

Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara

Javier J. González Martínez
Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
javierjg@gmail.com

Palabras clave:

Teatro histórico, Luis Vélez de Guevara, puesta en escena, dramaturgia, censura

Key Words:

Historical drama, Luis Vélez de Guevara, staging, dramaturgy, censorship

Resumen:

Se exponen los principales rasgos de la idea estética que configura la puesta en escena del teatro histórico español en el siglo XVII. Para llegar a esas conclusiones se parte de un estudio dramaturgico de los textos de dramas históricos de Luis Vélez Guevara: *Amor en vizcaíno*, *torneos de Navarra y celos en francés*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Alba y el Sol*, *El asombro de Turquía*, *El águila del agua*, *El caballero del sol* y *El conde don Pero Vélez*.

Abstract:

I present the main features of the aesthetic idea which forms the staging of the Spanish historical drama in the 17th century. To reach these conclusions, I start from a dramaturgical study of Luis Velez Guevara's historical dramas: *Amor en vizcaíno*, *torneos de Navarra y celos en francés*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Alba y el Sol*, *El asombro de Turquía*, *El águila del agua*, *El caballero del sol* and *El conde don Pero Vélez*.

La representación de las piezas históricas tiene sus peculiaridades debido a las referencias no-ficcionales de su contenido y a las connotaciones que puedan sugerir los acontecimientos dramatizados. Desde la concreción de las obras históricas de Luis Vélez de Guevara se expondrá un planteamiento general de la escenificación de este género dramático. En este escritor predominan los asuntos históricos e histórico-legendarios por lo que se justifica su selección para extraer conclusiones. Además debió de ser reconocida en su época su habilidad historicista pues en la elaboración de la pieza *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* fue el elegido para poner el sello histórico entre los nueve escritores que la escribieron en colaboración.¹

En los años finales del siglo XVI y principios del XVII resurge el interés por la historia nacional en el ámbito teatral. Desde Juan de la Cueva² hasta Lope de Vega³ la historia descubre en la comedia un nuevo medio de transmisión. Resultaría difícil sustraerse, sobre todo a partir de la comedia nueva, a los atractivos de este fenómeno social sin precedentes:

La afluencia masiva a los corrales de representantes de distintos grupos sociales, el ambiente festivo del acontecimiento, la fama y popularidad de los poetas como Lope de Vega, o la difusión oral y colectiva del texto constituían toda una serie de ventajas aseguradas que pronto convirtieron el teatro en competidor privilegiado de otros medios de comunicación tradicionales: el sermón, la imprenta, las hojas volanderas o incluso el rumor. Y, sin que en absoluto le estorbara el que podría ser su mayor inconveniente: la fugacidad [Gómez-Centurión, 1999: 42].

¹ Véase Vega García-Luengos [1991: 208].

² Confróntese Wardropper [1955: 149] donde demuestra que «la técnica dramática de Juan de la Cueva no sólo es eficaz por sí, sino que bosqueja una concepción nacional del teatro histórico». Comedias histórico-nacionales de Juan de la Cueva son: *Los siete infantes de Lara*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio* y *La muerte del rey don Sancho*.

³ Confróntese Oleza [2002: 127-164]. Aunque fue más adelante cuando Lope comenzó a teorizar sobre el drama histórico: «Lope aspiró a un puesto de cronista en la corte y fue precisamente por los años en que se realiza el encargo [para escribir *Historial Alfonsina*] (entre 1617 y 1622), cuando Lope empezó a manifestar, a través de las dedicatorias de sus obras, su interés por teorizar sobre las relaciones entre la comedia y la historia, y sobre su utilidad en los teatros» [Ferrer, 1993: 93]. También puede consultarse Kirschner [1991].



Esta fórmula gustó y triunfó tanto en corrales como en palacio: «a juzgar por las afirmaciones de López Pinciano y Rojas Villandrando, [los dramas históricos] constituyeron uno de los primeros géneros de éxito en la etapa de formación de la comedia» [Ferrer, 1993: 73-74].⁴ Esto significa que fue visto tanto por la clase dirigente como por la más popular. Lógicamente las representaciones de estos dramas se van a mirar con lupa por el compromiso ideológico que manifiestan, por su decidida toma de partido y por las referencias a personas históricas con relaciones que perviven por motivos genealógicos o políticos.

La relación del teatro con la historia no es la de un objeto y su imagen reflejada en un espejo. Como tampoco es esa la relación existente entre la historiografía y la historia. Algunas de las notas que caracterizan al drama histórico y que tendrán su correspondencia en la representación son: perspectiva múltiple, sincronización de espacios y tiempos, impacto sobre el público y forma de abordar la historia. Por tanto, ya desde la propia definición del género descubrimos su intrínseca relación con la puesta en escena: el drama histórico es aquel que trata un acontecimiento pasado de forma mítica e intrahistórica desde múltiples perspectivas espacio-temporales que impacta a un público cómplice.

Tenemos numerosos testimonios que nos dan a conocer el aval y prestigio que alcanzaron las representaciones de cariz histórico en nuestro Siglo de Oro. De ahí también el auge de sus representaciones. Nos dice el padre Ferrer en 1613: «no es dudable que la comedia es más necesaria y conveniente que la historia [por historiografía] [...] Y que persuade más, se prueba con la experiencia, pues nadie puede igualar la distancia que hay de un libro muerto a un libro vivo que es el teatro».⁵

Lope escribe con argumentos parecidos en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, publicada en la Parte XVIII:

⁴ Véase también Martínez [2000: 60], donde remarca la importancia de este género al afirmar que es uno de los primordiales del teatro áureo.

⁵ Citado por Ferrer [1993: 76].



La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original al retrato: porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.

Y Pinciano en su *Filosofía antigua poética* de 1669 escribe:

Mucho más excelente es la poesía que la historia [...] porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito [...] Los poemas que sobre la historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere.⁶

Pero esta libertad de creación no se convierte en libertinaje. Sin ir más lejos en los dramas históricos de Luis Vélez se observa la intención de reflejar con exactitud determinadas circunstancias históricas. El dramaturgo transforma en poesía casi literalmente algunos pasajes de crónicas. «Es obvio que Vélez de Guevara puso mucho cuidado en realizar su *representación española* con exactitud y fidelidad a los hechos. En lugar de enunciarlos alegóricamente con abstracciones verbales y escénicas como las que suelen caracterizar los dramas ceremoniales del Barroco europeo, Vélez los presenta con un realismo que llega hasta los más mínimos pormenores».⁷ Es frecuente encontrar en sus representaciones históricas referencias a cartas, informes, crónicas y otros documentos. La alusión a Salazar de

⁶ Citado por Spang [1998: 12].

⁷ Peale [1996: 36]. Aporta Peale la concreción de sus palabras en *El águila del agua*: «Vélez da un marcado sentido de autenticidad a su representación de los eventos históricos con evocaciones de los documentos y trofeos de la batalla. En una escena del Acto II se lee in extenso la carta dirigida al rey Felipe, el 3 de mayo de 1571, en la que el Papa Pío V comisionó a la Santa Liga y sus oficiales, nombrando a don Juan de Austria comandante en jefe de la alianza. Y en el acto III, cuando los generales de la Santa Liga se reúnen en la cubierta del buque insignia de don Juan para planear su estrategia, el diálogo casi se lee como las actas de aquella consulta, tal como fueron recordadas por los cronistas de la batalla. Es evidente que nuestro autor se atenía fielmente a la letra de la historia oficial».



Mendoza como fuente (aunque en este caso no sea fiel) que hace en *Amor en vizcaíno, torneos de Navarra y celos en francés* (vv. 2682-2690) es paradigmática:

BERMUDO. Y aquí, discreto senado,
 se da al amor vizcaíno
 fin, y a los celos bastardos
 en francés, y por mí os pide
 perdón de los yerros Lauro,
 que por verdadera historia,
 digna de tan grande aplauso,
 de Salazar de Mendoza
 la ha trasladado al teatro.

La transformación que sufre la historia hasta convertirse en asunto propio del drama histórico puede ser calificada de platónica. En este proceso la historia es estilizada y depurada con el fin de alcanzar un resultado verosímil.⁸ Pero la verosimilitud tampoco es el fin de los dramas históricos. Su finalidad, aparte la artística, tiene raíces algo más políticas. De ahí que la historia sea objeto de un proceso de manipulación basado en la elección de determinada perspectiva más que en el maquillaje de lo que se quiera ocultar.

El drama histórico utiliza una técnica semejante a la que emplea el cubismo que en un lienzo ofrece una visión de un objeto desde distintas perspectivas. Siguiendo con esta comparación, la peculiaridad del drama histórico está en que muestra la apariencia de ese objeto a lo largo del tiempo y el espacio: ventajas de la visión diacrónica de la historia. Por eso los dramas históricos (imagen sincrónica global) incluyen acontecimientos de distintas épocas y lugares en una sola producción de tiempo y espacio imaginarios. Y por eso no se les puede achacar anacronías desde un punto de vista formal.

Calderón trata las bases de esta original percepción en la jornada I de *Darlo todo y no dar nada*. En esta pieza se presentan en escena los retratos de tres artistas en competencia. Los cuadros responden a un encargo real

⁸ Confróntese Ribao [1999: 16].



que solicita el retrato del propio monarca, que es tuerto de un ojo. El primero lo representa sin la falta, el segundo muestra toda la fealdad del ojo tuerto y el tercero –que será el premiado por el rey- muestra su cara de perfil sin que se vea el defecto. Esta sutil técnica de elección del punto de vista será la característica del drama histórico.⁹

El espacio y el tiempo son las coordenadas con las que se representa la función teatral de un drama histórico. Adquieren estas dimensiones un papel primordial en este género porque son los medios utilizados por el dramaturgo para propiciar el impacto sobre el espectador.

Respecto al tiempo, el dramaturgo queda encorsetado de forma algo más rígida a las directrices de sus fuentes históricas. Me refiero a que los dramas históricos siguen una secuencia cronológica lineal. No he localizado, por ejemplo, en ninguna obra de teatro histórico lo que hoy denominamos *flashback*. Esto no quiere decir que no exista cierto juego creativo en relación al tiempo. Por ejemplo, es frecuente el uso de la visión retrospectiva y anticipativa. Esta última es más frecuente que la anterior: se va anunciando un hecho futuro a través de diversidad de signos.

El tiempo forma parte esencial del drama histórico. Dice Spang [1998: 41]: «El tratamiento del tiempo en el drama histórico adquiere unas dimensiones específicas y más importantes que en un drama no histórico por la simple razón de que un factor dramático de la obra es la propia historia». Y a pesar de su papel protagonista y de que marca la sucesión lineal de acciones, existen muy pocas referencias cronológicas en este tipo de obras. En ninguna pieza he leído frases del estilo «corría el año...» o «en el siglo...». Solo el vestuario, el decorado, los acontecimientos y los personajes históricos podrían ayudarnos a situar en el tiempo el argumento de la obra. Pero no es esto lo que pretende el dramaturgo; no le interesa que situemos en el tiempo real (aunque sea histórico) las acciones que pone en escena. Su objetivo es la creación de un tiempo externo, ajeno al histórico (pasado) y al contemporáneo (presente). Este otro tiempo es fundamento de la ilusión

⁹ Véase Amadei-Pulice [1983: 1530-1].



dramática. Vuelvo a recordar la técnica cubista para la mejor intelección de esta imagen final fruto, no de una perspectiva, sino del compendio de muchas.

Esa especie de escapismo que observamos en el tiempo de los dramas históricos tiene su correlación en el tratamiento del espacio. Sabemos que la representación teatral áurea no daba un referente físico en escena a todo lo que la obra menciona. La obra se representaba de forma integral en la imaginación de cada uno de los espectadores. Pero esto tampoco significa que el tablado estuviera desierto. La escenografía de los dramas históricos contribuía a la verosimilitud de la obra y aportaba fuerza a la idea que deseaba transmitir. Este fenómeno tiene especial importancia en la dramaturgia de Luis Vélez, como ya se ha encargado de poner de manifiesto Peale [1996: 36]:

El historicismo de Vélez se muestra también en la escenografía de la comedia. Consabida es la fama que tenía por sus tramoyas, y sus efectos teatrales en *El águila del agua* son especialmente eficaces [...]. La decoración turca y el estandarte en la popa de la galera deberían de evocar los trofeos que se conservaban en la Armería Real. El estandarte de la acotación yy [sic] sería una reproducción o de la famosa flámula de la Santa Liga que arboló en el buque almirante, hoy custodiada en la Catedral de Toledo, o del brillante gallardete de don Juan, custodiado en la misma ciudad, en el Museo de Santa Cruz. En su tiempo eran los trofeos más preciados de Lepanto que volvieron a España. La cola del caballo que figura prominentemente en el Acto III sería copia de otro trofeo que puede verse conservado aún hoy en la Armería del Palacio Real.

El tratamiento de todos estos asuntos históricos fue siempre visto con suspicacia. Los dramaturgos sitúan la acción de sus obras en un tiempo pasado y en ocasiones en un lugar lejano. Pero, por otro lado, vuelven a hacer actuales y presentes esos acontecimientos a través de la puesta en escena. El choque de la realidad actual vivida por los espectadores y la realidad representada genera la ideología que transmite la obra.

Se ha estudiado mucho la función de determinados mecanismos utilizados por los escritores para «evadir responsabilidades»: por antonomasia me referiré a la locura que hace que el Quijote pueda decir y



obrar sin que pueda ser penalizado. Pero falta estudiar en profundidad este otro instrumento que utiliza el tiempo pasado para criticar el presente.

La mayor desgracia de Carlos Quinto fue puesta en escena el 28 de mayo de 1623 por la compañía de Antonio de Prado en el Palacio Real. Los reyes y el príncipe de Gales formaban parte del distinguido público que presenció su primera puesta en escena.¹⁰ La obra también fue creada para el público general y lo hizo con gran éxito, como deducimos de las reacciones y reposiciones que tuvo el drama.

Sin embargo, debió de parecer en Palacio un tanto atrevida ya que se tuvo que retrasar su presentación al público general. Estaba prevista en el Corral de la Cruz al día siguiente del estreno pero tuvo que ser cancelada. El aviso no se dio hasta poco antes del comienzo de la representación por lo que el público se alteró y causó destrozos en el local. Al día siguiente, 30 de mayo de 1623, el Consejo de Castilla dio permiso para ponerla en cartel y esa misma tarde el público pudo disfrutar de la obra.

El drama fue repuesto en otras ocasiones por la compañía de Prado: en 1626, 1627 y 1634,¹¹ pero desconocemos cuál fue el alcance de la censura, a qué afectó exactamente. El tratamiento que se hace de la figura del Emperador al recordar uno de los momentos más nefastos de su reinado pudo ser uno de los motivos desencadenantes de la censura. También el hecho de que se estrenase ante el príncipe de Gales y de que Madrid acogiese a numerosos nobles ingleses por aquellas fechas pudo influir en la decisión de modificar la obra de Vélez.

1.- Personajes

El teatro trata la historia de una manera que hace que los verdaderos protagonistas sean los personajes y no los acontecimientos. Mediante el diálogo –tan propio del teatro- el hombre se convierte en motor de la

¹⁰ Confróntese Peale [2002: 84].

¹¹ Confróntese Sieber [2002: 13].



historia. Los personajes son los responsables de lo que va aconteciendo. Sobre la relevancia del diálogo en estos dramas dice Spang [1998:48]:

en realidad no puede haber nada, históricamente hablando, menos auténtico, nada más ficticio que el diálogo en el drama histórico, precisamente porque, por norma general, no se conservan documentalmente los parlamentos de los personajes históricos. Ello constituye ineludiblemente un factor de inverosimilitud (asimilado fácilmente por el público familiarizado con las convenciones teatrales, dicho sea de paso), pero para el dramaturgo constituye una de las posibilidades destacadas de interpretación de las circunstancias históricas y de análisis psicológico de las figuras, incluso una posibilidad eficaz de atribuirles rasgos que no poseían en realidad.

El número de personajes de un drama histórico suele ser elevado ya que en el desarrollo de grandes hechos se ven implicados numerosos grupos sociales. También se da la posibilidad de que el elenco no sea cuantioso pero sí muy representativo: cada personaje es voz de determinado grupo humano. Incluso observamos que los dramas históricos se decantan bien por el personaje colectivo bien por el particular según el asunto tratado. Detrás de la elección de cada una de estas posibilidades hay una concepción de la historia distinta. Por ejemplo, una obra con un grupo de personajes reducido (al menos en comparación con el resto de dramas históricos) y desarrollo de la acción por medio de actuaciones personales se enmarcaría dentro del subgénero genealógico. En este subgénero el personaje particular prima sobre el colectivo y se otorga un papel principal y destacado a un individuo.

La procedencia social de los personajes también nos habla de la peculiar concepción histórica de una obra, de la ideología del dramaturgo y del público destinatario. En el teatro de Luis Vélez predominan los personajes de extracción noble. Pero en esa época observamos que determinadas circunstancias políticas y comerciales hicieron que surgiese un estilo de teatro en el que clases sociales más humildes se convirtieron en protagonistas de la historia dramatizada. Las circunstancias comerciales son claras: el teatro representado en los corrales tenía un público muy definido al que había que complacer. El teatro histórico que les ofreció Lope



convenció a este auditorio. Las circunstancias históricas que justifican este papel protagonista para el pueblo pasan por la necesidad de crear una conciencia nacional española. Y al pueblo le agradó verse protagonista de la historia española en el teatro.

2.- Escenificaciones detallistas o generales

El tratamiento de la historia en estos dramas parece que oscila entre dos extremos: la representación de la cotidianeidad y la abstracción de los acontecimientos. Traté con anterioridad el uso de las perspectivas haciendo referencia a la pintura, acudo ahora a la fotografía para exponer el estudio de la focalización del objeto dramático.

Respecto a la historia del drama, el escritor puede enfocar su visión desde la proximidad o desde la lejanía según cómo mueva el mando de enfoque de la cámara. La proximidad identificará al dramaturgo con lo representado al implicarse en la minuciosa relación de lo sucedido. La lejanía hará del dramaturgo un transmisor externo y no involucrado con lo que trata. Será necesario definir el enfoque de determinada pieza para realizar una puesta en escena armónica con la dramaturgia que la concibió.

Relaciono un enfoque de «primer plano» con la atención a los detalles de la historia particular y privada, lo que venimos a llamar intrahistoria. Y la vista «paisaje» la uno a un tratamiento de la historia más universal y abstracta que lleva a la creación de mitos.

Una mirada próxima al objeto hace que este se muestre de forma positiva y optimista. La identificación con los acontecimientos lleva a su glorificación. De la misma manera, una actitud distante de los hechos que se representan conduce a la visión crítica y a la propuesta de alternativas. En la escenificación, al igual que en la escritura, envejece más rápido la que se atiene al detalle histórico, mientras que la universalización la hace más longeva.

La entrada del mundo individual, la presencia de la vida cotidiana, permite que se pueda aplicar el concepto unamuniano de intrahistoria en



este tipo de dramas. Dentro de la lógica de una dramaturgia que pretende representar la intrahistoria no extraña la inclusión de personajes poco o nada nobles al lado de la realeza y la alta alcurnia. No existe un decoro -que podríamos llamar social- dentro de este teatro, ya que tampoco existía en el referente real histórico, donde nobles y criados convivían en un mismo marco. Pero sí es cierto que esta estrecha vinculación entre nobles y no nobles en el drama histórico rompe con cierta tradición literaria que compartimentaba en estancos apartados a cada una de las clases sociales. En este sentido es ejemplar la relación de amistad que se da en *El águila del agua* entre don Juan de Austria y el humilde Escamilla.

La consideración de la intrahistoria en estas obras lleva a valorar de forma especial la escenificación. Esto tampoco significa que los decorados de estos dramas históricos fuesen hiperrealistas, minuciosos hasta el detalle. La simple aparición de una parte de lo que se quería representar (una cabeza de león, la proa de un barco, etc.) servía de chispa que prendiese la imaginación del público.

3.- Los espacios y recursos de representación

Las obras de Luis Vélez de Guevara incluyen elementos cortesanos que harían gozar de manera especial a la nobleza de su tiempo y harían participar de la idílica fiesta palaciega al público popular que las contemplase. Ferrer [1993: 19] apunta que junto a las piezas dramáticas más desarrolladas, «la nobleza gustaba de consumir entretenimientos en que la dimensión visual, la elaboración material del espectáculo se convertía en lo fundamental».

Oleza [1986: 176-177] cita algunos de los espectáculos propios de la corte y que observamos incluidos en las obras que tratamos:

El juego del vestido, el ingenio de salón mostrado en los motes, la composición de coplas de circunstancias y otras de mayor ambición, el debate sobre quién sufre más el martirio amoroso, las visitas, las momerías, la caza durante días y días, los baños, las telas con justas y fiestas nocturnas, los juegos de cañas, las mascaradas de turcos y cristianos, las



carreras, el baile,... he aquí las piezas del gran fasto cortesano, que se representa al mismo tiempo que se vive, en el que espectador y actor son inseparables y en el que la escenografía de la vida es la misma que la de la ficción.

En muchas de sus creaciones Luis Vélez parece tomar la función de cronista de corte a través de la representación de las costumbres de la nobleza, sus juegos, sus modas, sus relaciones, las familias, los títulos.¹² La composición de muchas de sus piezas históricas coincide temporalmente con sus años de vida cortesana.

El conde don Pero Vélez es un drama paradigmático de la escenificación áulica. La obra se representó ante el círculo más privilegiado de la corte la víspera de san Juan de 1615 en los jardines de la familia Sandoval y Rojas en Lerma, uno de los espacios efímeros típicos de este tipo de espectáculos. «Sacó partido ingeniosamente del lugar y del momento de la representación, utilizando la servidumbre del palacio, el entorno arquitectónico de los jardines, así como el flamante pabellón de recepción, la mesa del duque y los cubiertos de plata. Pudo aprovechar, incluso, el especial claro de luna de esa noche» [Peale y Urzáiz, 2003: 935].

El registro de las representaciones que ha llegado a nuestros días nos indica que los dramas históricos tenían como lugar preferente de puesta en escena el palacio. Pero por los espacios con los que parece contar Luis Vélez en sus indicaciones escénicas (corredor de apariciones, balcones y vestuario bajo el tablado), parece lógico pensar que también figuraron en la cartelera de los corrales de comedias. Es muy probable que el dramaturgo adaptase el escenario cortesano a las posibilidades que ofrecía el del corral. Como señala Ruano de la Haza [1994: 220], para las representaciones calderonianas en palacio, el dramaturgo no adaptaba las comedias a la configuración física del local palaciego, sino más bien transformaba el local palaciego en un tablado típico de un corral de comedias.

¹² Para un análisis en profundidad sobre el mecenazgo y la comedia genealógica puede consultarse Ferrer [1991] y el artículo de Oleza y Ferrer [1991].



Un claro ejemplo de esa posibilidad de doble escenificación lo encontramos también en *Más pesa el rey que la sangre*, pues no requiere para su representación de medios técnicos espectaculares ni de un gran número de actores. Los momentos de espectacularidad, como pueden ser el torneo y la lucha con la sierpe, son relatados como ya ocurridos fuera del tiempo de escena –es el caso del torneo- o comentados de forma ticsoscópica –lucha con la sierpe. Estas tres características (medios materiales corrientes, número de actores asequible y espectacularidad no representada) llevan a pensar que su estreno bien pudo haber sido en un corral de comedias. Por otra parte, el tema y los propósitos aducidos anteriormente, hacen de este drama una pieza muy propia para la representación en el ámbito cortesano.

Sabemos que los dramaturgos no se limitaban a hacer obras en exclusiva para uno u otro lugar de representación. Esta sería una más: puede representarse en un corral de comedias para el público, popular y noble, y en un espacio cortesano, para un público aristócrata. De todas formas, solo se ha encontrado un testimonio de la representación de *Más pesa el rey que la sangre*, cuyo autor fue Damián Polop, en el Cuarto de la Reina, el 4 de febrero de 1691, o antes.

La alabanza a Sevilla que recoge *Más pesa el rey que la sangre* entre los vv. 25-54 y 263-268 no parece relevante para apoyar una hipótesis que sostenga que la obra fue compuesta para ser estrenada en la capital hispalense. Más que con el lugar de representación,¹³ dicha alabanza está relacionada con el propósito instrumental del drama, la exaltación de la familia Guzmán, que se manifiesta explícitamente en la *laudatio* de los vv. 75-140.

Si bien esta representación no fue espectacular, no faltó la original vistosidad y la sorprendente apariencia característica de las puestas en escena de las obras de Luis Vélez¹⁴. Aparecen en escena un león, una sierpe, gran cantidad de música de atambores, cajas, trompetas y clarines,

¹³ Véase Reyes Peña [2002].

¹⁴ Confróntese Arellano [2002: 319].



torneantes con vestimentas ricas, de mucho color y elaboradas. Los versos 65-68 reflejan a las claras esa majestuosidad que admiraría al público:

con la grandeza que has visto,
con la nobleza y la gala,
sale, llevando los ojos
de los hombres y las damas

Cuando la pieza bordea el límite de verosimilitud realista histórica es en el momento de la lucha del héroe con la sierpe. Aparentemente esta lucha supondría un despliegue de medios técnicos que superaría a cualquier corral de comedias. Sin embargo, coincido con Arellano [2002: 319] en que la lucha con el dragón se desarrollaría dentro, quedando solo a la vista del público la cabeza del dragón. Los espectadores siguen lo acontecido a través del recurso que ya Luis Vélez utilizó en la resolución de batallas, incendios y torneos caballerescos¹⁵: algunos personajes se convierten por unos instantes en espectadores a través de la utilización de la ticoscopia. Este recurso lo ponen en práctica en el drama los moros Aben Jacob, Jafer y Aliatar para dar noticia de la lucha de Guzmán con la sierpe (vv. 1567-1584):

ABEN JACOB.	Salgamos a ver el fin de este cristiano enemigo de entre este escuadrón de robles, que hoy de su pecho fingido en esta sierpe me venga Mahoma. Estad, como digo, todos atentos, guardando mi persona de este Olimpo con alma, que escupe un mar de veneno en cada silbo.
ALIATAR.	Ya parece que el león que le ayuda mal herido se rinde, y él el acero, en vano manchado y tinto en la ponzoña del monstruo, que corre a su precipicio, prueba a esgrimir.
JAFER.	Ya parece

¹⁵ Confróntese mi artículo [2005].



que entre sus pies ha caído.

Otro recurso escénico que aporta gran vistosidad en este tipo de piezas es el monte. Es utilizado en muchos momentos en *El Alba y el Sol*: separa en la jornada III a los moros y a los cristianos y es recorrido por los personajes hacia arriba y hacia abajo en diversas ocasiones. En los vv. 558-565 podemos escuchar:

Ya treparéis valientes
las cumbres eminentes
de ese soberbio monte, cuyo anhelo,

es un broche que enlaza tierra y Cielo;
en vencer su embarazo,
la planta peleará, pero no el brazo,
que el cristiano atrevido,
en venciendo la cumbre está perdido.

Este monte pudo haber sido escenificado a través de una de las conocidas rampas si la representación fuese en un espacio interior o al natural si fuese al exterior, como conocemos que se representó *El caballero del Sol* en 1617 en los jardines de Lerma. Y es que nos ha llegado la relación minuciosa de esta representación a través del *Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial y translaciones de los Conventos que ha edificado allí* escrito por Francisco Fernández Caso. Esta representación nos da idea de cómo pudo ser la correspondiente a *El Alba y el Sol* ya que también menciona montañas, cuevas y bosques. Transcribo a continuación parte de la crónica del espectáculo:

Representóse por la tarde en el parque una comedia parte de la fiesta del conde de Saldaña [...] Fue el sitio del teatro a la falda de la cuesta o decensión del palacio, en paraje de su esquina oriental, entre las primeras carreras de árboles a una y otra parte del agua. [...] En el tablado de la parte de oriente se representó la comedia. Era triangulado, en tres proporciones de ochavo, cercado de varandas y balaustres blancos, carmesíes y verdes salpicados. Tenía de largo ochenta pies y cincuenta de ancho [...] Hacían la vecindad a los lados dos montañas iguales con algunas veredas para subir a la cumbres, todo aparente natural, a que esforzaba la amenidad del sitio,



árboles, río y llanura donde estuvo fabricado [...] De la otra parte del río quedaba el segundo tablado de miradores, en que hubo un balcón para las personas reales, y derivados de él, a ambos lados, apartados y estancias para las señoras y damas, príncipe Filiberto, cardenal, nuncio, embajadores, patriarca, confesores y ministros, acomodado con tránsitos y disposición desocupada. A las espaldas, hacia la parte del palacio, se levantaban quince gradas al largo del tablado, en que estuvieron caballeros, criados del rey y otras personas de buen hábito.¹⁶

De fiestas como estas obtenemos datos significativos para conocer el punto de referencia de todas estas representaciones cortesanas. Cuando el rey estaba presente su trono se convertía en centro de todas las perspectivas para la puesta en escena. En el caso de los jardines de Lerma conocemos que para la representación de una pieza de Mira de Amescua el 17 de octubre de 1617 se dispuso de una plataforma elevada sobre el resto enfrente del estrado donde se encontraban Felipe III, el príncipe Felipe y el duque de Lerma [Feros, 2002: 428].

4.- Acotaciones

Hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones los efectos visuales de la representación serían más importantes que los propios textos poéticos en este tipo de obras. Por eso las acotaciones se vuelven más explícitas y extensas. Pongo como ejemplo la siguiente:

Tocan cajas, y van entrando por un palenque los que pudieren de padrinos, galanes, con plumas y bastones en las manos, y luego el DELFÍN, armado con pica larga. Levántanse la INFANTA y las damas y al hacer con la pica la cortesía, la hagan ellas también, luego consiguientemente volviéndose los padrinos, vaya entrando el REY, y hacen las damas lo mismo, y con el INFANTE Filipo también hacen lo mismo, y entran los padrinos mismos con todos tres.

Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, acotación UU

Este modelo de acotación extensa, minuciosa, favorece el estudio de la escenificación de sus obras, en las que representa un papel tan importante el efecto estético de la composición escénica. Afirma Arellano [2002: 322-

¹⁶ Extraído de Ferrer [1993: 265].



323] sobre *El Amor en vizcaíno* que «respecto a los valores visuales es comedia que responde a la tendencia guevariana: el torneo, los vestidos, galas, carteles y el mismo relieve ceremonial de la gestualidad».

5.- El vestuario

La concepción espectacular del teatro histórico se plasma también en la vestimenta de los personajes. Sabemos que las compañías conservaban como su gran tesoro el conjunto de trajes y complementos necesarios para sus representaciones. También conocemos que gran parte del suntuoso presupuesto para los espectáculos de la fiesta del Corpus eran destinados a la adquisición y conservación de los baúles de ropa.

Esta búsqueda de la espectacularidad y la propia técnica creativa justifican que el vestuario no se ciña a la exactitud histórica. Como hemos visto, el teatro y la historia no tienen la relación propia del objeto y su imagen en un espejo. En la representación tendría más interés que el vestuario sirviese de signo de la historia, tal y como fuese conocida por el público. De esta forma se convierte en un referente más para la representación integral que cada espectador realiza en su imaginación. Por tanto, el vestuario respondería más bien al imaginario de esa persona histórica, acontecimiento, época o lugar.

Al igual que hemos visto que ocurre con el tiempo y el espacio, el vestuario del drama histórico es estilizado con vistas a colaborar en la verosimilitud. En ocasiones los rasgos que se apuntan son tan vagos que orientan una vez más hacia un tiempo dramático, ajeno al histórico y al real. Un ejemplo de esto son los personajes que aparecen caracterizados «a lo antiguo».

La mayoría de los utensilios utilizados en estas obras forman parte del vestuario de los personajes. De esta forma la vestimenta se convierte en el código de la escenografía que señala espacio, tiempo, clase, linaje, rango militar, circunstancia festiva, amorosa, bélica, hogareña, etc.



La referencia para el diseño en escena del vestuario estaría tomada en muchas ocasiones del modelo tradicional del arte pictórico lo cual se manifiesta en las acotaciones que afirman: «como se pinta», «que pintan a la imagen de...», «como le pintan» [Ruano y Allen, 1994: 306].

El ejemplo más significativo de la espectacularidad en el vestuario lo encontramos en *El amor en vizcaíno* donde se indican cajas, atambores, plumas, valla, cartel, manto, banda, pica, pica larga, rodela, espada, cimera, espaldar, peto, penacho, brial, yelmo y brazal. No son muchos los elementos que cabrían en el tablado en el momento de representación de esta pieza, teniendo en cuenta que son once los personajes que llegan a estar al mismo tiempo en ese reducido espacio. Por eso Luis Vélez de Guevara decide que la ambientación sea aportada por lo que esos personajes llevan encima: vestidos y armas.

6.- Dramas de circunstancias

La relación existente entre la historia contemporánea y las condiciones de representación es evidentemente grande en este tipo de teatro. Sabemos que esta intrínseca conexión hizo que algunas escenificaciones se hiciesen siguiendo a comitivas reales por tierra y por mar. Así ocurre por ejemplo con *El asombro de Turquía y valiente toledano*, representada muy probablemente durante el viaje a Andalucía de Felipe IV.

Se trata del viaje que realizó Felipe IV a instancias del conde-duque de Olivares. Felipe IV salió de Madrid el jueves 8 de febrero de 1624.¹⁷ La comitiva real pasó por Sevilla, el bosque de Doñana, Cádiz, Puerto Santa María, Sanlúcar, Jaén y Écija, entre otros lugares.

No faltaron al rey y a sus acompañantes representaciones dramáticas para su entretenimiento. En Doñana entre el 15 y el 19 de marzo se pusieron en escena hasta cuatro comedias. Tenemos datos más específicos de la primera de esas representaciones. Fue el sábado 15 de marzo de 1624, en el parque de Doñana, por la tarde, y corría a cargo de la compañía de Tomás

¹⁷ Confróntese Mercado [1980: 15].



Fernández y Amarilis.¹⁸ La diva de la compañía del autor de comedias Tomás Fernández fue la única mujer presente en el real pues el duque de Medina Sidonia había prohibido la entrada a mujeres y vendedores. Fue contratada por 500 reales y recibió de regalo otros 2.000, «para chapines». Esta compañía consta como admitida ya en 1615, siendo una de las doce que gozaban de este privilegio.¹⁹

El previsor duque de Medina Sidonia, el mecenas de este viaje real, contrató a su cargo, y solo para la visita del rey, a esta ilustre compañía en la ciudad de Sevilla desde el miércoles de ceniza. Como sabemos, esa era la fecha de finalización de la temporada. La cuaresma se aprovechaba para la constitución de la próxima plantilla y la recopilación de nuevos repertorios dramáticos.

También nos ha llegado noticia de que ese mismo sábado, por la noche, se representó otra comedia que tuvo por principio una aparentemente improvisada loa de alabanza a cargo de Atilano de Prada, un mozo de facultad que el Duque tenía a su servicio. Nadie creía que ese discurso fuese «de repente» por ser recitado en versos tan bien compuestos. Pero estos que pensaban que era algo preparado y no fruto de la improvisación, se vieron desengañados cuando empezó a relatar lo que el rey había vivido aquella misma tarde. También disfrutó la comitiva el resto de la noche escuchando a don Juan de Cárdenas y a Cogollos, que era hombre de buen humor e ingenio. El domingo 16 de marzo Tomás Fernández representó a los de la Cámara por la tarde y por la noche hizo otra a Su Majestad. Podemos imaginar que también habría representaciones en otras ciudades visitadas por Felipe IV.

¹⁸ Sobre esta actriz, su carrera profesional y sus cambios de nombre véase Rodríguez Cuadros [1998: 206 y 554] y Cotarelo [1933].

¹⁹ Véase Ferrer [2002: 154]: «Por la documentación conservada sabemos que el número de compañías admitidas era de seis a fines de 1598, cuando se levanta la prohibición de representar comedias por la muerte de Felipe II, ocho en 1603 (Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales), y de doce en 1615 (Alonso Riquelme, Fernán Sánchez, Tomás Fernández, Pedro de Valdés, Diego López de Alcaraz, Pedro Cebrián, Pedro Llorente, Juan de Morales, Juan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia y Andrés Claramonte)».



El asombro de Turquía tiene como objetivo recordar las hazañas bélicas que realizó Francisco de Rivera bajo el gobierno del duque de Osuna, aunque en ninguna ocasión se representen dichas batallas, solo se cuentan. En el cuarto cuadro del primer acto (vv. 647-924) Francisco de Rivera traslada al duque su hoja de méritos alcanzados mientras estuvo al servicio del general Luis Fajardo. En el segundo cuadro del segundo acto (vv.1117-1248) cuentan al virrey la victoria en Túnez. En el primero del tercer acto (vv.1593-1670) Ribera relata alguna de sus victorias; y en el sexto el valiente toledano rememora sus batallas a petición del monarca.

Probablemente su puesta en escena tuvo lugar en Cádiz en el año 1624, pues son frecuentes en la obra las referencias al viaje del monarca a Andalucía y a su deseo de ver reunida allí a la armada. En el tercer acto, en concreto en su cuarto cuadro, el duque ordena a Ribera ir a la ciudad gaditana a juntarse con el resto de la flota (vv. 1975-1986):

DUQUE. A Cádiz luego, al momento,
 con la armada partiréis,
 donde le recibiréis,
 porque yo partir intento
 a Madrid, donde llamado
 de su majestad he sido:
 que vais a Cádiz os pido,
 porque dicen ha intentado
 de ir allá su majestad,
 y a Sevilla a recrearse,
 y en Cádiz han de juntarse
 las armadas.

Más adelante se manifiestan los deseos del rey de visitar la armada en Cádiz (vv. 2170-2184):

REY. Mucho me he holgado de ver
 a Cádiz, que es gran ciudad.
INTENDENTE. Mire vuestra majestad
 si se quiere entretener,
 en ver escaramuzar
 las armadas que han llegado,
 pues con la real se ha juntado
 la de Nápoles, y el mar
 sólo a tu persona aclama.



REY. Conocer sólo quisiera
 a Francisco de Ribera,
 soldado de tanta fama
 como ha publicado el mundo
 de su invencible valor
 por continuo vencedor.

No sería de extrañar que en la representación del primer cuadro del tercer acto se utilizase alguna galera para dar mayor vivacidad a la puesta en escena de la arenga que Ribera hace a sus soldados. Nos han llegado noticias de la importante presencia naval en el viaje de Felipe IV a Cádiz donde le recibieron con salva «las dos Armadas, Real y de Galeras, y la misma ciudad con todos sus soldados de su milicia» [Mercado, 1980: 22].

La magnificencia de todos estos espectáculos no dejó indiferentes a cronistas y avisadores porque estas representaciones se hacían a veces en la mar pero otras muchas en canales, estanques de tierra adentro, etc., con los gastos de personal, mantenimiento y transporte que suponían para la armada en su delicada situación [Díez, 2002: 217].

7.- Público

El público que asistía a estos espectáculos no iba con una mentalidad de *tabula rasa*. Los contenidos de la obra le transmitían mucho más de lo que un espectador actual pueda percibir. Esto era debido, por una parte, a que tenían un conocimiento más certero y próximo de lo que se representaba, por otra, a que les afectaba por su posición y/o cargo (especialmente en el caso del público cortesano).

El dramaturgo cuenta con el conocimiento histórico por parte del público para transmitir su peculiar mensaje. Utiliza las diferencias con la historia para impactar al espectador y para recordarle que está ante algo distinto de la «historiografía representada».

La glorificación de los acontecimientos históricos que tiene lugar en estos dramas tiene su efecto en el público. Les hacía por una parte sentirse orgullosos de pertenecer a determinado grupo (familiar, político, nacional)



y dejaba satisfechos a los más inquietos. En parte por esto se ha tildado al drama histórico barroco de «teatro de propaganda, de un teatro que no excita, sino que tranquiliza» [Torrente, 1982: 391].

Pero esta influencia más puramente política no era la única que recibía el público, también se daban intenciones docentes y ejemplares. Los dramas históricos eran utilizados como medios de transmisión cultural y de formación moral a través de la representación de vidas ejemplares. Estas funciones del teatro fueron las principalmente esgrimidas por los que proponían una reforma del teatro tras las prohibiciones de representación que se sucedieron desde finales del siglo XVI: «La prohibición de hacer representaciones en 1598 reforzó las posiciones de los reformadores, fenómeno que se repetiría años más tarde, a partir de la suspensión de las representaciones de los años 1646 a 1649. En uno y otro caso, entre los argumentos de más vigor a favor de la defensa de la comedia, se argüía la ejemplaridad de los casos históricos llevados a los teatros» [Ferrer, 1993: 75].

Por tanto, a través de la puesta en escena del drama histórico se aportaba el conocimiento del pasado, generalmente glorioso, para la creación de una conciencia histórica nacional; se juzgaba el presente a partir de la historia representada; y se ponían en la palestra ejemplos de vida para su imitación.



BIBLIOGRAFÍA

- AMADEI-PULICE, María Alicia, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, tomo III, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1519-1531.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, Madrid, 2002.
- COTARELO, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba, Amarilis, y su marido Andrés de la Vega», en *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 1933, vol. X, pp. 1-33.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.
- FEROS, Antonio, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Book, 1991.
- _____, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993.
- _____, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega», en *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, vol. I, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 31-42.



- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14-16 de noviembre de 2003)*, Almagro, UCLM, 2005, pp. 73-92.
- KIRSCHNER, Teresa J., «Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1991, vol. 15, pp. 453-463.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix, *La campana de Aragón* [en línea], en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <www.cervantesvirtual.com>, a partir de *Decimoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, por Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1623.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, «Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo», *Mágina*, 2000, vol. VIII, pp. 57-71.
- MERCADO EGEA, Joaquín, «Felipe IV en las Andalucías», *Cuadernos de El Condado*, 1, Jaén, Edita: Joaquín Mercado Egea, 1980.
- OLEZA, Joan, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», en *Edad de Oro*, 1986, vol. 5, pp. 149-182.
- _____ y Teresa FERRER VALS, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, 1991, pp. 145-154.
- _____ «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablotexto: El plural del teatro en España*, 2002, nº 6, pp. 127-164.
- PEALE, C. George, «Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: El caso de Luis Vélez de Guevara», en Piedad Bolaños y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, pp. 27-62.
- _____ «Luis Vélez de Guevara (1578/79-1644)», en Mary Parker (ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, London, Greenwood Press, 1998, pp. 244-256.



- _____ «Estudio introductorio», en C. George Peale y W. R. Manson (eds.), *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 39-125.
- _____ y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, «Vélez de Guevara», en *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 929-959.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El espacio urbano de Sevilla en obras dramáticas del Siglo de Oro: una loa y un auto sacramental sobre *Las grandezas de Sevilla*», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2002, pp. 451-495.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat, *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Anejos de Rilce, Eunsa, 1999.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- _____ «Estudio introductorio», en C. George Peale y W. R. Manson (eds.), *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 13-107.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Teatros comerciales en el siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SIEBER, Harry, «Estudio introductorio», en George Peale y William R. Manson (eds.), *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 13-37.
- SPANG, Kurt, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico*, Pamplona, EUNSA, 1998, pp.11-50.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Teatro histórico», *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 391-446.



- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», *Edad de Oro*, 1991, vol. 10, pp. 199-210.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Más pesa el rey que la sangre*, Frank J. Bianco (ed.), Barcelona, Puvill-Editor, 1979.
- ____ *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, William R. Manson y George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- ____ *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, George Peale y William R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- ____ *El conde don Pero Vélez*, George Peale y William R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- ____ *El águila del agua*, George Peale y William R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003.
- ____ *El Alba y el Sol*, William R. Manson y George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2010.
- ____ *El asombro de Turquía y valiente toledano*, George Peale y W. R. Manson (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2010.
- ____ *El caballero del Sol*, William R. Manson y George Peale (eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011.
- WARDROPPER, Bruce W., «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1955, vol. 9, pp.149-156.

