

**Luis Vélez de Guevara y la Contrarreforma: *La Cristianísima Lis***

Raquel Sánchez Jiménez  
(Universidad de Valladolid)

Pese al olvido al que lo condenó el siglo XVIII, Luis Vélez de Guevara –Écija, 1579- Madrid, 1644– fue uno de los máximos exponentes del teatro áureo, llegando su fama a ser comparable a la de Lope de Vega. Como afirman Peale y Urzáiz, la Historia ha sido injusta con él recordándolo como un hombre “lisonjero y gorrista” (2003, 931), sin considerar sus circunstancias extraordinarias, que son el haber pasado buena parte de su vida muy próximo a los núcleos de poder más importantes de su tiempo. Se graduó en 1596 en la Universidad de Osuna, donde estudió gratis debido a su pobreza, y comenzó a trabajar como lacayo de don Rodrigo de Sandoval, arzobispo de Sevilla y tío del futuro duque de Lerma. Esta posición, junto al servicio militar prestado en Italia y el Levante, permitieron al dramaturgo acumular un bagaje de conocimientos políticos y bélicos de los que se sirvió para componer muchas de sus comedias. Mantenía aún su apellido original, Santander, que cambió en 1608 por el de Guevara, “que era famoso en nuestra nobleza, habiéndolo usado desde el siglo XIV una ilustre familia: los señores de la casa de Guevara” (Cotarelo 1916, 41). Durante muchos años se ha creído que este cambio de apellido se debía a la ascendencia judía del dramaturgo asociada a su tío materno Luis de Santander, que Cotarelo pensó que había sido quemado en Écija en 1554 por su acción judaizante. Un nuevo trabajo de George Peale y Marina Ojeda, sin embargo, revela la realidad de este personaje, afirmando que Cotarelo malinterpretó los documentos: no fue el tío de Vélez quien sufrió tan mala suerte, sino un amigo suyo que lo acompañó cuando se dirigió a la Compañía de Jesús para ingresar en ella. Así pues, “Luis de Santander no fue condenado a la hoguera por la Inquisición, sino que fue un eminente predicador, natural de Écija, ciudad en la que debió de gozar de buena fama entre la población” (Peale Ojeda 2017a, 56). Poco probable parece, pues, que el cambio de apellido de nuestro autor se debiese a estas cuestiones, ya que como documenta abundantemente George Peale, si bien tuvo ascendencia judía conversa,

tanto él como sus padres y abuelos, tíos y primos, vivían plenamente el cristianismo, alejados de prácticas judaizantes. Hubo asimilación religiosa y olvido de la Ley de Moisés. “Fueron y son cristianos biejos, de linpia casta y jeneraçión”, como queda constatado en las citadas pruebas testificales aportadas por uno de sus primos al pasar en 1619 a Indias. (Peale Ojeda 2017b, 19)

En 1602, el dramaturgo regresó a España y vivió un breve tiempo en Sevilla antes de viajar a la Corte Real, que había pasado a ubicarse en Valladolid. Con el nuevo traslado de estas a Madrid en 1606, Vélez volvió a instalarse en la capital y fue secretario del hijo del duque de Lerma, el conde de Saldaña. En 1618 este noble cayó en desgracia, y poco después nuestro dramaturgo pasó a ocupar el mismo cargo al servicio de don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel e hijo del duque de Osuna, como afirma Javier González Martínez: “El 20 de noviembre de 1619 [...], en la partida de defunción de su mujer aparece Luis Vélez como criado del marqués de Peñafiel, en cuyo servicio estuvo cerca de dos años” (133). Este fue, nos dice Cotarelo, su mejor momento, si bien duró poco tiempo porque Pedro Téllez-Girón y Velasco, padre de Juan Téllez Girón, se vio envuelto en un proceso político y “sufrió dura cárcel, secuestro de bienes y otras vejaciones que prematuramente le condujeron al sepulcro tres años más tarde” (1916, 143). En efecto, a partir de 1623 desempeñó una serie de oficios palaciegos al contar con el apoyo del conde-

duque de Olivares, con lo cual bien puede afirmarse que el reinado de Felipe IV fue una época de bonanza para el ecijano, si bien más en el ámbito social que económico. En 1625 consiguió el cargo de ujier de cámara del rey con carácter vitalicio, aunque sin cobrar sueldo por ello. Dos años antes de su muerte lo sucedió en este puesto su hijo Juan, quien también heredó de su padre su vocación de literato.

Encontramos en Vélez ciertas dificultades para un estudio crítico pormenorizado que, sin embargo, han ido paliándose en los últimos tiempos. Únicamente conocemos ochenta y seis títulos de los aproximadamente cuatrocientos que nuestro dramaturgo aseguraba haber compuesto, muchos en malas condiciones de conservación textual. Es conocida por los expertos la despreocupación de Vélez respecto a la edición de sus textos, circunstancia que lo convierte en un objeto de estudio problemático. La comedia que nos proponemos estudiar constituye un buen ejemplo de las limitaciones que señalamos, como veremos en las siguientes páginas. Esta obra, titulada *La cristianísima Lis*, muestra la presencia de las ideas propias de la Contrarreforma en el teatro, uno de los medios de propaganda ideológica más importantes del Siglo de Oro.

Hemos realizado para nuestro estudio una detenida lectura del manuscrito de la comedia que se encuentra en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, dado que es la única versión disponible de la misma, y que se encuentra digitalizada en la página web Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Asimismo, hemos estudiado las fichas sobre la obra que se pueden encontrar en las bases de datos del CLEMIT (Censuras y Licencias En Manuscritos e Impresos Teatrales) y en Manos Teatrales. Todos ellos constituyen recursos indispensables y extremadamente útiles para el estudioso del teatro áureo, de gran valor para nuestro trabajo.

Como señala Caroline Monahan en su revelador trabajo “Luis Vélez de Guevara’s *La cristianísima Lis*: A ‘LostPlay’ Rediscovered”, hasta el afortunado hallazgo de dicho manuscrito conocíamos poco más que el título de la obra (137). Esto se debe a los cambios de propiedad que sufrió el documento, del que sabemos que en un primer momento perteneció al duque de Osuna, pasó a la biblioteca de los Pidal y finalmente don Arturo Sedó, coleccionista que vivió entre 1881 y 1965, la obtuvo de don Roque Pidal. Cuando tuvieron lugar estos movimientos, sin embargo, es difícil de precisar. El Instituto del Teatro de Barcelona adquirió la colección de Sedó en 1968; pero el año en que el manuscrito abandonó la biblioteca de Osuna nos es aún desconocido.

Así, previamente a su hallazgo en el Instituto del Teatro de Barcelona varios catálogos se referían a la existencia de dicho manuscrito, pero dar con él no había sido posible. Al misterio en el que ha permanecido el texto hasta hace poco –Simón Palmer pudo estudiarlo por primera vez en 1977, incluyéndolo en su catálogo *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*– se une el de la posible existencia de una suelta de la que sin embargo continuamos hoy sin noticia. El catálogo de Schack de 1854 menciona la presencia del manuscrito en la biblioteca del duque de Osuna al incluir la noticia de la muerte de Vélez (282) recogida por José Pellicer en sus *Avisos históricos* el 15 de noviembre de 1644. Sin embargo, mientras que los argumentos de varias comedias a las que se refiere este aviso aparecen brevemente perfilados, no es el caso de nuestro texto, lo que apunta la posibilidad de que Shack no llegase a leerla. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, en 1860, recoge *La cristianísima Lis y azote de la herejía* en su catálogo bajo el subtítulo de “Comedias manuscritas de este ingenio [Luis Vélez de Guevara] que existen en la biblioteca del señor duque de Osuna” (446-447). Sin embargo, la compilación de manuscritos de la biblioteca del duque de Osuna elaborada por José María Rocamora en 1882 no contiene noticia alguna de la obra, lo que indica que por ese entonces la comedia había de encontrarse forzosamente en la colección de Pidal. Podemos por lo tanto, basándonos en estos datos, formular la hipótesis de que

el manuscrito pudo abandonar la biblioteca de Osuna durante el período comprendido entre 1860 y 1882 aproximadamente.

A consecuencia de este cambio de manos la búsqueda de Cotarelo en la Biblioteca Nacional, donde han ido a parar la mayor parte de los documentos de la colección de Osuna, resultó infructuosa: cuando publicó su monografía *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, entre 1916 y 1917, el manuscrito ya había cambiado de manos —es posible incluso que para entonces ya se encontrase entre los fondos de la colección de Sedó—. Cotarelo cita el catálogo de Barrera: “la da como impresa suelta y además cita un manuscrito de ella existente en la biblioteca de Osuna, pero que, si pasó a la Nacional, hoy no existe en ella” (1917, 280). De otra parte, Forrest y Schevill no mencionan este texto en *The dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, de 1937. Sí incluyen, sin embargo, otros manuscritos pertenecientes a Osuna: al no dar con una copia de la obra, no pudieron estudiarla y probablemente no vieron lugar para ella en su trabajo. No había manera, pues, de dar con el manuscrito ni con la suelta que, como avanzábamos, sigue hoy en paradero desconocido. Aunque en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* Héctor Urzáiz afirma la existencia de una versión impresa en Madrid en 1654 (2002, 701), hasta ahora no tenemos más noticia de la misma.

Aunque *La colección teatral de Don Arturo Sedó* de Montaner ya daba cuenta en 1951 de la existencia del manuscrito que tantos años llevaba perdido, habrá que esperar aún para su estudio en profundidad. Montaner nos dice en su catálogo que se trata de un “manuscrito original con algunas hojas autógrafas” con fecha de censura en 1622 y que en algún momento perteneció a la biblioteca de Osuna. El catálogo de Palmer (73) ampliaba esta información:

817

— *La cristianísima Lis*.

Original con algunas hojas autógrafas.

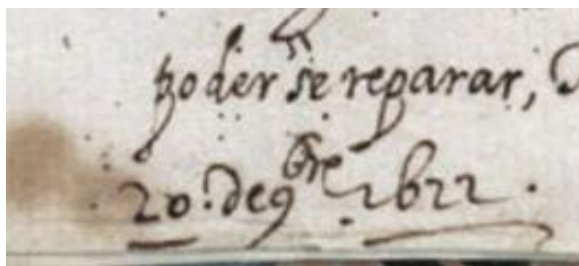
Letra del siglo XVII. 64hs. 220 x 250.

[“No mas monsiur, Paris yo le confesso... “]

Censura autógrafa de Pedro de Vargas Machuca (Madrid, 20 de diciembre de 1622). Con un informe de Paz y Melia.

Vitr. A. Est. 5 (ex libris del marqués de Pidal).

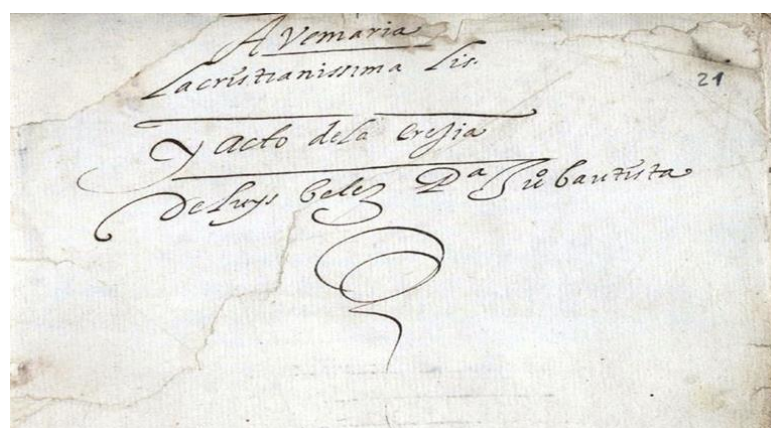
Monahan (138) advierte de algunos errores contenidos en esta descripción y en la de Montaner. Afirma, en primer lugar, que el manuscrito no contiene folios autógrafos, como hace asimismo Vega García-Luengos (21). Además, la fecha de la censura es 20 noviembre de 1622 y no de diciembre, algo que también Monahan señala en su artículo y que se explica por la confusión de la abreviatura empleada en el manuscrito para noviembre, “9bre”, con el mes de diciembre, un error fácil de cometer como vemos en la imagen que mostramos a continuación. Tal abreviatura responde a la costumbre, común en los manuscritos de esta época, de indicar noviembre como el noveno mes del año:



Respecto a las representaciones de esta comedia, Teresa Ferrer Valls afirma que alguna hubo de tener lugar ante los propios reyes en los años de Felipe IV y que “formaba parte del repertorio de Juan Jerónimo Valenciano y de Juan Bautista Valenciano en 1624 y 1628” (2017, 31).<sup>1</sup> Al igual que la ficha de Manos Teatrales, ubica la censura y la anotación “para Juan Bautista Valenciano” al final de la segunda jornada pese a encontrarse esta al final de la tercera, en el folio 63<sup>r</sup>.

### Descripción del manuscrito

El documento que nos ocupa consta de 64 folios, más dos de guarda al principio y otros dos al final. La cubierta tiene estampado el número 17 y en el reverso se encuentran las marcas de *ex libris* de la colección de don Arturo Sedó y de la del marqués de Pidal, además de la siguiente información escrita a lápiz: “Informe Paz y Melia. / La cristianissima Lis. Original con algunas hojas / autógrafas. Censura 1622. Velez de Guevara. / 1ª parte pero completa.” El primer folio de guarda contiene la información que en su momento permitió deducir que el manuscrito había pertenecido al marqués de Pidal: la indicación Vitrina A, Estante 5, que es la signatura de los documentos de esta procedencia. Encontramos el título de la comedia en una pequeña anotación en la parte superior izquierda del primer folio del texto, en una letra ajena que Monahan identifica como del siglo XVIII. Sin embargo, el anverso del folio 21 es en efecto la página que debería encontrarse en primer lugar, dado que contiene el título de la obra y del autor, lo cual sin duda se debe a un defecto en la encuadernación:



El anverso de cada folio aparece numerado a lápiz en su esquina superior derecha, probablemente con posterioridad a la creación del manuscrito. También aparecen numeraciones a tinta del 1 al 4 en los primeros cuatro folios del segundo acto y del 1 al 18 en los primeros dieciocho folios del segundo acto. A estos les siguen otros dos folios,

<sup>1</sup> Remitimos para un estudio en profundidad de estos comediantes al trabajo de la misma autora “Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella”.

únicamente con los números a lápiz 61 y 62; y otro folio, el 63, vuelve a tener el número 18 en tinta. Más adelante retomaremos este aspecto, que responde a una ampliación de la parte final de la obra.

La descripción del manuscrito de Monahan presenta algunos elementos matizables: afirma que los folios 21, 22 y 23 han sido numerados a lápiz como 1, 2 y 3 (139); pero solo en el caso del 23 es cierto. Asimismo, indica que los folios 39, 49 y 63 aparecen con las numeraciones incorrectas, respectivamente, de 40, 50 y 64. Sin embargo, el manuscrito aparece correctamente numerado, lo que quizá responda a alguna labor de corrección realizada con posterioridad a su artículo. También afirma que el tercer acto consta de diecinueve folios, pero este consta de veintitrés: confunde en este momento el acto tercero con el segundo.

Además, consideramos necesarias algunas puntualizaciones respecto a la ficha de *La cristianísima Lis* disponible en la página web del proyecto Manos Teatrales, la base de datos dirigida por Margaret R. Greer (Duke University) que tan útil es para investigar manuscritos teatrales de entre finales del siglo XVI y comienzos del XVIII. En primer lugar, cabe señalar que ubica la censura de Vargas Machuca al final del segundo acto. Se trata probablemente de una errata, dado que la página indicada en la ficha –folio 63<sup>r</sup>– es la correcta. También aquí encontramos problemas con la fecha de la censura. En este caso el autor de la ficha opta por no pronunciarse entre noviembre y diciembre, dejando únicamente la indicación “20 de <?>bre de 1622”. Además, contempla la posibilidad de que la inscripción “Vea esta comedia P.o de Vargas Machuca” proceda de la mano de Bautista. Vemos esta afirmación poco probable, dado que no parece tener mucho sentido que fuese él quien decidiese qué censor trabajaría la comedia. Esta es la única censura que recoge la ficha, que no hace referencia a la firmada por D. de Mello en el folio 61<sup>v</sup>.

Otro aspecto llamativo de la ficha de Manos Teatrales se refiere al estudio de las manos que intervinieron en la copia de este manuscrito, en el cual la plataforma distingue cuatro manos diferentes. Monahan opina al respecto, con lo que nos mostramos de acuerdo, que son únicamente tres, distribuidas de la manera siguiente:

- Primera mano: folios 1-3, 6-15 (salvo el último verso del folio 15<sup>v</sup>), 22-37 (los primeros catorce versos de 37<sup>v</sup>).
- Segunda mano: folios 4-5, 16-22, 37 (los siete últimos versos de 37<sup>v</sup>)-59, 62-63.
- Tercera mano: folios 59-61.

El error reside en considerar que los folios 4 y 5 están escritos por una persona diferente a la que copió los tramos que van de los folios 16 a 22, 37 a 59 y 62 a 63. Asimismo, encontramos contradictorio que la ficha de Manos Teatrales afirme que la primera mano podría ser la de Bautista y que se pronuncie en los mismos términos respecto a la inscripción previa a la censura que comentábamos más arriba, dado que no vemos similitudes entre ambas caligrafías.

Aunque trataremos más en profundidad el tema al final de este trabajo, adelantamos que hemos contabilizado hasta treinta y dos pasajes tachados y/o enjaulados, algunos de los cuales permiten arrojar luz sobre la cuestión de posibles censuras. De otra parte, encontramos asimismo la firma de dos censores diferentes, Pedro de Vargas Machuca y D. de Mello.

### **Aspectos histórico-políticos. Fecha de composición de la comedia**

El contexto histórico-político que nos presenta la comedia nos sitúa en Francia, en la campaña llevada a cabo por Luis XIII contra los hugonotes, como se denominaba en este país a los calvinistas. A continuación referiremos muy brevemente los acontecimientos históricos a los que asistimos en la obra con una resumida relación de

los antecedentes: Luis XIII, conocido como “El Justo”, impulsó una política pro-católica que marcó un gran punto de inflexión respecto a su padre, Enrique IV. Con la firma del Edicto de Nantes en 1598 este había puesto fin a las Guerras de Religión francesas concediendo a los hugonotes la libertad de culto. Sin duda, su asesinato en 1610, que causó un fuerte impacto en su hijo, fue determinante para las políticas que este aplicaría en los años venideros: el propio Enrique IV había tenido que convertirse al Catolicismo para poder gobernar, lo que determinaría su actitud aparentemente tolerante para con los hugonotes.

El propósito final de Enrique IV con el Edicto de Nantes, considerado por los historiadores como una hábil maniobra política, era que los calvinistas acabasen convirtiéndose nuevamente al catolicismo. Su hijo, sin embargo, optaría por la acción directa para el mismo objetivo. Al morir Enrique IV la madre de Luis, María de Médici, asume la regencia hasta la mayoría de edad del joven monarca, que entonces solo tenía ocho años. Sin embargo, aunque tal mayoría se declara en 1614, la reina permite ejercer el poder a sus propios favoritos aduciendo la flaqueza física y espiritual de su hijo. Luis XIII no gobernaría hasta 1617, cuando un golpe de fuerza le permitirá alejar del poder a su madre y colocar a su propio privado: el duque de Luynes, que moriría poco después de los sucesos representados en la comedia. La regencia de María de Médici supuso rupturas importantes respecto al gobierno de Enrique IV al apartar a sus consejeros del poder y aliarse con España, aspecto que no será visto con buenos ojos por los protestantes al tratarse del Estado defensor del catolicismo por excelencia. Fruto de esta unión franco-española son los matrimonios de los hijos de María de Médici y Felipe III de España. Así, Luis XIII se casó con Ana de Austria en 1615.

Una vez establecido en el poder, el joven monarca verá su reinado marcado por la compleja relación con su madre, que determinará la entrada del cardenal Richelieu en la Corte. Sin embargo, la época que nos ocupa está marcada por el control del poder por parte del duque de Luynes. El creciente malestar de los hugonotes por las circunstancias que hemos referido desembocó en una suerte de declaración de independencia que publicó la asamblea general de La Rochela el 10 de mayo de 1621. Encabezando la rebelión se encontraban el duque Henri de Rohan y su hermano Benjamin, duque de Soubise.

Contra este acto de rebeldía y de desafío a la autoridad real, Luis XIII resolvió asistir en persona a la guerra contra los luteranos y con Luynes como condestable se dirigió a Saint Jean d'Angély, punto de reunión para los protestantes de la zona Oeste. Ante la negativa de rendirse del duque de Soubise, las tropas reales comenzaron un asedio a la ciudad que se prolongó durante 22 días y que acabó con la destrucción de las murallas y fortificaciones y la pérdida de todos los privilegios de la ciudad. La siguiente campaña, en Montauban, no tendría sin embargo tal éxito: al comenzar el sitio, el 17 de septiembre de 1621, el duque de Umena recibió una herida mortal de bala, como refleja la comedia de Vélez. La llegada de los meses más fríos, de otra parte, aumentó las bajas en el ejército real, que finalmente se retiró en diciembre del mismo año. Luynes murió poco después, el 15 de diciembre del mismo año, a consecuencia de unas fiebres. En 1622 se firma la paz de Montpellier, que reafirmaba lo dispuesto por Enrique IV en el Edicto de Nantes; pero los enfrentamientos entre Luis XIII y los hugonotes estaban lejos de llegar a su fin: un nuevo levantamiento de Rohan y Soubise en 1625 convirtió la cuestión protestante en prioridad para el reino, lo que desembocaría en el asedio a La Rochelle de 1627. Tras catorce meses de resistencia y más de 20.000 bajas, los hugonotes se vieron obligados a rendirse y se vieron despojados de todos sus derechos políticos y territoriales, aunque la libertad religiosa reconocida por el Edicto de Nantes se mantuvo.

La victoria de La Rochelle supuso un inequívoco avance en la consolidación del poder absolutista. Dado el penoso resultado obtenido por las tropas reales en Montauban, Vélez tuvo la astucia de terminar la acción de su comedia justo al comienzo del asalto, mostrándonos únicamente la muerte del duque de Umena y la vuelta al combate del ejército después de honrar su cadáver. La comedia abarca, pues, el período entre la salida de Luis XIII de París hacia Saint Jean d'Angély y el inicio del enfrentamiento en Montauban. Estos datos son de gran valor para proponer una fecha aproximada de composición del texto: debió ocurrir forzosamente entre 1621, dado que fue entonces cuando se produjo la revuelta protestante que conduciría a la toma de Saint Jean d'Angély, y 1622. Esta última es la fecha que presenta la censura de Machuca. Es lógico considerar que probablemente Vélez compusiera su obra con una cierta distancia temporal de los acontecimientos y que quizá la hubiese terminado tiempo antes de la fecha que indica la censura, pero al desconocer cuánto tiempo le llevó escribir la comedia y cuánto había avanzado el conflicto cuando comenzó a componerla, no acotaremos más el período que proponemos, que iría desde mayo de 1621 hasta noviembre de 1622. En estos momentos, como adelantábamos al principio de estas páginas, Vélez se encontraba al servicio del futuro IV duque de Osuna, lo cual explica que el manuscrito de la obra acabase en su biblioteca.

### Argumento de la comedia

Presentamos a continuación un detallado resumen del argumento de la comedia, en el que ampliamos en la medida de lo posible la ya de por sí extensa síntesis que realizó Monahan en el trabajo que mencionábamos más arriba. Al tratarse la obra que estudiamos de un manuscrito inédito de difícil lectura, consideramos pertinente referir la trama de forma exhaustiva para ofrecer la posibilidad de conocer la obra sin tener que estudiarlo. Dado que el manuscrito carece de folio de reparto, detallaremos previamente los personajes que intervienen en la comedia en dos formas, la normalizada que empleamos en nuestro trabajo y la que aparece en el manuscrito, que indicamos entre paréntesis. Así, los nombres de los personajes por orden de intervención son los siguientes: Pernil, Clavel (Clabel), el rey Luis (Luys), la reina Ana (reyna), el príncipe de Condé (Conde), el duque de Luynes (condestable o Luynes), Lesdiguières (Ladiguiera), el duque de Umena, el duque de Perno, el duque de Montmorency (Memoranssi), el duque de Soubise (Subisse), Madame Fénix (Fenis), Altafontana, un ciudadano con arcabuz, un rey de armas (rey de harmas), Roberto –viejo decrepito francés–, Florís (Floris) –dama francesa–, Madame Isbella (Ysbella) –doncella de la reina–, un alemán, unos músicos españoles, Henri de Rohan (Roan) –hermano de Soubise y duque de Rohan– y Madame Tisbe –hermana del duque de Umena–. Todos los nobles que aparecen, con la excepción de Tisbe, son personajes reales que tomaron parte en el conflicto: como buen drama histórico, *La cristianísima Lis* muestra una fidelidad considerable a los acontecimientos y personajes, recurriendo a la ficción en la medida en la que esta es necesaria para el *decorum*.

En el primer acto, entre los folios 1 y 22, se nos presenta en primer lugar al soldado Pernil, el gracioso de la comedia, un soldado español que a su paso por París de camino a Flandes se encuentra las calles de la ciudad llenas de gente y barullo. Se pregunta la causa de tanta agitación y si se deberá a que la reina Ana –hija de Felipe III y casada con Luis XIII– ha dado a luz. Un soldado francés que lo oye hacerse estas cuestiones se presenta como Clavel y le explica la situación: el rey francés se dispone a abandonar París con su ejército para combatir a los hugonotes. Se evidencia aquí la intención de Vélez de resaltar la alianza franco-española: Pernil decide unirse a la causa de las tropas francesas contra los herejes, afirmando orgullosamente que como español conoce bien sus peligros

y que su rey, Felipe III, es mundialmente conocido como defensor de la fe católica y temido por los enemigos de esta. A continuación Clavel le da a Pernil una detallada relación de los nobles más importantes que combaten en el ejército real: Luynes, el príncipe de Condé y los duques de Lesdiguières, Épernon, Montmorency y Umena. En una nueva referencia a la unión hispano-francesa por parte del dramaturgo, Pernil afirma que recuerda al duque de Umena de cuando este viajó a España con motivo de la negociación de los matrimonios entre los hijos de Felipe III y los de María de Médici. Le dedica unas halagadoras palabras, lo que sin duda, junto a la representación de su muerte, responde a una dignificación de su figura por parte del autor. Las alabanzas pasan entonces a dirigirse a Luis XIII y a su mujer; estas últimas en boca de Pernil, que expresa su respeto por la hija del rey español: “decid muchas alabanzas / de esa señora, monsiur, / que como es prenda de España / mientras las oigo me estoy / bañando en agua rosada, / como dicen los civiles” (folio 7<sup>r</sup>). Ambos soldados expresan sus mejores deseos para el matrimonio y la esperanza de que pronto tengan hijos. En este diálogo, como en otros varios que seguirán a lo largo de la obra, se aprecian los rasgos en el habla de los soldados que caracterizan como gracioso a Pernil. A continuación entran a escena los reyes con su séquito: llegan de oír misa en la Basílica de Saint-Denis y están realizando los últimos preparativos previos a la campaña militar. El Duque de Luynes, que en las acotaciones de la comedia aparece como “Cond.” de condestable, lee un poder notarial por el cual se otorgan plenos poderes para el gobierno de París a la reina Ana en ausencia de su marido. Luis da entonces las primeras instrucciones estratégicas, repartiendo a sus hombres por los territorios herejes: el Duque de Épernon irá con sus hombres a La Rochelle; el de Montmorency, a Languedoc y el de Umena a Montauban. Mientras tanto, Luis se dirigirá con Luynes, Lesdiguières y el Príncipe de Condé a Saint Jean d’Angély. Llega así el momento de la partida y el rey se despide de su mujer expresándole su amor y diciendo que sin embargo su obligación es anteponer a sus sentimientos sus deberes como monarca. La reina, entre lágrimas, responde que comprende la situación y que ella haría lo mismo en su lugar, pues al fin y al cabo es “valerosa bisnieta de Carlos Quinto” (folio 13<sup>v</sup>). Tras la emotiva despedida, Ana le pide al duque de Lesdiguières que se ocupe de que su marido esté protegido y bien informado, dada su juventud e inexperiencia en la guerra.

Toda la acción descrita hasta ahora tiene lugar en un solo cuadro, el primero de los cuatro que integran el primer acto. En el segundo asistimos a los acontecimientos que tienen lugar en la ciudad de Saint Jean d’Angély: Benjamin de Rohan, duque de Soubise y gobernador de la ciudad, recibe un comunicado que le informa de la llegada próxima de las tropas reales. Recibe la carta de manos de un mensajero que resulta ser una mujer vestida de hombre: se trata de Madame Fénix, su amante, a quien el duque había abandonado en La Rochelle para viajar hasta Saint Jean d’Angély. Ante tal desengaño amoroso, la mujer había decidido hacerse pasar por un mensajero para llegar hasta Soubise y vengarse de él asesinandolo. Este le pide disculpas, asegurándole que su partida era necesaria para ejercer como gobernador de la ciudad y que optó por viajar solo por recelo de que algo pudiese ocurrirle a ella, su amada, ya que, en sus propias palabras, “en llegando a recelar / en las cosas de honor / lo que da vida al amor / al honor suele matar” (folio 17<sup>r</sup>). Le asegura a Madame Fénix que su amor por ella no ha desaparecido, pero que sus compañeros hugonotes lo necesitan, y consigue convencerla de que los ayude en su lucha contra Luis XIII, cuya muerte se convierte en el nuevo objetivo de la dama. Entra entonces a escena Altafontana, lacayo de Soubise, para informar de que el rey y su ejército llegarán esa misma tarde a la ciudad de Issé –que en el manuscrito aparece denominada *Xisse*– y que es necesario realizar los preparativos pertinentes ya que probablemente se encuentren al día siguiente en Saint Jean d’Angély.



La acción que sigue se desarrolla en dos cuadros muy breves que nos muestran lo que ocurre primero fuera y luego dentro de Issé: las tropas reales llegan hasta las afueras de la ciudad y el rey Luis, al ver las puertas abiertas, decide cruzar las murallas de la misma pese a las advertencias del duque de Lesdiguières de que podría tratarse de una trampa. Le siguen los nobles que lo acompañan y son todos recibidos por un ciudadano con arcabuz que les confirma que Issé se rinde. Pernil, sorprendido por la poca resistencia de los hugonotes de esta ciudad, se pregunta si será tan sencillo triunfar en las próximas.

El segundo acto nos sitúa fuera de las murallas de Saint Jean d'Angély a la mañana de la jornada siguiente, donde el rey y su ejército se encuentran acampados, tal como había anticipado Altafontaine en su conversación con Soubise en el primer acto. Clavel y Pernil se despiertan antes que el resto, salen a pasear por los alrededores de la ciudad y se encuentran con Luis investigando él solo la zona. Este les pide que lo acompañen mientras inspecciona las murallas de la capital en busca de los lugares más fáciles para acceder al interior durante el asalto. Mientras tanto, desde el otro lado del muro asoma Madame Fénix blandiendo un mosquete y apuntando a Luis. Sin embargo, yerra el tiro y dispara sin querer a Clavel, quien cae muerto instantáneamente. El joven monarca se muestra tan calmado y valiente ante la muerte que Madame Fénix queda cautivada y decide defenderlo de los ataques que pueda recibir de los hugonotes. Así se lo hace saber a Soubisse, que ha llegado hasta la muralla alertado por el disparo. Este le pregunta sorprendido cuál es la causa de su cambio de parecer. Ella le responde que no ha de asombrarse, pues es mujer y está loca. A continuación, Luis y Pernil deciden retirarse rápidamente, este protegiendo las espaldas de su rey. Se reúnen con Luynes, Condé y Lesdiguières, quien reprende al monarca por la osadía de salir del campamento sin protección, diciendo que su vida es la más importante para Francia y que ha de confiar en quienes lo rodean, más experimentados en materia militar. Soubise, que ha estado contemplando lo que ocurría desde lo alto de las murallas, atiende a un mensajero –“rey de armas” en el texto original– del rey que le transmite órdenes de abrir las puertas de la ciudad. El gobernador se niega argumentando que no tiene autoridad para hacerlo sin la autorización de la asamblea hugonote de La Rochelle. Para informar de esta circunstancia al rey escribe una carta y se la entrega al rey de armas.

En el segundo cuadro de este segundo acto, Luis recibe el mensaje de Soubise con su negativa de abrir las puertas, lo que le hace enfadar. Empieza entonces a organizar el asalto a Saint Jean d'Angély con ayuda de sus hombres. El tercer cuadro nos muestra a la reina recibiendo peticiones de diversos súbditos, ejerciendo como gobernadora de París. La vemos mostrar un carácter benévolo y justo: concede una renta a un pobre anciano y da refugio en palacio a una doncella acosada por su guardián, que pretende obligarla a casarse con él. A continuación llega un alemán portando un documento legal para pedir a la reina que lo examine, a lo que esta responde airada que deje de malgastar el tiempo destinado a ocuparse de cuestiones importantes. Al no quedar nadie por atender, la doncella Isbella hace pasar a unos músicos españoles para entretener a la reina y esta, cansada y triste por la ausencia del rey, se queda dormida. Sueña que se encuentra junto al rey antes de una batalla y que le advierte que sea cauteloso, pero este resulta herido de un mosquetazo; y su caballo, muerto. Entre lamentos y gritos de socorro, la reina es despertada por su doncella con buenas noticias: Pernil ha llegado a palacio desde Saint Jean d'Angély con una carta de Luis y otra del conde de Lesdiguières. En ellas se le informa de que el asedio ha sido un éxito y que el rey se dirige con sus tropas hacia Montauban. Después de un detallado relato de la batalla por parte de Pernil, quien pidió personalmente ser el mensajero que llevase tan alegres nuevas a la reina, esta decide volver con él para reunirse con su esposo. En el cuarto y último cuadro asistimos a la reunión entre Luis y el duque de Umena, quien ha rodeado la ciudad de Montauban para

explorar la zona. Mientras intercambian impresiones, oyen unas campanadas procedentes de Bergerac, la localidad –también hugonote– en cuyas afueras se encuentran. El condestable Luynes informa de que se trata de un párroco que está dando la comunión a los enfermos, ante lo cual el rey ordena a sus hombres que no se arrodillen y que prendan al sacerdote para quemarlo.

El acto tercero consta de siete actos y contiene más acción que los anteriores. En el primero de ellos vemos a Soubise reunirse en Montauban con su hermano, el duque Henri de Rohan. Hablan sobre la próxima llegada del rey y su ejército, y de su voluntad de resistir el ataque. Madame Fénix oye su conversación y revela en un breve monólogo su intención de hablar ella misma con Luis –vuelve a afirmar que está loca, al igual que hizo en el segundo acto, y que ya poco le importa la religión–. El segundo cuadro nos muestra el feliz reencuentro entre la reina y su marido, vemos por primera vez a Madame Tisbe, hermana del duque de Umena y gran combatiente. Se les une el duque de Lesdiguières, que expresa su esperanza de que la presencia de la reina haga que Luis tenga una actitud más prudente. En el tercer cuadro, encontramos a Madame Fénix vagando por las afueras de Montauban penando por su amor y buscando al rey. Tras ser brevemente interrogada por Pernil, se topa con Madame Tisbe y su ejército y mantiene una airada conversación con ella en la que afirma que se deja apresar únicamente porque desea hablar con el rey. Así ocurre en el siguiente cuadro, que tiene lugar en el campamento real: Madame Tisbe lleva a Fénix ante Luis, y esta pide hablar a solas al monarca con la intención de declararle su amor. Él, sin embargo, la interrumpe cuando lo intenta: considera su intento de cortejo osado e irrespetuoso y debe castigarla por ello, aunque le perdona su intento de asesinato al que asistimos en el segundo acto. A continuación queda sola Madame Fénix, maldiciendo su suerte. Sus lamentos se ven interrumpidos por gritos alarmados ante un incendio que ha comenzado en el campamento, y aparece el rey desarmado, que acaba de rescatar a la reina y la lleva a medio vestir en sus brazos. La representación de la pasión de Fénix por Luis y el amor entre este y la reina Ana se ven reforzados por la presencia del fuego, aspecto al que Pernil aporta su contrapunto humorístico al exclamar “¡Oh perros luteranos! / sois vosotros los herejes / y nosotros los quemados” (folio 56<sup>v</sup>). La reina recupera fuerzas y se dispone a combatir junto a su marido, afirmando que ha llegado la ocasión de demostrar que es bisnieta de Carlos I.

La acción restante se desarrolla dentro y fuera de las murallas de Montauban: la reina, por cuya palabra vamos conociendo el desarrollo del asedio, ve cómo hieren a su marido y matan a su caballo, tal como ella había visto en su sueño. Madame Fénix se encarga de ponerlo a salvo cargándolo en sus brazos, tras lo cual Luis se repone y vuelve al ataque. Se dispone a ayudar al duque de Umena, que se encuentra sobre la muralla luchando contra Subisse, su hermano Henri de Rohan y otros soldados. Aunque el rey le pide que aguarde ayuda, Umena se niega y cae desde la muralla herido mortalmente de un disparo. Luis pide entonces una tregua para honrar el cuerpo del duque fallecido y hace el solemne juramento de no abandonar la lucha hasta que Montauban se rinda. Como veremos en profundidad más adelante, el final de la comedia consta de folios añadidos que permiten un final no tan abrupto y más digno para el duque de Umena.

### **Vélez y el conflicto religioso francés**

*La cristianísima Lis* constituye un elemento de interés para la interpretación de la Contrarreforma en clave española. Hemos de tener en cuenta que el contexto de creación de esta obra es precisamente uno de los centros neurálgicos de esta reacción, lo que incide directamente en la elección del tema y el tratamiento del mismo. Como comentamos al tratar de determinar cuándo fue escrito el texto, el poco tiempo transcurrido entre los



otro disparo pueda acabar con su vida. En los versos siguientes, Lesdiguières elogia al soldado español por su hazaña:

LADIG.                    Española  
                                  cólera y valor bizarro  
                                  de nación tan valerosa.

PERNIL                    Vive Dios que estos herejes  
                                  con aquesta espada sola  
                                  han de ver quién es Pernil.  
                                  (Folio 29<sup>r</sup>)

Asimismo, además de mencionar varias veces su parentesco con la realeza española, el personaje de la reina constituye por sí solo un elogio a la misma. Tenemos ocasión de verla gobernando en París, comportándose de manera magnánima, justa y generosa. El momento en el que reprende al personaje alemán que le lleva un documento a palacio no debe pasar inadvertido, pues se trata de una referencia crítica a la Reforma protestante iniciada por Lutero:

ALEMÁN                Pase vuestra majestad  
                                  este arbitrio por los ojos.

REYNA                    Estos son locos antojos  
                                  que ponen a la verdad.

ALEMÁN                Señora, yo soy y he sido  
                                  por mi ingenio y opinión,  
                                  aunque alemán de nación,  
                                  en Italia conocido  
                                  y en España.

REYNA                    Bien está,  
                                  yo os tengo por gran sujeto,  
                                  pero arbitrios en efecto  
                                  no gastamos por acá.  
                                  (Folio 33<sup>v</sup>)

El final de este breve encuentro ilustra a la perfección el mensaje contrarreformista que ya se adivina en las palabras que acabamos de transcribir:

REYNA                [...] gastad el tiempo de hoy más,  
                                  en lo que puedo lucir  
                                  más que esos alambicados  
                                  disparates que traéis  
                                  con que a tanto que tenéis  
                                  a los ministros cansados  
                                  de Su Majestad y a mí,  
                                  que os colgaré de una almena.

ALEMÁN                Cólera española llena



los arquetipos que caracterizan a este personaje. Madame Tisbe constituye el ejemplo más claro, pues actúa como tal en todo momento, dado que es una combatiente. Su presencia, sin embargo, parece responder al deseo de ensalzar la figura del duque de Umena, dado que se trata de un carácter ficcional que encarna los rasgos considerados más positivos en la España de la época: valor, lealtad y catolicismo. Se corresponde a la perfección con la categoría de *mujer guerrera*, la figura femenina más representativa de la comedia española junto a la *mujer enamorada*, como nos dice Carmen Bravo-Villasante (38). La reina, por otra parte, tiene la función primordial de aludir a la unión franco-española, como se observa en los diálogos amorosos que mantiene con su marido y en sus orgullosas referencias a su sangre española. Presenta unos rasgos acordes con la mujer varonil, siempre de modo verosímil respecto a la posición que le corresponde a su personaje: aunque comprende que su deber es quedarse gobernando en París, su deseo es unirse a su marido en la guerra, como buena descendiente de Carlos I y de Felipe II. Se trata, pues, de un personaje que combina aspectos de *mujer enamorada* y de *mujer guerrera*. Finalmente, Madame Fénix es otro excelente ejemplo de *mujer varonil*, como bien nos hace ver Vélez desde la primera aparición de la dama sobre el escenario vestida de hombre. Este es un recurso muy aclamado por el público áureo español, como supo ver Lope: “Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho” (vv. 281-284). Este personaje concentra los aspectos que podrían considerarse más revolucionarios en la mujer de la época: rebeldía e insumisión al varón. No obstante, como bien afirma Matthew D. Stroud, “we cannot overlook the underpinnings of misogyny in what many of the characters say about women in general” (114). La propia Madame Fénix dice en varias ocasiones que es mujer y está loca, lo que indudablemente resta peso a las decisiones que toma. Además, puede observarse a la perfección la vuelta al orden establecido de la dama cuando salva la vida a Luis e incluso antes, cuando abandona el bando protestante con la intención de proteger al rey. En la tipología establecida por Marc Vitse, este personaje respondería al tipo de *mujer desnaturalizada por masculinización negativa* y, dentro del mismo, a la forma que denomina *complejo de Diana*, de la que el autor nos dice lo siguiente:

[Hacen intento] de rechazar la ley de Venus, o sea, de huir de la dependencia amorosa como sumisión al hombre [...] con el subtema de la mujer burlada que pasa del odio al amor frustrado y de nuevo al odio (esta vez criminal) hacia los hombres (156-157).

La reina y madame Tisbe, por el contrario, se corresponden con la categoría de *mujer varonil por masculinización positiva*, que las convierte en sustitutos del varón.

Finalmente, hemos de señalar la importancia de las imágenes ígneas que se suceden hacia el final de la comedia, cuando los reyes y madame Fénix hacen alusiones al fuego de su pasión y, por supuesto, cuando estalla el incendio. El fuego adquiere, pues, una dimensión purificadora que sin duda ha de interpretarse como una amenaza a la herejía.

## Dos finales y dos censuras

En último lugar nos centraremos en un aspecto fundamental para el estudio de *La cristianísima Lis*, que es la importante presencia de censura en esta obra. Esta comedia presenta la firma de dos censores diferentes y cada una de ellas tiene sus propias peculiaridades

Como adelantamos en la descripción del manuscrito, los folios 59, 60 y 61 pertenecen a una tercera mano que únicamente interviene en esta pequeña porción de la obra. Son folios añadidos que dignifican la muerte del Duque de Umena. El folio 59<sup>r</sup> presenta una numeración adicional a la que hemos seguido en nuestro trabajo y lleva el número 18, consecutivamente al folio anterior que se corresponde con la segunda mano, pero los dos siguientes no presentan esta numeración adicional. El folio 62<sup>r</sup> vuelve a estar numerado como 18, aspecto al que posiblemente se refiera la anotación “ojo” que se encuentra en el margen izquierdo de la página. Al final de estos folios añadidos, en 61<sup>v</sup>, encontramos la firma de D. de Mello. Precede a la firma la frase “Podesse representar” y lo que parecen otras tres palabras que resultan ilegibles. Esto parece apuntar a un añadido hecho con posterioridad al que se le ha practicado otra censura. Monahan considera asimismo que la presencia de esta censura podría señalar la posibilidad de una representación portuguesa de la obra (139).

Los dos folios numerados como 18 (59<sup>r</sup> y 62<sup>r</sup> en nuestra numeración) contienen exactamente el mismo texto hasta acabado el parlamento de Pernil “Vamos / que juro por Dios que han de ver / estos herejes borrachos / a lo que sabe el Pernil / que a chamuscar comenzaron”. Tras esto, en 59<sup>r</sup> asistimos a un enfrentamiento cara a cara entre el duque de Umena y Soubisse y su hermano. Luis trata de convencer al duque de que aguarde a que llegue ayuda, pero él está decidido a morir luchando.

Los hechos de una y otra versión se solapan con las palabras de Umena “Peleando / de vuestra fe en la defensa / muero, señor soberano / Misericordia”, seguidas de la respuesta del Rey “Murió / el más valiente soldado / que tuvo Francia”, que se encuentran tanto en el folio 60<sup>v</sup> como en 62<sup>r</sup>.

La censura de Machuca, de otra parte, se encuentra en el folio 63<sup>r</sup> y reza lo siguiente:

Esta comedia [que] Luis Vélez de Guevara, su autor, intitula La cristianísima es el primer acometimiento que gloriosamente ha hecho a las armas el cristianísimo Luis XIII, rey de Francia. Escribe el caso con toda verdad; de los reyes, con la majestad y decoro que se les debe; y de aquella nación, con la cortesía y alabanza que merece, no dejando el autor cosa en que poderse reparar (tan cuerdo y advertido lo ha escrito). En Madrid, 20 de noviembre de 1622. Pedro de Vargas Machuca. [Rúbrica]

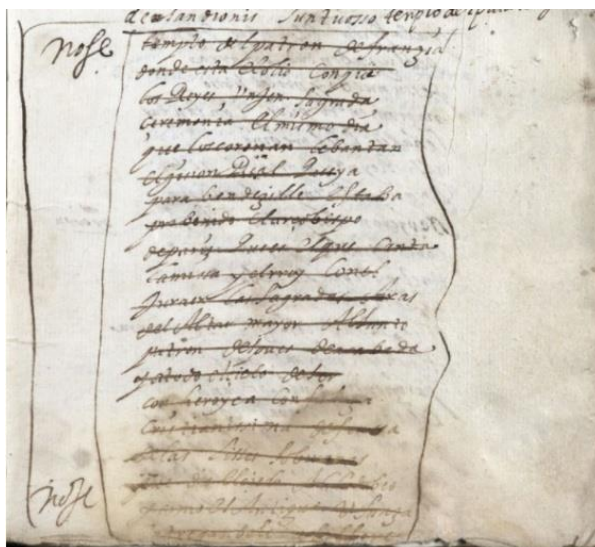
El contraste entre esta censura, mucho más extensa y laudatoria de lo habitual, y la gran cantidad de atajos, enjaulados y anotaciones en los márgenes resulta llamativo. Entre las treinta y dos partes tachadas que hemos contabilizado, consideramos que como máximo veinticinco son obra de los actores de la compañía teatral.

Dado que uno de los objetivos de la censura áurea era evitar las referencias a la reforma religiosa, resulta comprensible que una comedia como la que nos ocupa contenga tantos pasajes tachados. La actividad censora limita en la mayoría de los casos los parlamentos de Pernil sobre religión, lo que puede explicarse como una pretensión de que este tema sea tratado por los personajes más graves y no por el gracioso, que resta seriedad al tema. Presentamos a continuación una relación de los fragmentos tachados que consideramos que probablemente fueron censurados junto con su localización, extensión y posible causa de eliminación:

- Folios 1v-2r: intervención de Clavel en la que hace referencia a los protestantes alemanes.

- Folios 7r-7v: es un parlamento de Clavel en el que describe la ceremonia de la misa, presenta las anotaciones “No” y “No se” –probablemente, “no se diga” – en los márgenes con insistencia. Podría resultar poco decoroso presentar a un soldado hablando de estos asuntos:

- Folios 10r-11r: se trata de una intervención de Pernil en la que habla de política. Presenta en los márgenes la anotación “Dícese” tachada:



- Folios 23r-24r: son versos correspondientes a Pernil y Clavel conversando sobre religión y herejía. Contienen la anotación “Dígase esto” escrita en sentido vertical a lo largo del folio 23v y tachada después. Contiene una interesante referencia bíblica a Atán y Avirón, sacerdotes hebreos que fueron al infierno por sus pecados. Esta alusión, común en la literatura áurea, constituye uno de los varios juegos humorísticos que Héctor Urzáiz estudia en “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*”, donde advierte la presencia de la mención a estos dos personajes en *Correr por amor fortuna*, otra comedia de Vélez de 1632 (vv. 1878-1907). Se trata, en fin, de una referencia a la inmoralidad y la ambigüedad sexual (80-81):

- 26v-27r: Pernil va protegiendo a Luis con su propio cuerpo. Quizá la forma de referirse a la posible muerte del rey se consideró poco decorosa, o sus bromas sobre monjas y dueñas se consideraron inapropiadas para alguien en presencia del monarca.

- Folio 34v: palabras de la reina, que habla con su doncella Isbella y se queja de la ausencia del rey. No estamos muy seguros de qué pudo causar su censura, pero presenta la nota “Todo esto se ha de borrar” en el margen izquierdo:

- Folio 39r: de nuevo encontramos a Pernil hablando de religión. Presenta dos veces la anotación “Dícese” en el margen.

En definitiva, las intervenciones de la censura parecen estar destinadas a reforzar la seriedad de la obra y limitar, en la medida de lo posible, el efecto humorístico del gracioso, cuyo carácter jocoso y expresión altisonante debió considerarse poco apropiada para el tratamiento de los temas que hemos señalado.

Podemos afirmar con rotundidad que *La cristianísima Lis* es una comedia peculiar y compleja, de propaganda contrarreformista y muy convenientemente concebida para el gusto español. Las singulares características de su censura requieren de un estudio en



profundidad. Vélez incide en la identificación de lo católico con lo español, así como en la unión entre Francia y España frente a los peligros de la herejía.

### Plataformas virtuales consultadas

Página web del proyecto CLEMIT, dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada: <http://www.clemit.es/>.

Página web del proyecto Manos Teatrales: <https://manos.net/?locale=es>.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>.

### Obras citadas

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860.

Bas, Philippe le. *Historia de la Francia*, 1. Barcelona: Imprenta del Nacional, 1841.

Bravo Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español: (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1955.

Cotarelo, Emilio. "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas." *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 621-652.

--- "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas." *Boletín de la Real Academia Española* 4 (1917): 137-171, 269-308, 414-444.

Davies, Gareth. A. "Luis Vélez de Guevara and Court Life." En C. George Peale ed. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1983. 20-38.

Ferrer Valls, Teresa. "Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII: tras las huellas de los documentos." *Criticón* 129 (Número dedicado a Luis Vélez de Guevara, dramaturgo: nuevas pistas y proyecciones críticas) (2017): 23-39.

--- "Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella." *Scriptura* 17 (2002): 133-160.

González Martínez, Javier J. "Datos históricos y bibliométricos del corpus de Luis Vélez de Guevara para la fecha de escritura de *El alba y el sol*." *Lectura y Signo* 6 (2011): 119-138.

Manson, William R; Peale, C. George. "Prefacio." *El espejo del mundo. Edición crítica y anotada*. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2002.

Monahan, Caroline. "Luis Vélez de Guevara's *La cristianísima lis*: A 'Lost Play' Rediscovered." 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. 137-144.

Montaner, Joaquín. *La colección teatral de Don Arturo Sedó*. Barcelona: Seix i Barral, 1951.

Peale, George; Urzáiz Tortajada, Héctor. "Vélez de Guevara." En Javier Huerta Calvo dir. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos, 2003. 929-959.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra, 1977.

Schack, Adolph Friedrich von. *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlín: Duncker, 1845.

Simón Palmer, María del Carmen. *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: CSIC, 1977.

Stroud, Matthew D. "The resocialization of the *Mujer Varonil* in three plays by Vélez." En C. George Peale ed. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1983. 111-126.

- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002. 2 vols.
- “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*.” *Criticón* 129 (Número dedicado a Luis Vélez de Guevara, dramaturgo: nuevas pistas y proyecciones críticas) (2017): 69-92.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: Cátedra, 2006. [1609].
- Vélez de Guevara, Luis. *La cristianísima Lis*. Comedia inédita, manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre IT. VIT-177. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-christianisimalis/html/>.
- *Correr por amor fortuna*. Edición de C. George Peale, estudio introductorio de Odile Laserre-Dempure. En preparación.
- Vitse, Marc. “Apuntes para una síntesis contradictoria.” En Yves-René Fonquerne ed. *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (G. E. S. T. E.)*. Toulouse: Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978. 155-159.