



EL TEATRO BARROCO EN ESPAÑA Y SUS CARACTERÍSTICAS

Milena Cáceres Valderrama / Francia

El teatro Barroco en España, Hispanoamérica y en el Virreynato del Perú se desarrolla durante el siglo XVII. Destacadas figuras del arte dramático como Lope de Vega y Calderón de la Barca, convierten el teatro español del siglo XVII, en el llamado del Siglo de Oro. Entre los seguidores de Félix Lope de Vega está el autor que vamos a estudiar, don Luis Vélez de Guevara con la obra *El Cerco de Roma*. Las comedias del Siglo de Oro Español, llegan a América, a los Virreynatos de México y el Perú, casi inmediatamente después de haberse estrenado en España y se representan en los teatros de Lima, Cuzco y Potosí así como en las villas que son cabeza de encomienda, con gran éxito. Tal es la obra que nos ocupa: *El Cerco de Roma* o *Carlomán de la Villa de Huamantanga*, de los Andes del Departamento de Lima, se representa desde el siglo XVII hasta nuestros días.

El Barroco es un término que emigra de la pintura, escultura, arquitectura, etc.; significa algo común a todo el arte europeo e hispanoamericano. Una de las expresiones más logradas del Barroco es el teatro, en el sentido lato, y en el sentido de que lo teatral invade todos los aspectos de las artes en el siglo XVII. En la época del barroco se produce un desbordamiento de lo teatral en todos los aspectos de las manifestaciones artísticas y en las formas

públicas de la vida de todas las gentes. La vida se erige como el gran teatro del mundo.

El desarrollo del teatro barroco entraña en su morfología y expresividad un desbordamiento de todo lo externo y apariencial, excitador y halagador de los sentidos. Busca expresar por la vía sensorial los impulsos de la más profunda y grave inquietud del vivir. La sobrevaloración de lo teatral que supone la de todo lo externo en su más inconsistente existir de un mundo de engaño y de ficción, entraña en su más íntimo sentido la más grave y angustiosa concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida, realidad que se identifica con la comedia.

La obra barroca con el dinamismo impetuoso del movimiento de sus formas y figuras, con sus hirientes efectos de luces y colores, con todas sus riquezas sensoriales, con sus arrebatadores perspectivas, lo que está luchando por expresar, tras la visión de ese mundo seductor que nos lanza hacia un espacio continuo e infinito, es el fluir incesante del paso del tiempo; pero con la angustiosa conciencia de que nuestro vivir es así algo tan inestable, tan de pura apariencia, que sus goces todos son equivalentes a los de una representación teatral, en la que forzosamente hemos de actuar como personajes, sintiendo las bellezas de la realidad que nos rodea como un escenario también cambiante, ya que sólo permanece el tiempo que todo lo

devora. Lo que late, pues en el fondo de la gran obra barroca, es la gran verdad de la fugacidad de la vida.

El teatro anima todos los festejos o diversiones, será la comedia, el auto sacramental, la tragedia, la zarzuela, la ópera, el ballet, la mascarada, los entremeses, la moji-ganga, y la reunión y enlace de varias de estas formas teatrales. El teatro barroco tiene una voluntad integradora en cuanto a la mezcla de lo noble y lo humilde, mixtura de la música, la danza, la pintura y la escultura, síntesis de temas divertidos y profundos. El teatro adquiere su pleno carácter de espectáculo. Se comienza a construir los primeros teatros en las grandes ciudades, locales fijos para las representaciones teatrales.

El espacio teatral barroco está destinado a la acción y a la decoración, el actor recita y el espectador entra en el mundo de la ilusión. El espacio está poblado de edificios con columnas, obeliscos, escultura y pinturas. El Barroco procurará que ese espacio teatral, escénico, se nos haga espacio real y se funda y confunda con el nuestro; el de los espectadores. Así como las pinturas barrocas están pobladas de escenas teatrales donde los espectadores están dentro del cuadro y cuyo mejor ejemplo son *Las Meninas* de Velásquez.

El Siglo de Oro del Teatro Español comprende una intensa y prolongada producción que se clasifica en dos ciclos de teatro español: La manera de Lope y la de Calderón. Estos dos ciclos no están radicalmente separados, puesto que Lope empieza a producir en 1580 y muere en 1635, Calderón nace en 1600 cuando existe un teatro muy popular con un público entusiasta, empieza a producir entonces durante la época final de Lope y termina solo en 1681. Hay un momento en que los dramaturgos de los dos ciclos estrenan al mismo tiempo.

Luis Vélez de Guevara era diecisiete años más joven que Lope de Vega (1579 - 1644). Y está considerado dentro del grupo de autores que sigue la línea creada por Lope. Fue muy famoso en su época y algunos se atreven a decir que fue el segundo autor teatral después de Lope de Vega. El se forma como dramaturgo dentro de una concepción del teatro que ya ha triunfado y cuenta con el favor de un público insaciable. Empresarios y actores montan para ese público piezas y más piezas.

Vélez de Guevara se destaca por la intensidad de su lirismo y por la potencialidad trágica de algunos de sus dramas. Entre los temas dramáticos en circulación nuestro autor muestra especial preferencia por los temas heroicos protagonizados por personajes de noble sangre, de los cuales se exaltan sus acciones gloriosas. A sus héroes se los encuentra en la historia y en las leyendas nacionales.

Se los presenta sobre la escena para que con sus hechos causen la admiración del público. Estas piezas están construidas a base de una serie de situaciones en que nos muestra al héroe en acción. El conjunto de héroes del teatro de Vélez de Guevara nos da una imagen del heroísmo, no de los personajes como individuos.

Pero examinemos primero qué es el teatro barroco:

El Teatro Barroco del Siglo de Oro presenta los siguientes elementos fundamentales:

1. Se habla de la comedia del Siglo de Oro porque los dramaturgos emplearon este término. En realidad se trata de comedias, tragicomedias o tragedias. Apoyándose en ejemplos tomados en su mayor parte del Siglo de Oro, el *Diccionario de Autoridades* resume más de un siglo de uso nacional del vocablo *Comedia*: obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común, pero hoy, según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro, o sea comedia, tragedia o tragicomedia o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega en su composición *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609).
2. Existe una pluralidad temática: Los dramaturgos buscan argumentos y asuntos en el inmenso arsenal de temas de la literatura contemporánea, medieval o antigua o en la circunstancia histórica de su tiempo. Buscan inspiración en la tradición épica medieval y en el romancero; en la historia española antigua y las crónicas; temas pastoriles, moriscos, caballerescos y mitológicos; temas procedentes de la literatura religiosa como asuntos bíblicos, misterios, vidas de santos, y por último temas extraídos del vivir contemporáneo: políticos, religiosas, sociales. Puesto que cada autor se siente con el derecho de dar su opinión sobre los problemas de su tiempo por medio de su obra teatral.
3. La unidad dramática es la acción. Los dramaturgos respetaron sobretudo la unidad de la acción. Construyen la obra dramática de acuerdo en el *natural*, donde las acciones no requieren veinticuatro horas, ni un solo lugar, sino cada una su propio tiempo y su propio espacio. La acción del drama, al prescindir de las supuestas unidades de tiempo y lugar, adopta espontáneamente la estructura espacio-temporal de la vida humana.
4. Los dramaturgos del siglo XVI dividieron la obra teatral en cinco, cuatro o tres actos llamados jornadas, sin que llegara a imponerse de modo absoluto ninguna de ellas. Se debe mantener la curiosidad e interés del público hasta el final.

Cada acto va corrido, sin que el dramaturgo señale explícitamente la división en escenas, limitándose a indicar las entradas y salidas de personajes. El paso de un acto a otro tiene valor dramático pues puede servir para marcar el paso del tiempo. El primer acto suele comenzar abruptamente, introduciéndonos de golpe en la acción, captando así, desde la primera escena nuestra atención. Este comienzo brusco de la acción es típico de la Comedia y descansa en un seguro instinto de economía dramática. Esta manera de situarnos ya en la acción dramática tiene una consecuencia clara: acelerar el inicio de la acción dramática y contribuir el ritmo esencialmente dinámico que caracteriza el teatro español del siglo XVII.

5. Los argumentos del Teatro Barroco Español están contruidos sobre el principio de la justicia poética. La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se considerará adecuado que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. El drama español también implícitamente afirma lo inverso: la necesidad del castigo del malvado; es decir, que nadie debería ser castigado y sufrir calamidades sin merecerlo.
6. Los personajes son muy activos, pero rara vez descienden a honduras psicológicas. Es un teatro donde los ideales colectivos se cristalizan. La acción predomina sobre la reflexión individual. La honra es el motor de la acción dramática. Teniendo en cuenta la especialísima estructura de la vida española durante los siglos XVI y XVII. La honra es el honor individual y lo mueve a lo largo de su vida. El atraso de los españoles de la época que se aferran a la honra se explica por la necesidad de figurar en primera línea socialmente y no ser relegado a un último término. Durante la prolongada contienda entre hispano-cristianos e hispano-judíos, tras el pleito entre ortodoxia y herejía, se ventilaba en realidad quiénes iban a ser los que pertenecían a la casta superior entre los españoles, es decir, los que tenían honra. El sentimiento de honra o sea de la limpieza de sangre y del ansia de hidalguía necesitan para ser entendidos el saber que los árabes y judíos de la época poseían la técnica así como el saber científico y filosófico de la época frente a los cristianos que eran los más "atrasados" y pobres.

De ahí que cuando se afirma que fue gracias al Concilio de Trento y a la Contrarreforma que se genera del mismo el movimiento del barroco español, hay opiniones que difieren. Nosotros compartimos con Marcel Bataillon y Américo Castro, la corriente que sostiene que no fue la actitud tan piadosa de Felipe II quien aislara a los españoles, sino mismos los cristianos españoles. De haber poseído aficiones científicas, se hubieran servido de ellas en mayor o menor grado, pese al aislamiento. Fueron ellos mismos y su incultura quienes dieron nacimiento a sentimientos tan retrógrados

como el de la Honra. El Teatro Barroco no surge como arma de la Contrarreforma, sino como fruto directo e inmediato de la Prerreforma y Reforma católica española.

7. Los teatros y su público: al comienzo en 1580 Lope contaba en Madrid con tres tipos de teatro, el eclesiástico, el de Corte y el teatro público urbano. Los dos primeros montaban con gran riqueza escenográfica piezas para celebrar festividades o ceremonias religiosas o cortesanas. El teatro público se construyó en el Corral de Comedias. El teatro se construía en un patio de vecindad, cerrado por casas en cubierto con un techo. Al pie del escenario se ubicaban los hombres o *mosqueteros* que se ponían a gritar y calificaban el éxito o fracaso de la comedia. Los balcones y ventanas de las casas que daban sobre el patio o *corral* servían de palcos desde donde veía el espectáculo un público más selecto. El alquiler de estos aposentos llegó a constituir un pequeño negocio. Las mujeres tenían su sitio en la cazuela, situada al final del patio. Más adelante fue posible construir un anfiteatro. Por último habían los *desvanes* situados por encima de los balcones o aposentos. Las funciones eran por la tarde y terminaban una hora antes de la puesta de sol. Solían durar dos horas como mínimo y tres como máximo.
8. La escenografía que va variando va haciéndose cada vez más complicada y elaborada. El escritor de teatro debe esforzarse por satisfacer el gusto de un público insaciable que sin otra diversión pide constantemente novedades. De ahí que se insale la *machina* o tramoya que permite cambiar de escenario, descender a los actores también desde arriba. La maquinaria teatral de esa época consistía en un juego de poleas, en una grúa muy sencilla, y en un artefacto anejado con cuerdas. Era una especie de revólver vertical que al dar vuelta escondía un objeto, una imagen o un actor de los ojos de los espectadores, y volvía lo a presentar si era necesario. Eran "las apariencias" o apariciones furtivas y espectaculares, generalmente acompañadas de luces y ruidos. En resumen la "tramoya" como se le denomina genéricamente en adelante, sirve para manejar actores y objetos de su tamaño (serpientes fabulosas, nubes) que no modifican fundamentalmente la estructura del escenario. Este sigue desnudo, excepción hecha de ocasiones extraordinarias en que se viste con algunos elementos de carácter más bien simbólico para denotar el lugar de la acción: ramas para un jardín, una silla y una mesa para una sala, etc.
9. Influyen en el Teatro Barroco las corrientes literarias del conceptismo y el culteranismo de la poesía vigente en el

La tramoya servía para levantar, bajar y hacer volar actores, los escotillones y los animales mecánicos e infernales, venían de aquellas obras, y habían sido utilizados abundantemente para ilustrar la salida de Satán de los infiernos y la llegada de los ángeles del cielo.

Siglo XVII. El poeta barroco tiene gran interés en causar asombro y maravillar. Lope y su discípulo Vélez de Guevara siguen esta vertiente aunque Lope reniega de ella y se califica a sí mismo como de "estilo llano".

¿Qué es el conceptismo y el culteranismo? Después de largas discusiones entre los especialistas, se llega a la conclusión de que si bien fueron enemigos Góngora y Quevedo, sus poéticas no fueron tan distintas. Góngora es un idealista y Quevedo un surrealista.

El *Concepto* que es el término más genérico que une a las dos poéticas consiste en establecer una relación intelectual entre ideas y objetos remotos; remotos porque no tienen ninguna conexión obvia o por ser en realidad completamente disímiles ("relación ficticias y arbitrarias"). Existe un abismo entre los términos de la comparación, el cual se pretende salvar por medio de un salto del ingenio, es lo que diferencia al concepto de la metáfora normal. En los antiguos tratados de retórica esta metáfora violenta y disonante se llamaba *catachresis*.

Figuras como el oxymoron, el quiasmo, la paradoja y las antítesis eran la delicia de los conceptistas barrocos como veremos más adelante en el análisis de la obra de Vélez de Guevara.

10. El verso es el modo de expresión dramáticos. Se utilizan sobretodo el octosílabo, metro natural del Castellano. Aparecen versos tradicionales o italianos en diversas combinaciones estróficas, siendo las más frecuentes las redondillas, romances, décimas, quintillas, silvas, sonetos y octavas. La rica polimetría busca la acomodación entre verso y situación.

El lenguaje del drama y su forma es el resultado de la conjunción entre la calidad estética de la palabra y su capacidad de plasmación de lo real. El lenguaje debe divertir encantando.

11. El soliloquio o monólogo, que expresa la dialéctica interior del persona, su conflicto interior, el tenso debate de los valores de el alma del personaje es un recurso teatral frecuentemente utilizado, siendo el más famoso el monólogo de Segismundo en *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca, nuestro Hamlet español.

EL TEATRO BARROCO EN EL VIRREYNATO DEL PERÚ

El imperio español no se contentó con adquirir colonias para el engrandecimiento económico y para el prestigio político de la nación, sino que siguiendo el ejemplo el imperio romano pugnó por dar a sus siervos la cultura, la lengua y sobretodo la religión. España deseaba transformar

a los aborígenes en súbditos del imperio y para ello inició una campaña de españolización y evangelización desde las primeras décadas. Las obras literarias acompañaron al conquistador desde sus primeras aventuras en América. Jacobo Cromberger se instaló en Sevilla en 1500 y se benefició del descubrimiento de América imprimiendo y exportando libros a las colonias españolas, dado que la demanda era altísima, según algunos debido a la necesidad de diversión de los encomenderos y otros españoles bien asentados.

Ni bien se publicaban los libros en Madrid, que Cromberger los exportaba a América. El record es la obra maestra de Cervantes, el Quijote de la Mancha, que llegó a la Ciudad del Cuzco en 1606, solamente un año después de haber sido publicado en España. El impresor italiano Antonio Ricardo se instaló en Lima en 1580, y empezó a reeditar e importar obras para este público ávido de entretenimiento. Existe una sorprendente similitud entre los libros que se publicaban en España y leían en Lima por esos mismos años.

Las obras de teatro fueron una herramienta de primera utilidad en el esfuerzo por entretener y evangelizar. En 1582 el director de teatro, Francisco de Morales, fundó el primer Corral de Comedias, en Lima. Fue así como Lope de Vega y sus seguidores como don Luis Vélez de Guevara llegaron a Lima y partieron para las zonas más alejadas de las encomiendas como Huamantanga.

La vida de la colonia estaba marcada por los días de fiestas: fiestas religiosas como el Corpus Christi, Semana Santa o fiestas en honor de Vírgenes o santos, fiestas en honor del heredero de la Corona o su muerte, recibimiento de Virreyes o del Real Sello. Los festejos estaban compuestos por una serie de ceremonias en que se desarrollaban juegos muy entretenidos en Lima, Cuzco y Potosí. Cualquier pretexto era bueno para empezar la fiesta, que podía durar hasta 15 días: como aquella que se realizó en Potosí para la llegada del Virrey Toledo. En los pequeños poblados se trataba de imitar el boato en menor escala, pese a las prohibiciones de las autoridades. Ceremonias religiosas y públicas estaban compuestas de desfiles, procesiones, misas y tedeum, corridas de toros y peleas de gallos, cañas y sortijas, máscaras, bailes, paseos, óperas y representaciones llamadas comedias en que podían salir españoles solamente, indios únicamente, o entremezclados.

Las comedias eran el entretenimiento de la nobleza por excelencia. El uso del teatro en encomiendas de indios en la sierra del Perú y Bolivia, se explica porque las comedias cumplían la doble función de entretener y catequizar a los naturales. Los españoles no podían

oportunidad de mostrar en sus escenas su superioridad sobre los habitantes del Perú. Los sacerdotes encargados de la evangelización llevaron las comedias a los pueblos y representaron lo más suntuosamente posible las luchas entre moros y cristianos, para que sirvieran de ejemplo a los indios recién catequizados, que eran equiparados a los moros de las comedias.

Los indígenas, por su parte, habían tenido una vida ceremonial con una gran variedad de actos y festejos, baile y danza, cacería para la elite, teatro con ambientes naturalistas, poesía, procesiones y desfiles, y, por supuesto, los combates fingidos que se practicaban en toda América. Las autoridades españolas deciden implantar algunos elementos coincidentes con la cultura de los aborígenes. *La Danza de Moros y Cristianos* (que es así como se llama en el Perú) se convirtió en el plato fuerte de todas las festividades oficiales y religiosas, locales y cívicas americanas. En los siglos XVII y XVIII se multiplican las fiestas por toda América Hispánica, muchas veces a cargo únicamente de los indios. Recordemos cómo el arte popular empieza a estar en manos de indios y mestizos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, produciéndose expresiones artísticas mestizas muy ricas, como la Pintura del Cuzqueña.

Los españoles estuvieron encantados de la vida cuando vieron la cantidad de danzas que tenían los indios y el gusto con el que las ejecutaban, por lo que apenas llegadas las danzas aborígenes las incorporaron al ceremonial cristiano. El escritor peruano Garcilaso de la Vega, que nació en 1539 (es decir, sólo 7 años después de la conquista), recuerda unas fiestas de su infancia en que se "sacaba doce docenas de indios de la misma manera que pintan a Hércules, cubiertos con el pellejo del león y la cabeza del indio metida en la cabeza del león. Yo los vi así en las fiestas del Santísimo Sacramento". Y dice también el Padre Cobo que por los años 1551 a 1552 el Maestro de Capilla del Cuzco "compuso una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta del Santísimo Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los Incas". Salieron ocho muchachos mestizos de mis condiscípulos, vestidos como indios con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el Hayllí de los Indios". *La Danza* sigue siendo una de las principales diversiones públicas hasta finalizado el período colonial.

EL CERCO DE ROMA O CARLOMÁN DE HUAMANTANGA

Desde septiembre de 1979 comencé a investigar sobre la noticia de que en los Andes del departamento de Lima,

en el distrito de Huamantanga, se representaba a Carlomagno y los Doce Pares de Francia los días 7, 8 y 9 de octubre todos los años pares (es decir, los años 1980, 1982, 1984, 1986, etc.). En la zona de Huamantanga se representan varias obras traídas en la época de la colonia con el nombre genérico de Moros y Cristianos.

Cuenta Ricardo Palma que según la crónica de Córdoba y Urrutia fueron los padres mercedarios quienes evangelizaron Huamantanga hacia finales del siglo XVI. Es posible pensar entonces que fueron ellos mismos quienes trajeran las danzas de moros y cristianos en que Carlomagno y Garcilazo son los protagonistas con el propósito de dar al pueblo un espectáculo de masas que entretuviera y adoctrinara a los indígenas.

Huamantanga está situada a 113 km al nordeste de Lima, la capital del Perú. Se llega a ella por la carretera a Canta. Una vez recorridos 89 km, se alcanza el punto denominado *El Diablo*. Tomando el camino que va hacia el norte, por una carretera de una sola vía y subiendo en serpentín por una pista muy escarpada de tierra afirmada, se llega finalmente a Huamantanga. Situada a 3.300 metros de altura sobre el nivel del mar, en la Cordillera de los Andes, se encuentra la Villa de Huamantanga, con una población de 710 habitantes.* Este distrito pertenece a la provincia de Canta, del departamento de Lima (Perú).

Huamantanga es una palabra quechua que significa *cóndor sobre una peña*.* El pueblo está dividido en dos barrios conocidos con los nombres de *Anduy* -'el que se ve'- y *Shihual*, -'el que no se ve'. El barrio de *Anduy* fue conformado por los *ayllus* o comunidades incaicas de Ripish y Pueblo Viejo; el barrio de *Shihual* fue constituido por los *ayllus* de Tunanmarka y Purumarka.

El barrio de Shihual representa todos los años Pares El Ave María del Rosario, obra inspirada en Los Hechos de Garcilaso de Lope de Vega y El Triunfo del Ave María de Un Ingenio de la Corte., otra obra de Moros y Cristianos que hemos trabajado anteriormente.

Grande fue nuestra sorpresa cuando descubrimos que el Cerco de Roma que se representa en Huamantanga es la obra de Luis Vélez de Guevara, el gran autor del Barroco español.

Si consideramos la hipótesis que esta obra llegó a Huamantanga en los años 1600, haría cuatro siglos que se viene representando. En estos cuatro siglos, la obra de teatro ha sufrido múltiples transcripciones en las cuales ha perdido su división en jornadas así como los signos de puntuación. Muchas palabras han sido cambiadas así como los personajes y lugares. Actualmente se encuentra copiado en un cuaderno escolar y celosamente cuidado

por su dueño, puesto que para los Huamantanguinos, su dueño es el Sr. Francisco Castañeda, e ignoran la autoría de Vélez de Guevara.

EL CERCO DE ROMA DE VELEZ DE GUEVARA EN HUAMANTANGA¹

Esta comedia tiene como argumento el hecho figurado que hacia el año 800 se reúnen en las murallas de Roma (El Cerco) el rey Carlomagno y varios de los paladines de la época: su sobrino Roldán (antes de Roncesvalles) y Reinaldos de Montalbán, el guerrero español Iñigo Arista (quien solía pelear también al lado del rey francés) y Bernardo del Carpio (Sobrino del Rey Alfonso el Casto y posible sucesor del trono español). Todos ellos quieren defender al Papa Adriano de la amenaza del Rey Lombardo Desiderio (que para los efectos de la pieza es considerado moro, aunque en realidad pertenece a una tribu germánica). El Cardenal Leoncio se une a ellos es un guerrero italiano que ha estado defendiendo al Papa y ha recibido del Santo Pontífice el título de Cardenal. Antes de la llegada de Carlomagno, Desiderio toma preso a Leoncio y lo ata a un árbol. La obra es amenizada por Valeriana, hermana de Leoncio, quien provoca el amor loco del rey Desiderio cuando viene a pedir la libertad de su hermano, y de quien el guerrero Iñigo Arista se enamora perdidamente.

Hay una serie de lances entre los dos ejércitos. Muere el Papa Adriano y es sucedido por Leoncio. El Rey Desiderio es capturado y antes de ser muerto pide el santo bautismo. Y por último, Iñigo Arista y Valeriana se casan.

Aparecen dos figuras ex machina: San Pedro quien pide a Carlomagno que ayude a Adriano a vencer a los infieles que él lo premiará (luego será coronado Emperador de los Romanos el día de navidad del año 800 en Roma) y el Tiempo que alaba la casa de los Zúñiga, benefactores seguramente de Vélez de Guevara.

Primero queremos explicar que la obra que mayor éxito tuvo en América fue la Historia de Carlomagno y los doce pares. El ciclo del Emperador Carlomagno es de origen francés. A América llegó en forma de ediciones de cordel, es decir, hojas sueltas que se copiaron y recopilaron desde la llegada de los españoles. Lo encontramos hasta ahora en la pampa argentina, en los bohíos portorriqueños, y en Huamantanga, como ya vimos.

Carlomagno nació en 764 y murió en 814. Será coronado el día de navidad del año 800 Emperador de los Romanos por el Santo Pontífice en Roma. Conquistó casi toda Europa para los franceses y el papado. Junto con

Akenathon, Julio César y Juana de Arco fue un personaje legendario antes de su desaparición. Su gloria se acrecentó tanto que concretizaba todas las esperanzas de los pueblos de Europa que aspiraban a la unificación de los estados del Mediterráneo y a la expulsión de los infieles. Y aunque parezca difícil de creer su fama trascendió hasta América y la olvidada comunidad de Huamantanga donde su nombre persiste hasta el día de hoy.

La obra de *El Cerco de Roma* se divide en tres jornadas o actos y toda la acción se desarrolla frente a las murallas de Roma, en el momento en que Carlomagno y sus paladines cercan Roma. Seguramente en los corrales de comedias habría un escenario de murallas y el mar desde donde los paladines venían en barcos vistosos para ayudar al Papa Adriano.

En Huamantanga, la obra se desarrolla en una explanada durante la tarde de tres a seis, y durante los tres días de fiesta, el 7, 8 y 9 de octubre de los años pares. El único elemento del escenario es un árbol que pegan al suelo y donde atan al Cardenal Leoncio cuando es tomado prisionero.

N.º 43. Fol. 1.

COMEDIA FAMOSA.

EL CERCO DE ROMA

POR EL REY DESIDERIO.

DE LUIS VELEZ DE GUEVARA.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

El Rey Desiderio.	Don Carlo Negro.	Don San Pedro.
Alfonso.	Roldán.	Don Adriano Cardenal.
Reinaldo de Montalbán.	Reynaldo.	Don San Capitan Iñigo.
Valeriana.	Iñigo Arista.	Don Marco.
Bernardo del Carpio.	Don Alfonso.	Don Don Soldado.

JORNADA PRIMERA.

Toca a caso, y sale el Rey Desiderio, y Soldados.

Dios. Sobervios hijos de Roma, ambicionados y desabechos, Alcazars, cuyas torres tocaban con la punta al Cielo. Fantosos Amphiteatros, solemnizados del tiempo, torres, puertas, calles, muros, como no, aqués que, legados, como es por el, venís, venís, y las capellas de fuego, que en vuestro, peligro, de mi colérico pecho, si habeis oído mi nombre, como no os venís, cayendo o ya no os, quien, o sea, o ay de diamante, hecho.

Yo soy aquel, cuyas obras, fuera de espantos, y de miedo, cuya fama adora el mundo, cuyo furor, como el Cielo, soy descendente, de aquellos, que hicieron en Babilonia, Torres contra un Dios un tiempo, Gigante, soy de su sangre, no menos valiente que ellos, y no menos poderoso, pues contra Roma me iré, No coparéis Dios, alguno, mi Dios propio es mi remedio, y por ser Dios de mi remedio, me llaman Rey Desiderio, Contra las Christianas Leyes, de suerte me gobernareco.

Los personajes del CERCO DE ROMA de Vélez de Guevara son los siguientes:

Moros	Cristianos
Rey Desiderio	Carlo Magno Bernardo del Carpio Roldán Reinadlos
Un Capitán Moro	Íñigo Arista
Dos Moros	Adriano Pontífice San Pedro Leoncio Cardenal Valeriana, su hermana Quatro Cardenales Dos Soldados Un Alferez

Personajes del CERCO DE ROMA de Huamantanga

Moros	Cristianos
Rey Desiderio	Rey Carlomagno Rey Bernardo
1er Moro	Roldán
2do Moro Serlín	Iniguarista
3er Moro Solimán	Reynaldo San Pedro Cardenal Valeriana, su hermana

Algunos personajes han sido suprimidos en Huamantanga y el paladín español, Íñigo Arista, se ha convertido en Iniguarista, cambio que se comprende.

El CERCO DE ROMA (Personajes)

Moros	Cristianos
Rey Desiderio	Rey Carlomagno
Rey Embajador	Rey Bernardo
Primer Moro	Cardenal
Segundo Moro	Iniguarista
Tercer Moro	Roldán
Portero	Reinaldo
Reina Valeriana	San Pedro
Cinco Pallas	

Reinaldo corta las cuatro esquinas y portero le quita la bandera.

Canto Moros

Vamos turcos taferanes
Que hoy la gran morisca
Pasa el campo de cristianos
A reducirlos en cenizas

A caballo entre los cristianos dice:

Soberbios moros de Roma
Arruinados y deshechos
Al pasar por aquellas cumbres
Que tocáis con la puerta del cielo
O famosos anfiteatros

Solemnizados del tiempo
Calles, torres, puertas y muros
Como no sentís lo que llegó
Como no podré resistir
A la centella del fuego
Que a vuestros peligros salen
De mi colérico pecho
Si habéis oído mentar mi nombre
Como no venís oyendo
O no soy quien Cesolia
Soy de amante pecho

No conozco Dios alguno
Mi Dios propio es mi remedio
Y para que me conozcáis
Soy de aquel cuyas obras
Sirven de espanto y de miedo
Cuya fama adora el mundo
Cuyo furor tiene él al cielo
Y para que me conozcáis
Soy descendiente de aquellos
Que hicieron en Babilonia
Tomo contra Dios un tiempo
Gigante soy de mis armas
Y no menos valiente que a ellos
Y no menos poderoso

NOTA

- ¹ Luis Vélez de Guevara nació en Ilicija, Andalucía, en enero de 1570 o 1574 según sus biógrafos. Siguió la carrera de leyes sin protección ni recursos y fue muy joven a Madrid con el deseo de fijarse en la corte ejerciendo la abogacía. Se ejerció sin embargo en la amena literatura con la especialidad de la poesía dramática, siendo el segundo dramaturgo más importante después de Lope de la Vega (sin contar a Calderón cuya producción es posterior). Con Felipe IV, amante y protector de las letras, fue admitido en la tertulia literaria del rey. Fue también protegido por el Conde de Saldaña y el Duque de Veragua. Fue excesivamente apasionado con las mujeres, pasión que ni la edad ni la enfermedad pudieron corregir. Se casó dos veces y tuvo una prole muy numerosa. A los 67 o 71 años publicó nuestro autor la obra que más fama le ha dado: *El diablo cojuelo* (Madrid, 1641). Murió el 10 de noviembre de 1644. No conocemos la fecha exacta de composición de la comedia *El Cerco de Roma*, pero sabemos que Vélez de Guevara, como muchos autores de su tiempo se sintió con la obligación de escribir sobre un tema de actualidad como lo era la amenaza de una posible reconquista mora del territorio español. *El Diablo Cojuelo*, 1614, novela escrita con invención nueva y picaante, decorosa y veraz crítica de su tiempo, gracioso cómico y elegante estilo es uno de los mejores títulos del género de la novela de costumbres. Legase la tradujo al Francés y le añadió de su caudal, contribuyendo así al renombre y cualidad del autor original.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DE ARIAS SCHREIBER, ROSA MARÍA, Fiestas coloniales urbanas (Lima - Cuzco - Potosí). Lima, Otorengo Producciones, 1997.
- AULLÓN DE HARO, P (Ed.). Barroco. Madrid, Editorial Conde Luque, 2004.
- BONNET, CHRISTIAN, DESTOIRE, CHRISTINE, Les carolingiens (791 - 987). Paris: Armand Colin, 2002. pp. 34-53.
- DIEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1985.
- DIEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, Historia del Teatro en España. Madrid, Taurus, 1983. (Edición y compilación de José María Díez Borque).
- LEONARD, IRVING, Los libros del conquistador. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Reimpresión).
- OROZCO DIAZ, E., Teatro y teatralidad del barroco. Barcelona, Planeta, 1969.
- RUIZ RAMON, FRANCISCO, Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900). Madrid, Castalia, 1992.
- WARDROPPER, BRUCE, Siglo de Oro: Barroco. en Historia y Crítica de la Literatura Española. Barcelona, Grijalbo, 1983. Tomo II. (Edición al cuidado de Francisco Rico).