LUIS VÉLEZ DE GUEVARA: HISTORIA Y TEATRO[1]

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

El repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara que hoy podemos leer es uno de los más dilatados del teatro universal. Y eso a pesar de sus muchas pérdidas. El tiempo, las condiciones de transmisión del género áureo y la aparente despreocupación del escritor o de sus allegados por publicar sus piezas, como hicieron otros grandes de la escena barroca, son los responsables de que contemos únicamente con la quinta parte de las cuatrocientas comedias que dijo haber escrito[2]. Sus más de ochenta obras conservadas son los restos de una dilatada trayectoria profesional que va desde finales del siglo XVI a las vísperas de su muerte, casi medio centenar de años después.

La mayoría de las piezas que se le atribuyen permanecen en manuscritos e impresos antiguos. No llegarán a un tercio las que se pueden leer en ediciones más o menos modernas, y muy pocas las que se ofrecen en condiciones textuales aceptables[3]. También es

[1] Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D *Géneros dramáticos en la comedia española: Luis Vélez de Guevara* (BFF2002-04092-C04-02), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

[2] Ver G. Vega, "Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara", en P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda, eds., *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, p. 112, n. 8.

[3] Por lo que es de desear que siga adelante el proyecto de ediciones críticas que George Peale alienta desde hace años, y del que ya ha visto la luz una decena de comedias, publicadas por Cal State Fullerton Press, las cuatro primeras, y por Juan de la Cuesta (Newark, Delaware), donde continuarán apareciendo las nuevas incorporaciones. Los títulos publicados son: *El águila del agua*, *El amor en vizcaíno*, *El conde don Pero Vélez*, *Don Pedro Miago*, *El espejo del mundo*, *El hijo del águila*, *La mayor desgracia de Carlos V*, *El primer conde de Orgaz*, *El rey en su imaginación* y *La serrana de la Vera*. También, en cuanto a ediciones recientes y valiosas del autor, deben mencionarse la de P. Bolaños Donoso de *La serrana de la Vera* (Madrid, Castalia, 2001) y la de H. Urzáiz del *Teatro breve* (Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002).

mucho lo que queda por indagar en su obra desde la crítica literaria y teatral[4], así como desde la historia. El interés de esta última perspectiva es especialmente claro en el escritor. 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. Sus primeros servicios constatados fueron en el entorno de don Rodrigo Sandoval, arzobispo de Sevilla. Más tarde estuvo adscrito al de don Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, segundo hijo del duque de Lerma. Tras la caída del privado, a partir de 1618, sirvió a don Juan Téllez de Girón, marqués de Peñafiel, futuro duque de Osuna. Cuando accedió a la corona Felipe IV, y al parecer favorecido por el conde-duque de Olivares[5], ocupó una serie de cargos palaciegos, que culminaron con el de Ujier de Cámara a partir de 1625, puesto en el que habría de permanecer durante más de 18 años. Sus cualidades para desenvolverse en tales círculos quedaron plasmados en las conocidas palabras del *Viaje del Parnaso* de

---

[4] Donde abrieron brecha los trabajos de E. Cotarelo («Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, pp. 621-52; 4, 1917, pp. 137-71, 269-308, 414-44.), F. E. Spencer y R. Schevill (*The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, Univ. of California Press, 1937), M. G. Profeti («Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, Pisa, Università di Pisa, 1965, pp. 47-174), G. Peale (*Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983). También constituyen un hito importante las actas del congreso sobre el escritor celebrado en Écija en 1994 (P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda, eds., *Luis Vélez de Guevara y su época*... cit.). Los últimos estudios conjuntos aparecidos sobre la obra dramática de Luis Vélez de Guevara son los de G. Peale y H. Urzáiz (en J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Ed. Gredos, 2003, I, pp. 929-59) y G. Peale («Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero», en I. Arellano, coord., *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos Editoral, 2004, pp. 77-87.

[5] Ver J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 209.

Cervantes, donde le ensalza como "lustre y alegría / y discreción del trato cortesano". Evidentemente, el teatro fue un producto necesario para el desempeño de esos cargos. Un teatro a gusto de los patronos.

Las razones por las que los dramaturgos del siglo XVII se encontraban con la historia fueron diversas en tipología y rango: desde la necesidad de disponer de materiales narrativos dramatizables para satisfacer ese voraz consumismo teatral que exigía novedades constantes y que llevó a poner casi la totalidad del mundo conocido sobre los tablados, a la posibilidad de incidir en el tiempo presente. Escritores hubo que buscaron en el pasado una veladura discreta que les permitiera discordar con el presente. Pero, sobre todo, en cuanto a número de testimonios constatables, los hechos históricos, tratados convenientemente, fueron propicios para exaltar una idea de nación al servicio de intereses monárquico-señoriales, que si no explica todo el soporte ideológico del teatro español, ni mucho menos, sí que es un factor a tener en cuenta. Además, el prestigio de la historia y la capacidad de los tablados para mostrarla sintéticamente, y educar con ella al espectador -como lo expresa Lope, el principal soporte del nuevo arte, en distintos lugares y especialmente en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, incluida en la *Parte XVIII* (1623)[6] -, en algo contrapesaba los duros ataques de los detractores de los espectáculos públicos.

Los ámbitos del poder tuvieron que ser espacio preferente para la exhibición de este tipo de teatro en el que a los espectadores privilegiados, a cuyo cargo y encargo trabajaban los dramaturgos, les gustaba ver retratados halagüeñamente los hechos propios o familiares de la manera convenida, no sólo por autocomplacencia sino, sobre todo, por acrecentar prestigio o respaldar propuestas de índole política o personal. Para ellos trabajó Vélez de Guevara y en ellos seguro que encontraremos algunas de las razones principales de su predilección por la historia y de la elección concreta de las historias dramatizables.

---

[6] Sobre esta concepción lopista de la historia, véase una atinada síntesis reciente en el comienzo del trabajo de T. Ferrer Valls, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en I. Arellano y M. Vitse, *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Vol. I, El noble y el trabajador*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 159-85.

1. Un balance de los territorios y épocas de la historia en las comedias de Vélez de Guevara

De las setenta comedias consideradas, ésta sería su distribución por lo que se refiere al marco espacio-temporal de sus acciones:

Marco histórico	español	37	51
	extranjero	14	
Otros marcos	bíblico	6	19
	religioso	4	
	inventado italiano	6	
	caballeresco	3	

La tabla muestra a las claras la importancia de la historia en el repertorio del dramaturgo, tal como adelantábamos. Y, en especial, de la propia: una buena parte de la trayectoria de los reinos peninsulares desde sus orígenes medievales hasta el presente puede recorrerse en las 37 comedias españolas.

La secuencia se inicia con la titulada *El alba y el sol*, que se enmarca en el siglo VIII, en los comienzos de la Reconquista con don Pelayo como personaje principal.

En el siglo X, en los momentos de independencia del Condado de Castilla, con Ordoño como rey de León, se sitúan *La montañesa de Asturias*, *La romera de Santiago*, y *El príncipe viñador*.

Don Pedro Miago presenta una historia ubicada en el Valladolid del siglo XI, en tiempos de Alfonso VI de Castilla.

En la corte navarra del rey García entre los siglos XI y XII se sitúan tres comedias: *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, *El conde don Sancho Niño*, y *Los fijos de la Barbuda*.

En tiempos del emperador Alfonso VII, en la primera mitad del siglo XII, se desarrollan las acciones de *Los celos hasta los cielos*

y desdichada Estefanía, y *El ollero de Ocaña.*

Del reinado de Sancho III de Castilla, a mediados del XII, es *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado.*

Del siglo XIII y del reinado de Alfonso X es *A lo que obliga el ser rey.*

De Sancho IV, en la segunda mitad del XIII, son *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*, y *El primer conde de Orgaz y servicio bien pagado.*

Del rey Alfonso IV de Portugal, en el segundo cuarto del siglo XIV, es *Reinar después de morir.*

Las peripecias de *El Diablo está en Cantillana* ocurren en tiempos de Pedro el Cruel en el siglo XIV.

Juan I, en la segunda mitad del XIV, es el rey de *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas.*

De fines del siglo XIV, con Enrique III como rey en Castilla, es *Los novios de Hornachuelos.*

El espejo del mundo se ubica en el Portugal de tiempos de Alfonso V, en el siglo XV.

Juan II de Castilla, en la primera mitad del XV, es el rey de *El privado perseguido.*

El reinado de los Reyes Católicos, en los finales del siglo XV e inicios del XVI, es uno de los marcos principales con cinco comedias, entre las que figuran algunas de las mejores creaciones de Vélez: *La luna de la sierra, La niña de Gómez Arias, La serrana de la Vera, El verdugo de Málaga,* y *La conquista de Orán.*

El reinado de Carlos V, en la primera mitad del siglo XVI, es también de los destacados con cuatro piezas: *El Hércules de Ocaña, El marqués del Basto, La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel,* y *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros.*

El de Felipe II, en la segunda mitad del XVI, iguala en número al de los Reyes Católicos con otras cinco: *El águila del agua y batalla naval de Lepanto*, *Los amotinados de Flandes*, *El cerco del Peñón de Vélez, El hijo del águila*, y *El rey Don Sebastián.*

Del mismo siglo XVII, en fin, de un tiempo muy cercano al del escritor y los espectadores son las acciones de *El asombro de Turquía y valiente toledano*, *Los sucesos en Orán por el marqués de*

Ardales, y *Correr por amor fortuna.*

Así pues, casi no hay tramo de siglo desde el inicio de la Reconquista hasta el momento en que vivió Vélez en el que no se localice alguna de las acciones de las 37 piezas conservadas de marco histórico hispánico.

También la historia extranjera está bien representada con catorce obras[7]:

En la Persia antigua se enmarca *El triunfo mayor de Ciro: saber vencerse a sí mismo.*

De finales de la Antigüedad y comienzos del Medioevo europeos son *Juliano Apóstata, Atila, azote de Dios,* y *El cerco de Roma por el rey Desiderio*

En la Edad Media inglesa se enmarca *Los agravios perdonados*, y en la francesa, *El Mejor rey en rehenes*, y *El rey naciendo mujer.*

También hay una de asunto contemporáneo entre las de historia extranjera, francesa en este caso: *La cristianísima lis.*

A Vélez de Guevara le interesan especialmente los conflictos entre musulmanes y cristianos, confrontación que también aparece con cierta insistencia entre las comedias «españolas». Las Cruzadas son componente sustancial de *El mejor rey en rehenes*, citada anteriormente, y de *El Renegado de Jerusalén.* En Turquía y los Balcanes se enmarcan *La nueva ira de Dios y Gran Tamorlán de Persia, El jenízaro de Albania, El Príncipe esclavo* (primera y segunda partes) y *Virtudes vencen señales.*

Naturalmente, en este panorama habría que distinguir entre las piezas donde lo histórico figura como mero telón de fondo y aquellas en que sus acontecimientos y personajes son materia prima y objetivo fundamental. En ambos casos, pero sobre todo en este se-

---

[7] En cierta manera, podrían asimilarse a este apartado las seis comedias bíblicas: *La creación del mundo, La corte del demonio* (sobre Jonás), *La hermosura de Raquel* (primera y segunda parte), *Santa Susana* y *Los tres portentos de Dios.* Entre las restantes comedias contempladas, en las que el referente histórico es menor o nulo, cabe distinguir el grupo de las seis que presentan acciones inventadas localizadas en distintos territorios italianos: *Amor es naturaleza, Celos, amor y venganza, El embuste acreditado y el disparate creído, Enfermar con el remedio, El niño diablo*, y *El rey en su imaginación*; otro de caballerescas: *El Caballero del Sol, Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia, El rey muerto*; y el de religiosas: *Las tres edades del mundo, La devoción de la Misa, El negro del Serafín,* y *La rosa alejandrina.*

gundo, los elementos históricos se pusieron al servicio de una intención. No se trataba de contar sin más una historia, de enseñar inocentemente, de distraer sin más, sino de satisfacer los intereses de quien promovía su dramatización. Vélez, como los demás, amañaba la historia, la utilizaba para sus necesidades de poeta funcionario. Descubrir cuáles fueron éstas es cometido fundamental de los estudiosos.

Algunos casos en los que se vio involucrado el escritor dejan ver esto muy a las claras. Así ocurre en *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete.* Representada en el palacio real al poco de ser coronado Felipe IV en 1622, fue un intento final, y aparatoso en todos los niveles, de quitar con literatura la mancha de la literatura: la que Ercilla infringiera silenciando a don García en la *Araucana*, como venganza por haber sido agraviado por él y puesto al borde de la ejecución. Nada menos que nueve ingenios, entre los que está Vélez de Guevara, se hicieron cargo de su escritura; y las dos compañía que actuaban en Madrid, de su puesta en escena. También para la ocasión se imprimió el texto en un formato diferente a los habituales, con el objetivo evidente de que las palabras no se las llevara el viento. En definitiva, no se escatimaron medios para que la comedia se erigiese en cauce eficaz de uno de los más magnificentes memoriales de servicios en busca de reconocimiento y recompensa de que se tiene noticia, el de la familia Hurtado de Mendoza[8].

2. La historia pasada (y arreglada) para celebrar los intereses presentes de la Corona española

Hay testimonios de elección y arreglo de materiales históricos más sutiles. Pienso que es el caso de las comedias que Lope llamó «escanderbecas»[9]. En ellas se dramatizan distintos episodios de la vida de Jorge Castrioto, personaje histórico del siglo XV, más co-

---

[8] Ver G. Vega, "Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial", *Edad de Oro*, 10, 1991, pp. 199-210.

[9] La mención, que a pesar del tono jocoso es índice del renombre que alcanzaron dichas piezas, se encuentra en la *Égloga Antonia*: «Compré comedias famosas / de Montalbán y de Mescua; / diome divinas Godínez, / Luis Vélez, escanderbecas».

nocido por Escanderbeg o Escanderbey, transformación del nombre de Iskanderbey que le dieron los turcos, y que significaría "Jefe Alejandro". Hijo del rey de Albania, fue rehén del sultán Amurates II y creció en su corte como jenízaro. Su etapa de militar otomano se truncó para rebelarse contra sus captores y liberar Albania. Tras diferentes campañas guerreras en los Balcanes murió en 1467. Sus hazañas circularon profusamente por Europa durante los siglos XVI y XVII[10].

La historia de Castrioto sedujo muy especialmente a nuestro escritor, a quien se deben, al menos, tres comedias sobre el personaje e, indirectamente, una buena parte de las alusiones y reelaboraciones que se hicieron con posterioridad, y que se suman a la mención de Lope para mostrar la notoriedad de tales obras[11]. Suyas son, sin duda, *El jenízaro de Albania* y las dos partes de *El príncipe esclavo*; menos probable es que sea también la conocida con los títulos de *El gran Jorge Castrioto* y *El príncipe Escanderbey*, paradójicamente la más editada de la serie, y que es una refundición, defectuosa en el estado en que se encuentra, de la primera parte de *El príncipe esclavo*[12].

Esta primera parte y *El jenízaro de Albania* dramatizan la transformación de Jorge Castrioto de general turco victorioso a libertador de Albania, tras rebelarse al descubrir que él es hijo de quien fuera su rey, muerto a manos de Amurates. A pesar de estas coincidencias en la diégesis son comedias muy diferentes. *El jenízaro de*

---

[10] Ver G. T. Pétrovitch, *Scanderbeg (Georges Castriota): Essai de Bibliographie raisonnée*, Paris, 1881.

[11] En 1629 Pérez de Montalbán escribió el auto sacramental *El príncipe esclavo Escanderbech*, donde se aprovechan elementos de las comedias de Vélez. A lo largo del siglo XVII pueden localizarse diversas huellas de estas obras, predominando el tratamiento jocoso. Felipe López es autor de *Escanderberg*, una comedia burlesca elaborada a partir de *El príncipe Escanderbey*. *Escanderbey* se llama un entremés de la segunda mitad del siglo XVII atribuido a Melgarejo. El militar albanés es uno de los personajes de la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo* de Vicente Suárez de Deza. También hay secuelas suyas en la comedia burlesca *Las aventuras de Grecia*, erróneamente atribuida a Montalbán. Muy recientemente he localizado otra huella nada menos que en Calderón. En la jornada tercera de *El conde Lucanor* (hacia 1650), el gracioso Pasquín parodia el arranque de la primera parte de *El príncipe esclavo*: «¿Quién eres Palas gitana, / que aunque caigo, no es en la cuenta...?».

[12] De la compleja relación de los diferentes textos, de sus fechas, fuentes y otras cuestiones de historia y crítica literarias me ocupo en "Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas", en A. R. Lauer and H. W. Sullivan, eds., *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 343-71.

Albania es la primera de todas las dramatizaciones sobre el héroe balcánico y responsable última del perfil que tendrán el personaje y los episodios por él protagonizados en su frecuente presencia en el siglo XVII. Es de destacar la gran libertad de invención con que Vélez trabajó a partir de la fuente de carácter histórico que le sirvió de base, *La corónica del esforzado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traducida de lengua portuguesa en castellano. Por Juan Ochoa de la Salde* (Madrid, Luis Sánchez, 1597). La otra fuente fundamental es de carácter literario: el romance de Góngora que comienza "Criábase el Albanés en las Cortes de Amurates", fechado en 1586. La comedia debió de escribirse entre 1608 y 1610, unos veinte años antes que las otras dos sobre Escanderbey atribuibles a Vélez.

Con ser bastantes los elementos de *El príncipe esclavo I* que pueden reconocerse y explicarse como aprovechados de *El jenízaro de Albania*, los cambios son muy relevantes. Y no se pueden achacar sólo a la evolución que el teatro español, en general, y el del escritor, en particular, habían experimentado en el transcurso de los años que median entre ambas obras -las dos partes del *El príncipe esclavo* cabe datarlas en 1628-: las modificaciones sustanciales tienen que ver con cuestiones relacionadas con los objetivos planteados por el nuevo contexto cortesano y político.

Una de esas transformaciones notables es la potenciación del sentido religioso de la historia. De tal manera que a Pérez de Montalbán no habría de costarle mucho entender las posibilidades que se le ofrecían para que con algunas vueltas de tuerca más la fábula pudiera metamorfosearse en el auto sacramental escrito y representado en 1629 con el título de *El príncipe esclavo Escanderbech*. Así lo apuntan algunos de los comentarios que puso al frente de la edición que de dicho auto hizo poco después en el *Para todos* (1632).

Tan importantes o más son las modificaciones que afectan al número y función de los personajes. Es interesante constatar la incorporación de una figura del donaire, Laín, al que le corresponden algunos momentos de interés[13]. Pero, para lo que hace al caso del

[13] Ver G. Vega, "Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido", en M. L. Lobato et als., eds., *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento, 1995, pp. 117-30.

presente ensayo, más pertinente es notar la introducción de la dama Cristerna María, que constituye no sólo la pareja amorosa de Escanderbey sino también su apoyo militar primordial para la liberación de Albania.

En este personaje, que supone la máxima aportación sobre el conjunto de ellos de la primera versión y sobre la fuente cronística, que para nada habla de él, creo que estriba una de las claves para entender por qué Luis Vélez de Guevara volvió sobre esa historia europea y por qué la arregló así.

Dada la adscripción del poeta al entorno cortesano de Felipe IV y conociendo por otros casos los factores políticos que estimularon las actividades artísticas promovidas por Olivares, parecía obligado buscar en ellos algunas de las explicaciones de los cambios producidos en una comedia que por materia y estilo presenta todos los visos de haber sido escrita para su consumo prioritario en dicho ámbito. Con tales premisas, no me pareció descabellada la hipótesis de que esta Cristerna María, que en la ficción aparece como reina de Hungría y prima de Escanderbey, fuera trasunto de la hermana de Felipe IV, la infanta María (el segundo nombre de la heroína no sería, pues, caprichoso), que se habría de convertir precisamente en Reina de Hungría, tras casarse con Fernando III, su primo (otro detalle a tener en cuenta), heredero del emperador austriaco Fernando II.

Dicha unión era objetivo prioritario de la política de Olivares, quien veía necesario fortalecer la alianza entre la corona española y el imperio para hacer frente a Francia y a los rebeldes flamencos[14]. Ya desde otoño de 1624, una vez fracasado el proyecto de matrimonio de la Infanta con el Príncipe de Inglaterra, se sondearon las posibilidades de conseguir ese objetivo casándola con el heredero imperial. Con dicha unión consideraba el Conde-duque que se podría convencer al Emperador para que hiciera frente a los franceses en Italia, quienes habían perjudicado seriamente los intereses españoles con el tratado de Susa. Dicha unión pudo celebrarse por poderes al fin el 25 de abril de 1629. De la premura nos da cuenta que se llevó a cabo pese a la indisposición de Felipe IV. El momento era importante. La boda debía contribuir a que el Emperador se decidiera a mandar su

[14] Ver J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*... cit, pp. 254 y ss.

ejército a la Valtelina y Milán, y ordenara un ataque de diversión contra la frontera oriental de Francia.

También podría considerarse que la potenciación del elemento religioso, apuntado anteriormente, está en relación con ese contexto y esas motivaciones. El Rey y el Conde-duque pensaban que el componente religioso era importante para la política. Había que regenerar la vida privada y la pública. Olivares preveía incluso una nueva persecución de la Iglesia y su ruina, como castigo de que los franceses hubieran respaldado a los herejes, con la connivencia de un papa más preocupado por los asuntos terrenales que por los espirituales[15].

Creo que una lectura de las comedias *escanderbecas* desde estas claves permitirá exprimir adecuadamente su sentido. Ambas serían producto de unos designios políticos, expresión de la comunidad de intereses que la anhelada unión afianzaría y testimonio de los éxitos que cabía esperar de ella.

3. La historia contemporánea como telón de fondo de la ficción

Desde los primeros estudios sobre el escritor se viene advirtiendo la llamativa carencia en su repertorio de comedias de capa y espada; es decir, de comedias cuyas acciones estén enmarcadas en el tiempo y espacio contemporáneos, protagonizadas por personajes pertenecientes a la nobleza no de título, con nombres semejantes a los de la vida real, que vivan en lugares reconocibles, y mejor si predominan los urbanos, que planteen enredos -cuanto más enmarañados mejor- de amor y celos. Y aunque en los estudios actuales hay una tendencia a calificar como tales algunas obras del escritor, lo cierto es que ninguna de las mentadas habitualmente podría calificarse estrictamente como tal. La única que merece esa calificación ha estado lejos del alcance de los especialistas hasta su recuperación hace unos pocos años: *Correr por amor fortuna*[16]. Sólo ella podría

---

[15] Ver J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares...* cit, pp. 438 y ss.

[16] Ver G. Vega, «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*», en F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, eds., *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo. 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Ciudad Real, Instituto Almagro de Teatro Clásico-Universidad de Castilla-La Mancha,[en prensa].

incluirse, no sin algunas inconveniencias, en este subgénero tan frecuentado normalmente por sus colegas.

El caballero Bernardo de Luján sale de Sevilla para embarcarse en las galeras de España. Le siguen Teodora y Juana, damas a quienes ha dejado frustradas en sus pretensiones de matrimonio, y sus hermanos Rodrigo de Mendoza y Félix Ordóñez. También se les une el bandolero catalán Leonardo Revellón, que se ha prendado de Juana. Caminan hacia Barcelona, donde tienen previsto hacer escala las galeras. Tras las vueltas y revueltas del enredo, la obra acaba con el concierto matrimonial de Bernardo y Teodora, y de Rodrigo y Juana.

El Vélez de esta comedia no es el Vélez de las comedias heroicas. Y, sin embargo, también los acontecimientos históricos están presentes en ella. Es curioso que tratándose de un divertimento, de un juego, refleje tan vivazmente la vida real contemporánea, más aún que las de carácter histórico. Ésta no forma parte sustantiva de la fábula principal, que es totalmente inventada, pero sí proporciona un espesor muy interesante.

Los ecos vitales permiten además fecharla con una precisión que no consigue ninguna otra en un repertorio del que los críticos han destacado sus graves problemas de fijación cronológica. La comedia tuvo que escribirse en la última semana de 1632. Se sabe que el 25 de diciembre llegó a la Corte la noticia de que el rey Gustavo Adolfo de Suecia había muerto hacía más de un mes en la batalla de Lützen contra el ejército imperial bajo el mando de Wallenstein, duque de Friedland, llamado Frislant o Frislán por los españoles. A ello alude el gracioso Llorente en la primera jornada:

	En efeto,
	Llorente, ¿qué hay de Alemania?
LLORENTE.	Respondió Frislant a Suecia
	en una campal batalla.
GÜÉSPEDA.	Con eso estaré contento,
	porque nos tienen quebradas
	las cabezas hasta hora. (vv. 139-45)

La fecha *ad quem* la proporciona la noticia de su representación en Palacio el 27 de enero de 1633 por la compañía de Manuel Vallejo[17]. Entre esta fecha y el 25 de diciembre hay poco plazo para aprender y ensayar los papeles.

Correr por amor fortuna se sitúa, pues, en el broche del año de gracia, y desgracias, de 1632. Fue un año caliente, clave en el reinado de Felipe IV. Todos los frentes en los que habían batallado y batallarían el monarca y su valido el conde-duque de Olivares plantearon retos y problemas importantes en esos meses. En el exterior, Flandes, Italia, la Guerra de los Treinta años; en el interior, Cataluña. Y la comedia lo refleja todo de una manera u otra. Al hilo de una acción que buscaba prioritariamente el entretenimiento, el escritor no renunció a deslizar sus comentarios y expresar sus anhelos sobre la situación que inquietaba al pueblo español, y, en especial, a los que serían espectadores privilegiados: el rey, el valido, los cortesanos. Los versos que se acaban de citar reflejan la inquietud que suscitaban los distintos frentes de la política exterior y el afán de contrarrestarla con noticias halagüeñas y declaraciones de buenos deseos.

Hay más alusiones al problema de Flandes en la comedia. Para afrontarlo se pensó en mandar al Cardenal-infante, que habría de pasar el final de 1632 y comienzos del año siguiente a la espera de embarcar, juntando soldados y aguardando que el mal tiempo permitiera la travesía. La Corte estuvo pendiente de este viaje decisivo de don Fernando, quien no tardando mucho habría de ser aclamado como flamante vencedor de la batalla de Nördlingen. De alguna manera la obra refleja este clima en los episodios que se enmarcan en Barcelona, con un fondo de galeras, tormentas y tropas.

Por lo que se refiere a los asuntos internos, las inquietudes fundamentales en aquel año de 1632 tenían que ver especialmente con Cataluña y Barcelona. Uno de los protagonistas dice ante la vista de la ciudad, a la que ha llegado en las galeras de España:

---

[17] N. D. Shergold y J. E. Varey, "Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays", *Bulletin of Spanish Studies*, 40, 1963, p. 222.

Oh, plaza de Barcelona,
mil veces beso tu arena
de trofeos tantos llena,
como tu ciudad blasona,
cuya soberbia corona
ciña el augusto arrebol
del Alejandro español,
siendo en nueva monarquía
de dos hemisferios día
a competencia del sol.
Ea, galeras de España,
besad esta arenosa orilla,
y a Fernando de Castilla
esa salobre campaña
que honra que merece y baña
en esplandores reales
presentádsela en cristales
de flámulas por pensiles,
anegados en abriles
de primaveras navales. (vv. 1506-25)

Estas dos décimas expresan el deseo de que Barcelona acate los designios de la corona de Felipe IV, a quien como es usual en esos años se le identifica con el sol[18]. Hacía unos pocos meses que el monarca, Olivares y el propio poeta, casi con toda seguridad, habían estado allí para respaldar al virrey don Fernando de Austria (de Castilla dice el v. 1518), el Cardenal-infante, empeñado en que las Cortes, que años antes habían negado la ayuda que se solicitaba, ahora la concediesen, no sólo para aumento del maltrecho erario, sino, sobre todo, como testimonio de su sometimiento a la Corona. Esa tensión está presente en la comedia, y llega a su máxima expresión cuando en la segunda jornada se asiste al enfrentamiento de los de la ciudad, celosos de sus derechos históricos, con los de las galeras, representantes del poder centralizador y monárquico.

[18] J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*...cit., pp. 210-211.

Otro problema de Cataluña, que no sólo se refleja en *Correr por amor fortuna* sino que es aprovechado para perfilar la acción y la identidad de sus personajes, es el bandolerismo. El fenómeno era viejo, y en esos momentos se encontraba en su última fase, protagonizada por Joan de Serrallonga, cuyas correrías finalizarían con su ejecución en 1634[19]. Precisamente, Vélez de Guevara, junto con Coello y Rojas Zorrilla, habría de ser autor de una comedia sobre el personaje titulada *El catalán Serrallonga*, reeditada múltiples veces en los siglos XVII y XVIII.

En la pieza que ahora nos ocupa el fenómeno está representado por el personaje de Leonardo Revellón. El tratamiento dignificador, patente en su forma de actuar y en la pintura que otros personajes hacen de él, corresponde al más común en la literatura de la época. Lo que no debe considerarse absolutamente ajeno a la realidad, sino reflejo de uno de los tipos posibles. Los documentos coetáneos nos hablan de nobles desarraigados por diferentes causas que mantienen sus «virtudes». Sería el caso de este bandolero:

> Hidalgo, desde que entré
> en Cataluña he sabido
> que Leonardo Revellón,
> vuestro capitán invicto
> y catalán valeroso,
> por singulares disinios
> de enemistad o venganza,
> uso en vuestra patria antiguo,
> con cuarenta de vosotros,
> catalanes no vencidos,
> tiranizando este paso,
> asombráis estos caminos. (vv. 1798-1809)

Desobediencia política y bandolerismo son los principales problemas que trenzan este marco catalán que presenta Vélez en su comedia, tan atenta a los detalles de la realidad histórica, pero tam-

[19] J. Reglà, *El bandolerisme català del barroc*, Barcelona, Edicions 62, 1966, pp.176-82.

poco se olvida en su jornada tercera del que en su litoral constituyen las incursiones de los piratas africanos.

No todo es Barcelona en *Correr por amor fortuna*, la mayoría de los personajes son sevillanos y a Sevilla se dedican elogios que se dan la mano con otros presentes en la obra literaria de Vélez de Guevara:

> Ese golfo de edificios,
> ese Damasco de Europa,
> ese despecho del Asia,
> andaluza Babilonia,
> que por dosel al sol tiene
> y al Guadalquivir por orla. (vv. 442-47)

También en esta veta hispalense pueden encontrarse aspectos relativos al contexto histórico, y en este caso de forma mucho más próxima. En la comedia se entrevén guiños amables a quien a buen seguro fue espectador y destinatario preferente de la obra, el conde-duque de Olivares, quien se tenía por "hijo de Sevilla" y que, según Elliot, debió de tener muy en cuenta esa misma condición en Vélez a la hora de protegerle en la Corte[20]. El valido asomaría en algunos de los rasgos con que se perfila el protagonista Bernardo de Luján. Tanto uno como otro estudiaron en Salamanca, lo que no era habitual entre los nobles sevillanos. Y más significativo aún: ambos son Guzmanes. De eso nos enteramos en su conversación con otro de los protagonistas:

DON FÉLIX.	¿Cómo dejáis aquel muro corona de la ciudad más bella que cubre el cielo?
DON BERNARDO.	Bueno, mas el patrio suelo los de nuestra calidad no han de pisar con ultraje

[20] *El conde duque de Olivares...* cit., p. 209.

de ociosamente vivir.
Canséme de ir y venir
a Salamanca y el traje
de estudiante trocar quise
por este desenfadado
de caballero y soldado
hasta que la cumbre pise
de la fortuna por él.
Y en Italia o Flandes quiero
mostrar que soy caballero
y español Luján, de aquel
que su patria defendió
generoso decendiente.

DON FÉLIX. Ese corazón valiente
no cabe en un mundo.

DON BERNARDO: No
me miré tan presumido;
pero por lo menos tengo
pensamientos de quien vengo.

DON FÉLIX. Blasón tan esclarecido
bien os los puede alentar
para conquistar al Sol,
que por Guzmán y español
podéis sus rayos pasar. (vv. 837-65)

Sobre todo, los cinco versos finales de la cita dejan ver con suficiente claridad lo que se ha apuntado. A buen seguro que los primeros espectadores entendieron que ese cuarto planeta, el sol, aludía al cuarto Felipe, de cuya «conquista», alentada por el esclarecido blasón de los Guzmanes, solo podía preciarse Olivares.

Así pues, *Correr por amor fortuna* estaría plagada de referencias a personas, hechos y lugares del presente histórico, a través de los cuales lograba esa cercanía espacio-temporal que el subgénero de la comedia de capa y espada buscaba, además de anudar lazos de entendimiento sobre aspectos diversos de la realidad entre el escritor y sus espectadores.

4. Un compendio de historia de Écija y su *rollo* en una comedia desconocida (¿de Vélez?)

No puede haber un auditorio más adecuado que el presente para hablar de otra comedia de tema histórico pero de autoría incierta, hoy por hoy, titulada *El rollo de Écija*. A pesar de que figura en distintas listas de teatro español desde la de comedias falsamente atribuidas a Calderón de su *Cuarta parte* (1674), su texto parece haberse mantenido fuera del alcance de los estudiosos hasta su localización reciente en una suelta sevillana del siglo XVII, donde efectivamente consta la autoría espuria[21].

El rollo de Écija es una comedia de moros y cristianos, cuyo título se debe al sobrenombre del protagonista, Juan Bocache, un gigantón nacido en la ciudad sevillana al que asoman los atributos del *miles gloriosus*. Sus pendencias le han llevado a muy diversos lugares y ahora se encuentra providencialmente en Granada para combatir a los moriscos granadinos que en 1568 se han rebelado comandados por Abenhumeya (Fernando del Valor). Así pues, el marco histórico en el que se desarrolla la acción es el mismo que el de *Amar después de la muerte* de Calderón. En el estado en que se encuentra la obra presenta bastantes defectos. Entre ellos, el de su final precipitado, que también explicaría la intención anunciada de ofrecer una segunda parte, de la que no se tiene noticia. También figuran como personajes destacados Juan de Austria, el duque de Sessa, el marqués de los Vélez, el marqués de Mondéjar, en cuyo entorno bien pudo suscitarse esta dramatización, a juzgar por la pintura halagüeña que de él se ofrece. Las indagaciones en esta línea podrían proporcionar pistas sobre la razón de ser de la pieza, y también sobre su autoría. Por lo que a esta última concierne, los aspectos que se acaban de señalar no repugnarían la candidatura de Vélez. A falta de averiguaciones sistemáticas y exhaustivas que apoyen o rechacen la atribución, pueden apuntarse otros factores en su favor como la casi segura condición de ecijano de su autor; el gusto que Vélez tiene por las comedias cuyo protagonista es un hombre aguerrido (*El Hércules de*

[21] He conseguido ver dos ejemplares: uno en la Biblioteca Nacional (T-55360-52) y otro en la del Palacio Real (VIII-17152-5).

España, El marqués del Basto); su predilección también por las comedias de moros y cristianos.

Sea como sea, aquí y ahora interesa especialmente la larga relación de la primera jornada en que el protagonista extracta la historia de Écija, con especial mención de su rollo:

Écija, a que estos mismos
de Genil blancos cristales
con labios de plata besan
sus antiguos homenajes,
es mi patria, tan insigne
en letras, armas y sangre
como en fértiles cosechas
de aceite, vino y vinagre.
Fue de romanos colonia,
y dicen muchos que saben
que leyó Platón en ella
las siete artes liberales.
Cuando ganaron a España
a Rodrigo los alarbes,
un año se defendió
de los moriscos combates.
En cuyo tiempo los cielos
quisieron que conservase
de los siete el sacramento
más alto y más admirable.
Cuya causa dio motivo
de que entonces la llamasen
gran tiempo la gran Soldina,
porque del sol inefable
de justicia digna fue.
Y, así, desde entonces yacen
por armas sobre sus puertas
este planeta agradable.
Tiene por armas el sol
esta ciudad, que aunque es padre

de sus hijos este sol,
son todos hijos de Marte.
Dígalo sobre estos muros
el bravo Martín Fernández
Galindo, que fue temor
de los moriscos alfanjes;
y don Luis Portocarrero,
señor de Palma, a quien hacen
por hijo de Écija eterno
sus hazañas inmortales;
y en esas nevadas sierras,
buscando estatuas de jaspe,
don Alonso de Aguilar,
honra de sus Aguilares.
Tiene ocho leguas, en fin,
cercada por todas partes
de hermosas güertas y viñas,
de cortijos y olivares.
De lo romanos antiguos
edificios admirables
tuvo siempre, mas el tiempo
hasta las piedras deshace.
Abriendo para sitios nuevos
cimientos en una calle,
hallaron a las colunas
de Hércules diez semejantes.
Entre las cuales después
sacando un mármol tan grande
que puso a todos en duda
para qué fuese importante;
hasta que determinaron
por votos de dedicalle
al suplicio, puesto en medio
de su plaza, que es notable.
De la misma piedra encima
ponen un león que abrace
cuatro argollones de hierro

para la vista espantables.
Cercáronle alrededor
con cadenas que le guarden
de mármoles más pequeños,
enanos de aquel gigante.
Corrió la fama del rollo
de Écija por cuantas partes
tiene España y Europa,
y pasó climas y mares.
Después, en fin, de la puente,
como en más cómoda parte,
porque ocupaba la plaza,
fue fuerza que le sacasen.

Este testimonio sobre el monolito ecijano debe añadirse a los que la literatura ofrece desde *La lozana andaluza*, con especial mención de los de Vélez de Guevara en *El diablo está en Cantillana* y, sobre todo, en *El diablo Cojuelo*[22]. A juzgar por los casos apuntados por Gerardo García León y Marina Martín Ojeda en su libro reciente sobre la singular picota[21], el que ahora se incorpora sería el más prolijo en detalles de los tempranos, que, a pesar de su carácter literario, se corresponden a grandes rasgos con los que ofrece la do-

[22] La mención, la más repetida de los antiguas, se encuentra en el tranco VI: «Y levantándose por el aire, parecieron cohetes voladores, y los dichos alguaciles, capados de varas, pedían a los gorriones: "(Favor a la justicia!", quedándose suspensos y atribuyendo la agilidad de los nuevos volatines a sueño, haciendo tan alta punta los dos halcones, salvando a Guadalcázar, del ilustre Marqués deste título, del claro apellido de los Córdobas, que dieron sobre el rollo de Écija, diciéndole el Cojuelo a don Cleofás:
-Mira qué gentil árbol berroqueño, que suele llevar hombres como otros fruta.
-¿Qué columna tan grande es ésta? -le preguntó don Cleofás.
-El celebrado rollo del mundo -le respondió el Cojuelo.
-Luego ¿esta ciudad es Écija? -le repitió don Cleofás.
-Ésta es Écija, la más fértil población de Andalucía -dijo el Diablillo-, que tiene aquel sol por armas a la entrada de esa hermosa puente, cuyos ojos rasgados lloran a Genil, caudaloso río que tiene su solar en Sierra Nevada, y después, haciendo con el Darro maridaje de cristal, viene a calzar de plata estos hermosos edificios y tanto pueblo de abril y mayo. De aquí fue Garci Sánchez de Badajoz, aquel insigne poeta castellano, y en esta ciudad solamente se coge el algodón, semilla que en toda España no nace, además de otros veinticuatro frutos, sin sembrallos, de que se vale para vender la gente necesitada» (L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*. Ed de A. R. Fernández e I. Arellano, Castalia, Madrid, 1988, pp.157-59).

cumentación histórica que sagazmente han analizado los estudiosos antedichos: su origen como columna de un antiguo edificio romano; su colocación en la plaza como instrumento de la justicia; la adición en la parte superior de una escultura de león que abraza «cuatro argollones de hierro», «espantables» por sostener la memoria de los ajusticiados[22]; el acotamiento con columnas más pequeñas unidas por cadenas; la fama que adquirió más allá de sus fronteras; y, por último, su traslado de la plaza a la ribera del Genil junto al puente.

[21] *El rollo de Écija*, Écija, Diputación de Sevilla-Ayuntamiento de Écija-Asociación Martín de Roa, 2004.

[22] Aquí sí que se aprecia una alteración en la cronología. De acuerdo con lo apuntado por García León y Martín Ojeda, el león fue colocado en 1570, después de su desplazamiento fuera de la ciudad en 1566. Y, efectivamente, no aparece en el grabado de Georgius Hoefnagle de 1567.