

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

El cerco del peñón de Vélez

Edición crítica y anotada
de
WILLIAM R. MANSON Y C. GEORGE PEALE

Estudio introductorio
de
MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

ÍNDICE

Nota preliminar	7
Índice	9
Abreviaturas	11
Estudio introductorio de MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI	13
<i>El cerco del Peñón de Vélez y el enfrentamiento cristiandad-islam en la producción dramática del Siglo de Oro</i>	13
<i>Sinopsis</i>	23
<i>Historicidad y testimonio</i>	26
<i>Las pautas de la comedia de moros y cristianos</i>	36
<i>Convención y originalidad</i>	41
Estudio textual y criterios de edición de C. GEORGE PEALE.....	47
<i>Versificación</i>	51
Bibliografía	55
<i>El cerco del Peñón de Vélez</i> de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.....	65
Acto Primero	67
Acto Segundo	93
Acto Tercero	119
Notas.....	147
Índice de voces comentadas	169

El cerco del Peñón de Vélez y el enfrentamiento cristiandad-islam
en la producción dramática del Siglo de Oro

La obra que comentamos forma parte del vasto corpus dramático que presenta los enfrentamientos de cristiandad e islam, y dentro de este repertorio se inserta en el grupo de comedias basadas en episodios históricos próximos en el tiempo al mundo del autor y de su público. Puesto que aspiramos a señalar la singularidad de *El cerco del Peñón de Vélez*, convendrá tener presente la evolución de la modalidad dramática que en el siglo XVII se designaba simplemente como comedia de moros, o comedia de moros y cristianos.

Hemos de remontarnos a la época preloquista, que ya ofrece dos tratamientos diferenciados del esquema moro versus cristiano: la tragedia del asedio, y la gala de la fiesta ecuestre caballeresca. En el teatro culto se recrea el tema épico del sitio a una ciudad, que quizás fuera más justo enunciar como el tema de la defensa de una plaza asediada. La resonancia mítica de la destrucción de Troya y su nexa poético con el origen de Roma¹ están presentes de modo implícito en todo planteamiento renacentista del tema del cerco. Recordemos que en España Cervantes compuso una obra maestra cuya validez emblemática fue poco apreciada, quizás porque resultase forzado para el lector o el espectador vivir emotivamente el conflicto como beligerante, ya que en la mentalidad colectiva se había hecho la paz entre los romanos invasores y los sitiados numantinos, y en cada uno de estos bandos se veía una raíz gloriosa de la aún joven identidad colectiva española. Bien consciente de ello se mostraba el autor de *El cerco de Numancia* cuando partía del ataque y la desesperada defensa para conducir deliberadamente la obra hacia la aspiración de concordia que se abre paso en el ánimo del general romano, apuntando a un futuro que era presente en el momento de la escritura.²

No encontraría dificultades semejantes ningún dramaturgo que quisiera involucrar emotivamente a su público en un enfrentamiento entre musulmanes y cristianos. Dondequiera que ocurriese el hecho, guardaría para los españoles una carga alusiva a su propio pasado. Incluso la guerra de Troya podía relacio-

¹A fines del siglo III a. C. los romanos forjaron historias fundacionales, conectando el origen de Roma con los mitos griegos a través del héroe troyano Eneas. La poesía latina recogió pronto el tema, que desarrollará la *Eneida* de Virgilio. Ver Moses Hadas, *A History of Latin Literature*, 8, 20, 153-58.

²Según Joaquín Casaldueiro, Escipión acepta la victoria moral del enemigo vencido, cuyo valor prefigura el de España (*Sentido y forma del teatro de Cervantes*, 297).

narse con el largo pulso por la posesión de la Península, entre los que se consideraban bandos enemigos por excelencia. Una pequeña anécdota significativa, que nos acerca al escenario de la obra que nos proponemos estudiar, se produce a consecuencia de una derrota española: la pérdida de la Isla de la Goleta en 1574. Un denunciante informa en esa ocasión al Santo Oficio de que los moriscos del pueblo de Borja, en Aragón, han celebrado el hecho representando un *Auto de la destrucción de Troya*, y añade que ha marcado en el texto el lugar donde queda probada tal intención. En su estudio y edición de esta obra, don Francisco Ynduráin³ reconocía no haber podido localizar el pasaje aludido, que tampoco ha identificado quien escribe estas líneas. Si unos humildes campesinos que se aferraban a la religión heredada de sus mayores eran capaces de identificar figurativamente con la destrucción de Troya la caída de un enclave español junto a la costa africana, es evidente que participaban —y por cierto asumiendo el papel de antagonistas— en un proceso de mitificación que cifraba el destino de España en su voluntad de luchar contra el islam.⁴

Este ejemplo nos muestra que, para simbolizar en una fiesta o representación la perpetua contienda, podía valer cualquier guerra de que tratase la historia o la ficción. Y como la modestia de los vestuarios no permitiría mucha diversificación, debemos suponer que los desfiles de ambos bandos y las escenas de batalla —elementos que menciona el 'Introito' del auto que presentaron los moriscos— ofrecían visualmente un aspecto bastante uniforme, que puede compararse al esquema aún vigente en las actuales fiestas de moros y cristianos.

El teatro culto anterior a Lope de Vega ofrece, en general, una visión negativa de los musulmanes.⁵ Durante el siglo XVI se componen algunas obras dramáticas centradas en el tema épico del asedio, en que el enemigo de la cristiandad es el imperio turco, que aún dominaba, en perpetua fricción con España, grandes

³*Los moriscos y el teatro en Aragón: Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril de Torcato*, 9–112.

⁴El vasto corpus de literatura polémica referente a los moriscos y su expulsión es el mejor ejemplo. Cf. Francisco Márquez Villanueva, *El problema morisco, (Desde otras laderas)*; Louis Cardaillac, *Morisques et chrétiens: un affrontement polémique (1492-1640)*; Luce López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española*; Mikel de Epalza, *Los moriscos antes y después de la expulsión*; Mercedes García-Arenal, «El problema morisco: propuestas de discusión», *Al-Qantara* 13 (1992): 491-503; Salma Khadra Jayyusi, ed., *The Legacy of Muslim Spain*, que comprende trabajos de Leonard P. Harvey y James T. Monroe, entre otros. En cuanto a la inclusión del Norte de África en el escenario de la perenne contienda en que se sienten inmersos los españoles del Siglo de Oro, véanse los estudios citados *infra* de Miguel Ángel de Bunes Ibarra, Mercedes García Arenal y Andrew C. Hess.

⁵Sobre autos y otras piezas prelopiastas véanse Ronald E. Surtz, «La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI», en *Images des morisques dans la littérature et les arts*, 251–60, y Jesús García Varela, «Para una ideología de la exclusión: el discurso del 'moro' en Sánchez de Badajoz», *Criticón* 66–67 (1996): 172–77.

espacios terrestres y marítimos. Me refiero a *El cerco de Rodas* del valenciano Francisco Tárrega,⁶ que anticipa aspectos de la Comedia Nueva;⁷ la anónima *Toma de Túnez y La Goleta por el Emperador Carlos V*, que recrea con despliegue de desfiles la victoria de Carlos V;⁸ *La conquista de Jerusalén*, basada en la epopeya culta de Torquato Tasso,⁹ y *La destrucción de Constantinopla* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. En el primer caso se trata de una conquista que realizan, a comienzos del siglo XIV, los Caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén. Cuando se enarbola en el castillo el estandarte del Bautista, la escena se aproxima a lo que será la representación áulica tradicional, con la que también tiene en común el doble asalto, ya que los turcos contraatacan, aunque no se produce la victoria alternativa que hoy es de rigor.

Anclada en el concepto de tragedia lastimosa está la obra de Lobo Lasso de la Vega, ingenio que mostraría en un *Manoxuelo de romances* (1601) su franca hostilidad hacia los moriscos,¹⁰ lo que no fue obstáculo para que cultivase en varios otros romances aparecidos en su *Romancero y tragedias* (1587) la temática caballeresca de la frontera de Granada. *La destrucción de Constantinopla* pudiera relacionarse con el tema de la destrucción de Jerusalén por los romanos, de larga e ilustre tradición medieval y renacentista.¹¹ De hecho, la tragedia de Lasso de la Vega dramatiza el fin del imperio de Bizancio que se produjo al caer en 1453 la capital en poder del Gran Turco. Como observa Alfredo Hermegildo, el autor en cierto modo proyectó la contienda medieval sobre la

⁶Incluida en *Doze comedias famosas de cuatro poetas de Valencia* (1608). Sobre esta pieza y su fuente cronística, consúltese Henri Mérimée, *L'Art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au début du XVII siècle*, 467-69. Sobre la obra de Tárrega en su conjunto, cf. John G. Weiger, *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age*, 53-58, y la introducción de José Luis Canet Vallés a *El Prado de Valencia*.

⁷Síntesis de esta cuestión, que trataron Rinaldo Froldi, Weiger y Juan Oleza, en José Luis Sirera, *El teatro en el siglo XVII: el ciclo de Lope de Vega*, 15-17.

⁸Atribuida a Miguel Sánchez por Vern G. Williamsen, *The Minor Dramatists of Seventeenth-Century Spain*, 27-28. Rechaza la atribución Stefano Arata, *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della «comedia nueva»*, 87-91.

⁹Edita esta obra, planteando la posibilidad de que se trate de un texto perdido de Cervantes, Stefano Arata, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro de Siglo de Oro y su pervivencia*, pp. 31-126.

¹⁰Francisco Márquez Villanueva, «Lope, infamado de morisco: *La villana de Getafe*», en *Lope: vida y valores*, 293-331. Cf. especialmente las pp. 310-19.

¹¹Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*.