lerma. Como paje del Arzobispo, puede observar de cerca la transición de un régimen filipino a otro en 1598, las nupcias reales en Valencia y las Cortes en Barcelona del año siguiente. Durante aquellos meses se sucede una serie de acontecimientos políticos, sociales y culturales que el futuro dramaturgo puede observar de cerca en compañía de su nuevo amigo y asesor, Lope de Vega. Más tarde, es secretario de Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, hijo segundo del duque de Lerma. Tras la caída del valido en 1618, Vélez ocupa el mismo puesto

⁴ El motejo se ha prorrogado por Mesonero Romanos (1951: x); Cotarelo (1916-1917: 651, 137-158); Sainz de Robles, (1953: 279); Valbuena Prat, (1963:437); Torrente Ballester (1979: 433-40); Davies (1983: 20-25); Arellano, (1995: 310-11) Aunque la imagen negativa del cortesano-poeta no carece de una base empírica, la crítica no ha querido reconocer la posibilidad de ironía en la evidencia documental. Cf., por ejemplo, Rodríguez Marín (1908) Sieber (1998: 102-106, 109-110).

en la casas de don Juan Téllez de Girón, marqués de Peñafiel, quien más tarde había de heredar el título de IV Duque de Osuna. Durante el reinado de Felipe IV la fortuna del poeta prospera notablemente. Favorecido por el conde-duque de Olivares, ocupa una sucesión de oficios palaciegos colmados, en 1625, por el de Ujier de Cámara, cargo que desempeñara por más de dieciocho años⁵. Nunca se le halaga un hábito militar como a Mendoza, Calderón, Rojas y más tarde, Velázquez, pero entre todos los artistas pensionados del Rey, con la excepción de su camarada, el Secretario Real, Mendoza, ninguno tendría mayor acceso como observador de los vaivenes, mañas y contingencias de Palacio que Luis Vélez desde su puesto en la Cámara del Rey. Es más, es el único artista de su tiempo que logró superar las barreras de su clase social y emparentar con los poderosos de la Corte de los Austrias españoles. En este sentido, el caso de Vélez de Guevara es único en la historia del teatro, ya que sus desposorios lo vincularon palmariaamente con la flor y nata de la Corte madrileña.

El cortesano-poeta se casó cuatro veces. Son oscuras las circunstancias de su primer enlace, que debía ocurrir por el año 1603, pero los otros tres están ampliamente documentados⁶. El 24 d septiembre de 1608 se casa con Úrsula Ramisi Bravo, que moriría antes de 1617. Apadrinaron las nupcias el conde de Saldaña y doña Inés de Guzmán, marquesa de Alcañices y hermana del futuro conde-duque de Olivares. Sus hijos, Juan y Antonio Luis, nacen en 1611 y 1612 respectivamente, apadrinados por Saldaña y su mujer, doña Luisa Hurtado de Mendoza, la heredera de la casa del Infantado. En 1615 nace una hija, Ana Ignacio, apadrinada por el Almirante de Castilla, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera. En 1618 Vélez pasó a terceras nupcias, desposándose, en las casas del conde de Cantillana con doña Ana María del

⁵Aquí interesa resaltar una coincidencia de hechos hasta ahora desapercibida por la Historia. Siempre se ha supuesto que el cargo real de Ujier de Cámara, jurado por Vélez el 4 de abril de 1625, fue más honorífico que remunerativo. Aunque no entraría en gajes por ocho años –en 1633 el Rey le concede una pensión mensual de 200 reales–, el puesto desde el principio suponía casa de aposento (que valía 900 reales anuales) y acceso a los servicios médicos de Palacio. Dos años después, desde el 7 de marzo de 1627, Velázquez, además de su oficio de pintor, ocupó el mismo cargo de ujier, con designación real y emolumentos similares, si bien más generosos. Las implicaciones de la proximidad oficial y personal de los dos creadores dentro del mundillo de Palacio desde luego son un aliciente para un sinnfín de posibilidades críticas.

⁶Cotarelo (1916-1917: 635-636, 641-643, 645, 650-651, 137-138, 142, 149-155). Rodríguez Cepeda (1975: 117) niega el cuarto matrimonio del poeta, pero con las autorreferencias al "cuatricasodo" en *El Águila del Agua*, estrenando el 4 de diciembre de 1633, y en El catalán Serralonga trece meses más tarde, la cuestión queda fuera de duda. Ver *El Águila del Agua* (ed. 2003: 72-73).

Valle, criada de la Condesa. Se casa por cuarta vez en 1626, con doña María López de Palacios. De este matrimonio procedieron varios hijos, apadrinados por poderosos nobles, como el conde de Puñonrostro, el marqués de Alcañices, el duque de Veragua, Alonso de Tapia y Vargas, Margarita de Melgarejo y don Cristóbal de Guardiola.

Ahora bien, ¿quiénes eran estos personajes? ¿Qué tenían de particular que interesara para escribir la nueva biografía de Vélez de Guevara?

Alonso de Tapia pertenecía a una de las familias más antiguas de España, cuyos hijos ocuparon las más altas dignidades militares, eclesiásticas y civiles. Su padre fue el distinguido letrado y consejero de la Cámara de Castilla en las cortes de Felipe II y III, don Pedro de Tapia. Su madre, doña Clara de Alarcón, era de rancio linaje granadino. La familia aseguró las prerrogativas de su estado patricio con enlaces nupciales. Por ejemplo, el hermano mayor de Alonso, Rodrigo –a quien Cervantes le dedicó el *Viaje del Parnaso*–, se casó con doña María de Medina Rosales, la hija mayor de doña María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga. Otro hermano, Juan, fue regidor de Madrid y caballero del hábito de Santiago. En 1633 fue comisario de las fiestas de Corpus. En una carta fechada al 10 de febrero de aquel año nuestro poeta le pidió adelantados los 400 reales del auto sacramental que había de escribir para dichas fiestas, excusando la petición con la mucha pobreza⁷.

Con los recursos a mi disposición no he logrado identificar con certeza a Margarita de Melgarejo. Hay dos posibilidades, y es posible que al fin de cuentas las dos se refieran a la misma persona. Por esos tiempos vivía una Margarita, hija de Veinticuatro sevillanos. Por otra parte, el nombre de doña Margarita de Melgarejo es emparentable con un "valeroso" y "esforzado manchego" que era Regidor de Madrid⁸.

Cristóbal de Guardiola y Enríquez de Guzmán fue Señor de La Guardia (Toledo). Su abuelo paterno, el Lic. Juan Cristóbal y Martínez, miembro del Consejo Real y de la Cámara del Rey, desempeñó importantes cargos jurídicos y diplomáticos en la corte de Felipe II; su abuelo materno fue don Lope de Guzmán y Aragón, Caballero de Santiago,

⁷ Véase García Carraffa, (1952: 83-87); Montalvo, (1928, 1:276-281); Pelorson, (1980: 290-292, 298). La carta citada puede leerse en Cotarelo, (1916-1917: 156-157, nº 4).

⁸ Noticias sobre la distinguida dama se hallan en García Carraffa (1955: 225-227), y en el curioso Romance a la fiesta de toros que se hizo celebrando los años de la Reyna N.S (1649), de Pedro de Guevara (1964:324b, 327b).

del Consejo Supremo de Felipe II y Visitador del Reino de Nápoles. Los Guardiola por el apellido de Enríquez emparentaron con el Almirante de Castilla, por el de Aragón, con los Duques de Villahermosa, y por el de Guzmán, con los Duques de Medina Sidonia⁹.

¿Quién diría que estas no eran buenas conexiones? Que yo sepa, ningún artista del siglo XVII llegó a tales alturas sociales. Dan sustancia al sobrenombre de Cervantes, y relativizan la imagen de Vélez como un perdigón. Si era lisonjero y gorrista, la circunstancia no es nada extraordinaria en el contexto sociológico en el cual los artistas y escritores de aquellos tiempos vivían y trabajaban. Es más, se puede visualizar la vida y obra del poeta con mayor claridad a través de su relación con el influyente entorno social y artístico de la época que a través de la indigencia que se ha alegado tradicionalmente por la historia. En el futuro, las historias de la Comedia Nueva habrán de tener en cuenta las cualidades que le inspiraron a Cervantes a darle a nuestro poeta el apodo de "lustre y alegría y discreción de cortesano". "Lustre y alegría y discreción" denotan ingenio, y el "trato" observado por Cervantes, cortesanía. Dichas cualidades se aprecian explícitamente en comedias como *El Conde don Pero Vélez* (1615), *El Caballero del Sol* (1617), *El hijo del águila* y *Más pesa el Rey que la sangre* (ambas de 1621-1622), *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (1623) y *El Águila del Agua* (1632-1633), pero me apuraré a decir que no conviene mirar la obra del poeta-cortesano con ojos de alinde biográfico ni aducir falacias intencionales. Su ingenio y cortesanía se manifiestan en su dramaturgia. Permítanme citar un par ejemplos.

Vélez de Guevara era renombrado en su tiempo como escenógrafo. El propio Cervantes elogió "el rumbo, el boato, el tropel, la grandeza" de sus comedias¹⁰.

En cambio, fue criticado por su uso de tramoyas¹¹, y no sin razón a veces. Al final de *El primer Conde de Orgaz*, por ejemplo, el poeta recrea en vivo la mitad inferior del insigne lienzo de El Greco. San Agustín y San Esteban descenden del cielo recogen al Conde y lo llevan a su descanso eterno:

⁹ García Carraffa (1953, 41: 150-152); Ezquerra Revilla, *passim*. Conviene notar que Ballesteros Robles (1912: 278) confunde el citado Cristóbal con un tío, Cristóbal de Guardiola y Sandoval, militar, que murió en la conquista de León de Saóni, en la Borgoña.

¹⁰ Los calificativos se encuentran en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, 11.

¹¹ Cf. Kennedy (1974:217-265).

Quando van a entrarse, salen SOLDADOS, con cajas destempladas y arrastrando banderas de dos en dos, y a la postre entre CUATRO ENLUTADOS sacan a DON GONZALO, armado, en un toldillo enlutado, y el INFANTE detrás, con bastón de general. (...) Tocan música. Bajan SAN AGUSTÍN y SAN ESTEBAN, y toman el cuerpo de DON GONZALO y pónenle en el sepulcro. (ed.2002: 150, 151).

Aunque es el punto climático de la obra, no debe pensarse que el poeta reservó sus recursos para el ingente espectáculo final. En efecto, la comedia está hilvanada por una serie de maravillosos artilugios que acusan al contacto entre el orden celestial y el terrestre, si bien difunden el deseado efecto final de *admiratio*:

Aparecerá UN NIÑO en una tramoya, con un tabaque de piedras ensangrentadas, y un corazón pasado con una flecha, y el tabaque estará cubierto con un paño, y lo dejará el NIÑO cuando se vaya (...) (100)

Retírase DOÑA MAYOR a una parte, y bajará una nube en la cual vendrá SAN ESTEBAN, vestido de diácono, con una piedra en la mano, amenazando al CONDE, y SAN AGUSTÍN, con un corazón en la mano, y en otra una flecha, y cogen en la nube a DOÑA MAYOR. (109)

(Tira DON GONZALO de una cortina y descúbrese un bulto, como tumba, enlutado, y a los lados la cera que se pudiere poner ardiendo, y una calavera encima, de bulto.) (126)

Descubren una cortina, y aparece una mesa con muchos platos de manjares, y en el uno estará la cabeza de DON PEDRO, padre del CONDE. (134)

Esta última dirección prepara una situación que a primera vista no parece sino un trillado cliché escenográfico: "*Habla la cabeza de DON PEDRO, (...)*". Pero Vélez la concluye con un acto de prestidigitación técnica cuya sorpresa debía de deleitar al público: "*(...) y desaparece*" (135). ¡La cabeza se esfuma!

Se podrían citar numerosos casos más de otras comedias. Por el momento basta decir que cuando dispongamos de más obras de Vélez de Guevara en ediciones confiables habrá que realizar nuevas encuestas acerca del uso de la maquinaria teatral.

En una línea paralela, una historia revisionista de la Comedia Nueva podría esbozar la teatralidad de las batallas.

Como bien sabemos, la exposición de batallas suele ocurrir en relaciones. Las razones prácticas de ello son obvias —representar batallas fue costoso tanto por el personal requerido como por la necesidad de vestimentas y utilería. Además, aun desde la Antigüedad la cuestión del decoro de la violencia era compleja. En la comedia española así como en la tragedia de Séneca, el público escuchaba narraciones de batallas, o a veces, oía el estrépito de una batalla desplegada entre bastidores mientras que uno o dos personajes en las tablas narraban los sucesos con un lenguaje muy animado. Tal ocurre en comedias de Lope, Mira, Calderón y Alarcón, pero en manos de Vélez la poética de las batallas da una vuelta. El poeta saca las batallas del vestuario y las pone ante el espectador.

Un punto de dicha vuelta es localizable específicamente en el antes citado *Primer Conde de Orgaz*. Ahí el héroe, viejo, fatigado, consciente de que está llegando a la hora suprema de su vida, llevando el arnés que todos conocemos en el cuadro de El Greco, se sube a un tablado arrimado al vestuario y se sienta en una silla. Desde ese mirador describe, con la retórica apropiada del teatro épico, el tropel de la batalla de Tarifa, que comienza entre bastidores, pero su intensidad pronto se desborda al escenario. Entre el melodrama de la muerte inminente del Conde, el estrépito y animación del espectáculo y la comedia bufonesca del gracioso Tabaco, la secuencia es sumamente conmovedora:

Sale el INFANTE DON FERNANDO, y DON LOPE, y sacan a DON GONZALO en una silla, como enfermo, y toquen cajas a marchar, y los SOLDADOS que pudieren en orden, con bandera.

DON FERNANDO

(...)

Mirad, fuerte don Gonzalo,
que estáis muy enfermo y malo,
y que os levantéis no es justo.
Volvamos luego a vuestra tienda
y ocupad la blanda cama,
que sólo con vuestra fama,
para que el moro se ofenda,
vamos ciertos de vencer.

DON LOPE

Más vuestra vida estimamos
que la gloria que esperamos
de esta batalla.

DON FERNANDO

El poder

del moro en esta conquista
que sus lunas enarbola,
con vuestra presencia sola,
y vuestra valiente vista,
se rendirá, mas no estáis
para las armas, maestro.
Mirad que el pesar que nuestro
por vuestro mal aumentáis,
y que no tenéis razón
de no darme este placer.

DON GONZALO

Mi enfermedad no ha de ser,
señor, bastante ocasión
para dejar vuestro lado,
cuando en aquesta batalla
vuestra tierna edad se halla
y venís determinado,
tan niño, de dar al moro
muestras de vuestro valor.
Malo estoy, pero el dolor
se mitiga y ya mejoro
con veros, y esta batalla
quiero que mi entierro sea,
que es bien que el peligro vea
do mi príncipe se halla.
Juntos venimos los dos,
eso mi lealtad intenta,
que no daré buena cuenta
(.....)
si miro mi perjuicio
y en los peligros os dejo.

DON FERNANDO

Sois de lealtad espejo.

DON GONZALO

Quiero morir en mi oficio.
Contento podéis partir,
que ya el moro su fin llora
y todo será en una hora
vencer vos, y yo morir.
Desde este puesto seguro
vuestras vitorias veré.

DON FERNANDO

¡Gran valor, notable fe!

(...)

Tocan cajas. Queda DON GONZALO sentado en una silla en el tablado, arrimado al vestuario para ver la batalla.

DON GONZALO

Ya se ha llegado, eterno Dios, el día
en que la tierra resumida en tierra,
librando el alma que cual vaso encierra,
podrá con vos gozar la esposa mía.
Hoy tengo de morir. Haced la guía,
Señor, pues que mi vida se destierra,
que sí el vivir es guerra, en esta guerra
el cuerpo al alma vitorioso envía.
A ser voy vuestro huésped, pues gobierna
vuestro poder eterno y sin segundo
los palacios mejores que el de Delo.
Aposentadme en vuestra casa eterna,
mas pues os dí, Señor, casa en el mundo,
también me la daréis vos en el Cielo.

(Suena ruido de guerra dentro.)

Dentro

Santiago, vitoria! ¡Santiago, cierra!

DON GONZALO

Ya comienza a mezclar sus lunas blancas
el decendiente del infiel profeta
con nuestras cruces de oro. Ya comienzan
las flechas agarenas a hacer sombra
a pesar de los rayos del sol claro,
porque su multitud los aires cubren.
¡Ánimo, España! ¡Fuertes españoles,
nubes son los moros; sed vosotros soles!

Tocan cajas. Salen acuchillándose MOROS y CRISTIANOS.

Dentro

Santiago, vitoria! ¡España, cierra!

DON GONZALO

¡Oh, famoso don Lope Díaz de Haro,
esculpa en bronce tu valor la fama!
¡Ánimo, Infante, luz de aquestos reinos,
defienda el Cielo tu inocente vida! *Éntrase.*
¡Qué presto que dan muestra tus hazañas
que eres reliquia de la sangre goda
y decendiente ilustre de Pelayo!
¡Vence al moro crúel, que ya pregona
la Fama el gran valor de tu persona!

Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta

Salen DOS MOROS, y TABACO, huyendo de DON LOPE DE HARO.

BENZURÍ
¡Cristiano, eres demonio!

ZULAYMÁN
Y en tus brazos
debe estar revestido el mismo Infierno!

DON LOPE
¡Ah, perros, en mis brazos sólo vive
la ley de Dios, que con la espada amparo,
y el valor de don Lope Díaz de Haro!

TABACO
¡Quien me hizo a mí ser moro, aquí me hacen
alcuzcuz esta vez!

BENZURÍ
¡Hermano, huyamos,
que no hay sufrir a este cristiano!

DON LOPE
¡Perros,
primero dejaréis la infame vida!

*Sale DON LOPE tras los MOROS a cuchilladas, y quedase
TABACO solo.*

DON LOPE
¡Perro, muere también!

TABACO
¡Don Lope, tente!

DON LOPE
¿Quién eres que me nombras, perro?

TABACO
¡Perro,
y más que perro soy! ¡Espera, aguarda!
¿No me conoces?

(Dale.)

DON LOPE
No.

TABACO

¡Ah, cuerpo de Cristo!,
¿a Tabaco, el lacayo, desconoces,
del conde de Gijón?

DON LOPE

¿Tú eres Tabaco?

TABACO

Tabaco soy, señor, que de aquí saco
que si fui Tabaquín, ya soy Tabaco.

DON LOPE

Pues, ¿renegaste, perro?

TABACO

No fue nada.

Renegué por un mes como soldado.
Moro he sido, por Dios, casi por fuerza,
que el conde de Gijón dio en que quería
que fuese moro, y yo por darle gusto
renegué, sabe Dios cuán cuesta arriba.
Ha vuelto mi señor ya por su fama,
y confesando, a Cristo convertido,
y a su sagrada ley, los moros todos
jugando con él cañas, como toro,
mientras llegaba tu cristiano campo,
le tienen con más varas y garrochas
que púas un Jérico. A Cristo llama,
hecho, de moro, toro de Jarama.

DON GONZALO

¡Válgame el Cielo!

DON LOPE

¡Don Gonzalo noble!

DON GONZALO

Vuestro valor he visto, y la vitoria
que el Cielo da al Infante don Fernando,
y el martirio del Conde, y su ventura,
y ya mi muerte que se va acercando.

Dentro

¡Vitoria por Castilla y don Fernando!
(139-144)

Durante su carrera, Vélez escenificó la batalla de Alcazarquivir en *La jornada del Rey don Sebastián en África* y la de Aljubarrota en *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas*. Asimismo, teatralizó la defensa de Tarifa en *Más pesa el Rey que la sangre* y *blasón de los Guzmanes*, las campañas de San Luis Rey en *El mejor rey en rehenes*, la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, la derrota argelina de la flota imperial en *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, las miserias de la soldadesca en los Países Bajos en *Los amotinados de Flandes* y el triunfo de Lepanto en *El Águila del Agua*, pero no es de pensar que las batallas de Vélez sean solamente los convencionales toques de cajas y clarines, cañonazos, blasones, embestidas y ostentaciones de coreografía y esgrimadura. La posición social del cortesano-poeta puso a la disposición de su creatividad recursos escenográficos que supo aprovechar con singularidad. Para muestra, basta solamente el botón del *Águila del Agua*, *representación española*. Compuesto para la inauguración del Palacio del Buen Retiro, el espectáculo mito-dramático se estrenó en el Salón de Reinos el 4 de diciembre de 1633 ante la cúspide del orden social y político de la Corte— los Reyes, el Conde-Duque, los Grandes del Reino y las damas de honor— para celebrar los mitos y la historia de los Habsburgos españoles, pero el historicismo del espectáculo no se limita a la recreación de anécdotas tomadas de las crónicas. Vélez también lo plasmó materialmente en el vestuario, en los accesorios y en los telones pintados, que aludían a las pertenencias de las colecciones reales. Efectivamente, el campo semiológico de la obra funcionó dentro de un marco empírico tan estrecho, que muchos de sus elementos teatrales no habrían podido apreciarse sino por los *cognoscenti* que frecuentaban los corredores, galerías y dependencias del Real Alcázar. Para ocasión tan ingente, pudo servirse de los tesoros más preciados de Lepanto. En un lienzo pintado reprodujo la popa de la Real de don Juan de Austria; desplegó sobre el escenario la flámula de la Santa Liga que se arboló en el buque almirante, y el brillante gallardete de don Juan. Reprodujo la cola de caballo que adornaba el casco de Luch Alí, y también la celada y el brazaletes de Alí Bajá, y los arcos, aljabas, carcajes, rodelas, banderas enemigas y estandartes tomados en la gran batalla, todos los cuales se encontraban en el recinto privado de la Real Armería. Vélez dio atención semejante a las armaduras de don Juan de Austria, también conservadas en aquel museo, y en retratos de Sánchez Coello, y al atuendo del rey Felipe II, asimismo recordados en retratos de las colecciones reales. El privilegio del campo semiológico incluso era verbal, ya que

en varios parlamentos de la obra Vélez incluyó detalles que coincidían estrechamente con las propuestas que a la sazón el conde-duque de Olivares estaba gestionando con el Rey y con los Consejos como parte de su proyecto reformador¹².

Para concluir, solo diré que el cúmulo creciente de evidencia filológica habrá de producir en un futuro, no sé si cercano o lejano, una revisión esencial en la historiografía de la Comedia Nueva, una revisión que sintetice los fundamentos de las nuevas ediciones críticas y la nueva documentación biográfica que se han publicado en años recientes. En la misma vena, he intentado sugerir con estos breves comentarios unas cuantas directrices que pueden ser fructuosas para historiar el caso del gran cortesano y gran poeta, Luis Vélez de Guevara.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALLEN, JOHN J., 1983, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida.

ÁLVAREZ, F. M., 1997, *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700: estudio y documentos*, London, Tamesis.

ARELLANO, I., 1995, *Historia del Teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

BALLESTEROS ROBLES, L., 1912, *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Imprenta Municipal.

CASTILLA, R., 1998, *El Arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, Jaén, UNED-Centro Asociado "Andrés de Vandelvira".

CERVANTES, M. DE, 1987, *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta.

———, 1993-1995, *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

COSO MARÍN, M. Á. Y M. HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, 1989, *El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866: estudio y documentos*, London, Tamesis.

¹² Ver el estudio introductorio en la edición de Manson y Peale (2003:27-66, 75-78, 83-86)

COTARELO Y MORI, E., 1904-1997, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Madrid, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Granada, Universidad de Granada.

—————, 1911-2000, *Colección de entremeses, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, 2 vols., Madrid, Bailly-Bailliére-Granada, Universidad de Granada.

—————, 1916-1917, "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", *Boletín de la Real Academia Española* 3: 621-652; 4: 137-171, 269-308, 414-444.

DAVIES, G. A., 1983, "Luis Vélez de Guevara and Court Life", en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, eds. C. George Peale et al., 20-38.

DAVIS, C., Ver J. E. Varey.

—————, Ver J. E. Varey y N. D. Shergold.

DAVIS, CHARLES Y J. E. VAREY, 1997, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615: estudio y documentos*, London, Tamesis.

—————, J. E. VAREY Y JUAN GARCÍA DE ALBERTOS, 2003, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660: estudio y documentos*, 2 vols., London, Tamesis.

DE LA BARRERA Y LEIRADO, C. A., 1860-1969, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra-Gredos.

DOMÍNGUEZ MATITO, F., 1998, *El teatro en La Rioja, 1580-1808: los patios de comedias de Logroño y Calahorra: estudio y documentos*, Logroño, Universidad de La Rioja.

EZQUERRA REVILLA, I., 2000, *El Consejo Real de Castilla bajo Felipe II: grupos de poder y luchas faccionales*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

FERRER, T., 1991, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis.

————— (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (En preparación)*.

GARCÍA DE ALBERTOS, J., Ver Charles Davis y J. E. Varey.

GARCÍA CARRAFFA, A. Y A., 1952-1963, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, vols. 41, 55, 86, Madrid, Nueva Imprenta Radio.

GARCÍA GÓMEZ, Á. M., 1990, *Casa de las comedias de Córdoba, 1602-1694: reconstrucción documental*, London, Tamesis.

———, 1999, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la Casa de las Comedias, 1602-1737: estudio y documentos*, London, Tamesis.

GREER, M. R. Y J. E. VAREY, 1997, *El teatro palaciego en Madrid, 1586-1707: estudio y documentos*, London, Tamesis.

GUEVARA, P. DE, 1964, *Romance a la fiesta de toros que se hizo celebrando los años de la Reyna N.S. (1649)*, en José Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia. Tomo I. Textos impresos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-C.S.I.C., 323-328.

HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, M., Ver Miguel Ángel Coso Marín.

HUERTA CALVO, J. (dir.), 2003, *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid, Gredos.

KENNEDY, R. L., 1974, *Studies in Tirso, I: The Dramatist and His Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages.

MCKENDRICK, M., 1989, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

MESONERO ROMANOS, R. DE, 1951, "Apuntes biográficos", en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II*, BAE, 45, Madrid, Atlas, X-XVIII.

MIGUEL GALLO, I. J. DE, 1994, *El teatro en Burgos, 1550-1752: el patio de comedias, las compañías y la actividad escénica: estudio y documentos*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos.

———, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752): estudio y documentos*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos.

MONTALVO, J. J. DE, 1928, *De la historia de Arévalo y sus sexmos*, 2 vols., Valladolid, Imprenta Castellana.

PASCUAL BONIS, M. T., 1990, *Teatros y vida teatral en Tudela (1563-1750): estudio y documentos*, London, Tamesis.

PEALE, C. G.. Ver Luis Vélez de Guevara.

——— (ed.), 1983, *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, en colaboración con William R. Blue, Joseph R. Jones, Raymond R. MacCurdy, Enrique Rodríguez Cepeda y William M. Whitby, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

PELORSON, J., 1980, *Les Letrados, juristes castillans sous Philippe III: recherches sur leur place dans la société, la culture et l'état*, Poitiers, Univ. de Poitiers.

PEÑA, M., 2000, *Juan Ruiz de Alarcón*, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

———, *Juan Ruiz de Alarcón: ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, México-Puebla, UAM-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

PROFETI, M. G., 1998, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea.

QUEVEDO, F. DE, 1961, *La perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán*, en *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, vol. 1, Madrid, Aguilar, 446-458.

RODRÍGUEZ CEPEDA, E., 1975, "Consideraciones sobre Luis Vélez de Guevara", *Mester* 5, 2: 115-122.

RODRÍGUEZ CUADROS, E., 1998, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ MARÍN, F., 1899, "Cervantes y la Universidad de Osuna", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, prólogo de Juan Valera, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 757-819.

———, 1908, "Cinco poesías autobiográficas de Luis Vélez de Guevara", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 19: 62-78.

———, 1910, *Luis Vélez de Guevara: conferencia leída la noche del 4 de febrero de 1910*, Madrid, Real Academia Española.

RUANO DE LA HAZA, J. M. Y J. J. ALLEN, 1994, *Los teatros comerciales del siglo XVII y escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia.

RUIZ RAMÓN, F., 1996, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 9.ª ed., Madrid, Cátedra.

SAINZ DE ROBLES, F. C., 1953, "El ciclo dramático de Lope de Vega", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 3. Barcelona, Vergara, 264-295

SALVÁ PÉREZ, V. Y P. SALVÁ Y MALLEN, 1872-1963, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga-Barcelona, Porter.

SHERGOLD, N. D., 1989, *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745: reparaciones y obras nuevas: estudio y documentos*, London, Tamesis.

——— y J. E. VAREY, 1979, *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699: estudio y documentos*, London, Tamesis.

———, 1982, *Representaciones palaciegas, 1603-1699: estudio y documentos*, London, Tamesis.

———, 1985, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis.

———, 1986, *Teatros y comedias en Madrid, 1699-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis.

SIEBER, H., 1998, "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18, 2: 85-116.

TORRENTE BALLESTER, G., 1979, "Lectura otoñal de *El Diablo Cojuelo*", *Boletín de la Real Academia Española* 59: 433-440.

URZÁIZ TORTAJADA, H., 2002, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española.

VALBUENA PRAT, A., 1963, *Historia de la literatura española*. 7ª ed., 3 vols., Barcelona, Gustavo Gili.

VAREY, J. E., ver Charles Davis.

—————, ver Margaret Rich Greer.

————— y C. DAVIS, 1992, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis.

—————, 1997, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1615-1849*, London, Tamesis.

VAREY, J. E. Y N. D. SHERGOLD, 1971, *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*, London, Tamesis.

—————, 1973, *Teatros y comedias en Madrid, 1651-1665: estudio y documentos*, London, Tamesis.

—————, 1974, *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687: estudio y documentos*, London, Tamesis.

—————, 1989, *Comedias en Madrid, 1603-1709: repertorio y estudio bibliografico*, London, Tamesis.

————— y C. DAVIS, 1987, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis.

—————, 1994, *Teatros y comedias en Madrid, 1719-1745: estudio y documentos*, London, Tamesis.

VÁZQUEZ, L., 1981, "Gabriel Téllez nació en 1579: nuevos hallazgos documentales", *Estudios, Homenaje a Tirso*, 37, 132-135: 19-36.

—————, 1984, "Los Pizarros, La Merced, el convento de Trujillo (Cáceres) y Tirso", *Estudios*, 40, 146-147: 203-427.

—————, 1987,, "Apuntes para una nueva biografía de Tirso", *Estudios*, 43, 156-157.: 9-50.

VÉLEZ DE GUEVARA, L., ed. 2003, *El Águila del Agua, representación española*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de C. George Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. *Los amotinados de Flandes*, eds. William R. Manson y C. George Peale (*En preparación*).

———, ed. *El Caballero del Sol*, eds. William R. Manson y C. George Peale (*En preparación*).

———, ed. *El catalán Serralonga y bandos de Barcelona*, eds. William R. Manson y C. George Peale (*En preparación*).

———, ed. 2002, *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Thomas E. Case, 2.^a ed., Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. 2003, *El hijo del águila*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. *La jornada del Rey don Sebastián en África*, eds. William R. Manson y C. George Peale (eds.) (*En preparación*).

———, ed. *Más pesa el Rey que la sangre*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Ignacio Arellano (*En preparación*).

———, ed. 2002, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Harry Sieber, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. *El mejor rey en rehenes*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos (*En preparación*).

———, ed. 2004, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudios introductorios de Glen F. Dille y Miguel Zugasti, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. 2002, *El primer Conde de Orgaz*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Sebastian Neumeister, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. 2002, *La Serrana de la Vera*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech, 2.^a ed., Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

———, ed. *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas*, eds. William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Marsha Swislocki (*En preparación*).