

LOS ESPACIOS DE LA CORTE EN CINCO COMEDIAS DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

The Representation of the Court in the works by Luis Vélez de Guevara

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

École de hautes études hispaniques et ibériques / Casa de Velázquez (Madrid)

luis.gonzalez@casadevelazquez.org

ORCID ID: 0000-0002-0454-4553

Recibido: 26-01-2022

Aceptado: 14-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.301>

RESUMEN

Se analiza cómo Luis Vélez de Guevara, representó la vida cortesana en cinco comedias. Aunque existen estudios sobre las comedias de privanza, se suelen centrar en comparaciones entre las ficciones dramáticas y la vida de Vélez. El presente estudio desea recrear los espacios de la corte y cómo se construyen ambientes de intriga a partir de las tramas secundarias. Se examina también el vocabulario teatral que representa la corte.

PALABRAS CLAVE: Luis Vélez de Guevara; corte; intriga; espacio; válido.

ABSTRACT

The present article explores the way in which the court poet and dramatist, Luis Vélez de Guevara, represented court life in five of his *comedias*. Even though there have been a number of studies on the *comedias de privanza*, they have generally centered on the similarities between the dramatic fictions and Vélez's own life experiences. This study strives to recreate the spaces of the court. The theatrical vocabulary that represents the court is also examined.

KEY WORDS: Luis Vélez de Guevara; Court; Intrigue; Space; Court Favorite.

Para el vallisoletano de pro George Peale

YA EN 1983, afirmó Gareth Davies, en un artículo con gran copia de ejemplos sacados de varias comedias, que «Vélez's works, apart from

their aesthetic values, may be seen as an expression of Court life» [1983: 26]. Estas palabras podrían extenderse a otros ámbitos, ya que la pluma de Vélez era capaz de crear ambientes de diversos sectores de la sociedad de su entorno con magistral y poética pericia para lograr, junto con su arte para la sátira, «reflejar la vida usual y corriente», en palabras de Cotarelo y Mori [1917: 1-2, citado en Martínez Navarro y Ramos Iglesias, 2019: 35]. Para Davies, en la obra de Vélez «Accurate reportage mingles with a love for colourful *costumbrismo* and a poet's fascination with the world of the court» [1983: 21]. Aun aceptando lo artificial de la escritura teatral en general, que creaba esos mundos basados en estereotipos, sobre todo en la comedia, con sus múltiples convenciones al uso, la extraordinaria atención al detalle de Vélez de Guevara, así como su ingenio a la hora de componer a sus personajes, hacen que sus mundos teatrales, aunque solo sea mediante escuetas pero acertadas pinceladas, cobren un relieve particular y hagan de él una de las figuras señeras del teatro áureo, si bien sigue relegado a menudo detrás de autores como Lope, Calderón o su gran rival Tirso de Molina [Ruth Lee Kennedy, 1974: 188 y ss; 297 y ss].

En las páginas que siguen se ahondará en cinco obras escritas por el ecijano Luis Vélez de Guevara que se podrían clasificar más o menos dentro del subgénero de las comedias de privanza¹, al estilo de obras conocidas como *La próspera y Adversa fortuna de Álvaro de Luna* (¿1624?; impr. 1635), de Antonio Mira de Amescua², o *Cómo ha de ser el privado*

¹ Ver Francisco Gómez Martos, *Staging Favorites: Theatrical Representations of Political Favoritism in the Early Modern Courts of Spain, France and England* [2021], en el que el autor da cuenta de más de 60 (basándose en estudios de George Peale) obras de este subgénero en la comedia española, 50 en Inglaterra y unas 40 en Francia. En el momento de escribir estas líneas solo he podido consultar unas pocas páginas en internet de lo que parece ser un estudio comparativo importante.

² Las dos comedias que componen este díptico fueron publicadas en la *Segunda parte de comedias* de Tirso de Molina en 1635, lo cual ha puesto en duda la paternidad de Mira de Amescua, duda despejada en un reciente artículo de Emma M^a. Marcos Rodríguez [2021]. Dado por hecho que las dos obras son de Mira, la fecha de composición ha de ser anterior a 1631, fecha en que Mira abandonó la corte y, según admite

(1623-1624)³ de Francisco de Quevedo. En ellas se puede ver claramente esa «expresión de la vida cortesana» a la que se refiere Davies, en las que el autor se muestra «both as flattering interpreter and mordant critic» [1983: 26]. Por regla general, la crítica que estudia las comedias de privanza se centra en el contexto histórico del momento y en las alusiones posibles al valido de turno, en la mayoría de los casos el Conde-Duque de Olivares. Algunas comedias notorias como la ya citada *Cómo ha de ser el privado*, no dudará en atribuir un papel inequívoco a este ministro del rey Felipe IV. En la obra quevediana el monarca se esconde apenas detrás del nombre de Fernando, rey de Nápoles⁴, y su privado recibe el nombre de Valisero, anagrama del nombre Olivares, de fácil resolución. Otras obras sin duda ofrecieron a sus públicos, ya fueran en el espacio cerrado de los salones de la corte, ya en corrales más accesibles, conocedores de la actualidad política e incluso de las intrigas, tramas teatrales fáciles de descifrar, con claves de escritura para permitir lecturas de apoyo a la monarquía y sus privados, o críticas bastante transparentes cuando los ministros caían en desgracia o disminuía su popularidad dentro y fuera de la corte. El presente estudio no pretende escudriñar estas obras buscando en ellas alusiones a personas reales del reinado de Felipe III o Felipe IV (por muy lejanos que se encontraran los *alter ego* en la historia remota castellana o inclu-

la crítica, dejó de escribir comedias. De cualquier modo el autógrafo de Mira de *La segunda de don Álvaro*, conservado en el Institut de teatre de Barcelona, sig. MAE VIT-168, contiene una licencia que data del 17 de octubre 1624. Suponiendo que escribió, como manda la lógica, la primera parte antes que la segunda, la fecha de la *Próspera fortuna* ha de ser anterior o como mucho coetánea de la segunda.

³ Arellano y García Valdés hablan de la escritura de «una primera versión hacia 1623 o principios de 1624, y luego revisada en 1628» [2011: 32; ver también las páginas 33 y ss.].

⁴ «Aunque se supone que esta ficción dramática se desarrolla en la corte de Nápoles, se trata de una comedia en clave que resulta diáfana para el receptor de la época; personajes y lugares son reconocibles porque Quevedo desea que se reconozcan, empezando por el mismo el rey Fernando, identificado con Felipe IV» [Arellano y García Valdés, 2011: 22].

so bíblica) ni establecer el grado de adhesión o crítica del dramaturgo a los mundos cortesanos en los que le tocó vivir. Esta labor se ha hecho para muchas obras con acierto. Aunque el teatro de Vélez ofrece sin duda muchos ejemplos de obras con tema cortesano diseminados en su amplia producción, y Davies da buena cuenta de ellas, aquí el análisis se concentrará en la creación de espacios y ambientes de la corte como concepto general en las siguientes cinco comedias: *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* (c. 1613)⁵, *El conde don Pero Vélez* (1615), *A lo que obliga el ser rey* (c. 1628), *El primer Conde de Orgaz y servicio bien pagado* (impr. 1638), y la peculiar comedia bíblica *La corte del demonio* (1643-1644)⁶.

En todas ellas tiene la corte un marcado protagonismo. No todas se pueden calificar *stricto sensu* de comedias de privanza, y en el caso concreto de *El primer Conde de Orgaz* la corte resulta más bien un telón de

⁵ Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento al profesor George Peale que, con su característica generosidad, no sólo me facilitó el texto de *La corte del demonio*, sino el de *El Lucero de Castilla*, con su introducción; obra, ésta última, que el profesor Peale me recomendó leer para este artículo. La lectura de la comedia y los estudios que la acompañan han sido fundamentales para ahondar en muchos aspectos tratados en estas páginas. Ver también la edición de Daniele Crivellari de esta obra, bajo el título *El privado perseguido* [Vélez de Guevara, 2012].

⁶ Sobre la fecha y la autoría existe cierta discrepancia: Alfredo Rodríguez López-Vázquez [2018: 228-229] recuerda que María Yaquelín Caba [2006], la estudiosa que firma la introducción a la edición establecida por Manson y Peale, propone una fecha de composición entre 1643 y 1644 (año este último de la muerte de Luis Vélez), y sugiere, él mismo, que *La corte del demonio* no es de Luis Vélez de Guevara sino de su hijo Juan, retrasando la fecha de composición entre 1645-1655. Por mi parte me decanto hacia una autoría del primero. La recreación que hace Luis Vélez en *La corte del demonio* del mundo cortesano en general y en sus detalles guarda parecido con otros dramas suyos de ámbito palaciego. Gareth Davies [1983: 22] trae a colación unos versos de *El caballero del Sol*, de autoría inequívoca, que dice reflejar sin duda la vida y ocupaciones del ecijano en sus diversos cargos cortesanos: «Vn camarero, / mayordomo, maestresala, / tesorero, secretario, / que le responde a sus cartas, / contador, cavallero, / paje, lacayo, nonada, / de Don Roque mi señor, / un Cavallero de España»; versos que son más que coincidentes con otros en *La corte del demonio*: «De palacio y de la corte / renuncio lo secretario / lo ayuda y lo gentilhomme / de cámara. Solo traigo / en el alma indignación / de mayordomo de estado, / que es oficio de comer, / si con tu favor me caso» [Vélez, 2006: vv. 1129-1136].

fondo de algunos episodios y no tiene el mismo protagonismo que vemos en las cuatro restantes, donde la representación del valimiento es de gran relieve y fundamental en el desarrollo de la trama, respondiendo estas cuatro comedias a unas situaciones que se desarrollan casi a puerta cerrada, ciñéndose la acción, en gran medida, al recinto palaciego e incluso a los interiores del palacio, a excepción de *El Lucero de Castilla*, donde parte de la acción tiene lugar en las calles de Burgos y en el castillo de Peñafiel.

PALABRAS QUE CREAN ESPACIOS

Bien sabido es que se ha escrito teatro de tema cortesano para ser representado en un espacio cortesano. Estudios fundamentales para un cabal entendimiento de este tipo de expresión teatral son, entre otros muchos, los de Teresa Ferrer Valls [en especial 1991, 2003, 2019] y los impulsados por Francisco Sáez Raposo [2020], en los que se dan no solo detalles, sino acertados análisis de decorados y fastos palaciegos y otros elementos importantes de representación⁷. El espacio físico de la corte (aunque a veces se resume a la presencia sinécdoquica del rey o un infante, o unas damas y caballeros) también recibe un tratamiento en obras que no fueron escritas para ese público cortesano del que se ocupan los citados trabajos.

Es de sobra conocido que gran parte de la fuerza del teatro áureo reside en la creación de espacios casi sin límites a partir de un recurso como es el de la palabra enunciada, apoyada por las acciones y gestos de los comediantes. Trabajos seminales como los de Varey [1986] y Arellano [1995] han afirmado con meridiana claridad el valor visual de la palabra y cómo multitud de acontecimientos narrados cobran vida (a

⁷ Remito igualmente al proyecto del estudioso «Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica, y recreación virtual» (PGC2018-098699-B-100).

menudo fuera del tablado, recurriendo a la *ticoscopia*) para el espectador u oidor de comedias, guiados siempre por los actores que declaman batallas campales, naufragios, terremotos, procesiones, eventos sobrenaturales, etc. Estos acontecimientos tienen lugar en paisajes o lugares que se evocan con mayor o menor detalle según los efectos deseados para la creación de espacios escénicos o extraescénicos. Espacios de arquitecturas complejas, o que requieren gran pompa y ceremonia pueden asimismo ser evocados verbalmente creando para el espectador ese decorado tan nítidamente (y, se podría añadir, tan personalmente) en la imaginación que cualquier intento de representación podría quedar pálido e irrisorio en comparación con lo imaginado.

En algunos episodios de las comedias seleccionadas, las menciones al espacio áulico se restringen a meros conceptos vagos, capaces de por sí, junto con el vestuario empleado, de evocar el entorno del rey sin entrar en pormenores. En todas ellas basta la mención de «corte» o «palacio» para crear inmediatamente un espacio de común entendimiento en el público, aunque cada cual lo llenase luego con las riquezas correspondientes a su idea particular del lugar evocado. Si en algunas comedias el uso, aunque constante, es bastante comedido, en *El conde don Pero Vélez*, el dramaturgo emplea estos dos vocablos 32 veces a lo largo de la obra (18 veces «corte», y 14 «palacio»), para referirse al conjunto cortesano, con algunas precisiones espaciales («cuarto», «cámara»), como se verá. A estos elementos podemos añadir «parque» y «jardín» empleados tres veces cada uno [vv. 1416, 1660, 2826; 2239, 2252, 2355], prisión [vv. 2902, 3046], torre [v. 2901] y balcón [v. 2841] dentro del recinto palaciego, elementos a los que se añade un «cadahalso» [v. 3047] «en la plaza del mercado» [v. 3049], dando quizá mayor dimensión a los espacios palaciegos al situarlos en relación con la ciudad en la que se encuentran, Burgos⁸. La densidad de los voca-

⁸ En *El primer conde de Orgaz*, la reina hace referencia a unas casas ilustres que posee el Conde don Gonzalo en Toledo, y otras suyas «que yo heredo [...] junto a San Mar-

blos «corte» y «palacio», y sumando a estos los ya mencionados, crean un espacio cortesano del que el espectador no se puede desprender, pues está escuchando hablar de él constantemente (de ese intramuros palaciego) con una concentración mayor en las jornadas primera y última. Dicho esto, Vélez no se queda en ese nivel de evocación, sino que parece que toda la obra destila lo cortesano, empezando, claro, por los elementos del vestuario en una obra que podía requerir un número elevado de miembros de la corte (si creemos las acotaciones), cada cual con su traje al uso, a lo que podemos añadir cierta gestualidad, como las reverencias⁹. Es abrumadora también la presencia de vocablos en relación con la corte: secretario, vasallo, infanta, reina, rey, príncipe, alteza y conde, sin contar las dignidades como «Adelantado», «Maestre», «Almirante» y «Condestable». Dos palabras adquieren particular relieve en el tejido cortesano que construye el dramaturgo: «conde» y «alteza». Aun dejando un poco de margen para el error contable, «Alteza», refiriéndose unas veces a la infanta y otras al rey don Sancho aparece nada menos que 68 veces, «rey» 58, e «infanta» 22; frente a estos vocablos la voz «conde» aparece 161 veces (8 de ellas en plural, «condes», en una canción)¹⁰.

tín / que fueron de don Fadrique / Maestre de Santiago» [Vélez, 2002b: vv. 941-944]. En el interior del palacio («Alcazar» se dice [vv. 5 y 41]), en una obra en la que no abundan referencias a la corte, se hace mención de unas «salas» [v. 985]. En *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, obra en la que la acción transcurre sobre todo en Burgos, Gavilán menciona no solo la corte (refiriéndose por antonomasia a la ciudad), sino varios lugares de los alrededores: «[...] el barrio / de Güelva, a las Huelgas junto» [Vélez 2013: vv. 1453-1454]; y «[...] la puerta de don Nuño / Rasura y Laín Calvo [...]» [Vélez, 2013: vv. 1478-1479].

⁹ Sin ánimo de exhaustividad ver [Vélez, 2002] las acotaciones F: «Entre Don Sancho el Deseado, rey de Castilla, y levántese Doña Blanca, haciéndole una reverencia, y él, quitándose el sombrero y haciendo otra»; G: «Entre el Conde Don Pero Vélez, muy galán, a lo cortesano, con su llave dorada, y con dos retratos en la mano, y llegue haciendo una reverencia al Rey, y otra a la Infanta, y diga:»; OO: «Éntrese Doña Leonor, haciendo sus reverencias [...]». No cabe duda que estas acciones ayudarían en la construcción del espacio y el ambiente áulicos.

¹⁰ Con respecto a *El privado perseguido* [= *El Lucero de Castilla*], Daniele Crivellari señala «La mención repetida del nombre del Duque de Arjona ya desde el comienzo de la obra» [2012: 23].

Se pueden hacer decir muchas cosas a las estadísticas, pero queda clara con la lista enumerada aquí la impronta del campo léxico cortesano que deja Vélez en esta obra. Sin riesgo de caer en exageraciones, entre los sustantivos que más se habrán escuchado¹¹ en la comedia tres pertenecen al léxico de la corte, recayendo el peso mayor en el título nobiliario del protagonista epónimo. Recordemos lo que avanzaba Jean Sentaurens¹²:

Au début du XVII^e siècle, le spectateur de la *comedia* est essentiellement un «auditeur»; le public, un «auditoire». Rappelons-nous ici tout ce que nous avons dit sur la mise en scène des comédies, sur ces décors et cette théâtralité du texte que chaque spectateur recréait en lui-même par son «oreille mentale». Les Sévillans des années 1600 allaient «écouter» ou «entendre» des *comedias*: on ne concevait pas qu'ils pussent les «voir» [1984: 496].

Podría haber en las estadísticas expuestas algo de azar, incluso necesidades de rima para algunos casos, pero no parece descabellado afirmar que, mediante semejante densidad, Vélez ha sembrado a lo largo y ancho de su obra un volumen tan considerable de voces del léxico de la corte para reforzar con esta elección el espacio mismo en el que la acción transcurre. Además, el que más de un tercio de las veces que se

¹¹ Conviene recordar, aunque solo sea de paso, la idea consagrada de que el público, o al menos cierto público áureo en cierto momento, iba a *oír* la comedia, siendo este el sentido quizá más importante. A modo de ejemplo, la Reina de la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas* dice: «Vamos a *oír* la comedia / con gusto» [Cervantes 1946: 575, énfasis mío]. Se ha de tener en cuenta el sentido auditivo en la expresión teatral, como el de la vista. Sentaurens [1984: 484] cita dos ejemplos sacados del Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S., I, C. 40, n^o 85, f^o 18 y 47) donde se refieren casos de «oír» la comedia: «Los que van a oír comedias son tres géneros de gentes [...]»; y «Los que van a oír las representaciones es gente que no tiene en que entender, e de cualesquier suerte que oiga o deje de oír las dichas comedias, siempre anda holgando». Son muy interesantes las reflexiones respecto de este tema de Florence D'Artois y Héctor Ruiz Soto [2020].

¹² Recientemente, Véronique Lochert ha señalado: «En Angleterre, où les termes de *auditor* et *hearer* coexistent avec ceux de *spectator* et *beholder*, l'opposition entre la vue et l'ouïe se creuse à la fin du XVI^e siècle» [2009: 273].

pronuncian las palabras «corte» y «palacio» se haga por boca del gracioso Matachín también deja qué pensar. Lo hace a menudo en tiradas satíricas, y está claro que algo de crítica hay hacia las prácticas cortesanas, como se verá más adelante. Valdría la pena hacer una comparación, aunque sea brevemente, de elementos del campo léxico áulico de esta obra de Vélez con los que se encuentran en *Cómo ha de ser el privado*, comedia de privanza por antonomasia de Francisco de Quevedo, aunque no nos lleve a conclusiones terminantes, debido al reducido muestreo. Con la precaución que impone algún posible error de cómputo, se pueden establecer los siguientes datos comparativos: con solo diez menciones de «palacio» y trece de «corte», un par de veces «apostento» y otras dos «cuarto», suficientes quizá para la evocación del espacio cortesano, podemos constatar que el énfasis que desea poner Quevedo lo determinan otras prioridades: la palabra «rey», por ejemplo, se pronuncia 78 veces, a las cuales se pueden añadir 22 menciones de la voz «majestad» (acompañada por «vuestra» y «su» en la mayoría de las ocasiones), y «señor» [34] que, aunque no se emplea exclusivamente para el rey, se usa en repetidas ocasiones en réplicas dirigidas a él. Las menciones directas al rey sobrepasan entonces sin esfuerzo el centenar. En cuanto al Marqués de Valisero (que en esta comedia correspondería, por la función, al Conde don Pero Vélez) se le nombra con el título 37 veces, por nombre propio 5, y por el tratamiento de rigor (vuexcelencia) otras 10, a los cuales se puede también añadir algún «señor». En total alcanza algo menos de la mitad que el rey, y esta proporción está muy en consonancia con la presentación del valido en la literatura política como ministro y servidor del monarca¹³; un privado, en suma,

¹³ El que se quiera presentar a Valisero (= Olivares) como buen vasallo y, por ende, buen privado desinteresado se puede entender desde el comienzo de la obra. Cuando el rey pregunta a tres de sus nobles de confianza qué virtud consideran ser la más importante, responden lo siguiente: ALMIRANTE: «Yo amara la vigilancia, / porque así, en cualquier acción, / el cuidado y la atención / ayudara a la sustancia; CONDE: Yo fuera el más verdadero / y con gran fidelidad / hablara a mi rey verdad, / no engañara lisonjero; MARQUÉS: Virtudes son el cuidado / y la verdad del prudente, / pero yo

que es «luna» para el «sol» que es el rey. Si tomamos el ejemplo de la comedia de Vélez, *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, comedia más reconocible como de privanza que *El Conde don Pero Vélez*, nos encontramos con las siguientes cifras: «Rey» 102 y «Alteza» (referido al rey) 54, dan un total de 156, sin contar las escasas veces en las que se le llama «señor». «Duque» (el privado) 113 y 30 «Vuecelencia», dan un total de 143, sin contar las ocasiones en las que se le trata de «señor»¹⁴.

La diferencia es mínima, pero el rey sigue por delante, como ha de ser, manteniéndose el privado en un segundo rango. Viene al caso recordar en este punto lo que dice Quevedo en su *Discurso de las privanzas* sobre rey y privado:

Milagrosa viene aquí la comparación del sol y la luna. Ansí han de ser el privado y el rey, que, como la luna, se esconde delante del sol y tanto más luce con sus mismos rayos cuanto más se aparta dél. El privado ha de esconderse delante del príncipe. No ha de competir con él en luz; ausente dél, ha de suplir como pudiere su falta [Quevedo, 2000: 205].

Es una idea, la de los astros, que expresa también Vélez en *El Lucero de Castilla* donde el gracioso, Gavilán, habla en estos términos del valido, el Duque de Arjona¹⁵:

fuera eminente / en ser desinteresado» [Quevedo, 2011: vv. 141-152, énfasis mío]. Llama la atención que los dos primeros arranquen sus respuestas con «Yo», signo inequívoco de soberbia o de poder, poniéndose en todo caso en un lugar preeminente. Quevedo coloca, sin embargo, la respuesta de Valisero fuera de este rasgo anafórico que caracteriza a los dos interlocutores previos. El «yo» de Valisero, como persona de valor está ahí, pero diluido en medio de su discurso, en una posición poco relevante de un verso, en el que hace alarde de su posición desinteresada.

¹⁴ Otros personajes de relieve son el Conde (el antagonista del Duque): 64 menciones y Duquesa (mujer del Duque): 51. Don Álvaro de Luna, que pasa de ser un paje casi anónimo (aunque se aluda a él en el título) a servir al rey, y ceñir espada, irá cobrando en protagonismo. Cuando el rey lo nombra Marqués de Villena el efecto de denominarlo por el nuevo título se acelera con doce menciones en breve espacio.

¹⁵ Extiende la alusión Vélez a la relación de don Álvaro de Luna con el Duque de Arjona, con un juego de palabras. Dice don Álvaro: «Soy luna de aquel lucero / que, aunque eclipsado, me alumbrá» [Vélez, 2013: vv. 2153-2154].

¡Válgate Dios por Lucero¹⁶
 de Castilla, pues en vez
 de dar dorados reflejos
 de la venida del sol,
 arrojas rayos de fuego!
 [Vélez, 2013: 638-642]

Mientras *El Lucero de Castilla* nos muestra en mayor medida las envidias e intrigas de la corte, la comedia de Quevedo trata tan expresamente del asunto de la privanza, de ahí su título, que viene a ser casi una especie de manual¹⁷. Se ve a Valisero despachando en dos escenas prolijas, siempre acompañado de papeles, como buen privado. Quien dice privado ha de pensar también en la figura regia¹⁸, y la comedia tiene que ver con el buen gobierno del rey, como recuerda Quevedo en los estratégicos versos finales de la segunda jornada, que cierra así: «cómo ha de ser el buen rey / cómo ha de ser el privado» [Quevedo, 2011: vv. 1907-1908]¹⁹.

En las obras que se han considerado en este apartado, aunque la actitud del rey pueda encerrar alguna sombra, como es el caso del Alfonso X de *A lo que obliga el ser rey*, con sus amores clandestinos y paseos nocturnos solitarios (y por ende sospechosos) en la calle, en la que pone su real persona en peligro, la mirada del dramaturgo,

¹⁶ Es digno de notar que el airado Conde de Santorcaz, enemigo del Duque, se refiere a él de la siguiente manera: «este loco Luzbel, / este soberbio gigante» [Vélez, 2013: vv. 971-972].

¹⁷ Para Arellano y García Valdés el «tema central que unifica las distintas reiteraciones de la comedia es la configuración de un modelo de rey perfecto y de uno no menos perfecto privado» [2011: 40].

¹⁸ En lo que se refiere a las comedias de privanza, Daniele Crivellari apunta: «la vicenda principale si incentra sugli avvenimenti legati al particolare rapporto di collaborazione e amicizia che si instaura tra le due figure principali — il re e il suo favorito» [2004: 103].

¹⁹ Soy consciente de que, para mayor rigor, sería necesario contextualizar y clasificar cada uno de los vocablos empleados. La idea general es dar a ver aquí la abrumadora presencia de ciertas voces en este tipo de comedia, voces que tejen un entramado semántico de gran peso en las obras en cuestión.

sea Vélez, sea Quevedo, es positiva a lo largo. Sin embargo, no está de más recordar las palabras de Davies con respecto a la actitud del ecijano en lo que se refiere a los soberanos, «Vélez's treatment of kings was never totally uncritical» [1983: 31]. La positividad generalizada hacia los monarcas ha sido señalada por Ferrer Valls [2012: 134], en lo que tocante a las comedias genealógicas de Lope de Vega, sobre todo aquellas en las que la privanza tiene un papel importante:

En cualquier caso, Lope tiende siempre en este tipo de obras a mostrar una imagen de la institución real respetuosa, buscando, en los casos en que se produce un error del monarca, la justificación en el carácter humano de quien detenta la corona, lejos del tratamiento irreverente que la persona real puede llegar a alcanzar en otro tipo de obras, más vinculadas al ámbito de la comedia y, especialmente, de la comedia palatina.

En el caso de *La corte del demonio*, la palabra determinante del espacio cortesano está ya presente en el mismo título, con un complemento que llevaría al espectador a la corte infernal con su jerarquía de demonios, ministros y condiciones materiales particulares como las calderas del infierno, los tormentos, los fuegos y hielos abrasadores, la morada, en fin de cuentas, del Príncipe de este mundo, Satanás; sin embargo este aspecto apenas se trata en esta obra, si bien se hace mención de Lucero como antiguo heredero de Dios, expulsado del reino de ese monarca «de tres cabezas en una» [Vélez, 2006: v. 170]; y dice Luna (una diablesa), a modo de comparación solicitadora de *pathos*, que, expulsados del reino de dicho monarca, se vieron obligados a vagar «por las montañas incultas, / cortesanos de las fieras, / viviendo en cuevas y grutas» [Vélez, 2006: vv. 240-242].

Al inicio de la comedia, Vélez no hace esperar a su público para presentarle una idea de la corte en la que se desarrollará una parte sustancial de la acción. La obra abre con una proclamación en la que no solo se hace mención de ese lugar «donde reside de asiento el rey», sino que

nos brinda también algunos detalles de una ciudad que prepara una entrada a bombo y platillo, con la oportuna proclamación pública, en boca del gracioso Matachín, ostentando aquí uno de sus múltiples empleos:

El gran Nino, primero
 deste nombre, por la gracia
 de su madre emperador
 de Babilonia y dinasta
 de Egipto, rey de la nueva
 Nínive, por él fundada,
 a todos los moradores
 y vecinos suyos manda,
 que tengan para esta tarde
 sus pertenencias colgadas,
 porque hace entrada en la corte
 el príncipe de Tartaria,
 y sale Su Majestad
 con su madre y toda cuanta
 nobleza Nínive tiene,
 Meda, Siria, Egiptia y Parta
 a recibirle en la puerta
 de la ciudad [...]
 [Vélez, 2006: vv. 1-18]

Con estos versos se crea de inmediato el espacio palaciego con sus monarcas, nobleza y pompa, y se irán construyendo sobre esta primicia, paso a paso, nuevos elementos cortesanos, con los honores y muestras de acogida y amistad que se ofrecen al príncipe Lucero y a su hermana Luna. Una serie de personajes, el propio pregonero (y gracioso) Matachín y dos «damas con mantos», darán mayor cuerpo aun a esta entrada, afirmando que «Nínive está acostumbrada / a semejantes estruendos» y que «Los festivos instrumentos / pregonan por partes varias / que Semíramis y Nino / salen del Real Alcázar» [Vélez, 2006: vv. 88-89; 91-94], precedidos por su guarda real con sus alabardas. Todo ello crea la impresión de una ciudad en ebullición para presen-

ciar la salida del alcázar de sus soberanos y la llegada de importantes príncipes extranjeros. Poco después de su llegada, será el propio rey quien de nuevo recuerde la presencia de la corte en su conjunto: «la Corte os aguarda» [Vélez, 2006: v. 290]. En el resto de la obra se harán periódicas menciones a la corte, al palacio, y a algunos lugares que dan mayor concreción a la arquitectura del palacio. Matachín, como hemos visto, empleado por Vélez como fuente de información, nos revela en su deambular:

Del príncipe de Tartaria
 estos son los *aposentos*
 en *palacio*, donde el rey
 lo hospeda, y a Luna, dentro.
 Del *cuarto*, si no me engaño,
 de Semíramis no veo
 en *todo esto* un alma apenas,
 aunque agora rumor siento [...]
 [Vélez, 2006: vv. 369-376, énfasis mío]

También la comedia *El conde don Pero Vélez* ofrece algún ejemplo de espacios interiores del palacio como pueden ser la «cámara» del rey [vv. 536, 1523, 1524 (por alusión), 1619] o el «cuarto» [vv. 503, 2999] y «apósito» [v. 1527], «puertas» [v. 2807] (entiéndase del aposento de la infanta doña Blanca, que tanta importancia tendrá en el desarrollo de la trama²⁰, aunque, salvo error mío, no hay escenas que se desarro-

²⁰ Sería necesario considerar los valores simbólicos de los espacios cortesanos, sobre todo el aposento de las damas, de modo que, aunque no lo trate en el cuerpo del texto, me permito traer a colación unas acertadas ideas de Javier Rubiera al respecto: «No cabe duda de que muy a menudo el dramaturgo dota a los espacios dramáticos de valores suplementarios que permiten su interpretación simbólica, sobre todo cuando son repetidos y confrontados en varias piezas distintas, normalmente pertenecientes a un mismo género. Jardín, gruta o cueva, palacio, campo de batalla, monte o selva, mar calle, interior doméstico son espacios que el poeta dramático puede utilizar para proyectar metafóricamente su visión del mundo [...]» [2005: 95]

llen en él a vista de los espectadores)²¹. Mayor protagonismo espacial tendrán los cuartos en *El Lucero de Castilla*, mencionados en repetidas ocasiones. Aparece el cuarto nombrado por vez primera en el verso 122. El celoso patológico Conde de Santorcaz revela que el rey don Juan ha dado a los Duques de Arjona un «cuarto en palacio». Cuando el Duque se encuentra en prisión, el Conde, tras una carrera delictiva forzando doncellas y casadas en toda la ciudad, entra en el cuarto de Aldonza, que se encuentra vestida «con ropa de levantar» [Vélez, 2013: acot. LL]. Don Álvaro de Luna, que vela por los intereses del Duque, se aproxima al aposento y nos describe la situación de la siguiente manera:

[...] tras de la sombra
 de un hombre tan invisible,
 que a estas horas, recatado,
 de las que la noche finge,
 de este cuarto abrió la puerta
 donde la Duquesa vive
 de Arjona [...]
 [Vélez, 2013: vv. 2739-2745]

Transcurrirá entonces una tensa escena en este espacio cerrado (pero con las puertas abiertas) en el que el Conde intenta violar a Aldonza; riñen Álvaro y el Conde, y éste acabará herido de muerte. El rey presenciará parte de los acontecimientos y mencionará de nuevo el cuarto [v. 2781], lugar de la afrenta, que se encuentra además en su propio palacio. En la obra se hacen otras referencias a «aposentos» [v. 512; 1393]; «paredes» [v. 513]; «Cámara» [vv. 1139, 1573, 2367], que completan, con unas tenues pinceladas, la construcción del espacio palaciego por el que se mueven los personajes.

²¹ La acotación tt hace mención de un balcón, del que bajará el Conde tras reunirse con la infanta. El que baje por una escala quizá implique que baja del balcón que da a los aposentos de la infanta, pero el texto no es explícito al respecto.

FESTINES, FIESTAS Y FASTOS

Dentro del imaginario de la vida palaciega cabría esperar, precisamente, el fasto en las fiestas y banquetes ofrecidos por los monarcas a sus huéspedes o incluso como algo ya más cotidiano de la vida de los potentados del reino. La indumentaria tiene, en estos casos, un papel predominante, así como la abundancia de gente en el escenario. Contrastando con los espacios íntimos arriba expuestos, en *El primer Conde de Orgaz* se recurre a una escena bastante solemne con los reyes sentados en «sillas sobre un estrado, y las damas a los pies, y los Caballeros estarán de pie» [Vélez, 2002b: acot. k], a lo que sigue una serie de bailes y danzas [vv. 990-1028] que evocarían, sin duda alguna, los salones del palacio.

En esa corte de excesos que es Nínive, la primera aparición de Lucero y Luna ya llama la atención. A pesar de haber salido supuestamente de unas «cuevas y grutas», lucen trajes vistosos, como señala la reina Semíramis: «Y de suerte que en el traje / ostentáis ambos²² a dos / que sois hijos de algún dios» [Vélez, 2006: vv. 113-114]. Como punto álgido, en lo que a los sentidos se refiere, Vélez brinda a su público en esta comedia una escena de gran fasto hacia finales de la obra, que una acotación describe con abundantes detalles:

Vase Jonás, y luego corriendo una cortina, aparece con dos músicos, con instrumentos y medias mascarillas de raso negro, y en cuerpo. Bajan entrando con hachas blancas de dos en dos, con medias mascarillas de lo mismo, y bizarros baqueros, sombreros de color con plumas, las damas y los galanes, hasta doce en todos, y venga con ellos Matachín, y Irene, Gala, el Príncipe de Tartaria, y Luna, Semíramis y Nino, danzando y cantando lo que se canta, que es esto: [Vélez, 2006: acot. v]

²² La acotación E revela que entra el «Príncipe de Tartaria, Lucero, muy bizarro, y Luna, su hermana». Aunque no se diga nada más, salvo el comentario de la Reina, puede que los dos demonios vistan aquí el «traje de estrellas», tan típico en la representación de algunos demonios de comedia. El nombre Lucero y Luna como astros dan peso a esta hipótesis. Ver González Fernández [2005].

Lo que se describe con tanto detalle es la entrada de los monarcas y su séquito (21 personas con los músicos) para celebrar dos bodas incestuosas en un ejemplo más de los «festines y [...] fiestas» [Vélez, 2006: v. 1574], en palabras de Jonás, inherentes a las costumbres de esta ciudad maldita; fiestas tan aborrecidas por Dios que insta al renuente profeta Jonás a combatir las, presentándolo Vélez en una trama casi paralela a la acción cortesana principal. Al efecto creado por la gran copia de gente, el siempre informativo Matachín revela que se hallan en un «salón» [v. 1629] que, iluminado con las hachas, se ha quedado a oscuras al ser apagadas éstas por acción diabólica con el objetivo de crear celos entre Nino y Semíramis, cuyas manos tomarán respectivamente Luna y Lucero para encender las sospechas de los monarcas [acot. x]. Como se ve, se emplea aquí con gran eficacia el motivo de la fiesta interrumpida no solo para regalar los ojos en sus inicios, sino como amonestación de que en estas ocasiones acecha el peligro. Estructuralmente similar resulta el episodio de los desposorios de Don Gonzalo y Doña Mayor en *El primer Conde de Orgaz*: se recurre a una escena bastante solemne con los reyes sentados sobre un estrado y las damas y los caballeros de la corte danzan (como se revela en varias acotaciones: n, o, q). En plena danza irrumpen en el salón el Conde de Gijón y su acólito Don Juan, enmascarados, sacan a Doña Inés y a Doña Mayor y raptan a esta última, empuñando espadas desnudas en presencia del rey [Vélez, 2002b: vv. 1003 y siguientes].

Aunque de diferente índole y con distinto mensaje, *El primer Conde de Orgaz* nos proporciona nuevamente un ejemplo notable de vida cortesana, con los preparativos de un banquete. Jarifa pretende asesinar a Abén Yusef para facilitar la toma de poder del renegado Conde de Gijón, y éste descubre el banquete en el que el caudillo moro será envenenado: «*Descubren una cortina, y aparece una mesa con muchos platos de manjares, y en el uno estará la cabeza de don Pedro, padre del Conde*» [Vélez, 2002b: acot. JJ]. La escena resulta de lo más macabra e inesperada,

aunque el descubrimiento de la cabeza del padre del Conde se hace en medio de las réplicas jocosas del gracioso Tabaco: «Sin tocino me dan risas / y algunas veces pesares» [vv. 2441-244], dice justo antes, y una vez delante de la mesa:

La cabeza de tu padre
parece, porque te cuadre
la ley a que estás dispuesto
[...]
¿Comen los moros grosura,
señor, con estas cabezas?
[vv. 2445-2446; 2449-2450]

Vélez construye la escena hábilmente con las expectativas creadas del asesinato que urden la pareja Jarifa y el Conde. A efectos de la representación, el banquete sirve al principio para la creación del imaginario de la suntuosidad de la corte, pero al mismo tiempo alerta sobre los peligros inherentes en ella, con las intrigas palaciegas que, en el peor de los casos, pueden llegar a un magnicidio, que era lo que se esperaba ocurriera en este banquete, de la manera más alevosa posible, con veneno. Considerando que el banquete es un espacio de convivencia, en el que ha de reinar la confianza en lo que se come y bebe, asesinar con veneno, sin enfrentarse cara a cara con el enemigo, es un acto de extrema cobardía. La presencia de la cabeza trae al episodio un aura macabra e inesperada, pero lejos de tratarse de uno de los platos del banquete, se trata en realidad de un milagro: la cabeza parlante es la del padre que tiempo atrás había asesinado el Conde en su desenfundada vida de atropellos. El que aparezca ahora de manera sobrenatural, con una amonestación del cielo para que el Conde cambie de vida, hace que la obra alcance un punto de inflexión, ya que, al oír las palabras del padre, el hijo se arrepentirá. Este arrepentimiento y vuelta a la fe de Cristo lo llevará a sufrir el martirio de la manera más atroz, atravesado su cuerpo por garrochas.

El espacio del fasto y de las fiestas cortesanas parece elemental en las construcciones escénicas de la corte, y se puede constatar su presencia en la mayoría de las obras. En *El conde don Pero Vélez* se abre el tercer acto con gran pompa:

Toquen chirimías o atabalillos, y vayan saliendo todos los que pudieren, de gala, y Don Nuño, el tío del Conde, y luego las Damas, bizarras, y luego Don Sancho y Doña Blanca, la infanta, con la mayor gala que pudieren, y siéntense con las ceremonias que se hace, y los demás con las Damas, arriados al teatro, y diga Don Pero Vélez: [2002a: acot. KK].

Esta procesión de gente está reunida en los jardines del palacio para celebrar el cumpleaños del rey don Sancho el Deseado. La escena de la merienda palaciega del rey se extiende a lo largo de un gran número de versos [2047-2340], ocupando un cuarto del último acto en el que la suma de intrigas del palacio convergen. En las páginas que siguen a esta espectacular entrada otras acotaciones nos revelan el funcionamiento de la corte en este espacio de recreo con damas que entran (las «*que hubiere, con toallas al hombro y cajas en platos de plata*» [Vélez, 2002a: acot. PP]), realzando el ambiente lujoso cortesano ya presenciado por el público al ver la comitiva que entra con el rey y el escueto, pero lírico, decorado verbal que se proporciona del jardín.

Como en algunos casos vistos arriba esta fiesta no tendrá buen fin. Tras una canción que, aunque con otros nombres, de manera muy transparente, refleja los amores secretos del Conde y de la infanta doña Blanca, los cortesanos presentes se retiran incómodos, dejando solos al rey y a doña Blanca: «*Váyanse saliendo agora de uno en uno todos los Caballeros y las Damas* (acot. UU...) *Éntrese también Elvira*» (acot. VV). Vélez marca la deserción del espacio bucólico con tensión dramática creciente cuando el rey llama a los cortesanos ausentes, uno tras otro, sin obtener ni que vuelvan ni que responda ninguno de ellos. La lista es considerable: Ortún, Jimén de Lara, Alonso, Ramiro, Manrique, Conde, Leonor, Juana, Lambra, Elvira, Aldonza, Laura,

Mendo, Rasura, Ordoño y Manrique. Muchos de ellos no habrán hablado en la obra pero estarían en la medida de lo posible entre «los que pudieren» creando con su presencia la idea de una poblada corte con sus lujosos vestidos y suntuosa merienda en vajilla de plata. Curiosamente, todos los ejemplos citados muestran el fasto truncado por acciones inoportunas o incluso perniciosas, ajustándose a la línea del tópico del festín interrumpido²³, con evidentes ecos bíblicos de risas tornadas en llanto.

EL PRIVADO Y SUS PAPELES

En una escena descrita arriba con respecto a los espacios palaciegos el gracioso Matachín aludía a unos ruidos que venían de un aposento. El autor del ruido no es otro que el Príncipe, que sale con «unos papeles leyendo» [v. 378], que Matachín explica han de ser «memoriales» [v. 379], pues Nino ya «parte con él el imperio» [v. 382], habiéndole hecho valido.

Los papeles dentro de la creación de espacios cortesanos vienen a ser una especie de lugar común, pues no parece haber comedia de privanza sin ellos, y cabe preguntarse si el ruido del que habla Matachín no sería el de pasar hojas de manera estrepitosa. La comedia de privanza por antonomasia, *Cómo ha de ser el privado*, menciona los papeles de Estado en nada menos que cinco ocasiones en el texto enunciado, y en dos acotaciones²⁴. En *A lo que obliga el ser rey* una acotación nos revela «Sale Ximen [el privado] con unos papeles» [1658: R5v.], y explica a con-

²³ Un caso contrario nos ofrece *Cómo ha de ser el privado*. La mala noticia de una derrota llega antes de una celebración de compromiso de bodas, y el festín se mantiene [vv. 2982 y siguientes], sin interrupción en este caso.

²⁴ Ver al respecto los versos 196, 205, 1209, 1673 y 1678; se alude a «papel» en singular en la acotación que precede el verso 506 «Pasa el Rey leyendo un papel», y en la acotación que precede al verso 1680: «Siéntase [Valisero] a ver los papeles»; se emplea también un vocabulario más preciso, «memorial», en los versos 550, 877, 889, y «memoriales», v. 227 [Quevedo, 2011].

tinuación como desempeña su oficio: «Aquí / no doy audiencia, allá fuera / pueden esperarme» [R5v.], declarando ir con mucha prisa pues le «espera el rey ahora» [R5v.]. En *El Lucero de Castilla*, la Duquesa doña Aldonza explica que su marido «[...] pasó la noche toda / papeleando hasta el día» [Vélez, 2013: vv. 236-237], y cuando el Duque, acusado falsamente, cae en desgracia, el rey dice de los papeles recibidos: «no me han dado memorial / sin una queja del Duque» [Vélez, 2013: vv. 1186-1887]. En *El conde don Pero Vélez*, será el rey quien declare haber pasado la tarde «Viendo papeles / que es obligación forzosa» [Vélez, 2002a, vv. 118-119] con el propio conde, privado suyo «en cuyos hombros descansan» sus «reinos tan dignamente» [Vélez 2002a, vv. 127-128], como hemos visto ocurre con la pareja Nino / Lucero. Semejante discurso sobre el peso del gobierno²⁵ se encuentra también en *A lo que obliga el ser rey*:

que he de hacerle Acates mío,
 que en el gobierno ha de hacerme
 compañía, porque es justo,
 que tengan con quien los reyes
 descansen, con quien repartan
 el grave peso que tienen
 en los hombros pues Alcides
 de Jupiter descendiente,
 necesité un Atlante²⁶

²⁵ Gareth Davies presenta otros ejemplos sobre la privanza y lo pesado del cargo [1983: 30 y ss.]. En *El Lucero de Castilla* se encuentra la misma idea: «En sus hombros / justamente el peso apoya / grave de las dos Castillas, / la mitad de mi corona / debo al cuidado del Duque» [Vélez, 2013: vv. 239-243].

²⁶ Semejante alusión encontramos en *El Lucero de Castilla*, donde se dice del rey: «y en el Duque halló, en Castilla, / digno y generoso Atlante» [Vélez, 2013: vv. 55-56]. Recuerdan Arellano y García Valdés que «Las imágenes de Atlante o de Hércules para los privados y en particular para Olivares se hacen tópicas y expresan su función de soporte del rey» [2011: 29, nota 43]. *El Lucero de Castilla* ofrece también otra alusión mitológica adecuada al papel que desempeña el valido. Hablando el rey Juan II de su privado, el Duque de Arjona, dice, en una larga lista de atributos, que es: «un Argos que a todas horas / está mirando por él [= el rey]» [Vélez, 2013: vv. 352-353].

de quien de paso el celeste
 globo mientras descansaba,
 de su cuidado pendiente,
 lo que le falta es haberle
 dado hacienda la fortuna,
 y esta falta es la que puede
 suplirle un rey que es su amigo.
 [Vélez, 1658: R2r.]

Los elementos arriba expuestos contribuyen, junto con la presencia de los actores, su indumentaria y atrezos, al espacio cortesano donde se desarrolla la acción.

EL AMBIENTE CORTESANO

Todas las comedias con asuntos relacionados con la corte de esta selección de obras del ecijano contienen reflexiones explícitas en torno a la privanza, excepción hecha de *El primer conde de Orgaz*, y ponen en escena una serie de tópicos, ingredientes básicos de la comedia de privanza. Quizá el más destacado sea el trabajo considerable al que está sujeto el privado, analizado ya por Davies en el teatro de Vélez, en especial en *A lo que obliga el ser rey*, donde la esposa del valido se queja de la carga del cargo, valga la redundancia, y lo insta a dejarlo [Vélez, 1658: R4r.-v., ver también Davies, 1983: 30]. Se refleja de maravilla esta carga en *Cómo ha de ser el privado*, con un abnegado Valisero atendiendo a los asuntos del estado a pesar de haber sufrido una tragedia personal en la muerte de su hijo [Quevedo, 2017: v. 1176]. Se verá también al infatigable demonio Lucero, compartir el peso del gobierno con Nino en *La corte del demonio*, siguiendo el manual a la perfección. Lugar común, como queda dicho arriba, es la preocupación con los papeles y memoriales que se mencionan sin falta en todas las comedias de privanza del corpus. En *El Conde don Pero Vélez*, hay precisamente una escena de intriga palaciega [vv. 1393 y siguientes] en tor-

no a un papel que pasa por varias manos, siendo descrito como «memorial» en una ocasión [vv. 1403]²⁷, antes de que su contenido llegue a manos del rey en un ambiente de sospecha y desconfianza, al igual que miedo de quienes tienen algo que ocultar.

En los mundos creados por Vélez, ya sean los de una ya remota historia castellana (con las cortes de Sancho IV, Alfonso X o Juan II), ya la lejana Nínive bíblica, uno de los elementos empleados infaliblemente en las obras viene a ser la representación de intrigas. Centrándose en el teatro breve del ecijano, Martínez Navarro y Ramos Iglesias afirman que en las obras del dramaturgo se puede observar «una crítica directa a la sociedad palaciega y a esos cortesanos que forman parte de ese mundo de envidias, falso y nocivo, en el que tienden a caer sin control; en él la queja y la adulación son constantes como parte de su propia dinámica interna» [2019: 37]; y esto es desde luego cierto, pero no como tal en las comedias estudiadas aquí, como crítica claramente expuesta de la situación política cortesana. Seguimos, y no conviene olvidarlo, en el modelo de la comedia nueva con sus particulares reglas de juego, y lo que se puede vislumbrar del estudio de las obras de este corpus es el empleo de los mecanismos inherentes a la comedia nueva para vehicular esa crítica. El mundo cortesano en su peor expresión de «envidias, falso y nocivo», no lo crea Vélez, necesariamente, a lo *Macbeth*, mediante puñaladas verdaderas a través de las que aspirantes deshonestos desbancan a otros aspirantes igual de deshonestos, o a verdaderos fieles ministros del rey, sino que se da cuerpo a la intriga en las relaciones afectivas de los personajes. De las cuatro obras estudiadas, todas sin excepción hacen uso de intrigas amorosas con los correspondientes celos para reflejar el malestar cortesano. Los celos no son en los cuatro espacios creados por Vélez en las comedias analizadas aquí el resultado únicamente de las bajas pa-

²⁷ Al descubrir el rey el papel en manos de la Infanta, ésta dice, para disimular ante la curiosidad del monarca: «pienso que es memorial».

siones de los cortesanos advenedizos o ambiciosos, sino de los propios monarcas que, en algunos casos, dan pie con sus celos al recelo en sus súbditos²⁸. Esto es lo que ocurre en *A lo que obliga el ser rey*, por ejemplo, visitando el rey de noche la casa de Doña Hipólita [1658: Q7r]. Las intrigas amorosas en *El conde don Pero Vélez* casi llevan al protagonista a ser degollado por el rey cuando es informado el monarca por el celoso Manrique de que el Conde mantiene una relación amorosa con la infanta Doña Blanca. Davies [1983: 30] recuerda lo siguiente con respecto al trato que hace Vélez de la privanza, refiriéndose precisamente a esta obra:

But at other moments Luis Vélez viewed privanza in its real human context—Pero Vélez suffers the envy and hatred of others because of his position; his fellow courtiers, too, recognize the continuing need for circumspection and caution, lest they fall victim to a king’s unreflecting wrath.

Las decisiones del rey en sus políticas matrimoniales también son decisivas en la creación de situaciones de recelo, envidias y violencias larvadas o manifiestas. Los leales servicios del epónimo cortesano en *El primer conde de Orgaz*²⁹ recibirán como recompensa regia a Doña Mayor, como esposa: este hecho será el detonante para que el Conde

²⁸ En un interesante artículo sobre las comedias de privanza de Vélez, Daniele Crivellari, analizando un corpus de cinco comedias de privanza, tres de las cuales coinciden con mi propio corpus (*A lo que obliga el ser rey*, *El conde don Pero Vélez* y *El Lucero de Castilla*), llega a otra conclusión con respecto al rey y la relación con su privado: «Nella quasi totalità dei casi [...] il sentimento di gelosia e rivalità nei confronti del favorito non scaturisce direttamente dal sovrano: la sempre momentanea ma inesorabile caduta del *privado* si configura infatti come il frutto di un intrigo tramato ai suoi danni da parte di una figura invidiosa dei successi e dei consensi ottenuti dal *valido*» [2004: 105]. Ciertamente es que los reyes de estas obras actúan movidos por las intrigas de terceros, sin embargo, en algunos casos, los monarcas se dejan llevar por sus pasiones, actuando sin fundamento frente a los rumores.

²⁹ «Gonzalo recibe a Mayor por deseo explícito del rey cuando no se había planteado aún ningún sentimiento entre ambos», aclara Javier J. González Martínez [2019: 172].

de Gijón (que casi desde el inicio mostraba cierta tendencia rebelde al oponerse a los planes matrimoniales que para él tenía su padre) empuja una carrera de atropellos que sucesivamente lo llevarán al rapto, asesinato, intento de violación, apostasía, y conspiración de asesinato: una larga lista delictiva que Vélez construye en dos espacios cortesanos, el de la corte castellana y el de la corte de Abén Yusef. Vélez enmarca ambos hechos en un contexto amoroso. En el primero de los casos es presentado como galán irresponsable y sin medida, descontento en exceso. Ante la noticia del matrimonio organizado por el rey para doña Mayor y el Conde de Orgaz, el Conde de Gijón exclama: «Celos, la ocasión llegó / de vuestra pena mortal» [2002b: vv. 473-474]. En su despecho, y las quejas que resultan, el Conde de Gijón da en repetir una especie de estribillo: «Mal haya el amante corto / y el que no dijera amén» [vv. 510-511; 525-526; y 540-541], que traduce su haber estado «corto» en sus acciones tanto en el cortejo como en la corte. Entiéndase por «corto», como se lee en el *Diccionario de Autoridades*:

Vale por translación el que es rudo, poco despierto y de poquísima razón y conocimiento: y así se dice del que descubre poco ingenio y capacidad, que es mui corto, y apenas entiende; Vale también por translación limitado, escaso, de poco saber y alcance: como Corta capacidad, corto entendimiento, corta inteligencia; Por alusión vale asimismo escaso y breve en la expresión y explicación de las cosas, y lo mismo que detenido, y contenido; Metafóricamente significa y se toma por encogido, tímido, de poco ánimo y resolución: y así del que es irresoluto, y que de cualquiera cosa se embaraza, se dice que es corto de ánimo [*Autoridades*, s. v.]

De hecho, la relación entre «corte» y «corto» la establece Covarrubias, bajo la voz «Corte», en el *Tesoro*, donde propone la siguiente etimología, que podría explicar en cierto modo las palabras del Conde: «A quien no le fue bien en la Corte, le pareció se había dicho así por corta, y que acorta la vida» (s. v.). En la corte de Abén Yusef, serán los amores entre el Conde (fingidos) y Jarifa, esposa del caudillo moro, los que

sirvan de motor para las intrigas palaciegas. Jarifa prevé envenenar a su marido³⁰ en un festín palaciego, para que el Conde, hecho musulmán y con nombre ya «moro», Algorán, asuma el poder. El embuste amoroso traduce de entrada la falta de ley del Conde, que pretende pagar los obsequios de Abén Yusef (que no solo lo acoge con honras, sino que promete hacerle rey de España si su campaña militar tiene éxito) conspirando contra él en un alevoso y vil envenenamiento hecho con la mano ajena de la persona en quien más podría confiar el moro, su mujer, en unos episodios que Javier González Martínez entiende con acierto como «juegos de traición en el gobierno moruno» [2019: 173]. Queda de manifiesto la imbricación entre las intrigas amorosas y las marañas que se tejen en la corte, que requieren el mismo grado de interpenetración que en los dramas estrictamente históricos donde «los datos de la historia reciben en su estructuración el eficaz refuerzo de una intriga sentimental» [Martínez Aguilar, 2000: 67].

Una intriga basada en los celos es la que mueve realmente la acción en *El Lucero de Castilla*. El Conde de Santorcaz, deseando a Aldonza, primero da voz a sus quejas en secreto a su amigo Tello para, más tarde, empezar una larga serie de seducciones y violaciones, haciéndose pasar por el Duque de Arjona, valido del rey. El Conde criminal es ayudado por su lacayo, Gavilán, y sus hazañas son conocidas por su amigo don Tello. Lo que es presentado en primera instancia por Vélez como una cuestión de venganza sexual, en la medida en la que, al no poder gozar de la Duquesa Aldonza, el Conde pretende gozar «por amor [...] o por fuerza» [Vélez, 2013: vv. 1396-1397] a todas las Aldonzas de Burgos (cuyo inventario y cualidades trae anotadas Gavilán), se transforma en la obra en intriga política, ya que al ser acusado el verdadero Duque de los atropellos contra el honor de las damas y

³⁰ No se dice explícitamente que Jarifa sea la esposa de Abén Yusef, pero él la trata de «mi bien» [2002b: vv. 1131, 1925], «mi Jarifa» [vv. 1111, 1130, 2593, 2656], lo cual da a entender una relación amorosa estrecha; y ella opone a «Muley / mi hermano» [vv. 2373-2374] al «rey» Abén Yusef [v. 2372].

doncellas burgalesas y sus familias, el descontento de los vasallos del rey crece contra el valido y por extensión contra el monarca que toma medidas inmediatas para encarcelar al privado en el Castillo de Peñafiel. Irónicamente el Duque será llevado por el Conde felón, capitán de la Guarda Real, que el mismo Duque puso en el cargo.

La primera parte de la comedia nos presentará esta intriga y la de la Reina, celosa de Aldonza por el aprecio que el rey «galán» [Vélez, 2013: v. 422], Juan II, tiene por ella, como esposa de su privado. La Reina intentará humillar a Aldonza con palabras y acciones.

REINA. Advertid, pues sois atenta,
desde hoy, que habéis de llevarme
la falda.

ALDONZA. ¡A la Camarera
Mayor toca esto, no más,
y sino es en mis ausencias,
me hace vuestra Alteza agravio!

REINA. ¡Ha de ser eso por fuerza,
siendo en los reyes tan libre
la voluntad!
[Vélez, 2013: vv. 1228-1236]

Vélez ya había mostrado a la Reina insatisfecha con la situación y celosa en la primera jornada, pero su ira (invisible para la corte, pues lo dice en aparte) es manifiesta para el público:

¡Qué entremetida y qué necia
mujer! ¡No hay cosa que tanto
me canse que su belleza
ostentar siempre procure!
[vv. 1128-1131]

De manera encubierta escenifica el dramaturgo un violentísimo intercambio entre el Conde de Santorcaz, gran murmurador de la corte, y el Duque de Arjona, víctima de las calumnias, que se enfrenta a él en estos términos:

Si esto es así, ¡vive Dios!,
que es mal hecho que habléis mal
de quien es tan desigual
en tantas cosas con vos,
y de quien ha procurado
con tantas veras haceros
su amigo y siempre teneros
satisfecho y obligado,
que me vienen a decir
hasta las piedras de vos
cosas, Conde, que, ¡por Dios!,
que no las basta a sufrir,
con ser tanto mi valor,
mi crédito y mi paciencia.
Y aunque el hablar en ausencia,
que es la bajeza mayor
que en hombres tales se ve,
a satisfacción no obliga,
en mi puesto, sí. No diga
el vulgo, que siempre fue
al gobierno mal ceñido,
que es lo que decís verdad,
y corra la majestad
descrédito en el válido.
Estas faltas enmendaldas,
que si habláis mal en mi mengua,
me obligaréis que la lengua
os saque por las espaldas.
[vv. 879-901]

A lo cual responde el Conde, con hipocresía flagrante, pues Vélez ya ha mostrado de sobra su alevosía y malas intenciones:

Vuecelencia se reporte,
que le ha mentido cualquiera
lengua infame y lisonjera
en palacio o en la corte
que ponernos ha intentado

mal de esta suerte a los dos,
 y en lo demás, ivive Dios!,
 que no sufra por privado
 que vuecelencia...
 [vv. 902-910]

Ya había apuntado Davies en su clásico estudio sobre la actitud de Vélez de Guevara sobre la vida cortesana los orígenes de algunas envidias y resquemores:

Martín at the end of *El Conde don Pero Vélez* realizes that although everyone else has been receiving *mercedes*, he himself has received nothing. His words not only express the author's own experience but indicate that exclusion is a formidable producer of critical opinions and attitudes, «pues llego / a ser mirón este rato» [1983: 32].

Por su parte, Daniele Crivellari [2004: 107] aporta el siguiente análisis, al que suscribo, sobre las intrigas en estas comedias:

Il tema dell'amore, una vera e propria costante nelle opere teatrali del *Siglo de Oro* in genere, assume in questo ambito un significato e un valore strutturale peculiare; è interessante, a questo riguardo, quanto afferma don Pero Vélez, riassumendo con poche parole la questione: «hay en palacio traidores / por envidia y por amor» (II, 1002-1003). L'amore si stabilisce in sostanza, assieme all'invidia, come una delle motivazioni complementari scatenanti situazioni di tensione o conflitto tra sovrano e favorito.

En todas las obras, la intriga expresamente política hubiera podido tener ya de por sí un interés dramático, pero pimentar la acción con amores cruzados por las aspiraciones de rivales añade una capa de interés para el espectador avezado que podrá, o no, leer el fundamento político detrás de la máscara erótico-amorosa de las situaciones que se van presentando. Gran parte de las dos primeras jornadas de *La Corte del demonio* se basa en la táctica demoniaca de Lucero, Príncipe de Tartaria y su «hermana», Luna, para encender los celos respectivos de Nino, rey de Nínive, y de la

reina Semíramis, su madre, con la que Nino mantiene una notoria relación incestuosa. Luna corteja a Nino, atizando los celos de la reina, y Lucero se acerca lo suficiente a Semíramis como para que Nino sospeche a su vez de ella, todo ello con el trasfondo de la corte, el gobierno y la privanza de la que goza Lucero, a la que se alude en repetidas ocasiones sin que se emplee necesariamente el vocablo «privanza» o «valimiento». El designio del demonio aquí es crear una «Corte del demonio» en el reino de Nino, y esto pasa por llevar a los soberanos a unas prácticas reprobables legalizadas mediante un decreto que extiende el derecho de casarse entre parientes cercanos, banalizando el incesto en el reino.

Quizá haya aquí una crítica por parte de Vélez a las prácticas matrimoniales de las monarquías europeas, concretamente a las de los Habsburgo (así lo ha visto María Yaquelín Caba [2006: 25-31]), pero sería sin duda un terreno de arenas movedizas para cualquier poeta sugerir que el rey de Castilla podía mantener ese grado (madre e hijo) de consanguineidad en la corte, aunque algún tío y sobrina sí llegaron a casarse en la dinastía Habsburgo. Las hipótesis de Caba, aunque argumentadas prolijamente, basándose sobre todo en el contexto de la privanza de Olivares expuesta en el libro *El Conde-Duque de Olivares*, de John H. Elliot, y en la yuxtaposición de otros elementos de la época de la privanza del Conde-Duque, no son del todo convincentes, y esto por la naturaleza misma de la obra en la que el privado es el demonio; aunque no sería la primera vez que se alude al demonio cuando de privados se trata³¹. Por ejemplo, en su *Discurso de las privanzas* (c. 1606-1608 [según Díaz Martínez, 2000: 13]), Francisco de Quevedo había dicho lo siguiente:

Dios como Dios tuvo un privado que fue Luzbel, y Dios como hombre tuvo otro que fue San Juan: el uno escarmienta y acobarda; el otro incita y

³¹ Antonio Enríquez Gómez en *Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo*, incluye a un demonio, que se hace llamar Belino, y es privado del rey [Enríquez Gómez, 2020: 510, nota al verso 2158]. Los editores de la comedia, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, la fechan en 1651 [Enríquez Gómez, 2020: 391].

anima. El primero muestra que vence la mucha grandeza al mucho entendimiento. ¿Cuál mayor, si se llama así el del Ángel, que el de Luzbel? Viose hermoso y alto, y no vio a quien le hizo ni a quien le levantó: quiso poner silla sobre su Señor [2000: 204-205].

Desde luego que cabe la posibilidad de que en *La corte del demonio* se critique la política de matrimonios consanguíneos, con sus bulas dispensadoras, pero al mismo tiempo explica Caba que el Conde-Duque favorecía otras prácticas para repoblar el reino y no necesariamente las relaciones incestuosas. Rodríguez López-Vázquez sugiere que la obra pudo representarse «en fiesta palaciega» [2018: 226]. De ser así esto hace aún más inverosímil el reconocer la corte castellana en la representada en Nínive: reina-madre incestuosa con su hijo el rey, y privado a la vez demonio y profeta Jonás (según Caba de nuevo [2006: 34]), lo cual no deja de ser una facilidad interpretativa, ya que para lo malo Olivares sería Lucero, y para lo bueno sería Jonás: esto es obviar el hecho de que Lucero es «privado» de Nino, y Jonás es un profeta molesto enviado por Dios, y habría en todo caso que recontextualizar su presencia en la corte de los Austrias casi a modo de arbitrista poco convencido, más que como privado. ¿El público cortesano leería todas estas alusiones en la ficción teatral en clave para entender la realidad que los rodeaba aceptando la crítica a monarca y valido porque la acción se sitúa a varios miles de años y en tierras bíblicas? Son factores éstos que ayudan a diluir bastante cualquier posible alusión que quisiera vehicular el dramaturgo, pero no creo que esto sea suficiente para lo que sería una monumental crítica de la Corona en una representación posiblemente en los propios muros del Palacio. Esto dicho, advierte Davies [1983: 32] lo siguiente:

The frankness with which even extreme criticism might sometimes be expressed is plain from Roque's speech about Spain in *El Caballero del Sol*, delivered, it will be recalled, *before King, privado, and assembled court* [...] *Perhaps one could take more risks on what was after all a private occasion than in the*

public corral. For whatever reason, this play is more outspoken than most of Vélez's (énfasis mío).

Claro que en *El caballero del Sol*, no se acusa al rey de fornicar contra los preceptos morales con su madre, ni al valido de promocionar la procreación con leyes, incestos y bigamias. Lo que presenta Vélez en su obra es una corte distópica, un revés del buen funcionamiento de una corte. Sería quizá sobre interpretar en exceso unas verdaderas alusiones a las políticas matrimoniales de la casa de Austria y más que temerario opinar que Lucero fuera el *alter ego* de un privado en función. Más bien, el público de esta curiosa comedia podría ver en ella el perfecto contraejemplo de una corte sana, o poner en perspectiva la corte castellana en la que los vicios e intrigas palidecerían frente a la enormidad de lo que se representa de la corte de Nínive, que alcanza, entre incestos y prácticas bígamas, excesos semejantes a los de Sodoma y Gomorra.

CONCLUSIONES

Así como muchas acciones políticas, como pueden ser los nombramientos a cargos específicos, que están presentes en nuestras comedias, tanto para los buenos privados del rey como para adláteres o subalternos poco agradecidos de las mercedes que reciben, tienen un carácter eminentemente público, ya que se hacen a menudo a plena vista de la corte con solemnes besamanos y «alzaos», las intrigas son por naturaleza de orden invisible o medio ocultas en las sombras palaciegas. La política, para bien y para mal (pensemos en los arrestos que se hacen de quienes el rey considera enemigos, o las salidas a la guerra para defender o conquistar territorios), suele revestir una gran carga visual sobre las tablas, a veces meramente verbal pero traducida a la evocación vívida de los sentidos mentales de los que se hacía mención antes. Tanto las traiciones como las intrigas amorosas y los celos son

elementos nocivos en la corte que operan desde unos espacios y ambientes difíciles de discernir. Estas intrigas amorosas pueden a veces vislumbrarse, como es el caso de los celos mal disimulados de la Reina en *El Lucero de Castilla*. El ejemplo más extremo de la invisibilidad de las intrigas, y de cómo pueden permanecer ocultas, se encuentra en *A lo que obliga el ser rey*, un caso señalado ya por Hernández Araico: «Sorpresivamente, un desconocido don Vela resulta ser el culpable de levantar falso testimonio contra el rey y doña Hipólita, hija del supuesto ayo de Alfonso X (don Nuño de Lara), y mujer del joven privado don Jimén de Vargas» [1996: 277]. La sorpresa está en que hasta el final de la comedia no se ha mencionado al tal Vela, ni ha aparecido en la historia como personaje hablante. Vélez recurre a él para el desenlace, un culpable que sale de las sombras desde donde urdió sus malvados planes. El peligro para la corte de Alfonso el Sabio está naturalmente, como en cualquier otra, en las maniobras que hacen los cortesanos para medrar en la corte. Muchas veces esto se hace con la obsequiosa adulación del monarca o de quienes tienen su atención, como pueden ser sus validos, esposas o hijos: varias comedias dan cuenta del sistema de petición de favores y mercedes. Un ejemplo hallamos en *El Lucero de Castilla*, donde el Conde pide ser capitán de la Guarda Real y tendrá que pasar por pedir esta merced en los lugares oportunos y ante la gente capacitada para otorgar su deseo. Otro caso lo ofrece el alevoso Manrique en *El conde don Pero Vélez*, que recibe el apoyo del Conde, para luego traicionarlo por culpa de unos celos imaginados. Tanto en la primera comedia como en la segunda, los héroes (y de paso buenos validos) serán quienes ayuden a sus detractores a alcanzar posiciones de valor, sabiendo quizá que la madera de la que están hechos sus rivales está podrida; aún así la doran, porque está en su naturaleza el ser bondadosos y no rencorosos, y esto es lo que los pone por encima de otros cortesanos que Vélez busca criticar mediante la sátira presente en sus obras. Los que ostentan la privanza en este corpus lo hacen honradamente, con esmero y dedicación, pero aun así sufren esos

slings and arrows of outrageous Fortune, de los que se quejaba Hamlet, en otra corte podrida por intrigas e intrigantes. Aun en la corte de Nínive, donde el pecado llega a olerse en el cielo, por así decir, el demonio valido hace su trabajo con tesón y entrega, aunque sea siguiendo su propia agenda de llevar el reino a la perdición. Pero, como queda dicho arriba, este es un ejemplo de anti-corte y confirma de todos modos la regla del privado dedicado a su cargo, que no ahorra en el desempeño de sus funciones y los monarcas de turno no dejan de estar felices hasta que Jonás abre los ojos a todo el mundo con sus amonestaciones.

El telón de fondo de la intriga palaciega son los espacios físicos de la corte, el recinto indeterminado que encierran precisamente las voces *palacio* y *corte* (más amplia ésta porque nos lleva también a sus gentes y al séquito del rey), lugares donde se crean tensiones por cosas imaginadas o vistas de lejos, que se transforman en motivos de celos y tratos injustos vengativos, como nos revela Aldonza, cuando excedida por el maltrato de la Reina, en *El Lucero de Castilla*, le reprocha su actitud directamente primero, y luego, ya sola, da rienda suelta a una tirada en la que expresa los peligros de la corte:

¡Contra mi honor y mi vida,
 notable veneno encierra
 este basilisco humano,
 esta esfinge portuguesa!
 ¡Amarrémonos, sentidos,
 al timón de la prudencia,
 que corren vientos contrarios
 y esta es fortuna deshecha,
 y de mareta tan brava!
 ¡Triunfemos con la prudencia,
 que es tabla donde la vida
 y el honor salvarse intentan!
 ¡No demos, el Duque y yo,
 con la mía y con su ofensa,
 a tantas rocas despojos,

a tantas olas entenas,
 a tantas espumas jarcias,
 a tanto mar obras muertas,
 a tanto piloto asombros,
 manjar a tanta sirena,
 a tanto abismo peligro,
 lástima a tantas estrellas,
 gusto a tantos enemigos,
 y aplauso a tantas tragedias!
 [vv. 1293-1316]

El que en lugar de proceder a dramatizar escenas de puñaladas en pasillos o esquinas sombrías se recurra, las más de las veces, a los conflictos emocionales del campo del amor, el deseo, la lujuria, los celos y las venganzas iracundas, quizá sea una facilidad ofrecida al dramaturgo por los preceptos regulares de la comedia nueva para explorar los conflictos de palacio mediante esta casi metaforización de la intriga política. En su intento de aunar los elementos de las tramas amorosas con las históricas en los dramas de esta categoría, Miguel Martínez Aguilar lo ha resumido con acierto:

En definitiva, la trama histórica soluciona el enredo sentimental, o a la inversa, solventando una intriga que se encuentra en situación límite, o lo que es lo mismo, los elementos históricos y los ficticios acaban (con)fundándose, lo cual no quiere decir que no existan límites precisos entre la ficción de la historia y el carácter histórico de la ficción [2000: 67].

Confluyen desde luego ambos caminos, el del desarrollo de lo (ampliamente hablando) amoroso con el histórico en estas obras, a veces con múltiples niveles de lectura, cuando se ha de entender que los problemas que asolan al privado pueden tener semejanzas transparentes (para el público) con las vidas paralelas de los validos en función, ya fuera Lerma, ya Olivares, ya cualquier otro. Pero la mayor crítica, más que al mal rey (y en estas cinco comedias de Vélez no salen tan

malparados los monarcas) o a los validos (que aunque alguno corre el peligro de perder la vida, salen ilesos de las dificultades en las que se encuentran, y su posición consolidada en la corte), se dirige sobre todo a las murmuraciones, a los celos y envidias de los cortesanos, unas veces expresadas dentro del marco político de las mercedes y cargos que el rey dirime a quienes le sirven o han de servir, y otras en las populares historias de deseos violentos y apenas controlados, o de sinceros amores frustrados que, enquistados, dan lugar a conjuraciones contra quien se ha visto beneficiado. El gracioso Gavilán expresa cabalmente los complejos juegos de la corte y sus rencores pues, como otros de mayor rango, ha sufrido los altibajos de la rueda de la Fortuna cortesana:

Lo demás del modo mismo
 que lo dejó vuecelencia:
 mucho embuste, mucho adbitrio,
 gran polvareda de trampas,
 de damas gran baratillo,
 el dar muy regateado,
 el pedir muy atrevido,
 los ingenios están pobres,
 los menguados están ricos,
 el abadejo da audiencia,
 falta el pan y sobra el vino,
 una vez porque no llueve,
 otra vez porque ha llovido.
 Finalmente, es todo engaños,
 y el de esta carta, imagino
 que lo es más que nunca.
 [Vélez, 2013: vv. 3054-3069]

Producen, quizá, mayor agravio los desplantes y los desengaños a aquellas personas que esperaban ansiosos en los pasillos, cuartos, balcones y jardines de palacio. El haber puesto sus esperanzas de medrar y gozar de lugares fastos, colmados de riquezas y de oportunidades,

hace que la decepción sea grande cuando las anheladas recompensas no vienen, o se las dan a otro. Vélez pinta muchos personajes que se creen con más derecho a amar (o poseer sexualmente), mejorar su estado, mandar, o encontrarse al amparo del calor del rey, que otros; y en fin de cuentas, lo que mueve la acción de la comedia, así como la vida de palacio, son las envidias y los celos. Cuando estos elementos desaparecen o se cortan por lo sano con el filo de una espada, la corte vuelve un tiempo a la serenidad hasta que, en otra comedia quizá, una acción o una mirada dan nueva vida a nuevas intrigas en otros espacios palaciegos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1995): «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3: 411-443.
- ___ y Carmen Celsa GARCÍA VALDÉS (eds.) (2011): *Francisco de Quevedo. Teatro Completo*, Madrid, Cátedra.
- ARTOIS, Florence D' y Héctor RUIZ SOTO (2020): «Oír y ver / Oír o ver. Hacia una espectacularidad comprensiva», *Criticón*, 140: 9-25.
- CABA, María Yaquelín (2006): «Estudio introductorio» a *La corte del demonio*, de Luis Vélez de Guevara, ed. de William R. Manson y C. George (Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta), 13-47.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1946): *Pedro de Urdemalas*, en *Obras completas* ed. Ángel Valbuena y Prat (Madrid, Aguilar), 536-576.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917): «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 4: 137-171, 269-308, 414-444. <https://biblioteca.org.ar/libros/155969.pdf>. [22-03-2022].
- CRIVELLARI, Daniele (2012): *El privado perseguido*, ed. crítica, introducción y notas de Daniele Crivellari, Massarosa, Edizioni il Molo.
- ___ (2004): «Intrigo a palazzo: la tematica del conflitto nelle comedias de privanza di Luis Vélez de Guevara», en *Scrittura e conflitto. Actas del XXI congreso de AISPI*, coord., Antonella Cancillier, Maria Caterina Ruta, Laura Silvestri, vol. 1, 103-114. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_08.pdf [22-03-2022].

- DAVIES, Gareth A. (1983): «Luis Vélez de Guevara and Court Life», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. G. Peale (Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company), 20-38. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-velez-de-guevara-and-court-life/> [22-03-2022].
- DÍAZ MARTÍNEZ, Eva María (2000): *Discurso de las privanzas*, estudio preliminar, edición y notas de Eva María Díaz Martínez, Pamplona, EUNSA.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2020): *Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo*, en *Cuatro obras políticas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Gómez (Cuenca, UCLM), 389-528.
- FERRER VALLS, Teresa (2019): «Un espacio para el espectáculo teatral: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605)», *Atalanta. Revista de letras barrocas*, 7.2: 89-120.
- ____ (2012): «Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Andreea Sâmbran y Mariela Francisca Insúa y Antonie Mihail (Craiova, Universitaria), 133-145.
- ____ (2003): «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, ed. Teresa Ferrer Valls y Karl Friedrich Rudolf (Madrid, SEACEX), 27-37.
- ____ (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books.
- GÓMEZ MARTOS, Francisco (2021): *Staging Favorites: Theatrical Representations of Political Favoritism in the Early Modern Courts of Spain, France and England*, Abingdon, Routledge.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (2005): «El traje de demonio en la comedia de santos», en *Actes du Colloque International «Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'or»*, ed. Isabel Ibañez, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 21-22 novembre 2003, *Anejos de Rilce*, 52 (Pamplona, EUNSA), 263-282.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2019): «Contexto creativo de una obra de teatro histórico para una fiesta en conmemoración de un santo: *El primer conde de Orgaz*», en *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, ed. Miguel Zugasti y Joseba Cuñaba (Toulouse, PUM-Méridiennes), 167-179.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (1996): «Anomalías sorprendentes y alusiones históricas en una comedia poco conocida de Vélez de Guevara: *A lo que obliga el ser rey*», en *Luis Vélez de Guevara y su época: IV congreso de historia de Écija. 20-23 de octubre de 1994*, ed. Piedad Bolaños Donoso y Martina

- Martín Ojeda (Sevilla, Ayuntamiento de Écija/Fundación El Monte), 275-282.
- KENNEDY, Ruth Lee (1974): *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-1626*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- LOCHERT, Véronique (2009): *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Ginebra, Droz.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Emma M^a. (2021): «Texto, atribución y censura de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3: 79-89.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel (2000): «Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo», *Mágica*, 8: 57-72.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario y Alejandro RAMOS IGLESIAS (2019): «La controversia sobre la corte en el teatro breve de Luis Vélez de Guevara: dramaturgo y sujeto literario», *Philología Hispalensis*, 33.2: 31-49.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (1624): *La segunda de don Álvaro*, manuscrito autógrafo, Institut del teatre de Barcelona. http://www.cervantesvirtual.com/portales/institut_del_teatre_cat/obra/la-segunda-de-don-alvaro-manuscrito-comedia-en-3-actos--0/ [22-03-2022].
- QUEVEDO, Francisco de (2017): *Cómo ha de ser el privado*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- (2000): *Discurso de las privanzas*, estudio preliminar, edición y notas de Eva María Díaz Martínez, Pamplona, EUNSA.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2018): «El conflicto de Jonás. De Claramonte a Vélez de Guevara. *El inobediente, o la ciudad sin Dios y La corte del demonio*», en *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, ed. Delia Gavela (Nueva York, IDEA), 209-230.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (coord.) (2020): *La actividad teatral cortesana en la España del Barroco*, monográfico en *Librosdelacorte.es*, 21: 144-353.
- SENTAURENS, Jean (1984): *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2. Vols.
- VAREY, John E. (1986): «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, 5: 271-298.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1658): *A lo que obliga el ser rey*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores, décima parte*, Madrid, Imprenta Real, Q5v.-S7r (h. 125v-143), Biblioteca Nacional de España, sig. R/22663.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2013): *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudios introductorios de Ja-

vier J. González Martínez y Gareth A. Davies, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

- ___ (2012): *El privado perseguido*, ed. crítica, introducción y notas de Daniele Crivellari, Massarosa, Edizioni il Molo.
- ___ (2006): *La corte del demonio*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudio introductorio de María Yaquelín Caba, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ___ (2002a): *El conde Don Pero Vélez*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudio introductorio de Thomas E. Case, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ___ (2002b): *El primer conde de Orgaz*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudio introductorio de Sebastian Neumeister, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.