



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E

HISPANOAMERICANA

LA LITERATURIZACIÓN DE LA HISTORIA EN EL  
PROCESO CANÓNICO DEL REY FERNANDO:

ESTUDIO Y EDICIÓN DE *EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY  
DON FERNANDO*, DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ

PABLO ANTONIO POÓ GALLARDO

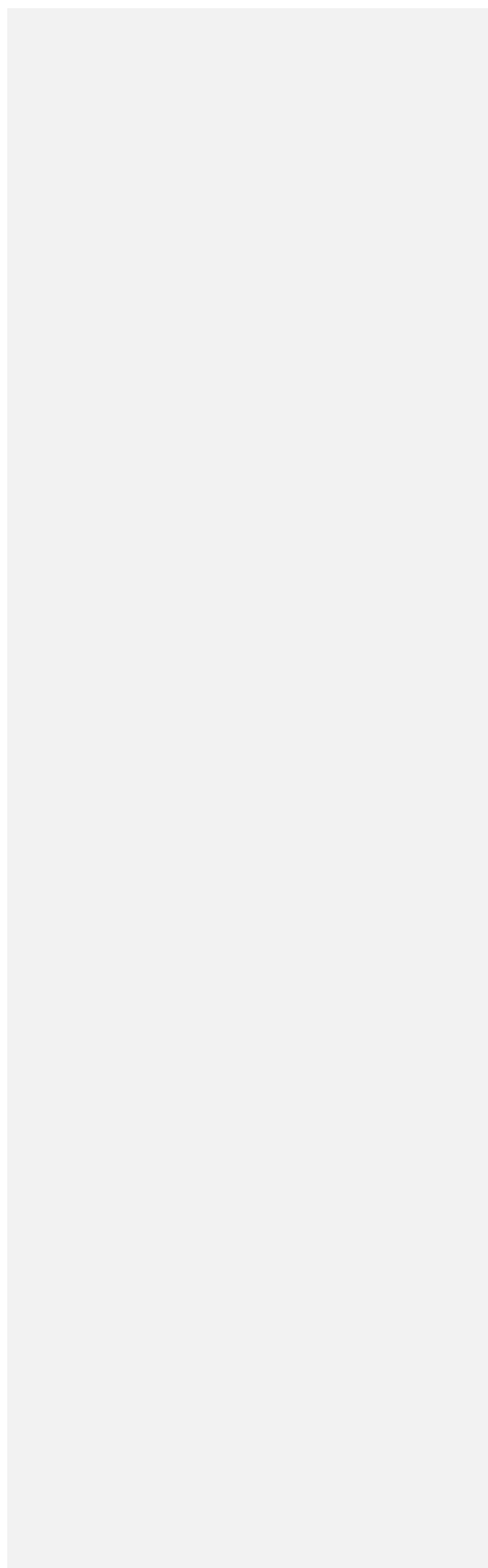
TESIS DOCTORAL

Directora:

Piedad Bolaños Donoso

SEVILLA, 2015

Pablo A. Poó Gallardo



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

LA LITERATURIZACIÓN DE LA HISTORIA:  
ESTUDIO Y EDICIÓN DE *EL CERCO DE SEVILLA POR  
EL REY DON FERNANDO*, DE LUIS DE BELMONTE  
BERMÚDEZ

Pablo A. Poó Gallardo

A mi madre, árbol talado que retoña.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

LA LITERATURIZACIÓN DE LA HISTORIA: EDICIÓN Y ESTUDIO DE EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO, DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ.

Palabras clave:

Belmonte, Cerco de Sevilla, Comedia, Siglo de Oro, Edición, Estudio.

Resumen:

Los principales objetivos de este trabajo se centran en la actualización de los datos biográficos y bibliográficos de Luis de Belmonte Bermúdez, así como en la edición y estudio de su comedia *El cerco de Sevilla*, que ha permanecido inédita los casi cuatro siglos que han transcurrido desde su creación. Para ello, nos hemos valido de los estudios que sobre la vida de Belmonte se han publicado, fundamentalmente, en el siglo XX, añadiendo a la compilación biográfica nuevos aportes documentales que vienen a arrojar luz sobre determinados puntos oscuros de la vida del comediógrafo sevillano. La edición del manuscrito de la comedia se ha realizado con un marcado enfoque de que facilite la difusión de la misma especialmente en el mundo educativo; por su parte, el estudio de la obra se vertebra tanto en un bloque puramente textual (estudio retórico, métrico y lingüístico) como en otro centrado en la pragmática teatral (tiempo y espacio dramático, semiótica de los personajes, materia histórica y materia religiosa).

\*\*\*\*\*

THE LITERATURISE OF HISTORY: EDITION AND STUDY OF EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO, BY LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ.

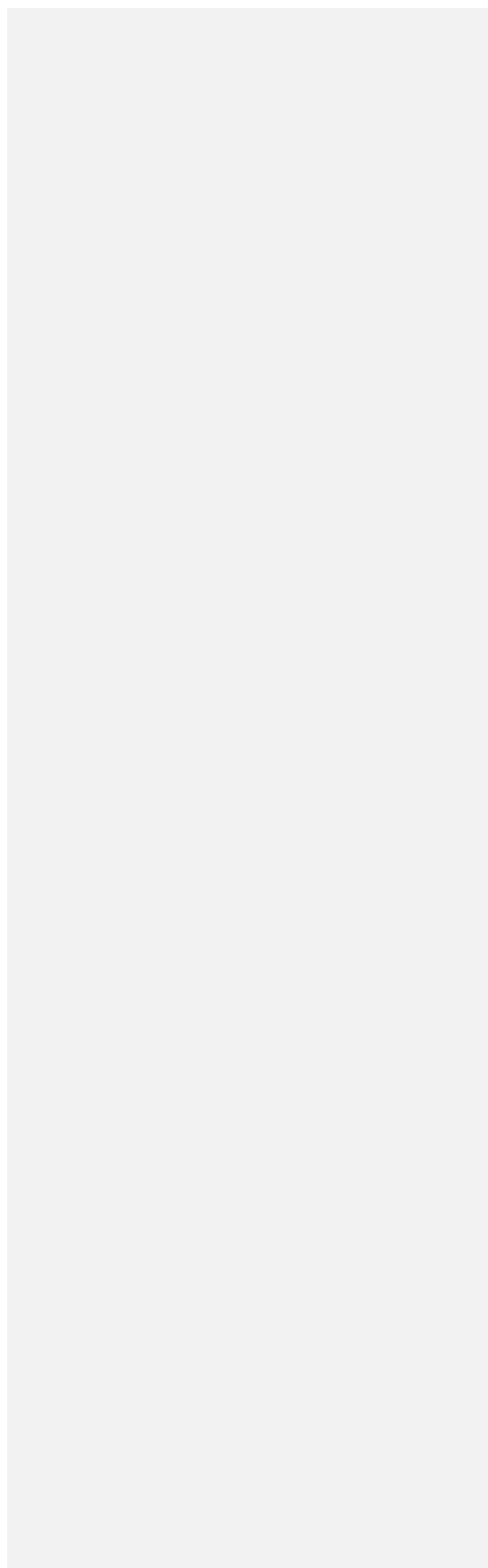
Key words:

Belmonte, siege of Seville, Comedy, Spanish Golden Centuries, Edition, Study.

Abstract:

The main objectives of this work focus on updating biographical and bibliographical data of Luis de Belmonte Bermúdez, and on the edition and study of his comedy *El cerco de Sevilla*, unpublished for the almost four centuries after his creation. To do this, we have used the studies on the life of Belmonte published mainly in the twentieth century, adding new biographical documents coming to shed light on certain obscure points in the life of Belmonte. The edition of the manuscript has a marked approach of textual modernization to facilitate his diffusion throughout educational contexts. Meanwhile, the study of the work is structured both on a purely textual block (rhetorical, metrical and linguistic study) and another one focused on theatrical pragmatics (dramatic time and space, semiotics of the characters, historical material and religious matters).

Pablo A. Poó Gallardo



## ÍNDICE GENERAL

0.	RELACIÓN DE ABREVIATURAS	10
1.	PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DE LA TESIS DOCTORAL.	14
2.	LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ: RECOPIACIÓN DE SUS DATOS BIOGRÁFICOS Y NUEVAS APORTACIONES.	20
3.	ELENCO DE SUS OBRAS DRAMÁTICAS.	
	3.1. MANUSCRITOS.	43
	3.1.1. COMEDIAS.	
	3.1.2. AUTOS SACRAMENTALES.	
	3.2. IMPRESOS.	49
	3.2.1. COMEDIAS.	
	3.2.2. ENTREMESES.	
4.	FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA COMEDIA <i>EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO</i> , DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ.	77
	4.1. FERNANDO III Y LA CONQUISTA DE SEVILLA EN LA LITERATURA.	
	4.1.1. FUENTES HISTÓRICAS.	
	4.1.2. FUENTES LITERARIAS.	82
	4.1.2.1. EL ROMANCERO.	
	4.1.2.2. LA POESÍA ÉPICA.	96
	4.1.2.3. LA COMEDIA ESPAÑOLA.	101
	4.1.2.4. OTROS GÉNEROS.	114
	4.2. LA MATERIA HISTÓRICA.	123
	4.3. LA MATERIA RELIGIOSA.	157

Pablo A. Poó Gallardo

5.	ANÁLISIS DE LA COMEDIA <i>EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO</i> .	
5.1.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA.	164
5.1.1.	INTRODUCCIÓN.	
5.1.2.	METODOLOGÍA PROPUESTA.	165
5.1.3.	NUESTRO TRABAJO.	167
5.1.3.1.	RESUMEN DEL ARGUMENTO.	
5.1.3.2.	AUTORÍA Y FECHA DE COMPOSICIÓN.	
5.1.3.3.	ESTRUCTURA DRAMÁTICA.	173
5.1.3.4.	ANÁLISIS POR JORNADAS.	180
5.1.3.5.	ENTRADA Y SALIDA DE PERSONAJES.	184
5.1.3.6.	ESPACIO Y TIEMPO DRAMÁTICO.	186
5.1.3.6.1.	ESPACIO DRAMÁTICO.	187
5.1.3.6.2.	TIEMPO DRAMÁTICO.	190
5.2.	ANÁLISIS MÉTRICO.	194
5.3.	ESTUDIO RETÓRICO.	199
5.4.	ESTUDIO DE LOS PERSONAJES.	206
5.5.	FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA.	247
6.	EDICIÓN DE LA COMEDIA <i>EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO</i> , DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ.	248
6.1.	DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO.	
6.2.	CRITERIOS DE EDICIÓN.	261
6.3.	<i>EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO</i> .	263
6.3.1.	PRIMERA JORNADA.	265
6.3.2.	SEGUNDA JORNADA.	315
6.3.3.	TERCERA JORNADA.	363
7.	CONCLUSIONES GENERALES.	403
8.	BIBLIOGRAFÍA.	413



## 9. APÉNDICES

9.1. APÉNDICE ESTRUCTURAL I.	iii
9.2. APÉNDICE ESTRUCTURAL II.	iii
9.3. OTROS DOCUMENTOS:	
A) TRANSCRIPCIÓN DE LOS NUEVOS DOCUMENTOS NOTARIALES.	iii
B) BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL REY DON FERNANDO, RECOGIDA POR EL PADRE JUAN DE PINEDA. (FECHA)	iii
C) COMPENDIO Y MEMORIA DE ALGUNOS LIBROS, Y AUTORES QUE TRATAN DEL SANTO REY DON FERNANDO (A 331/136(12).	iii
D) D. 1: COPIA DE DOS BREVES DE INOCENCIO CUARTO DE 1252 Y 1254... EN QUE CONCEDE VARIAS INDULGENCIAS EN EL ANIVERSARIO DEL SANTO REY DON FERNANDO... A 331/136(06). IGLESIA CATÓLICA. PAPA (1254-1261: INOCENCIO IV).	
D.2: COPIA DE ESCRITURA DE CONCORDIA ACERCA DEL DERECHO DE PRIMADO DADO POR DON SANCHO ARZOBISPO DE TOLEDO EN 1266. A 331/136(07).	
D.3: COPIA DE UN BREVE DE ALEXANDRO QUARTO... A LA SANTA IGLESIA DE SEVILLA QUE ... USEN MITRAS EN HONRRA DEL SANTO REY DON FERNANDO ... A 331/136(05). IGLESIA CATÓLICA.	
D.4: SEVILLA: INTERROGATORIO IN SPECIE, DEL SIERVO DE DIOS DON FERNANDO EL TERCERO, REY DE CASTILLA, Y LEON: PEDRO FRANCISCO DE RUBEIS, ... ABOGADO... EN TODAS LAS ACUSAS DE LAS BEATIFICACIONES... 1642... CAUSA DE LA CANONIZACIÓN DE... FERNÁNDO EL TERCERO. A 331/136(02).	
E) EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO, DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ. MS. 15149, BN, MADRID.	

Pablo A. Poó Gallardo

## RELACIÓN DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

### ABREVIATURAS DE LAS UNIVERSIDADES CITADAS<sup>1</sup>

AUSTIN, *Bib. Cent. Hum.*, Humanites Research Center Librery. The University of Texas, at Austin.

BARCELONA, *Bib. Centr.*, Biblioteca Central.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, Instituto de Teatro.

BERKELY, Uni of Cal., University of California.

BERLIN, Preu. Sta., Preussische Staatsbibliothek.

BOLONIA, Bib. Uni., Biblioteca dell'Università.

BOSTON, Bib. Publ., Public Library.

BRUSELAS, Bib. Rg. Bel., Bibliothéque Royal de Belgique.

CAMBRIDGE, Bib. Uni., University Library.

CAROLINA DEL NORTE, Bib. Uni., University of North Carolina. Chapell Hill.

---

<sup>1</sup> Aunque no son acordes con la metodología empleada en esta investigación, respetamos la forma original de las abreviaturas del profesor Rubio San Román para mantener la coherencia con el contenido aquí reproducido de su investigación.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

FIRENZE, Bib. Marc., Biblioteca Marucelliana.  
FRIBURGO, Bib. Uni., Universitätsbibliothek, Freigurg im Breisgau.  
ILLINOIS, Bib. Uni. Urb., University of Illinois, Urbana.  
LONDRES, Bib. Lond., London Library.  
LONDRES, Brit. Mus., Biblioteca del British Museum.  
MADRID, Arch. Hist. Nac., Archivo Histórico Nacional.  
MADRID, Bib. Mun., Biblioteca Municipal.  
MADRID, Bib. Nac., Biblioteca Nacional.  
MADRID, Bib. R.A.E., Biblioteca de la Real Academia Española.  
MICHIGAN, Bib. Uni. Ann. Arb., University of Michigan, Ann Arbor.  
MINNIAPOLIS, Bib. Uni. Min., University of Minnesota.  
MONACO, Hof. Staat, Hof-und Staatsbibliothek.  
MONTPELIER, Bib. Mun., Bibliothèque Municipale.  
MUNICH, Bay. Sta., Bayerische Staatsbibliothek.  
NEW HAREN, Bib. Uni. Yal., Yale University.  
NUEVA YORK, Hisp. Soc., The Hispanic Society of America.  
OVIEDO, Bib. Uni., Biblioteca Universitaria.  
OXFORD, Bib. Bod., Bodleian Library.  
PARIS, Bib. Ars., Bibliothèque de l'Arsenal.  
PARIS, Bib. Nat., Bibliothèque Nationale.  
PROVIDENCE, Bib. Jh. Cart., Jhon Carter Brow Library.  
ROMA, Bib. Linc., Biblioteca dell'Accademia de Lincei.  
SALAMANCA, Bib. Uni., Biblioteca de la Universidad.  
SANTANDER, Bib. Men. Pel., Biblioteca Menéndez y Pelayo.  
SEVILLA, Bib. Col., Biblioteca Colombina.  
TORINO, Bib. Naz., Biblioteca Nazionale.  
TORONTO, Bib. Uni., University Library.  
VATICANO, Bib. Ap., Biblioteca Apostólica Vaticana.  
VENEZIA, Bib. Naz., Biblioteca Nazionale Marciana.  
VERSALLES, Bib. Mun., Bibliothèque Municipale.  
VIENA, Ost. Nat., Osterreichische Nationalbibliothek.

Pablo A. Poó Gallardo

WASHINGTON, Bib. Cong., Library of Congress.

#### ABREVIATURAS UTILIZADAS EN LAS DESCRIPCIONES BIBLIOGRÁFICAS

APS.	Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla.
Cap(s).	capítulo(s).
Col(s).	columna(s).
E.	escena.
Ed.	editor/edición.
Ejemp.	ejemplar.
Etc.	etcétera.
Fol(s).	folio(s).
H(s).	hoja(s).
J.	jornada.
M.	microsecuencia.
ms., mss.	manuscrito(s).
N., núm(s), n°	número(s).
S.	secuencia.
S. a.	sin año.
S. i.	sin impresor
S. l.	sin lugar
p., pp.	página/páginas.
v., vv.	verso/versos.
vol(s).	volumen/volúmenes.

#### ABREVIATURAS TEXTUALES

El cerco de Sevilla por el rey don Fernando

El cerco de Sevilla.

| Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Pablo A. Poó Gallardo

## 1. PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DE LA TESIS DOCTORAL

### 1.1. EN POCAS PALABRAS

Un escritor sevillano del Siglo de Oro que conoce el éxito de sus obras en vida es condenado por los siglos posteriores al anonimato. Esta circunstancia, que parece más bien el argumento de alguna de las muchas novelas históricas que pueblan el mercado editorial, es la base de nuestro trabajo.

La investigación sobre teatro del Siglo de Oro pretende recuperar y conservar el patrimonio dramático de esta época, bien a través de estudios que analicen autores, obras o aspectos de las mismas o aporten nuevas ideas y perspectivas, bien dando a conocer dramaturgos poco conocidos y piezas teatrales inéditas o que necesiten una revisión. Este es el objetivo de nuestra tesis doctoral, que versa sobre un autor hoy caído en el olvido: Luis de Belmonte Bermúdez.

La figura de este escritor sevillano es de esas que te atrapa desde muy temprano y con la que llegas a mantener una relación casi personal. En un primer momento, en el despacho de la Dra. Bolaños, escuchaba su sugerencia del tema de la tesis con algo de congoja por la responsabilidad que entraña el estudio de un autor con tantas lagunas por esclarecer en su biografía y numerosas obras inéditas, pero a poco que comenzamos a desentrañar el asunto

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

y a trabajar en su investigación surgió una relación, a través de los siglos, de la que me siento muy orgulloso.

La vida de Belmonte es, a todas luces, muy interesante: nació en Sevilla y, muy joven, partió a Perú para ganarse la vida. El carácter emprendedor y aventurero será una constante en la vida de este poeta, nunca conforme con las circunstancias, en su mayoría adversas, que rodearon su vida económica y literaria. De hecho, lo vemos embarcado como cronista en una expedición descubridora de las regiones australes bajo el mando del general Pedro Fernández Quirós. Tras una etapa mejicana, a la vuelta de su viaje, Belmonte intercala periodos de residencia en Sevilla y Madrid, donde pretende triunfar en un ambiente literario eclipsado por el todo poderoso Lope de Vega; pero la suerte no le será del todo próspera: a pesar de que escribe obras que se representaron con asiduidad, incluso en el Palacio Real, su situación económica no suele ser boyante, más bien todo lo contrario, a pesar de lo cual continúa su producción entregado a una profesión a la que dedicó su vida hasta morir, alrededor de 1650 o 1651, entre penurias económicas.

La obra que hemos estudiado es la comedia *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*. El que Belmonte fuera sevillano influyó de manera importante en su elección para esta tesis doctoral, ya que siempre tuve en mente investigar sobre algún tema sevillano relacionado con la filología; siguiendo esta premisa, *El cerco de Sevilla* se ajustaba perfectamente a mis pretensiones; además, estaba inédita y esperaba, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, que alguien le hiciera ver la luz.

La obra combina ficción e historia insertando una trama amorosa dentro del episodio de la conquista de Sevilla. Tiene un desarrollo trepidante donde abundan los momentos de tensión y las intervenciones de Buitrón, -el criado de uno de los protagonistas- ponen el contrapunto humorístico tan característico del Barroco.

Debió de ser una obra grandiosa de representar, tanto por el abundante elenco de personajes como por las necesidades escenográficas, pues no faltan, incluso, ángeles volando en algunas de sus escenas.

Para su edición hemos optado por criterios tendentes todos hacia la modernización del texto. Tras seis años de experiencia docente en educación secundaria he podido comprobar que uno de los buques insignia de nuestra literatura, el teatro barroco, pasa desapercibido en los planes de estudio actuales, relegando su contenido a la figura de Lope

Pablo A. Poó Gallardo

de Vega y algunas de sus obras más conocidas, que son estudiadas únicamente de manera teórica.

Los alumnos de secundaria españoles no asisten, como norma general, al teatro. No ya en su ámbito familiar, sino en el académico, que es aquel donde los docentes somos responsables. Cualquier joven puede obtener el título de la ESO sin haber experimentado la magia del teatro, no ya barroco, sino de cualquier época, y eso es algo que no deberíamos permitir.

La edición de este texto puede ser utilizada sin problema alguno en esta etapa de la educación secundaria; además, ofrece una gran interdisciplinariedad al alumnado, pues con ella se puede trabajar, simultáneamente, contenidos históricos, sociales, culturales, mitológicos y religiosos. El teatro no es competencia exclusiva de la Filología o del Departamento de Lengua y Literatura de cualquier instituto, es una manera de ver el mundo, de revivir acontecimientos pasados; es un universo propio sujeto a múltiples puntos de vista, a distintas interpretaciones que se enriquece y retroalimenta con su público. Es una pena que tengan que esperar a ingresar en la universidad para conocer la grandeza de este arte y que, aun así, este quede relegado a una carrera -o grado- concreto.

Esta investigación se ha desarrollado bajo la dirección y estrecha colaboración de la Dra. Piedad Bolaños Donoso, catedrática de la Universidad de Sevilla, y se ha vertebrado en tres pilares fundamentales: la actualización de la biografía de Belmonte poniendo en claro algunos puntos oscuros y aportando documentación desconocida hasta la fecha; la actualización y clasificación de su obra dramática y la edición crítica y estudio de su comedia *El cerco de Sevilla*.

## 1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos, por tanto, de este trabajo de investigación se concretan en los tres pilares que acabamos de mencionar. Nos propusimos dar a conocer una obra inédita y, hasta cierto punto, desconocida, de Luis de Belmonte Bermúdez: la comedia *El cerco de Sevilla*, que habríamos de editar y estudiar minuciosamente. Habríamos también de actualizar toda la información biográfica recopilada hasta la fecha con la intención de elaborar un "estado de la cuestión" que aportara, además, datos todavía desconocidos, como los dos protocolos que confirman la presencia en Sevilla de Belmonte en los años 1615 y 1617 que más adelante



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

explicaremos. Por último, recopiláramos y clasificaríamos su elenco de piezas teatrales conocidas.

La reconstrucción de la biografía ha tenido varios momentos fundamentales: el primero ha consistido en la recogida de información de diversas fuentes con el objetivo de establecer una mirada lo más amplia posible del estado de la cuestión. Hasta el siglo XX no encontramos estudios serios sobre la figura de Belmonte. Será Santiago Montoto (1921) el primero en actualizar su biografía, seguido de William A. Kincaid (1928). Habrá que esperar hasta el trabajo del profesor Piñero (1976) para una completa revisión del asunto que incluiría, entre otros, los trabajos de Salas (1877), Zaragoza (Fernández de Quirós, 1876) o Gallardo (1968). En esta fase de lectura y recopilación de información trazamos un esquema sobre los puntos más importantes de la biografía belmontina, ya fuera por consenso de sus biógrafos o por polémicas sin esclarecer: autoría de la *Historia del descubrimiento de las regiones australes*, consecuencias de su relación con el Conde de Villamediana, fecha exacta de su muerte, etc... Fue en esta fase en la que tomé contacto con el Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, donde, aparte de los documentos presentados en este trabajo, no encontramos nuevos datos sobre la vida de Belmonte en la capital andaluza.

Toda esta información recogida hubo de ser estudiada y analizada para canalizarla en forma de repaso biográfico actualizado, donde se ha planteado el estado actual de la cuestión relativa a la vida de Luis de Belmonte y se ha intentado arrojar luz sobre algunos aspectos polémicos, como la controversia sobre las fechas de estancia en Sevilla o Madrid, asunto sobre el que aportamos documentos notariales.

Para realizar la edición y estudio de *El cerco de Sevilla*, solicitamos a la Biblioteca Nacional una copia digitalizada del documento que nos sirvió para una primera transcripción del texto. No obstante, el texto -legible en su mayoría-, presentó algunas dudas que sólo se resolverían en contacto con el documento original, así que nos desplazamos hasta la BN de España (Madrid) para conocer el texto en sí. Se trata de un manuscrito en 4º con letra del siglo XVII, de varias manos.

Resueltos estos interrogantes, nos introdujimos de pleno en la edición del texto. En este apartado o estudio filológico, formado por las anotaciones de tipo gramatical, léxico-semánticas o culturales que acompañan al texto, ofrecemos información sobre varios aspectos:

Pablo A. Poó Gallardo

1. Información léxico-semántica: se indica el significado de las palabras del texto que pueden presentar dificultades de comprensión para el lector. Normalmente son voces hoy en desuso o cuyo significado no es el mismo que poseen actualmente. En otros casos son palabras extrañas o técnicas que pueden localizarse en cualquier diccionario actual, pero que anotamos para facilitar la lectura.
2. Información cultural y erudita: se trata, sobre todo, de desentrañar las alusiones mitológicas y religiosas, muy abundantes en la obra.
3. Información de carácter gramatical y métrico: se comentan cuestiones relacionadas con la métrica o la sintaxis, como problemas de rima o desajustes métricos.
4. Comentarios variados: se trata de indicaciones sobre aspectos diversos, normalmente vinculados con el desarrollo de la trama.

Acompaña a la edición del texto un estudio que hemos pretendido hacer lo más amplio posible: comenzamos resumiendo el argumento de la obra para facilitar la comprensión del texto dramático. *El cerco de Sevilla* no es el primer reflejo literario del asunto, así que, dentro del estudio, incluimos un detallado análisis de las fuentes literarias que Belmonte pudo consultar en una fase de documentación previa a la redacción de la comedia. Dicho análisis abarca hasta finales del s. XVIII y comprende tanto fuentes históricas como literarias, dentro de las cuales destacan el romancero, la poesía épica, la comedia y otros géneros como los *exempla* o los ‘memoriales’.

Dado el asunto histórico de la pieza se hacía necesario un análisis del hecho real de la conquista de Sevilla que esclareciera el grado de fidelidad del argumento en relación a la historia. En este apartado se ha comparado el desarrollo argumental de la comedia con el desarrollo histórico del cerco, viendo qué hechos y personajes eran respetados, cuáles omitidos, si era o no respetado el tiempo real, los emplazamientos, etc.

Acompaña a la historia, en la obra, la religión, por varios motivos: el protagonista de la conquista de Sevilla es Fernando III, el rey santo. Las leyendas narran numerosas intervenciones marianas o celestiales de cualquier índole en la contienda, decantando la balanza del lado cristiano. La obra se enmarca en una época de fervor devoto por la canonización de Fernando III y su relación con los cielos e, incluso, sus acciones milagrosas debían de ser puestas en valor para el éxito de la empresa. La presencia de la religión, por tanto, ha sido otro de los apartados analizados en el estudio de la obra.

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Entrando ya en elementos más puramente textuales, presentamos a continuación de la materia religiosa de la comedia el análisis estructural, que se rige por la metodología de Raynaud, Reyes & Ojeda (2010). En este apartado diseccionamos la estructura dramática de la obra, por jornadas, en unas minuciosas tablas que dividen la obra en escenas, secuencias y microsecuencias. Estudiamos también, de manera independiente, cada una de las jornadas, así como la entrada y salida de personajes, el espacio dramático y el tiempo dramático.

El texto en sí de la comedia también es centro de atención preferente en este estudio, como se refleja en el análisis métrico y retórico que se incluye a continuación del estructural y que viene seguido, en esta investigación, por el estudio de los personajes, que incluye varias clasificaciones de los mismos según el criterio preponderante y una descripción y análisis individual según las categorías que estableció el célebre y pionero estudio de Juana de José Prades (1963).

La fortuna literaria y escénica, de la que no disponemos apenas de datos, cierran este exhaustivo estudio del texto de *El cerco de Sevilla*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Para terminar esta presentación me gustaría agradecer especialmente a Piedad todo lo que ha hecho por mí. Su figura trasciende la de una directora de tesis y ha sido, durante todo este tiempo, un báculo, una luz de guía en la que siempre he encontrado apoyo, comprensión y mucho, mucho trabajo por su parte. Gracias a todos los miembros de este tribunal por haber aceptado formar parte del mismo: el tiempo empleado en su lectura es un legado de generosidad que recogemos con gratitud los jóvenes como yo y sus recomendaciones para mejorarlo serán un gran tributo a la historia de la literatura española.

No ha sido fácil realizar esta tesis doctoral, que prácticamente se ha llevado a cabo en menos de dos años. Compaginar la vida laboral de un profesor de secundaria interino que, desde 2009, ya enfrascado en la tesina, ha pasado por catorce institutos distintos de las provincias de Jaén, Sevilla, Málaga, Córdoba, Granada y Cádiz con la realización de una investigación de este calibre ha sido muy complicado; máxime si se tiene en cuenta que, cada dos años, perdía uno preparando unas oposiciones que aprobaba sin plaza convocatoria tras convocatoria.

Han sido muchas horas robadas al ocio, a los amigos y a mi pareja que ahora veo materializadas en las páginas que conforman el tomo de esta tesis.

Gracias, Mamina, ya casi hay dos doctores en la familia. Gracias, Belén, siempre estás ahí.

Pablo A. Poó Gallardo

## 2. LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ: RECOPIACIÓN DE SUS DATOS BIOGRÁFICOS Y NUEVAS APORTACIONES.

La vida de Luis de Belmonte Bermúdez, siglos después de su muerte, sigue presentando aún páginas en blanco y algunas lagunas que los estudios publicados no han sido capaces de resolver. Escritor prolífico en lo que a la difusión de sus obras se refiere, el conocimiento de sus detalles biográficos no ha corrido la misma suerte. Es por esto por lo que, para la elaboración de su biografía, hemos de recurrir a datos parciales, indirectos y conjeturas.

Cuando nos enfrentamos a la tarea de reconstruir la vida del escritor sevillano, el primer escollo con que nos encontramos es el de fijar la fecha de su nacimiento. No existe hoy día ningún documento que pueda confirmar la fecha de su nacimiento. Estudiosos anteriores han conjeturado sobre algunas fechas:

William A. Kincaid, en su *Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez* (Kincaid, 1928), señala el año aproximado de 1587 para su nacimiento:

Luis de Belmonte Bermúdez was born in Seville in or about the year  
1587 (Kincaid, 1928: 1),

aunque matiza:

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Neither the date of his birth nor that of his death has been clearly established (Kincaid, 1928: 1)

El erudito español Santiago Montoto adelanta, sin aportar documentación que la avale, unos años la fecha de su nacimiento:

Nació en Sevilla, y no precisamente en 1587, como han supuesto algunos, sino años antes (Montoto, 1921: 23).

En esta misma línea se manifiesta el profesor Piñero:

Luis de Belmonte Bermúdez nació en Sevilla alrededor del año 1577 (Piñero, 1976: 7).

y nos ofrece, además, un breve repaso sobre las distintas fechas propuestas según los investigadores:

La Barrera, que es el primero de los historiadores que se ocupa de este punto, se movió como todos en el terreno de la conjetura y presumió, sin base documental, que debió nacer sobre 1587. Santiago Montoto, sin señalar fecha concreta, la adelanta unos años, apoyándose en que el año de 1606 Luis de Belmonte se embarcaba en la expedición de Pedro Fernández de Quirós, que tomó rumbo a las islas australes descubiertas en aquella ocasión. Según Montoto, el escritor sevillano debía de tener más edad para participar en aquella empresa (Piñero, 1976: 8).

El profesor Piñero se refiere a este pasaje de Montoto:

Basta tener en cuenta la fecha en que el poeta se embarcó con Fernández de Quirós en el Perú, y que con anterioridad había estado en Nueva España, para columbrar que no es fácil que, siendo casi un niño, emprendiera tan largos viajes y sirviera de cronista en la expedición de Fernández de Quirós, verificada en 1606 (Piñero, 1976: 8).

Y continúa su repaso por las fechas de nacimiento:

El hispanista William A. Kincaid pasa a la ligera por este punto, sin aportar nada nuevo y aceptando lo indicado por La Barrera. Finalmente, Mario Méndez Bejarano propone una fecha muy anterior a la de 1587; se basa para ello en la presunta amistad que, dice, unía a Belmonte con su paisano Mateo Alemán, en tierras americanas (Piñero, 1976: 8).

Pablo A. Poó Gallardo

Sin embargo, Pedro Piñero se decanta por adelantar la fecha de su nacimiento hasta 1577, año que nos parece el más acertado de los propuestos, basándonos en dos hechos: 1) La culminación de *La Hispálica* en 1618 y de un largo poema narrativo en 1609, obras de larga redacción y lenta maduración, no propias, por tanto, de un mozo joven; y 2) El hecho de participar con el cargo de cronista en la expedición de Quirós, tan poco propio de un jovenzuelo.

Establecida o, cuando menos, aproximada, su fecha de nacimiento, es hora de apuntar la ciudad en la que vio la luz por primera vez. Está confirmado que fue en Sevilla y que vivió sus primeros años en la collación de San Salvador. Mateo Alemán, escritor sevillano y autor de *El Guzmán de Alfarache* aporta este dato significativo de Belmonte Bermúdez en su *Elogio de la vida de San Ignacio*, obra publicada en Méjico en 1609:

Por Mateo Alemán sabemos que Luis de Belmonte nació y vivió los primeros años de su existencia en el sevillano barrio de San Salvador. «No es pasión de amistad –escribe Mateo Alemán–, no parezca q(e) hablo con exageración, por ser de mi patria i nacidos en vn bar(r)io.» (Piñero, 1976: 7).

Este dato está, además, confirmado por el propio Belmonte en una de sus obras más conocidas y afamadas, *La Hispálica*, porque se refiere varias veces a Sevilla como su ciudad natal. En la edición de esta obra encontramos:

La fama ha de llevar mi patrio asiento”. “El dueño injusto de la patria mía (Piñero, 1976: 7).

En el siglo XVII aparecen algunos escritos en los que se confirma de nuevo el dato de que Sevilla es la ciudad natal del escritor objeto de nuestro estudio. El profesor Piñero, siguiendo a Cayetano A. de la Barrera, quien se hizo eco de lo presentado en *Discurso genealógico de los Orígenes de Sevilla* de Diego Ortiz de Zúñiga, escribe:

Algunos conquistadores celebra Luis de Belmonte, poeta sevillano, en la Hispálica (Piñero, 1976: 7).

Por último, citamos a Bartolomé José Gallardo, quien en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, encuentra en un texto la siguiente cita:

Don Luis de Belmonte Bermúdez, natural de Sevilla, tiene no el menor asiento en el coro festivo de las Musas, aunque sus muchos escriptos (sic),

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

sepultados en el silencio, padecen las injurias del olvido, ocasionado de haber gastado los mejores años de su vida en peregrinaciones navales, viviendo lo más en las Indias, de donde no se alcanzan tan generales noticias de sus obras como de los que en España resplandecieron siempre (Gallardo, 1968: 59).

Ahora que sabemos que Luis de Belmonte Bermúdez nació en Sevilla alrededor del año de 1577, es el momento de preguntarnos qué clase de estudios cursó en su primera formación. El hecho de llegar a ser afamado escritor, junto con otros que ahora veremos -su participación posiblemente como cronista en una expedición de descubrimiento y la estrecha relación entre futuras obras y la comunidad jesuítica- hacen pensar, -pues no se han encontrado documentos a día de hoy-, que lo más lógico es que hubiera recibido en la ciudad hispalense una sólida formación relacionada, además, con los colegios de jesuitas. El doctor Piñero, en su estudio de *La Hispánica*, argumenta esta misma conclusión:

No sé qué estudios habría hecho en su ciudad natal antes de partir para las nuevas tierras americanas; no he encontrado documento alguno que confirme la presunta enseñanza universitaria del poeta. Lo más probable es que pasara joven a las Indias y que sus estudios en Sevilla fueran los propios de la primera formación, que debió ser sólida por los conocimientos y preparación que demuestra en sus escritos, incluso los más tempranos. El autor no hace ninguna referencia en sus obras a este aspecto de sus primeros estudios en Sevilla, cuyo espíritu humanístico se mantenía, sobre todo, en las academias que continuaron la labor educativa de Juan de Mañara. El hecho de que (...) el general Pedro Fernández de Quirós lo escogiera en 1605 como secretario de su expedición descubridora, supone el reconocimiento a su formación cultural, y sabemos que en las distintas ciudades americanas en donde estuvo, fue considerado como persona de sólida formación. En Lima, según indica Lohmann Villena (1945: 110), se ganaba la vida como «maestro de enseñar muchachos» (Piñero, 1976: 10).

Como hemos adelantado, en su juventud Belmonte viaja al Nuevo Continente; este dato lo recogen todos sus biógrafos, empezando por el primero de ellos, su tío Juan Alfaro, quien escribe en el prólogo a la primera edición de *La Hispánica*:

Pasó a Nueva España en sus primeros años y, como su inclinación le guíe a ver nuevas provincias, navegó a las del Perú el año siguiente, donde, a ejemplo de los floridos ingenios de Lima, volvió al estudio loable de las musas, alcanzando gran parte de la doctrina que en sus obras descubre, que

## Pablo A. Poó Gallardo

parece encarecimiento decir que en regiones tan apartadas haya quien con tanta experiencia profese la divina poesía, a quien podrán responder los que en su tiempo merecen el sagrado laurel (Belmonte, 1618: 6).

En Lima, nuestro autor madura personal y profesionalmente, y pronto se relaciona y vincula con los grupos de criollos ilustrados gracias a los cuales complementa su formación humanística. Entre éstos, Juan Alfaro destaca algunos:

El Ldo. Pedro de Oña, hijo de la robusta Chile, bien muestra en su *Arauco Domado* la luz que pudieran envidiar los mejores de Italia (...) Fray Juan de Gálvez y Fray Diego de Hojeda (...) El Dr. Figueroa, aunque hijo de España, tiene hoy con justa razón por patria aquella nobilísima ciudad que le honra como a natural suyo; es también uno de los que pueden entrar a la parte del laurel de Apolo con igualdad de pocos. El Dr. Rivadeneira Villaroel y el secretario Obregón, claro manifestador de los conceptos de Italia, no menos tienen el lugar que sus elegantes versos merece (Belmonte, 1618: 6-7).

El profesor Piñero (1976: 11), en su investigación, añade más datos y nombres a esta etapa de formación limeña:

Y junto con estos criollos aventajados, el grupo de españoles: debió de conocer a Rodrigo de Carvajal que pasó a Indias a fines del siglo XVI, pues en 1599 figuraba en la defensa de los puertos del Perú frente a los holandeses, y que más tarde escribió el *Poema del asalto y conquista de Antequera* (Carvajal, 1968), en la misma línea de creación e inspiración artística de *La Hispánica*. Es de suponer que trataría a su paisano Luis de Ribera, que en 1589 pasó a Méjico y de allí, más tarde, se trasladó a Lima, «la segunda Sevilla», y a otros españoles que continuaban la labor literaria iniciada casi desde los primeros años del descubrimiento, colaborando todos para que «El Virreinato de Perú (fuera) la más opulenta y culta de las colonias españolas de la América del Sur; la que alcanzó a ser visitada por más eminentes ingenios de la península, y la que, por haber gozado del beneficio de la imprenta desde fines del siglo XVI, pudo salvar del olvido mayor número de muestras de su primitiva producción literaria (Menéndez Pelayo, 1948: 63)»

En este ambiente literario y humanístico, Luis de Belmonte va a escribir algunas obras, tanto de poesía como de teatro, pero, lamentablemente, la mayoría se han perdido, y sólo se conservan testimonios de presuntos escritos. Los biógrafos y estudiosos de Belmonte



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

señalan algunos ejemplos de ellas; así, Juan Bermúdez Alfaro, en el prólogo que redacta para *La Hispánica*, escribe:

Pues, cuando florecían estos ingenios, escribió Luis de Belmonte un poema, varió en la invención, porque lo pedía el sujeto de sucesos de aquellas provincias con la sucesión de los virreyes suyos, que otro por ventura lo tuviera por caudal principal y él apenas se acuerda de haberlo escrito, tanto se ha vencido con la fuerza del trabajo (Belmonte, 1618: 7).

En relación a esta cita, señala Piñero:

Este desconocido poema sirvió de base argumental para la comedia *Algunas bañías... de don García de Mendoza*, escrita en colaboración con otros autores de la corte, pero bajo la dirección de Belmonte (Piñero, 1976: 12).

Este es el mismo caso, como señala el profesor de la Universidad de Sevilla, que el que se produce entre *La Hispánica* y la comedia *El cerco de Sevilla*, es decir, era una manera de ejercer el quehacer literario de Belmonte el presentar parejas de obras escritas poema-comedia sobre un mismo tema histórico. En el caso de *La Hispánica* y *El cerco de Sevilla*, teniendo a la capital hispalense como tema y, en el caso de la obra americana, usando los sucesos del Perú y sus virreyes para otro tanto.

Lohmann Villena escribe en relación a las obras que Belmonte escribiera en este periodo limeño:

Es muy posible que hubiese estrenado en los corrales limeños alguna pieza redactada en la capital del Virreinato peruano e inspirada en un tema vernáculo (Lohmann Villena, 1945: 111).

Ocurrió que, estando inmerso en este ambiente criollo y literario, el general Pedro Fernández de Quirós organizó una expedición naval con el objetivo del descubrimiento de las regiones australes. Todos sus biógrafos subrayan este hecho como fundamental en su vida y formación.

Juan Alfaro, en el ya citado prólogo a *La Hispánica*, nos da los primeros datos de esta aventura:

Ofrecióse a la sazón salir una armada al descubrimiento de las regiones del Austro, y como semejantes jornadas tienen necesidad de cronistas, que así lo encarga su majestad expresamente, buscó el general Pedro Fz. de

## Pablo A. Poó Gallardo

Quirós persona que hiciese este oficio y así mismo quien usase el de secretario, que no siendo menester mucho para persuadir a nuestro autor por su inclinación natural, aceptó la plaza, hallándose en él las partes que requerían ambos oficios (Belmonte, 1618: 7).

Es así como Luis de Belmonte Bermúdez se embarca el 21 de diciembre de 1605 como secretario y cronista de esta expedición descubridora.

Santiago Montoto, citando previamente el mismo párrafo que acabamos de referir, nos precisa sobre este viaje que “no necesitó Quirós de muchos ruegos para que Belmonte aceptara el doble cargo de cronista y secretario: a buen seguro que no habría otro en todo el Perú que desempeñara tales funciones y que fueran tan de su agrado” (Montoto, 1921: 10).

Pedro Piñero nos ofrece aún más detalles sobre esta expedición:

El 21 de diciembre de 1605 se embarcó en El Callao en calidad de secretario y cronista de la expedición de Pedro Fernández de Quirós, que, ante la curiosidad de los limeños, izó velas hacia Australia. La armada había asistido previamente, en el convento de San Francisco, a una ceremonia religiosa en la que todos ganaron el jubileo que Su Santidad había concedido expresamente para aquella jornada, y se bendijeron los estandartes de la pequeña flota (Piñero, 1976: 13).

Justo Zaragoza, en la edición de la *Historia del descubrimiento de las regiones australes hecho por el general Pedro Fernández de Quirós* (Fernández de Quirós, 1876), indica que la expedición estaba formada por tres naves: La principal o capitana, “San Pedro”, en la que viajaban Fernández de Quirós y su cronista; “La Almiranta”, de menor tamaño, y una tercera más pequeña aún, semejante a una lancha o zabra. En estas tres naves se embarcó una expedición compuesta por cerca de trescientos hombres.

El desarrollo de la expedición es narrado por Juan Belmonte:

Hizo su peregrino viaje, descubriendo en tres bajeles de la armada incultas y no domadas regiones, costeano la Nueva Guinea y las islas que llaman Salomón y parte de las dos Javas, Mayor y Menor, engolfándose después en el extendido archipiélago de San Lázaro, y, en fin, poniendo, como él mismo dice en una instancia (*La Hispánica*), nombres a los mares, puertos y ríos, y más copiosamente en los últimos capítulos de un libro suyo en prosa que saldrá entre las demás obras (*Historia del descubrimiento de*

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

*las regiones australes hecho por Pedro Fernández de Quirós*, atribuida a Belmonte, como ahora discutiremos) (...) Gastó en la mar once meses y veinte días en golfos jamás descubiertos con hambre y sed tanto de la tierra como del sustento; claro es que serían los peligros grandes y los trabajos inmensos. Su almiranta y lancha arribaron a las Molucas a la sazón que acababa de ganarlas don Pedro de Acuña, gobernador de Filipinas, y la capitana, en que venía Luis de Belmonte, destrozada y perdida con la fuerza de los vientos, que pareció milagro, cobró a los seis meses últimos la costa de la Nueva España, prolongándola ochocientas leguas por la banda del sur. Al fin, por varios casos, llegó a seguro puerto (Belmonte, 1618: 7).

En relación a esto último, el doctor Piñero señala que la nave capitana, donde iba Belmonte, tocó en solitario el puerto de Acapulco el 23 de noviembre de 1606.

Sobre la redacción de esta obra se ha generado una gran polémica en torno a la cuestión de si es Belmonte o no el autor de la misma. A ciencia cierta aún no hay una respuesta definitiva. El asunto ha sido resuelto provisionalmente, a la espera de un estudio más documentado, con una serie de teorías que a continuación exponemos.

El más arduo defensor de la paternidad de Belmonte quizás sea Justo Zaragoza, editor de la *Historia del descubrimiento de las regiones australes hecho por el general Pedro Fernández de Quirós*, en 1876:

Anticipando la averiguación de su nombre, atribuyose ya la paternidad de la obra, en el prospecto de la *Biblioteca Hispano-Ultramarina* que con el presente tomo empieza a ver la luz, al eminente poeta sevillano Luis de Belmonte Bermúdez, secretario del capitán Quirós y cronista de su viaje a la tierra del Espíritu Santo. Pero la Real Academia de la Historia, al emitir en Junio del año próximo pasado el informe que sobre esta publicación le pidió el ministerio de Fomento, contradujo el aserto en la forma más sensible para quien tal responsabilidad contrajo ante el público, puesto que ninguna indicación hizo siquiera de la persona que escribió tan importante documento (Fernández de Quirós, 1876: 23).

En el mismo libro, Zaragoza escribe:

El poeta Luis de Belmonte Bermúdez fue quien, en el manuscrito que se publica, extractó el primer viaje hecho a las islas de Salomón hecho por Mendaña y escrito por su piloto mayor Hernán Gallego; escribió tal vez los

Pablo A. Poó Gallardo

sucesos del propio capitán portugués, el verificado por éste con el mismo Mendaña, que el doctor Suárez de Figueroa dio a conocer en la *Vida y hechos del Marqués de Cañete* (1613) (...) y escribió, finalmente, por propia inspiración y bajo la influencia de los grandes fenómenos de la naturaleza y de la explosión de las pasiones de muchos expedicionarios, la que llamó en conjunto *Historia del descubrimiento de las regiones australes*, atribuida terminantemente al famoso vate en el prólogo del poema *La Hispálica* (Fernández de Quirós, 1876: 24).

Esto es así porque Justo Zaragoza usa como apoyo a su teoría el prólogo de *La Hispálica* escrito por Juan Bermúdez al que ya nos hemos referido en este estudio. Tras citar casi íntegramente dicho prólogo, escribe Justo Zaragoza:

Parece que con lo dicho hasta aquí, pudieran tenerse por más favorables que contrarias a Belmonte las razones de lugar y tiempo, y considerarse también equivocada la fecha del nacimiento del poeta, que señalan los señores Barrera y Lasso de la Vega en 1587 (...) mas, aún si se dudase de que fuera el vate sevillano autor del manuscrito, quedarían desvanecidas las dudas en presencia de los otros datos biográficos sacados de escritos relativos a sucesos en que él intervino. Refiere aquella historia, que la nave capitana, desgarrada por la fuerza de los vientos, llegó a las costas de la Nueva España; pasando seguidamente Quirós a México, sin duda con su secretario, quien en la otra de las estancias de *La Hispálica*, corroborando la cordialidad y estrechos lazos que existían entre el capitán y el poeta, dice así:

Pudiera mi caudillo lusitano  
(estrella de bizarros portugueses),  
viéndose investigar golfo inhumano,  
no verdes plantas, no doradas mieses,  
hasta que el sol doró de Cintia hermano,  
las imágenes todas a los meses,  
llorar de Aries al pez, la noche, el día,  
la falta de escriptor que yo suplía.  
(Fernández de Quirós, 1876: 26).

Todas las ideas de Justo Zaragoza que acabamos de exponer citada y gradualmente, las recoge Roberto Ferrando resumidamente en el prólogo a su edición de la ya nombrada *Historia del descubrimiento de las regiones australes*:

En 1870 se publicaba en Madrid, como tomo primero de la Biblioteca Hispano-Ultramarina la *Historia del descubrimiento de las regiones australes hecha por el general Pedro Fernández de Quirós*. La obra, antes de

salir, armó polémica, porque una hoja divulgadora de la editorial reclamó la atención de la Real Academia de la Historia, que a través de la *Gaceta de Madrid* (5 de agosto de 1875) negaba la paternidad de la obra al poeta sevillano Luis de Belmonte Bermúdez, secretario de Quirós en su viaje a la Tierra del Espíritu Santo. Justo Zaragoza, que atribuía la autoría a ese poeta, en sus prólogos a los dos tomos primeros de 1876 y 1880, atacaba inmisericordiosamente a las autoridades académicas, ratificándose en creer que el autor, Luis de Belmonte Bermúdez, lo fue tanto del resumen o extracto del viaje de 1567, del piloto mayor de Mendaña, Hernán Gallego, como también de la descripción bastante extensa del segundo viaje de 1595, tal vez habiéndoselo dictado Quirós o facilitándole los datos principales, aunque nos inclinamos por la primera hipótesis; y por último escribirá Belmonte, como cronista oficial, la relación del tercer viaje o postrero del general Pedro Fernández de Quirós.

En lo que todos coinciden es en no creer autor material de la obra al navegante portugués, a pesar de que de joven se inició como escritor, y sobre todo, al final de la vida, escribe muchos *memoriales*. Sin negar que Quirós tuviera aficiones literarias, recurre a colaboradores para que le den definitiva forma. Aparte del poeta Belmonte Bermúdez, le ayudaron Mira de Amescua, Cristóbal Suárez de Figueroa, y sobre todo en cuanto a los *memoriales*, el literato Juan Gallo de Miranda, que inclusive le ayudó económicamente. Si se puede aceptar que alguno de los cincuenta memoriales que envió al monarca, o a sus consejeros, fueran obra personal suya, no lo es materialmente la obra que nosotros presentamos (*Historia de los descubrimientos...*), en la que alienta, sí, su espíritu inquieto y receloso, místico e idealista, o mísero, como ocurre en las grandes personalidades, capaces de sacrificar a todo el que se oponga a sus designios, eso sí, justificando siempre todo cuanto hace.

El autor de la *Historia del general Pedro Fernández de Quirós*, según Zaragoza, debe ser, pues, Luis de Belmonte Bermúdez, al que Juan Ruiz de Alarcón llama *aventurero* sevillano (Fernández de Quirós, 2000).

Por último, el profesor Piñero nos ofrece aportaciones muy interesantes al tema de la autoría de Belmonte de la *Historia del descubrimiento...* y nos presenta la teoría de Javier Salas (1877), contraria a las ideas de Justo Zaragoza:

Pablo A. Poó Gallardo

Al optimismo crítico de Justo Zaragoza surgió la refutación, también apasionada, de Javier Salas en contra de la atribución de Belmonte (Javier de Salas, *Defensa del informe emitido a 10 de Junio de 1875 sobre un manuscrito referente a viajes de Mendaña y Quirós por el mar del Sur, y publicado hoy bajo el título "Historia del descubrimiento de las regiones australes", hecho por el general Pedro Fernández de Quirós*). Este escritor se basa en los puntos siguientes: la corta edad de Luis de Belmonte; las relaciones que los críticos anteriores habían hecho de sus obras y en las cuales nunca se le había atribuido la *Historia del descubrimiento*, ni siquiera se nombraba ese libro; que Belmonte fue sólo al tercer viaje; que es un tópico literario el verso citado ("la falta de escritor que yo suplía") y más yendo en la expedición algunos que bien podían escribir la relación de los descubrimientos; y, sobre todo, el estilo de los *Viajes*, tan opuesto, piensa Salas, al del poeta sevillano (Piñero, 1976: 18).

Aunque el propio profesor sevillano rebate los puntos de esta teoría de Salas:

Creo que las objeciones de Javier de Salas no son tan consistentes que proscriban de manera definitiva la presunta paternidad de Luis de Belmonte. No puede hablarse de corta edad, si el autor nació, como he supuesto, alrededor de 1577, pues tendría entonces, en 1605, unos veintiocho años, o veintidós en el caso de que se mantuviera la fecha que otros críticos han preferido. Tampoco es de extrañar que antes de 1876, año en que publicó Justo Zaragoza su prólogo al primer volumen de la *Historia de los descubrimientos*, los críticos no hubiesen nombrado siquiera estas crónicas entre los escritos presumibles de Luis de Belmonte, porque estas crónicas se conservaron manuscritas confundidas entre el tropel de historias sobre descubrimientos oceánicos y americanos de los siglos XVI y XVII. En cuanto a la objeción de que Luis de Belmonte solo fue al tercer viaje, responde, creo que con acierto, el mismo prólogo de Justo Zaragoza. Los demás puntos aducidos por Javier de Salas me parecen de poco peso, y el hecho de que el estilo de los *Viajes* sea diferente al de las restantes obras del poeta sevillano, pienso que puede explicarse porque se trata de una obra donde la realidad e inmediatez de los acontecimientos diarios reseñados imponen al cronista una pluma sobria, reñida con los alardes literarios de las obras de creación.

De todas formas, así quedaron los pareceres, y así continúan aún hoy, pues ningún crítico actual ha estudiado el problema de la atribución (Piñero, 1976: 18).

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Al término de esta expedición encontramos de nuevo a Belmonte en Méjico. Juan Alfaro nos da buena cuenta de ello:

Pasó a Méjico por segunda vez, donde no pudiendo olvidar el manjar sabroso de las musas, escribió entre muchas comedias, que algunas hay impresas, un poema de la *Vida del Patriarca San Ignacio de Loyola* en versos castellanos, que de su género dudo que alguno se le aventaje. Haráse en España la segunda impresión y le darán el lugar que ha tenido en todas las provincias de Indias (Belmonte, 1618: 8-9)

Allí conoció y tuvo trato con los miembros más insignes del ambiente local literario y culto; conocemos algunos nombres que Alfaro nombra seguidamente a la cita anterior:

Es aventajado en tan loable ejercicio el Ldo. Arias de Villalobos, y no menos excelente en la historia, por su mucha erudición de que dará testimonio la que felicísimamente prosigue de la Casa de Austria. Bernardo de Balbuena tiene no inferior asiento en el museo. El Dr. Martínez y [el] Doctor Cano no menos se precian de poetas que del asunto principal que profesan, que tal vez, vacando a sus ejercicios, muestran el esplendor de sus ingenios (...) Dr. Ayrolo, el Dr. Sarmiento Pantoja, Arrarte, Cristóbal Núñez, Medina y Barrientos, Cristóbal Porcel y Luis de Zárate (Belmonte, 1618: 8-9).

De estas dos citas extraídas del prólogo de *La Hispánica* colegimos algunos datos importantes que han sido minuciosamente estudiados por los biógrafos posteriores a Alfaro. De esta manera, Santiago Montoto añade un nombre más a esta lista y explica la relación que mantuvo Belmonte con su conciudadano Mateo Alemán gracias a la obra *Vida del patriarca San Ignacio de Loyola*:

[En relación a la lista de nombres de Alfaro] Con todos estos ingenios tuvo Belmonte trato y comunicación, y con algunos no citados (...) como Juan de Barrios, médico nacido en Colmenar (Castilla), que escribió un libro titulado *De la verdadera medicina, astrología y cirugía* (*De la verdadera medicina, astrología y cirugía*, Doctor Juan de Barrios, México, 1607), a quien dedicó Belmonte un soneto laudatorio, con este motivo.

Por la licencia del libro de Barrios (12 de Agosto de 1607) sácase en claro los años que Belmonte residió en Méjico.

También tuvo amistad –cómo no– con aquel otro saladísimo ingenio sevillano, Mateo Alemán, que tributó a Belmonte y a una obra suya grandes

## Pablo A. Poó Gallardo

elogios. Titúlase esta, *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*. Tiene este rarísimo libro la aprobación del Dr. D. Pedro de Vega Sarmiento, con fecha de Méjico a 14 de Julio de 1609. Es un poema en quintillas dobles; está dividido en diez libros, y valora la edición un retrato del autor, grabado en madera; y aunque Bermúdez Alfaro anunció que en España se haría una segunda edición, no llegó a imprimirse, a pesar de decir su panegirista, y quizás deudor: "en su género, dudo que alguno se le aventaje".

El saladísimo Mateo Alemán escribió del precitado libro: "Esta manera de proceder es tan levantada de punto y generosa, que a quien la trata deja glorioso en fama y nombre, y solo en este caso pudieron caber y hallarse juntos honra y provecho. Este gallardo estilo, esta grandeza e hidalguía, merecedora de todo premio, podemos atribuir (entre los muchos que lo han hecho) a nuestro presente autor; pues dejando aparte las dos antecedentes diferencias, de que con tanta propiedad, elegancia y tan en su lugar a sus tiempos usa, y, lo importante a su poesía, que tan claramente se conoce, hizo una tal maravillosa elección, discreta y santa, tomada por asunto escribir verdad con verdades, y de quien tantas están dilatadas por el universo: un sujeto, vida de un ángel hombre mortal, como lo fue nuestro beatísimo padre Ignacio de Loyola, vida verdadera, penitente y ejemplar en tanto grado que hoy, por su predicación y doctrina, gozan el cielo infinito número de vidas que antes eran muertas muertas, condenadas para el infierno. Quédese aquí esta verdad, si no es posible decir tantas como a la pluma se ofrecen, dejemos este lugar a su dueño, diga las que pudiese Luis de Belmonte Bermúdez, canten y discanten sus dulces y sonoros versos, con su mucha fecundidad gallarda y fácil, lo que mi rudo entendimiento no alcanza; confesémosle sus asiduos estudios, intento santo, elegante pluma, casta frase, con que procuró sacar a la luz esta joya esmaltada y briscada con tanto ingenio y policía, tan llena de misteriosos conceptos y sentencias graves; de que no solo merece justo lauro, mas por no haber puesto la mira en quien todos debemos clavar la nuestra. No es pasión de amistad, no parezca que hablo con exageración, por ser de mi patria, y nacidos en un mismo barrio (Sevilla, el Salvador), que ni aún mayores prendas me harán torcer de lo justo, y puedo con Aristóteles decir, mi amigo es Platón, pero mucho más la verdad. Y si tan a lo claro la vemos, y con tanta dulzura nos la pinta, no le seamos ingrato, negándole la que el poema "vario en la invención, porque lo pedía el sujeto de los sucesos de aquellas provincias



con la sucesión de los Virreyes suyos”, estaba relacionado con los hechos de armas de Hurtado de Mendoza, y muy íntimamente con la comedia que tiene por protagonista a este esforzado capitán, por ser grande amigo de su hijo, el poeta sevillano (Montoto, 1921: 19).

Pedro Piñero, en relación a la estancia de nuestro protagonista en Méjico, confirma la lista de autores anteriormente citada con los que el vate sevillano mantuvo relación, y la escritura de la obra ignaciana le da pie a conjeturar sobre la relación de la Compañía de Jesús y Luis de Belmonte Bermúdez:

El poema ignaciano (...) abre algunas interrogaciones, aún no resueltas, sobre la vida y personalidad de nuestro escritor. Es probable que Belmonte fuera protegido por los jesuitas de Méjico, pues a ellos dirige el encomiástico poema del fundador. El contenido del poema confirma el conocimiento minucioso que el autor tiene no sólo de la vida del santo, sino de los trabajos apostólicos de sus seguidores, de los que da cumplida reseña en el libro décimo, el último del poema. Si a esto se añade que la obra está plagada de recomendaciones cristianas con un espíritu de sermón de época, en el que manifiesta un saber más *que mediano sobre temas de interés cristiano, nos pone en camino de asegurar la sólida formación religiosa de Belmonte y su probable estrecha relación con la Compañía de Jesús* (Piñero, 1976: 22).

Con anterioridad a 1615 y después de publicar el poema ignaciano, Luis de Belmonte vuelve a España con la intención, seguramente, de volver a América pasados unos años:

Llegó a Madrid (...) queriendo con su general volver a la conquista de las regiones que dejaron descubiertas, pero causas legítimas, bien contra su inclinación y gusto, le forzaron a no proseguir la empresa (Belmonte, 1618: 9).

Justo Zaragoza, teniendo en cuenta esto, conjetura que Belmonte volvió a España con Fernández Quirós para ayudarlo a conseguir la licencia para reemprender sus expediciones descubridoras.

Sea o no este el motivo, el caso es que el aventurero escritor sevillano se encuentra por esas fechas en España dedicado plenamente a su quehacer de escritor, como deducimos por la lectura de Juan Bermúdez:

## Pablo A. Poó Gallardo

Ha escrito, después que vino, muchas comedias que ellas mismas, si no se miran con envidia vulgar, muestran el caudal de su dueño; pero como las comedias es género que el que menos entiende las censura y el que menos escribe se arremete a hacerlas, padecen persecución del vulgo ignorante las más bien ordenadas y sujetas a la disposición del cuento, siendo así verdad que la elección está en los menos a quien agradan siempre las que llevan ingenio (Belmonte, 1618: 9).

Pedro Piñero comenta en relación a este párrafo:

Por lo visto no tuvo Belmonte mucha suerte con estas primeras comedias escritas en España, porque él mismo (...) redundaba en la misma queja en el Prólogo de *La Aurora es Cristo* (Piñero, 1976: 23).

Y añade:

[Luis de Belmonte] Había regresado a España después de una época de maduración en todos los órdenes, en especial en su formación intelectual, y ahora de nuevo en su patria se situará entre los escritores de la corte de Felipe III, ávidos de destacar por encima de la figura, genial y mimada, de Lope de Vega. Belmonte no se afincó en Madrid de modo definitivo: hombre inquieto, “ha gastado el tiempo aprovechadamente en los estudios que sigue, no dejando por ver las mejores ciudades de España sólo a fin de comunicar los ingenios de ellas (Piñero, 1976: 23).

En 1615 se encuentra en Sevilla, su ciudad natal. Podemos destacar dos aspectos de este segundo periodo en la capital hispalense: su dedicación a otros géneros literarios en un intento de variar su rumbo poético y su participación en varios certámenes literarios en honor a la Inmaculada Concepción:

La vida transcurría placentera en su ciudad natal (...) y Belmonte (...) trabajaba en nuevas obras. El halo aristocrático y caballeresco que exhalaban los palacios de las nobles familias sevillanas (...), la presencia deslizante del río (...), las ennegrecidas murallas (...), las lecturas de las crónicas particulares de Fernando III (...) enfebrecían a Luis de Belmonte y lo inspiraban en la elaboración de su obra de más altas metas, *La Hispánica*. Entre tanto, acaba y publica un poema de tema mariano, no muy extenso, *La Aurora es Cristo* (...). En el mismo año imprime una relación de la fiesta que organizó la cofradía de la Pura y Limpia Concepción y la procesión

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

solemne de la imagen del Monasterio de Regina Coeli a la Iglesia Catedral, y de allí al convento de San Francisco, es la *Solemnísima fiesta, y procesión, que haze la Ilustre Cofradía de la Pura, y Limpia Concepción a su Imagen*.

Por aquellas fechas se ocupaba también en otro poema, al parecer de asunto mariano, *El Cisne del Jordán* (...) (Piñero, 1976: 24).

Por la lectura del prólogo de *La Hispálica* citado ya en varias ocasiones, escrito por Juan Bermúdez Alfaro, deducimos que Belmonte trabajó en un grupo de novelas al estilo cervantino que, lamentablemente, se han perdido:

Si bien el [entendemos que “trabajo”] de sus novelas, a que ha puesto la postrera mano, será, sin ofender con ajena comparación, uno de los que más bien reciba España por donaire, invención y agudeza con que escribe la prosa. Moviése a escribirle ver la última novela de Cervantes, ingenio digno de ser reconocido por excelente, sin la conclusión que pide la curiosidad de los lectores; porque habiendo escrito la vida de Berganza, uno de los perros del Hospital de Valladolid, deja en silencio la de Cipión, no sé si diga porque le faltaron amos verosímiles a quien pudiera servir un perro, por haber gastado con el otro cuantos pudo haber a las manos. Al fin, Luis de Belmonte, comenzando por ella, prosigue hasta doce sus novelas, tan agradables que por ellas solas mereciera nombre cualquiera buen ingenio (Belmonte, 1618: 9).

En relación a su participación en los certámenes literarios promovidos por el fervor mariano, Santiago Montoto nos ofrece datos, además del que acabamos de nombrar en palabras del doctor Piñero, de otro certamen más:

El primero de los [certámenes] celebrados en Sevilla y en toda España fue el celebrado por la Hermandad de Nazarenos de Santa Cruz en Jerusalén. Por mucho tiempo se creyó que había sido impresa la fiesta literaria, y que se había perdido. Merced a recientes investigaciones, se encontraron los originales del certamen, y, en 1904, precedidos de un interesante prólogo del Sr. Pérez de Guzmán y Gallo, Marqués de Jerez de los Caballeros, a quien tanto deben las letras patrias.

A este certamen concurrió el poeta Belmonte, al tema “Alabar, en cuatro octavas, los dos misterios de la celebridad, declarando la maravillosa correspondencia que entre sí tienen”. No obtuvo premio (Montoto, 1921: 14).

Pablo A. Poó Gallardo

Pero Belmonte no va a residir durante mucho tiempo en su ciudad natal, y el inquieto escritor, en palabras de Piñero “no encontró en Sevilla la acogida que esperaba y el éxito literario se demoraba demasiado”. Es por ello que vuelve a Madrid, con intenciones, al parecer, de volver al arte de la farándula. Pero, ¿en qué año vuelve a Madrid? Santiago Montoto, tomando como fuente la *Historia del descubrimiento de las Regiones Australes...* propone la fecha de 1618.

Vivió en Sevilla hasta fines del año de 1618, que marchó a Madrid, según afirma D. Justo Zaragoza (Montoto, 1921: 17).

No podemos más que corroborar la intuición de este investigador, pues dos nuevos documentos inéditos confirman su presencia en esta ciudad de Sevilla. Se trata de una carta de arrendamiento<sup>2</sup> en la que Alonso Osorio, en nombre de una monja llamada Inés de Jesús, alquila unas casas a Luis de Belmonte en la collación de San Andrés, por un año, desde enero de 1616; y otra de poder, que otorga Belmonte<sup>3</sup>, en la que autoriza a Lucas Pinelo a presentar en su nombre una cédula real de recomendación de su persona para los Virreyes de las provincias de las Indias; del mismo modo, pide licencia para que su madre y hermanas, acompañadas por tres criados, puedan viajar a la provincia de Nueva España desde esta ciudad, ambas fechadas en 1615 y 1617, respectivamente<sup>4</sup>.

De su estancia en Madrid, Pedro Piñero nos da abundantes datos sobre sus dedicaciones y publicaciones, así como algunas fechas de interés. Por la lectura del prólogo a su edición-estudio de *La Hispánica* conocemos que nuestro protagonista vuelve a dedicarse, como acabamos de decir, al teatro; y participa en algunos certámenes literarios que por aquellos años se organizaban en Madrid:

Belmonte vuelve de nuevo, olvidándose de sus anteriores descontentos, al arte de la comedia, el camino más rápido para darse a conocer y ser aplaudido en la corte. Y como le urge esta popularidad, empieza participando también en algunos certámenes que por aquellos años se organizan en Madrid.

En mayo de 1620 la capital celebró la beatificación de su patrón San Isidro, y Lope de Vega, que había dado sobradas pruebas de su

---

<sup>2</sup> APS, Oficio I, 1615, leg.348, f288v. Este documento me ha sido facilitado por la doctora Dña. Piedad Bolaños Donoso.

<sup>3</sup> APS, Oficio I, 1617, Leg.364, f 221r. Este documento me ha sido facilitado por la doctora Dña. Piedad Bolaños Donoso.

<sup>4</sup> Estos documentos se presentan transcritos íntegros en el Apéndice documental.

madriñismo y devoción al santo (...) fue elegido director de un magno certamen poético al que concurre Luis de Belmonte. El poeta sevillano presenta un soneto y un poema en octavas.

En 1622 un gran acontecimiento religioso vino de nuevo a animar la vida española, sobre todo la capital. El papa Gregorio XV canonizó a varios santos españoles: San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Felipe Neri, San Isidro y Santa Teresa de Jesús. El concejo de Madrid programó grandes fiestas para celebrar este suceso, y de la crónica del mismo fue encargado Lope de Vega, que tuvo a su cargo también organizar una justa poética en honor de San Isidro, como en la fecha anterior. Insiste Belmonte en el mismo tema hagiográfico y participa una vez más en este certamen con otras composiciones: una canción para estancias y otro poema en cuatro octavas; además los preliminares de la publicación de Lope llevan una décima suya dedicada al recopilador. Tampoco recibió premio alguno en estas justas.

El Colegio Imperial de la Compañía de Jesús había convocado, también en estas fechas, otras justas poéticas para celebrar la canonización de sus santos (...) y Luis de Belmonte, conocedor de sobra de la vida del santo fundador y, al parecer, en buenas relaciones con los jesuitas, concurrió con dos poemas dedicados a San Francisco Javier: uno en décimas (*Al velar durmiendo de San Francisco Xavier*) y el otro en octavas (*A las navegaciones del Santo y al milagro de uerse en dos nauíos a un mismo tiempo*), con el que obtuvo el primer premio del certamen (Piñero, 1976: 27).

A partir de este momento, la popularidad de Belmonte no hará sino crecer en el ambiente literario del Madrid de la época, y sus comedias se representaban asiduamente en los corrales de la corte, con más éxito incluso que sus primeras comedias de la etapa americana. En el año 1622, se publica en suelta la obra *Algunas baxañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, “escrita en nutrida colaboración –puntualiza Piñero– con otros ocho ingenios, entre los que destacan Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara y Guillén de Castro, todos ellos dirigidos por el sevillano (...). La comedia, del agrado de los reyes, fue representada dos veces en las habitaciones de la reina”.

En 1623 estrena su obra más sobresaliente y una de las más conocidas: *El diablo predicador*, estrenada en Madrid con tan buena acogida que los reyes la hicieron representar en palacio.

Pablo A. Poó Gallardo

Un año más tarde ve la luz *El sastre del Campillo*, y de 1626 es *El cerco de Sevilla*.

A partir de esta fecha “corren algunos años sin que se tenga ninguna noticia de Belmonte” (Piñero, 1976: 30), y el siguiente dato que conocíamos era que en 1634 se publicaba su obra *El gran Jorge Castríoto y príncipe Escanderbec*. Este vacío documental vienen a cubrirlo las investigaciones de dos doctoras de la Universidad de Sevilla, grandes conocedoras e investigadoras del mundo teatral clásico, Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes quienes, en sendos artículos titulados, respectivamente, *Luis de Belmonte Bermúdez y el “tercer” Coliseo sevillano (1620-1631)*, y *Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631*, nos ofrecen los datos más novedosos sobre este periodo oscuro de la biografía belmontina.

La doctora Bolaños, en el artículo citado, hace una detallada y documentada revisión sobre la historia de uno de los corrales de comedias más afamados de la Sevilla barroca, *El Coliseo*. En una de las temporadas teatrales, en concreto en el año 1628, la profesora encuentra un documento que acredita la vinculación de Belmonte con la ciudad del Betis y, además, que se representaron obras suyas en *El Coliseo* sevillano:

La presencia física del sevillano Luis de Belmonte Bermúdez a principios de 1628 en su ciudad, sería la que daría el definitivo empuje a la consolidación del Coliseo, sobre todo, por el tipo de contrato que firma con la Ciudad. Belmonte firmó su compromiso el 21 de febrero de 1628 (Bolaños, 2008: 308).

Mediante el contrato al que hacemos referencia, Belmonte se compromete a vivir en Sevilla por un periodo de cuatro años a partir de 1628 y a hacer y componer comedias que se representarán en la ciudad mencionada, en concreto doce por año, para representar en el Coliseo.

Continúa la doctora Bolaños:

Se encontraba en Sevilla. Pero ahora podemos decirlo con la seguridad que nos proporcionan los documentos notariales. Pero ¿hasta cuándo permanece en nuestra ciudad? ¿Se quedó los cuatro años a los que compromete? Les puedo responder que su presencia está documentada – por el momento– hasta agosto de 1632, última fecha en la que firma el alquiler de la casa en la que vivió: calle de Lombardas (collación de la Magdalena), y el dueño de la misma era Juan de Vallejo Solís, Veintycuatro de Sevilla. Pagaba, cada año, 78 ducados. Está documentada su presencia

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

hasta agosto de 1632 –como hemos dicho– y muy probablemente se alargara hasta el 15 de octubre de 1633 por el compromiso que adquiere al firmar con la Ciudad –el 15 de octubre de 1631– el arrendamiento de la tasa de los 8 maravedís que se cobran en la entrada del teatro (Bolaños, 2008: 310-311).

De esta manera queda demostrada la presencia del protagonista de nuestro estudio en su Sevilla natal hasta el año de 1631.

En esta misma línea argumental se encuentra el artículo de Mercedes de los Reyes, *Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631*. En él, la profesora de la Universidad de Sevilla nos ofrece dos líneas documentales que prueban la presencia en Sevilla de Belmonte en el año 1631. La primera de sus líneas de investigación se centra en la aportación de documentos que prueban su relación con el mundo teatral sevillano, mientras que la segunda línea muestra, también mediante documentos, a un Luis de Belmonte Bermúdez “afincado en la ciudad hispalense, quizás falto de recursos económicos o con una gran pericia en los negocios, y sirviéndose del teatro como fuente de ingresos.

Para respaldar ambas líneas de investigación, Mercedes de los Reyes aporta significativos documentos. En relación con la primera línea que prueba la vinculación de Belmonte con la vida teatral sevillana, son aportados: un documento del 31 de marzo de 1631 por el que el diputado don Bernardo de Ribera dispone que, obligándose José de Salazar y toda su compañía y su fiador Luis de Belmonte, se le haga la escritura para la fiesta del *Corpus*.

Un segundo documento, firmado el 1 de abril de 1631, por el que los diputados don Bernardo de Ribera, alguacil mayor, y don Gaspar de Biedma Hurtado, caballero del hábito de Santiago y Veinticuatro de Sevilla, proveen que, habiéndosele dado a José de Salazar la mitad de la fiesta, éste, como principal, y Luis de Belmonte, como su fiador, se obliguen a hacer y representar dos carros por valor de 700 ducados.

El último de los documentos de esta primera línea de investigación está firmado el 2 de abril de 1632, es un documento notarial que hace referencia al último que hemos presentado en el que se detallan los derechos y obligaciones de cada parte en el compromiso de José de Salazar de sacar los dos carros para el *Corpus*.

En relación a la segunda línea de investigación, la que nos muestra a un Luis de Belmonte afincado en Sevilla, la doctora de la Universidad de Sevilla nos da a conocer un

Pablo A. Poó Gallardo

recaudamiento, que fue publicado ya en 1984 por Jean Sentauren, otorgado a Luis de Belmonte para cobrar la tasa de los ocho maravedíes. Por último, en este artículo encontramos también dos cartas de obligación de Luis de Belmonte, una del 20 de octubre y otra del 4 de noviembre de 1631.

A la espera de nuevas investigaciones, el vacío sobre estos años de la vida de Belmonte y sus idas y venidas entre Madrid y Sevilla queda parcialmente resuelto con estos dos artículos que acabamos de reseñar. Sin embargo, a partir de 1631, la biografía de los últimos años de vida de Belmonte ha de ser fijada por fechas relacionadas con sus obras literarias.

En 1634 encontramos un manuscrito, *El Satisfecho*, fechado en Sevilla. Sin embargo, un año más tarde “se representó en Madrid –escribe Piñero– un sainete suyo, *La Maestra de Gracias*, y en 1636 se fecha el manuscrito de su comedia *Darles con la entretenida*. En 1637 debió de escribir, y representarse poco después, una de sus mejores piezas dramáticas, *La renegada de Valladolid*, comedia, al parecer, escrita en colaboración” (Piñero, 1976: 31).

En el mismo año de 1637 encontramos una mención a Belmonte en la relación de la *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Magestad de Philipo Quarto El Grande* (Julio, 2007), escrito en el cual tomaron parte más poetas señalados, como Vélez de Guevara, Jerónimo de Cáncer, Luis de Benavente, Francisco de Rojas... Sin embargo, “la situación económica – escribe Piñero– de Belmonte debía de ser precaria por estos años: sus obras no se vendían y las comedias no se representaban con la frecuencia que él hubiera deseado” (Piñero, 1976: 35).

Conocemos, gracias a Pérez Pastor (1907: t. III, p. 333), un documento de una obligación para pagar a la arrendataria de la casa en la que vivía en Madrid (Francisca Ortiz) 446 reales, y algunas obras que publica por estas fechas: *La mejor luna africana* (1640), escrita en colaboración con Vélez de Guevara, J. Vélez, Alfonso Alfaro, Agustín Moreno, Antonio Martínez de Meneses, Antonio de Sigler de Huerta, Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete. Del mismo año son *Las siete estrellas de Francia* y *El Rollo*. Del año siguiente son *El acierto en el engaño y Robador de su honra* (Belmonte, 1998) y *Casarse sin hablarse*. En 1642 encontramos publicada *A un tiempo rey y vasallo*, escrita en colaboración con Antonio de Vargas y, quizás, Jerónimo de Cáncer.



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Al menos hasta 1645 (Piñero, 1976: 35) siguió Belmonte escribiendo teatro, pues este año la censura le permite y fecha *El príncipe perseguido* y escribe también el único auto sacramental que de él conocemos, *Las bodas de Fineo*<sup>5</sup>.

Sobre su muerte no tenemos datos fiables que nos permitan establecer una fecha y un lugar determinados. Encontramos algunos datos al respecto en el ya citado artículo “Life and works of Luis de Belmonte Bermúdez”:

The last mention we find of Belmonte is the following from Don Gerónimo Cáncer who also took part in the Academia of 1637, in the famous *Vejamen*, believed to have been written in 1649: Yo los dexé pasar, por quedarme a ver lo restante del tumulto que ocupava el camino, y apenas me dexaron aquellos, quando se acercaron a mi, embueltos en sudor, y polvo, Don Antonio Martínez, y Luis de Belmonte. Hizome novedad el vellos juntos, y Don Antonio Martínez me sacó desta duda con esta redondilla:

Con essa duda me enfadas,  
¿Quién el vernos extrañó?  
Porque siempre hago yo  
Con Belmonte las jornadas.

Traía Luis de Belmonte unos calçones muy largos, que casi le llegavan a los tobillos, y díxele, que acortasse de calçones, porque no le embarazasen al manejo de las armas. Y él me respondió: Es un majadero, y no lo entiende, nada llevo yo tan a favor de batalla como los calçones largos, y si no échelo de ver por esta redondilla:

Confiado en mis calçones  
Me animo más, y me atrevo  
Que para esta guerra llevo  
Un tercio más de galones.

As far as we know, there is no mention of Belmonte alter this date (1649). Therefore, in the absence of any other proof, it may be inferred that he died about 1650. If he was in his “primeros años” in 1605, we assume with La Barrera that he was born about 1587 (fecha que ya hemos aclarado al principio del artículo), which would make him over sixty years old when he died (Kincaid, 1928: 65).

---

<sup>5</sup> Sobre este auto sacramental, aún inédita, permanece mi investigación *Edición crítica y estudio del auto sacramental Las bodas de Fineo, de Luis de Belmonte Bermúdez*, con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados.

Pablo A. Poó Gallardo

Refiriéndose a este *Vejamen* de Cáncer, Piñero escribe en su estudio de *La Hispánica*:

Esta es la última mención que tenemos de la vida de Luis de Belmonte, que andaría por los sesenta y tres años de edad, si se admite la fecha de 1640 para el *Vejamen*; pero si, como piensan otros críticos, esta obra burlesca se redactó en 1649, Luis de Belmonte sería entonces de avanzada edad, con sus setenta y dos años. De ser esto así, no es muy desacertado pensar que su muerte debió de ocurrir un año o dos después, sobre 1650 ó 1651, en una vejez soportada con apuros de toda índole. Si hemos de adelantar el *Vejamen* a la fecha primero indicada, la de 1640, la última referencia cronológica que contaríamos sería el año 1645, en que firmó los manuscritos que arriba he indicado. Su muerte habría entonces acaecido a partir de esa fecha (Piñero, 1976: 37).

Hasta aquí los datos biográficos que se conocen y maneja la historiografía literaria en espera de que, nuevos investigadores, puedan esclarecer esos años de su vida que aún quedan en la oscuridad.

### 3. ELENCO DE SUS OBRAS DRAMÁTICAS<sup>6</sup>

#### 3.1. MANUSCRITOS

##### 3.1.1. COMEDIAS

#### ***ACIERTO EN EL ENGAÑO Y ROBADOR DE SU HONRA, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*El acierto en el engaño y robador de su honra.*

1641, 67 fols., 4°.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15009.

#### ***AMOR DESAFIADO.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*Amor desafiado.*

48 fols., 4°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A Est. 5.

---

<sup>6</sup> Basado en el estudio de Alejandro Rubio San Román: "Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez", (1988), cuya metodología respetamos íntegramente. Se señalan, por este orden: atribuciones de la obra (recogidas literalmente), título completo, descripción del texto y su ubicación actual. Es imperdonable que no se recogiera este autor en el *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII* (2010).

Pablo A. Poó Gallardo

***A UN TIEMPO REY Y VASALLO.***

Atribuida a "tres ingenios".

Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Dr. Antonio de Vargas y de Jerónimo de Cáncer.

1.- *A un tiempo rey y vasallo.*

Licencia de representación de Juan Navarro de Espinosa en 1642 (fol. 54r).

54 fols., 4º.

MADRID, *Bib. Nac.*, Res. 113.

2.- *A un tiempo rey y vasallo.*

Con licencia de Juan Gaspar Perisanz en Zaragoza, 1645 (fol. 64r).

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 16895.

***CASARSE SIN HABLARSE.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*Casarse sin hablarse.*

Tiene licencias de representación de Juan Navarro de Espinosa de diciembre de 1641 y Sebastián Fernando de Medrano (fols. 49r y 49v) respectivamente.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15527.

***CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*El Cerco de Sevilla por el Rey Don Fernando.*

48 fols., 4º, letra del siglo XVII (autógrafo).

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15149.

***DARLES CON LA ENTRETENIDA.***

Atribuida a Juan Pérez de Montalbán, Luis Vélez de Guevara, Luis de Belmonte y anónima.

*Dalle con la entretenida*, Comedia famosa de Luis de Belmonte.

44 fols., 4º, letra del siglo XVII, fechado en 1636 (fol. I r).

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 16881.

***DIABLO PREDICADOR, EL.***

Atribuida a Francisco García de Villegas y a un ingenio. Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.-*El mayor contrario amigo*. Villegas.

46 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 16426.

2.- *El mayor contrario amigo*. De don Francisco de Villegas (fol. Ir)

49 fols., 4º, 1etra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15178.

3.- *Mayor contrario amigo*. De Villegas.

48 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 17271.

4.- La gran comedia del *Demonio por amigo*. De Francisco Villegas.

Licencia de Lucas Alfárez de Toledo en el convento de San Juan de los Reyes en 28 de setiembre de 1635 (fol. 60v).

61 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15666.

5. - *El mayor contrario amigo*. Comedia en tres jornadas.

21 + 25 + 17 fols., 4º, letra del siglo XVIII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 17360.

#### ***FIAR DE DIOS.***

Es de Antonio Martínez de Meneses y Luis de Belmonte Bermúdez.

Comedia famosa *Fiar de Dios*.

33 fols., 4º, letra del siglo XVII.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 82654.

#### ***FORTUNAS DE DON JUAN DE CASTRO, LAS.***

Atribuida a tres ingenios: Belmonte, Rojas y Calderón. Es de Lope de Vega.

Comedia titulada *Las Fortunas de Don Juan de Castro*.

48 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 16875.

#### ***HAMETE DE TOLEDO, EL.***

Es de Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses.

*El Hamete de Toledo*.

78 hs., (sin foliar), letra del siglo XVIII.

Pablo A. Poó Gallardo

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 20091.

***HORTELANO DE TORDESILLAS, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

La Gran Comedia de *El hortelano de Tordesillas*, de Luis de Belmonte.

40 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib., Nac.*, Mss. 17299.

***LUNA AFRICANA, LA.***

Atribuida a "tres ingenios"<sup>7</sup>.

*La luna africana.*

67 hs., 4º, letra del siglo XVII, copia de Salvador (sic.) de la Cueva, Madrid, 18 de enero de 1680.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15540.

***MEJOR AMIGO EL MUERTO, EL.***

Atribuida a tres ingenios. Es de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca.

1.- *El mejor amigo el muerto*. Comedia de tres jornadas de tres ingenios<sup>8</sup>.

Licencia de representación de don Francisco de Avellaneda, en Madrid a 26 de marzo de 1684 y de don Fermín de Sarassa de 4 de abril de 1684 (Fol. 48v).

67 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. Res. 86.

2.- *El mejor amigo el muerto*. De tres ingenios.

"Es la buena, diferente de la que anda impresa" (portada).

53 hs., 4º, letra del siglo XVIII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15571.

3. - Comedia famosa de *El mejor amigo el muerto*. De Belmonte.

64 hs., 4º, letra del siglo XVIII.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 82, 665.

4.- Comedia *El mejor amigo el muerto*. De tres ingenios.

106 hs., 4º, letra del siglo XIX.

---

<sup>7</sup> Primera jornada: Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara.

Segunda jornada: Alfonso Alfaro, Agustín de Moreto y Cabaña y Antonio Martínez de Meneses.

Tercera jornada: Antonio Sigler de la Huerta, Jerónimo de Cáncer y Velasco y Pedro Rosete Niño.

<sup>8</sup> Primera jornada de Belmonte, segunda jornada de Rojas, tercera jornada de Calderón.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15065.

***PRÍNCIPE PERSEGUIDO, EL.***

Atribuida a Juan Pérez de Montalbán, Agustín de Moreto y Cabaña. Atribuida a "tres ingenios". Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Cabaña y Antonio Martínez de Meneses.

*El Príncipe perseguido.* Belmonte, Moreto, Mart[ínez] Meneses. Comedia en 3 jornadas.

49 hs. (numeradas por jornadas 18+13+18) 4º, letra del siglo XVII, la autógrafa de Belmonte, 2ª de Morereto, 3ª de Martínez de Meneses.

Licencia de representación de Juan Navarro de Espinosa en Madrid, 1645.

49 fols., 4º.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. Res. 81.

***RENEGADA DE VALLADOLID, LA.***

Atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez. Atribuida a tres ingenios.

Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín de Moreto y Antonio Martínez de Meneses.

1.- La famosa comedia de *La Renegada de Valladolid.*

De Luis de Belmonte Bermúdez.

60 fols, 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 17331.

2. - *La Renegada de Valladolid.* De tres ingenios. A comienzo de cada jornada: la primera, de Luis de Belmonte; la segunda, de don Agustín de Moreto; la tercera, de Antonio Martínez de Meneses.

20+ 20+18 fols., 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 16808.

3. - *La Renegada de Valladolid.*

De Luis de Belmonte.

19 + 20+ 18 fols. 4º, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 17014.

4.- Comedia famosa de *La Renegada de Valladolid.*

45 hs., 4º, letra del siglo XVII.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 82665.

Pablo A. Poó Gallardo

***SASTRE DEL CAMPILLO, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*Sastre del Campillo.*

26+28+16 fols., 4°.

Mss. autógrafo, firmado y fechado el 1 de agosto de 1624. Posee este mss. licencias de representación: 1624 y 1626 (final primera jornada), 1631 (al final de la tercera jornada).

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. Res. 115.

***SATISFECHO, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

Famosa comedia del *Satisfecho*.

Autógrafo, firmado y fechado en Sevilla, 4 de julio de 1634. (fol. 50r).

Licencias de representación de 1639. (Fol. 51r).

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15467.

3.1.2 AUTOS SACRAMENTALES

***BODAS DE FINEO, LAS.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

Auto sacramental de *Las Bodas de Fineo*.

18 fols., 4°, letra del siglo XVII, autógrafo.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 14802.

***FIESTA DE LOS MÁRTIRES, LA.***

Auto sacramental *La fiesta de los mártires*, de Luis de Belmonte.

4°, letra del siglo XVII, lleva fecha de 1639.

No conocemos ejemplar.

***ROLLO, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

4 fols., 4°, letra del siglo XVII.

MADRID, *Bib. Nac.*, Mss. 15359.



### 3.2 IMPRESOS

#### 3.2.1. COMEDIAS

##### **AFANADOR EL DE VTRERA.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *Afanador el de Vtrera*. De Luis de Velmonte (sic).

Parte treinta y dos de comedias nvevas, mnca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España.

Con licencia. En Madrid, 1669.

4 hs.+ 438 + 1 hs., 4º, (Págs. 402-438).

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22685.
- b) BOSTON. *Bib. Publ.*, O. 172.1.
- c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58635.

2.- *Afanador el de Vtrera*. Comedia famosa, de don Lvis de Velmonte (sic).

Licencia en Sevilla.

32 págs., 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14785<sup>11</sup>.
- b) MADRID, *Bib. Mun.*, 5-10.
- c) PARÍS, *Bib. Nat.*, Yg. 353 (5).
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.* 30106.
- e) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.* TAB 8,4.

##### **ALGUNAS HAZAÑAS DE LAS MUCHAS DE DON GARCÍA HURTADO DE MENDOZA, MARQUÉS DE CAÑETE.** (colaboración)<sup>9</sup>.

1.- *Algunas hazañas de las Muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués*

---

<sup>9</sup> "Poetas que escribieron esta comedia:

Primer acto:

- La Primera escena del primer acto es del Doctor Mira de Amescua.
- El fin de la misma escena que remata en estancias es del Conde del Vasto, hijo del Marqués de Belmonte (Francisco de Tapia y Leyva).
- La segunda escena hasta dar fin al primer acto es de Luis de Belmonte Bermúdez.

Acto segundo:

- La primera escena del acto segundo es de don Juan Ruiz de Alarcón.
- La segunda escena es de Luis Vélez (de Guevara).
- La tercera, de don Fernando Ludeña.

Acto tercero:

- La primera escena comienza don Jacinto de Herrera (y Sotomayor).
- Luego prosigue Diego de Villegas desde que sale Guacolda hasta que llevan preso a Caupolicán.
- La última es de don Guillén de Castro (y Bellvis).
- La prisión del Maese de Campo Reinoso por el Marqués, es de Luis de Belmonte".

Pablo A. Poó Gallardo

*de Cañete.*

Madrid, 1622, 4 hs.+ 70 folios.

- a) MADRID, *Bib. Nac.* R-10352.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, R-30787.
- c) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-11-38.
- d) SALAMANCA, *Bib. Univ.*, 34250.
- e) BOSTON, *Bib. Publ.*, D. 203.4.

2.- *Obras de Guillén de Castro y Bellvis.* Observaciones preliminares de Eduardo Julia Martínez, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos", 1927 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 2 a serie), III, pp. 593-639.

(POSSE, p. 13, n° 37).

3.- *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete.* En *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.* En colección hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch.

Madrid, 1946, [1852], pp. 487-508.

(BAE, 20).

### **AMOR Y HONOR.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- Comedia famosa. *Amor y Honor* (Fols. 264r-280r). *Segunda Parte de Comedias escogidas de los mejores de España.*

4 hs. + 280 fols., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22655.
- b) MONTPELLIER, *Bib. Mun.*, 34164.
- c) VENEZIA, *Bib. Naz.*, Damm. 3901.

### **A UN TIEMPO REY Y VASALLO.**

Atribuida a "tres ingenios".

Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Dr. Antonio de Vargas y de Cáncer.

1.- *A un tiempo rey y vasallo.* Comedia famosa de tres ingenios.

*Doze comedias las más famosas que hasta aora han salido de los mejores y más insignes Poetas. Tercera parte.*

Lisboa, 1649, 480 pp., 4°.

MADRID, *Bib. Nac.*, R-10991.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

2.- *A un tiempo rey y vassallo.*

*Sexta parte de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios.*

Con licencia en Zaragoza, 1654. 4º, 31hs.

MADRID, *Bib. Nac.*, R-22659.

3.- *A un tiempo rey y vassallo.*

*Parte qvarenta y tres de comedias de diferentes autores.*

Zaragoza, 1650, 2 hs.+ 40+ 48 hs., 30 cm.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-4-30.
- b) PARÍS, *Bib. Ars.*, 4ºB. L. 40733.
- c) OXFORD, *Bib. Bold.*, Arch. III. 58.
- d) FRIBURGO, *Bib. Uni.*, E-1032-g.
- e) BOSTON, *Bib. Publ.*, D. 171.4.

4.- *A un tiempo rey y vassallo*, de tres ingenios.

*Doze comedias de diferentes autores las mejores que hasta aora han salido.*

Cuyos títulos van a la vuelta, parte XXXVII.

Con licencia en Valencia, 1646.

- a) BOLONIA, *Bib. Uni.*, AV. Tab. I. MI, vol. XXXVII.

5.- N° 245 Comedia famosa. *A un tiempo rey y vassallo.*

Con licencia en Valencia, 1781. 34 hs., 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-1350.
- b) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-V-21 (2).
- c) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, C T A E 16,4.
- f) CAMBRIDGE, *Bib. Uni.*, Hisp. 5.76.13 (10).
- g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44548.
- h) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 45340.
- i) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61040.

6.- N° 187. *A un tiempo rey y vassallo.*

Con licencia en Sevilla, 24 hs., 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-2605.
- b) TORONTO, *Bib. Uni.*
- c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58042.

7.- Comedia famosa. *A un tiempo rey y vassallo.* De tres ingenios.

Salamanca, 1793.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-147912 2.

Pablo A. Poó Gallardo

- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-2607
- c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-148151 6.
- d) TORONTO, *Bib. Uni.*
- e) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, T A 9, 19.
- f) WASHINGTON, *Bib. Cong.*
- g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 71124.

8.- Núm. 13, Comedia famosa, *A un tiempo rey y vassallo*.

Salamanca, 24 hs., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-150111.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57540.

9.- Núm. 152, Comedia famosa, *A un tiempo rey y vassallo*, de tres ingenios.

[S.l., s.i., s.a.] 16 fols., 4°

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-3855.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57764.
- c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58943.
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39797.
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57017.

10.- Núm. 6, Comedia famosa, *A un tiempo rey y vassallo*.

Madrid, 1745, 24 hs., 4°.

- a) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB. 8, 12.
- b) WASHINGTON, *Bib. Cong. (The Nat. uni. Cat., vol. 45, p. 445)*.

11.- Comedia famosa *A un tiempo rey y vassallo*.

Barcelona, 1770, 24 hs., 4°.

CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*

12.- *A un tiempo rey y vasallo*.

[S.l., s.i., s.a.] 18 págs. 4°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39202.

### ***BUEN PAGADOR ES DIOS, EL.***

Atribuida a Pedro Calderón y Luis de Belmonte. Atribuida a un ingenio. Atribuida a Luis de Belmonte.

1.- Núm. 203. Comedia nueva. *El buen pagador es Dios*.

Madrid, 1739. 36 hs., 4°.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-14819.

2.- N. 37, Comedia famosa, *El buen pagador es Dios*.

De un ingenio de esta Corte.

Madrid, 1751, 36 hs., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44075.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61108.

c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 35265.

d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 37730 bis.

### **CONDE DE FUENTES EN LISBOA, EL.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *El Conde de Fuentes en Lisboa*. Famosa comedia. De Luys de Belmonte.

[S.l., s.i., s.a.] 18 fols., 4°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 56990.

### **DARLES CON LA ENTRETENIDA.**

Atribuida a Juan Pérez de Montalbán. Atribuida a Luis Vélez de Guevara. Anónima.

Atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- La gran comedia de *Darles con la entretenida*.

*Parte treynta y vna, de las mejores comedias, que hasta oy han salido.*

277 fols., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, 23484.

b) PARÍS, *Bib. Nat.*, Yg. 356.

c) PARÍS, *Bib. Ars.*, 4°B . L . 40732 .

d) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11725.d.12.

e) MONTPELLIER, *Bib. Mun.*, 34160.

f) PARÍS, *Bib. Maz.*, 11069.1.

g) FRIBURGO, *Bib. Uni.* E-1032-g.

h) BOSTON, *Bib. Publ.* D. 171.4.III.

i) PARÍS, *Bib. Maz.*, 11069. I.

j) VIENA, *Ost. Nat.*, + 38.V.12. (31).

k) FERRARA, *Bib. Ar.*, L.8.2.14.

l) VATICANO, *Bibl. Ap.*, Race. Gen. Lett. Est. IV. 274.

ll) BOLONIA, *Bib. Uni.*, AV, Tab. I. MI. 162, vol. 26.

Pablo A. Poó Gallardo

m) ROMA, *Bib. Acc. Linc*, 92-H-12.

n) BERLÍN, *Preu. Sta.*, Xk-1661.

2.- *Dalles con la entretenida*. Comedia famosa de Lvis Vélez de Guevara.

[S.l., s.i., s.a.] 16 fols., 4°.

LONDRES, *Brit. Mus.*, 11728. F.88.

3.- *Diego Careta de Paredes*. Comedia famosa. De Lvis Vélez de Guevara.

[S.l., s.i., s.a.] 16hs., 4°.

LONDRES, *Brit. Mus.*, 1072. h.s (9).

### ***DESPOSADO POR FUERZA, EL.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *El desposado por fuerza*. Comedia famosa de Lvis de Belmonte Bermúdez.

[S.l., s.i., s.a.] 16 fols., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-20615.

b) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB 8, 5.

c) BOSTON, NATIONAL, vol. 45, p. 445.

d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 56917.

e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57131.

### ***DIABLO PREDICADOR, EL.***

Atribuida a Francisco García de Villegas. Atribuida a un ingenio. Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- Comedia famosa, Núm. 98, *El diablo predicador y su mayor contrario amigo*.

Salamanca, 36 pp., 4°.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-4554.

2.- N° 98, Comedia famosa, *El diablo predicador y su mayor contrario amigo*.

Licencia en Valencia, 1765, 36 pp. 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, U-9280.

b) CAMBRIDGE, *Bib. Uni.*, Hisp. 5. 76. 6 (5).

c) BOSTON, *Bib. Publ.*, D. 176.6.

d) AUSTIN, *Bib. Cent. Hum.*

e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 71041.

f) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61082.

g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61795.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

h) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57411.

3.- Comedia. *El diablo predicador y mayor contrario amigo.*

1793, 36 pp., 4º.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-20776.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-577.

4.- *Diablo Predicador.*

87 hs., sin numerar, letra del siglo XVIII.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 67635.

5.- Núm. 16, Comedia famosa, *El diablo predicador y mayor contrario amigo.*

Licencia en Sevilla, il hs., 4º.

MADRID, *Arch., Hist. Nac.*, Inquisición, 11387, nº 54.

6.- Núm. 51. Comedia famosa. *El diablo predicador y mayor contrario amigo.*

Barcelona, 34 pp., 4º.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-4634.

7.- Núm. 3, Comedia famosa, *El diablo predicador y mayor contrario amigo.*

Licencia en Cádiz, 38 pp., 4º.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-2635.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-15023.

8.- Comedia famosa. *El diablo predicador y mayor contrario amigo.*

Licencia en Barcelona, 1764, 19 hs. (sin numerar), 4º.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14964.

b) VENEZIA, *Bib. Naz.*, 110. C. 31.25.

9.- Comedia famosa. *El diablo predicador.*

[S.l., s.i., s.a.] 36 pp., 4º.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-150187.

b) MADRID, *Bib. Mun.*, C-18744 (ant. 2202).

c) MADRID, *Bib. Mun.*, 1-96-2.

d) CAROLINA DEL NORTE, Bife. *Uni.*, TAB 8, 5.

10.- Comedia famosa, *El diablo predicador y mayor contrario amigo.*

Madrid, 24 pp. 4º.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-9303.

11.- Comedia famosa, *El Diablo Predicador, Mayor contrario amigo.*

Madrid, 1748, 18 hs., sin numerar, 4º.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 35208.

Pablo A. Poó Gallardo

12.- Comedia nueva, *El Diablo predicador y Mayor contrario amigo, para hombres solos*. Tres actos.

[S.l., s.i., s.a.] 24 pp., 4°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44045.

13.- Comedia famosa. *El diablo predicador y Mayor contrario amigo*.

[S.l., s.i., s.a.] 36 pp., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33111.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39560.

14.- Núm. 147. Comedia famosa. *El Diablo predicador*, por otro título, *El mayor contrario amigo*.

[S.l., s.i., s.a.] 20 hs., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57792.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58923.

15.- *El Diablo predicador*. Drama en tres actos y en verso, original de un ingenio de la corte.

Valencia, 1877, 63 pp., 8°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 71045.

16.- *El Diablo predicador*.

Valencia, 1883. 62 pp., 8°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 72119.

17.- Comedia famosa titulada *El diablo predicador y mayor contrario amigo*, de Luis de Belmonte Bermúdez. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*.

Tomo segundo. Madrid, Atlas, 1951 [1859], pp. 327-346.

18.- *El diablo predicador y mayor contrario amigo*.

*Tesoro del Teatro Español desde sus orígenes (año 1356) hasta nuestros días*, París, Gardier Hermanos, 1879, V, pp. 64-97.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, F-880.

b) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 20-V-19.

c) TORINO, *Bib. Naz.*, Coll. B-453/14.

d) LONDRES, *Brit. Mus.*, 12230.

e) PARÍS, *Bib. Ars.*, Re. 6174.

f) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 38410.

g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 67716.

h) BOSTON, *Bib. Publ. D.* 171.4.3.

19.- *El Diablo predicador*.

*Sexta parte de comedias escogidas, de los mejores ingenios de España*.

Licencia en Zaragoza, 1653.



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

VIENA, *Osr. Nat.*, + 38.V.10 (6).

### **EN RIESGOS LUCE EL AMOR.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *En riesgos luce el amor*, comedia famosa de Luis de Belmonte.

[S.l., s.i., s.a.] 18 hs. (sin foliar), 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-21433.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-19010.
- c) TORONTO, *Bib. Uni.*,
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39822.

2.- *En riesgos luce el amor*.

[S.l., s.i., s.a.] 16 fols., 4º.

- a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 56986.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57757.

3.- *En riesgos luce el amor*.

[S.l., s.i.] Letra del siglo XVII, 18 hs., 4º.

### **FIAR DE DIOS.**

Es de Antonio Martínez de Meneses y Luis de Belmonte Bermúdez.

*Fiar de Dios.*

*Parte veinte y seis de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España.*

(Fols. 106r-127r). 4hs. + 254 fols.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22679.
- b) PARÍS, *Bib. Arx.* Re 6157.
- c) MADRID, *Bib. Fil. Letr.*, 86-Ov-41-2.
- d) N U E V A YORK, *Hisp. Soc.*, P.G. 6218-C73-1652.
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58557.

### **GRAN JORGE CASTRIOTO Y PRÍNCIPE ESCANDERBEC, EL.**

Atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez.

Es de Luis Vélez de Guevara.

1.- *El Gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbec.*

*En Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España. Parte quarenta y cinco.*

Licencia en Madrid, 1679.

Pablo A. Poó Gallardo

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22698.
- b) MADRID, *Bib. Pal.*, VII-5367.
- c) BOSTON, *Bib. Pub.* D. 172.1.
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61253.

***HAMETE DE TOLEDO, EL.***

Es de Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses.

1.- Comedia famosa. *El Hamete de Toledo.*

*Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España.* (fols. 154r-178r).

Licencia en Madrid, 1652. 4 hs. 266 fols., 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22654.
- b) MONTPELIER, *Bib. Mun.*, 34163.
- c) VENEZIA, *Bib. Naz.*, Dramm. 3899.
- d) NUEVA YORK, *Bib. Hisp. Soc.*, PQ 6218-C73.
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58509 bis.

2.- Comedia famosa. *El Hamete de Toledo.*

*Parte quarenta y vna de famosas comedias de diversos avtores.* (fols. 59r-82r).

2 hs., 126 fols., 4º

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22694.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58709.

3.- Comedia famosa *El Hamete de Toledo.* De Belmonte y D. Antonio Martínez.

[S.l., s.i., s.a.] 24 fols., 4º.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-19436.

4.- Comedia famosa. *El Amete de Toledo.* De Belmonte y Don Antonio Martínez.

[S.l., s.i., s.a.] 24 hs. (sin foliar), 4º.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-150321 1.

***LEGADO MÁRTIR, EL.***

De Luis de Belmonte Bermúdez.

*Del legado mártir.*

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs., 4º

PARÍS, *Bib. Arc.*, 8º B.L. 4079.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

### **LUNA AFRICANA, LA.**

Atribuida a "tres ingenios"<sup>10</sup>.

1.- N° 126, Comedia famosa, *La Mejor Luna africana*.

Madrid, 1733, 18 hs. (sin numerar), 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-6256.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T- 1481624. (Ex libris: Pascual de Gayangos).
- c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14984. (Ex libris: Royal Society of Literature).
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 55985.
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 3392 N.

2.- N. 76. Comedia famosa. *La mayor luna africana*.

Valencia, 1764, 36 pp., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-148158 .
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-5073.
- c) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-V-50 (6).
- d) TORONTO. *Bib. Uni.*
- e) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, CTAE. 9.2 y TA 11.19.
- f) AUSTIN, *Bib. Cent. Hum.*
- g) CAMBRIDGE, *Bib. Uni.*, Hisp. 5.76.5 M.
- h) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 45339.
- i) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39913.
- j) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 90354.
- k) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61054.
- l) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33856.
- ll) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 32268.

3.- N 54. Comedia famosa. *La mejor Luna africana*.

Valladolid, 18 hs., 4°.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-6339.

4.- N° 133. Comedia famosa. *La mejor luna africana*.

Licencia en Sevilla.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-5154.
- b) MADRID, *Bib. Mun.*,

---

<sup>10</sup> Primera jornada: Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara.  
Segunda jornada: Alfonso Alfaro, Agustín de Moreto y Cabaña y Antonio Martínez de Meneses.  
Tercera jornada: Antonio Sigler de la Huerta, Jerónimo de Cáncer y Velasco y Pedro Rosete Niño.

Pablo A. Poó Gallardo

- c) TORONTO, *Bib. Uni.*,
  - d) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB 11,15.
  - e) AUSTIN, *Bib. Cent. Hum.*
- 5.- *La luna africana*. A reproduction of ms, 1929 in the Biblioteca Nacional, Madrid. Ed. facsímil de The Modern Language Association of America. Collection of Photographic Facsímiles, nº 169, 1935.
- 6.- Nº 94. *La mejor luna africana*.  
[S.l., s.i., s.a.] 20 hs., 4º.  
BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58932.

***MEJOR AMIGO, EL MUERTO, EL.***

Atribuida a tres ingenios. Es de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca.

1.- *El mejor amigo el muerto*, Comedia famosa.

En *Parte nona de Comedias Escogidas de los mejores ingenios de España*. (fols. 53-84).

Madrid, 1657, 4 hs.+ 467 págs.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22662.
  - b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-i-16.
  - c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58419 bis.
  - d) PARÍS, *Bib. Nat.*, Yg. 313.
  - e) PARÍS, *Bib. Ars.*, B.L. 40847 .
  - f) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11725.b.9.
  - g) OXFORD, *Bib. Bold.*, Arch. III. 24.
  - h) BOSTON, *Bib. PUBL.*, D. 172.1.IX.
  - i) FRIBURGO, *Bib. Uni.*, E-1032-k-IX.
  - j) MÓNACO, *Hof. Saat.*, 4ºP.O. hisp. 29F.
  - k) VIENA, *Osr. Nat.*, + 38.V.10 (9).
  - l) FIRENZE, *Bib. Naz.*, 11-6-103-IX.
  - ll) VATICANO, *Bib. Ap.*, Barberinr, KKK. VI. 10.
  - m) ROMA, *Bib. Linc.*, 92-H-6.
- 2.- Comedia famosa. *El mejor amigo el muerto*.  
Salamanca, 32 hs., 4º.
- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-19516.
  - b) MUNICH, *Bay. Sta.*
  - c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33201.

3.- Comedia famosa, núm. 45, *El mejor amigo el muerto*.

16 hs., sin foliar, 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 35105.
- c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44952.

4.- *El mejor amigo el muerto*.

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs., (sin foliar) 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-19451.
- b) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-IV-59 (1).
- c) TORONTO, *Bib. Uni.*
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57382 (falta la 3ª jornada).
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57762.

5.- *El mejor amigo el muerto*.

[S.l., s.i., s.a.] 28 págs. 4º.

- a) OVIEDO, *Bib. Uni.*, P-14-18.
- b) PARÍS, *Bib. Nat*, Yg. 294 (4).
- c) TORONTO, *Bib. Uni.*

6.- Núm. 222, Comedia famosa, *El mejor amigo el muerto*.

Licencia en Valencia, 1777. 28 hs., (el 28 invertido), 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-148157.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T - 1481616.
- c) MADRID, *Bib. Nac.*, 7-20058.
- d) MADRID, *Bib. Nac.*, 2200.
- e) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-V-50 (13).
- f) SEVILLA, *Bib. Col*, 1004-74.
- g) PARÍS, *Bib. Nat*, 4ºYg. 21 (63).
- h) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB 8, 13; CTA 21, II.
- i) AUSTIN, *Bib. Cent. Hum.*
- j) BERKELY, *Uni. of Cali.*
- k) ILLINOIS, *Bib. Univ. Urb.*
- l) MICHIGAN, *Bib. Un. Ann. Arb.*,
- m) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61053.
- n) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39748.
- ñ) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33527.

Pablo A. Poó Gallardo

o) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44666.

p) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 55671.

7.- Núm. 275. *El mejor amigo el muerto.*

28 hs., 4°.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-14835.

8.- Comedia famosa. *El mejor amigo el muerto.*

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs. (sin numerar), 4°.

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 55680.

9.- *El mejor amigo el muerto.*

*En Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio.*

Madrid, Rivadeneyra, 1860, IV, pp. 559-582. *Biblioteca de Autores Españoles*, 52.

10.- *El mejor amigo el muerto.*

*En comedias de don Pedro Calderón de la Barca.*

Madrid, Rivadeneyra, 1850, IV, pp. 471-488. *Biblioteca de Autores Españoles*, XIV.

11.- *El mejor amigo el muerto*

Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas (Dramas).*

Madrid, M. Aguilar-Editor, 1945, pp. 1.385-1.421.

### ***MEJOR TUTOR ES DIOS, EL.***

Atribuida a vn ingenio de esta Corte. Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- La gran comedia *El mejor tutor es Dios.*

*Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta Corte.* (Fols. 175-199).

Madrid, 1667. 4hs. + 487 hs. 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22681.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-i-16.

c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-i-119.

d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58580.

e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 6024.

f) PARÍS, *Bib. Nat.*, Yg. 332.

g) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11726.h.9.

h) OXFORD, *Bib. Bod.*, Arch.111. 43.

i) BOSTON, *Bib. Publ.*, D.170a.8.

j) BOSTON, *Bib. Publ.*, D.172.1.VIII.

k) VIENA, *Ost. Nat.*, + 38.V.10.28.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- I) FRIBURGO, *Bib. Uni.*, E-1032-k-XXVIII.
- II) FIRENZE, *Bib. Naz.*, 11-6-103-XXVIII.
- m) VATICANO, *Bib. Ap.*, Barberini, KKK. V I. 26.
- n) ROMA, *Bib. Une.*, 92-H-10.

2.- *El mejor tutor es Dios.*

[S.l., s.i., s.a.] 16 fols., 4°.

- a) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-IV-63 (4).
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57134.
- c) BARCELONA, *Inst., Teat.*, 56977.

### **MONJA ALFÉREZ, LA.**

Atribuida a Juan Pérez de Montalbán. Atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *La Monja Alférez.*

[S.l., s.i., s.a.] 39 fols. (numerados del 35 al 74), 4°.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-150351 7.

2.- *La Monja Alférez.*

MADRID, *Bib. Nac.*, T4478614.

3.- *La Monja Alférez.* Comedia famosa.

[S.l., s.i., s.a.] 18 hs. (sin numerar), 4°.

LONDRES, Brito. *Mus.*, T-1735 (9).

4.- *La Monja Alférez.*

[S.l., s.i., s.a.] 18 hs. (sin numerar), 4°.

PARÍS, *Bib. Nat.*, 8° Y. Pièce 814.

5.- *La Monja Alférez.* 16 fols., 40.

[S.l., s.i., s.a.]

BARCELONA, *Inst. Teat.*, 60801.

6.- *La Monja Alférez.* En *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, e ilustrada con notas y documentos por J.M. de Farrer, París, Imprenta de J. Didot, 1829.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-25221.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 46397/98.

c) LONDRES, *Brit. Mus.*, 12489. g.15.

7.- *Histoire de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, écrite par elle mesme*, et enridrie de notes et documens, par D. J. M. de Ferrer. París, Bossange père, 1830.

PARÍS, *Bib. Nat.*, 8°. 211.

Pablo A. Poó Gallardo

8.- *La Monja Alférez*.

Barcelona. Imprenta M, Sauri, 1839.

BARCELONA. Inst. Teat., 70090.

9.- *The Nun Ensign*. Translated from the Spanish with an introduction and notes by J . Fitzmaurice-Kelly. Also: *La Monja Alférez*.

London, 1908.

Introducción: pp. X V - X L; traducción de Catalina de Erauso: pp., 1-143; *La Monja Alférez de Montalbán*, pp. 145-288; notas p. 289-303.

10.- *Historia de la Monja Alférez (Catalina de Erauso)*. Escrita por ella misma e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín M<sup>a</sup> de Ferrer. Prólogo de D. José María de Heredia. Madrid. Tip. Renovación, 1918.

MADRID, *Bib. Nac.*, 1-77953.

### ***PRÍNCIPE PERSEGUIDO, EL.***

Atribuida a Juan Pérez de Montalbán. Atribuida a Agustín Moreto y Cabaña. Atribuida a "tres ingenios". Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín de Moreto y Cabaña y Antonio Martínez de Meneses.

1.- Comedia famosa. *El Príncipe perseguido*,

En *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*. (pp. 47-93).

Con licencia en Alcalá, 1651.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-17932.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, R-23795.

c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-2744.

d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57891.

e) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11725.d.11.

f) BOSTON, *Bib. Publ.*, 3104.4.

g) VIENA, *Ost. Nat.*, + 38. F. 54.

h) BOLONIA, *Bit. Uni.*, AV . Tab. I MI. 162, vol. V I .

i) VATICANO, *Bib. Ap. Vat.*, Chigi, IV, 1734.

j) NEW H A R E N , *Bib. Uni. Y al.*

k) VENEZIA, *Bibl. Naz.*, Dramm. 3903.

2.- Comedia famosa. *El príncipe perseguido*.

*El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*.

En Madrid, año de 1653.



- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-2277.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, R-12219.
- c) MADRID, *Bif. Pal.*, VIII-5366.
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 5.
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57890-57891 (Ex libris: Sedó).
- f) PARÍS, *Bib. Nat.*, Yg. 342.
- g) PARÍS, *Bib. Ars.*, 4º, B. L. . 4076.
- h) PARÍS, *Bib. Naz.*, 11069. D .
- i) LONDRES, *Brit. Mus.*, 1072.
- j) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11725. ce. 2.
- k) LONDRES , *Brit, Mus.*, 87.C.17.
- l) CAMBRIDGE, *Bib. Uni.*, Hisp. 7.65.5.
- ll) BRUSELAS , *Bib. Rg. Bel.*, BV.6603.
- m) FRIBURGO, *Bib. Uni.*, E-1036-m.
- n) VIENA, *Ost. Nat.*, + 38.V.5.
- ñ) BOSTON, *Bib. Publ.*, D.176.10.
- o) VATICANO, *Bib. Ap.*, Barberini KKK VI-6.

3.- Comedia famosa, Núm. 96, *El Príncipe perseguido*.

Madrid, 1744, 16 hs. (sin numerar), 4º.

PARMA, *Bib. Pol.*, CC 28033, vol. XIV.

4.- N. 106, Comedia famosa, *El Príncipe perseguido*. De tres ingenios.

Madrid, 1759, 30 pp. 4º.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-148161 8.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-989.
- c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33185.
- d) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB, 8, 10.
- e) PARÍS, *Bib. Nat.*, Tg. 509.
- f) PARÍS, *Bib. Nat.*, 8 Yg, Pièce 973.
- g) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11726.F.77.
- h) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11728.h.8 (II).
- i) LONDRES, *Bib. Lon.*, p. 980.
- j) LONDRES, *Bib. Lon.*, p. 922.

5.- N. 131, Comedia famosa, *El Príncipe perseguido*.

MADRID, *Bib. Nac.*, T-681.

Pablo A. Poó Gallardo

6.- Comedia famosa, Núm. 79, *El Príncipe perseguido*.

Madrid. 16h., 4°.

- a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 35265.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 8393 N.

7.- Comedia famosa, *El Príncipe perseguido*.

[S.l., s.i., s.a.] 28 pp., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-1481613.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14962.
- c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-147915.
- d) MADRID, *Bib. Mun.*, 1-55-5.
- e) MADRID, *Bib. Mun.*, C-18775.
- f) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 10-A-III-19. vol. V.
- g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57628.
- h) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39673.
- i) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 61067.
- j) LONDRES, *Brit. Mus.* 1342.e.4 (2).
- k) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB 8, 11.
- l) VERSALLES, *Bib. Mun.*, E.421.

8.- Comedia famosa. *El Príncipe perseguido*.

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs., 4°.

- a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 59.290.
- b) VIENA, *Ost. Nat.*, 63.520 B.

9.- *Príncipe perseguido*.

20 hs., 4°.

- a) VIENA, *Ost. Nat.*, + 38.V.4 (3).
- b) VIENA, *Ost. Nat.*, 38.V.4 (9).
- c) LONDRES, *Bib. Lon.*, P. 965.

10.- *El Príncipe perseguido*.

[S.l., s.i., s.a.] 40 pp., 4°.

- a) PARÍS, *Bib. Nat.*, Yg. 343.
- b) PARÍS, *Bib. Ars.*, 4°B.L. 4081.
- c) LONDRES, *Bib. Brit Mus.*, 1072.h.2 (1).

11.- Núm. 175. *El Príncipe perseguido*.

Licencia en Sevilla. 16 hs., 4°.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 45376.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 60810.

c) BOSTON, *Bib. Publ.*, D.173.10.2.

12.- *El Príncipe perseguido*. Comedia famosa. Núm. 53.

Valladolid, 34 pp., 4°.

CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB 31, 20.

13.- Comedia famosa. *El Príncipe perseguido*.

[S.l., s.i., s.a.] 20 hs., (sin numerar), 4°.

FRIBURGO, *Bib. Uni.*, E-1032-n-XLI.

14.- Núm. 221. Comedia famosa, *El Príncipe perseguido*.

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58851.

b) PARÍS, *Bib. Nat.*, 4° Yg Piéce 21.

15. - *El Príncipe perseguido*. Comedia famosa.

[S.l., s.i., s.a.] 16 fols., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14818-46, vol. XXIII.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 5.7359.

c) VIENA, *Ost. Nat.*, 444.949-B.

16.- Núm. 221. Comedia famosa. *El Príncipe perseguido*.

[S.l., s.i., s.a.] 20 hs., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-6416.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-i-120.

c) PARÍS, *Bib. Nat.*, 8° Yg. 1364 (8).

### ***PRÍNCIPE VILLANO, EL***

Atribuida a dos ingenios. Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- Comedia famosa. *El Príncipe villano*.

*Pensil de Apolo, en doze comedias nuevas de los mejores ingenios de España,*

*Parte catorze.* (Fols. 126-142v).

Madrid, 1661.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22667.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58471.

c) MONTPELLIER, *Bib. Mun.*, 34165.

d) BOSTON, *Bib. Publ.*, D 171.3.2.

Pablo A. Poó Gallardo

2.- N, 263. Comedia famosa. *El Príncipe villano*, de D. Luis Bermúdez de Velmonte.

Licencia en Valencia, 1782, 26 pp., 4°.

- a) CAMBRIDGE, *Bib. Uni.*, Hisp. 5.76.14. (9)
- b) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*
- c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 60242.
- d) BARCELONA. *Inst. Teat.*, 33600.
- e) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33906.
- f) FILADELFIA, *Uni. Libr.*
- g) MICHIGAN, *Bib. Mich.*
- h) WASHINGTON, *Bib. Congr.* Pg-6279.B.4. P.6.

3.- N° 102. *El Príncipe villano*.

Sevilla, 32 pp., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14.984.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 59090.

4. - N 184. Comedia famosa. *El príncipe villano*.

Salamanca, 28 pp., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-15063 (Ex libris: Pascual de Gayangos).
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 59092.
- c) CAMBRIDGE, *Bib. Uni.*, 7743. c 4 (4).
- d) NUEVA YORK, *Bibl. Publ.*
- e) TORONTO, *Bib. Uni.*
- f) TORONTO, *Bib. Uni.*
- g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33906.

5.- N° 199. Comedia famosa. *El Príncipe villano*.

12 hs., 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-83.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, U-8744.
- c) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 10-117 (4).
- d) OVIEDO, *Bib. Uni.*, p. 21-12.
- e) OVIEDO, *Bib. Uni.*, p. 21-13.
- f) AUSTIN, *Bib. Cent. Hum.*
- g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 35227.
- h) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44508.
- i) WASHINGTON, *Bib. Gong.*, Se 75, A 100, Pam. vol. 3.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

j) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 32283.

6.- *El Príncipe villano*.

Licencia en Sevilla, 24 hs., 4°.

a) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-V-56 (8).

b) NUEVA YORK, *Hisp. Soc.*

c) TORONTO, *Bib. Uni.*

d) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*

7.- *El Príncipe villano*.

Licencia en Sevilla, 32 pp., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 59091.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57649.

8.- *El Príncipe villano*.

Barcelona, 1774, 32 pp., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 44508.

9.- N° 93. *El Príncipe villano*.

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14957.

10.- N 30. Comedia famosa. *El Príncipe villano*.

[S.l., s.i., s.a.] 16 hs., 4 °.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-722.

11.- N 199. Comedia famosa. *El Príncipe villano*.

Con licencia, 1774, 14 hs. (sin numerar), 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39561.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58899.

### **RENEGADA DE VALLADOLID, LA.**

Atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez. Atribuida a tres ingenios. Es de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín de Moreto y Antonio Martínez de Meneses.

1.- Comedia famosa. *La Renegada de Valladolid*.

En *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*. (Fols. 178v-201r).

Con licencia en Madrid, 1652. 4 h s.,+ 266 fols., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22654.

b) MONTPELLIER, *Bib. Mun.*, 34163.

c) NUEVA YORK, *Hisp. Soc.* Pg. 6218-C73.

Pablo A. Poó Gallardo

d) VENEZIA, *Bib. Naz.*, Dramm. 3899.

e) BARCELONA, *Inst. Teat.* 58509 bis.

2.- Comedia famosa *La Renegada de Valladolid*.

Madrid, 1744. 18 hs., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-12568.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-20732.

c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-20749.

d) MADRID, *Bib. Nac.*, T-1478512.

e) MADRID, *Bib. Mun.*, 2201.

f) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 73215.

g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 60243.

h) MINNEAPOLIS, *Bib. Uni. Min.*

i) BOSTON, *Bib. Publ.*

3.- Comedia famosa *La Renegada de Valladolid*.

44 pp., 4°.

TORONTO, *Bib. Uni.*

4.- Comedia famosa. *La Renegada de Valladolid*.

Valladolid, 32 pp., 4°.

BOSTON, *Bib. Publ.*

5.- Núm. 123. Comedia famosa. *La Renegada de Valladolid*.

[S.l, S.i, s.a] 28 pp., 4°.

a) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 57627.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58912.

6.- *La Renegada de Valladolid*.

ORELLANA, *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*. (III, pp. 85-114)

Barcelona, Mañero, 1866.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T.1-14.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 34292.

c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 43279.

d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 7551 N.

7.- Comedia famosa titulada *La Renegada de Valladolid*.

*Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Tomo segundo, Madrid, Atlas, 1951 [1859], pp. 347-366.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

### **SANCHA LA VERMEJA.**

Atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez.

"Una suelta con evidencias tipográficas que la fechan en el siglo XVII nos ofrece esta comedia de tema histórico-legendario, cuyo texto era inaccesible, a pesar de que su título viene apareciendo con regularidad en las sucesivas listas desde Fajardo" (Vega García-Luengos, 1994: 60).

FAJARDO, fol. 46r.

MEDEL, pp. 238 y 279.

GARCÍA DE LA HUERTA, p. 167.

ARTEAGA, sin foliar.

BARRERA pp. 30 y 580.

MESONERO, p. LII.

### **SASTRE DEL CAMPILLO, EL.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *El Sastre del Campillo.*

*Las comedias del Fénix de España, Lope de Vega y Carpio. Parte veinte y siete* (fols. 36r-62v).

Barcelona, 1633.

a) BARCELONA, *Bib. Centr.*, Res. 135.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, R-23244.

### **SIETE ESTRELLAS DE FRANCIA, LAS.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *Las Siete Estrellas de Francia.*

En *Parte veinte y una de Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España.* (pp 173-211),

Madrid, 1663, 492 pp., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22674.

b) BOSTON, *Bib. Publ.*, D.172.

2.- N. 26. Comedia famosa. *Las siete estrellas de Francia.*

Con licencia en Valencia, 1762.

32 pp., 4°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-19564.

b) MADRID, *Bib. Nac.*, T-6198.

c) MADRID, *Bib. Nac.*, T-14961.

Pablo A. Poó Gallardo

- d) MADRID, *Bib. R.A.E.*, 41-V-63 (3).
- e) MADRID, *Bib. R.A.H.*, 14/6242.
- f) SEVILLA, *Bib. Col.*, 100-4-16.
- g) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39798.
- h) CAMBRIDGE, *Bib. Uni. Hisp.* 5.76.2 (8).
- i) TORONTO, *Bib. Uni.*,
- j) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, CTAE 16,3.
- k) CAROLINA DEL NORTE, *Bib. Uni.*, TAB 8, 8.
- l) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 39798.
- ll) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 33923.

### **TRABAJOS DE ULISES, LOS.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- La gran comedia *Los trabajos de Ulises*.

En *Comedias nuevas, escogidas de los mejores Ingenios. Parte quarenta y cinco*.

Con licencia en Madrid, 1679. 4hs. + 434, 4°.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22698.
- b) MADRID, *Bib. Nac.*, Ti-16.
- c) MADRID, *Bib. Pal.*, VII-5367.
- d) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 60244.
- e) BOSTON, *Bib. Publ.*, D. 172.1.XLV.
- f) OXFORD, *Bib. Bobl.* Arch. III, 60.
- g) LONDRES, *Brit. Mus.*, 11725.
- h) FRIBURGO, *Bib. Uni.*, E-1032-k-XLV.\*
- i) VIENA, *Ost. Nat.*, + 38.V. 10 (45).
- j) FIRENZA, *Bib. Nat.*, 11-6-103-LXV.

### **TRES SEÑORES DEL MUNDO, LOS.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*Los tres señores del mundo*.

*Parte Tercera de comedias de los mejores ingenios de España.* (Fols. 242r-261r).

Madrid, 1653. 3 hs.+ 261 fols.

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-22656.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 60245.



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

c) BARCELONA, *Inst. Teat.*, 58383.

d) BOSTON, *Bib. Publ.* D.172.1

### 3.2.2. ENTREMESES.

#### ***APELLIDOS EN DOTE, LOS.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *Los apellidos en dote.* De Belmonte.

*Entremeses y Flor de Sainetes de varios autores.*

Madrid, 1657, 88 hs., 8°.

a) FRIBURGO, *Bib. Uni.*

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

2.- *Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores.*

Madrid.

1657, 8°.

SANTANDER, *Bib. Men. Pel.*, R-IV-1-24 (incompleto).

3.- Entremés de *Los apellidos en dote.*

*Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores.* (1657). Edición de M. Menéndez Pelayo, 2ª edición corregida, Madrid, 1903 (pp. 132-138).

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-16023.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 2.

#### ***DE UNA RANA HACE CIENTO.***

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *Una rana hace ciento.*

*Entremeses y Flor de Sainetes de varios autores.* Madrid, 1657. 88 hs., 8°.

a) FRIBURGO, *Bib. Uni.*

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

2.- *Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores.*

Madrid, 1657, 8°.

SANTANDER, *Bib. Men. Pel.*, R-IV-1-24 (incompleto).

3.- Sainete y entremés nuevo, *De una rana hace ciento.*

*Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores* (1657), edición de M. Menéndez Pelayo, 2º ed., corregida, Madrid, 1903 (Pp. 183-190).

Pablo A. Poó Gallardo

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-16023.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 2.

**LO QUE PASA EN UNA VENTA.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *Lo que pasa en una venta*. Belmonte.

*Entremeses y Flor de Sainetes de varios autores*. Madrid, 1657. 8 (8) hs., 8°.

- a) FRIBURGO, *Bib. Uni.*
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

2.- *Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores*.

Madrid, 1657, 8°.

SANTANDER, *Bib. Men. Peí*, R-IV-1-24 (incompleto).

3.- Entremés de *Lo que pasa en una venta*.

*Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores*. (1657). Edición de M. Menéndez Pelayo, 2° edición corregida. Madrid, 1903 (pp. 171-182).

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-16023.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 2.

**MAESTRA DE GRACIAS, LA**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *La Maestra de Gracias*.

*Entremeses y Flor de Sainetes de varios autores*. Madrid, 1657. 10 (8) hs., 8 °.

- a) FRIBURGO, *Bib. Uni.*
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

2.- Entremés. *La Maestra de Gracias*.

*Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores*.

Madrid, 1657, 8°.

SANTANDER, *Bib. Men. Pel.*, R-IV-1-24 (incompleto).

3.- Entremés, *La Maestra de Gracias*.

*Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores*. (1657). Edición de M. Menéndez Pelayo, 2ª edición corregida. Madrid, 1903. (pp. 122-131).

- a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-16023.
- b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 2.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

4.- *La Maestra de Gracias*.

*Ramillete de entremeses y bailes nuevamente corregidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII.*

Edición, introducción y notas de Hannag E. Bergman.

Madrid, Castalia, 1970. (Col. Clásicos Castalia, n° 21). (pp. 153-163).

### **MARQUES DE FUELABRADA, EL**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*Ramillete gracioso. Compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados. Por diferentes ingenios.*

Con licencia en Valencia, 1643.

BARCELONA, *Inst. Teat.*

### **ROLLO, EL**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

*El Rollo.*

*Entremés nuevo, de diversos autores.* (Pp. 53-63).

Con licencia en Zaragoza, 1640. 250 pp., 8°.

a) MADRID, *Bib. Nac.*, R-18580.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

### **SIERRA MORENA DE LAS MUJERES.**

Es de Luis de Belmonte Bermúdez.

1.- *Sierra Morena de las mujeres.* Belmonte.

En *Entremeses y Flor de Sainetes de varios autores.*

Madrid, 1657. 88 hs., 8°.

a) FRIBURGO, *Bib. Uni.*

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

2.- Entremeses de *La Sierra Morena de las mujeres.*

Madrid, 1657. 8°.

SANTANDER, *Bib. Men. Pel.*, R-IV-1-24 (incompleto).

3.- Entremés de *Sierra Morena de las mujeres.*

*Flor de Entremeses y Sainetes de diferentes autores.* (1657). Edición de M. Menéndez

Pelayo, 2ª edición corregida. Madrid, 1903 (pp. 96-103).

a) MADRID, *Bib. Nac.*, T-16023.

b) BARCELONA, *Inst. Teat.*, Vitr. A, Est. 1.

Pablo A. Poó Gallardo

Loamos y agradecemos la ardua labor de investigación de Alejandro Rubio San Román cuyo fruto es el estudio que acabamos de reproducir sobre la bibliografía de Luis de Belmonte; no obstante hemos de señalar que, a la vista de algunas inexactitudes y errores que hemos encontrado en el mismo, creemos necesaria una revisión completa que, si bien no hemos podido ejecutar por la premura con la que se ha realizado esta tesis doctoral, será una de las primeras tareas “post doctorales” en las que me embarcaré.



## 4. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA COMEDIA *EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO*, DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ

### 4.1 FERNANDO III Y LA CONQUISTA DE SEVILLA EN LA LITERATURA

Existe total unanimidad entre los historiadores en considerar la toma de Sevilla uno de los acontecimientos más importantes y representativos de la Reconquista. La relevancia del hecho -que llevó a los cristianos hasta el corazón mismo de Al-Ándalus- justifica el amplio tratamiento que del asunto encontramos tanto en fuentes históricas como en recreaciones literarias del mismo.

#### 4.1.1 FUENTES HISTÓRICAS

La *Primera Crónica General de España* es tajante: la conquista de Sevilla fue una de las “mayores et mas altas conquistas que en el mundo todo fue vista nin fecha que se en tan poca sazón feziere” (Menéndez Pidal, 1955: Tomo 2, cap. 1.128, p. 769).

La capital hispalense fue una ciudad primordial entre los reinos taifas durante los siglos XI al XIII. Ibn`Abdun, historiador árabe cuya figura ha sido llevada incluso a la literatura (Palacios, 2013), da buena cuenta en su *Sevilla a comienzos del siglo XIII* del clima de

Pablo A. Poó Gallardo

desconcierto y decadencia que se venía viviendo en la ciudad desde años antes de las campañas del rey santo. Así, en palabras de Piñero, “Las huestes cristianas no pudieron reprimir su admiración ante la grandeza de la ciudad recién conquistada” (Piñero, 1976: 75).

El historiador Antonio Ballesteros eleva la Sevilla de la época a la categoría de “ciudad más hermosa de España” durante el siglo XIII, siendo comparada por los propios musulmanes con la mismísima Bagdad y ensalzada por los conquistadores sevillanos “como arquetipo de maravilla” (Ballesteros, 2007: 25). Tanto es así que Abul Beka<sup>11</sup>, uno de los poetas árabes medievales de más renombre, llora la pérdida de la ciudad en una elegía que forma parte de un conjunto con el que comparte la misma temática y que, traducido por Juan Valera, ha sido incluso parangonada con la obra del insigne Jorge Manrique:

¿Y Sevilla? ¿Y la ribera  
que el Betis fecundo baña  
tan florida?  
Cada ciudad de éstas era  
columna en que estaba España  
sostenida.  
Sus columnas por el suelo,  
¿Cómo España podrá ahora  
firme estar?

(Schack, 2000: 213).

La conquista de Andalucía por Fernando III se nos presenta en la crónica de una manera providencial e impactante: “Cierta día, sin que nadie lo esperara, como irrumpiera en él de repente el Espíritu del Señor” habló ante su madre y los próceres del reino de la necesaria conquista: “Cristo, Dios y hombre, de nuestra parte; de parte de los moros, el infiel y condenado apóstata Mahoma. ¿Qué falta? Ruego, clementísima madre, de la que, después de Dios, tengo todo lo que poseo, que os agrade que declare la guerra a los moros” (Brea, 1984: 61 y ss.).

---

<sup>11</sup> Abul Beka (1204-1285): “Nació en Ronda y en ella hizo sus estudios. Poeta de gran corazón, predijo y lloró la triste historia de su raza en hermosas poesías, una de las cuales alcanzó gran fama al ser magistralmente traducida por Juan Valera en idéntica estructura métrica a las *Coplas a la muerte del maestro don Rodrigo*. Por ello y por su emocionante contenido, en el que llora la caída en manos cristianas de algunas principales ciudades de Al-Ándalus, figura en la literatura española junto a la obra de otro gran poeta, Jorge Manrique. Abul Beka escribió también un interesante tratado sobre el arte de componer versos, titulado *El libro sobre las leyes de la rima*, en el que define, ante todo, las excelencias y virtudes del arte de versificar” (Giner, 2015: web). [nótese que señalaremos como “web” aquellas entradas extraídas de internet en las que no es posible señalar un número de página].

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Efectivamente, poco tiempo después, se produce la declaración real de guerra a los musulmanes que dará lugar a las conquistas de Córdoba (1236), Murcia y Jaén (1246) favorecidas, por otra parte, por el clima de descomposición que reinaba en Al-Ándalus.

Estas campañas militares del rey santo son narradas con detenimiento por la *Primera Crónica General de España*. Ya en el capítulo 1071 se cuenta cómo

[...] demandó consejo a sos ricos omnes et a los maestros de las Ordenes que y estauan qué era lo que le conseiauan que feziere, ca ya tiempo era de salir et fazer algo, ca mucho avie que estovieran folgando, et cada uno dellos le conseiauan... unos diciendo que enviase correr contra tierra de Sevilla, los otros que se fuese echar sobre alguno de los castiellos que eran por cobrar a los moros... más el maestre d'Uclés, don Pelay Correa et caualleros buenos que avie con el rey sabidores de guerra, conseiáronle que fuese çercar Sevilla, et que por aquello, que podría después todo lo al aver sin más lazería dél et de su gente (Menéndez Pidal, 1955: 747).

Hasta el final de la Crónica, la magna obra de Alfonso X ya solamente se dedicará a la gesta de la conquista de Sevilla, narrando cómo las huestes cristianas se van acercando a la ciudad hispalense a medida que van conquistando importantes núcleos poblacionales, no sin encontrar, en algunos, fuerte resistencia: Lora, Cantillana, Guillena... Gerena fue conquistada a los musulmanes, tras un importante asedio, en 1247. Fue, además, considerada durante la Edad Media y Moderna el granero del Reino de Sevilla. Poco después el monarca sufre tifus y se recupera en Guillena; y la campaña continúa poniendo sitio a la fortaleza de Alcalá del Río, amurallada por el propio Axataf que, al saber perdida la plaza, decidió abandonarla a su suerte dejando a su lugarteniente Abul-Hasan para que resistiera, cayendo ese mismo agosto de 1247 en manos de los cristianos.

En su recreación escrita, la *Primera Crónica General* no se olvida de retratar a los principales caballeros cristianos que destacaron luchando en las campañas de Fernando III: Pelayo Pérez Correa, maestre de Santiago, los maestros de Calatrava, Alcántara y Alcañiz, don Rodrigo González Girón<sup>12</sup> y, sobre todo, la figura “casi novelesca” de Garcí Pérez de Vargas, famoso por la leyenda que rodea el valor de su brazo y la osadía de su combate y cuyas hazañas son narradas en la propia *Crónica* al más puro estilo de las novelas de caballería.

---

<sup>12</sup> Para una enumeración más prolija: Piñero, 1976: 76.

Pablo A. Poó Gallardo

Junto a las hazañas militares también encontramos las descripciones pormenorizadas de todos los eventos que a ellas estaban asociados: torneos, celadas o combates singulares. Pero sobre todo este aparataje sobresale -de manera solemne- la figura ejemplar del monarca castellano, verdadero adalid de la hazaña bélica.

Toda esta materia bélica de la Reconquista andaluza será aprovechada en el siglo XVI por las *Crónicas* particulares de Fernando III que copiarán, casi literalmente, la *Primera Crónica General* alfonsí. Editadas con gran esmero y publicadas desde comienzos de siglo, destacan: *Crónica del sancto rey don Fernando Tercero... que gano Seuilla... e toda la Andaluçia*, publicada en Sevilla, en 1516 por Jacobo Cromberger; *Los quatro libros primeros de la Crónica general de España que recopila el maestro Florián do Campo*, publicado en Zamora en 1543; o *Los cinco libros primeros...*, del mismo autor, que ve la luz en Medina del Campo en 1553. También *La Crónica General de España que continúa Ambrosio de Morales*, cuyos dos volúmenes fueron publicados en Alcalá entre 1574 y 1577 (Piñero, 1976: 77).

A Pedro Piñero debemos el hallazgo y descripción de la primera edición que en Sevilla se encuentra, hasta la fecha<sup>13</sup>, de una crónica particular de este tipo y que, como se colige de su título, cuenta con detalle la historia de Fernando III y la conquista de Sevilla: *Crónica del sancto rey don Fernando tercero deste nombre que gano a Seuilla y a Cordoua y a Jaen y a toda el andaluçia. Cuyo cuerpo esta en la sancta yglesia de Seuilla*:

La crónica fue «Enmendada por Diego López, arcediano de Seuilla» y va «dirigida al manífico y muy noble señor don Fernando Enríquez, hijo ilustre del señor don Pedro Enríquez, adelantado mayor del Andaluçia, que aya gloria (Piñero, 1976: 77).

En el prólogo se lee:

Entre otras escripturas, manífico y muy noble señor, que en la librería desta yglesia de Seuilla se guardan, hallé la hystoria del sancto rey don Fernando, que ganó esta insigne y muy noble ciudad. E como quier que algunos sumarios de su crónica se ayan imprimido, parecióme que era bien publicar esta, por ser más copiosa y en ella largamente se cuentan sus notables hazañas dignas de perpetua memoria, y que no esté encerrada vna historia que tanto es por todos

---

<sup>13</sup> Hemos cotejado la obra de Alexander S. Wilkinson *Iberian books: books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601* (Alexander, 2010: 157), que contiene más de 19.000 referencias bibliográficas alusivas a más de 100.000 copias conservadas en cerca de 1.200 bibliotecas de todo el mundo. No hemos encontrado ninguna edición ni obra anterior a la que señala Piñero.



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

desseada. Mayormente en esta muy noble ciudad que él ganó con mucho trabajo y peligro de su persona, y con grandes expensas y gastos de sus rentas y tesoros, los quales embió al cielo, para que allá le fuessen restituydos (...) nuestra intención es solamente contar la hystoria desde sancto rey don Fernando. La qual fue enmendada o, hablando más cierto, renouada en la pronunziación de algunos vocablos antiguos, porque mejor los modernos los entienden (Piñero, 1976: 77).

Durante todo el XVI y principios del XVII se suceden ediciones<sup>14</sup> de la *Crónica de Fernando III*: Salamanca, 1540, por Pedro de Castro; Valencia, 1541; Medina del Campo, 1547; Sevilla, 1547, por Pedro Gómez de Pastrana; Sevilla, 1551, en Casa de Dominico de Robertis; Sevilla, 1552, en Casa de Sebastián Trujillo; Valladolid, 1554 y 1555, en Casa de Sebastián Martínez; Sevilla, 1558 y 1563, en Casa de Sebastián Trujillo; Medina del Campo, 1566 y 1567, en Casa de Francisco del Canto; Sevilla, 1572, por la Vda. de Sebastián Trujillo; Sevilla, 1576; Sevilla, 1609, por Juan de León; Salamanca, 1616, en Casa de la Vda. Antonia Ramírez.

Este considerable número de ediciones da buena cuenta no solo del interés y la popularidad que tanto la conquista de Sevilla como su canonizado artífice, Fernando III, gozaban en los Sigos de Oro de nuestra literatura, sino también de la devoción popular que incluso entre el público medianamente ilustrado llegó a alcanzar el asunto. Esta amplia difusión y, como consecuencia, el conocimiento de los hechos históricos, no siempre condicionó el tratamiento del tema fielmente pues, en numerosas ocasiones, esta materia histórica aparece en episodios que participan más de lo literario que de lo real.

Antes de cerrar este epígrafe y por la importancia que como fuente histórica de creaciones literarias posteriores ha tenido, merece la pena destacar la obra del padre Juan de Mariana *Historia general de España* (Mariana, 1780)<sup>15</sup>. Esta obra dedica amplios capítulos a la conquista de la capital hispalense y a la figura de Fernando III como podemos comprobar por el párrafo que les presento:

En Alcalá, por algún tiempo, se entretuvo el rey don Femando. Pasada ya gran parte y lo mas recio del verano, movió con todas sus gentes, púsose sobre Sevilla y comenzó á sitialla á veinte d l mes de agosto ano de nuestra salvación de 1247. Los reales del rey se asentaron en aquella parte que está el campo de Tablada, tendido en la ritiera del

<sup>14</sup> Recogidas por Piñero (1976: 78).

<sup>15</sup> Disponible digitalizada para consulta desde la red: (Mariana, *Historia General de España del Padre Mariana* digitalizada, 2015: web).

Pablo A. Poó Gallardo

rio mas abajo de la ciudad, Don Pelayo Pérez Correa, maestre de Santiago, de la otra parte del rio hizo su alojamiento en un aldea llamada Aznalfarache. Caudillo de gran corazón y de grande esperiencia en las armas, pretendía hacer rostro á Abenjafon, rey de Niebla, que con otros muchos moros estaba apoderado de todos los lugares por aquella parte. Tanto mayor era el peligro y las dificultades, pero todo lo vencía la constancia y esfuerzo deste caballero. El rey barreaba sus reales los moros con salidas que hacían de la ciudad y pugnaban impedir las obras y fortificaciones. Hubo algunas escaramuzas, varias sucezos y trances, pero sin efecto alguno digno de memoria, sino que los cristianos las mas veces llevaban lo mejor y forzaban á los enemigos con daño á retirarse á la ciudad (Mariana, *Historia General de España* del Padre Mariana digitalizada, 2015: 399).

#### 4.1.2 FUENTES LITERARIAS

El tema de la conquista de Sevilla y la figura del monarca Fernando III pronto despertaron el interés de autores de todos los géneros literarios, como demuestra la abundante literatura que sobre asunto y personaje se escribió desde el siglo XIII al XVIII<sup>16</sup>.

##### 4.1.2.1 EL ROMANCERO

Según Menéndez Pidal, los mas antiguos romances juglarescos de carácter noticioso aparecen a finales del siglo XIII y cantan, precisamente, un tema fernandino. Según él, el comienzo de un romance noticioso de la muerte de Fernando IV, el Emplazado, acaecida en 1312, el más antiguo que hoy se puede citar entre los que tratan sucesos coetáneos, se refiere a un acontecimiento concreto de la vida de San Fernando y, por su propia estructura métrica, pertenece a un romance sobre Fernando III, aprovechado por un juglar para otro posterior (Menéndez Pidal, 1953: t. I, p. 310-314).

Válasme, Nuestra Señora, cual dice de la Ribera, donde el buen rey don Fernando tuvo la su cuarentena, desde el Miercoles de Corvillo hasta el Jueves de la Cena; que el rey no hizo la barba ni peinó la su cabeza, una silla era su cama, un canto por cabecera; los cuarenta pobres comen cada día a la su mesa, de lo que a los pobres sobra el rey hace la

---

<sup>16</sup> Término cronológico de nuestro estudio.

su cena, con vara de oro en su mano bien hace servir la mesa.  
(Menéndez Pidal, 1953, t. I, p. 311).

Menéndez Pidal se basa en la primera tirada de veinte versos octosílabos del romance para datarlo en el siglo XIII -finales-, junto con los romances informativos de sucesos contemporáneos más antiguos conservados. Pero esta afirmación, junto con el dato de que un romance relativo a la muerte de Fernando IV el Emplazado (1285 – 1312) pueda contener un episodio de la vida de Fernando III, merece sendas aclaraciones:

En primer lugar -según Menéndez Pidal- “las virtudes del rey santo pudieron ser cantadas tardiamente (...) cuando la santificación popular de Fernando III se llevó a cabo” (Menéndez Pidal, 1953: t. I, p. 312).

En segundo lugar, “nada de chocante hay en que un romance referente a San Fernando vaya a formar parte de otro relativo a Fernando el Emplazado. Casos así ocurren bastante en los romances noticieros (...), por lo cual la canción referente a un suceso antiguo es aplicada después a un suceso posterior” (Menéndez Pidal, *ibidem*).

Menéndez Pidal testimonia que la vida de Fernando III fue, desde muy temprano, objeto de relatos poéticos breves de estilo narrativo, épico o juglaresco. El caso más claro y mejor documentado es el relato del consejo que el juglar Paja da al rey Fernando para que no abandone Sevilla a poco de conquistarla:

(...) Estando el rey don Fernando en esto [en Sarniento, que se querían ir, porque todos los días del mundo le afincaban que se fuese, acaesció que avía en Castilla un juglar á quien decían Paja, e escucháuanle bien todo». Lo que decía e facía, ca todas las cosas facía él e decía con que todos tomasen placer. E este nunca se partía del rey don Fernando, e un día pasaua por la mezquita mayor de Sevilla, que aún el rey non avia oido misa en ella, porque atendía que la alimpiasen los arzobispos e los obispos. E este juglar Paja paró mientes á la torre, e viola tan alta e tan fermosa como es, e vínole á talante de sobir en ella, e sobió encima, e cuando fué encima, paró mientes e vio la villa toda, e vido los pendones de cada cabo, e conosció cuyo era cada uno, e vido que la villa aún no era poblada más del tercio, e dixo entre sy: — Valme Santa María, esto cómo puede ser, que aquí está Castilla e León, e aún esta villa non es poblada más de la tercia parte; e pues cómo la poblarán unog pocos que aquí quiere dexar nuestro señor el

## Pablo A. Poó Gallardo

rey don Fernando? E ruego á Dios que me dé gracia que lo faga yo sobir en esta torre. E el juglar Paja decendió de la torre, cuidando en cómo podría facer que subiese el rey á la torre; e otro día fué al rey e díxole: — Señor rey don Fernando, por amor de Dios, el que tanto bien e tanta onrra te fizó, te ruego que me fagas una merced tú e tus ricos omes. E el rey don Fernando, como se pagaua del, díxole que le demandase, e díxole el juglar: — Señor, pídete por merced que coimas eras connigo tú e tus ricos omes. — En buen ora, dixo el rey. Pero, do comeremos? E dixo el juglar: — Encima de la torre de la yglesia mayor. E dixo el rey: — Cómo tanta gente cabrá ay? E dixo el juglar: — Señor, en aquella torrecilla de encima cabrás tú con cinquenta, e en esta otra de las almenas, cabrán quinientos. E dixo el rey: — Comamos y eras. E otro dia leuantóse el juglar muy acucioso como que andana faciendo de comer á muy grand priesa, e quando fué ora de terciá, fué al rey e díxole: — Señor, anda á comer. E el rey e los ricos omes fueron con él e subieron en la torre. E quando el rey fué suso, cató toda la villa cómo parescia de ally muy bien e muy fermosa, e dixo contra sus ricos omes: — Bendicho sea el nombre de Dios que nos dio á ganar á tan noble cosa. E dixo contra los ricos omes: — Aquellos pendones, vuestros son. E dixerón ellos: — Señor: cada uno de nos posamos á grand anchura, nos e los concejos. E dixo el rey: — Bien lo veo. E dixo el juglar Paja: — Señor: védeslo tan bien como lo decides? — Sí... (Colección de documentos inéditos para la historia de España, 2015: web).

El relato se basa en el hecho histórico de que los nobles principales e, incluso, el propio infante Alfonso el Sabio, convencieron al rey para que no dejase la ciudad recién conquistada, pero el relato es claramente novelesco.

El *Consejo del juglar Paja* formaba un romance bastante largo y de estilo plenamente narrativo, estilo juglaresco, no épico-lírico. Es el primer «romance juglaresco» que podemos citar, caracterizado por su sencilla unidad de acción como la mayoría de los del siglo XVI (...) parece inventado por un juglar sevillano que quiere ensalzar el gremio de los juglares como capaz de dar un necesario consejo a conquistador de Andalucía. (Menéndez Pidal, 1953: t. I, p. 314).

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Es así cómo el tema se va abriendo paso en la literatura desde sus inicios en la época inmediatamente posterior a la muerte de Fernando III.

Los escritores de los siglos XIV y XV no prestaron atención a las manifestaciones de la literatura tradicional entre las que se encontraban, cómo no, los romances. Es por ello que durante este largo período se produce un vacío compositivo que relega a la *Primera Crónica* y su temática a una segunda fila cultural.

Pero el siglo XVI traerá, con el Renacimiento, un cambio radical de actitud y los escritores, aprovechando el gusto popular, comienzan a apreciar y rescatar los romances históricos, dejándose llevar por lo que, en términos actuales, constituyó una verdadera moda. “Los autores quisieron poner al alcance del público toda la materia histórica que se encontraba en la *Primera Crónica General* o en las *Crónicas* particulares, de remisa difusión entre la mayoría, y por esto se compusieron estos romances con intención didáctica” alejados del estilo épico-lírico (Piñero Ramirez, 1976: 81).

Con este tipo de composiciones, pues, en boga, aparecen ciertos romances que cantan algún episodio de la conquista de Sevilla, pero destacando, esta vez, las hazañas de uno de los caballeros más importantes de las huestes fernandinas: Garci Pérez de Vargas.

Dos de los más bellos e importantes ejemplos de romances sobre el héroe toledano los debemos al sevillano Lorenzo de Sepúlveda que, en el «prólogo del autor a un su amigo» de su obra *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de las crónicas de España* (Sepúlveda, 1551), escribe:

Y si las historias gentiles y prophanas dan tan grande contentamiento a los lectores, con ser muchas de ellas ficciones y mentiras afeytadas, cuánto más sabor dará la obra presente que, no solamente es verdadera y sacada de historia la más verdadera que yo pude hallar, mas va puesto en estylo lo que vuestra merced lee. Digo en metro castellano y en tono de romances viejos, que es lo que agora se usa. Fueron sacados de la letra de la crónica que mandó recopilar el serenísimo señor rey D. Alfonso, que por sus buenas letras y reales deseos y grande erudición en todo género de scientia fue llamado el Sabio. Saqué las mejores materias que pude y más sabrosas para ponerlas en estilo presente. Servirá para dos provechos. El uno, para leerlas en este tratado, a falta del original de donde fueron sacados: que por ser grande volumen, los que poco tienen, carecerán del por no tener para comprarlo. Y lo otro, para aprovecharse los que cantarlos

Pablo A. Poó Gallardo

quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos, y de muy poco fructo. Fue mi principal intención sacar a la luz tan varios acontecimientos por aver acontecido en nuestra España y por ser de crónica tan aprovada, como es la del dicho señor rey (Sepúlveda, 1551: IX).

El primero de los romances de Sepúlveda lo encontramos recogido por Agustín Durán en el *Romancero General*. Canta el famoso episodio en que Garci Pérez de Vargas se pasea, junto con su escudero y otro caballero, entre un grupo de soldados musulmanes que no osan atacarle. Cuando el héroe se da cuenta de que se le ha caído la cofia<sup>17</sup> vuelve donde los soldados para recogerla mientras que ellos, despavoridos, huyen. Todo ocurre ante la atenta mirada del rey y algunos de sus más esforzados caballeros –capítulo 1084 de la *Crónica alfonsí*–.

Quedó solo Garci Pérez  
de Vargas, el muy nombrado.  
Muy temido es de los moros,  
que bien los ha castigado:  
con él iba un caballero,  
que su nombre no es hallado,  
y un escudero de Vargas,  
que lo iba acompañando.  
Siguiendo por su camino  
moros los han divisado:  
Siete caballeros eran  
los que los han atajado.  
El que va con Garci Pérez  
así le había hablado:  
-Volvámonos, caballero,

---

<sup>17</sup> Cofia: “Birrete almohadillado y con armadura de hierro, que se llevaba debajo del yelmo” (DRAE, 2014).

al real del rey Fernando,  
que no somos sino dos,  
siete son los renegados.  
Muy gran locura sería  
que queramos aguardallos,  
porque aquí nos matarán,  
no bastamos á excusallo.-  
Respondióle Garci Pérez:  
-No temáis, sed esforzado,  
que non osarán los moros  
atendernos en el campo:  
sigamos nuestro camino”  
(...)  
La cofia se le ha quitado:  
en el suelo se cayó  
que en ello no habían mirado.  
Siguiendo por el camino  
los moros lo habían cercado,  
y cuando llegaron cerca  
conociéronlo primado,  
en las armas que traía  
en las lides donde ha entrado,  
Lo vieron matar los moros  
y en ellos hacer estrago.  
No osaron acometerlo  
temiendo su fuerte brazo.

Pablo A. Poó Gallardo

(...)

Cuando los moros le vieron  
el campo habían dejado;  
no le osan aguardar,  
que gran pavor han cobrado.

Hallado había la cofia,  
adonde iba ha llegado

(Durán, 1882: 15).

En el segundo de los romances de Sepúlveda recogidos por Durán en la obra citada, se narra el suceso en el que un infanzón y Garci Pérez coincidieron con el mismo blasón de armas. El infanzón se queja de la situación y comenta que aquel no es digno de portar la insignia de ondas blancas y cárdenas. En una arremetida contra los moros de Triana, Garci Pérez combate en inferioridad con denuedo y valor y vuelve, victorioso, con las ondas del escudo irreconocibles de los golpes. Se acerca al infanzón para decirle que las compare con las suyas, que estaban intactas -aludiendo a su cobardía por no haber entrado en combate- y vea si era digno de llevar el polémico blasón. El infanzón reconoce su error y pide perdón a Garci Pérez para regocijo del rey en el capítulo 1.112 de la *Crónica General*.

Un infanzón ahí venía,  
para servir al buen rey  
en el cerco que tenía,  
cuando vio que Garci Pérez  
sus propias armas traía;  
blancas y cárdenas ondas  
son las señas que vestía.  
A los que estaban en el cerco  
con soberbia les decía,  
que haría que las dejase



porque no las merecía,  
y que solo él era aquel  
para quien pertenecían,  
y que ante el rey Don Fernando  
sobre ello le retaría

(...)

Unos mata, otros hería,  
a todos los moros juntos  
él solo los resistía:  
diéronle tantos de golpes  
en su escudo y capellina,  
que las ondas y señales  
ninguna se parecía;

(...)

-En tal lugar cual vos veis  
meto yo las ondas mías.  
Do las tratan á tan mal  
como vos veis por la vista.  
Otra vez sí á Dios pluguiere  
iremos en compañía,  
a hacer otra espolonada,  
como esta que hecho había,  
pues están más relucientes  
más sanas y sin heridas,  
que en vos tienen mejor guarda  
que en mi ellas las tenían-.

Pablo A. Poó Gallardo

(...)

Yo vos ruego, buen señor,  
que si errado os había,  
pues sois tan buen caballero  
perdonéis mi livianía,

(...)

Sabido lo había el rey,  
muy gran gozo recibía;  
loaba la prez y esfuerzo  
que Garci Pérez tenía,  
juntamente la medida  
y bondad que en él había.

(Durán, 1882: 17).

Con este mismo asunto encontramos un tercer romance, anónimo y más breve, recogido por Durán. Narra el suceso que hemos señalado más arriba del paseo de Garci Pérez entre siete soldados musulmanes que no se atrevieron a atacarlo y cómo este, incluso, volvió a por la cofia que se le había caído<sup>18</sup>:

Estando sobre Sevilla  
el rey Fernando el tercero,  
ese honrado Garci-Perez  
iba con un caballero,  
solos van por un camino,  
solos van por un sendero;  
siete caballeros moros  
a ellos venían derechos.

---

<sup>18</sup> Este romance está sacado de un *Códice del siglo XVI*, que es un repartimiento de la conquista de Sevilla.

Dijo aquel á Garci Pérez:

-No es bien que los aguardemos,

que dos solos poco somos

para siete caballeros-.

Respondiera Garci Pérez:

- No es aqueso de hombres buenos;

mas si vos queréis seguirme

A todos los romperemos-.

(...)

(Durán, 1882: 16).

Si seguimos utilizando la inestimable fuente de romances que supone la obra de Agustín Durán, encontramos otro de Juan de la Cueva que aparece en su *Coro Febo*. En él se cuenta cómo Albahacén, rey de Granada<sup>19</sup>, muy enfadado con la petición de tributo que ha recibido de Fernando III, envía un mensajero con su negativa ante el rey castellano que se comporta de manera muy altiva. El rey santo le responde con mesura ante todos los presentes y lo envía de vuelta con el mensaje de que pronto conquistará Granada y, allí, tendrá que pagarle doblados los tributos que ahora niega.

El soberbio Albahacen,

rey coronado en Granada,

nuevo mensajero envía

con una altiva embajada

al Santo rey Don Femando,

por que d'él le fué negada

la tregua, que fué á pedille.

---

<sup>19</sup> Apenas he encontrado información sobre este personaje, salvo una escueta referencia, en Francisco Cerdá y Rico, *Crónica de D. Alfonso el Onceno de este nombre, de los reyes que reynaron en Castilla y en Leon*, de, Madrid (1787: 345): “Et avia recelo que desque el Rey Albahacen sopiese que él et el Rey de Portugal iban á acorrer aquella que él se partiria de allí et se irían á Algecira entretanto que ellos allí llegaban”.

Pablo A. Poó Gallardo

Mandándole dar las parías

que de sus antecesores

a Castilla eran pagadas.

(...)

Los que allí estaban, do oillo,

y de ver su altivez vana,

no pudiéndola sufrir

fueron movidos de saña,

y refrenáronla viendo

al rey que ante ellos hablaba.

Mas el valeroso rey,

viendo la genio alterada,

conociendo la braveza

de la no vencida España,

los valientes corazones

que nada les acobarda,

mandó sosegar á todos,

y al mensajero así habla:

-Vuelve, moro, á tu rey moro,

y dile, que á mí me agrada

que en él haya tanto brío,

que me niegue mi demanda,

porque acaben ya las treguas,

habiéndome él dado causa;

mas que do su vano orgullo

habrá la debida paga:

que labre lanzas y escudos,  
que acicale y forje espadas,  
que todo lo ha menester,  
pues Castilla es su contraria,  
y que yo lo iré á buscar,  
y veré dentro en su Alhambra;  
que se aperciba y pertreche,  
y me aguarde allá en Granada,  
do las parias que me niega  
él me las dará dobladas.

(Durán, 1882: 17).

Adentrados ya en el siglo XVIII, encontramos dos curiosas muestras de romances publicados en 1701: *La toma de Sevilla por el santo rey D. Fernando : primera parte de un nuevo y curioso romance, en que se refiere por extenso la recuperacion de Sevilla y Segunda parte, en la qual se describe la maravillosa aparicion de la milagrosissima imagen Maria Santissima de los reyes, manifestada por los angeles al santo rey don Fernando y de las victorias que por esta celestial princesa consiguio de los moros, hasta la toma de Sevilla*, [S. l. : s. n., s. a.]; ambos anónimos aunque, probablemente, dado que es una obra en dos partes, sean del mismo autor<sup>20</sup>.

El primero de los romances comienza haciendo un fugaz repaso a las causas de la pérdida de la península en manos musulmanas, remontándose a don Pelayo y contando cómo las huestes musulmanas penetraron desde Tarifa conquistando territorios a gran velocidad. Se detiene en el momento del nacimiento de Fernando III y pronto sitúa ya la acción en el cerco de Sevilla. No se olvida el autor de narrar el episodio milagroso de la aparición de la Virgen al rey santo en su tienda, a partir del cual se desata la acción bélica. De entre todos los caballeros sólo se menciona a Garci Pérez, que combate valerosamente, como no podía ser de otra manera, contra los moros. Junto a ellos, en el momento más crudo de la batalla aparece Santiago, que inclina finalmente la balanza del lado cristiano. El romance termina con la entrega de las llaves de la ciudad y la entrada de las tropas cristianas en la capital hispalense.

---

<sup>20</sup> Disponibles para su consulta digital en <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5343>

Pablo A. Poó Gallardo

Y estando el rey soñoliento  
dentro de su misma tienda,  
se le apareció la Virgen,  
que al dormido rey despierta,  
diciéndole: rey Fernando,  
la victoria tienes cierta,  
y el día de san Clemente  
realzarás tus vanderas,  
y entrarás dentro en Sevilla,  
pues tienes hecha la senda.

(Valenciana, 2015: web)

La segunda parte no es una continuación cronológica de la primera. Recordemos que aquella finaliza con la entrada de Fernando III en Sevilla. En esta segunda parte, el autor se centra en la figura de la Virgen María como intercesora del rey santo. Narra que el rey quería que tallaran una imagen de la Virgen, pero ningún imaginero le satisfacía con una que estuviera a la altura de tal señora. En esto llegan dos muchachos que le piden al rey tres días de plazo encerrados en una tienda en la cual nadie, incluso él, podría entrar. Don Fernando accede a su petición y, justo antes de que acabe el plazo, irrumpe en la tienda preso de su impaciencia. Allí encuentra la comida intacta y una figura de la virgen que lo deja maravillado.

El romance continúa con el repartimiento que el rey hizo de algunas imágenes de la Virgen a las iglesias principales de la ciudad y termina con el episodio de la muerte de Fernando III por unas altas fiebres:

Estando el rey sosegando  
dentro de su misma tienda,  
entró un soldado, y le dixo:  
Señor, a la puerta quedan  
dos mancebos, que pretenden

el hablar a vuestra Alteza.

(...)

Ellos le dicen: Señor,

sabemos por cosa cierta,

que vuestra Real Magestad

ha hecho muchas diligencias

para que le fabricasen

una Imagen de la Inmensa

María llena de Gracia;

y viendo, que nadie acierta

a daros entero gusto,

como tenéis en la idea,

nosotros nos obligamos

que veáis por experiencia

práctico lo que pretende,

y desea vuestra Alteza.

Mande, que para tres días

la comida nos prevengan

para dos solamente,

y que ninguno se atreva

a entrar en donde estaremos,

ni aún Vos, hasta que se vea

la obra finalizada.

(Valenciana, 2015: web)

Pablo A. Poó Gallardo

#### 4.1.2.2 LA POESÍA ÉPICA

La poesía épica es el género más interesante donde se reflejó la conquista de Sevilla, por dos razones: en primer lugar la extensión de las obras facilitaba el desarrollo del asunto. En segundo lugar, el género gozaba de gran reputación dentro del mundo de las letras, de hecho era la cúspide de los géneros literarios (Piñero, 1973:133).

Desde los años de mayor creación artística en los Siglos de Oro hasta tiempos de Quintana, este género, ahora pasado de moda, dominó los gustos y encabezó la jerarquía de valores literarios entre los que se dedicaban a la creación poética y la enseñanza (Pierce, 1968: 9-10).

El reflejo de la conquista de Sevilla en este género se materializa en tres poemas principales: *La Conquista de la bética* (1603), de Juan de la Cueva. *La Hispánica* (1618?), de Luis de Belmonte y *El Fernando o Sevilla restaurada* (1632), de Juan A. de Vera y Figueroa.

El análisis de estas obras revela una serie de puntos comunes entre los que destacan, en primer lugar, los precedentes literarios.

Cuando Juan de la Cueva escribe su *Conquista de la bética*, el género lleva un recorrido de medio siglo de creación, por lo que los preceptistas lo han analizado, definido y estudiado. Hay ya obras maestras, como *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla.

La épica española se desarrolla siguiendo los modelos que ofrecía la épica italiana. El *Orlando furioso* de Ariosto (1ª ed., 1516) es la obra de referencia. Gustó en la época la estructura que enmarcaba historias de amor en tramas bélicas<sup>21</sup>.

La influencia del *Orlando* se deja sentir en obras como *La Araucana*, *La hermosura de Angélica* (Lope) y *El Bernardo* (Bernardo de Balbuena).

También en los poemas de asunto sevillano encontramos la influencia de Ariosto en el gusto por el “romanzo”, sobre todo en Luis de Belmonte y Juan A. de Vera”, aunque, quizá, esta influencia “les viniera a nuestros poetas no directamente de Ariosto, sino a través de terceros, como es el caso de Belmonte, por ejemplo, en el que la influencia de Ariosto ha llegado preferentemente a través de Lope de Vega (Piñero, 1973: 133).

---

<sup>21</sup> El *Orlando furioso* incluye las historias de amor de Orlando y Angélica y Rogero y Bradamante insertas en el motivo de la guerra entre cristianos y sarracenos (Piñero, 1973: 133).



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

La Influencia de los clásicos latinos es patente en estas obras. A la formación del género en España contribuyen las traducciones al castellano de Virgilio y Lucano. *La Farsalia* y *La Eneida* fueron los dos poemas capitales (Piñero, 1973: 133).

Sin embargo, de todas estas influencias la más destacada es la de la obra culmen de los poemas de liberación, la *Gerusalemme liberata* de Tasso, de 1575, muy difundida por Europa. La obra goza de una fuerte unidad con gran variedad de historias que forman un microcosmos en torno a un núcleo central. “El fundamento de realidad de esta clase de poemas emanaba de la autoridad de la historia y de la verdad de la religión (...) el argumento se buscaba en la historia, ni muy remota ni muy próxima para que, asentado en una base real y documentada el poeta pudiera fingir en lo accesorio de la fábula” (Piñero, 1973: 134).

Las vidas ilustres y repletas de hazañas de los personajes no pretendían suscitar compasión y horror, como en la tragedia, sino admiración, pues debían ser el colmo de las virtudes o los vicios (Piñero, 1973: 135).

La *Gerusalemme liberata* es una obra clásica (...) que llegó en tal hora y de tal forma que pronto se convirtió en modelo eminentemente imitable. En España los poemas de “liberación” parecían ir tan bien a las inclinaciones de los poetas y a los deseos de los lectores que surgieron no pocos de ellos en la primera mitad del siglo XVII (Pierce, 1968: 305).

En esta línea tassiana se sitúan, como poemas de liberación, los tres que vamos a analizar, ya que su asunto está organizado siguiendo las líneas y esquemas de la *Gerusalemme*. Las similitudes son evidentes: en la obra del italiano el ejército cristiano, dirigido por el héroe principal, ponía sitio a la ciudad santa ocupada por los paganos, y después de un largo asedio con numerosas vicisitudes en las que se ponían a prueba los caballeros más notables de ambos ejércitos, con toda clase de intervenciones del mundo maravilloso cristiano y pagano, se tomaba Jerusalén. No faltaban los relatos amorosos que adornaban la historia (Piñero, 1973: 135).

En España, siguiendo este modelo, se crearon varias obras: *Las Navas de Tolosa* (1594), de Cristóbal de Mesa. *Restauración de España* (1607), del mismo autor. *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega. *Hespaña Libertada* (1618), de Bernarda Ferreira de Lacerda. *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* (1627), de Rodrigo de Carvajal y Robles., o la *Nápoles recuperada* (1651), de Francisco de Rojas.

Pablo A. Poó Gallardo

Estas composiciones siguen líneas generales: la épica culta española se destacó pronto por la inclinación a narrar acontecimientos históricos, recientes y más alejados, y los poetas trataron de ajustarse, lo más posible, a la verdad histórica. Los héroes más notables del mundo medieval (Pelayo, Bernardo del Carpio, el Cid...) atrajeron la atención de los poetas lo mismo que los acontecimientos más destacados de la historia medieval. De estos hechos, la reconquista de Sevilla por Fernando III fue preferido por algunos poetas porque el tema era excepcional.

Reunía los requisitos fundamentales tal como los había concebido Tasso:

-Numerosas fuentes históricas (desde la Primera Crónica General de Alfonso X hasta las crónicas particulares de la época de Fernando III).

-Fernando III era el héroe principal, al estilo de Goffredo en *Gerusalemme*.

-Contaba el asunto con esforzados capitanes con la categoría de personajes épicos: Maestre, Bonifaz, Garci Pérez.

-Sevilla era una Jerusalén bien defendida por sus murallas y por las huestes de Axataf, émulo de Aladino, rey de los paganos de *Gerusalemme*.

-También en el ejército musulmán destacaban esforzados guerreros.

El tema religioso casa a la perfección: la verdad de la religión cristiana estaba presente con el triunfo de la fe verdadera sobre el Islam: para ello se aprovecharon las leyendas piadosas que surgieron en torno a la toma de Sevilla y su conquistador, con las apariciones de la Virgen y la intervención del cielo en favor del ejército cristiano: “De esta forma, como un poema de “liberación” al estilo tassiano, se concibieron las obras de este género sobre la conquista de Sevilla, aunque el resultado artístico, en cada caso, sea diferente” (Piñero, 1973: 136).

*La conquista de la bética:*

Tuvo más acogida y difusión que cualquier otro poema de asunto sevillano (Piñero, 1973: 137). Muestra de ello es que se ha editado en varias ocasiones: *Conquista de la bética, poema heroico de Juan de la Cueva*, 2 tomos, Madrid, 1795, Imprenta Real, “Colección de poetas”, XIV-XV, ed. de Ramón Fernández. *Musa épica o Colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*, José Manuel Quintana, 2 vols., Madrid, 1833. (los fragmentos de *la Bética* en el tomo I). *Tesoro de los poemas españoles épicos, sagrados y burlescos*, Eugenio de Ochoa, París, 1840, “Colección de los mejores autores españoles”, vol. XXI, de Bandry.

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

A pesar de seguir las líneas de Tasso, no está dividido, como la *Gerusalemme*, en 20 cantos, sino en 24, siguiendo a Homero. Aunque sí coincide con el italiano en el empleo de la octava real (2.573 estrofas).

La obra está muy apegada a la historia, y numerosos episodios se derivan de los secundarios de las crónicas (Piñero, 1973: 142). Para Quintana ((1867: 164) la obra había quedado “muy por debajo del asunto que trataba; sus héroes están faltos de fuerza épica, en especial el héroe central, Fernando III. El plan de la fábula está pensado con simplicidad y madurez, y la acción marcha recta a su fin, pero con un movimiento muy tardo; sus episodios no son casi nunca felices, y solo se destaca con algún acierto la parte de la ficción, la historia amorosa que protagonizan Botalhá y Tarfira y la Infanta Alguadaya.”.

Para Frank Pierce, comenta que “fue un poema muy comentado en tiempos pretéritos (...) desde entonces, poco o ningún interés ha despertado” (1968: 309).

#### *La Hispánica*

Hasta la edición de 1921, de Santiago Montoto, había permanecido manuscrita. También está escrita en octavas reales, aunque “Belmonte se muestra en el empleo de la octava más acertado que su antecesor Juan de la Cueva” (Piñero (1973: 145).

La obra está dividida en tres libros con un reparto desproporcionado de estrofas, “posiblemente porque se trata de una primera organización del trabajo del poema, en espera de otra definitiva” (Piñero, 1973: 145), pues la obra no se publicó en vida del autor.

Piñero apunta a que la obra debería estar dividida en 12 libros, según el modelo de la *Eneida* de Virgilio, aunque por su tema y técnica es de corte tassiano, ya que la división en 20 cantos de la *Gerusalemme* sería excesiva para este poema (Piñero, 1973: 146).

*La Hispánica* reduce su materia histórica a los acontecimientos del asedio y conquista de Sevilla. Es una obra con gran equilibrio en la distribución de la materia histórica e imaginativa. La trama amorosa entre Bermudo, Celaura y Argano sirve de contrapunto al relato histórico.

El poema de Belmonte debió merecer mejor suerte y más amplia difusión, al menos en los medios críticos: pero no fue así, ni incluso entre sus contemporáneos. Y esto, sin duda, se debe a que el poema no se editó (Piñero, 1973: 148).

Pablo A. Poó Gallardo

*El Fernando o Sevilla restaurada:*

Está editado en un tomo y distribuido en 20 cantos, siguiendo a la *Gerusalemme*. La obra es la imitación más fiel y célebre de la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Pese a ser una imitación, emplea la redondilla como forma métrica en lugar de la octava real.

Vera ha realizado la “traducción” de la *Gerusalemme* adaptando los acontecimientos cantados en el poema épico italiano a la historia de la conquista de Sevilla y, sin dejar de ser una versión del poema de Tasso, ha seguido en lo posible el hilo histórico de estos hechos de San Fernando (Piñero, 1973: 154).

A Frank Pierce la obra de Vera le merece buena crítica y opinión:

Sabemos que Vera pensó en un principio traducir a Tasso, pero que luego decidió utilizar la traducción española de la *Liberata* para contar un tema parecido y trasvasar (...) el poema y su concepción al castellano. Resulta así un extraño híbrido entreverado de traducción y de centón, pero, en este caso, la consecuencia no es nada desagradable. Vera ve la campaña del valle del Guadalquivir con los mismos ojos que vio Tasso el asedio de Jerusalén; coincide con el italiano en pintar el mismo tipo de héroes y heroínas o las vistas del arcángel san Gabriel, el bosque encantado, el viaje para ver a la encantadora, la victoria final y entrada en Sevilla. Muchas de estas cosas las encontramos también en otras imitaciones de Tasso, pero aquí la correspondencia es exacta (Pierce, 1968: 312-313).

El relato de base histórica de los tres poemas se asienta en los mismos fundamentos y desarrollan momentos decisivos de la conquista de la ciudad, aunque con extensión variable según el poema. Por ejemplo, la preparación de la conquista y marcha sobre la ciudad es un episodio extenso en la *Conquista de la Bética*, mientras Belmonte y Vera lo pasan a la ligera (Piñero, 1973: 159).

La materia imaginativa es abundante en todos los poemas: hay una gran presencia de lo religioso cristiano: se suceden los sueños y visiones del héroe principal, al que se le aparecen personalidad celestiales. “La intervención protectora de la Virgen es muy frecuente en *La Bética*, menos en *La Hispánica*, y no registrada por Vera” (Piñero, 1973: 161).

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Los personajes históricos obedecen en su creación a las fuentes cronísticas y a los moldes que ofrecía Tasso. Sobresalen Fernando III y Axataf ('Venadino' en *El Fernando*). La plana mayor de los caballeros cristianos es fundamentalmente la misma en los tres poemas, mientras que los guerreros más destacados musulmanes se deben a la ficción, por lo que varían en los tres con la excepción del rey de Niebla, Aben Major, que tiene una participación activa en el de la Cueva y Belmonte.

No hay que olvidar que, independientemente de su finalidad estético-literaria y los logros poéticos, la épica culta de asunto sevillano llevaba inherentes otros fines extraliterarios: apología y difusión de las virtudes de Fernando III; elogio y genealogía de la nobleza sevillana y alabanza de la ciudad, patria de estos escritores (Piñero, 1973: 162).

#### 4.1.2.3 LA COMEDIA ESPAÑOLA

Uno de los pilares temáticos del teatro clásico español es la propia historia de España. El asunto de la conquista de Sevilla fue recogido por nuestros autores y, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, comenzaron a representarse o únicamente escribirse comedias y autos sacramentales que trataban este tema.

La comedia española, que pronto en el siglo XVI gustó de buscar sus temas en la historia nacional, recogió igualmente este asunto histórico, y las primeras comedias sobre San Fernando se representaron, o al menos se escribieron, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando comenzó la época de mayor florecimiento literario de este tema (Piñero, 1976: 86).

La cuestión de la representación escénica del asunto de la conquista de Sevilla solo había sido estudiada anteriormente por Pedro Piñero (1973), que propuso la siguiente relación de autores, obras y años que sintetizamos en la siguiente tabla:

Pablo A. Poó Gallardo

Comedias sobre la conquista de Sevilla		
Título	Autor	Fecha
<i>La toma de Sevilla</i>	Ambrosio de Morales y Oliva	Anterior a 1591.
<i>Cerco y Libertad de Sevilla por el rey don Fernando el santo</i>	Anónima	Representada en 1595
<i>La reina de los reyes</i>	Hipólito de Vergara	1623
<i>El cerco de Sevilla</i>	Luis de Belmonte Bermúdez	Licencia de 1626
<i>La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los reyes</i>	Jerónimo de Guedeja y Quiroga	Segunda mitad s. XVII, sin año.
<i>La Virgen de los Reyes</i> <sup>22</sup>	Anónima (probablemente sea la de Hipólito Vergara)	Desconocida
<i>San Fernando, rey de Hespaña</i> <sup>23</sup>	Anónima	Desconocida
<i>Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando</i>	Manuel Durán <sup>24</sup>	1737
<i>Comedia nueva titulada la conquista de Sevilla por don Fernando el Tercero</i>	Juan Martínez	Representada en 1799
<i>Mentir con bonra, e historia de la conquista de Sevilla, por el Santo rey D. Fernando</i>	Cristóbal de Morales	s. XVIII

<sup>22</sup> Recogida en García de la Huerta (1875: 195).

<sup>23</sup> Recogida en García de la Huerta (1875: 164).

<sup>24</sup> Paz y Meliá (2008: t. I, p. 353) entiende que esta comedia es de Cristóbal Morales y que M. Durán no lo citó. Aunque el *Catálogo de autores teatrales andaluces* se la atribuye: "Autor nacido en Sevilla, seguramente militar. Declara en la dedicatoria de *la Historia cómica de la conquista de Sevilla por el Santo Rey Don Fernando* (publicada en Madrid, en la imprenta de Alfonso Mora en 1737), que Sevilla es su patria, que es obra de juventud y que cuando la publicó ya hacía unos años que la había escrito. La dedicó a Doña María Antonia Fernanda, Infanta de España, por mano de la Excm. Señora Marquesa de las Nieves, Aya de su Alteza. En la portada de este curioso libro aparece un grabado de la Giralda sobre dos palos cruzados y este lema: "SOBRE ESTOS PALOS HISPALIS". En la contraportada, un escudo con este lema: "LOS QUE SIRVIERON A DIOS, Y A SU REY POR LA TIERRA, Y POR LA MAR, DURAN, Y DURARAN". Este libro, única obra conocida, se compone de tres comedias" (Centro de Documentación de artes escénicas, 2015: web).

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Estudiando estos datos y con la ayuda de las nuevas aportaciones que han ido apareciendo en los últimos años, nos encontramos en condiciones de actualizar y matizar la relación propuesta por Piñero:

1.- *La toma de Sevilla*, atribuida por Piñero a Ambrosio Morales debe de ser, realmente, de Cristóbal de Morales y Guerrero<sup>25</sup> –“confundido a veces con un tal Cristóbal de Morales (natural de Montilla, y que publicó en Sevilla, en 1623, un tratado de ortografía). Este Morales y Guerrero fue natural de Écija, donde publicó en 1636 un poema devocional titulado *Contexto triunfal*. Escribió también varias obras dramáticas” (Urzáiz Tortajada, 2002: 465). La confusión puede ser debida a que García de la Huerta -fuente tomada por Piñero- cita en su *Theatro Español* que *La toma de Sevilla* “es de Morales”; y Ambrosio de Morales trabajó el tema de la conquista de Sevilla como parte de su obra como continuación de la *Crónica de España* que figura entre su bibliografía.

Esto retrasa la fecha de composición de la obra hasta mediados del siglo XVII dado que, en caso de haber sido de Ambrosio Morales, no podría ser datada nada más que a finales del siglo XVI, al morir aquel en 1591.

A esta conclusión llegamos porque *La toma de Sevilla* es el otro título por el que se conoce *Mentir con honra y conquista de Sevilla por San Fernando* (BNM, Ms. 2.358. Impresa, Suelta, Sevilla, s. a.). También se tituló *La toma de Sevilla por el santo rey don Fernando* (Urzáiz Tortajada, 2002: 465).

Carmona Tierno, que centra su tesis doctoral en la figura de Cristóbal de Morales y su obra *La toma de Sevilla por el santo rey don Fernando*, realiza un análisis más pormenorizado de la polémica sobre la figura de Cristóbal de Morales:

En conclusión, como hipótesis podemos decir que existieron varias personas llamadas Cristóbal de Morales y que frecuentemente se han confundido en los catálogos y repertorios bibliográficos. Por un lado, tenemos uno nacido en Montilla, un maestro de escuela que responde al nombre de Cristóbal Bautista de Morales y que publicó un tratado sobre ortografía. Y por otro lado, tenemos a Cristóbal de Morales y Guerrero, al parecer oriundo de Écija, poeta y dramaturgo y, si tenemos en cuenta la hipótesis de Rennert y de Juliá Martínez, actor. Este último es el que nos interesa y al que vamos a dedicarnos. La investigación y labor de archivo que realizaremos como tesis nos

<sup>25</sup> En la actualidad, Juan Manuel Carmona Tierno está realizando una tesis doctoral sobre este autor.

Pablo A. Poó Gallardo

revelarán hasta qué punto son ciertas estas especulaciones (Carmona, 2012: 76).

En relación a *La toma de Sevilla por el santo rey don Fernando* señala que *Mentir con honra e Historia de la conquista de Sevilla, por el santo rey don Fernando*, al parecer, pudo ser la comedia que se representó en Sevilla en 1642 con el título de *El santo rey don Fernando* (Carmona, 2012: 76).

2.- *Cervo y Libertad de Sevilla por el rey don Fernando el santo* fue representada en Valladolid en 1595 tal como figura en su manuscrito: “a gloria de dios se rrepresento En balladaliid por villegas, autor de comedias año de 1595 años. Es de luis benavides Este original” (BN: Ms. (O.) 16.610). En el propio manuscrito, como vemos, se señala la autoría de Luis de Benavides, la cual confirman Babcock (1935) y Urzáiz (2002: 70).

3.- *La reina de los reyes*, en efecto, es de Hipólito Vergara. Pero *La Virgen de los Reyes*, considerada anónima por García de la Huerta -aunque Piñero apunta que “probablemente” sea de Vergara-, no es realmente una comedia en sí, sino el libro donde va incluida *El defensor de la Virgen* -que más adelante abordaremos-.

*La Virgen de los Reyes* -entiéndase, por tanto, *La reina de los reyes*- fue atribuida a Tirso de Molina, aunque Montoto (1946), Iscla (1978) y Oteiza (2000) rebaten esta afirmación en favor de Hipólito Vergara.

Existe, incluso, una tercera obra del propio Vergara sobre este asunto: *El defensor de la Virgen o hechos del santo rey don Fernando* -también titulada *El santo rey don Fernando*-.

En resumen: la bibliografía de Hipólito de Vergara sobre el tema de la conquista de Sevilla hemos de ampliarla a las siguientes obras:

- *La reina de los reyes*. «Terminada el 12 de junio de 1623 y representada en 1624, por la compañía de Cristóbal de Avendaño. Según Iscla, "a principios de 1624 Felipe IV estuvo en Sevilla y Vergara añadió una loa a su comedia en la que exhortaba al rey a que urgiera la canonización de su predecesor en el trono. Vergara no dice si el rey estuvo presente al estreno de su comedia" (Urzáiz Tortajada, 2002: 711). Impresa a nombre de Tirso de Molina en su Segunda parte (Madrid, 1635), aunque Montoto, Oteiza e Iscla se la atribuyen a Vergara; este último crítico señala que "la comedia tiene mérito y debió ser popular (...). Fue también servilmente imitada por el sevillano Jerónimo Guedeja y Quiroga en su comedia *Nuestra Señora de los reyes*" (Iscla, 1978: 20)».



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- *La Virgen de los Reyes*. “Cita La Barrera este título, haciéndose eco de la noticia del catálogo de García de la Huerta (donde aparece como comedia anónima), aunque se trata del libro donde va incluida *El defensor de la Virgen*. Se trata de *La reina de los reyes*” (Urzáiz Tortajada, 2002: 711).

- *El defensor de la Virgen o hechos del santo rey don Fernando* -también titulada *El santo rey don Fernando*-. “Impresa: Osuna, 1630 (Vida del santo rey). Una comedia titulada *El santo rey don Fernando* fue representada en la Montería de Sevilla, en 1642, por Manuel Vallejo” (Urzáiz Tortajada, 2002: 711).

Conviene señalar que existe un auto de Lope titulado *La Virgen de los Reyes*, escrito en 1622<sup>26</sup>.

4.- *El cerco de Sevilla* es también el nombre de un auto sacramental, anónimo, en contra de lo que postularon autores como Médel del Castillo o Piñero, que lo atribuyeron a Rojas Zorilla (Arellano, 2008: 139).

5.- *La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los reyes*, de Jerónimo de Guedeja y Quiroga es, como señala Piñero, un intento de imitación de peor calidad de *La reina de los reyes* de Vergara.

Urzáiz añade más información sobre esta obra:

*La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los reyes*. Según La Barrera, estos dos títulos se citan como de obras diferentes; así también Méndez Bejarano, que las nombra separadamente. Pero Restori localizó hace tiempo una suelta en Parma que trae ambos títulos. Moll (1982: 301) la citaba entre las sueltas no identificadas (Urzáiz Tortajada, 2002: 355).

Señala, incluso, que existe un auto sacramental homónimo de autor desconocido.

---

<sup>26</sup> Según el propio Hipólito Vergara se rechazó este auto por el Cabildo de la ciudad y fue sustituido por otro de distinto asunto sin más problemas, pero Santiago Montoto pone en tela de juicio esta afirmación señalando que se representaron cuatro autos sacramentales de Lope en tales fiestas y que uno de ellos debió de ser este (Gilveñi & Arellano, 1994: 268): ¿Fue esto cierto? Motivos hay para ponerlo en duda. No fue en los años de 1620 ó 1621 cuando invitaron al Fénix para que escribiese los autos del día del Corpus, sino, ciertamente, en el año de 1622, en que el autor de comedias Alonso de Olmedo actuó por vez primera en Sevilla [...] De habersele rechazado al poeta, o de no haberse representado el auto de La Virgen de los Reyes, a buen seguro que sólo aparecería en el abono el de tres. Se representase o no, es indudable que Lope escribió un auto dedicado a la Virgen de los Reyes que, como otras muchas obras del Fénix, se ha perdido a lo que creo. Lope llevó a la escena la figura de San Fernando y recogió la devoción del monarca a la Virgen María, refiriendo en su comedia *La Divina Vencedora* la conquista de Sevilla. ¿Aprovechó en esta obra el poeta algunos elementos del auto de La Virgen de los Reyes en el supuesto de que éste fue rechazado? (Montoto, 1946: 432).

Pablo A. Poó Gallardo

6.- *San Fernando, rey de Hespaña* es, efectivamente, el título de una obra citada no solo por García de la Huerta, sino también por La Barrera. Aparece en un catálogo manuscrito de la BMPS, según Urzáiz.

7.- *Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando*, de Manuel Durán, 1737, es una trilogía compuesta por:

- *Mentir con honra, primera parte de la restauración de Sevilla.*
- *Sevilla sitiada, segunda parte.*
- *Sevilla restaurada, tercera parte.*

*Mentir con honra*, como hemos dicho más arriba, es también el título de una comedia de Cristóbal de Morales, hecho que llevó a confusión a Paz y Melía (2008): pues entiende que esta comedia es de Cristóbal Morales y que M. Durán no lo citó.

El estado de la cuestión quedaría, por tanto, así:

Comedias sobre la conquista de Sevilla		
<b><i>Cerco y Libertad de Sevilla por el rey don Fernando el santo</i></b>	Luis de Benavides	Representada en 1595
<b><i>Mentir con honra y conquista de Sevilla por San Fernando</i></b> (también <i>La toma de Sevilla por el rey don Fernando</i> )	Cristóbal de Morales	Siglo XVII <sup>27</sup>
<b><i>La reina de los reyes</i></b> (también <i>La Virgen de los Reyes</i> )	Hipólito de Vergara	1623 <sup>28</sup>

<sup>27</sup> Sobre esta obra, José Manuel Carmona Tierno ofrecerá, en su tesis doctoral aun no defendida, más información y nuevos datos.

<sup>28</sup> “¿Presenció el Rey en Sevilla o en Doñana alguna obra teatral? Cuando llegó a Sevilla -1 de marzo- la ciudad estaba inmersa en plena Cuaresma (el 21 de febrero fue el Miércoles de Ceniza). Además, por lo que repiten las crónicas de la época, el Rey tomó esta decisión de viajar un tanto repentinamente (el 5 de febrero lo supo el Duque) por lo que resultó casi imposible prepararle o encargarle algo específico para la ocasión. Era de esperar que entre los muchos festejos ofrecidos a S. M. no se hallase ninguna representación teatral por las fechas en las que nos encontrábamos. Sin embargo, parece ser que todo en esta vida se puede comprar y el Rey hubo de tener 'bula' (permiso) para presenciar ciertas obras teatrales, tanto en Sevilla como en el Coto. El domingo por la tarde visitó la Iglesia Mayor y «...a la noche tuvo comedia en palacio, que la representó Tomás Fernández». El prof. Sentaurens, ha especificado, incluso, que se representó en un salón del Alcázar. Son muchos los datos que apuntan a pensar que la obra que pudo ver en Palacio fuera *La reina de los Reyes*, del sevillano Hipólito de Vergara que, en declaración propia, dijo que, cuando se representó, «estaba el Rey nuestro señor en Sevilla», incluyéndole una Loa para la ocasión, pues había sido estrenada en los últimos días de diciembre del año anterior” (Bolaños Donoso, 2007: 475).

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

<i>El defensor de la Virgen o hechos del santo rey don Fernando</i> (también <i>La Virgen de los Reyes</i> ) (también <i>El santo rey don Fernando</i> )	Hipólito de Vergara	Representada en 1642
<i>La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes</i>	Jerónimo de Guedeja y Quiroga	Segunda mitad s. XVII, sin año.
<i>San Fernando, rey de España</i>	Anónima	Desconocida
<i>Historia cómica de la conquista de Sevilla por el santo rey don Fernando</i> (trilogía). (incluye: - <i>Mentir con honra, primera parte de la restauración de Sevilla.</i> - <i>Sevilla sitiada, segunda parte.</i> - <i>Sevilla restaurada, tercera parte.</i> )	Manuel Durán	1737

En relación a los autos sacramentales:

Autos sacramentales sobre la conquista de Sevilla		
<i>El cerco de Sevilla</i>	Desconocido (erróneamente atribuido a Rojas Zorrilla)	s. XVII
<i>La mejor luz de Sevilla</i>	Desconocido	Desconocido
<i>La Virgen de los Reyes</i>	Lope de Vega	1622

Las diferencias en el tratamiento del tema de la conquista de Sevilla son notables en estas comedias reseñadas.

*Cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el santo* presenta una nómina de personajes distintos a los de la comedia de Belmonte. Encontramos sobre las tablas al infante Alfonso

Pablo A. Poó Gallardo

(futuro Alfonso X el Sabio), a Don Lorenzo Suárez -primo de Juan Arias, Arzobispo de Santiago- (Ansón, 1998: 175), a don Pedro Ponce de León, un caballero infanzón gallego y a Caída y Arlafa, moras, que vertebran el eje de la trama amorosa de la comedia y repiten un lugar común presente en todas las comedias que es la conversión al cristianismo de una de las damas musulmanas. Cronológicamente es la comedia más cercana a la de Belmonte, ya que comienza pareja al asedio de la ciudad y termina con su conquista.

*La reina de los reyes*, de Hipólito Vergara, despliega un importante número de personajes sobre las tablas (Iscla Rovira, 1975: 125), entre los que destacan el truhán Paja, sacado de la historias tradicionales de Sevilla para actuar como criado de Garci Pérez de Vargas; la reina, esposa de Fernando III<sup>29</sup>; o Alhamar, rey de Granada. El argumento que Vergara desarrolla en la comedia es mezcla de historia, tradición popular y ficción poética. La acción militar abarca desde 1229 hasta 1248, pero los hechos no siguen estricto orden cronológico: el primer acto se desenvuelve en el palacio y sus alrededores, y en Martos. El segundo se inicia en el palacio, sigue en las inmediaciones de Martos y termina en el palacio. El acto tercero se abre en el palacio del rey Axataf, continúa en el campamento de Fernando y en sus alrededores, en la venta junto al puente de Triana y termina con el ataque y rendición de Sevilla. El tema mariano está muy presente en la obra: encontramos a la Virgen con su papel habitual de intercesora de Fernando III. También se refleja la leyenda de los misteriosos escultores de la Virgen de los Reyes.

*La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes*, de Jerónimo de Guedeja. Esta obra difiere con la de Belmonte y coincide con Vergara en la inclusión, como personaje, de la reina Juana. En lugar de un gracioso encontramos dos en escena: uno por el bando cristiano, Coca, y otro por el moro, Ajonjolí. También aparece Boatalxa, rey de Marruecos; será uno de los pilares de una trama amorosa que tiene un mayor peso que la histórica.

El desarrollo de la obra es el siguiente: comienza con una aparición de Sevilla, vestida de morisca, encadenada, con un águila y un león. Se le caen las cadenas y aparece vestida de cristiana, clara alusión a su liberación. Esta visión agorera atormenta al rey de Sevilla.

---

<sup>29</sup> “En la comedia, cronológicamente hablando, la reina es doña Juana” (Iscla Rovira, 1975: 220).

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

El desarrollo histórico arranca con el cerco ya comenzado, lo sabemos porque los moros hablan del campamento de Tablada.

La trama amorosa se centra en el bando musulmán, donde el rey de Sevilla se enamora de Tarfira quien, en su juventud, había sido burlada por Botalxa, rey de Marruecos que, a su vez, es amante de Guadaíra.

Tarfira sale de la ciudad para ir al campamento cristiano a hablar con Fernando. Quiere vengarse de Botalxa porque aquel la ha burlado y está enamorado de Tarfira y pide ayuda al ejército cristiano. A Fernando se le aparece en sueños la Virgen, que le dice que conquistará Sevilla el día de san Clemente. La jornada termina con una conversación entre el rey y la reina y Garcí Pérez aparece con ajonjolí, el gracioso moro, y otro moro, que quedan cautivos.

La segunda jornada comienza con una conversación entre los dos graciosos, el moro es esclavo del cristiano. Los capitanes vuelven de una batalla y la comentan con el rey, que les comenta que se le ha aparecido la Virgen y quiere hacer una escultura con su rostro, pero no sabe quién podrá tener la habilidad suficiente para poderla tallar.

Los moros acometen y se inicia la contienda. El maestre está gravemente herido y el rey queda peligrosamente expuesto. Garcí Pérez no llega a socorrerlo, pero se aparece la Virgen con una espada de fuego y salva a Fernando. El rey se cobra un precioso botín de guerra: hace prisionero a Botalxa, entonces Tarfira lo intenta matar, pero Fernando la detiene.

El rey moro y la infanta, viendo preso a Botalxa, piden embajada y les recibe Garcí Pérez; a él le dicen que hable con el rey para ver si aceptan sus condiciones, están sopesando entregar Sevilla, pero quieren a Botalxa a cambio del maestre Pelayo, que está preso de los moros, y decidir en consejo cómo rendir Sevilla. Garcí Pérez le comenta al rey lo propuesto por el rey moro: acepta que dicten en consejo cómo rendir Sevilla, pero al intercambio de presos no accede.

Acto seguido le comenta a Garcí Pérez su pesar porque no ha encontrado escultor que haga una imagen como la de la Virgen que él vio, entonces aparecen dos peregrinos que piden alojamiento por 15 días y que los dejen trabajar a solas, sin que nadie les moleste. Pasados 12 días, impacientes, van a la tienda a pesar de que no había cumplido el plazo. Al entrar ven la imagen y se quedan confusos, pero gratamente sorprendidos.

Pablo A. Poó Gallardo

Al comienzo de la jornada tercera Botalxa ha sido liberado por Fernando quien, finalmente, ha accedido al trueque por el Maestre. El rey moro no acepta la rendición de Sevilla y prepara a sus tropas para el asalto final.

Antes de la batalla el rey prepara su alma rezando en su oratorio; Tarfira, sin saber cómo, ha llegado hasta él. Hay una nueva aparición mariana y el rey y Tarfira se encuentran. Creen que es milagro y el rey la bautiza.

Para el ataque final, ya al final de la comedia, el rey prepara a sus tropas, varios personajes hacen alusión a Bonifaz y se oye, de lejos, el estruendo del puente roto. Garcí Pérez estaba con Bonifaz y resume lo sucedido. El maestre estaba con la infantería en la puerta de Triana y también resume el ataque.

Botalxa sale de la ciudad y pide audiencia: expone las condiciones de la rendición que le ha transmitido el rey, pero Fernando no acepta, así que dispone el ejército para la batalla. Sale el rey moro y les da las llaves de Sevilla. Los moros son escoltados hasta Ceuta; sale la Virgen en un carro seguida del séquito cristiano y termina la obra.

La presencia de la Virgen es un continuo en esta obra, no solo protagoniza las apariciones al rey santo, sino que intercede por él físicamente cuando este se encuentra en peligro. Ya desde el título esta comedia deja claro el papel fundamental de la Virgen en la conquista de Sevilla. La presencia, por tanto, de lo religioso, junto con la trama amorosa, es superior que el apego a las fuentes históricas.

*La toma de Sevilla por el rey don Fernando*, de Cristóbal de Morales, comienza con la Inspiración animando a Fernando a conquistar Sevilla y augurándole un feliz final. Acompañan al rey sus capitanes: Garcí Pérez, Pelayo Correa (Maestre de Santiago), Lorenzo Juárez (Maestre de Uclés), el Infante (Alfonso X).

El papel de gracioso lo desempeña Turrón, que es criado del Infante.

La obra comienza bastante antes de la toma de Sevilla, pues Alfonso X habla de la necesidad de “allanar” antes Madrid, Murcia, Carmona, Jaén.... “estorbos precisos” (v. 350).

La trama amorosa tiene también bastante peso en esta comedia y, al igual que ocurriera con la obra de Jerónimo de Guedea, encontramos un triángulo amoroso muy conflictivo: Muley (rey de Marruecos) parece estar enamorado de la infanta, sin embargo ha dejado burlada a una mujer en Marruecos (Tarfira).

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

En la obra encontramos más alegorías: aparece la ciudad de Sevilla encadenada, con un moro y un judío al lado. Símbolo de que si la conquistan los cristianos, quedará liberada.

Al igual que en la obra de Belmonte, se repite el motivo del sueño agorero del rey moro. Al final de la primera jornada, Tarfira llega a Sevilla en barco.

La segunda jornada comienza con un salto temporal, porque el ejército cristiano ya está marchando sobre Sevilla. A través de sus parlamentos, Morales presenta un rey Fernando III más grandilocuente que el retratado por Belmonte.

Realizando un pequeño repaso histórico, Garci Pérez relata la conquista de Carmona, habla de otros personajes que han tomado las plazas que antes el Infante Alfonso determinó que había que conquistar. Encontramos una gran presencia de personajes históricos que demuestra mayor afán historicista que el resto de comedias analizadas.

Por los diálogos que mantienen, entendemos que don Lorenzo y Garci Pérez no se llevan demasiado bien. Esta inquina puede ser debida a que don Lorenzo estuvo a las órdenes del rey moro de Granada, hecho que molestó mucho a Fernando III y le hizo perder su favor. La historia aparece, incluso, reflejada en el cuento XVIII del Conde Lucanor<sup>30</sup>.

Discutiendo con los reyes moros, dice Fernando: “a romper el puente salga Ramón Bonifaz” (v. 1196). No se narra la preparación del plan, como sí ocurre en la obra de Belmonte, ni hay respeto al trascurso histórico, en este caso.

La trama amorosa tiene lugar en el bando moro: Muley – Alguadaíra – Tarfira. Parece que Muley y Alguadaíra tienen pensado convertirse al cristianismo cuando Fernando conquiste Sevilla y poder disfrutar de su amor. En efecto, de noche, Alguadaíra llega al campamento cristiano, habla con Fernando y le dice que la única manera de hacer realidad su amor es pasarse al cristianismo ella y Muley. Fernando acepta y le promete Alcalá en el repartimiento (Alcalá de Guadaíra).

Al igual que en *El cerco de Sevilla*, de Belmonte, también figura la aparición del ángel que le dice dónde colocar la imagen de la Virgen en la mezquita.

Mientras Fernando está con el ángel se rompe el puente, y Garci Pérez y don Lorenzo acometen a los moros; el infante se extraña de la ausencia de su padre, cuando este vuelve y

---

<sup>30</sup> “-Señor conde -dijo Patronio-, don Lorenzo Suárez Gallinato estuvo a las órdenes del rey moro de Granada y, cuando volvió al servicio del rey de Castilla, don Fernando, este le dijo que, como había ofendido tanto a Dios, al ayudar a los moros contra los cristianos, Nuestro Señor nunca tendría piedad de él y que, al morir, perdería su alma” (Manuel, 2015: web).

Pablo A. Poó Gallardo

ve que la escaramuza ha comenzado, confiesa al infante que no puede decirle dónde ha estado, pero que confíe en él.

La actitud de Fernando con Garci Pérez es distinta que en Belmonte, aquí llega incluso a ordenar que lo detengan por haber acometido sin su permiso.

A Turrón lo prenden y lo llevan ante el rey moro para que confiese si la infanta ha huido. Lo mandan matar después de hablar, pero Muley le promete que le salvará la vida a cambio de que le haga llegar un mensaje a la Infanta.

En la tercera jornada, antes de la acometida, Fernando revela el caso de los tres escultores de la Virgen de los Reyes. Don Lorenzo conversa con el rey Fernando y lo convence para que libere a Garci Pérez de prisión. En la batalla hay una escena en la que luchan con espadas las dos moras, Muley las detiene y concierta con la Infanta su amor. Tarfira, finalmente, se queda sola y se suicida.

Los moros se rinden sacando su rey una bandera blanca por encima de la muralla. Muley es enviado con las capitulaciones, siendo en ese momento cuando pide a Alguadaíra y ofrece, en primera instancia, dividir la ciudad en dos mediante una muralla, tal como sucedió históricamente, pero se rechaza tras pedir el rey consejo a Garci Pérez. Después pide que deje a los moros vivir desarmados, pero también se le niega, y luego Muley dice que el rey le va a pedir tres días para salir y que, en ese plazo, va a destrozarse los monumentos de la ciudad, y el Infante Alfonso le amenaza de muerte como se atreva a hacerlo.

Fernando ofrece sus capitulaciones, que son las históricas, y ambos firman. Sale el rey moro, que entrega las llaves a Fernando, entonces Muley renuncia a su religión y se casa con Alguadaíra.

La *Historia cómica de la conquista de Sevilla*, de Durán, es una obra de muy difícil clasificación. Como ya hemos señalado en la tabla, está dividida en tres obras distintas: *Mentir con honra*, *Sevilla sitiada* y *Sevilla restaurada* que narran, supuestamente en orden cronológico, el proceso de la toma de Sevilla. Decimos “supuestamente” porque la obra apenas se atiene a las fuentes históricas y mezcla elementos reales, imaginarios y disparatados sin ningún reparo; incluso algunos trazos de novela de caballerías. La obra es tan peculiar que no está dividida en actos, sino en “estaciones”.



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

La obra comienza con la toma de Jaén (1225), un comienzo bastante retrasado teniendo en cuenta que Sevilla se tomó en 1248. Como la obra contiene un sinfín de desvaríos, comentaremos aquí los rasgos más curiosos que puedan servir a nuestro estudio, ya que esta obra poco tiene que ver con alguna del elenco que hemos analizado.

Uno de ellos es que un moro le comenta al rey de Sevilla que en un templo cristiano recibe adoración una escultura de la virgen que sería preciso trasladar a la mezquita con el fin de que esta efigie sirva de protección a la ciudad y al templo. Unos moros consiguen robar la Virgen y en efecto, trasladarla a la mezquita, pero finalmente descubren a los ladrones y los hacen prisioneros. El suceso no se vuelve a referir hasta la segunda estación de *Mentir con honra*, cuando han robado de la mezquita la imagen de la virgen y el rey moro manda matar a todos los cristianos.

Garci Pérez se enamora en esta obra de Rosinda, una mora guerrera, a la que derriba en un lance y no es capaz de dar muerte. A pesar de esto, ya bastante avanzada la obra, la matará en un combate.

El maestre don Pelayo, insigne capitán cristiano junto con Garci Pérez en la obra de Belmonte y en la historia, muere en esta comedia a manos de un destacado guerrero musulmán.

Al igual que en la comedia de Belmonte, encontramos un pasaje dedicado a un duelo singular entre el mejor de los caballeros cristianos y el mejor de los moros. En el caso de *El cerco de Sevilla*, este combate sirvió para que la infanta de Túnez se entregara a su amado Bermudo; en el caso de la *Historia cómica de la conquista de Sevilla*, el combate recuerda más a la *Iliada*, pues con él se pretende ahorrarse el choque de ejércitos, aunque al final no suceda y Sevilla se tome por asedio. En él Orcante desafiará a Garci Pérez, pero este desaparecerá al ver que su amada Rosalinda pretende luchar también. Uno de los capitanes de Fernando, Acuña, acude al duelo, pero desde el ejército moro se lanzan flechas, rompiendo el pacto del duelo, y los ejércitos cargan.

El *Diario de los literatos de España*, en su tomo II, recoge una dura crítica a esta obra:

El autor de esta *Historia cómica* se propuso sin duda el hacer el entremés más ridículo con que se puede escarnecer esta comedia. Estamos persuadidos que no fue su intención hacer una representación cómica de la memorable conquista de Sevilla, sino dar una muestra de que su ingenio es capaz de hacer hablar en ridículo a los personajes que veneramos por heroicos. No se le debe negar la feliz invención de

Pablo A. Poó Gallardo

haber trastornado todo el arte cómico español; pues sin ejemplar, razón ni oportunidad invierte el orden, división y nombres con que hasta aquí se ha nombrado y dividido la comedia, introduciendo la extravagancia de llamar a la comedia “apariencia” y a las jornadas “estaciones”.

La heroica conquista de Sevilla se vio en el siglo pasado celebrada por la feliz pluma del ingenioso Conde de la Roca, quien la escribió en redondillas castellanas, con tal perfección que disputó la gloria al célebre poema de la *Gerusalén* de Tasso, cuya competencia juzgaron los eruditos se debía al cuidado que puso en imitarle.

Pareciendo a nuestro autor que acción tan ilustre debía estar comprendida en todo género de poesías, la acomodó a la cómica, pero con tal desgracia que para la épica es oprobio, y monstruosidad para la cómica.

Este suceso se pueden prometer los que sin la instrucción de las reglas cómicas y poéticas se arrojan temerariamente a deslucir las acciones ilustres, que solo deben escribirlas las más delicadas musas. La historia, que es el alma de esta comedia, está tan mezclada con las fábulas, y estas tan inverosímiles, que en vez de servir a la diversión y a la noticia, fastidian y enojan. El estilo, ni puede ser más impuro, ni más impropio; concurriendo en él los defectos de aspereza, vulgaridad, indecencia, confusión, desorden, frialdad y ninguna agudeza (Varios, 1737: 196-198).

#### 4.1.2.4 OTROS GÉNEROS

De igual modo, el asunto del cerco y conquista de Sevilla, así como la figura del rey santo, se desarrolló también en poemas más cortos que no encajan formalmente dentro de los moldes de los romances o la poesía épica culta y que, por tal motivo, tratamos en este epígrafe cronológicamente de manera separada.

- *De lo que contesçió a don Lorenzo Suárez sobre la çerca de Sevilla*, en el *Conde Lucanor*, del infante don Juan Manuel. En este exemplo, el Conde Lucanor pide consejo a Patronio porque no sabe cómo actuar con un rey con el que ahora mantiene amistad, pero que en el pasado fueron enemigos, dado que algunos le dicen que está preparando alguna traición y que debería tomar medidas de prevención, aunque estas le cuesten la guerra.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Patronio, reconociendo la dificultad del asunto, recurre a una historia del cerco de Sevilla en la que tres caballeros: uno anónimo, Garcí Pérez de Vargas y don Lorenzo Suárez Gallinato discuten sobre quién de los tres es el más valeroso. Para dilucidar el asunto, deciden retarse a tocar con las puntas de sus lanzas las mismísimas puertas de Sevilla, cosa que consiguen pues los moros los toman por mensajeros y los dejan pasar; pero, al darse cuenta del engaño, salen en tropel a perseguirlos originando una batalla en la que hasta el mismo rey se ve obligado a participar.

Ya en el campamento, como cada uno de los caballeros entró en combate al verse perseguido en un momento distinto (el anónimo primero, Garcí Pérez segundo y don Lorenzo al final), vuelven a discutir, esta vez con la tropa como jurado, sobre su valor; acordando que el más valiente y sensato fue don Lorenzo Suárez, que no atacó hasta verse encimado por los moros.

El asunto, según Bleuca, fue recogido, seguramente, de las Crónicas particulares del rey Fernando, dado que esta historia no aparece en la *Primera Crónica General*<sup>31</sup>.

- *Laberinto de Fortuna*, Juan de Mena, siglo XV. En las estrofas 281 a 285 se resume el recorrido conquistador del rey Fernando mencionando las principales plazas que les fueron arrebatadas a los moros, entre todas ellas destaca, cómo no, Sevilla:

E non tan nombrado será don Fernando,  
en quien se fizieron los reinos más juntos,  
rey e corona de reyes defuntos  
que tanto su mano ganó batallando:  
éste conquiso por fuerça ganando  
el reino de Murçia con toda su tierra,  
éste conquiso por fuerça de guerra  
allende de quanto diré relatando.

Úbeda, Andújar e más a Montiel,  
Vilches e Vaños ganó con Baeça,

<sup>31</sup> “Como don Lorenço Suárez y Garciperez de Vargas y otros caualleros con poca gente desbarataron vna gran batalla de moros a la puente de Güadaya”. Capítulo LX de la *Crónica del sancto rey don Fernando*, Sevilla, 1526, fol. XXXII (Piñero, 1976: 92).

Pablo A. Poó Gallardo

cortando de moros muy mucha cabeça,  
assí como bravo señor e fiel;  
Aznatoraf e a Martos con él,  
e con Salvatierra ganó Medellín,  
sufriendo muy poco criar el orín  
en la su espada tajante, cruel.

Conquiso las villas de Castro e Vaena,  
Córdova e Eçija, Palma y Estepa,  
tanto que non se membrava do quepa  
la su fortaleza con grant dicha buena;  
ganó más Ovejo, Trujillo e Marchena,  
ganó Fornachuelos, a Luque e Montoro;  
por tales lugares sembró su thesoro,  
non cobardando fatiga nin pena.

Ganó Almodóvar e a Moratilla,  
ganó a Çueros e más Albendín,  
ganó los Gazules, después a la fin  
ganó sobre todos a la grant Sevilla;  
ganó a Xerez con la su quadrilla,  
Cádiz e Arcos, Beger e Lebrixa;  
e por que non sea mi fabla prolixa,  
callo façañas de gran maravilla.

(Mena, 2003: web).

Es la misma Providencia la que explica los hechos más destacados de la biografía del rey santo, cuya figura destaca entre las de los justos gobernantes de la república que pueblan el círculo de Saturno, en la rueda inmóvil del pasado.

*-Los doze triumphos de los doze Apóstoles, fechos por el Cartuxano,* Juan de Padilla -el Cartujano-, 1521. En esta obra, de manera muy breve, Santo Domingo -en el capítulo tercero- narra las

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

hazañas militares más importantes de la Reconquista, entre las que se cuentan las del rey Fernando III:

Capítulo Tercero: De como Santo Domingo le enseña las armas de Castilla y como dellas vería los inclitos fechos de los Castellanos y doce Estandartes de doce casas de caballeros de Castilla los quales rodeaban en manera de pabellon el trono de Santiago y como en torno del castillo de las armas estaban las medallas ó caras de los primeros Fundadores de España (Padilla, 1841: 60).

- *Al santo Rei don Fernando*, de Fernando de Herrera (1808: 158-160). La composición fue escrita con motivo del traslado de los restos mortales del rey a la nueva capilla de la catedral hispalense, en 1579. El poema lo componen seis estancias al más puro estilo de la escuela sevillana renacentista. Emplea Herrera la canción petrarquista para dotar de solemnidad al himno empleando un heptasílabo en el centro de cada estrofa. El lenguaje es recargado, grave y marcadamente culto. La composición está dedicada al enaltecimiento de las virtudes del monarca.

Inclinen á tu nombre, ó luz de España ,  
Ardiente rayo del divino Marte,  
Camilo y el belígero Africano,  
Y el vencedor de Francia y de Alemania  
La frente armada de valor y de arte;  
Pues tú con grave seso y fuerte mano  
Por el pueblo Cristiano  
Contra el ímpetu bárbaro sañudo  
Pusiste osado el generoso pecho.  
Cayó el furor ante tus pies desnudo,  
Y el impío orgullo Vándalo deshecho.  
Con la fulmínea espada traspasado,  
Rindió la acerba vida al fiero hado.

Pablo A. Poó Gallardo

De tí temblaron todas las riberas,  
Todas las ondas, quantas juntamente  
Las columnas del grande Briaréo  
Miran; y al tremolar de tus banderas  
Torció el Nílo medroso la corriente;  
Y el monte Libio, á quien mostró Perseo  
El rostro Meduseo,  
Las cimas altas humilló rendido  
Con mas pavor que quando los Gigantes,  
Y el áspero Tífeo fue vencido.  
Postráronse los bravos y arrogantes,  
Temiendo con espanto y con flaqueza  
El vigor de tu excelsa fortaleza.

Pero en tantos triunfos y Vitorias,  
La que mas te sublima y esclarece,  
De Cristo, ¡ó excelso Capitan, Fernando!  
Y remata la cumbre de tus glorias,  
Con que á la eternidad tu nombre ofrece;  
Es que peligros mil sobrepujando,  
Volviste al sacro bando,  
Y á la Cristiana religion traxiste  
Esta insigne Ciudad y generosa;  
Que en quanto Febo Apolo de luz viste,  
Y ciñe la grande orla espaciosa  
Del mar cerúleo, no se ve otra alguna  
De mas nobleza y de mayor fortuna.

Cubrió el sagrado Betis de florida  
Púrpura y blandas esmeraldas llena,  
Y tiernas perlas la ribera ondosa,  
Y al Cielo alzó la barba revestida  
De verde musgo; y removi6 en la arena  
El movable cristal de la sombrosa  
Gruta, y la faz honrosa.  
De juncos, cañas y coral ornada,  
Tendi6 los cuernos húmidos, creciendo  
La abundosa corriente dilatada,  
Su imperio en el Océano extendiendo;  
Que al cerco de la tierra en vario lustre  
De soberbia corona hace ilustre.

Tú, despues que tu espíritu divino,  
De los mortales nudos desatado,  
Subió ligero á la celeste alteza  
Con justo culto, aunque en lugar, no dino  
A tu inmenso valor, fuiste encerrado;  
Hasta que ahora la real grandeza  
Con heroyca largueza  
En este sacro templo y alta cumbre  
Trasfiere tus despojos venerados:  
Do toda esta devota muchedumbre,  
Y sublimes varones humillados  
Honran tu santo nombre glorioso,  
Tu religion, tu esfuerzo belicoso.

Pablo A. Poó Gallardo

Salve, ó defensa nuestra, tú, que tanto  
Domaste las cervices Agarenas,  
Y la fe verdadera acrecentaste.  
Tú cubriste á Ismael de miedo y llanto,  
Y en su sangre ahogaste las arenas,  
Que en las campañas Béticas hollaste.  
Tú solo nos mostraste  
Entre el rigor de Marte violento,  
Entre el peso y molestias del gobierno  
Juntas en bien trabado ligamento  
Justicia, piedad, valor eterno;  
Y como puede , despreciando el suelo,  
Un Príncipe guerrero alzarse al Cielo.

- *Elogio al Santo rey Fernando tercero desde nombre*, de Argote de Molina en *Nobleza del Andalucía*, (1588: 263-267). El poema, de cuarenta y cuatro octavas<sup>32</sup>, ensalza las virtudes heroicas y cristianas de Fernando III a través de sus campañas militares para la conquista de Andalucía. Aunque la de Sevilla, en particular, está más extensamente narrada que las demás. Esta composición se suma, en intención, a la corriente favorable a la canonización del rey castellano, de quien se desea que pronto se vea venerado en los altares por sus reseñadas y reconocidas virtudes.

Otro tiempo el reinar era llamado  
violencias y rigor, y tiranía,  
y de ánimo sangriento era notado  
el que cetro y corona poseía.  
Que por solo alcanzar tan alto estado,

---

<sup>32</sup> Dada su extensión, incluimos únicamente las primeras estrofas.



al cielo y la justicia posponía,  
y en cualquier temerario y feo hecho  
de su solo querer hacía derecho.

No se hallaban dos cosas mas conformes  
que el odio y el reinado miserable,  
ni que entre sí mas fuesen desconformes  
que el imperio y la fé sacra inviolable.  
Ni partes mas impropias y disformes  
al cetro, que el amar y ser amable;  
el ser avaro, vengativo, injusto,  
decían, que eran fueros de un agosto.

Con tus muy justas obras se desmiente  
esta infamia real, sacro Fernando,  
que coronando Dios tu sacra frente,  
tu pensamiento en él fuiste empleando.  
Y con divino ejemplo á toda gente,  
de celestial virtud fuiste mostrando  
la diferencia que hay de un gran tirano  
á un rey que Dios consagra de su mano.

Entre el sumo poder y amor sincero  
nunca se vio jamás mayor concordia,  
ni entre avara justicia y real fuero  
mas extraña esquivéz, mayor discordia.  
Ni con pecho mas dulce y placentero  
jamás se vio reinar misericordia,  
que sin severidad pesada y grave

Pablo A. Poó Gallardo

hacia el yugo á todos ser suave,

(...)

(Argote, 1866: 263)

- *Memorial de la santidad y virtudes del rey Don Fernando*, 1627, Padre Juan de Pineda. Esta obra ofrece en sus preliminares un “índice de autores” donde se ofrece una extensa bibliografía<sup>33</sup> de las obras que se ocupan de San Fernando y de la conquista de Sevilla bajo el epígrafe: “Instrumentos originales, MM SS privilegios i cédulas reales: i otras historias de auctores assi naturales como estangeros, latinos y vulgares, que señaladamente dizen de la Santidad i virtudes del glorioso rey D. Fernando III, de que se ha recogido este memorial”.

- El profesor Klaus Wagner (Wagner, 1988) publica un listado bibliográfico del siglo XVII de obras sobre la figura de Fernando III, en que se indexan ciento noventa y dos. Aunque nosotros presentamos en esta investigación el documento que posee el Fondo Antiguo de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla titulado *Compendio y memoria de algunos libros, y autores que tratan del Santo Rey Don Fernando* (A 331/136(12))<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Ver apéndice.

<sup>34</sup> Ver apéndice.

#### 4.2 LA MATERIA HISTÓRICA

Esta comedia, como se revela desde el comienzo de su lectura, no es solamente una ficción literaria; está apuntalada en un hecho decisivo de la Historia de España: la Conquista de Sevilla por Fernando III. Este acontecimiento, a través de las crónicas, llegó a la literatura en forma de comedias, romances, poemas épicos... *El cerco de Sevilla* es una de estas obras.

La Historia es esta: Sevilla, la ciudad almohade por excelencia, era la sede más importante en Al-Andalus, de ahí que Fernando III se esforzara por recuperarla. Por ello, su caída no podía hacerse esperar y, en 1246, se decidió actuar directamente y hacer de la rendición su empresa más importante. Entre 1240 y 1241 habían caído bastantes ciudades en manos castellanas (Écija, Osuna, Morón, Estepa...) pero la ciudad aún estaba intacta por la parte del río. Se abastecía sin problemas por el Aljarafe y estaba defendida por puntos fuertes como el de Aznalfarache que se unía a la ciudad por el puente de barcas y el castillo de Triana. Además, por el río, seguía existiendo una vía de comunicación activa y efectiva con el norte de África (García Fitz, 1998: 142).

Por lo tanto, el ataque hubo de organizarse para controlar varios frentes. El asedio duró algo más de dos años<sup>35</sup> y tuvo cuatro fases: la primera se realizó en el otoño de 1246 y actuó contra Carmona, Jerez y Aljarafe. En la segunda, en la primavera de 1247, se consolidó el camino desde Córdoba por el río con la toma de Tocina. Los castellanos y leoneses despejaron el camino hacia la Sierra y Mérida. Las tropas leonesas, especialmente las de la Orden de Santiago, tuvieron libre acceso desde el Norte hasta las cercanías de Sevilla. La tercera fase permite la llegada de las galeras de Ramón Bonifaz después de derrotar a una flota tunecina. Esto fue a finales de julio de 1247.

Entre agosto del 1247 y febrero de 1248 los campamentos se situaban en Aznalfarache y Tablada (con la flota). Pero el cerco no se ha completado y hay frecuentes escaramuzas, de las que salen más perjudicados los sevillanos, pues los refuerzos no podían acceder a ellos.

Después de estas incursiones se prepara la cuarta fase, marzo de 1248: en ella se realizarían movimientos de campamentos sitiadores para controlar las salidas y puertas de la ciudad. Según Ladero Quesada (1989: 19) esto fue posible gracias a la llegada del infante don Alfonso con numerosos refuerzos. Es en esta fase donde Ramón Bonifaz rompe el puente de barcas -decisivo ataque para la caída- y aísla Sevilla. A partir de aquí se espera que el

---

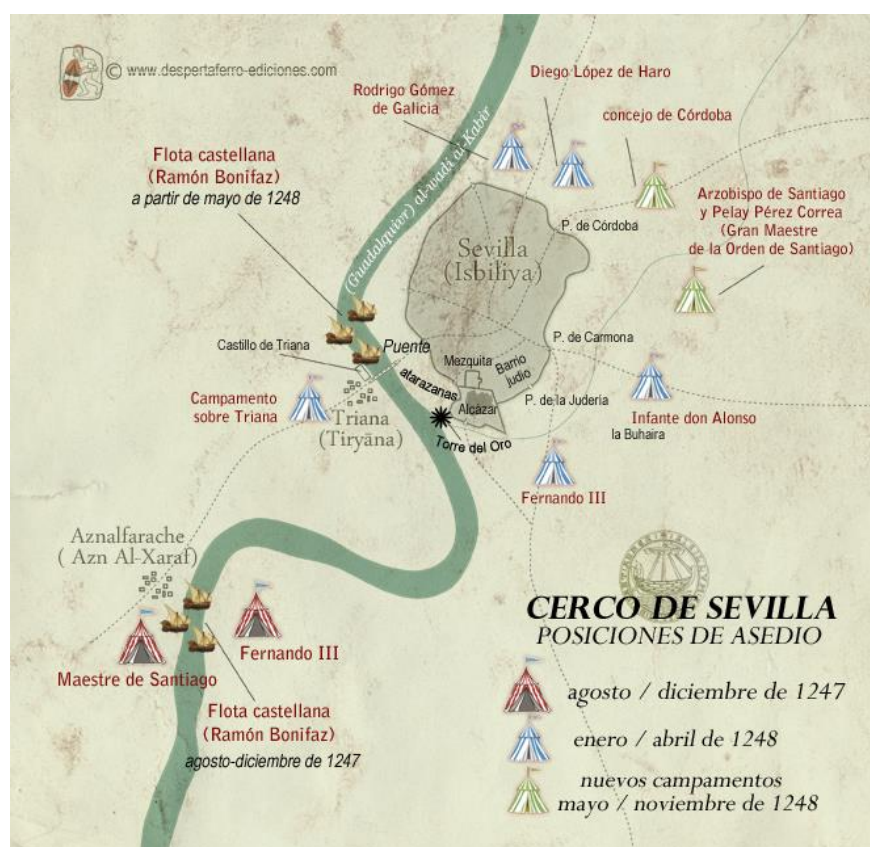
<sup>35</sup> En esto hay varias opiniones, según las fuentes. Algo más de dos años es lo que opina Ladero Quesada, (1989: 18). Otros autores estiman que diecisiete meses, aproximadamente (Bosch Vilá, 1992: 182).

Pablo A. Poó Gallardo

hambre acabe con la resistencia de los sevillanos, aunque el calor y algunas enfermedades hicieron mella también en los campamentos de los sitiadores.

En otoño comenzaron las conversaciones para las capitulaciones: entrega de la ciudad y de las tierras conquistadas con ella<sup>36</sup>; emigración de los musulmanes en el plazo de un mes; ocupación cristiana del alcázar; pasaje seguro de los emigrantes a Jerez o Túnez y algunas tierras y mercedes para los dirigentes de la ciudad.

El 23 de noviembre ondeó la seña real de Fernando III en el alcázar y un mes después, el rey entraba en la ciudad abandonada: era el 22 de diciembre de 1248. Sevilla estaba conquistada.



ZÚMER, C. (14 de agosto de 2015). Obtenido de Jot Down, contemporary culture mag: <http://www.jotdown.es/2013/06/sevillanas-v-el-asedio-de-fernando-iii/>

<sup>36</sup> La postura de Fernando III era inflexible: los musulmanes tenían que dejar “toda” la ciudad “libre et quita” (Bosch Vilá, 1992: 183).

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Hasta aquí los hechos que recrea la obra. Ahora analizaremos en la comedia el tratamiento y el manejo de los mismos basándonos en los elementos claves de la conquista: la muralla, el puente de barcas, el castillo de Triana, el río, la torre del Oro, las huestes del rey Fernando, la entrega de la ciudad y los personajes reales de la conquista; de un lado, Abén Jafón, el rey moro de Niebla y el rey moro de Sevilla, Axataf; del otro, los cristianos Garcí Pérez de Vargas, el Maestre D. Pelayo, Ramón Bonifaz y el rey Fernando, artífices de la conquista. Estos elementos y personajes serán confrontados con los pasajes más significativos de la comedia para deducir el manejo de la materia histórica por parte de Belmonte.

Es de destacar que, cuando la obra comienza, dos personajes masculinos, Celidoro y Bermudo (moro y cristiano, respectivamente) se enfrentan por causa de la Infanta de Túnez, mandada por su padre para protegerla de las garras de un monstruo corsario, lo que representa el asunto amoroso de ficción de la comedia. Túnez es la primera referencia histórica de la obra: origen de los benimerines, tribu que ocupaba el Norte de África y que se definieron como ayudas para los almohades, por lo que se justifica el origen de este personaje en la historia de la comedia:

Mientras tanto, la progresiva decadencia almohade y el apogeo de la dinastía de los Banu Hafs en el Magreb debieron aconsejar a los sevillanos a buscar el apoyo de los señores de Túnez en torno a 1243-1244, pero la actuación violenta del gobernador tunecino en la ciudad condujo a que terminaran con esta alianza (1245-1246) y buscaran nuevas alternativas. En realidad, los gobernantes hispalenses solo podían albergar la débil esperanza de la llegada de algún tipo de apoyo desde Túnez, pero la última ruptura de relaciones con los Banu Hafs era todavía muy reciente y, de hecho, los esfuerzos realizados por los norteafricanos para ayudar a la gente de Sevilla fueron muy tibios (García Fitz, 1998: 153-154).

En estos comienzos de la obra, el rey Fernando aún no ha empezado el cerco. Está marchando sobre Sevilla y ha establecido un campamento<sup>37</sup> en Tablada:

---

<sup>37</sup> Solo se nombra uno, pero contó con los campamentos que establecieron el Maestre de Santiago, el del infante D. Alfonso, el de D. Diego López de Haro, el de D. Rodrigo Gómez de Galicia, el del Arzobispo de Santiago, el del concejo de Córdoba, el de Triana, la flota de Ramón Bonifaz... (García Fitz, 1998: 147-149).

Pablo A. Poó Gallardo

[BUITRÓN]: ¿Qué pretendes de la Infanta?

BERMUDO: Llevarla, Buitrón, **al campo**  
del rey Fernando, mi deudo.

BERMUDO: Discúlpame con el rey.

BUITRÓN: ¿Dónde está ahora?

BERMUDO: Marchando,  
llega a cercar a Sevilla.

(vv. 505-507)

Un papel fundamental juega en la comedia la muralla de Sevilla. Como defensa tenía una gran capacidad para albergar un elevado número de hombres, según señala el rey moro; aunque no le bastarán, en su opinión, para defender el honor de la Infanta:

REY FERNANDO: Estos coronados muros  
**de trescientos mil soldados.**  
que puede el menor de todos  
ser en otro puente Horacio ,  
no bastan para defensa  
de tu persona, no valgo  
para tutor de tu vida.

(vv. 83-89)

Aunque Bermudo considera que el rey Axataf sí confía en realidad en sus murallas:

BERMUDO: Como en el muro ha librado  
su defensa, no le teme.

(vv. 518-519)

Los sevillanos debían de estar convencidos de la seguridad de sus muros. Realmente la muralla de Sevilla tenía una extensión, en la época del asedio de Fernando III, de unos 7 km de longitud, 287 hectáreas y 12 puertas (García Fitz, 1998: 128)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Aunque el mismo autor señala que depende de las fuentes.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Según fuentes árabes bien documentadas -y de algunos autores cristianos más recientes- la muralla fue de construcción almorávide y almohade. Pero hay en torno a ello una polémica aún vigente (Río Ramírez & Valor Piechotta, 1998: 88). Lo que sí queda fuera de duda es que Sevilla era una ciudad bien defendida en época almorávide. Fue el gobernador de Isbilya, Yusuf Abú Yaqub quien mandó construir la muralla -sobre anteriores derrumbes-, el puente de barcas, el acueducto -los Caños de Carmona-, la mezquita -Catedral-, la alcazaba y las rampas cubiertas del río para prevenir las corrientes cuando este se desbordaba. También un puente para salvar el Guadalquivir y otros puentes frente a los lados sur y este para salvar el río Tagarete, así como la reconstrucción de un antiguo acueducto romano (Río Ramírez & Valor Piechotta, 1998: 91 y ss.).

No se conocen la mayor parte de los nombres de las puertas. En la comedia solo se habla de la puerta de Jerez (vv. 1790-1791). Estos datos nos llegan a través de fuentes castellanas, de la iconografía y de vestigios. La importancia de la muralla en la comedia viene definida por dos aspectos: por un lado sirve para poner de manifiesto el valor de los caballeros castellanos. Salvar el muro es hazaña importante y así lo reconocen los capitanes castellanos:

GARCI PÉREZ:            Si estuviera aportillado  
                                  el muro y pobre de gente,  
                                  ni fuera hazaña valiente  
                                  verlo a nuestros pies postrado.

(vv. 593-596)

Por ello, Garci Pérez y el Maestre se sorprenden de que los soldados teman el cerco, pues el valor en ellos es tan fuerte que no es eso lo que enseñan a sus tropas y el amotinamiento provoca en ellos ira y recelo:

MAESTRE:                ¿No es maravilla  
                                  que una plebe de soldados  
                                  de menos obligaciones  
                                  hartos de ganar pendones,  
                                  hambrientos y fatigados

Pablo A. Poó Gallardo

teman ponerse al rigor  
de un cerco tan insufrible,  
por parecer imposible  
la empresa?

GARCI PÉREZ:                    Y ese temor  
que huele a bajeza y mengua  
¿Cómo se halla solamente  
en el tercio de mi gente  
y cómo no se deslengua  
la vuestra?

MAESTRE:                        Sin duda, fui  
más venturoso que vos  
en eso.

GARCI PÉREZ:                    ¡Pues, voto a Dios,  
que no lo aprenden de mí!  
que si yo con un puñal  
hacer a un muro escalera,  
cuando, cobarde, temiera  
Pirro, Cipión y Aníbal.  
Y, se apartando la gente,  
a puñadas ir sembrando  
almenas con que Fernando  
aceche a los muros puentes.

(vv. 620-644)

Por lo tanto han de escalar la muralla para hacerse con la ciudad y acabar con el cerco para lograr la rendición:

BERMUDO:                        ¿Dónde vais si se retiran



y quieren cerrar las puertas?  
GARCI PÉREZ: A pasearme a Sevilla,  
porque en cierta competencia  
le hice promesa al rey. ¡Quedaos!  
BERMUDO: Mucho me avergüenza  
que esto me digáis a mí.  
Arremeted a las puertas  
o yo pasaré adelante.  
GARCI PÉREZ: No os quiero hacer competencia.  
BERMUDO: Sé yo las calles mejor.  
GARCI PÉREZ: ¡Santiago!  
BERMUDO: ¡España, cierra!

(vv. 1869-1880)

Y, por el otro, es un elemento fundamental en la traición que planea Rustán, que engaña a Fernando prometiéndole entrada por la Puerta de Jerez. Es en la Jornada Segunda cuando la traición aparece de manera manifiesta. Este acontecimiento, ideal para elevar la tensión dramática, está poniendo de relieve, con más fuerte acento aún, la valentía de las huestes del rey Fernando, a la vez que refleja la bondad del monarca, que no da crédito a que pueda estar siendo engañado. Es el soldado moro, Ardín, en este caso quien dice:

Quiera el cielo que Rustán  
haya engañado a Fernando.

(vv. 1335-1336)

Más adelante, en la conversación entre Buitrón y Garci Pérez, ya no hay lugar a dudas:

BUITRÓN: Que el rey no se persuade...  
¡Aquí es traición!  
GARCI PÉREZ: En la prueba

Pablo A. Poó Gallardo

vendrá a [a]rrepentirse el rey.

BUITRÓN: Pues no es lástima que venga  
con un moro hijo de puta  
solo, que por vida de estas,  
que sí es traición.

GARCI PÉREZ: Hanle dicho  
que le dan franca la Puerta  
de Jerez esta noche.

(vv. 1783-1791)

Lo mismo vemos en este otro pasaje:

RUSTÁN: Temen ya tu nombre tanto  
que en sus mismas casas tiemblan  
los mejores capitanes,  
aunque su rey los alienta.  
Demás que echaron de ver  
en la batalla sangrienta  
de hoy el valor que tienes.

REY FERNANDO: Justo es que les agradezca  
el darme lugar por donde  
pueda meter diez banderas,  
que si no fuere esta noche  
porque ya el alba se acerca,  
quiero conocer del muro  
la distancia y la flaqueza.

TRES: (Tu gusto es bien que sigamos. [parte]

De esta vez verás desecha

tu altivez, loco Fernando).

*Vanse.*

BUITRÓN: ¿Qué hemos de hacer? ¡Que le llevan!

BERMUDO: Pésame de estar sin armas

en ocasión como esta.

GARCI PÉREZ: ¿Queréis las mías?

BERMUDO: ¿Y vos?

BUITRÓN: Tiene el cuero de vaqueta

y no las ha menester.

GARCI PÉREZ: Cuando a Fernando acometan

cien moros, los dos bastamos.

BUITRÓN: No echarán ciento cincuenta,

no soy yo del pueblo.

BERMUDO: Escucha,

¡no os engañasteis!, que hay cerca

estruendo de gente armada.

GARCI PÉREZ: Bermudo, esa espada es buena.

BERMUDO: No es para probarla mucho.

GARCI PÉREZ: ¡Pues dámela!

BERMUDO: ¿Y si se quiebra?

GARCI PÉREZ: No importa, que un tronco de estos

es bastante a hacer eterna

la fama de Garci Pérez.

(vv. 1823-1857)

Pablo A. Poó Gallardo

Aquí Rustán adula en exceso al rey Fernando cuando este le agradece que le indique el lugar de la muralla por donde puedan penetrar sus hombres. Bien ven sus capitanes que Fernando está siendo engañado, pero no alteran su conducta, ya que mientras ellos sean conscientes del ardid del moro, estos podrán defenderlo, aunque sea sin armas.

Los capitanes, al igual que el monarca, son conscientes de que franquear la muralla no les dará Sevilla. Aun así, una vez que el rey sofoca dos intentos de rebelión (vv. 535-547 y 879-900) por parte de sus soldados, descontentos con la dureza del cerco y de las condiciones de vida que llevan en el campamento, estos se adhieren al asalto:

REY FERNANDO:           (...)

Juro en presencia de todos  
de no levantar el cerco  
hasta ganar a Sevilla  
o ver su muro sangriento  
con la sangre de Fernando.  
Esto es cuanto al juramento,  
mas, por la cruz de esta espada  
que, si como ha sido un tercio  
el atrevido y cobarde,  
fuera todo el campo entero,  
que yo solo, pues me ayuda  
en mis empresas el cielo,  
he de acometer al muro.  
¡Dejadlos! ¡Váyanse luego!  
No quede cobarde alguno  
en el campo que gobierno,  
porque afemina un cobarde  
los muy animosos pechos.  
Con mis capitanes solos

he de proseguir el cerco.

¿Qué decís? ¿Qué respondéis?

*Dentro*

TODOS: ¡Decimos que moriremos

a tu lado! ¡El muro asalta!

(vv. 934-956)

Otros elementos de la Historia fundamentales para el asunto de la comedia son el castillo de Triana y el puente de barcas. Los dos son indispensables para entender la rendición de la ciudad. En orden de importancia trataremos primero el puente de barcas.

El ‘puente de barcas’ empezó a construirse el 4 de septiembre de 1174. El 9 de octubre del mismo año pasaron por primera vez tropas para llevar a Badajoz víveres y pertrechos de fuerza para atender a esa plaza que estaba amenazada. Los almohades decidieron hacer este tipo de puente de barcas y no otro por el carácter del río, debido a sus crecidas. Si este era destruido en una de ellas podría repararse fácilmente, mientras que uno de piedra sería más difícil de reponer. El puente estaba protegido por la torre del Oro, realizada por los almohades, de modo que por un muro se unía al recinto del alcázar, cerrando el paso del Arenal, que se extendía entre el cauce del río y la muralla que circundaba la ciudad por aquella parte, sirviendo de baluarte avanzado y defensa del puerto fluvial. También tenía la misión de interceptar el paso del río gracias a una gruesa cadena tendida entre la torre y un fuerte bloque de argamasa.

En marzo de 1248 llegan a Sevilla grandes contingentes castellanos, leoneses, gallegos, portugueses y catalanes con el conde de Urgel a la cabeza. Y en abril, don Diego López de Haro, quien se instala en la Macarena. Así ya fue posible establecer el cerco completo a la ciudad. No quedaba más aprovisionamiento que el río y el puente de Triana. Fernando III sabe que si no destroza el puente, el sitio se prolongará y podría fracasar, así que llamó al marino Ramón Bonifaz. Eligió dos naves, las más fuertes, y subió a una de ellas. El 4 de mayo de 1248 se lanzó contra el puente de barcas. Las naves eran asaeteadas con ballestas, hondas y dardos arrojados. La primera nave no logró romperlo. La segunda, tripulada por Bonifaz, se estrelló contra el puente con tal fuerza que pasó al otro lado. Fernando III y su hijo Alfonso, por las orillas, obligaban a los musulmanes a encerrarse

Pablo A. Poó Gallardo

dentro de los muros, con el fin de que las naves regresaran junto al resto de la flota (Benaboud, 1998: 73-83).

En la obra se refleja la importancia del puente a través de las palabras del moro que abrirá las posibilidades de victoria de los cristianos. Este dice al rey Fernando:

MORO: Mas no se rinde Sevilla  
mientras en la puente espera  
socorro, si la perdiera  
no fuera gran maravilla  
rendirse luego los muros,  
porque por la puente viene  
socorro de África, y tiene  
los bastimentos seguros.  
Siempre el Aljarafe todo  
le ofrece cuanto desea  
que es la copia de Amaltea.  
Mira, pues, cristiano godo,  
si importa romper el puente.

REY FERNANDO: Es tan saludable, amigo,  
tu consejo, que le sigo.

(vv. 2205-2219)

El ataque al puente de barcas se narra en la comedia a través del Maestre; Ramón Bonifaz no aparece como personaje:

MAESTRE: (...)  
Apenas por los cristales  
del río, a tu fama atento,  
pude caminar dos leguas  
con regocijo y silencio

cuando Ramón Bonifaz,  
general del mar, rompiendo  
el aire con las trompetas  
y las aguas con los remos,  
victorioso y vencedor,  
llegaba con más trofeos  
que vio laureles la fama  
ceñir los romanos templos.  
De bajeles enemigos  
destrozados y derechos  
hizo un teatro en que pueda  
cantar su victoria el tiempo  
Recibile en nombre tuyo,  
dile tus órdenes luego,  
estímó el favor por grande  
y obedecerlas contento  
mas, si en ardidés de guerra  
fueron ilustres los griegos,  
Marte, al famoso Ramón,  
lo anticipa en honra y premios  
conociendo el imposible  
que tu valeroso esfuerzo  
intenta en ganar el muro  
y la dilación del cerco,  
y conociendo que el moro  
tiene librado el remedio





MAESTRE: pero ignoro de qué suerte...  
Con dos cuchillas de acero  
amarradas a las proas  
de dos naves, dando al viento  
las velas piensa primero  
romper barcas y maderos  
de la máquina que miras.

GARCI PÉREZ: Quedará su nombre eterno  
del famoso burgalés.

REY FERNANDO: Argón, el bajel primero,  
que despedazó cristales  
al mar le verás respendo.

(vv. 2415-2480)

Siguiendo el mismo esquema, más adelante, en la narración de los hechos, se constata la rotura del puente en el tiempo real de la acción, pero el hecho y el artífice de la misma, Ramón Bonifaz, se conocen de nuevo por las palabras del Maestre:

*Suena estruendo del puente roto.*

REY FERNANDO: ¿Qué estruendo es este?

MAESTRE: Señor,  
a pesar de tantos fuegos  
como las torres le arrojaron,  
rompió los trabados leños  
del puente don Ramón.  
Pero han librado el remedio  
de su vida los alarbes  
en el valor de los pechos,  
porque han abierto la Puerta

Pablo A. Poó Gallardo

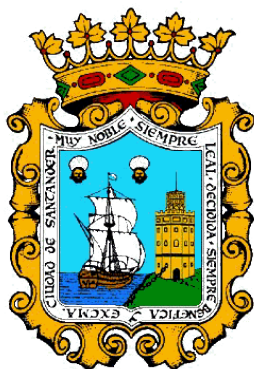
de Jerez y van saliendo  
innumerables escuadras.

(vv. 2681-2691)



Escudo de Cantabria

Como curiosidad señalamos que, fue tan importante la rotura del puente de barcas, que existen varias ciudades cántabras que llevan en su escudo, como recuerdo del orgullo de la construcción de los navíos utilizados y la participación en la batalla, las cadenas, el río y la Torre del Oro.



Escudo de Santander

Además de terminar con el puente, Fernando III quiso destruir también el castillo de Triana, pero la acérrima defensa que sobre esta plaza trazaron los musulmanes lo hizo fracasar en un primer intento.

Esta fortaleza se conoce a raíz de la conquista de Sevilla. No hay unanimidad en los autores acerca del origen del castillo: unos dicen que su origen puede ser romano o visigodo, pero la mayoría lo sitúa en el periodo de dominación musulmana. El emplazamiento del castillo obedece a tres razones: una es la de su cercanía al río y funcionar así como un foso natural de la ciudad; otra es disponer de la entrada del Aljarafe para los víveres y como vía natural hacia Huelva y el Algarve y la tercera estar cerca del puente de barcas, lo que permitía el paso del río a la ciudad:

El castillo ofrece como fortaleza un alto grado de valores defensivos, que la llevaron a ser prácticamente inexpugnable. La potencia de sus muros, protegidos en zonas determinadas por un segundo recinto, unido a lo hábil de su trazado que no ofrece ningún ángulo muerto que proteja a un hipotético atacante, gracias al trazado rectilíneo de sus cortinas flanqueadas de trecho en trecho por los volúmenes cúbicos salientes de las diez torres, y la defensa especial de los puntos más débiles, hacen de él uno de los bastiones más importantes en la defensa de Sevilla (Cordero Rivera, 1998: 737).

En la comedia, el castillo de Triana y la Torre del Oro solo se nombran en los vv. 2453 y 2455 para decir que el fuego y las bombas que desde ellos arrojaban, no bastaron para frenar a la escuadra de Bonifaz.

Pablo A. Poó Gallardo

Merece la pena que nos detengamos, también, en las huestes del rey Fernando. Aparte de la calidad técnica de los instrumentos de guerra medievales, el éxito de una empresa como la de la conquista de Sevilla tuvo que deberse no solo a las “*gatas et engennos*” (García Fitz, 1998: 121) y a la eficiencia de las distintas técnicas y estrategias de guerra de la época, sino al número de efectivos de los ejércitos. La *Primera Crónica General* nos da una idea del número de hombres con el que pudo contar el rey Fernando para el cerco (García Fitz, 1998: 122):

Al parecer, el monarca disponía de 1000 caballeros en el campamento instalado en la Torre del Caño y 300 en la orilla derecha del Guadalquivir, aunque este dato puede no ser correcto porque es de los primeros momentos del cerco, en el verano de 1247. Después se unieron las huestes del infante don Alfonso, Diego López de Haro o las de Rodrigo Gómez de Galicia. Falta el dato de las fuerzas que marchaban a pie. Y también el dato de los soldados de los concejos, de las Órdenes Militares y de los hombres de los barcos, que veremos más adelante. Fernando III contaba con una fuerza permanente, su mesnada, cercana al centenar de hombres<sup>39</sup>. Los ballesteros rondaban los 70 hombres. Por lo que Fernando III podría haber dispuesto, entre caballeros de su mesnada y ballesteros, de una fuerza permanente de entre 150 y 200 guerreros, la mayoría a caballo (García Fitz, 1998: 122-123).

Pero el grueso de las tropas reunidas en Sevilla se vio incrementado, también, por “las mesnadas señoriales, por los contingentes de los ricos hombres al servicio del monarca en virtud de sus compromisos feudo-vasalláticos o de la percepción de soldadas” (García Fitz, 1998: 123). Además, se podrían haber sumado fuerzas de los infantes castellanos: las del infante heredero, don Alfonso, y don Enrique. La suma de estos efectivos podría estar cercana a los 2000 caballeros, que, sumados a los peones -3 o 4 por cada caballero- nos lleva a la cifra de entre 8000 y 10000 hombres -2000 caballeros y entre 6000 y 8000 peones- (García Fitz, 1998: 124-125).

Quizá fuera menor el número de soldados de las Órdenes Militares. Pudieron darse cita en Sevilla 150-200 freires<sup>40</sup> -caballeros completamente armados- más sus peones, según se desprende de los estudios realizados por Carlos de Ayala (1998 1998b). En total: unos 700

---

<sup>39</sup> En el *Repartimiento de Sevilla* constan casi 140 mesnaderos, aunque imposible de saber si pertenecientes a la mesnada de Fernando III o a la de Alfonso X. (García Fitz, 1998: 123).

<sup>40</sup> Freire: “(freile) El caballero de alguna de las órdenes militares. Hoy se llaman así, más comúnmente, los sacerdotes que viven en los conventos” (*DRAE*, 1817).

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

hombres. Quedaría sumar los hombres aportados por los concejos castellano-leoneses y otros.

Algo similar ocurre con las fuerzas que aportarían obispos y arzobispos (Coria, Córdoba, Santiago, Astorga...), las milicias señoriales, urbanas, las de los infanzones vinculados al rey por beneficios y participantes a título personal, así como la posible ayuda granadina de Muhammad I, quien se había comprometido a ayudar al rey Fernando y darle apoyo militar cuando lo necesitase<sup>41</sup>. En la *Crónica General de España* nada se dice sobre que esta ayuda se hiciese efectiva, pero en fuentes musulmanas el dato es el contrario (García Fitz, 1998: 127).

En resumen, Fernando III pudo tener un ejército desmesurado en número para ser un ejército medieval: 200 hombres, entre caballeros y ballesteros de su mesnada; 2000 caballeros y entre 6000 y 8000 peones aportados por ricos hombres e infantes; 150 freires, otros tantos caballeros y 400 peones encuadrados en Órdenes Militares, además de todas las aportaciones no constatadas de las milicias de los concejos, episcopales, infanzones, etc. Es decir, una fuerza de 3000 o 4000 caballeros y 8000 o 10000 peones. Esto, en lo que a las fuerzas de tierra se refiere. Pero falta la armada de Ramón Bonifaz: el almirante tenía 13 barcos: cinco *galeas* y ocho *naues*. Una 'galea' llevaba entre 100 y 150 hombres remeros y varias decenas de ballesteros y otros hombres de armas. 750 hombres tenían en total las 5 *galeas*. Las 'naves', embarcación a vela, tenía menor dotación: se estima que podrían haber llegado a albergar hasta 250 hombres en total, por lo que, en total, unos 1000 hombres por el río. Lo que suma unas 15000 personas entre las fuerzas de tierra y las navales.

Los problemas que se derivarían de un tan elevado número de hombres no debieron ser pocos: las tropas debían mantenerse unidas el tiempo que fuera preciso para llevar a cabo el cerco y ello podría verse influido por, entre otras cosas, el mantenimiento de los soldados. No hay noticias en la Historia de que Fernando III viviera ningún episodio de sublevación o amotinamiento por parte de sus soldados, pero sí es materia este asunto de la comedia en lo que al cerco se refiere:

No conocemos, durante el reinado de Fernando III, ninguna situación tan dramática, pero no por ello puede negarse que abastecer a un contingente sitiador fuera una tarea muy difícil, a veces, casi imposible: [...] durante el cerco de Sevilla, a pesar de la magnitud de la fuerza congregada y del largo plazo de tiempo empleado en el cerco,

<sup>41</sup> "Con 500 caballeros lo ayudó en Carmona y Alcalá de Guadaíra" (García Fitz, 1998: 127).

Pablo A. Poó Gallardo

no solo no tenemos constancia de problemas de abastecimiento en el real, sino que por el contrario la descripción del campamento fernandino ofrece una imagen de abundancia (García Fitz, 1998: 130).

En la *Primera Crónica General* se dice a este respecto: “De todas viandas et de todas merchandias era tan abondada, que ninguna rica çibdat non lo podrie ser mas”. (Menéndez Pidal, 1955: cap.1127, p. 768).

También aporta la comedia información sobre la organización militar de los campamentos de Fernando III. Lo más significativo son los dos intentos de motín que tienen lugar, de los que hablaremos a continuación. Pero, primero, vamos a referirnos a la escena en la que los capitanes Garci Pérez y el Maestre llegan al campamento y descubren que el monarca no está y que ha salido sin armas y sin compañía de ningún soldado a encontrarse con un peregrino:

GARCI PÉREZ:	¿Con quién salió el rey?
SOLDADO:	Llegaba a la tienda un peregrino y, apenas el rey le vio, cuando los brazos le dio y enderezando al camino del río los dos se fueron.
GARCI PÉREZ:	¿Los dos solos?
SOLDADO:	Sí, señor.
GARCI PÉREZ:	No me da poco temor el caso.
SOLDADO:	En su busca fueron seis capitanes por ver que fue sin armas.

(vv. 693-703)

Los capitanes lamentan que haya dejado sus armas, su espada, sobre todo. Piensan que puede ser una traición. Consideran locura el acto del rey y por ello no se extrañan del amotinamiento anterior pues, como dice Garci Pérez:

GARCI PÉREZ:                   Si así te ausentas, Señor,  
de tu gente, pongo duda  
que haya soldado que acuda  
a servirte.

(vv. 830-833)

El amotinamiento de los tercios se está produciendo un momento antes de los versos 535 y ss., y esto provoca las iras de Garci Pérez y el Maestre, quienes en un principio, sobre todo Garci Pérez, se propone sofocarlo mediante el ajusticiamiento de los cabecillas. Pero, al fin, deciden esperar y que sea el rey quien tome las medidas oportunas, aunque Garci Pérez se enfurece de que hayan sido los de su tercio. Pero, ¿cuáles son las razones del motín?:

GARCI PÉREZ:                   Si abonáis  
un desatino fundado  
en villana cobardía,  
querrán salir otro día  
con lo que hoy han intentado.  
¿Qué dicen, en suma?

MAESTRE:                               Dicen  
que bastan ya las victorias  
de Fernando, y que las glorias  
que aguarda las contradicen  
los imposibles que ven  
en conquistar a Sevilla,  
cuya fuerza no se humilla





a morir. Él en su tienda  
comiendo y cenando bien,  
quiere que en el campo estén  
muriendo de hambre.

(vv. 2151-2156)

La ficción contradice la realidad, como ya hemos dicho más arriba, pues no queda reflejado en la Historia que los campamentos de Fernando III se hubieran sublevado por ninguna razón, y menos aún por abastecimiento. Este episodio queda zanjado por parte del rey mandándole al soldado disidente el siguiente recado junto con una cadena de oro:

REY FERNANDO: Dile que el rey le escuchó  
cuando murmuraban de él.

1º: ¡Llegó mi muerte cruel! [*aparte*]

REY FERNANDO: Y que no le castigó  
como el delito merece  
porque no puedan decir  
que el rey se paraba a oír  
lo que en el campo se ofrece;  
dirasle que entre en la tienda  
del rey cuando el rey comiese,  
y si manjares le viere  
costosos, que reprenda  
su desorden; le dirás  
que cuando la hambre iguala  
el campo, el rey no señala  
su pobre mesa jamás;  
dile que no le ha quedado



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

inmediatamente después de la rotura del puente de barcas, cuando el rey ha sido salvado por Bemudo, a quien un ángel ha llevado a su lado para que lo proteja cuando este ha sido rodeado por moros que lo acosan (vv. 2646-2679).

Queda patente en la comedia que la rotura del puente es el episodio central de la conquista. Esto agiliza el cerco y la rendición de la ciudad. No se indican fechas en la obra - como se hace ver en el análisis estructural-, salvo cuando Bermudo habla del calor de julio (v. 1028), aunque la firma de las capitulaciones fue el 23 de noviembre de 1248, casi dos siglos antes de que se firmaran las de Granada. Los asediados dispusieron de un mes para emigrar y, al cabo, entregaron la ciudad. En la comedia, sobre este episodio, dice el rey moro:

REY MORO:                   A tus pies estoy, Fernando,  
  que vencedor te confieso  
  de un poder casi invencible.  
  Toma la corona y el cetro.  
  Solo si [a] Alejandro imitas  
  le pido a tu heroico pecho  
  una merced singular.

(vv. 2701-2707)

Solo en la acotación que precede a estas palabras del rey moro se da cuenta de la entrega de las llaves: “*Tocan armas, salen el rey moro y otro con una / fuente con llaves y una corona y acompañamiento*”.

El rey Axataf salió, para la entrega de las llaves, por la puerta denominada del Carbón (Morales Padrón, 1988: 16-17). Estas llaves se conservan en el museo de la Catedral de Sevilla<sup>42</sup>:

---

<sup>42</sup> (El poder de la Alhambra, 2015: web).

Pablo A. Poó Gallardo



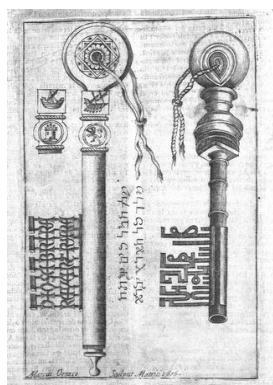
Sevilla, segunda mitad del siglo XIII. Hierro fundido, plateado, dorado y nielado.  
7x0.5cm y 10x0.5 cm.

Inscripciones: llave con la expresión castellana en mayúsculas latinas: "Dios  
abrirá, rey entrará"; y compañera con la expresión árabe en cúfico: "AL-AMR  
KULLU-HU LI- LIXH" (Todo el poder pertenece a Dios)



(Sevilla, el legado, 2015: web)

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.



*Calcografía de los Anales eclesiásticos y seculares, p. 18. Ejemplar de la biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura A 039(308)/143.*

El acto de la entrega es recogido en esta pintura:



*San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla, 1634. Óleo sobre cobre, 36 x 46 cm. Altar del trancoro, Catedral de Sevilla. Obra de Francisco Pacheco.*

Pablo A. Poó Gallardo

No trata la comedia de las conversaciones y pactos que intentaron los musulmanes sobre la ciudad. Las negociaciones comenzaron en otoño. Fernando III rechazó una a una todas las propuestas musulmanas que no significaran la entrega total de la ciudad. La capitulación definitiva contemplaba, además, la entrega con todos sus inmuebles en buen estado y las tierras conquistadas con ella; se estableció que los musulmanes emigrasen con sus bienes en el plazo de un mes -según la *Crónica General* el rey puso a disposición de los que abandonaban la ciudad cinco naves y ocho galeras para pasar a África- y, mientras, los cristianos irían ocupando el alcázar; se aseguraría, asimismo, el paso de los emigrantes a Jerez y más tierras y mercedes para los dirigentes de la ciudad. Según la misma *Crónica*, dejaron Sevilla unos 400.000 moros, cifra, a todas luces, excesivamente elevada. Un mes más tarde, el rey Fernando entraba en Sevilla: era el 22 de diciembre de 1248 (González Jiménez, 1983: t. II, p. 105-106). En el arzón real pendía una Virgen de marfil y en una carroza iba la Virgen de los Reyes (Morales Padrón, 1988: 16-17).

Una vez firmadas las capitulaciones, los moros pidieron al rey un mes de plazo para vender lo que no les era posible llevar consigo. Cumplido el plazo le entregaron las llaves de la ciudad. El rey procuró cinco naves y ocho galeras para los que querían pasar al África (Ceuta), y caballerías para los que querían ir a Jerez. La cifra que da la Crónica de cien mil y trescientos mil (Menéndez Pidal, 1955: cap. 767a, p. 48) respectivamente, parece muy exagerada. Luego se procedió a la entrada solemne: «Día era de las traslacion de sant Esidro de Leon, argobispo que fue de Seuilla, quando ese noble et bienaenturado rey don Fernando, de que la estoria tantos bienes a contado, entro en esa dicha noble cipdat de Seuilla, capital de todo ese sennorlo del Andalozia, o fue regebldo con muy grant procesion de obis pos et de toda la clerizia et de todas las otras gentes, con muy grandes alegrías et con muy grandes bozes, loando et bendiziendo et dando gracias a Dios, et alabando los fechos del rey don Fernando; et entro asi desta gisa ese bienauen turado rey don Fernando dentro en la yglesia de Sancta Maria. Et esa procesion fezo ese día con toda la clerizia don Gutierre, vn noble perlado que era eleyto de Toledo; et canto y misa a ese noble rey don Fernando et a todo el otro pueblo de los cristianos que eran» (Prim. Crón., 767 b, 10.) (Extraído de Iscla Rovira, 1975: 274).

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Pasamos, por último a reseñar a los personajes reales que aparecen en la comedia. Empezaremos por Axataf, el rey moro que entrega la ciudad al conquistador castellano. Puede aparecer con distintos nombres (Saqqaf, Chetaf, Axacad). Fue el cadí de Sevilla que gobernó con un Consejo de Notables. Aparece en la comedia en varias ocasiones, tratando en el asunto amoroso de Bermudo y Celaura, intrigando junto a los traidores y deseando entrar en combate con el rey Fernando para darle muerte. Tras la entrega de la ciudad, Axataf se fue a Ceuta junto con los emigrantes que abandonaron la ciudad, bien a ese destino o bien a otros del Norte de África. Se cuenta que salió por el postigo del Aceite y parece que iba diciendo: “solo un Santo ha podido vencerte o apoderarse de ti, Sevilla.”(Machuca, 2015: web).

Tratado por los ganadores como un perdedor y por los perdedores más cínicos como un medio de la Providencia para entregar el reino andalusí de Sevilla, Axafat da la impresión de no convencer a nadie, de no gustarle ni unos ni a otros. Es un rey que no es rey y un general que pierde su batalla más importante. Pero que, no obstante, da la cara y pelea. Es un maldito que cuanto antes se deberá tragar la tierra para que desaparezca del mapa. De Boabdil nos quedaron hasta sus lágrimas. De Axataf tan solo los reproches de los cobardes que lo culparon de lo que ellos jamás hicieron: aguantar un asedio, pelear contra el enemigo y darle su nombre al final de una gloriosa y fecunda etapa histórica. En Dos Hermanas, en la iglesia de la Magdalena, hay un pendón que la leyenda insiste en que es un baluarte de Axafat. Sería esta bandera la primera que Fernando III le ganara al último rey andalusí de Ixbilia. Y el único recuerdo que nos quedara de tan desdichado destino. Los historiadores dicen que ese pendón, de época andalusí y hoy en restauración en el IPHA, tiene más leyenda que ciencia. Así será. Como fue que Axafat, tras la derrota fernandina, abandonó la ciudad, desembarcó en Ceuta y se lo tragó la profunda garganta histórica africana. Donde no se sabe si lloró por Sevilla o escupió sobre los nombres de aquellos que abandonaron la ciudad igual que los batistianos de aquel 31 de diciembre en una Habana de ron, pistolas y casinos violentados (Machuca, 2015: web).

## Pablo A. Poó Gallardo

Abén Jafón o Abén Mahfot o Ibn Mahfot, último rey independiente de Lebla (Niebla) que se proclama rey del Algarve y fija su residencia en Lebla, haciéndola capital de su reino (1242-1262). Acuñó monedas con su nombre. Combatió contra Alfonso X que tomó la ciudad en 1262. Aparece en la comedia nombrado en el verso 2194 por ser quien se ocupaba de abastecer a Sevilla por el Guadalquivir de los víveres que permitían resistir a los asediados (Niebla, 2015: web).

Garci Pérez de Vargas: caballero del ejército del rey Fernando que se define por el gran valor del que da muestras sobradas en la comedia. Hijo de Pedro Pérez de Vargas, caballero de Toledo y hermano de Diego, ambos participantes en la Reconquista. Fue nombrado caballero por Álvaro Pérez de Castro en la batalla de Jerez, donde los castellanos tomaron Jerez de la Frontera (1232). Aparece nombrado en la *Estoria de España*, en la *Crónica Abreviada* y el "Ejemplo XV" del *Conde Lucanor* y también es mencionado por Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*<sup>43</sup>.

Se relatan de él varias anécdotas, la que más interesa para nuestro trabajo es la que cuenta que, al rompersele una espada en una batalla, tomó un tronco de una encina y con él machacó a tantos moros como le salían al paso. Lo más curioso es que esta anécdota se cuenta de su hermano Diego, aunque Belmonte la atribuye a Garci Pérez en estos versos:

GARCI PÉREZ:	Bermudo, esa espada es buena.
BERMUDO:	No es para probarla mucho.
GARCI PÉREZ:	¡Pues dámela!
BERMUDO:	¿Y si se quiebra?
GARCI PÉREZ:	No importa, que un tronco de estos es bastante a hacer eterna la fama de Garci Pérez.

(vv. 1852-1857)

---

<sup>43</sup> "Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros que le quedó por sobrenombre Machuca, y así él como sus descendientes se llamaron desde aquel día en adelante Vargas y Machuca" (Cervantes, 1971: p. I, cap. VIII. p. 83).



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

En todos los hechos que se cuentan de él sobresale por su valor, y en la comedia lo deja ver constantemente. La historia de Garcí Pérez relata de él dos anécdotas de su participación en la Reconquista que, sin embargo, no se recogen en la comedia.

Una es que el linaje de los Mariños lo criticaba por el mal estado de su escudo de armas. Cuando uno de los Mariños lo reta a salir en combate y pelear contra los moros, vio el coraje y valor con que batallaba, por lo cual entendió la razón del estado del escudo y le pidió perdón. La segunda anécdota narra la recuperación de su cofia: al parecer, Garcí Pérez era calvo y solía usar una cofia bajo el yelmo. Cuando él y otro caballero iban a incorporarse a la escolta de los forrajeadores en la dehesa de Tablada, se encontraron con siete caballeros moros. El caballero que iba con Garcí Pérez temió por su vida y huyó. Garcí Pérez pidió las armas y la armadura a su escudero y pasó a través de los moros que, como lo conocieron, no lo asaltaron. Se dio cuenta de que al ponerse el yelmo se le cayó la cofia y decidió volver por ella pasando de nuevo entre los moros. Dicen que el rey Fernando vio este episodio desde un cerro cercano a San Juan de Aznalfarache y, preguntado Garcí Pérez sobre quién era el caballero que lo había abandonado, este no quiso contárselo.

Vivió en Mazarambroz (Toledo) en la Villa de la Higuera, y esta fue heredada por sus descendientes.

El Maestre de Santiago: aparece en la comedia solo con el nombre de “Maestre” en la relación de los *dramatis personae*. Como “Maestre de Santiago” y de nombre “Pelayo” en la acotación anterior al verso 525: “*Vanse cada uno por su parte y salen Garcí Pérez de Vargas y don Pelayo, maestre de Santiago*”. Más tarde, en el verso 590, como “don Pelayo”; en el 2196 se alude a “la cruz del pecho roja” -en alusión al hábito de Santiago-, y en el 2197 con solo “Pelayo”. Por último, en los versos 2375-2377 como “el gran maestre / que con el pendón bermejo / apellida a Santiago”.

Este personaje era portugués de origen, hijo de Pedro Correa y Dordea Pérez de Agüier. Fue Maestre de la Orden de Santiago desde 1242 en elección celebrada Mérida. Fue tutor del primogénito y heredero don Alfonso. Fue conocido por muchos hechos, pero sobre todo por su participación en la Conquista de Sevilla. En la *Primera Crónica General* aparece como un sabio consejero del rey o el Infante. Fue un valiente guerrero, siempre en los más peligrosos puestos de combate, a quien el rey encomendó el campamento de Tablada, donde más difícil era recibir ayuda en caso de peligro:

## Pablo A. Poó Gallardo

En estas acciones se maneja como un valiente jefe de tropas, más como un personaje que dirige el coro que como un héroe individual, papel que queda monopolizado por Garcí Pérez de Vargas, “Machuca”, cuya presencia en esta Crónica y en los relatos posteriores es mucho mayor en el aspecto de valentía personal, llegando él también a ser objeto de admiración y casi leyenda (Rodríguez Blanco, 1998: 209).

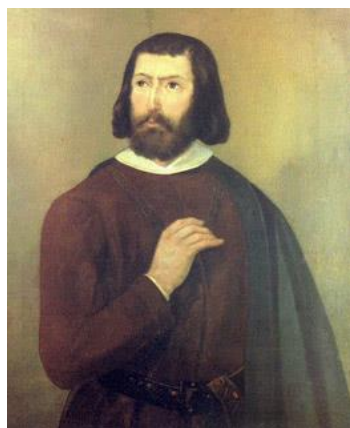
Ramón Bonifaz era un rico hombre de Burgos, nacido a finales del siglo XII y, aunque su origen es incierto -quizá de ascendencia marsellesa, de ahí su carácter marino y mercantil-, se sabe que en 1227 es alcalde de su ciudad natal y también en el año de 1246, cuando Fernando III lo llama para que se incorpore con sus naves a la conquista de Sevilla. Fue el primer almirante de Castilla y el creador de la Marina Real de Castilla.

Quizá Bonifaz y el rey Fernando se conocieran de antes y fueran sus grandes conocimientos marinos los que convencieron al rey para disponerlo en la batalla decisiva. Murió en 1256 y dispuso en su testamento que en su ciudad natal se erigiese una capilla donde reposan sus restos. Sobre la base de esta capilla se edificó más tarde, a expensas de la ciudad, el convento de san Francisco -hoy desaparecido-, en el que hubo un monumento del Almirante con esta inscripción: “Aquí yace el muy noble y esforzado caballero D. Ramón de Bonifaz, primer Almirante de Castilla que ganó a Sevilla y falleció año de 1256”.

Más tarde, la reina Isabel mandó sustituir la frase “que ganó a Sevilla” por considerarla no exacta y la sustituyó por esta otra: “Aquí yace el muy noble y esforzado caballero D. Ramón de Bonifaz, primer Almirante de Castilla *que fue a ganar a Sevilla* y falleció año de 1256”.

Finalmente, Felipe II vio que el monumento ocupaba un lugar más preeminente que las figuras de los doce apóstoles que decoraban el lucillo y mandó decapitarlas para que no aparecieran los santos como figuras secundarias en torno a un pecador (Auñón Villalón, 1912: 8-13).

Hoy todo ha desaparecido y solo se conserva su retrato en el Museo Naval de Madrid.



*Ramón de Bonifaz: Museo Naval de Madrid.*

Sobre el rey Fernando nos limitaremos a dar unas breves pinceladas dada la dimensión de su personalidad y el amplio conocimiento de sus hechos e importancia en la Historia de España. Hijo de Alfonso IX de León y de su segunda esposa, Berenguela de Castilla, nació en Valparaíso (Zamora) en 1201 y murió en Sevilla, en cuya catedral está enterrado, en 1252. Fue rey de Castilla (1217-1252) y de León (1230-1252). De especial relevancia durante su reinado fue su participación en la Reconquista, sobre todo en la conquista de Sevilla. Fue canonizado en 1671 por el Papa Clemente X durante el reinado de Carlos II. Su festividad se celebra el 30 de mayo (Varios, 1988: 4304).

Podemos concluir que la materia histórica de *El cerco de Sevilla* recurre exclusivamente a los hechos más notorios y significativos de la toma de la ciudad. En lugar preeminente, por lo decisivo de su destrucción, se coloca la rotura del puente de barcas y el valor de los capitanes del ejército del rey Fernando, de lo que da pruebas la Historia. Algunos acontecimientos están relatados con bastante precipitación, como la escena final en la que Axataf entrega las llaves de la ciudad. Tampoco hay rastro de las conversaciones entre los dirigentes sevillanos y los asediadores. Con un número reducido de hechos históricos, tenidos en cuenta a través de las fuentes, que ya hemos reseñado, Belmonte da carácter y entidad histórica a su comedia.

Pablo A. Poó Gallardo



*Representación virtual de las acciones militares para el asedio de Sevilla. Momento de la rotura del puente de barcas.*

ZÚMER, C. (14 de agosto de 2015). Obtenido de Jot Down, contemporary culture mag: <http://www.jotdown.es/2013/06/sevillanas-y-el-asedio-de-fernando-iii/>

### 4.3 LA MATERIA RELIGIOSA

En la época en la que se escribe *El cerco de Sevilla* (1626), la ciudad de Sevilla se había aunado a una campaña religiosa que culminaría con la santificación del conquistador de la ciudad. Todos los sectores de la sociedad sevillana formaron una piña en pos de este fin común: autoridades religiosas, literatos, mecenas, humanistas<sup>44</sup>...

En 1622 se produce la canonización múltiple de San Ignacio, San Francisco Javier, San Isidro Labrador, Santa Teresa y San Felipe Neri. Este hecho fue el detonante para que Juan Ramírez Guzmán, procurador mayor de Sevilla, solicitase al rey -en las Cortes celebradas en Madrid dos años más tarde- que se incoara el proceso de santificación en Roma (Morales Solchaga, 2008: 311).

El arzobispo encargó al padre Juan de Pineda la investigación en crónicas y documentos para probar su santidad y milagros. El propio Pineda, ya en 1623, junto con Félix Escudero de Espínola, jurado, y Antonio Domingo de Bobadilla, veinticuatro de Sevilla, levanta memorial en la misma ciudad con los resultados de sus investigaciones.

El todavía rey Fernando contaba con todo lo necesario para ser canonizado, puesto que, además de cientos de escritos relativos a sus milagros y a su rigor espiritual, había contribuido de forma muy ostensible al definitivo asentamiento del Catolicismo en la Península. Aparte de ello,

---

<sup>44</sup> El fondo antiguo de la Universidad de Sevilla es rico en documentos relacionados con el proceso canónico de Fernando III. Para esta investigación hemos cotejado:

- Demostración de la falsedad de las afirmaciones de haber tenido San Fernando hijos fuera de matrimonio que traen Fr. Fernando del Castillo en la Historia de su Orden de Santo Domingo... y otras, 1600?, Universidad de Sevilla, A 331/136(08-10).
- Copia de Escritura de concordia acerca del derecho de Primado dado por Don Sancho Arzobispo de Toledo en 1266, 1600?, Universidad de Sevilla, A 331/136(07).
- Copia de dos Breves de Inocencio Cuarto de 1252 y 1254 ... en que concede varias indulgencias en el aniversario del santo Rey Don Fernando ..., 1600?, Universidad de Sevilla, A 331/136(06).
- Copia de un Breve de Alexandro Quarto ... a la Santa Iglesia de Sevilla que ... usen mitras en honrra del santo Rey Don Fernando ..., 1600?, Universidad de Sevilla, A 331/136(05).
- Antepreguntas que se han de hazer a los testigos que declararen en las provanças del Santo Rey Don Fernando, antes que se examinen, [S.l. : s.n., 1627?], Universidad de Sevilla, A 331/136(11).
- Sevilla : artículos in specie del verdadero siervo de Dios Don Fernando el Tercero, Rey de Castilla, y Leon, por sobrenombre el Santo, [S.l. : s.n., 1642?], Universidad de Sevilla, A 112/145(16 bis).
- Sevilla : interrogatorio in specie, del siervo de Dios Don Fernando el Tercero, Rey de Castilla, y Leon : Pedro Francisco de Rubeis, ... abogado ... en todas las acusas de las beatificaciones ... 1642 ... causa de la canonización del ... Fernando el Tercero, [S.l. : s.n., 1642?], Universidad de Sevilla, A 112/145(16).
- Compendio y memoria de algunos libros, y autores que tratan del Santo Rey Don Fernando, [S.l. : s.n., 1646?], Universidad de Sevilla, A 112/145(17).
- Sevilla : Instrucción para formar el processo del Verdadero Sieruo de Dios Don Fernando el Tercero, Rey de Castilla, y Leon, llamado el Santo, [S.l. : s.n.], [S.a.: 1659-1660], Universidad de Sevilla, A 331/136(01).
- Dicho y disposicion de Don Christobal Bañes de Salcedo ... en la causa de la Canonización de ... D. Fernando el Tercero, Rey de Castilla y Leon [Manuscrito], 1667, Universidad de Sevilla, A 331/136(04).

Pablo A. Poó Gallardo

el hecho de que su cuerpo se conservara incorrupto en la catedral de Sevilla motivó que desde tiempos inmediatos a su muerte se le venerase como a un santo más, al igual que sus más preciadas pertenencias, que lo fueron a modo de reliquias. Al citado memorial se agregó la información sumaria recabada en Sevilla, enviándose conjuntamente a Madrid, donde se eligió al doctor Bernardo de Toro como agente de la causa en Roma (Morales Solchaga, 2008: 312).

El impulso definitivo vino de la mano del monarca Felipe IV, que se sumó a la causa. El proceso de beatificación se puso en marcha en 1628, desencadenando la actividad creadora de escritores como Hipólito Vergara: *Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España don Fernando III* (1629), Pablo Espinosa de los Monteros: *Epítome de la vida y excelentes virtudes del esclarecido y santo rey don Fernando III* (1631) o Vera y Figueroa: *San Fernando o Sevilla restaurada* (1632) (Arellano, 1999: 41).

El proceso duró 27 años y el 29 de mayo de 1655 fue aprobado el culto como beato, limitado a Sevilla y a la capilla de los reyes. El 7 de febrero de 1671 el Papa Clemente X extendió su culto a todos los dominios españoles y el 6 de septiembre de 1672 amplió la veneración del santo a toda la iglesia (Arellano, 1999: 41).

Al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en las obras de Hipólito Vergara *La reina de los reyes* o de Jerónimo de Guedeja *La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los reyes*, la comedia de Belmonte no ahonda en la representación de la materia milagrosa o los milagros marianos que envuelven a la figura de Fernando III<sup>45</sup>.

#### 4.5.1. INTERVENCIONES ANGELICALES

El tratamiento de lo religioso en *El cerco de Sevilla* se circunscribe a momentos concretos que no tienen desarrollo escénico excesivo.

En la comedia de Belmonte se da varias veces la intervención directa de ángeles en ayuda del rey: un ángel -uno de los escultores peregrinos- transporta a Fernando por los aires al interior de la mezquita mayor para indicarle el lugar donde debe colocar la imagen de la Virgen (Jornada 1ª, Escena III), pero Fernando desconfía porque ha sido transportado al

---

<sup>45</sup> El título de estas comedias explica por qué el tema central es la milagrosa participación de la Virgen de los Reyes en la conquista de la ciudad (Piñero, 1973: 275).

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

lugar sin armas y riñe con el ángel, que sale volando y deja al rey solo en medio de la Sevilla musulmana. Fernando se arrepiente y se encomienda a la Virgen para salir indemne del trance, cosa que logra.

ÁNGEL:                   Pues yo te vengo a enseñar  
                                  a dónde la has de poner:  
                                  en Sevilla estás ahora,  
                                  en medio de su mezquita.

REY FERNANDO:       ¡Válgame Dios! Resucita  
                                  sí no su máquina autora  
                                  del fuego de la sin espanto.  
                                  ¡A poder de mi enemigo  
                                  me trajiste ¡Ah, falso amigo!  
                                  ¿Con qué poderoso encanto  
                                  vine sin saber por dónde?

(vv. 748-758)

Otro ángel hace que Bermudo aparezca de improviso en el momento en que el rey está peligrosamente rodeado de enemigos (Jornada 3ª, Escena IV). Al contrario que en la anterior, en esta escena el ángel es un elemento pasivo -no tiene parlamento- y se limita a transportar a Bermudo al lugar para salvar a Fernando. El parlamento posterior de los personajes da a entender que no hubo interacción entre Bermudo y el ángel, como sí la hubo, en el caso anterior, entre Fernando y el que lo transportó al interior de la mezquita. Sería, por tanto, el poder hablar con los ángeles o verlos un favor destinado únicamente al rey santo, a 'los elegidos':

REY FERNANDO:       Cuando yo a mi lado os tengo  
                                  no hay que temer mi peligro.  
                                  Bermudo, en tan grande aprieto,  
                                  ¿cómo viniste a librarme?

BERMUDO:               Señor, la fuerza de un viento







Pablo A. Poó Gallardo

por la idea que alcanzaron  
del rey, aunque en años nuevos,  
a fabricarle una imagen  
como el rey la imaginó.

(vv. 650-662)

#### 4.5.3. JURAMENTO ANTE EL MISAL

En las filas cristianas se producen, a lo largo de la obra, varios conatos de motín. El descontento reinaba, en ocasiones, entre la tropa, por lo duro y dificultoso del asedio y por las pésimas condiciones de vida en el campamento militar. En la primera jornada se produce un motín tras volver Fernando del interior de la mezquita que es sofocado por el propio rey jurando ante un misal.

REY FERNANDO:     ¡Nobles soldados! Hoy,  
por el divino Señor  
a quien respetan los cielos,  
por las sagradas palabras  
de aquestos cuatro Evangelios,  
por el vicario de Cristo,  
mi fiel abogado, Pedro,  
por el apóstol san Pablo,  
luz del romano y hebreo  
y por mi patrón bendito  
y por los sagrados cuerpos  
de Justa y Rufina, hermosas  
que en aquestos campos dieron  
las vidas en el martirio,  
y por el goda mancebo

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

que siendo en Sevilla rey  
buscó laureles eternos,  
juro en presencia de todos  
de no levantar el cerco  
hasta ganar a Sevilla  
o ver su muro sangriento  
con la sangre de Fernando.

(vv. 917-938)

Cuando el santo rey jura -sobre el misal- continuar con el cerco hasta conquistar Sevilla o morir, pone como abogados especiales a las hermanas Justa y Rufina, santas patronas de la ciudad, que también realizaran el mismo oficio de mediadoras entre el rey y Dios en *La Hispánica* (Piñero, 1973: 275).

Pablo A. Poó Gallardo

## 5. ANÁLISIS DE LA COMEDIA *EL CERCO DE SEVILLA POR EL*

### *REY DON FERNANDO.*

#### 5.1 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA OBRA

##### 5.1.1.- INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han propuesto numerosas metodologías, cada una con sus ventajas e inconvenientes, para el proceso de la segmentación de la estructura dramática de las piezas teatrales del Siglo de Oro. La cuestión sobre qué criterio ha de usarse para tal fin es uno de los puntos que más se está debatiendo últimamente en este campo de estudio.

Estas metodologías a las que hacemos referencia se basan en criterios tan diferentes como son el espacio y el tiempo, los temas o la dimensión espectacular y, cómo no, la propia polimetría de la obra<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Puede consultarse un buen estado de la cuestión sobre este asunto en un par de trabajos de Fausta Antonucci: el capítulo "Introducción: para un estado de la cuestión" del volumen colectivo *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* (2007) y el artículo titulado "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión", aparecido en el número 4 de la revista *Teatro de palabras*, aunque este último más centrado en las propuestas basadas en la polimetría.

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Uno de los métodos más acertados para la disección y análisis de la estructura dramática es el propuesto por Mercedes de los Reyes, María del Valle Ojeda y José Antonio Raynaud<sup>48</sup>. Y lo es, precisamente, porque hace acopio de toda esa amalgama de criterios que conforman las distintas metodologías de análisis estructural (de las que hablamos al principio de este punto) combinándolas en un procedimiento que no da preponderancia a ningún criterio específico -principal inconveniente, a nuestro entender, del resto de metodologías<sup>49</sup>-

El dramaturgo, al articular su discurso, se ve obligado a realizar una segmentación que posee unas características peculiares, debido a su doble condición de texto literario y texto espectacular. Ambos son aspectos indisociables que, desde nuestro punto de vista, no se pueden olvidar al enfrentarse al análisis de la segmentación de una obra dramática. Esa doble condición conlleva la existencia de numerosos elementos integrantes de la práctica teatral, que van a mediar y condicionar la recepción del mensaje (Raynaud, Reyes & Ojeda, 2010: 229).

#### 5.1.2.- METODOLOGÍA PROPUESTA

Sobre el modelo propuesto, conviene hacer algunas precisiones antes de su descripción y empleo. El método parte de la especificidad del teatro como «acción dramática» con objeto de desentrañar los recursos teatrales y se sitúa en la perspectiva del dramaturgo, quien, una vez concebido el argumento y dada la linealidad del discurso, debe articularlo en una serie de sucesivos «núcleos de acción», subordinados jerárquicamente a la unidad del conjunto de la obra.

La propuesta de Mercedes de los Reyes, Valle Ojeda y José Antonio Raynaud se basa en descubrir los elementos utilizados para hacer visibles dichas segmentaciones y que puedan ser reconocidas y detectadas por el receptor. Para ello, se valen de los siguientes conceptos, desde el ámbito de la acción dramática, para destacar los valores teatrales de la pieza en cuestión:

---

<sup>48</sup> Puede encontrarse una explicación pormenorizada del método en “Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la *Comedia de el tutor* de Juan de la Cueva”, artículo de los autores citados aparecido en el número 4 de *Teatro de palabras*.

<sup>49</sup> Uno de los métodos que ha resultado, y sigue resultando, más polémico pero que está suscitando cada vez más interés es el adoptado por Marc Vitse. Este hispanista francés propone que hay que partir de los cambios métricos que se dan en toda obra de teatro áureo para dilucidar su estructura dramática (Vitse, 1998; 2007).

Pablo A. Poó Gallardo

JORNADA/ACTO: unidad mayor en la estructura del texto.

ESCENA: unidad media en la estructura del texto, que viene determinada por una sucesión de acontecimientos, desarrollada por uno o varios personajes, con una unidad de acción que no puede ser dividida sin romper su entidad. Su marcación la delimitan uno o varios de los siguientes elementos:

- Entrada y/o salida de personaje/s que modifican el curso de la acción de la escena.
- Cambio de lugar.
- Cambio de tiempo.
- Cambio métrico.

Cada uno de estos ítems tienen capacidad por sí mismo para mostrar el cambio de escena, sin que sea necesaria la conjunta presencia de dos, tres o los cuatro.

SECUENCIA: unidad menor que subdivide la escena y que viene determinada por cada uno de los acontecimientos que la conforman. Son como los distintos eslabones que constituyen ese núcleo de acción.

MICROSECUENCIA: unidad mínima que subdivide la secuencia y que viene determinada por uno o varios de los siguientes tipos de cambios:

- Forma: se produce cuando se modifica el modo interlocutivo (diálogo / monólogo), el vehículo expresivo (verso / prosa) o la métrica, siempre que esta última no conlleve un cambio de escena.
- Presencia / ausencia de personaje: entrada y/o salida de personajes que no supongan un cambio de escena.
- Intervención de personaje: incorporación de uno o varios personajes presentes en escena que no supongan un cambio de secuencia, es decir, un cambio de tema.
- Situación: cuando hay una modificación en la forma de pensar o sentir de uno o varios personajes que participan en la acción.
- Tono: cuando varía alguno de los elementos que conforman la intencionalidad dramática, como la diversa tipología de apartes o la ironía, los únicos cambios de tono que, dada su funcionalidad, tendremos en cuenta para evitar una mayor microsegmentación de la pieza. (Raynaud, Reyes & Ojeda, 2010: 234).

### 5.1.3. NUESTRO TRABAJO

#### 5.1.3.1 RESUMEN DEL ARGUMENTO<sup>50</sup>

El argumento procede directamente de *La Hispálida*, donde el romance amoroso del poema, el amor de Bermudo y Celaura, con la desdichada intervención de Argano, tenía ya una estructura dramática fácil de llevar a la escena; por algo Luis de Belmonte fue ante todo poeta dramático, y no pudo desprenderse de ello al elaborar su poema épico. Dos líneas paralelas argumentales forman la comedia: por un lado, la línea principal que narra el asedio y rendición de Sevilla, sacados de las fuentes históricas que sirvieron de base al hilo argumental verídico del poema narrativo; por otro lado, el relato de ficción, la novela amorosa insertada por Luis de Belmonte en su poema épico, como contrapunto de lo histórico, y que aquí, en la comedia, es la acción secundaria amorosa, que como tal está relacionada superficialmente con la principal, pero subordinada en su desenlace, y termina al mismo tiempo que la línea argumental histórica y se une a ella perdiendo su marcha paralela, para acabar armoniosamente trabados ambos relatos. (Piñero, 1973: 261-262).

#### 5.1.3.2 AUTORÍA Y FECHA DE COMPOSICIÓN

No todos los críticos han considerado que esta comedia sea de Luis de Belmonte. Hasta el siglo XIX, *El cerco de Sevilla* no se incluía en la nómina de comedias del autor, así, ni Vicente García de la Huerta (1875: t. II, p. 40), ni Cayetano A. de la Barrera (1860: 28-31), ni Bartolomé José Gallardo (1863: 59-69) consideraron que la obra fuera del dramaturgo sevillano. Con los albores del siglo XX el panorama cambia drásticamente y los nuevos estudiosos sí consideran que la obra sea de Luis de Belmonte, basten como ejemplo Kincaid (1928: 70-73, 153-155, 211 y 230), Piñero (1976: 30) y Urzáiz (2002: 161). En relación a esto, en la *[tercera guarda recta]*, leemos que es de Belmonte. Teniendo en cuenta que nos encontramos ante un manuscrito con licencias de 1626, dada la contemporaneidad con la vida de Belmonte, creemos que un dato suficientemente sólido para que nos inclinemos, junto con estos últimos autores, a defender su autoría.

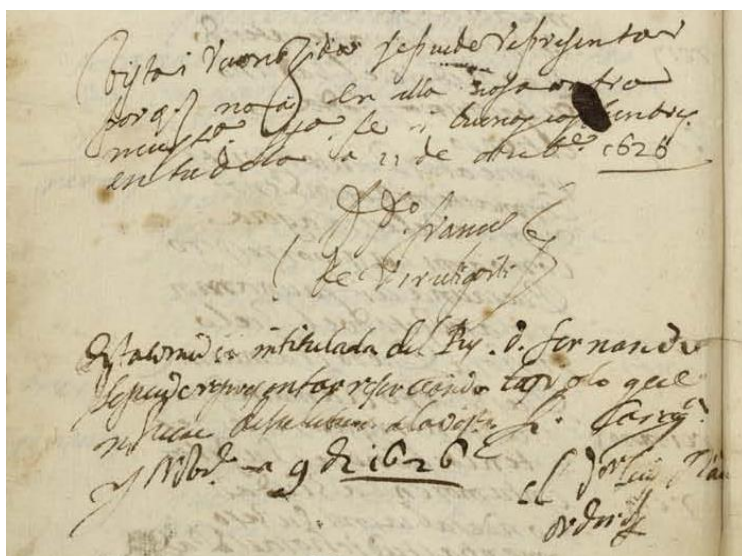
---

<sup>50</sup> Conviene señalar que ya hemos hecho un detallado resumen del mismo en la página 82.

Pablo A. Poó Gallardo



La obra está fechada en 1626 (Piñero, 1976: 30) y, en su manuscrito encontramos dos licencias de representación distintas, una a 22 de octubre de 1626 y otra a 9 de noviembre del mismo año.



*Cerco de Sevilla por el rey D. Fernando* MS. 15149 BN de España.

- 1) Vista i reconozida se puede representar porq no ai en ella cosa contra nuestra santa fe ni buenas costumbres. En Tudela a 22 de ottubre de 1626<sup>51</sup>. D. Pedro Francés de Urrutigortí.

---

<sup>51</sup> Jueves.



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- 2) Esta comedia intitulada del Rey D. Fernando se puede representar reservando todo lo que no fuere de su lectura a la vista. Firmado, Zaragoza, y noviembre a 9 de 1626<sup>52</sup>.  
El doctor Luis Navarro Ordóñez

Por estos datos no podemos afirmar, a ciencia cierta, que la comedia se escribiera en 1626, pues solo tenemos pruebas de las licencias que se le otorgaron para su representación, efectivamente, en dicho año. Un problema añadido que complica más si cabe la datación de la obra es que apenas existen datos de los censores que firman las licencias: D. Pedro Francés de Urrutigortí<sup>53</sup> y el doctor Luis Navarro Ordóñez.

De este último no hemos encontrado datos biográficos. Sabemos por CLEMIT<sup>54</sup> que firmaba como “doctor” y, en Vega (1998: 65), aparecen recogidas algunas obras de Lope de Vega con licencia de este mismo censor.

The licencias are found in the following 8 places. In parentheses is the date of Luis Navarro's licencia: Lope's *El Bastardo Mudarra* (12 de junio de 1617); *Ver y no creer* (doubtful Lope, Morley/Bruerton) (5 de agosto de 1619); Mira's *La casa del tabur* (15 de noviembre de 1619); *El arca de Noé* (debated authorship) (23 de octubre de 1620); Lope's *El poder en el discreto* (2 de enero de 1626); Lope's *El Marqués de las Navas* (4 de enero de 1627); Lope's *El piadoso aragonés* (1 de febrero de 1627); and Lope's *Amor con vista* (3 de febrero de 1627). The signatures in the licencias always includes “El doctor Luis Navarro” with “doctor” and “Navarro” abbreviated at times. After “Navarro”, in some instances, there is a second apellido, which to me appears to read “Orderi” (perhaps “Ordori”), but which previous scholars have variously interpreted as either “Cordero” or “Ordoñez”, or as something totally illegible. Instead of an apellido, this may also be a professional title.

De D. Pedro Francés existen algunos datos más (Fuentes, 1949: 55), aunque siguen siendo escasos: “Nacido en Tudela y bautizado en la parroquia de Santa María el 13 de febrero de 1590. Consta que estuvo casado con María de Goñi”. Aunque es destacable que esta familia (de la que ya en siglo XVI hay noticias de que residían en Tudela donde,

---

<sup>52</sup> Lunes.

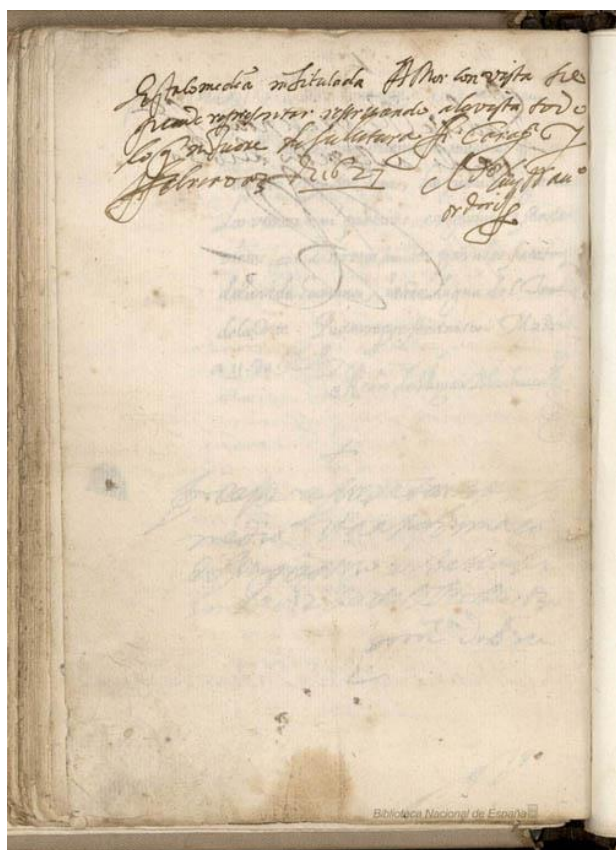
<sup>53</sup> También “Urrutigortí”.

<sup>54</sup> Cabe señalar que este importante proyecto no recoge *El cerco de Sevilla* como obra de Belmonte. Tampoco, lógicamente, los datos que aquí aportamos.

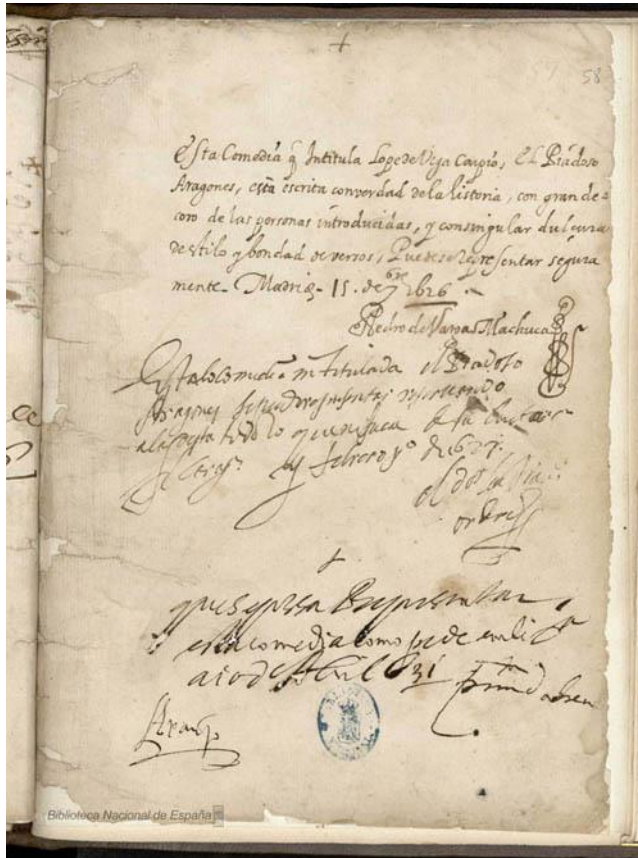
Pablo A. Poó Gallardo

precisamente, está firmada la licencia de representación de Urrutigortí) estaba íntimamente relacionada con el Padre Baltasar Gracián.

A continuación incluimos dos licencias más del doctor Luis Navarro Ordóñez de dos obras de Lope fechadas en 1626 (*Amor con vista* y *El piadoso aragonés*) que, si bien no han de tomarse como pruebas irrefutables de que *El cerco de Sevilla* se escribiera, efectivamente, en 1626, sí son indicios suficientes para apostar que su fecha de creación siempre ha de situarse antes de ese año y que como en los casos de esas otras obras de Lope siempre se habla de fecha de composición apoyándose en la primera censura conocida.



*Amor con vista* (1626), fol. 60v. Firma del censor Luis Navarro Ordóñez.



El piadoso aragonés, de Lope de Vega, fol. 58v Firma el mismo censor y dice exactamente igual.

Basándonos en las fechas de estas licencias, hemos querido contrastar el empleo de la versificación estrófica de *El cerco de Sevilla* con el famoso estudio de Bruerton y Griswold (1968) sobre la cronología de las comedias de Lope de Vega.

Pablo A. Poó Gallardo

1626	Lope	Belmonte
<b>Redondillas</b>	30-42%	51%
<b>Quintillas</b>	0%	2%
<b>Octavas reales</b>	3-4%	4%
<b>Romances</b>	34-39%	43%

El uso de las distintas estrofas que componen la comedia de Belmonte es similar al empleado por Lope de Vega en sus comedias fechadas en 1626, únicamente encontramos un dato discordante en el uso de las asonancias de los romances:

1626	Lope	Belmonte
<b>a-o</b>	18%	40%
<b>e-a</b>	65%	18%
<b>e-o</b>	92%	42%

Sin embargo, estimamos que esta variación en la preponderancia de las asonancias en a-o y e-o no es un dato de relevancia tal que nos hiciera suponer otra fecha de composición distinta para esta obra que 1626.

A todo ello, además, hemos de sumar el hecho de que en ese año ya se había inaugurado el corral de la Montería de Sevilla con el que Belmonte, como hemos reseñado, firmó un contrato solo dos años más tarde; por lo que no es descabellado pensar que *El cerco de Sevilla* bien pudiera haberse representado en este corral sevillano.

En definitiva, aunque sin pruebas concluyentes, creemos que lo más acertado es fechar esta obra en 1626.

### 5.1.3.3 ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La comedia *El cerco de Sevilla* se encuentra dividida en tres jornadas y se desarrolla dramáticamente sobre una sucesión de 15 escenas, que incluyen 72 secuencias subdivididas, algunas de ellas, en un total de 67 microsencuencias<sup>55</sup>.

La primera segmentación la constituye el acto o jornada. La redacción de cualquier texto dramático implica una reflexión previa sobre los problemas estructurales del desarrollo de la fábula. No hay drama propiamente dicho que no comience con la exposición de un antagonismo latente que se convierte, poco a poco, en conflicto efectivo y que no continúe con su intensificación, acabando con un clímax y una sanción resolutive (Günter, 2006: 449).

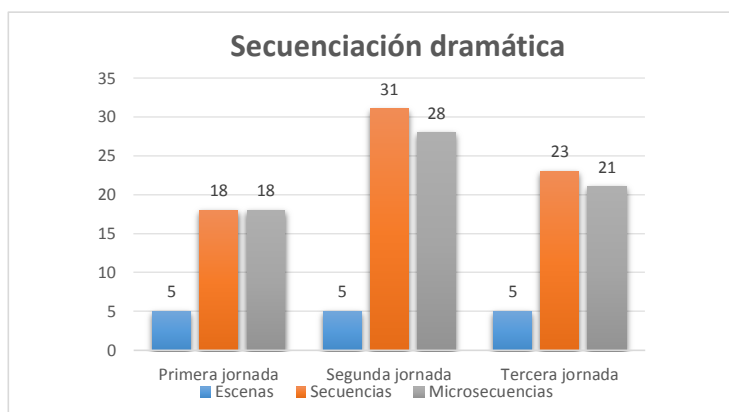
En el caso de nuestra comedia, esta estructura dramática se desarrolla por partida doble debido a las dos líneas argumentales que se entrelazan en la obra: dentro de la trama amorosa, la obra comienza con la rivalidad de Celidoro y Bermudo por el amor de Celaura. Se ve intensificada la acción por los celos de Roselina, el intento de dar muerte a Bermudo y el rapto del monstruo y culmina con la entrega de la dama mora a su amado Bermudo tras el duelo fingido. En el caso de la trama histórica, la introducción se plantea con la situación de tensa calma que, en el campamento cristiano, ha seguido al sosegamiento del motín de los soldados; se ve intensificado por la desaparición del rey, el intento de traición de Rustán y los continuos escarceos bélicos y culmina con la rotura del puente de barcas y la entrada en la ciudad.

Esta división de la fábula en exposición, nudo y desenlace adquiere, en el aristotelismo postrenacentista, carácter normativo (...) La división aristotélica de la tragedia en *prótesis*, *epítasis*, *catástasis* y *catástrofe* –que Luis Alfonso de Carvalho reduce a *prótesis*, *epítasis* y *desenlace*, señalando «que son como en todas las cosas humanas la ascendencia, existencia y decadencia»- se puede, por supuesto, aplicar a la comedia del Siglo de Oro (Günter, 2006: 449).

---

<sup>55</sup> Para su distribución por jornadas, véanse los Apéndices.

Pablo A. Poó Gallardo



El propio Lope defiende dividir la materia de la comedia en tres actos “de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para” (Pedraza Jiménez, 1994: 247).

La distribución de escenas, secuencias y microsecuencias en nuestra comedia se realiza de forma desigual en cada una de las jornadas, aunque siempre respetando cierta uniformidad. Así, el número de escenas es siempre el mismo, cinco en cada jornada. Las secuencias varían entre las 18 de la primera jornada, 31 de la segunda y 23 de la tercera; y las microsecuencias, cuyo número es prácticamente similar al de las secuencias, se reparten en la primera jornada, 28 en la segunda y 21 en la tercera.

Esta distribución crea, como se observa en la tabla, una estructura bastante compensada y armónica.

Los catorce cambios que suponen la sucesión de estas 15 escenas implican, en conjunto, la entrada y/o salida de uno o varios personajes que añaden un nuevo conflicto, situación dramática o, en definitiva, un nuevo núcleo de acción a la trama general de la obra. En general, esta obra posee un gran dinamismo acorde con el tema bélico que centra su núcleo argumental y que gana efectividad con la constante entrada y salida de personajes que, en muchas ocasiones, vienen acompañadas de continuos efectos de sorpresa.

El cambio de lugar se encuentra presente en siete de estos cambios, precedido, en todos los casos (al igual que todos los cambios de escena) por un vacío escénico, y el paso del tiempo está presente en dos de estos cambios, coincidiendo con el paso de una jornada a otra. Estos cambios de jornada, son, precisamente, los momentos que conjugan mayor

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

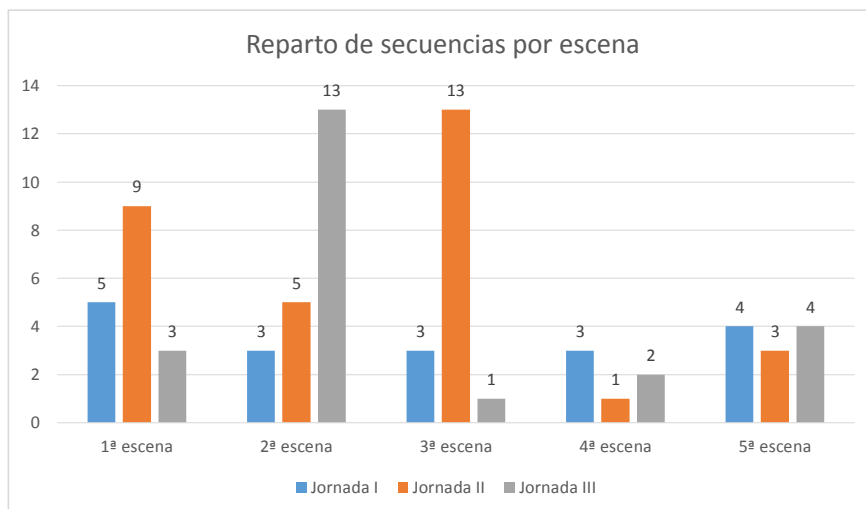
número de estos elementos que citamos: entrada y/o salida de personaje, cambio de lugar precedido por vacío escénico, paso del tiempo y cambio de métrica (este último presente únicamente en el cambio de la jornada primera a la segunda).

El autor delimita, pues, con claridad, el contenido dramático de cada uno de los actos de la pieza.

El número de secuencias varía según las jornadas: 18 en la primera, 31 en la segunda y 23 en la tercera. El planteamiento es breve, abarca desde el inicio de la obra hasta la tercera escena de la Jornada I: se presenta la trama amorosa y la tensa situación del campamento cristiano, donde el rey acaba de desaparecer junto con un misterioso peregrino. El nudo se inicia a continuación y se desarrolla hasta la tercera secuencia de la escena quinta de la Jornada II, que coincide con el final de la misma: la trama urdida por Roselina y Comar para matar a

Bermudo no ha funcionado y este ha conseguido huir de la ciudad, donde hace huir a Celidoro antes de que la Infanta sea raptada por el monstruo. No les da alcance y se une a las huestes cristianas, cuyo rey ya ha aparecido y, tras sofocar un nuevo motín, toma la decisión de romper el puente de barcas por consejo de un moro viejo. Todo se haya predispuesto para la batalla final. La Jornada III se centra en su totalidad en el desenlace de la obra: la muerte del monstruo a manos del barquero libera a la Infanta quien, disfrazada de guerrero, se entrega a Bermudo en duelo fingido. Ramón de Bonifaz consigue romper el puente y el ejército cristiano gana el asedio. El rey moro entrega las llaves de la ciudad a Fernando.

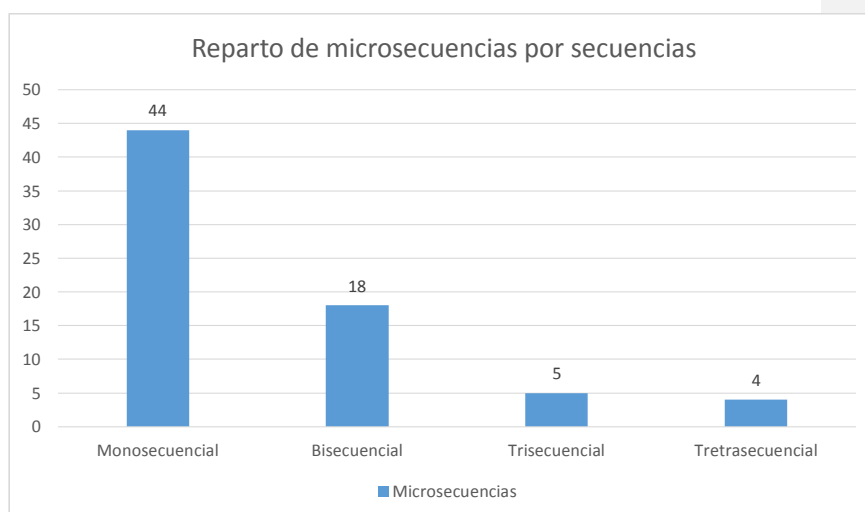
Pablo A. Poó Gallardo



Las 72 escenas que estructuran la obra se articulan de la siguiente manera:

Observamos cómo dos escenas, la 3ª de la Jornada II y la 2ª de la Jornada III condensan gran parte del nudo y del desenlace, respectivamente, del conflicto dramático.

Las 67 microsecuencias se reparten también de forma desigual en cada una de las tres jornadas, aunque sin grandes diferencias: 18, 28, 21, respectivamente, para cada una de las tres jornadas.



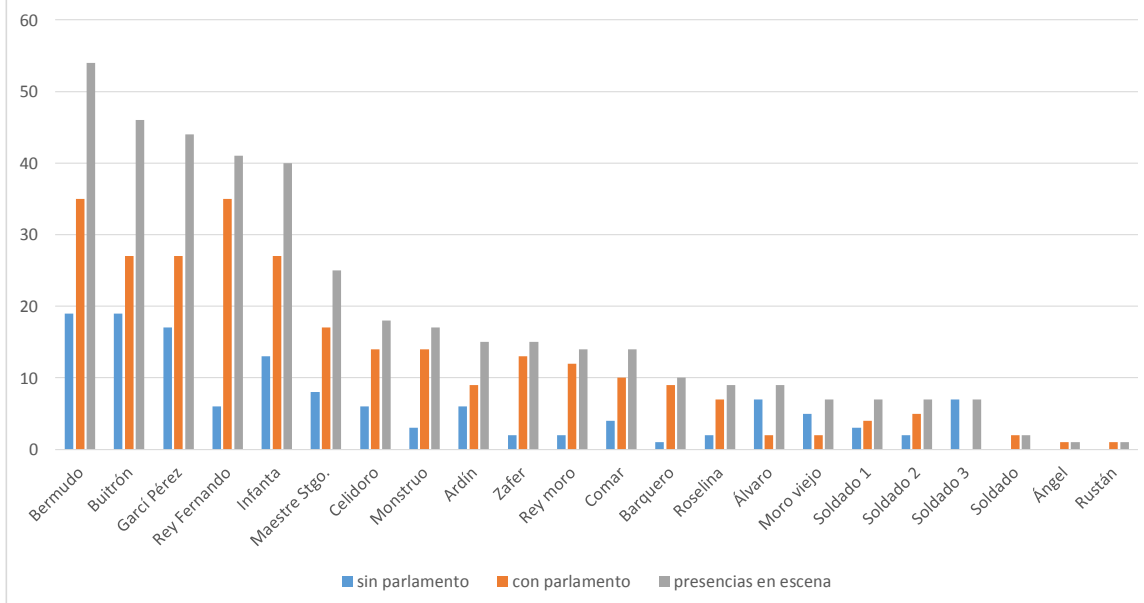


La mayoría de las secuencias no están divididas en microsecuencias. A estas las hemos denominado “monosecuenciales”, pues su uniformidad de contenido y forma no admitía subdivisiones. En los casos es que sí era posible la división de una secuencia en microsecuencias, hemos establecido varias categorías: “bisecuenciales” (escenas que contienen dos microsecuencias): son bastante abundantes en relación a los otros tipos de divisiones que hemos demarcado. “Trisecuenciales”: escenas divididas en tres microsecuencias; y “tetrasecuenciales”, que están divididas en cuatro y son el caso de subdivisión secuencial menos abundante.

Los motivos más frecuentes en el cambio de microsecuencias están relacionados con elementos argumentales: cambios de situación o tono argumental en el discurso de los personajes.

En la comedia participan 22 personajes con nombre asignado, junto con otros sin nombre específico: “otros”, “tres moros”, “moro”, “acompañamiento”, lo que elevaría la cifra total hasta los 28-30 personajes, ya que desconocemos el número exacto de personas que componen el “acompañamiento”. De la lectura de las tablas de análisis estructural del apéndice extraemos muchos datos y conclusiones que presentamos a continuación:

Participación de los personajes en la comedia



Pablo A. Poó Gallardo

La participación de los personajes en la comedia está encabezada por Bermudo, quien reúne en mayor número de presencias en escena, seguido por su criado Buitrón, Garcí Pérez, el rey Fernando III y la Infanta de Túnez, Celaura. En este grupo encontramos a los personajes principales de las dos tramas que conforman la comedia *El cerco de Sevilla*: Bermudo y Celaura como pareja protagonista de la trama amorosa y Garcí Pérez y el rey Santo de la trama histórica. Buitrón es la figura del donaire que sirve como contrapunto cómico en ambas tramas, de ahí su abundante presencia en la obra simultaneando participaciones en el apartado amoroso e histórico.

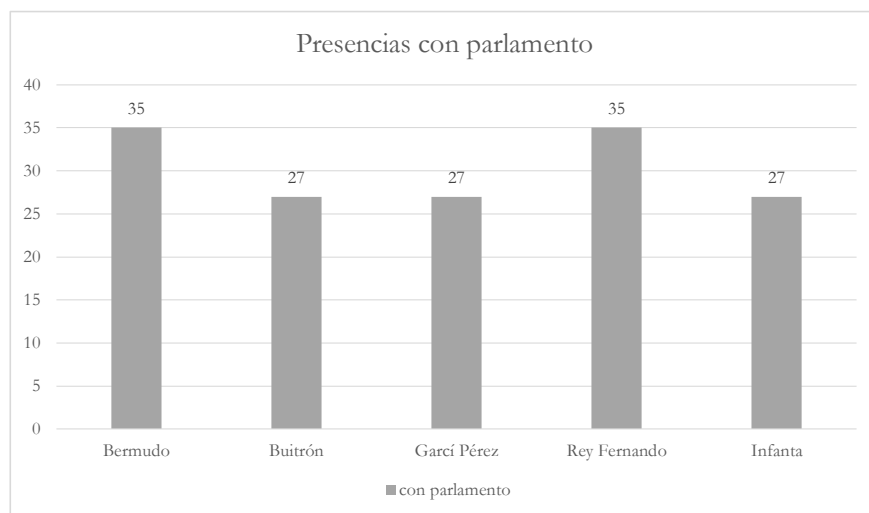
Una menor recurrencia alcanzan el Maestro de Santiago, Celidoro o el Monstruo cuya participación, aunque importante para el desarrollo argumental, es puntual -con mayor o menos extensión- a lo largo de la obra.

Ardín y Zafer -pareja que suele aparecer unida en el escenario-, Roselina, Comar, el Rey moro o el Barquero tienen una presencia muy concreta en la obra, aunque superior a la de personajes muy puntuales como puedan ser los que ocupan las posiciones finales de la tabla: Rustán, Álvaro, etc...

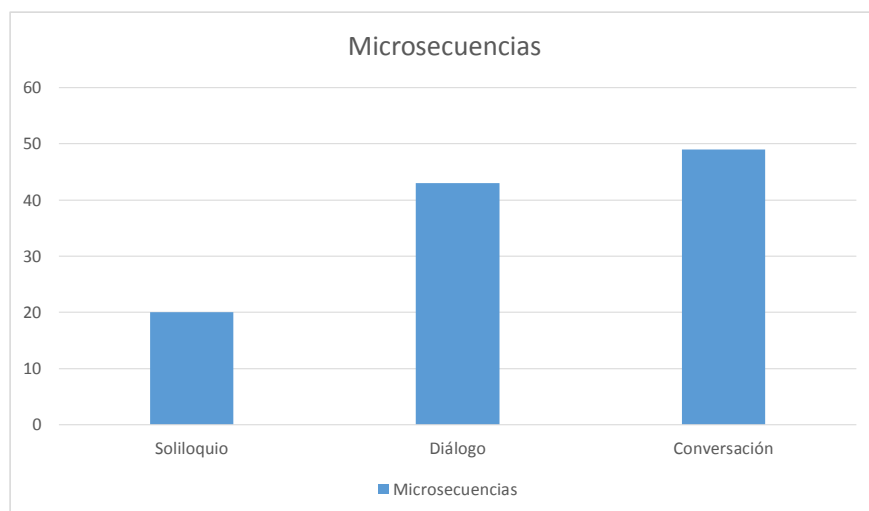
Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Cabe destacar la gran proporción que se establece en el número de presencias en escena con parlamento entre los cinco personajes protagonistas de la obra:

La importancia de Fernando tanto como personaje histórico como protagonista de peso en la comedia se clarifica en su gran número de parlamentos en escena, que iguala el de Bermudo quien, como hemos señalado, es la figura con presencia más destacada en la obra.



Pablo A. Poó Gallardo



La comedia está construida, en gran medida, a través de diálogos y conversaciones entre los personajes<sup>56</sup>, siendo significativamente inferior el número de soliloquios.

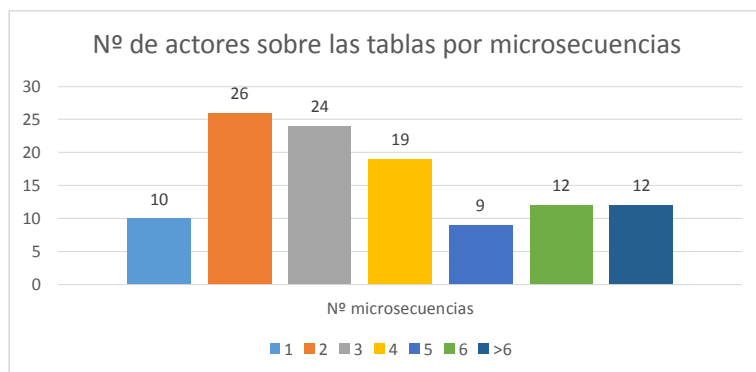
La funcionalidad de los soliloquios se adecua a la presentación de un conflicto por acontecer, al resumen de acontecimientos pasados o bien a la conclusión, expresión emocional o comentario de los incidentes ocurridos.

Los diálogos y conversaciones, por su parte, suponen una mayor presencia de personajes en escena, aunque no siempre, dado que algunas relaciones las comenta un único personaje ante la presencia de varios de ellos, como puede ocurrir en la Jornada I cuando Buitrón narra el periplo en el que se ha convertido su vida ante Bermudo, la Infanta, Comar, Roselina, Zafer y Ardín.

El número más frecuente de actores sobre las tablas por microsecuencia es de 2, seguido de la presencia de 3 o 4. Menos frecuente es la presencia de 6 o más actores y, menos aún, de 1 ó 5.

---

<sup>56</sup> Para una mayor exhaustividad en el análisis, hemos creído conveniente distinguir entre aquellos diálogos que se producen exclusivamente entre dos personas, a los que hemos llamado “diálogos”, y aquellos en los que participan tres o más interlocutores, a los que hemos denominado “conversaciones”.



#### 5.1.3.4 ANÁLISIS POR JORNADAS

##### Jornada I

Durante la jornada primera se desarrolla la introducción, como ya hemos señalado, tanto a la trama amorosa de la comedia como al asunto histórico. En ella también comienza el nudo de la obra a partir de 4ª escena.

Contiene un reparto abundante de personajes: hasta 15 personajes desfilan por las tablas en la primera jornada. Esta abundancia es debida a su carácter introductorio y de presentación de la trama, que hace necesario que el espectador se vaya familiarizando con la nómina de *dramatis personae* principales.

Bermudo vertebraba la sucesión de secuencias durante la primera escena, que es la más larga de la jornada, con cinco. El contenido se centra en la presentación de la trama amorosa, por lo que predominan los personajes moros sobre los cristianos, solo representados por Bermudo y Buitrón, que han sido apresados volviendo de Túnez.

El diálogo entre estos dos cristianos, a solas en las tablas una vez que han ido saliendo, progresivamente, los personajes musulmanes, es la transición que Belmonte emplea para enlazar con la trama histórica, ya que Buitrón, preguntado por Bermudo, saca a colación la situación actual del campamento cristiano, que hace poco se ha amotinado contra Fernando III. A partir de este momento la presencia de personajes en el escenario será notablemente inferior a esta primera escena.

La segunda escena presenta la situación que ha planteado Buitrón en la conversación que mantienen los capitanes del rey Santo, que han aparecido en escena tras la salida de

Pablo A. Poó Gallardo

Buitrón y Bermudo, con el consiguiente cambio escénico. La escena es breve -3 secuencias- y con ella concluye la presentación de la trama histórica.

El rey Fernando III no aparecerá físicamente hasta la escena siguiente, origen del nudo de la obra, y será breve, pero intensa. En estas tres secuencias el rey ha sido transportado al interior de la mezquita mayor por un Ángel y consigue escapar de la muerte por poco. No es esta sino la dramatización particular de Belmonte de la leyenda de la Virgen de los Reyes, que explicamos en el apartado dedicado a la presencia de lo fantástico en la obra.

Tras una cuarta escena prácticamente testimonial que continúa el suceso de la aparición y huida de Fernando del interior de la mezquita y que tiene un claro carácter premonitorio debido a la funesta visión que de su futuro tiene el rey moro, llegamos a la quinta y última escena de la primera jornada. Esta vuelve a suponer un aumento de personajes en el escenario dado que transcurre, tras un nuevo cambio escénico, de nuevo en el campamento cristiano, donde el rey sofocará un nuevo motín y animará a un ejército decaído ante la falta de avances en el cerco.

El menor número de secuencias y microsecuencias de esta jornada le confiere un carácter más pausado que las dos restantes que nos quedan por analizar. La prisión de Bermudo y la mala situación anímica por la que atraviesan las huestes cristianas con las que culmina esta jornada crean, sin embargo, una gran tensión dramática que irá *in crescendo* durante la segunda jornada. Los diálogos y las conversaciones se reparten, prácticamente, a partes iguales en esta jornada debido a la presencia, fundamentalmente en las escenas 2ª, 3ª y 4ª, de pocos personajes en el escenario.

## **Jornada II**

La jornada II desarrolla una mayor tensión dramática vertebrada en la mayor acumulación de secuencias y microsecuencias que le otorgarán, además, gran dinamismo.

En esta jornada, tanto la trama amorosa como la histórica avanzan mucho en su desarrollo sin llegar a resolverse, ya que a ello está destinada la última jornada. La trama amorosa, cuando parecía casi resuelta, se complica con la aparición del monstruo y el anticlímax del rapto de la Infanta.

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

A ello dedicará Luis de Belmonte la mayor parte de los versos de esta jornada, ya que no será hasta la secuencia 9 de la 3ª escena cuando se pasará de la trama amorosa a la bélica, que continuará hasta el final de la jornada.

La extensión de las escenas es irregular: 9 secuencias para la primera, 5 para la segunda, le sigue con 13 -la más extensa-: la tercera escena. La cuarta es monosecucional mientras que la quinta presenta 3 escenas. Este reparto responde a la predonderancia de la trama amorosa sobre la histórica en esta segunda jornada.

En efecto, tratan el tema del amor de Bermudo y Celaura 23 de las 31 secuencias de esta jornada. En ellas se contará el intento de engaño de Roselina y Comar para que la Intanta mate a su amado, cómo este consigue huir, cómo la Infanta ayuda, confundida, a Celidoro a salir de la ciudad; se narra la llegada del monstruo, que aparece por primera vez en la obra, su historia y cómo consigue raptar a Celaura ante la frustración de Bermudo, que no llega a tiempo.

El caballero cristiano servirá de transición hacia la trama histórica al igual que su criado hizo en la jornada anterior. Mientras se lamenta por el rapto de su amada, divisa a Garcí Pérez y Buitrón, quienes lo ponen al tanto de la emboscada que el moro Rustán le ha preparado a Fernando y contra la que, al hacerse efectiva, tienen que intervenir.

Esto ocupa las últimas ocho secuencias, que culminan con la entrada de Garcí Pérez y Bermudo en la propia Sevilla, tras una feroz acometida a los moros.

Las formas discursivas más presentes en esta Jornada II son los diálogos y las conversiones, debido a la presencia continua de varios personajes sobre el escenario. Destacan, sin embargo, los soliloquios del monstruo y Bermudo, en octavas reales, de tema amoroso (vv. 1056-1095 y vv. 1671-1734).

El número de personajes sobre las tablas siempre es de dos o superior, siendo solo 4 microsecuencias las que cuentan con un único actor sobre el escenario.

### **Jornada III**

La última jornada es depositaria de una gran tensión dramática dado que en ella se alcanzan los desenlaces de las tramas amorosas e históricas que, como no podía ser de otra manera, confluyen al final de la obra.

Pablo A. Poó Gallardo

En este caso, el distinto peso que de estas tramas encontramos en la jornada anterior se revierte, estando destinada exclusivamente la primera escena a la huida de Celaura del rapto del monstruo, que se desarrolla a lo largo de sus tres escenas.

A partir de entonces la obra se centra en el desenlace del cerco de Sevilla incluyendo, casi como un lance más del mismo, la culminación de la historia de amor entre Bermudo y Celaura -secuencia 6, 2ª escena- que se materializará en la última escena de la comedia con su matrimonio.

El desenlace de la trama histórica gira en torno a la decisión de romper el puente de barcas gracias a la ayuda de Ramón de Bonifaz, personaje que, a pesar de su importancia, no aparece como tal en la obra, solo referido en los parlamentos de otros, sobre todo del Maestre.

La rotura del puente precipita los acontecimientos de tal manera -secuencia 3, 5ª escena- que lo siguiente que se produce es la entrega de las llaves de la ciudad a manos del rey moro a Fernando.

Esta última jornada es muy rica en dinamismo y acción. Su extensión es similar a la jornada anterior: cinco escenas, 23 secuencias, 21 microsecuencias. El número de personajes en escena es muy elevado: lo normal es que haya 3 o más personajes sobre el escenario. En la escena final se alcanza la decena. Esto provoca una casi total presencia de diálogos y conversaciones, con las únicas excepciones de la secuencia 3 de la 1ª escena -momento en el que el monstruo, en soledad, se lamenta de su muerte-, secuencia 12 de la 2ª escena -el gracioso, que se ha quedado solo en escena, bromea sobre el hecho de que todos han entrado en combate, incluida la infanta, y él se ha quedado solo en el lugar- y la secuencia 1 de la 4ª escena -cuando el rey Fernando se queda solo combatiendo a los musulmanes-.

La extensión de las escenas vuelve a ser irregular: 3 secuencias para la primera, 13 para la segunda que se convierte, con diferencia, en la más extensa de la jornada, 1 para la tercera, 2 para la cuarta y 4 para la quinta y final. La gran extensión de la segunda jornada se justifica por la cantidad de hechos que en ella acontecen: en el campamento cristiano unos soldados murmuran sobre el rey y son oídos por éste y Garcí Pérez aunque, finalmente, son perdonados. El rey acepta el consejo de un moro viejo y decide romper el puente de barcas. Aparece, entonces, una comitiva musulmana encabezada por un elegante jinete que reta a duelo a Bermudo, que acepta al descubrir que es Celaura disfrazada. La infanta es derrotada



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

sin sufrir daño y se descubre ante los presentes como amada de Bermudo. Tocaban clarines y comienza la batalla final.

Existe una gran densidad dramática en esta jornada, hecho que, por otra parte, es de esperar de la solución final de un conflicto teatral, que se ve postergado a la última de las escenas. Es de suponer que la presencia sobre las tablas del número máximo de personajes sobre el escenario en la escena final supondría la reunión de todos los representantes de la pieza para el saludo final.

#### 5.1.3.5 ENTRADA Y SALIDA DE PERSONAJES

El número de entradas / salidas de personajes en toda la comedia es de 167. Una cifra elevada, pero acorde con el número de personajes que aparecen en escena: 22.

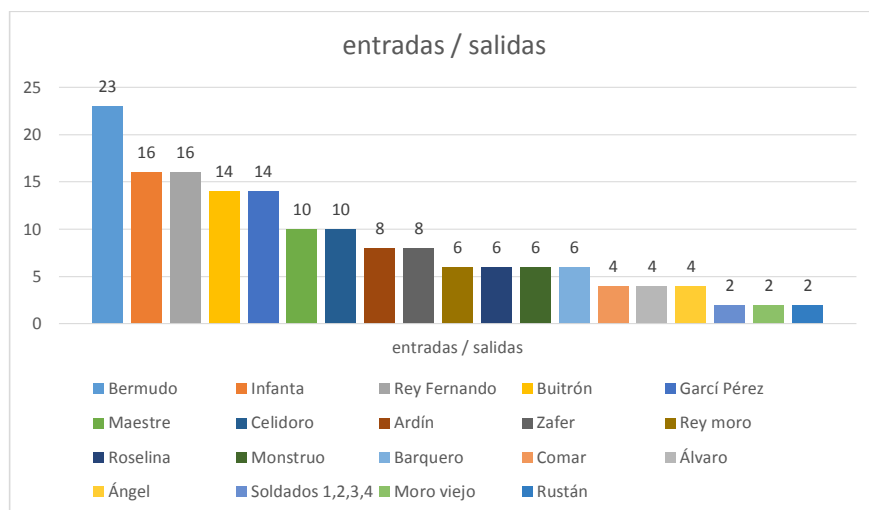
Hay algunos personajes que conforman parejas o grupos que entran o salen conjuntamente: es el caso de los tres soldados que juegan a los dados y murmuran del rey en la tercera jornada, quienes suman 6 entradas / salidas o de los guardas moros Ardín y Zafer quienes, aunque en alguna escena concreta aparezcan por separado, su interpretación sobre las tablas suele darse simultáneamente. Estos suman 16 entradas / salidas.

Bermudo acapara el mayor número de entradas / salidas del escenario: 23. Esto se debe a su importante participación en las dos tramas que conforman la obra: es uno de los protagonistas de la trama amorosa y un personaje muy destacado de la trama histórica. Le siguen la Infanta de Túnez, su amada, con 16 entradas / salidas, número que también se debe a su participación en las dos tramas, aunque su presencia en el apartado histórico es mucho menor; y el rey Fernando III, también con 16, figura principal de la trama histórica del cerco de Sevilla.

Les siguen de cerca otros personajes de participación más moderada, aunque en ambas tramas, como pueda ser Buitrón (14), o en una sola de ellas, la histórica en este caso, si hablamos de Garci Pérez (14) o el Maestre (10).

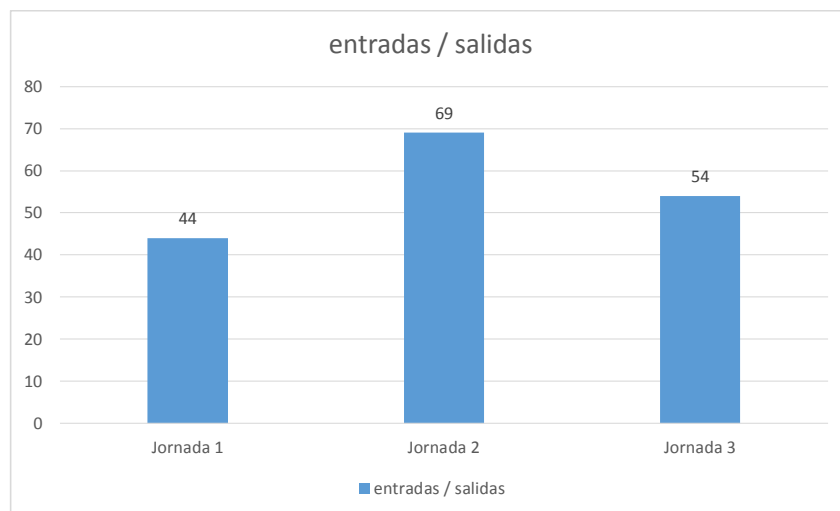
Pablo A. Poó Gallardo

El reparto total quedaría así:



Este reparto evidencia el agrupamiento de personajes según su importancia dentro de la propia comedia, que se ve reflejada en su número de entradas y salidas de las tablas.

Si analizamos la relación existente entre el número de entradas y salidas y la mayor o menor intensidad del desarrollo de la acción, observaremos cómo las jornadas con mayor cúmulo de acontecimientos y, por tanto, de tensión dramática, son las que mayor movimiento sobre el escenario registran.



Como ya hemos comentado, la segunda y la tercera jornada son las que más desarrollo argumental contienen por ser el epicentro del nudo y el desenlace, respectivamente.

#### 5.1.3.6 ESPACIO Y TIEMPO DRAMÁTICO

El estudio de las dimensiones espacio-temporales en la comedia *El cerco de Sevilla* representa el problema fundamental del manuscrito que estamos editando; Este manuscrito es una copia de autor, realizada para uso de la representación: nos basamos en que contiene hasta tres manos distintas con letra del XVII.

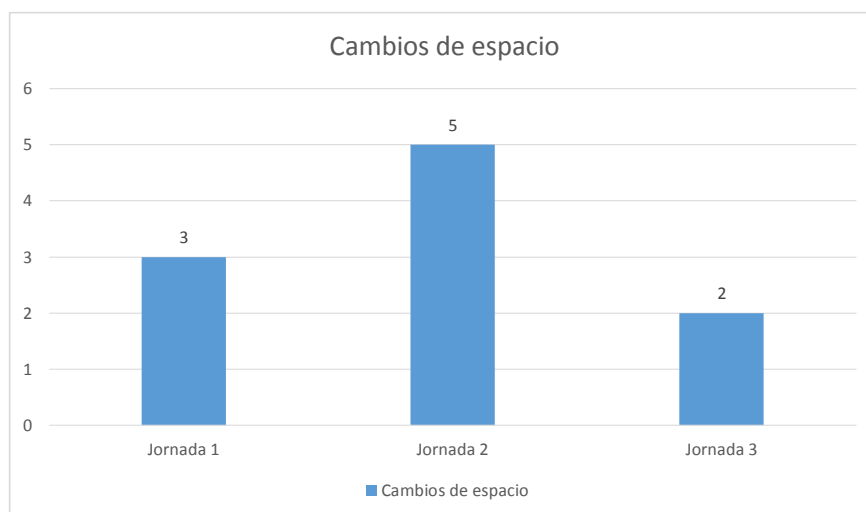
La ausencia generalizada de acotaciones escénicas para el espacio y el tiempo dificulta la determinación de los espacios en los que se desarrolla la trama y el tiempo en el que suceden los mismos, teniendo que recurrir, como veremos en el análisis, a las referencias implícitas en los parlamentos de los personajes.

La noción de didascalía, más amplia que la de acotación escénica, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por una parte incluye las llamadas acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, al frente de cada parlamento o al principio de la obra o de los diferentes actos, con sus nombres, naturaleza y función. En segundo lugar, comprende los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos o marcas quedan encerrados o cubiertos entre las intervenciones de los

Pablo A. Poó Gallardo

distintos personajes, al lado de la infinita serie de iconos, índices y símbolos que componen el tejido dramático, y, a veces, confundidos con ella (Hermenegildo, 1986, 710).

#### 5.1.3.6.1 EL ESPACIO DRAMÁTICO

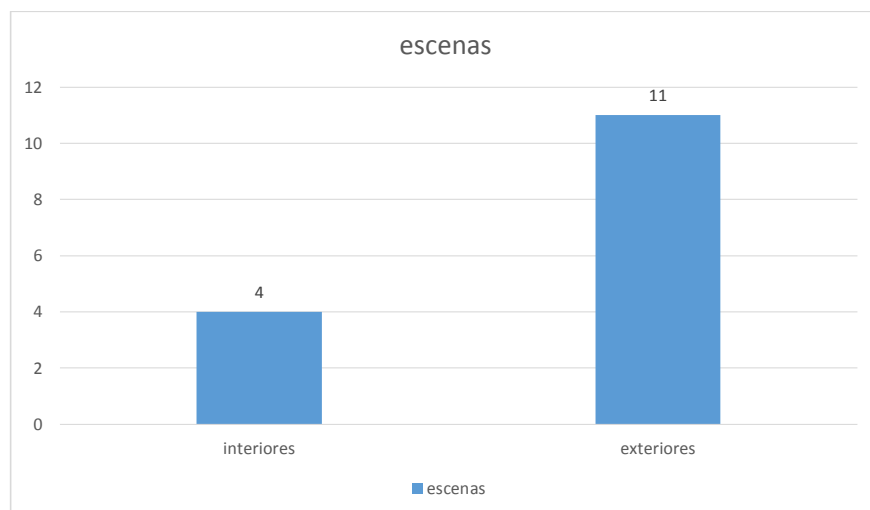


La obra se desarrolla en seis espacios diferentes: el interior del Alcázar moro de Sevilla, el interior de la mezquita mayor de Sevilla, las afueras de la ciudad, la orilla del Guadalquivir, una isleta dentro del propio río y el campamento cristiano, que se alternan a través de 12 cambios de espacio dramático.

Tanto la Jornada II como la III comienzan con cambio de espacio. La II es la que más traslaciones presenta: 5. Le siguen la I, con tres y la III, con dos.

Dada la materia histórica del asedio de Sevilla que es la base argumental de la comedia, la mayoría de las escenas se desarrollan en espacios exteriores, siendo reducida, por lo tanto, la presencia de interiores. Los primeros representan las afueras de la ciudad, contando el propio río, alguna de sus puertas, sus muros y el campamento cristiano. Los segundos el interior del Alcázar moro y de la mezquita mayor.

Este uso de escenas de interior y exterior influye en el carácter de las mismas: las de interior son más intimistas, más amorosas; las de exterior, por el contrario, son más bélicas, más ajenas a los personajes.



Como hemos comentado en la introducción al análisis del espacio y el tiempo dramático, sabemos de estos cambios de escena por los parlamentos de los personajes; las acotaciones presentes en el manuscrito registran, principalmente, las entradas y salidas de personajes y sus atuendos.

El comienzo de la obra debe de suceder en el interior del Alcázar de Sevilla. No hay muchos testimonios que apoyen esta conjetura en la obra, salvo cuando Celidoro (v. 23), habla de “estos pozos sombríos”, que bien pudieran ser los de los jardines del Alcázar. Después del v. 217 encontramos la acotación: “Dentro, dice Zafer”, por lo que no sería lógico que la escena se situase en un exterior, sino en una estancia susceptible de tener interiores. Además, ya en la Jornada II (v. 1111), Comar le dice a Bermudo: “Dicen que eres la ocasión / porque anoche Celidoro / en este mismo lugar / ciego te quiso matar / de celos”. Esta secuencia sucede, como veremos más adelante, en el interior del Alcázar, y el parlamento se referiría, por tanto, a la primera escena de la obra, donde pelean Bermudo y Celidoro cuando son interrumpidos por la llegada del Rey moro, la Infanta y varios personajes más –suponemos– al interior del Alcázar. Por último, y aunque extratextualmente, lo lógico es que, con la ciudad sitiada, el rey moro saliera en contadas ocasiones de su palacio, menos aún para recibir a la Infanta de Túnez, por lo que nos reafirmamos en la idea de que la obra comienza en el interior de dicho edificio.

Pablo A. Poó Gallardo

La segunda escena se traslada al campamento cristiano, que estaba situado a las afueras de la ciudad. Desde él se divisa la ciudad de Sevilla en todo su esplendor, así, el Maestre afirma: “Copioso espacio de tierra / ocupa, por sus cuarteles/ se divide” (v. 525). Este campamento no debería estar situado muy lejos del río, dado que cuando los capitanes van a buscar al rey a su tienda y este se encuentra ausente, el soldado que montaba guardia les dice: “¿Si salió a gozar del río?” (v. 679).

La tercera escena de la Jornada I ocurre en el interior de la mezquita mayor de Sevilla, a donde un ángel ha llevado volando al rey Fernando: “En Sevilla estás ahora / en medio de su mezquita” (v. 750). El rey consigue escapar (cuarta escena) y, ya en la quinta escena, vuelve al campamento cristiano para alivio de sus tropas: “¡Ya he llegado!” (v. 841).

La Jornada II comienza con un cambio de espacio; nos trasladamos al interior del Alcázar, el palacio del rey moro de Sevilla. Roselina nos da la pista: “¿Qué buscas en el jardín / cuando la noche camina / sobre el cielo?” (vv. 1024-1026). Bermudo describe, en su parlamento, nuevos detalles del lugar: “entre estos laureles graves” (v. 1030), “y esa fuente clara y fría” (v. 1032) “pone a las flores dormidas” (v. 1038).

Al final de la primera escena de esta Jornada II, la Infanta ha instado a huir a Bermudo del palacio, y éste llega a un postigo en las murallas de la ciudad que debe franquear para salir de la misma. Él mismo nos da los detalles: “que está el postigo ocupado / que sale al campo” (v. 1361).

La tercera escena supone un nuevo cambio de emplazamiento, esta vez la acción se traslada al río Guadalquivir y sus orillas en virtud de la aparición en escena del barquero y el monstruo. Sus parlamentos son buenos indicadores espaciales; el barquero dice: “cuando a honrar mi barca vienes” (v. 1478). El monstruo, unos versos más adelante: “el sitio de esta ribera” (v. 1486). Encontramos nuevas pistas varios cientos de versos más adelante de que la escena se desarrolla en el río, con una barca sobre el escenario. La Infanta, cuando pide ayuda a Bermudo, le grita: “(...) ¡Llega al río!” (v. 1667). El monstruo, en su huída con Celaura raptada, le ordena al barquero: “El remo juega” (v. 1732).

Una vez que los tres personajes: Infanta, Barquero y Monstruo desaparecen río arriba, Bermudo queda lamentándose en soledad en la orilla del río. En ese momento aparecen Garci Pérez y Buitrón, que se unen a Bermudo y, progresivamente, van trasladando la acción desde la orilla del río a las afueras de Sevilla. No hay cambio de escena dado que no se produce vacío de escenario, aunque sí de secuencia.

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Ese traslado se confirma en la acotación anterior al v. 1917: “Salte por el muro con un moro abrazado y Bermudo”. El muro no es otro que el de la propia Sevilla, donde Garcí Pérez y Bermudo han entrado acometiendo a los moros tras el intento de traición de Rustán. Nos encontramos ya en la segunda secuencia de la quinta escena.

La Jornada III también comienza con un cambio de ubicación. De nuevo volvemos al río, concretamente a una isleta sobre el río con una barca presente sobre el escenario. Las indicaciones nos las da el Monstruo: “que en el cristal de este río” (v. 1970), la Infanta: “en esta barca topa” (v. 2005), y el barquero: “en esta isleta pequeña” (v. 2019), “huye a la barca” (v. 2052).

Una vez que el Monstruo muere y da comienzo la segunda de las cinco escenas que componen la Jornada III, la acción se traslada al campamento cristiano y a las afueras de la ciudad, pero no encontramos en el texto ni acotaciones explícitas ni pistas implícitas en los parlamentos de los personajes: hemos de deducirlo por el propio desarrollo argumental de la acción que nos lleva, en primer lugar, al campamento cristiano, donde unos soldados juegan a los dados y murmuran del rey, que los escucha, reprende y perdona (secuencias 1 a 4 de la escena segunda). Allí mismo sucede el episodio del duelo entre la Infanta y Bermudo (secuencias 6, 7, 8, 10; escena segunda).

El fiero combate final se desarrolla en los extramuros de Sevilla (secuencias 11, 12, 13 de la escena segunda. Escenas tercera y cuarta). Finalmente, la entrega de llaves de la ciudad a Fernando se debe de realizar frente a alguna de sus puertas de acceso desde la parte de extramuros. Dice el rey Fernando: “Entremos en la ciudad” (v. 2741).

#### 5.1.3.6.2 EL TIEMPO DRAMÁTICO

Al igual que ocurre con el espacio, el tiempo dramático no aparece especificado en las acotaciones de la obra, por lo que hemos de deducirlo de los parlamentos de los personajes.

La Jornada I comienza de noche. Es algo que se deduce considerablemente avanzada la obra, en el v. 1111, cuando Comar, haciendo referencia a la escena que abre la comedia, dice “Dicen que eres la ocasión / porque anoche Celidoro / en este mismo lugar / ciego te quiso matar / de celos”.

Pablo A. Poó Gallardo

A partir de la segunda escena, toda la primera jornada transcurre ya de día, dado que no hemos encontrado ninguna alusión temporal en el texto. Este cambio de tiempo lo anuncia el Maestre en el v. 532, cuando saluda a Álvaro, que acaba de entrar en escena: “¡Alegre día!”.

La Jornada III comienza de noche, Roselina lo anuncia: “¿Qué buscas en el jardín / cuando la noche camina / sobre el cielo?. (vv. 1024-1026). Toda la jornada está salpicada de referencias temporales que señalan que se desarrolla durante una sola noche:

INFANTA: “¿Quién, a estas horas, se atreve / a ocupar este lugar?” (vv. 1134-1135); “¿Qué le obligó a que no fuese mañana?” (v. 1149).

COMAR: “Antes de que se muestre el día” (v. 1151); “(...) antes que el día / luces comience a expirar” (v. 1214-1215).

INFANTA: “Será la luna testigo / con la luz que esparce ahora” (v. 1244-1245).

ZAFER: “(...) reflejos vemos / de la espada que toco / en los rayos de la luna” (v. 1365-1367).

BERMUDO: “que la luz de Cintia baña” (v. 1553).

MONSTRUO: “Será bastante la luna” (v. 1631).

REY FERNANDO: “que si no fuese esta noche / porque ya el alba se acerca” (v. 1833-1834).

ÁLVARO: “Ya da el sol señales ciertas / del día” (v. 1899-1900).

Esta Jornada ha de continuar de día. No contamos con apoyos textuales para esta suposición, pero el propio carácter de los acontecimientos que se desarrollan y la ausencia de menciones a la noche o la luna son, para nosotros, pruebas de este desarrollo diurno.

El tratamiento del tiempo aludido es complejo en esta comedia por el mismo motivo de la ausencia de didascalías explícitas.

Bermudo, precisa el mes del año en que se encuentran: “la calor de julio enoja” (v. 1028). Este dato es la única referencia temporal que encontramos en la obra y, en torno a él, podemos conjeturar acerca del lapso de tiempo que transcurre en la obra.

El asedio de Sevilla por parte de las tropas cristianas comenzó el 24 agosto de 1247, momento en el que se corta el suministro de agua a la ciudad a través de los Caños de



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Carmona. La ciudad se rindió en noviembre de 1248, concretamente el 23 de noviembre se produjo la entrega de las llaves de la ciudad y se hizo marchar a los moros. La ciudad quedó vacía y fue habitada por emigrantes castellanos; y las tierras fueron repartidas entre diversas órdenes militares. (Richard, 2011: 115 y ss.).

Si Bermudo habla del calor de julio y la obra comienza con Sevilla ya sitiada, cabe suponer que se refiere a julio de 1248. Como la entrega de llaves, escena final de la comedia, se produjo en noviembre de ese mismo año, podemos conjeturar que, a lo largo de la obra, transcurrirían cuatro meses. Sin embargo, hemos de seguir prestando atención al texto.

Al final de la primera escena de la comedia, Buitrón le pregunta a su señor Bermudo por el ejército cristiano y su monarca, y éste le responde: “Marchando / llega a cercar Sevilla” (v. 514-515), por lo cual el asedio no habría empezado o estaría a punto de comenzar; esto retrasa el inicio de la obra hasta agosto de 1247, por lo que, durante la misma, transcurrirían un año y tres meses. Dada la concentración de la acción en la obra, los saltos temporales son de entidad considerable.

A partir de este momento podemos comparar los acontecimientos dramáticos con los históricos con el objetivo de estudiar el paso del tiempo aludido. De nuevo nos encontramos con la escasez de pistas textuales:

J. 1, E. I, S. 5ª (v. 515), BERMUDO: Marchando / llega a cercar Sevilla. **Agosto 1247.**

J. 1, E. II, S. 1ª, M. 3 (v. 581 y ss.), MAESTRE: Dicen / que bastan ya la victorias / de Fernando, y que las glorias / que aguarda las contradicen / los imposibles que ven / en conquistar a Sevilla, / cuya fuerza no se humilla / a Jerjes, y dicen bien. **Agosto de 1247**, pues el cerco aún no ha comenzado, los soldados se amotinan porque consideran suficientes las conquistas realizadas hasta la fecha y temen la resistencia que pueda oponer una urbe tan grande como era la Sevilla de la época.

J. 1, E. V, S. 3ª (v. 890 y ss.), FERNANDO: Pues ¿Qué pretenden? ¿Qué piden? / MAESTRE: Que levantes, cuando menos, / el cerco. **Pasado agosto de 1248**, pues el cerco ha comenzado.

J. 3, E. 2, S. 9ª (v. 2447 y ss.), MAESTRE: quiere probar por el agua / aunque le amenacen riesgos / a romper el puente. La rotura del puente de barcas se produjo **el 3 de mayo de 1248**. Esta escena es levemente anterior a dicha fecha.

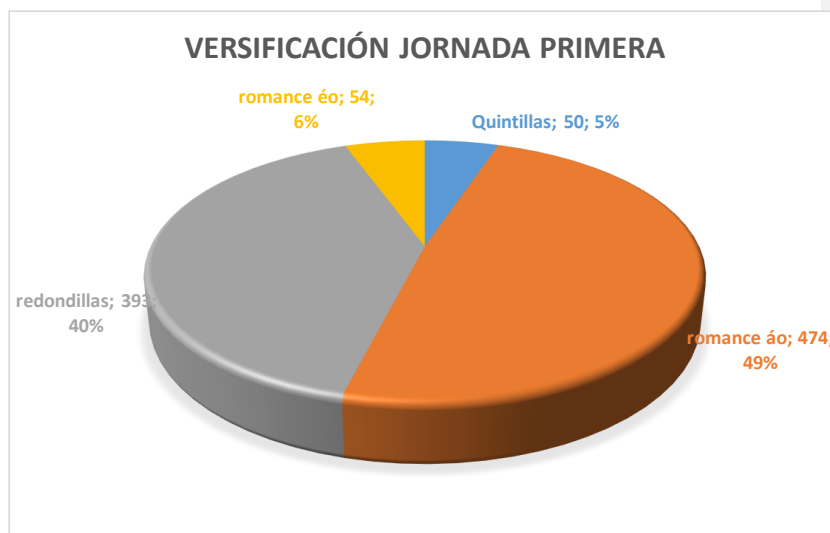
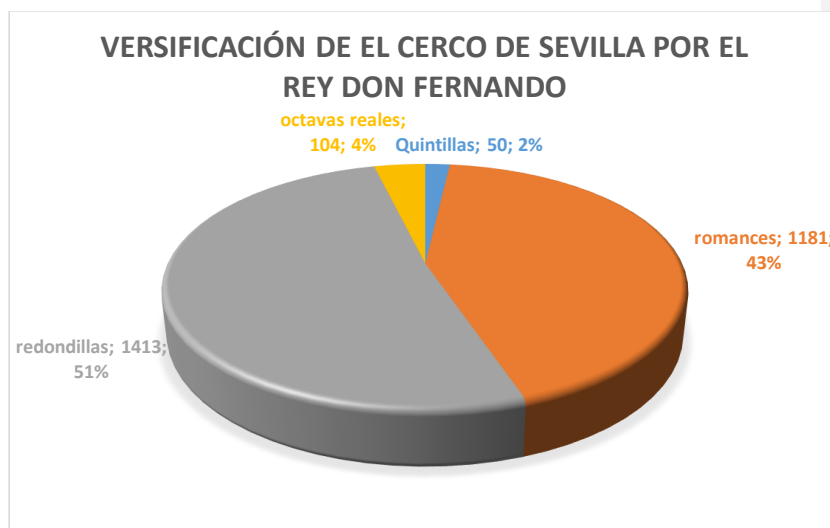
Pablo A. Poó Gallardo

J. 3, E. 5, S. 3ª, M. 1 (V. 2680), [acotación anterior al verso] “suena estruendo del puente roto”, **3 de mayo de 1248**.

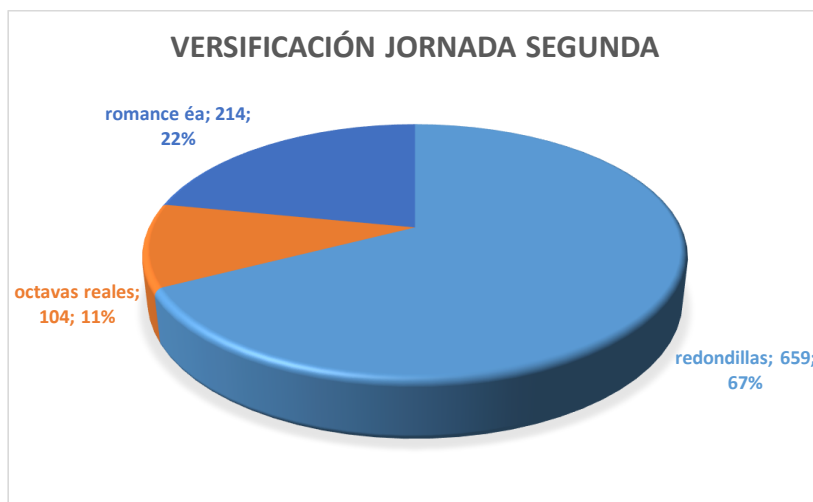
J. 3, E. 5, S. 4ª, M. 1 (V. 2700), [acotación anterior al verso] “Tocan armas, salen el rey moro y otro con una fuente con llaves y una corona y acompañamieto”. **23 de noviembre de 1248**.

Por todo esto, podemos concluir que el tiempo aludido es de un año y tres meses. El tiempo dramático asciende a un total de unas pocas semanas: sabemos que la Jornada I discurre a lo largo de menos de 24 horas, comienza de noche y termina al día siguiente. La Jornada II comienza la noche del día en el que acabó la jornada anterior (hay *continuum*) y se desarrolla en su transcurso, 10 horas. Al comienzo de la Jornada III ha pasado, al menos, un día. Transcurre en un lapso de tiempo indeterminado, pues no sabemos cuánto tardó la infanta en regresar de la isleta donde la llevó secuestrada el monstruo, aunque podemos decir que, a partir de la escena segunda y hasta el final transcurre una sola tarde, dada la ausencia de referencias temporales en el texto y el carácter continuado de la acción.

## 5.2 ANÁLISIS MÉTRICO



Pablo A. Poó Gallardo



Presento, a continuación, una breve semblanza sobre el uso de las estrofas presentes en nuestra comedia. No tanto porque crea que aporte algo al conocimiento que se tiene de ellas, sino porque así contextualizo el uso de las mismas relacionando su empleo en la literatura contemporánea y en el propio Belmonte.

En su forma normal, la redondilla es una estrofa de cuatro versos cortos, octosílabos como norma general y con rima consonante; en relación a la disposición de ésta hay dos

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

variedades: la redondilla de rimas abrazadas (abba), que existe casi exclusivamente desde los Siglos de Oro y algunos teóricos la consideran como la única y verdadera forma de la redondilla. Son las redondillas de nuestra comedia. La redondilla de rimas cruzadas (abab) que, aunque es el tipo más antiguo, no todos los investigadores la consideran una forma de redondilla, sino una cuarteta, en analogía a la forma estrófica decasílabo serventesio.

No hay limitación de asuntos en la redondilla, salvo que el uso de versos cortos pueda afectar al estilo. En su mayor florecimiento servía para componer comedias y diálogos. Lope la recomendaba para las “cosas de amor” (Baehr, 1989: 237-239).

El máximo florecimiento de la redondilla (abba) en el teatro se inicia a partir de 1575. Su triunfo se inicia con Juan de la Cueva (*El tutor*, 1579), donde las redondillas constituyen el 92% de las formas empleadas. Es la principal forma estrófica en Lope de Vega<sup>57</sup>, Tirso, Guillén de Castro y Montalbán.

“El romance es el género poético más general, más constante y más característico de la literatura española” (Riquer, 1950: 24). Las muchas variaciones temáticas y formales que el romance experimentó durante su historia de muchos siglos no permite dar una definición única que abarque todas las modalidades en uso hasta nuestros días en el mundo hispánico.

Sus características esenciales son:

- Empleo del verso octosilábico.
- Asonancia continua en los versos pares.
- Libre extensión (Baehr, 1989: 206).

Desde fines del siglo XV se encuentran también, a menudo, romances con añadidos e interpolaciones líricas: desde pareados a poesías completas, en relación con las rimas del romance (Baehr, 1989: 208).

El romance alcanzó su mayor perfección formal y su más amplia divulgación sobre todo gracias a su uso en el teatro desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII. Los grandes maestros son Lope, Góngora y Quevedo (Baehr, 1989: 215).

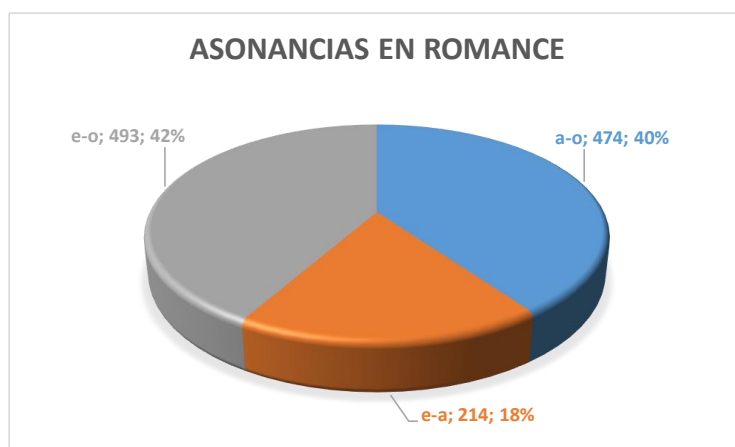
La distribución de uso de las asonancias de los romances aparece recogido en la siguiente tabla. Lope usó 19 diferentes asonancias en romance en el curso de su carrera, sin

---

<sup>57</sup> La proporción de la redondilla en las comedias de Lope hasta 1618 es la siguiente: antes de 1604, del 7,7% hasta el 96,6%; de 1604 a 1608, entre 41,6% y 90,6%; de 1609 a 1618, entre el 26,3% y 75,6% (Bruerton & Griswold Morley, 1968: 42 y ss.)

Pablo A. Poó Gallardo

pasar de 8 en ninguna comedia. Dentro de las variables asonancias, la masculina ú, parece que no fue usada ni por el Fénix ni por el resto de dramaturgos contemporáneos. Las femeninas u-a, u-e y u-o son también muy poco representativas (Bruerton & Griswold, 1968: 125) Este dato, junto con los porcentajes de uso de las diferentes estrofas, nos son de gran utilidad para fechar la comedia, como veremos en las conclusiones.



La octava real (también llamada octava rima, octava heroica y octava italiana) es una estrofa de ocho versos endecasílabos donde los seis primeros tienen rimas alternar (ABABAB) y los dos últimos forman un pareado con un nuevo elemento de rima (CC). Es una estrofa que, por su carácter, es una forma de poesía elevada y noble, especialmente propia para la épica y la lírica de gran aliento (Baehr, 1989: 287).

En la poesía dramática, desde Juan de la Cueva (en cuya *Libertad de Roma*, 1581, alcanza la proporción máxima de 68%), es una de las formas estróficas predilectas. En el teatro nacional no se emplea en gran proporción, aunque sí se usa con notable constancia. Sirve con frecuencia para realzar algunas partes de la obra; con todo su función no se distingue de la de los romances, y así ocurre en Lope de Vega que escribe en su *Arte nuevo*: “Las relaciones piden los romances / aunque en octavas lucen por extremo” (Baehr, 1989: 289).

Las octavas reales de *El cervo de Sevilla* proceden en su mayoría de *La Hispánica*, con pocas variantes en algunas de ellas.

Veamos un ejemplo:

**Comentado [P1]:** Qué significa esto de 'proceden' ¿Ya están estos versos en la Hispánica?

**Comentado [PPG2R1]:** Sí, las cito? Pongo ejemplos?

El cerco de Sevilla	La Hispánica
Dulce, adorado bien, Celaura mía, a quien la rosa y el jazmín suave roban al bello aparecer del día limpio honesto candor, púrpura grave. El ser cobran de ti que el sol no cría en agua, en concha, en flor, en piedra, en ave, coral, perla, color, belleza y pluma que no sean a tu sombra vana espuma.	Dulce adorada prenda a quien solía la blanda rosa y el jazmín suave robar, al bello aparecer del día, puro, honesto candor, púrpura grave, ¿a quién imitarán que el sol no cría en agua, en concha, en flor, en piedra, en ave coral, perla, color, belleza y pluma que no sean a tu sombra vana espuma?

Denominamos quintilla a la estrofa de cinco versos octosílabos con rimas consonantes. Su forma autónoma y definitiva se alcanza en el siglo XV, donde se sujeta a una serie de normas: 1) más de dos rimas iguales no deben estar inmediatas; 2) se evita la rima pareada al final de la estrofa; 3) ningún verso debe quedar sin correspondencia en la rima (Baehr, 1989: 264).

La historia de esta estrofa está especialmente unida a la poesía dramática:

Durante el primer periodo del teatro del que conocemos el nombre del autor, que se inicia con Gómez Manrique (muerto hacia 1490) y llega hasta 1530 aproximadamente, sólo Gil Vicente y Sánchez de Badajoz cultivan la quintilla en proporción considerable. El último escribió tres piezas enteras en esta forma de estrofa. Siguiendo el modelo de Gómez Manrique (*Representación del Nacimiento*), Sánchez de Badajoz en la *Farsa de la salutación* diferencia las formas estróficas según un criterio estilístico, pues María y los ángeles hablan en quintillas y los pastores, en cambio, lo hacen en redondillas. Esta disposición fue también imitada en los Siglos de Oro, aunque no tan consecuentemente. A partir de 1530 la divulgación de la quintilla va en aumento paulatinamente y alcanza su auge a fines de siglo. Así, en lo que respecta a la frecuencia de su uso hasta 1600, en Lope de Vega la quintilla sigue inmediatamente a la redondilla (Baehr, 1989: 266-267).

Sin embargo, señala Baehr (1989: 267) que con el avance de la décima espinela y del romance las cifras de uso entre las formas estróficas del teatro experimentan una disminución desde principios del XVII. La quintilla, entonces, se muestra a la baja siguiendo, siempre a bastante distancia, a la redondilla. Este es, precisamente, el caso de *El cerco de Sevilla*, donde el uso de la quintilla se sitúa en un tímido 2%, a mucha distancia del 51% de redondillas.

Pablo A. Poó Gallardo

### 5.3 ESTUDIO RETÓRICO

El estudio retórico de *El cerco de Sevilla* se basará en una exposición de los elementos retóricos y poéticos más frecuentes en la comedia de Belmonte plasmados en algunos ejemplos seleccionados del texto; sobre ellos extraeremos algunas conclusiones referentes a su estilo.

#### FIGURAS DE PENSAMIENTO

##### SÍMIL

Consiste el símil en una figura de comparación ampliada y embellecedora, en la que están expresados los medios gramaticales de la comparación (como, así, cual igual que, no como, etc.); es uno de los recursos más empleados ya desde los orígenes de la poesía épica: muchos de estas figuras empleadas posteriormente proceden de Homero o Virgilio (Highet, 1954: 164).

La mayoría de los símiles de la poesía española son recreaciones de otros anteriores que los poetas adoptaban, vaciándolos primero de contenido y recreándolos e insertando después en sus poemas (Piñero, 1976: 119).

Muchos de los símiles empleados por Belmonte utilizan, como elementos comparativos, animales:

“Mas, como milano al sol, / se le opone bostezando” (vv. 139-140). “hijo feroz de Micena / es el prodigioso Argano / que, como víbora torpe / mató a su madre en el parto” (vv. 152-154). “porque pudo un desdichado / dormirse como un lirón” (vv. 290-291). “se arrojó como el neblí / tras del pajarico manso” (317-318).

También encontramos escenas campesinas. El labrador, por ejemplo, es motivo frecuente en la literatura del Renacimiento (Piñero, 1976: 121): “verá vuestro rey Fernando / si quiere verse en el riesgo / que, cual segador de espigas, / os voy cortando los cuellos” (vv. 2385-2388).

#### IMÁGENES

En ellas, el término real se expresa junto al irreal poético. En muchas ocasiones significan una reproducción mental que puede ser el recuerdo de una vivencia pasada, visual,



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

perceptiva o de cualquier otro tipo. En gran número pueden ser consideradas variantes simples de metáforas más complejas:

“porque he de arrastrar a los dioses / de los dorados cabellos” (vv. 2071-2072).

#### METÁFORAS

Las metáforas son muy abundantes en *El cerco de Sevilla*, pero se reducen, en su mayoría, a las llamadas “metáforas vulgares” que “repetidas constantemente desde el siglo XVI, se convirtieron en triviales y, a mediados del siglo XVII, algunas estaban casi lexicalizadas. El elemento real está continuamente sustituido por el irreal, y estos términos ennoblecen el lenguaje del poema; y aunque carecen de novedad, crean a la larga una lengua en la que, por sistema, se huye del nombre vulgar sustituyéndolo por otro poético, más noble” (Piñero, 1976: 123).

Estas metáforas triviales constantemente repetidas, llegan a constituir una *manera*, o mejor aún, en unión de otras singularidades, una lengua poética, no distinta en principio de la habitual en poesía, diferente sí, por la constancia, por la incesante repetición del procedimiento y, además, por la frecuencia con que se da el elemento irreal o metafórico, sin que aparezca explícito por ninguna parte el término real de la comparación (Alonso, 1960: 73).

Las metáforas más frecuentes son: *crystal*, empleada para señalar al agua o al río. Se repite tanto en la forma simple de sustantivo como en otras combinaciones: “pone a las flores dormidas / centinelas de cristal” (vv. 1038-1040); “que en el cristal de este río / me he visto y no desconfío / de encender algún deseo” (vv. 1970-1973); “los que ya al sangriento río / con tanto alarbe trofeo / lo habéis hecho plaza de armas / en vez de cristales tiernos” (vv. 2341-2344); “apenas por los cristales / del río a tu fama atento” (vv. 2415-2416); “Argón, el bajel primero / que despedazó cristales, / al mar le verás respando” (vv. 2478-2480).

El río es también “jardinero del verano”: “con la frescura del río / jardinero del verano” (vv. 97-98).

*Estrellas y soles*, como ojos. “se le opone bostezando / con los párpados de estrellas” (vv. 140-141). “eclipsas tus soles claros” (v. 54).

Pablo A. Poó Gallardo

*Montañas de espuma*, como olas. “que, por montañas de espuma, / daba a sus bajeles paso” (vv.157-158).

#### METONIMIA

Para Dámaso Alonso “se parecen la *metáfora* y la *metonimia* en que lo mismo en la una que en la otra hay sustitución de la palabra y la noción que corresponden al objeto pensado. Pero hay entre las dos una diferencia profunda. En la *metáfora*, el objeto pensado (‘dientes’) es sustituido por otro (*perlas*) que no tiene conexión real con él (...). En la metonimia, en cambio, no hay una comparación, sino que el objeto que sustituye al que pensamos pertenece a la esfera de este, está en cierta relación “real” con él” (1961: 154-155).

*Banderas* es una metonimia frecuente en esta comedia. Al ser el tema militar uno de los pilares vertebradores del argumento, el léxico relacionado con el mundo de la guerra está muy presente en la obra. Las banderas eran tanto el estandarte que los representaba como el grupo de soldados que militaba bajo las mismas: “a que tus banderas todas / se dividan (...)” (vv. 835-836): “Diez banderas son, que intentan / amotinarse, ¡acaba!” (vv. 886-887).

También encontramos casos de, por ejemplo, *leños* referido a “barco”: “que con salitradas bombas / no pueda abrasar sus leños” (vv. 2457-2458).

#### PERÍFRASIS Y ALUSIONES

La perífrasis es uno de los elementos más eficaces para esquivar los elementos de la realidad cotidiana y sustituirlos por otros que los ennoblezcan y eleven a las más altas cotas del mundo poético (Alonso, 1960: 93-94).

Las perífrasis alusivas son, a menudo, usadas por Belmonte para hacer alarde de sus conocimientos mitológicos grecolatinos: “A la vista de Sicilia / donde al gigante abrasado / tiemblan Paquino y Peloro” (vv. 159-161). “Cuyo capitán circazo / era Astorildo” (vv. 192-193). “lloraba ausencia de Adonis” (vv. 475). “Si cuando el mozo imprudente / voló con alas de cera” (vv. 981-982). “me encubro a la luz de Apolo” (v. 1493). “Que si la tebana esfinge / y la triforme quimera / la sierpe de Cadmo fuera[n]” (vv. 1567-1569). “que yo te he de conquistar / con regaladas caricias / más que de Yanira a Alcides” (1996-1998).

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

También de sus conocimientos históricos: “que puede el menor de todos / ser en otro puente Horacio” (vv. 85-86). “rompieran pinceles falsos / al persa Apeles (...)” (vv. 122-123). “donde la antigua Cartago / trasladó su nombre a Túnez”. (vv. 294-295). “Fuiste otro Cid, y Bernardo, / claro está” (vv. 488-489). “cuando, cobarde, temiera[n] / Pirro, Escipión y Aníbal” (vv. 639-640).

Literarios: “al fin, como si yo fuera / Angélica en el Catay” (vv. 135-136). “Visten el aire a suspiros / nuevos Medoros y Orlandos” (vv. 137-138).

Y religiosos: “al mar, hecho esponja el cielo / del universal estrago” (vv. 73-74). “mas si guardáis a Israel / Señor, por el mar salado / de Egipto y paso le dais, / y con maravillas tantas / del Jordán las aguas santas / para que pase apartáis” (vv. 784-789). “A David contra el sayán / le dais armas mejores” (vv. 794-795).

#### HIPÉRBOLE

Es un recurso frecuente en la lengua poética de Belmonte. Según Dámaso Alonso es base de una buena parte de la poética renacentista y tiene “una función de gran importancia en la poética del Renacimiento”. Más adelante considera que esta figura “va a coincidir con un sentido ponderativo, intensificador, al que ha llegado, en general, el barroquismo” (Alonso, 2008: 67).

En ocasiones, la hipérbole intensifica los parlamentos burlescos e irónicos de Buitrón: “y dejé descalabrados / treinta y seis vecinos míos” (vv. 248-249); “pondré mil veces / en tus botines los labios” (vv. 435-436).

Otras veces, el recurso exalta el valor y las cualidades guerreras de los caballeros cristianos: “Tener trescientos mil hombres / que juegan lanzas y adargas / es, Garci Pérez de Vargas / para darle nuestros nombres / a la fama (...)” (vv. 597-601); “pareciera desvarío / cuando fuera acompañada / de mil hombres su persona” (vv. 680-683); “Cuando a Fernando acometan / cien moros, los dos bastamos” (vv. 1846-1847); “Con los que te vienen siguiendo / puedes conquistar el mundo” (vv. 2590-2591).

Pablo A. Poó Gallardo

#### FIGURAS DE DICCIÓN

##### ANÁFORAS Y PARALELISMOS

Dentro del grupo de las figuras de dicción, la anáfora es de los recursos más importantes y utilizados, fundamentalmente en las descripciones y narraciones bélicas, aunque su uso en *El cerco de Sevilla*, en general, es pobre.

“si es la soberbia que cobras / si bien en diamantes labras” (vv. 16-17).

“ya no es un cobarde moro / quien me ofende. ¡Llega al río! / Que una bestia horrible y fiera / me lleva robada. Espera / ¿quién se atrevió al dueño mío?” (vv. 1666-1670).

“¿Con qué intención has venido? / con la mía (...) (vv. 257-258).

A veces, la anáfora se extiende monótonamente durante varias estrofas, como el caso de *aquí*, repetido sobre todo durante la primera jornada; *cuando*, cuyo uso es extensible a toda la obra o, que le confiere dinamismo al texto:

(...)  
y ver a Guadalquinto ir,  
que sé, por matar, morir  
entre estos pozos sombríos.  
Y sabrá que tiene bríos  
quien te sabe desmentir.  
Y, si por hazaña fea,  
ventaja en las armas pías,  
hoy don Bermudo pelea  
hecho otro segundo Alcides.  
(vv. 21-29)

En *El cerco de Sevilla* suelen darse los paralelismos, aunque la extensión de los mismos es breve dado que, como norma general, solo afectan a un verso y al siguiente:

“has de perder muerto a coces / el aire, escalando a voces, / y el suelo, midiendo a saltos” (vv. 33-35); “de tu fortuna, los casos / que ya con tu relación / ya con regocijos varios” (vv. 94-96); “dejé mi querido padre / dejé mi patria y vasallos” (vv. 207-208).

#### HIPÉRBATON

El uso del hipérbaton es recurrente durante toda la comedia, aunque la alteración del orden sintáctico se enmarca siempre dentro de un nivel leve que no dificulta la comprensión textual. Los casos más frecuentes son aquellos en los que se separa el sustantivo del adjetivo o aquellos en los que el sustantivo queda alejado de aquel otro al que rige. En muy pocas ocasiones se registra una alteración del orden general de la estrofa:

“Las desdichas no triunfaron / de las personas reales” (vv. 346-347); “Pareciera desvarío / cuando fuera acompañada / de mil hombres su persona / ir sin espada Fernando” (vv. 680-683); “agradeceros la pena / que por mí tomado habéis”(842-843); “Mis brazos es justo daros, / y no estaba mal, García, / daros ocasión mi ausencia / a penetrar de Sevilla / los muros (...)” (vv. 848-852).

#### PARADOJA

Una paradoja, en la literatura, se refiere a la utilización de conceptos o ideas que son contradictorias entre sí, pero que sin embargo, cuando se colocan juntas, poseen un valor significativo a varios niveles. La singularidad de las paradojas reside en el hecho de que un nivel más profundo de sentido y significado no se revela a primera vista pero, cuando lo hace, cala y proporciona una visión asombrosa (Figuras Literarias, 2015).

Nuestra obra se abre con una paradoja que, ya en el primer verso, pone de relieve la enemistad entre los dos personajes que discuten por el amor de Celaura: Bermudo y Celidoro: “¡Tente, cobarde valiente!” (v. 1). La contradicción entre los significados de ambos vocablos denota la imagen que Bermudo tiene de su rival: un cobarde envalentonado. Este efecto es creado por la anteposición del adjetivo de significado negativo, al que se contrapone el segundo término de la paradoja, de significado opuesto, que resalta aquella cualidad que no posee o que es utilizada en sentido irónico.

Encontramos otros ejemplos: “que sé, por matar, morir / entre estos pozos sombríos” (vv. 22-23); “que, a pesar del sol, si tiene / por padre al sol, pienso daros / por dueño a su original” (vv. 179-181).

Pablo A. Poó Gallardo

#### CORRELACIONES

En ocasiones, el verso es plurimembre, compuesto por más de dos miembros iguales, y se establece con el siguiente una correlación. Cada línea se denomina una *pluralidad* y se relaciona con la pluralidad del verso siguiente, también plurimembre, formándose la *pluralidad de correlación* (Piñero, 1976: 133):

El ser cobran de ti que el sol no cría  
en agua, en concha, en flor, en piedra, en ave,  
coral, perla, color, belleza y pluma  
que no sean a tu sombra vana espuma.  
(vv. 1060-1063)

#### ADJETIVACIÓN ANTEPUESTA

En nuestra lengua, como norma general, los adjetivos se colocan después del sustantivo al que califican. Sin embargo, basta leer un texto poético para encontrar numerosas excepciones. Parece que lo decisivo en cuanto a la colocación de los adjetivos calificativos es la intención literaria o no literaria del hablante o del escritor. Puede afirmarse que en la expresión poética, y en la que pretende serlo, se da un predominio de la adjetivación antepuesta porque logra una mayor síntesis entre sustantivo y adjetivo, a la vez que resalta las cualidades de color y forma; es decir, las cualidades del sustantivo que interesan al artista, así como su actitud afectiva ante el objeto contemplado (González Picado, 1999: 63).

En nuestra comedia encontramos numerosos ejemplos de este tipo de adjetivación: “arrogante Narciso” (v. 11); “amorosos trofeos” (v. 13); “preciosa vela” (v. 2010); “mortal desmayo” (v. 2200), que se reparten a lo largo de la toda la obra de forma bastante homogénea.

#### 5.4 ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

Aunque son muchos los estudios que los hispanistas han dedicado al teatro áureo, las propuestas metodológicas en lo que al estudio del “personaje” se refiere son escasas y “harto confusas”. Desde el célebre estudio de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*, (1963), la semiótica narrativa ha avanzado notablemente, aunque ha encontrado una de sus mayores dificultades en la semiótica de la representación, donde el concepto semiótico de “actor” se acepta con mucha dificultad y, en todo caso, casi siempre como sinónimo de “personaje” (Cantalapiedra, 1995: 73).

El concepto de personaje encierra, para Cantalapiedra, varios planos semánticos: a) personaje, b) actor (actantes + papeles), c) figuras y d) representantes. Es decir:

Un personaje puede dar lugar a la manifestación literaria de varios actores; un actor está a su vez configurado por uno o varios papeles actanciales y por uno o varios roles temáticos y narrativos. Un actante también puede ser asumido por varios actores. Un actor permite asimismo su representación mediante una o varias figuras espectaculares o no ser representado; y, por último, un actor puede ser representado por uno o varios representantes o comediantes, y viceversa (Cantalapiedra, 1995: 74).

Jesús Cañas simplifica el estudio del personaje del teatro barroco, aunque partiendo también del estudio de Juana de José Prades citado. Para él debemos establecer una clara diferenciación entre tipo y personaje. El tipo está formado por un conjunto inventariable de rasgos de caracterización y de funciones que se repiten en el paso de unos textos a otros, que son recurrentes. Se convierte en uno de los constituyentes del género, la Comedia Nueva, en un rasgo integrante de su poética que los autores utilizan en el momento de componer sus piezas. El personaje se puede diseñar sobre un tipo al que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización y funciones, o sobre un conjunto de tipos que son acumulados y a los que, igualmente, se añaden, o no, otra serie de caracteres y funciones, además de las propias. Del mismo modo, un personaje se puede construir *ex novo*, sin utilizar ningún tipo, e incluso ser hecho sin otorgarle caracterización, simplemente con el fin de cumplir una determinada función, o funciones. El personaje suele tener, aunque no siempre, un nombre concreto (Cañas, 1991: 85).

Para el estudio de los personajes nos basaremos en la clasificación de Juana de José Prades, donde ocho son los tipos básicos que encontramos en la poética, en el capítulo de

Pablo A. Poó Gallardo

agonistas, de la Comedia Nueva: La dama, el galán, el criado, la criada, el padre, el poderoso, el gracioso y el figurón.

Normalmente no existe correspondencia general entre el número de tipos que figuran en los textos y el número de personajes. Además, en la mayoría de comedias áureas, predominan los personajes contruidos sobre un tipo determinado a los personajes sin tipo, aunque no existe correspondencia exacta sistemática entre tipo y personaje. Es cierto que en bastantes ocasiones muchos de los personajes que figuran en las comedias tienen correlato con uno de los tipos. Pero también se producen acumulaciones de tipos para la creación de personajes, y existen personajes contruidos sin que exista un tipo que les sirva de base (Cañas, 1991: 90).

En muchas ocasiones, la vestimenta es un factor fundamental para la identificación del personaje, cuando un escritor barroco de comedias dice que “sale X de italiano”, está solicitando al autor de la compañía que utilice la figura-significante de “italiano”, para que el espectador reconozca de inmediato ese significado. Para nosotros la cosa se complica bastante más, ya que carecemos de los códigos de las modas de cada uno de los países en aquel entonces. El hecho es que el lector moderno entiende el significado textual “de italiano”, pero carece de su referente visual; es decir, entiende el significante, pero desconoce el significado (Cantalapiedra, 1995: 177).

También es frecuente el sincretismo de tipos y la diversificación de su número, recurso que se utiliza para formar agonistas. Es normal que aparezcan varias damas, galanes, criados. Pero también es habitual encontrar personajes que no son hechos sobre un tipo. Casi todos son meras comparsas o agonistas puramente funcionales, que cumplen un cometido y, en la mayoría de los casos, nunca vuelven a aparecer<sup>58</sup>.

Según la caracterización que reciben y las funciones que les son encomendadas los personajes pueden ser distribuidos en tres grupos. En el primero se incluirían los agonistas principales, que poseen mayor caracterización y más grande número de funciones. Son los que, en ocasiones, pueden ser contruidos mediante el recurso del sincretismo de tipos. En él se integran principalmente damas y galanes. En el segundo figuran los personajes secundarios, sin apenas rasgos caracterizadores, con pocas funciones y reducida intervención, hechos casi siempre sin acumulación de tipos, sobre la base del viejo, poderoso o criado. En el tercero hallamos agonistas puramente accidentales, a veces ambientales, comparsas, de

---

<sup>58</sup> Varios tipos se acumulan en la formación de un personaje en determinadas ocasiones. (Cañas, 1991: 90).



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

simple relación, creados sin que exista, en la mayoría de los casos, un tipo debajo que sirva de modelo, y que, caso de haberlo, se ve convertido en tipo único (Cañas, 1991: 91).

El método de establecer parejas de personajes era habitual en la época más fértil del teatro áureo, siendo más frecuentes la *dama-galán* o el *galán-criado*, pero sobre este esquema bimembre, de parejas, se superpone generalmente el triángulo amoroso, que facilita la aparición del enredo, proporciona interés y posibilita el surgimiento de escenas de tensión (Cañas, 1991: 91).

Para el análisis de los personajes de *El cerco de Sevilla* vamos a combinar los preceptos arriba explicados con otros derivados del carácter histórico de la comedia que tenemos entre manos. Surgirán, así, varias clasificaciones de personajes que aunaremos para un mejor entendimiento del *dramatis personae* de la obra.



## ANÁLISIS SEGÚN EL TIPO DEL PERSONAJE

### TIPOS PUROS

#### EL GALÁN: BERMUDO

Del galán no se realizan descripciones físicas. Se le supone joven, apuesto, bien parecido. Pero no queda explicitado. Psíquicamente es presentado como el enamorado constante, leal, fiel a su amor, celoso, activo, impetuoso incluso, capaz de cualquier cosa por lograr sus objetivos -la posesión de la amada-. El tipo no queda encuadrado en ninguna clase social determinada. El personaje sí. Hay príncipes, reyes, nobles, pastores, plebeyos... Forma pareja con la dama. Desarrolla una historia de relaciones amorosas, en la cual surgen triángulos y enredo. Facilita el planteamiento del tema del amor y, en ocasiones, el del honor. Suele ser positivo. Pero el galán negativo puede hacer acto de presencia con el fin de entorpecer con sus maquinaciones, a veces, mezquinas, las relaciones de dama y galán principales<sup>59</sup> –como veremos en el análisis de Celidoro-.

Bermudo es un esforzado caballero cristiano cautivo de los moros y enamorado de la dama, Celaura. Ambos forman la pareja principal del relato amoroso de la comedia. Es un joven valiente, inteligente y discreto que sabe actuar en cada momento como se le exige a su rango y condición. Al comienzo de la obra, cuando aparece en discusión con Celidoro, muestra su valor y coraje:

Y si por hazaña fea,  
ventaja en las armas pías  
hoy don Bermudo pelea  
hecho otro segundo Alcides.

(vv. 26-29)

Se pone de manifiesto la estrecha relación con su criado e, incluso, la responsabilidad que siente por él. Lo conoce bien, pues no le extrañan las reacciones y bravatas de este ante el rey moro. Dice entonces, lamentando que se exponga ante el enemigo:

Sus atrevidas locuras  
le habrán de matar.

(vv. 235-236)

---

<sup>59</sup> Cañas (1991: 86).

Pablo A. Poó Gallardo

Su amor por Celaura es tan firme que Roselina debe resignarse a ser la gran perdedora, no podrá competir con la Infanta. Bermudo le muestra todo su desprecio y esto la moverá a planear una venganza que no obtendrá sus frutos, pues casi en el último momento la infanta descubre el engaño:

ROSELINA: ¡Qué turbado  
estás! ¡Llega a socorrerla!

BERMUDO: ¡Pluguiera a Dios que en mis brazos  
estuviera su remedio!

ROSELINA: ¿Así respondes, ingrato,  
a la sobrina del rey?

BERMUDO: ¡Déjame ya!

ROSELINA: ¡Eres villano!

BERMUDO: ¡Y tú necia y enfadosa!

ROSELINA: ¡En vivos fuegos me abraso  
de venganza!

(vv. 348-357)

En los vv. 513-576 Bermudo cuenta a Buitrón, a quien llama “secretario de los pensamientos míos” (vv.521-522), cómo fue apresado por las galeras de la Infanta a su salida de Sicilia y cómo, aunque con fuerza y valor, pelea contra ellos, es hecho cautivo, en palabras de Bermudo, del “más hermoso corsario/que vio Medoro en Oriente;/pues fueron sus blancas manos/médico de mis heridas, dejando hecho pedazos/el corazón con las flechas/de sus ojos” (vv. 492-498).

Así empieza su historia de amor correspondido, empañada ferozmente, con amenaza de muerte, por Roselina, sobrina del rey, que lo quiere para sí. Las palabras que se han dedicado hasta la jornada segunda en la comedia no han podido ser más duras para ella. Bermudo, fiel a Celaura, la ha intentado apartar de su vida de la manera más radical:

BERMUDO: Pues ese pequeño instante  
te pienso negar mi amor,  
porque es con carga mayor  
que sufren hombros de Atlante.  
Yo te aborrezco. Imagina  
sí podré decirte amores.

(vv. 1000-1003)

Bermudo pretende casarse con la infanta. Para ello Celaura, antes, deberá convertirse al cristianismo. Será el propio rey Fernando quien los case y ejerza de padrino en la ceremonia. De su calidad de caballero enamorado da muestras la siguiente intervención de Bermudo en la jornada segunda:

Dulce, adorado bien, Celaura mía,  
a quien la rosa y el jazmín suave  
roban el bello aparecer del día;  
limpio, honesto candor, púrpura grave,  
el ser cobran de ti, que el sol no cría  
en agua, en concha, en flor, en piedra, en ave,  
coral, perla, color, belleza y pluma  
que no sean a tu sombra vana espuma.  
Perdido estoy de amor, laureles bellos,  
y espero a vuestra sombra el sol que adoro.

(vv. 1056-1065)

La trama que tejen Comar y Roselina para asesinar a Bermudo es lo más cruel posible: será a manos de Celaura, llevándola engañada a ajusticiar a su amado. Y así, le hacen creer que las estrellas han pronosticado que, para salvar a Sevilla del cerco cristiano, ella debe matar a Celidoro, de sangre real ya que es sobrino del alcaide. Pero no será así. El falso Celidoro será Bermudo y así Roselina hará su venganza. El destino ayuda a los enamorados. Celaura descubre a Bermudo y este huye:

INFANTA: (...)   
El rey te manda matar.  
¡Huye!  
(...)  
BERMUDO: Si es el cuchillo tu ausencia  
donde me mandas partir,  
mira que voy a morir,  
¡ten de tu esclavo clemencia!  
(...)  
INFANTA: ¡Huye, Bermudo, por Dios!

Pablo A. Poó Gallardo

que yo seguiré contenta  
tu suerte.

(vv. 1299-1321)

Y así, gracias a ella, puede alcanzar la libertad que se había preparado para Celidoro: se le franquea el paso y se le ofrece un caballo. Esto ayudará a que pueda defender más adelante a su amada, cuando sea requerida por Celidoro. Los dos enamorados de la dama, el cristiano y el moro, volverán a repetir la escena del principio de la obra y luchan entre sí. El estruendo de la lucha despierta al Monstruo y los dos personajes se meten dentro, según indica la acotación, aunque suponemos que siguen luchando:

CELIDORO: ¡El mismo soy! ¿Qué te admiras?

BERMUDO: Estoyme acordando, moro,  
que en este mismo lugar  
adonde a morir saliste,  
el respeto me perdiste  
y me quisiste matar.  
(...)

CELIDORO: ¡Remítamos a la obra  
tu arrogancia!

BERMUDO: ¡Poco brío  
te da Mahoma!

*Riñen*

(...)

CELIDORO: ¡No he visto brazo mejor!

BERMUDO: Verás si tu espada pudo  
librarte de mí.

(vv. 1577-1601)

De “loco amante” (v. 1734) califica el Monstruo a Bermudo cuando este va a salvar a Celaura de sus garras. Finalmente no lo consigue y, en un largo parlamento, muestra su dolor por lo que él cree ya la pérdida irremisible de su amada:

BERMUDO: (...)  
¿Qué aguardo que no me arrojo?

Divina Celaura, ¡espera!  
Que no es el estrecho grande  
como yo tus luces vea.  
Mas, si en las aguas muero  
sin el bien que espero,  
dirán que me provocho  
ciego de amores y de penas loco.  
(vv. 1747-1754)

Tanto dolor no nubla su deber con el rey. Es más, el caballero se sobrepone a su sufrimiento personal y, cuando el rey lo necesita, como buen soldado, a él se debe y entrega:

BERMUDO: ¡Espera!  
Dime del rey el peligro  
que su honor corre por cuenta  
de todos, que mis desdichas  
no imaginadas, por nuevas,  
no prevalecen adonde  
las causas de reyes me celan.  
(vv. 1813-1818)

Y es este alto concepto del honor y el deber el que lo lleva a ofrecerse, casi ciegamente, junto con Garcí Pérez de Vargas, a encabezar el asalto final a las puertas de Sevilla:

BERMUDO: ¿Dónde vais si se retiran  
y quieren cerrar las puertas?  
GARCI PÉREZ: A pasearme a Sevilla,  
porque en cierta competencia  
le hice promesa al rey.  
¡Quedaos!  
BERMUDO: Mucho me avergüenza  
que esto me digáis a mí.  
¡Arremeted a las puertas  
o yo pasaré adelante!  
GARCI PÉREZ: No os quiero hacer competencia.  
BERMUDO: Sé yo las calles mejor.





presencia". Es tipo femenino siempre y se transforma en personaje principal o secundario (en muchas ocasiones principal), que, a veces, acumula en sí otros tipos, como el de la criada (Cañas, 1991: 86).

Celaura es la Infanta de Túnez. Su padre la envía a Sevilla para que sea protegida por el rey moro<sup>249</sup>, debido a la pretensión amorosa que sobre ella tiene el Monstruo:

INFANTA. (...)  
Al fin, mi padre, afrentado  
de la petición del Monstruo,  
le despidió amenazando  
su vida, mas porque el tiempo  
suele turbar los estados  
más prósperos, determina  
poner a su hija en salvo,  
a ti como adeudo suyo,  
y, como a lugar sagrado,  
me envió con seis galeras.  
(vv. 196-205)

Una de las características más destacadas de Celaura es su astucia<sup>250</sup>: la demuestra con respecto a su relación con el Monstruo y con el ardid que organiza para retar a Bermudo, enfrentarse a él y solicitar clemencia para su vida. Eso le permitirá pedir el bautismo a la fe cristiana y el matrimonio con el caballero, bendecidas ambas acciones por el rey Fernando, lo que la sitúa, en el mundo barroco, dentro del orden social establecido.

Con respecto al Monstruo, el valor de Celaura se pinta inmenso. Venciendo su horror y su repugnancia por el personaje, se atreve a colaborar en su apuñalamiento y así, intenta desarmarlo para poner su cuello en bandeja al barquero:

INFANTA: De ajena sangre manchado  
 tienes, mi señor, el rostro.  
(¡Cielos, matad este monstruo!) [Aparte]  
MONSTRUO: Despojos son de un soldado.

<sup>249</sup> Sin nombre en la comedia. Es el rey Axataf.

<sup>250</sup> Entraría dentro de lo que Cañas Murillo denomina "dama activa" - aquella que lucha por alcanzar sus fines - (Cañas, 1991: 86). Esa lucha por alcanzar el amor de Bermudo la lleva a agudizar el ingenio.

Pablo A. Poó Gallardo

INFANTA: Con este blanco volante  
quiero limpiarte el sudor.  
MONSTRUO: No hay más bien que el del amor.  
(vv. 2041-2047)

Belmonte la libra de tener conocimientos de los celos de Roselina. Quizá tener que abandonar su palacio, dejar a su padre, ser acosada, raptada y casi morir a manos del Monstruo, enamorarse del caballero cristiano Bermudo, casi matarlo sin ser consciente del engaño... fueran demasiadas peripecias y pesares para una joven. Pero esta ha resultado bastante valiente y brava. Recurre al disfraz de hombre para luchar por su galán, incluso con armas. Y así, en la Jornada III:

*Sale la Infanta de mora a caballo, cubierto el rostro.*

INFANTA: (...)  
La Infanta al campo me envía.  
¡A desafiarte vengo,  
Bermudo! Ponte a caballo  
donde verás, cuerpo a cuerpo,  
que no cumples la palabra  
ni el sagrado juramento  
como soldado sin fe  
y como mal caballero.  
(vv. 2361-2368)

Bermudo la reconoce:

(¡Cielos! ¿A que esta es la Infanta? [Aparte]

Y de lo que dice infiero  
que tengo mi amor seguro

*Tocan*

y que está su honor sin riesgo.)  
(vv. 2393-2396)

El duelo con la Infanta pone a Bermudo en un aprieto, pero ella aparece decidida a luchar contra él, aunque finalmente no lo haga:

INFANTA: Pues ya te ha dado licencia  
tu rey, verás de mi pecho  
el valor.

BERMUDO: (Confuso estoy [Aparte]  
entre discursos opuestos:  
si la ofendo soy villano,  
soy cobarde si la temo,  
si por mujer la conocen  
dirán que es lascivo ejemplo  
el que doy a los soldados).

INFANTA: ¿Sabes la razón que tengo  
y tiembas ya de mi furia?

BERMUDO: (De la de sus ojos tiemblo,  
haré reparo a sus golpes  
disimulando y fingiendo  
quererla quitar la vida.)

(vv. 2483-2495)

La Infanta se rinde a Bermudo y este le otorga la libertad en presencia del rey Fernando. Todos alaban la valentía de la joven que sirve de contrapunto al criado Buitrón, que se revela como un cobarde a su pesar:

BUITRÓN: Donde una mujer se arroja,  
¿no podré hacer yo lo mesmo?  
No, por Cristo ¿Qué has mujer  
que se arroja a un cementerio  
y desbarata un difunto  
sin perdonarle los huesos?;  
lléguense a que tenga un hombre  
tan bárbaro atrevimiento.  
Mas, cuando todos pelean,  
¿con qué disculpas me quedo?

(vv. 2597-2605)

Pablo A. Poó Gallardo

La Infanta, incluso, muestra -a partes iguales- su arrojo y su amor por Bermudo cuando, en el momento en que este se encamina hacia el combate final de la toma de Sevilla, ella decide seguirlo en la batalla:

BERMUDO: ¿A dónde vas?

INFANTA: Seguir, Bermudo, pretendo  
tu fortuna.

BERMUDO: ¡El riesgo mira!

INFANTA: ¡Gloria es a tu lado el riesgo!

(vv. 2593-2596)

Así, cuando el amor vence, se habrá demostrado que el galán y la dama nunca se habían planteado intereses materiales, sino un amor, idealizado y espiritual: un amor puro.

#### ROSELINA

Es la segunda dama de la comedia. Se trata de un personaje secundario muy importante para la acción: es pieza clave en el triángulo amoroso entre Bermudo, Celaura y ella y la rabia de sus celos propiciará en plan que casi acaba con la muerte de Bermudo que precipita su huida de Sevilla para recaer en las huestes cristianas. Su aparición se materializa en el verso 102, al principio de la obra, cuando Celaura habla con el rey moro de Sevilla. Y lo hace para retratarse, ya desde el comienzo, como la vengadora y celosa enamorada de Bermudo.

Roselina es sobrina del rey moro de Sevilla y rival de Celaura. Ya, al hablar del caballero, hemos reflejado el desprecio que este siente por ella, hecho al que Roselina no atiende, si no, no se explica su afán por él aun cuando éste la humilla de manera tan patente. Roselina es la mente malvada que planea la traición: matar a Bermudo con la mano inocente de Celaura. Para ello, cuenta con Comar quien, a cambio de unos diamantes, le fabricará una treta:

ROSELINA: Tú eres sabio

sacerdote en la mezquita.

Solo mi venganza aguardo

de tu industria. Ten piedad.

válgame aquí tus engaños

porque me apuran la vida

los celos en que me abraso.

COMAR: ¿Quieres que el cautivo muera?

ROSELINA: Si la Infanta ha de gozarlo

muera primero el cautivo.

COMAR: La venganza está en las manos

si, a la máquina que intento,

da crédito el rey.

(vv. 450-462)

Tras esto, Roselina reaparece en la Jornada II en disputa, de nuevo, con Bermudo. Y otra vez vuelve a humillarla, tachándola en esta ocasión de loca, lo que no hace más que agrandar sus deseos de venganza:

ROSELINA: Si te supieran poner

de noche en una cadena,

no salieras a gozar

los favores de la Infanta.

BERMUDO: Tu pasión celosa es tanta

que te ha llegado a privar

del sentido, loca estás.

¡Vete, que viven los cielos

que descubra al rey tus celos

desatinados!

ROSELINA: Verás,

villano, el fruto que heredas

de llegarme a despreciar,

que yo me sabré vengar

antes que quejarte puedas.

(vv. 1042-1055)

Más adelante se explica la industria que han creado para llevar a cabo la venganza: hacer pasar al cautivo Bermudo por Celidoro, detenido por intentar entrar en los aposentos de la Infanta. Disfrazado de moro, Bermudo será ajusticiado por Celaura a quien Comar ha hecho creer que las estrellas le han pronosticado que matar al cristiano librará a Sevilla del cerco del rey Fernando:

COMAR: Ya tengo la ocasión por los cabellos;  
la prisión me la dio de Celidoro.

ROSELINA: Estos diamantes toma.

COMAR: Cobro en ellos  
el quererte servir con más decoro.  
Es bien, señora, que mis años trates.

ROSELINA: Doytelos, alfaquí, porque le mates.

COMAR: Con la industria ha de ser que he prometido,  
fingiendo devoción piadosa y santa,  
que a Celidoro el rey, porque, atrevido,  
entrar quiso en el cuarto de la Infanta,  
le ha considerado a muerte y me he valido  
de tal engaño que al engaño espanta.  
Morirá en su lugar Bermudo ahora,  
siendo verdugo la que, ciego, adora.  
La Infanta misma matará a Bermudo  
pensando que es el moro que aborrece.  
Direle que un espíritu, desnudo  
del cuerpo en vanas sombras, me aparece  
y que en la muerte del morisco rudo  
la salud de la patria el cielo ofrece.  
Causas bastantes que la Infanta crea  
mi engaño en la venganza que desea.

ROSELINA: Pues voyme a recoger, no sea sentido  
mi vengativo amor.

(vv. 1066-1089)

Roselina desaparece y no se sabe nada más de ella en el resto de la obra. Llama la atención este hecho porque no hay desenlace para Roselina. Tampoco para Celidoro. Son personajes necesarios para la trama amorosa, pero una vez que cumplen con su cometido, estos desaparecen. No es el de Roselina un personaje trabajado por Belmonte: de ella solo conocemos su origen y su meta: quedarse con el cautivo cristiano. Dado que esto no es factible, ella urde una venganza y, una vez fabricada la misma, desaparece.

### LOS VIEJOS: REY FERNANDO, REY MORO, COMAR Y MORO VIEJO

En la obra encontramos varios viejos cuya importancia es radicalmente distinta. En este tipo se engloban desde figuras principales como la del rey Fernando a antagonistas accidentales como el Moro viejo. Los analizaremos por orden de importancia decreciente.

#### EL REY FERNANDO<sup>251</sup>

El rey Fernando, como autoridad máxima, es todo digno de respeto y obediencia. Antes que su persona, aparece en la comedia en la preocupación que muestran sus soldados por él cuando se enteran de que ha desaparecido, camino del río, sin armas y con un desconocido:

SOLDADO: Dejaba su cuarto mi compañero.

MAESTRE: Algún mal suceso espero.

GARCI PÉREZ: ¿Con quién salió el rey?

SOLDADO: Llegaba a la tienda un peregrino

y, apenas el rey le vio,

cuando los brazos le dio

y, enderezando al camino,

del río los dos se fueron.

GARCI PÉREZ: ¿Los dos solos?

SOLDADO: Sí, señor.

GARCI PÉREZ: No me da poco temor

<sup>251</sup> En relación al tratamiento de los reyes históricos en el teatro español, cabe destacar el valiosísimo artículo de Juan Matas «La fuerza de las historias representada». *Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro*, (Matas, 2015).

Matas destaca la necesidad de hacer una relación detallada de los dramas históricos del Siglo de Oro; empresa que, desde su punto de vista, solo puede ser brujuleada y examinada “en el marco de un macroproyecto integrado por filólogos —y quizá también por historiadores— cuyo primer objetivo fuera la elaboración de un listado de los dramas históricos del Siglo de Oro”.

Señala también la conveniencia de “establecer un criterio firme que limite con nitidez el concepto de drama histórico, es decir, la determinación precisa de sus elementos o características que permita la identificación de las obras que formaría el corpus de dramas históricos, y, posteriormente, el establecimiento de categorías o tipos —más allá de su posible división en épocas, reyes, temas etc.— que permitan estudiar el fenómeno del drama histórico de forma completa, o, desde una perspectiva parcial, atendiendo a las cuestiones o aspectos que interesen dentro de ese vasto conjunto”.

En su aspecto teórico, el artículo es una extensa relación de los reyes y reinos cristianos tratados en los dramas históricos de nuestro teatro áureo, desde la romanización de Hispania hasta Felipe IV, incluyendo un análisis de las distintas formas de tratamiento según autores y períodos de los monarcas y acontecimientos históricos representados.

Como modesta aportación a tal loable estudio, señalaremos que la fecha de composición de *El cerco de Sevilla* que figura en el artículo (h.1595), ha de retrasarse, según lo expuesto en esta investigación, hasta 1626.

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ el caso.  
SOLDADO: \_\_\_\_\_ En su busca fueron  
seis capitanes por ver  
que fue sin armas.  
(vv. 691-703)

\_\_\_\_\_ Como estudiamos en el apartado sobre lo real y lo imaginativo en esta comedia, el episodio que aquí se dramatiza entronca con la leyenda que cuenta que unos ángeles, vestidos de peregrinos, acudieron al campamento cristiano de Fernando y solicitaron una tienda y tres días de plazo para esculpir una imagen mariana que el propio monarca deseaba. En la comedia es sólo uno el ángel, el plazo de tres días ha cumplido y se lleva a Fernando, volando por el aire, hasta la todavía mequita mayor de Sevilla para indicarle cuál es el lugar donde habrá de colocar la figura, que no es otra que la de la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla.

El ángel ha hecho que Fernando lo acompañe sin armas, por lo que el rey, al verse en el pleno centro de la Sevilla musulmana desarmado, desconfía y se siente traicionado, por lo que inicia un forcejeo con el ángel que acaba pronto, ya que este muestra su naturaleza divina y sale, de nuevo, por los aires del lugar, dejando a Fernando solo y desarmado; aunque, finalmente, consigue huir y llegar indemne de nuevo al campamento:

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ [...]  
\_\_\_\_\_ Mas, primero que mis venas  
sientan el hierro mortal,  
pagarás entre mis brazos  
la traición que vas trazando.  
ÁNGEL: \_\_\_\_\_ ¡Suéltame, por Dios, Fernando!  
REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡Mira si aprietan los lazos  
de una traición! Pues te quejas  
de los míos, ¿quién pensara  
que hombre de tan buena cara  
fuera traidor?  
(vv. 764-773)

Los Capitanes ponen en duda que los soldados -que ya han estado a punto de iniciar un motín- acudan a ayudar a Fernando, pues las desapariciones de este los están alarmando. Así se lo dice Garci Pérez, que habla duramente a su señor, pese al respeto debido:



GARCI PÉREZ: (...) Si así te ausentas, Señor  
de tu gente, pongo en duda  
que haya soldado que acuda  
a servirte.

MAESTRE. Es el temor  
de perderte muy bastante  
a que tus banderas todas  
se dividan. Tú acomodas  
con tu vista el arrogante  
pecho del feroz soldado,  
aunque así te ayuda el cielo.  
Con mis cargos no hay recelo  
de perderte.

REY FERNANDO: ¡Ya he llegado!  
Agradeceremos la pena  
que por mí tomado habéis.

GARCI PÉREZ: ¡Señor! Mirad lo que hacéis,  
que no he de dejar almena  
en su lugar, si otro día  
dais ocasión a buscaros.

REY FERNANDO: Mis brazos es justo daros,  
y no estaba mal, García,  
daros ocasión mi ausencia  
a penetrar de Sevilla  
los muros.

(vv. 830-852)

La figura del rey debe verse en el conjunto de los arriesgados soldados que no dudan  
en ofrecer su vida para ganar los muros de Sevilla, ya que incluso perfecciona a cuantos  
vasallos están con él. Al rey se le otorga un carácter casi sobrenatural, no solo por su relación  
con el ángel, sino por la visión con la que se le aparece al rey moro con el adelanto de su  
final:

Pablo A. Poó Gallardo

*Aparece Fernando con la espada alta y, abrazada con el brazo siniestro, la torre de Sevilla y el pie sobre el cuello de un mon[ítculo] que representa al rey coronada la cabeza y herido.*

La faceta religiosa del monarca no solo se circunscribe a su relación personal con el ángel. A lo largo de la obra son muchos los momentos en los que el monarca actúa como un buen cristiano:

REY FERNANDO: Y que no le castigó  
como el delito merece  
porque no puedan decir  
que el rey se paraba a oír  
lo que en el campo se ofrece;  
dirásle que entre en la tienda  
del rey cuando el rey comiese  
y, si manjares le viere  
costosos, que reprenda  
su desorden; le dirás  
que cuando la hambre iguala  
el campo, el rey no señala  
su pobre mesa jamás;  
dile que no le ha quedado  
de plata un vaso tan solo  
con dar a lo puesto polo  
con sus banderas cuidado;  
que sufra podrás decirle  
con generoso valor,  
que de la hambre el rigor  
no es bien que a un soldado humille  
cuando sufren los demás;  
a quien, mientras cumpla el cielo  
mi católico desvelo,  
esta cadena darás  
que por una imagen santa  
que en el remate contiene  
-más que por valor que tiene-  
la he guardado.

(vv. 2244-2272)

Fernando III es un rey humano, compasivo, caritativo y justo a lo largo de toda la obra. Un gran acierto del monarca para el desenlace de la trama es el de confiar y hacer caso al Moro viejo que le aconseja destruir el puente de barcas, pues esto será clave para la conquista:

MORO: [...] Mas no se rinde Sevilla  
mientras en la puente espera  
socorro, si la perdiera  
no fuera gran maravilla  
rendirse luego los muros  
porque por la puente viene  
socorro de África, y tiene  
los bastimentos seguros.  
Siempre el Alljjarafe todo  
le ofrece cuanto desea,  
que es la copia de Amaltea.  
Mira, pues, cristiano godo,  
si importa romper el puente.  
REY FERNANDO: Es tan saludable, amigo,  
tu consejo, que le sigo.

(vv. 2205-2219)

El rey Fernando, una vez aplacado el motín, toma las armas y se dispone a asaltar los muros como el primero de sus hombres. Pero este no es el único caso, ya que son muchos los ejemplos de valor que encontramos durante la acometida de los cristianos. Bermudo ha sido herido. El rey le ordena que vaya a curar sus heridas, pero Bermudo lo rechaza porque su puesto está al lado de Fernando. Y termina así la jornada segunda:

GARCI PÉREZ: ¡Al arma nos toca el moro!  
REY FERNANDO: Querrá vengar el afrenta  
que le hiciste. ¡Toca al arma!  
Que pienso con diez banderas  
salirle al paso; Bemudo,



*Rodean el tablado acuchillándose y Bermudo tras ellos. Salga  
el Maestre y Garci Pérez y soldados.*

GARCI PÉREZ: ¿Qué es de nuestro rey, soldados?

MAESTRE: Cuando nos premian los cielos  
con la más alta victoria  
que tuvo el magno Pompeyo  
falte nuestro capitán...

*El rey y Bermudo*

REY FERNANDO: Cuando yo a mi lado os tengo  
no hay que temer mi peligro.  
Bermudo, en tan grande aprieto,  
¿cómo viniste a librarme?

BERMUDO: Señor, la fuerza de un viento  
sin humana resistencia  
me arrebató y, discurriendo  
por los aires, dio conmigo  
a tus pies, pero el efecto  
dice que me trujo un ángel.

(vv. 2649-2675)

Esta larga cita porque pone de manifiesto cómo los capitanes y el monarca son un todo inseparable que muestran en conjunto y armonía las características de valentía, arrojo y nobleza con las que se definen los nobles y principales en esta comedia. Queda, con respecto a Fernando, solo resaltar su predisposición y buen ánimo para apadrinar el santo matrimonio de Bermudo y la Infanta, pasando antes por el bautismo. Lo que pone el sello que certifica que la conquista no solo ha sido de tierras, sino de fe y arraigo religioso.

EL REY MORO

Se trata del rey Axataf, aunque no aparece referido como tal en la obra. Su presencia se mantiene en un plano muy secundario. Es el protector de Celaura y el valedor de su honor.

Pablo A. Poó Gallardo

Sus momentos más decisivos están al principio de la comedia<sup>252</sup> cuando trata con la Infanta los términos de su acogida en Sevilla y donde se presenta como un rey conocido por su valor:

REY MORO: (...) Deja las lágrimas tiernas,  
Infanta. Que haces agravio  
al valor que en mí conoce  
el mundo.  
(vv. 55-58)

También es un rey justo que valora la verdad, el honor y el coraje: cuando está con Buitrón le promete la libertad si dice la verdad, se duele al conocer la muerte del padre de Celaura y le ofrece a la joven la decisión de que el emisario de tan malas nuevas conserve o no la vida. Tras una breve intervención, al final de la jornada primera, donde ordena prender al rey Fernando y pretende matarlo con sus manos, tiene una visión, de carácter premonitorio, donde es él quien sucumbe a manos de Fernando. Su momento estelar será el de la jornada tercera, cuando vencido por el rey Santo le entregará las llaves de la ciudad:

*Tocan armas, salen el rey moro y otro con una fuente con llaves y una corona y acompañamiento.*

REY MORO: A tus pies estoy, Fernando,  
que vencedor te confieso  
de un poder casi invencible.  
Toma la corona y el cetro.  
Solo si [a] Alejandro imitas  
le pido a tu heroico pecho  
una merced singular.  
REY FERNANDO: Cuanto pidieres, concedo.  
REY MORO: Pues tu clemencia me anima  
es bien si este bien merezco:  
que me des la bella Infanta  
de Túnez, que de amor ciego  
vencida de un don Bermudo  
cautivo suyo y tu deudo  
dejó mi palacio y casa.

<sup>252</sup> Vv. 52 y ss.

(vv. 2701-2715)



*Fco. Pacheco. Siglo XVII*

Y su actuación final es la de resignarse a entregar a la Infanta como cristiana esposa al capitán Bermudo:

REY MORO: Que a tan rigurosas leyes  
estén los hombres sujetos...

(vv. 2739-2740)

COMAR

Esta figura es la correspondiente a un sacerdote de la mezquita, como es llamado por Roselina en los vv. 491-492; aunque el propio personaje en el v. 1209 se denomina “alfaquí”. Es tratado negativamente, aunque cumple con su función de crear conflicto, pues es el encargado por esta dama para fabricar la venganza contra la Infanta y Bermudo. Es un personaje enrevesado y falso que, a cambio de unos diamantes que le ofrece Roselina (v. 1172), sentencia a muerte al caballero cristiano a manos de su amada. Él mismo se reconoce como un ser vil y abyecto cuando se deja seducir por el dinero:

COMAR: Que tenga en mí tanta fuerza  
el bajo interés del oro  
que pierda el santo decoro  
a la piedad... pero es fuerza  
también mi dañado intento  
el ver qué es este cristiano.

(vv. 1128-1133)

Pablo A. Poó Gallardo

MORO VIEJO

Este personaje -accidental- también encaja dentro del tipo del viejo que, como hemos visto, encarna papeles de diferente importancia tanto en nuestra comedia como en el teatro del Siglo de Oro, en general. Es quien aconseja al rey Fernando romper el puente de barcas para cortar el acceso de los moros a la ciudad a través del río. Aparece cautivo de la mano de Buitrón y cuando este lo insulta, él destaca su sabiduría, aliada de la edad:

BUITRÓN: (...)   
 ¿De qué puedes tú servir   
 en la paz por tantos modos?   
 (...)   
 MORO: Por eso los que son viejos   
 sirvieron de aconsejar.   
 (vv. 2105-2114)

La charla con el rey es más distendida. Y, en agradecimiento, le otorga la libertad:

REY FERNANDO: Es tan saludable, amigo,   
 tu consejo, que le sigo.   
 MORO: ¡Honres de laurel tu frente!   
 REY FERNANDO: En tu libertad te dejo.   
 ¡Vete en paz!   
 MORO: ¡Mil siglos vivas!   
 REY FERNANDO: Que es bien que de un rey recibas   
 el galardón del consejo.   
 (vv. 2218-2224)

Con esto el Rey lo honra y lo muestra como hombre de paz y de honor.



## PODEROSOS

### GARCI PÉREZ Y EL MAESTRE

De ellos no se hacen descripciones físicas. Del poderoso se indica, o se sugiere, que es una persona madura, a veces mayor. Psíquicamente es justo y defensor de la justicia. Es de clase social alta. Suele ser positivo y si se adopta el modelo negativo (ambicioso, injusto) apenas si queda resaltado (como acontece con Celidoro, aunque en *El cerco de Sevilla* aparezcan sus rasgos mezclados con los del galán). Funcionalmente, contribuye al desarrollo de la acción, a veces crea conflictos o los resuelve, y facilita el advenimiento del desenlace. Para su transformación en personaje se puede acumular a otro tipo y tiene la posibilidad de ser convertido en agonista masculino o femenino. Desempeña un papel absolutamente secundario, casi, a veces, accidental.

En nuestra comedia, muchos de los rasgos de estos dos capitanes cristianos se han puesto de manifiesto al tratar la figura del rey. A él le deben respeto y honor y no pondrán jamás en entredicho sus órdenes, antes bien, las cumplirán y entregarán su vida, si fuera necesario. El arrojo de Garci Pérez queda de manifiesto en la obra por encima del valor del Maestre, que aparece más en un segundo plano. Pero ambos llevan a cabo conjuntamente y, a favor del rey santo, la empresa de liberar Sevilla:

GARCI PÉREZ: ¿Qué es de nuestro rey, soldados?

MAESTRE: Cuando nos premian los cielos  
con las más alta victoria  
que tuvo el magno Pompeyo  
falte nuestro capitán...

(vv. 2661-2665)

Así, no solo le promete al rey salvar los muros de Sevilla antes que nadie, sino que lo hará casi en solitario, pues la ocasión se le presenta y no es cuestión de pensarlo dos veces.

El Maestre (podemos presumir que es el llamado D. Pelayo, por las señas que da de él el moro viejo que aconseja a Fernando destrozarse el puente de barcas), pone de relieve el valor del rey en una apasionada relación de sus proezas donde ensalza que confíe en el almirante Bonifaz que, con su acción, va a lograr la rápida entrada en Sevilla. El Maestre es el encargado de llevarle las órdenes al marino:





en ocasión como esta.  
GARCI PÉREZ: ¿Queréis las mías?  
BERMUDO: ¿Y vos?  
BUITRÓN: Tiene el cuero de vaqueta  
y nos las ha menester.  
GARCI PÉREZ: Cuando a Fernando acometan  
cien moros, los dos bastamos.  
BUITRÓN: No echarán ciento cincuenta,  
no soy yo del pueblo.  
BERMUDO: ¡Escucha!  
No os engañasteis, que hay cerca  
estruendo de gente armada.  
GARCI PÉREZ: Bermudo, ¿esa espada es buena?  
BERMUDO: No es para probarla mucho.  
GARCI PÉREZ: ¡Pues dámelal!  
BERMUDO: ¿Y si se quiebra?  
GARCI PÉREZ: No importa, que un tronco de estos  
es bastante a hacer eterna  
la fama de Garci Pérez.  
(vv. 1840-1857)

### SINCRETISMO DE TIPOS

GRACIOSO-CRIADO

BUITRÓN

De él no existe descripción física. Psíquicamente se destacan pocos rasgos suyos. El Criado es fiel a su señor y, generalmente, poco más sabemos de él, aunque Buitrón narra un pormenorizado resumen de su vida desde que salió de Almuñécar (vv. 245-256). Funciones tiene varias: es consejero; acompañante del galán, aunque no siempre forma pareja con él; crea diálogo; narrador de sucesos; comentarista; relaciona personajes -a veces accidentalmente-. Socialmente puede ser de clase baja, no necesariamente siervos («criados») -hay pastores, secretarios...-, aunque no es ello norma general, pues, al convertirse bastante habitualmente en acumulativo con otros tipos para crear un personaje, la clase otorgada a ese personaje puede prevalecer. Al carecer de rasgos concretos de caracterización, no suele ser



Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ homicida de seis moros.  
\_\_\_\_\_ BUITRÓN: Tales son ellos.  
\_\_\_\_\_ (vv. 220-229)

\_\_\_\_\_ Sobre la muerte del padre de la Infanta:

\_\_\_\_\_ BUITRÓN: Le conoció el Monstruo luego  
\_\_\_\_\_ y, alzando el alfanje y brazo,  
\_\_\_\_\_ mientras él se defendía  
\_\_\_\_\_ de lanzas y de venablos,  
\_\_\_\_\_ le derribó de los hombros  
\_\_\_\_\_ la real cabeza.

*Desmáysese en los brazos del rey*

\_\_\_\_\_ INFANTA: ¿Y llegaron  
\_\_\_\_\_ las nuevas a dar sepulcro  
\_\_\_\_\_ a su hija?  
\_\_\_\_\_ REY: ¡Oh, vil cristiano,  
\_\_\_\_\_ nunca a mis puertos llegarás!  
\_\_\_\_\_ BUITRÓN: Aquí yace un ahorcado  
\_\_\_\_\_ por dañoso coronista.  
\_\_\_\_\_ (vv. 335-345)

Su función en la obra es participar en las acciones que más afectan al galán: al comienzo de la obra, por ejemplo, estando Bermudo cautivo, ensalza su valor comparándolo con otros héroes españoles:

\_\_\_\_\_ BUITRÓN: Fuiste otro Cid, y Bernardo  
\_\_\_\_\_ claro está...  
\_\_\_\_\_ (vv. 488-489)

Lo que lo lleva a poner de relieve su cobardía, incluso cuando se equipara con la dama, que suele resultar más atrevida y osada que él:

\_\_\_\_\_ BUITRÓN: Donde una mujer se arroja,

¿no podré hacer yo lo mismo?  
No, por Cristo. ¿Qué ha(s) mujer  
que se arroja a un cementerio  
y desbarata un difunto  
sin perdonarle los huesos;  
lléguense a que tenga un hombre  
tan bárbaro atrevimiento.  
Mas, cuando todos pelean,  
¿con qué disculpas me quedo?  
(vv. 2597-2606)

El hecho de que Bermudo sea uno de los protagonistas de la trama amorosa hace que, en ocasiones, su figura no esté presente en el desarrollo de la trama histórica. En estos casos, la figura de Buitrón no aparece en soledad y es habitual en la comedia verlo actuar como contrapunto de Garci Pérez o el propio Rey Fernando.

#### GALANES-PODEROSOS: CELIDORO Y EL MONSTRUO

##### CELIDORO

Se presenta desde el principio como un personaje negativo, rivalizando con Bermudo por el amor de la dama. No tiene las virtudes del caballero cristiano. Es de sangre real, pues es sobrino del alcaide, pero carece de escrúpulos como demuestra, por ejemplo, cuando intenta avasallar a Celaura en su propia alcoba. Por ello será condenado y él será la trampa que utilizarán Roselina y Comar para matar a Bermudo. Sufrirá por ello, pues la ayuda que espera recibir de su tío la recibe Bermudo cuando le franquean las puertas de la ciudad y le ofrecen un caballo para huir.

Tras la escena que abre la obra no vuelve a saberse de él hasta el v. 912, aún en la Jornada I, cuando se queja al rey moro de Sevilla de que Fernando se le ha escapado. Pero es una breve intervención. De nuevo lo tenemos en la Jornada II, cuando reclama la ayuda a los guardianes de las puertas. En esta secuencia se encuentra con la Infanta que paga a los guardas para que Celidoro escape:

CELIDORO: ¿Quién es?

INFANTA: ¡Un amigo fiel  
que te viene a acompañar!  
Celaura soy, dulce amigo,

deja que a las guardas llegue,  
que podrá ser que los ciegue  
el oro que va conmigo.  
Con joyas he de probar  
a desmayar su cuidado.  
(...)

CELIDORO: ¿Y qué me cuesta? Cuidados,  
ella os dejará premiados  
porque sabe agradecer.

(vv. 1424-1454)

Más adelante vuelve a toparse con la dama, para amenazarla, aunque Bermudo saldrá en su defensa. Pone aquí de manifiesto Celidoro su villanía. Podríamos adjudicar a Celidoro la categoría del ‘poderoso’ del teatro de Lope pues abusa de su poder y su superioridad (al menos, física) ante la Infanta para amedrentarla y exigir de ella un amor que la dama no quiere ofrecer:

CELIDORO: ¿Quieres  
darme a besar una mano?  
Mira que seré tirano  
de tu belleza si fueres  
ingrata a mi justo amor.

INFANTA: ¡Soldado, cristiano o moro,  
aquí pierden el decoro  
a una mujer! ¡Si hay valor  
en tu pecho, muestra ahora  
en mi defensa tu espada!

(vv. 1555-1564)

Este es el episodio que permite a Celidoro y Bermudo volver a entrar en contacto y reanudar el enfrentamiento de los primeros versos de la comedia. Aquí luchan y despiertan al Monstruo con su estruendo. Después de esto nada más se sabrá de Celidoro hasta la batalla final de la obra, momento en el que muere combatiendo contra el Maestre:

CELIDORO: Será en vano su jornada.

BERMUDO: ¡Tu Bermudo soy, señora!



Que si la tebana esfinge  
y la triforme quimera,  
la sierpe de Cadmo fuera[n],  
que el suelo tesalio finge  
te ofendieran, mi español  
brazo en bien pequeños plazos  
les hiciera más pedazos  
que átomos descubre el sol.

INFANTA: Tu enemigo Celidoro,  
es el que delante miras.

CELIDORO: ¡El mismo soy! ¿Qué te admiras?

BERMUDO: Estoyme acordando, moro,

que en este mismo lugar  
adonde a morir saliste  
el respeto me perdiste  
y me quisiste matar.  
Pues mira cuán comedido  
soy, que perdonarte quiero  
cuantos agravios infiero  
de haber la Infanta seguido,  
porque si he de castigar  
tus locuras atrevidas  
has de andar buscando vidas  
que yo te pueda quitar,  
y por el agravio mío  
con la que tienes, te sobra.

CELIDORO: ¡Remítamos a la obra  
tu arrogancia!

BERMUDO: ¡Poco brío

te da Mahoma!

*Riñen*

MONSTRUO: ¿Qué estruendo  
de encontradas armas suena?

*Se levanta el Monstruo*

Con ecos paga la arena  
el mal que le están haciendo.

Pablo A. Poó Gallardo

CELIDORO: ¡No he visto brazo mejor!

BERMUDO: verás si tu espada pudo

librarte de mí.

(vv. 1565-1601)

Su muerte queda reflejada en estos versos:

CELIDORO: ¡Defiéndete, buen Maestre!

MAESTRE: ¿De quién? Cuando ya te he muerto.

(vv. 2631-2632)

### EL MONSTRUO

Bajo este nombre se identifica el ser más oscuro y vil de la comedia. Sus rasgos quedan fijados por los retratos que de él hacen Celaura y, sobre todo, Buitrón. Kincaid vio que "The Monster, a wholly fictitious character, combines the traits of the great Tunisian pirate, Barbarossa, and the Polyphemus of Greek mythology" (1928: 153).

Según Piñero, en *La Hispánica* se muestran con mucha más nitidez los trazos de Argano, que se derivan directamente del Polifemo clásico (1973: 14), como lo concibió el Barroco, en especial el arte de Góngora, con todo lo que supone de contrastes violentos.

Por lo que respecta a la representación, y a pesar de su nombre, el monstruo debería ser representado como ser humano, quizá con vestimenta de pirata corsario por coherencia con su origen, pero no creemos que se trate de una figura monstruosa como tal.

Es el causante de las penas de Celaura: mata a su padre, la rapta y la pretende, apartándola así de sus sueños de amor con Bermudo. Se muestra arrogante, como poderoso que es, y muy pagado de lo que él cree que son las cualidades que lo adornan:

MONSTRUO: Si por juzgarme robusto  
me tiemblas, echa de ver  
que la que es necia mujer  
tiene afeminado el gusto.  
Demás no soy tan feo,  
que en el cristal de este río  
me he visto y no desconfío  
de encender algún deseo,  
viendo mi talle gallardo.

(vv. 1965-1973)

Quisiera ofrecerle a la Infanta la cabeza del rey Fernando para ganarse su favor:

MONSTRUO: ¿Yo había de entrar en Sevilla  
con tan pequeños blasones?  
¿Yo me había de atrever  
a presentarme a sus ojos,  
sin llevarle más despojos  
que pudo Alejandro ver?  
Si te he dicho que a su par  
maté en contienda naval,  
¿qué paga que no sea igual?  
Será razón que le cuadre.  
La coronada cabeza  
de Fernando he de llevarla  
para poder obligarla,  
que su hermosura y belleza,  
tan tirana de las leyes  
de amor, me pudo avisar  
que la debo conquistar  
con sacrificio de reyes.

(vv. 1497-1514)

Sin embargo, cuando la Infanta lo engaña y lo pone a disposición del Barquero para  
que este lo mate, el Monstruo se rebela y amenaza a todo lo que está a su alrededor:

MONSTRUO: ¡Espera! ¡Verás mi muerte!  
Que quiero, haciendo pedazos  
tu engañoso corazón,  
que conozcas una prisión  
entre la muerte y mis brazos.  
[...]  
¿No hay árboles que destroce  
para túmulo sangriento?  
¿Tan plebeyo monumento

Pablo A. Poó Gallardo

quieren los cielos que goce?

(vv. 2056-2084)

Se cierra esta escena con las últimas palabras del Monstruo:

MONSTRUO: Mas, por el cobarde río,

si no me puedo vengar,

iré agonizando al mar

con la sangre que le envío.

(vv. 2097-2100)

#### PERSONAJES SIN TIPO

Como hemos indicado, bajo esta denominación se agrupan aquellos personajes que no responden a las características de un tipo concreto del teatro del Siglo de Oro. Su papel en la obra suele ser accidental en la mayoría de los casos llegando, en pocas ocasiones, a secundarios.

#### EL BARQUERO

Es el colaborador de la Infanta para que alcance la libertad, es solo el brazo ejecutor de su honor y su aliado. Su adhesión a ella es absoluta:

BARQUERO: Pondré mil vidas por ti,

y antes te hubiera servido

si me hubieras advertido.

La obligación que hay en mí

que este bárbaro tirano

no ha de ser dueño y señor

de la belleza mayor

que vive el sol en velo humano.

(vv. 1949-1956)

Cuando están descansando en la isleta del Guadalquivir, busca el momento adecuado para dar muerte al monstruo:

BARQUERO: (Nuevo aliento el alma cobra, [Aparte]  
que las armas ha dejado.  
Bien la muerte ha merecido,  
más por haberla creído  
que por haberla robado.  
Que más culpa ha[n] de tener  
cuantos sin honra murieron  
si les prueba que creyeron  
lisonjas de una mujer).  
(vv. 2032-2040)

Y en la acotación se señala: *Cúbrele el rostro como que limpia y el barquero le da de puñalada.*

ZAFER Y ARDÍN

Son los guardas moros al servicio de Comar. Los que ayudarán a Bermudo (por confusión) y más tarde a Celidoro (por orden del alcaide, su tío) a salir de la ciudad franqueándoles las puertas y proporcionándole un caballo. Son obedientes y entregados servidores de sus superiores, no solo por sumisión, sino también por la recompensa:

ZAFER: El que obedece es discreto.  
(v. 1126)

INFANTA: Celaura soy, dulce amigo,  
deja que a las guardas llegue,  
que podrá ser que los ciegue  
el oro que va conmigo.  
Con joyas he de probar  
a desmayar su cuidado.  
(vv. 1427-1432)

INFANTA: La prisa no dio lugar  
a prevenirme mejor.

ARDÍN: Es de una reina el favor.

INFANTA: ¿Esto es arrojar a amar?

ZAFER: Amistad más bien pagada

Pablo A. Poó Gallardo

jamás el mundo la ha visto.

ARDÍN: Con esto el miedo resisto  
del rey. ¡Hagan su jornada!

(vv. 1455-1462)

ÁLVARO

Es un soldado cristiano. Aparece en el v. 533:

MAESTRE: ¡Alegre día!

ÁLVARO: Será el que, escalando el muro,  
gane a Sevilla Fernando.

(vv. 532-534)

Es en la Jornada I cuando los capitanes del rey santo, el Maestre y Garci Pérez,  
conocen que el tercio de este último va a amotinarse. Y ya no vuelve a aparecer más hasta el  
final de la Jornada II con tan solo una intervención en la que pide al rey Fernando:

Ya da el sol señales ciertas  
del día. Manda, señor,  
que las escuadras más diestras  
trepén los soberbios muros  
y que a Sevilla acometan.

(vv. 1899-1903)

Y este le encarga preparar las escalas para el ataque. Es decir, tiene la misión específica  
de ayudar a sus capitanes a acometer el asalto final.

RUSTÁN

Es el moro traidor encargado de engañar al rey Fernando. Este es presentado por los  
guardas Ardín y Zafer.

ARDÍN: Quiera el cielo que Rustán  
haya engañado a Fernando.

ZAFER: Su muerte verá en llegando.

ARDÍN: Bien prevenidos están  
los que han de salir, Zafer.

(vv. 1335-1338)

Su primera aparición se produce acompañando al rey Fernando. Se muestra como un adulator del valor real:

RUSTÁN: Temen ya tu nombre tanto  
que en sus mismas casas tiemblan  
los mejores capitanes,  
aunque el rey los alienta.  
Demás que echaron de ver  
en la batalla sangrienta  
de hoy el valor que tienes.

(vv. 1823-1829)

Su misión consiste en hacerle creer al rey Fernando que le va a entregar la puerta de Jerez, por la que accederá sin problemas a la ciudad. Pero, poco antes, uno de sus capitanes, Garcí Pérez, con Buitrón y Bermudo, tratan este tema y recelan del moro:

BUITRÓN: Que el rey no se persuade...  
¡Aquí es traición!

GARCÍ PÉREZ: En la prueba  
vendrá a[la]rrepentirse el rey.

BUITRÓN: Pues no es lástima que venga  
con un moro hijo de puta  
solo, que por vida de estas,  
que sí es traición.

GARCÍ PÉREZ: Hanle dicho  
que le dan franca la Puerta  
de Jerez esta noche.

(vv. 1783-1789)

La traición de Rustán se consuma poco después, pero, afortunadamente, al estar Bermudo y Garcí Pérez alerta, consiguen salvarlo y encabezar el asalto.

Pablo A. Poó Gallardo

### 5.5 FORTUNA LITERARIA Y ESCÉNICA

Como ya hemos comentado en numerosas ocasiones a lo largo de este estudio, el principal problema al que nos enfrentamos a la hora de datar, la obra, adjudicarla a Belmonte o estudiar, como es el caso de este apartado, la fortuna literaria y escénica, es que el manuscrito 15.149 que contiene *El cerro de Sevilla* ha permanecido inédito cuatro siglos, por lo que no contamos con ninguna impresión o edición que certifique su representación más allá de 1626.

Nuestra búsqueda de datos al respecto ha sido improductiva: no hemos encontrado nada en ningún catálogo teatral consultado<sup>254</sup>, tampoco en el universo de información que proporciona internet.

Ante esta falta de información caben plantearse varias suposiciones que dejamos aquí esbozadas y volveremos a recuperar, de una manera más amplia, en las conclusiones:

- La censura fue especialmente dura con Belmonte y por ello, de algunas de sus obras, no tenemos testimonios de su representación.
- Los datos, simplemente, se han perdido o no han sido encontrados, siendo necesaria, entonces, una minuciosa labor de investigación en archivo para dar con documentos que certifiquen la representación de esta comedia.
- Belmonte no 'vendió' sus obras lo suficiente para la divulgación o conocimiento del autor y su valoración.

---

<sup>254</sup> Pondremos como ejemplo dos muy significativos y conocidos: Andioc & Coulon, 1997 y Aguilar, 1968. A estos, hemos de añadir otros catálogos registrados en la bibliografía tanto en formato físico como digital.



6. EDICIÓN DE LA COMEDIA *EL CERCO DE SEVILLA POR EL REY DON FERNANDO*, DE LUIS DE BELMONTE BERMÚDEZ

6.1.- DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

**[MS. de la Biblioteca Nacional de España: nº 15149]**

[Cubierta] / [Cubierta vª] / [1º Guarda r] / [Guarda vª] / [2º Guarda r] / [Guarda vª] / [3º Guarda r] / [Guarda vª] / [4º Guarda r] / [Guarda vª] / fol. 1r / fol. 1v.

**[fol. 2r]: Jornada primera del Cerco de Sevilla.**

fol. 2v / fol. 3r / fol. 3v / fol. 4r / fol. 4v / fol. 5r / fol. 5v / fol. 6r / fol. 6v / fol. 7r / fol. 7v / fol. 8r / fol. 8v / fol. 9r / fol. 9v / fol. 10r / fol. 10v / fol. 11r / fol. 11v / fol. 12r / fol. 12v / fol. 13r / fol. 13v / fol. 14r / fol. 14v / fol. 15r / fol. 15v / fol. 16r / fol. 16v / fol. 17r / fol. 17v / fol. 18r / fol. 18v.

**[fol. 19r]: Acto segundo.**

fol. 19v / fol. 20r / fol. 20v / fol. 21r / fol. 21v / fol. 22r / fol. 22v / fol. 23r / fol. 23v / fol. 24r / fol. 24v / fol. 25r / fol. 25v / fol. 26r / fol. 26v / fol. 27r / fol. 27v / fol. 28r /

Pablo A. Poó Gallardo

fol. 28v / fol. 29r / fol. 29v / fol. 30r / fol. 30v / fol. 31r / fol. 31v / fol. 32r / fol. 32v / fol. 33r / fol. 33v / fol. 34r / fol. 34v / fol. 35r / fol. 35v / fol. 36r / fol. 36v.

[fol. 37r]: Acto tercero del Cerco de Sevilla.

fol. 37v / fol. 38r / fol. 38v / fol. 39r / fol. 39v / fol. 40r / fol. 40v / fol. 41r / fol. 42v / fol. 43r / fol. 43v / fol. 44r / fol. 44v / fol. 45r / fol. 45v / fol. 46r / fol. 46v / fol. 47r / fol. 47v / fol. 48r. / fol. 48v / fol. 49r / fol. 49v / fol. 50r / fol. 50v.

fol. sn.r / fol. sn.v / fol. sn.r / [Cubierta] / [Cubierta vª].

-DESCRIPCIÓN DETALLADA Y PUNTUAL DE LAS NOVEDADES-

1.- En la [Cubierta vª] aparece una pegatina con Vv 221 tachado. Debajo, aparece la actual signatura del manuscrito: Ms. 15149.

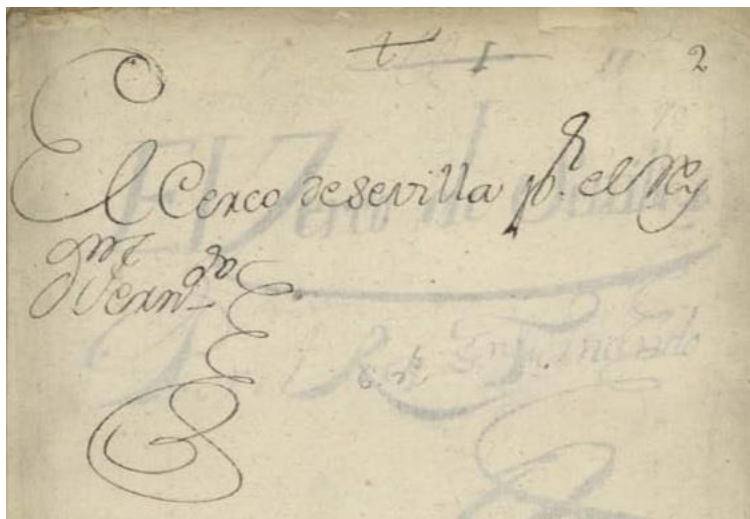


2.- Las *guardas* tienen una numeración propia hasta el número IV. En la primera de ellas aparece tachado en I y, al lado, aparece un 2 que se repite, en la página siguiente, en números romanos (II). Las sucesivas guardas, hasta la IV, aparecen numeradas, respectivamente, como III y IV.

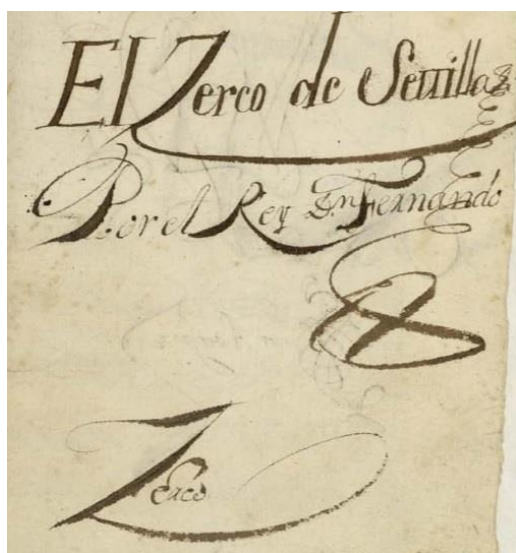


Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

3.- En la [1ª Guarda r] aparece el título de la comedia: *El cerco de Sevilla por el rey / don Fernando*.  
Y una rúbrica.

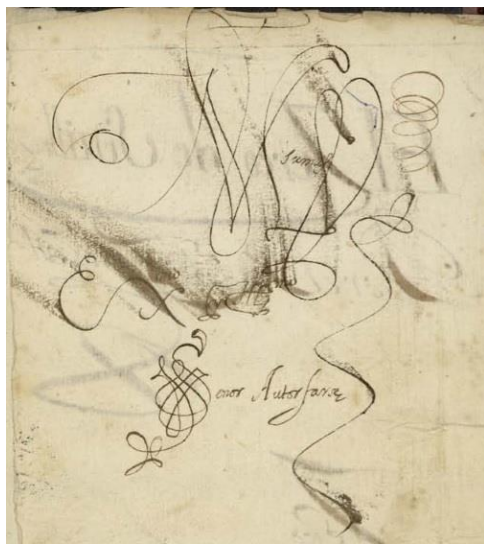


4.- En la [2ª Guarda r] encontramos, de nuevo, el título de la comedia, pero con distinta caligrafía, las letras más gruesas y repasadas de tinta y algunas variantes gráficas: *El cerco de Sevilla / por el rey don Fernando*. Abajo, aparece de nuevo la palabra *Cerco*.

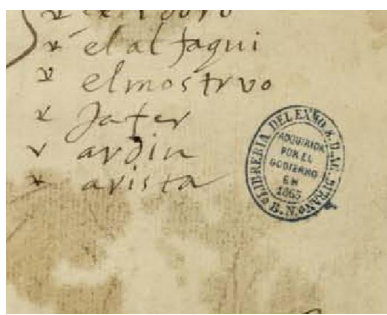


Pablo A. Poó Gallardo

5.- En la [2<sup>o</sup> Guarda r] figuran varias rúbricas acompañadas de *Exmo y Ilmo / Señor Autor Sara*<sup>255</sup>. Podemos leer además, entre las rúbricas, *sumus*.

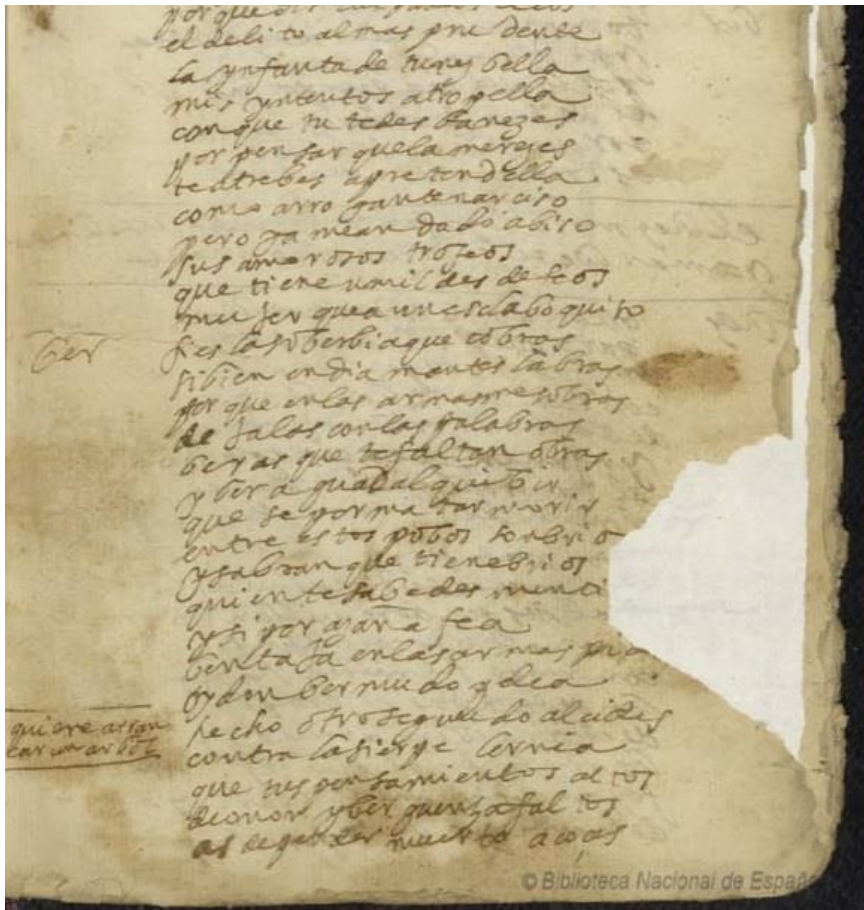


6.- En la [3<sup>a</sup> Guarda r] aparece el sello que acredita que el manuscrito perteneció a la biblioteca de Durán y fue adquirido por el Gobierno para la Biblioteca Nacional en 1865.



<sup>255</sup> "Sara": probablemente sea una prueba de pluma y, realmente, no diga nada.

7.- El fol. 2r está roto; tiene un bocado en su margen derecho.



-PARTICULARIDADES GRÁFICAS-

El texto de la comedia *El cerco de Sevilla* (Belmonte, *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, Ms. 15.149) se conserva en buen estado. Es un manuscrito de 48 hojas, en cuarto, cuyas medidas son 210mm x 150mm. La copia ha debido de ser escrita al menos por tres manos distintas, correspondiendo cada jornada a un amanuense, con letras del siglo XVII.

Podemos decir que es original, con muy pocas tachaduras propias de ‘despistes’ de los amanuenses, dado que corrigen aquello que se había escrito incorrectamente. En escasas ocasiones ha habido tachaduras de varios versos que aparecen reescritos entre líneas, tachados una segunda vez, para ser subsanados con los que aparecen al margen. Las acotaciones se presentan ‘emparedadas’ entre dos líneas. Cuando son monosílabos o bisílabos, como mucho, aparecen al margen. Es un texto claro y ordenado y presenta márgenes cuidados (no frecuente en textos teatrales). Se respeta siempre el izquierdo, siendo el derecho fluctuante dependiendo de la longitud del verso.

-PARTICULARIDADES FONOLÓGICAS-

Dividiremos el estudio de esta cuestión en “cambios consonánticos” y “cambios vocálicos”.

**Cambios consonánticos**

1) Las labiales oclusiva sonora /b/ y la labiodental fricativa /v/ se reproducen gráficamente, siempre, como /b/, obviando de hecho la posibilidad de pensar en una labiodental ([v]), apartándose del hábito de los escritores cultos y cuidadosos que mantuvieron la distinción gráfica, por lo que tenemos que suponer que nuestro autor no tuvo presente una diferencia fonética.

balor (v. 57), Sebilla (v. 80, 566, ...), agrabio (v. 56), unibersal (v. 76), balgo (v. 89), boluntad (v. 2953).

<b><u>Sin embargo, encontramos algunas excepciones a esta norma:</u></b>
<b><u>a) En las acotaciones de salida, la tercera persona del singular del presente de indicativo de ir (va), aparece escrita con v.</u></b>
vase (vv. 2820, 2825, 2841, ...).
<b><u>b) Las contracciones del determinante posesivo de segunda persona del plural “vuestra, vuestro”, aparecen también con su grafía correcta.</u></b>
vra. (v. 2616), vro. (v. 2598).
<b><u>c) Como cabría esperar teniendo en cuenta la norma general del manuscrito, la segunda uve de la forma verbal ‘vive’ debería aparecer escrita con b, sin embargo encontramos v en su lugar.</u></b>
bive (v. 2152).
<b><u>d) Sevilla (v. 966) aparece correctamente escrito.</u></b>
<b><u>2) No se distinguen dental africada /ç/ de dental fricativa, sonora /z/ acompañada de vocal abierta, /z+a, o, u/.</u></b>
<b><u>a) Casos de grafía ç:</u></b>
goçara (v. 104), coraçón (v. 151), lienço (v. 170), laços (v. 851).
<b><u>b) Casos de grafía z:</u></b>
azañas (v. 2982), pozos (v. 23), bostezando (v. 142).
<b><u>c) Encontramos casos de confusión de dental, africada, sorda /c+e,i /de dental, fricativa, sonora /z/:</u></b>
Zerco (g1), condizión, nezio (v. 1075).
<b><u>d) También de su correcta escritura, ateniéndose a las normas actuales:</u></b>

dicen (v. 999), parece (v. 1005).

**e) En posición final, sin embargo, la grafía z suele respetarse:**

Túnez (v. 279), bez (v. 980).

**3) Grafía x para la velar fricativa, sorda /x/ en lugar de la actual grafía j. Sin entrar de lleno en el proceso de simplificación del sistema de sibilantes en el tránsito del castellano medieval al moderno y centrándonos en los sonidos y grafías que nos atañen específicamente, podemos explicar el fenómeno de la siguiente manera: en época medieval confluían dos fricativas prepalatales en una zona muy pequeña de la cavidad bucal con grafías distintas y propias para cada sonido; así a /f/ le correspondía la grafía x, y a /ʃ/ j, g+c, i. Así las cosas, se produjo un retroceso del lugar de articulación de la fricativa prepalatal /f/ hacia la zona posterior del paladar, acercando la parte posterior de la lengua al velo del paladar, a la zona velar; el resultado es la velar fricativa sorda /x/ y la consecuente confusión de grafías dada la confluencia de sonidos.**

**(AZOFRA, s.f.)**

ejemplos (v. 875), dexa (v. 1096), reflexos (v. 1511), dexo (v. 2585).

**4) La presencia de la ‘h’ pudo tener varios valores y, entre ellos, el diacrítico: he / e (verbo, en todos sus tiempos y persona); para recordar la procedencia de la palabra latina; o no tenía explicación convincente ni clara. Su desaparición total, como bien señala el profesor Cano, fue lo ‘normal’ desde las últimas décadas del siglo XVI. Pero fue la norma en Castilla, en Andalucía, sin embargo, la presencia del fonema /h/ representaba la aspiración que se mantuvo en esta zona peninsular. (Cano Aguilar, 2013: 840)**

**En nuestro manuscrito predomina la variedad en el uso de la grafía h, alternando su uso y ausencia sin que podamos establecer un criterio fijo.**

echo (de “hacer”, v. 74), ermosura (v. 117), ombre (v. 150), a benido (v. 230), hir (v. 711), harmas (v. 878), honrrados (v. 1013), azañas (v. 2981), honrradas (v. 2983), errederos (v. 2955).



**5) La segunda persona del plural del pretérito perfecto simple, usada con matiz de respeto, se escribe -es.**

'fuistes' > fuisteis (v. 1934).

**6) Empleo sistemático de *n* ante *b* y *p*.**

tenplar (v. 100), ynporta (v. 535).

**7) El diptongo *ei*, en final de palabra, siempre viene escrito *ey*.**

seys (v. 238), reyna (v. 1613).

**8) Uso sistemático de la *rr* al inicio de palabra.**

rrobaron (v. 73), rrindiera (v. 684), rrompida (v. 903).

**b) Aunque encontramos una excepción.**

refresco (v. 2794).

**c) En posición interior de palabra se usa, también, *rr*.**

arrogante (v. 10), arrojan (v. 72).

**9) No admite la conservación gráfica de las geminadas latinas *ff* y *tt*, aunque, en ocasiones, encontramos *ss*.**

empresa (v. 694), assi (v. 858), vasse (acotaciones), aussentas (v. 918).

**10) Reducción sistemática del uso de los grupos consonánticos cultos.**

bitorioso (v. 82), bitoria (v. 333, ...), efeto (v. 2905), aceto (v. 2614), inoro (v. 604).

**11) Uso peculiar de algunas palabras.**

agora (vv. 432, 564, 832, 1114), aunque encontramos un aora (v. 2496). También hay muestras de así (v. 1227), así (vv. 858, 1895), aquesto/a (vv. 438, 1023, 2787) guelgo (v. 1539), guesos (v. 2831).

**12) Las contracciones que aparecen en el texto, salvo las excepciones que señalamos, se rigen por la norma actual. Sin embargo, no aparece contracción del artículo *el* con la preposición *de*.**

de el caballo (v. 2727).

**b) También se da un caso de contracción no normativa que puede responder a un lapsus calami.**

paranimarlos > para animarlos (v. 531).

**13) Alternancia del grupo consonántico *chry cr*.**

christianos (v. 2317), cristiano (v. 2714).

**14) Uso singular de la grafía *y* en lugar de *ll*.**

enyegando (acotación v. 2883).

**15) Palatalización de *rl* > *ll*. Este fue, sin duda, un fenómeno que se dio en la lengua hablada castellana, en conflicto con el mantenimiento del grupo. No poseemos datos precisos ni sobre su extensión -su implantación en tierras toledanas parece, no obstante, segura-, ni sobre su valor sociolingüístico. La lengua literaria se adueñó bien pronto de ella: por un lado ampliaba las posibilidades de la rima; por otro, confería a verso y prosa cualidades que algunos, como Gonzalo Correa, estimaban de gran valor eufónico. Desde ese instante, el empleo de *ll* ya no parece condicionado por el origen geográfico de los escritores, sino por su decisión o no de adoptarlo como convención poética (LÁZARO MORA, 1978-80: 283).**

**Se conserva el grupo en:**

aberla (v. 2231, 2232).

**b) En el resto de casos, se produce palatalización.**

agradallos (v. 256), dalle (v. 315), socorrella (v. 374), ...

**16) Confusión (inversión) de ld > dl, especialmente en “decilde”. El Diccionario de Esteban Terreros (TERREROS Y PANDO, 1786: 594) recoge la voz decilde como “desusado, antiguo, lo mismo que decide”.**

decilde (v. 1687).

**b) Sin embargo, esta confusión consonántica se extiende a otras formas verbales no registradas por Terreros.**

mataldo (v. 225), dejaldo (v. 247, ...), desataldo (v. 283), teneldos (v. 621), prendelde (v. 888), matalde (v. 889), ...

**17) Confusión en el uso de las grafías c y q. Aunque algunos ortógrafos proponen reglas que establezcan el uso de las grafías c y q, lo cierto es que, en esta época, la norma imperante es la vacilación. Torquemada proponía utilizar la grafía q+u+a,e,i y la c+o,u. Nebrija, más innovador, solamente admite la grafía q en aquellos casos en que le sigue la e o la i, siempre que aparezca una u interpuesta. (NAVARRO GALA, 2003: 53)**

quanta (v. 1178), quando (v. 131, ...).

**Cambios vocálicos**

**1) Se encuentran casos residuales de la alternancia medieval /ie/-/i/, en la palabra ‘priesa’ tan común en la época.**

priesa (v. 1611).

**2) No hay alternancia /e/-/i/ y /o/-/u/ átonas, como otros textos nos presentan, dado que no se había completado la fijación de los paradigmas de la**

raíz verbal en la conjugación –ir (hecimos) porque la disimilación de la vocal radical no triunfó.

3) Confusión entre las grafías y e i en diversas posiciones como, por ejemplo, al inicio de palabra seguida de consonante.

ynfanta (v. 56, ...), ynstrumentos (v. 67), ynfinito (v. 76).

b) Después de vocal.

ayre (v. 2635).

c) Inicio de palabra.

ygualar (v. 77), yjas (v. 115, ...), ynumerables (v. 2924).

d) Sin embargo, en posición final de palabra, aparece el fenómeno contrario: i en lugar de y.

boi (v. 2252), doi (v. 2495), soi (v. 2615), estoi (v. 2870).

4) Reducción del diptongo uo en o.

mostro (vv. 187, 204, 293), aunque encontramos mostruo (v. 2777).

5) Otro cambio vocálico significativo presente en el manuscrito es el que evolucionó desde la palabra del latín vulgar *metipsimus* a la palabra del español actual *mismo*. Entre los siglos XIV y XVII alternaban las formas *mismo* y *mesmo*.

mesmo (v. 2827).

**5) Finalmente, pueden citarse algunas otras variantes esporádicas no encajables en ninguno de los grupos anteriores.**

entunes > entones (v. 113), mormurar > murmurar (v. 2435), mormura > murmura (v. 2447), cimiterio > cementerio (v. 2829).

## 6.2. CRITERIOS DE EDICIÓN

### -GRAFÍAS-

En líneas generales, modernizaremos, de acuerdo con las normas de ortografía actuales, todas aquellas grafías que carezcan de valor fonético, fonológico y estilístico. En este sentido, por ejemplo, la *ç* y *ç̃* fricativas interdentales sonoras se transcribirán como *c* o *ç̃*.

Asimismo, regularizaremos y modernizaremos, siguiendo con los mismos criterios mencionados, aquellas grafías que en la época alternaban para un mismo fonema o sonido, como son los casos de *s* y *ss*, que transcribiremos como *s*, *u* o *v* con valor vocálico, que aparecerán en nuestro texto como *u*; *b*, *v* o *u* con valor consonántico, que transcribiremos como *b* o *u*, según el caso; *i* e y vocálicas, que aparecerán como *i*; *qu* y *cu*, que se regularizarán en función de la situación. En este mismo sentido, regularizaremos también el empleo de la *h* etimológica.

Del mismo modo, los grupos consonánticos y vocálicos de carácter culto también serán transcritos de acuerdo con la norma actual. Por ejemplo, *ph* como *f*; *th* como *t*; *ch* velar como *c* o *qu* y *ll* como *l*.

El manuscrito presenta algunas soluciones seseantes y ceceantes, fenómenos que impiden la distinción entre [s] y [θ], por lo que no es extraño que se produzcan este tipo de confusiones gráficas. Sea como fuere, son rasgos dialectales que no repercuten en la literariedad de la obra, por lo que se transcribirán en el texto fijado en su versión estándar moderna. No obstante, reflejaremos todos los casos como variantes lingüísticas en el aparato crítico.

### Particularidades gramaticales y léxicas.

#### 1) *Trugesse* es utilizado en lugar de la forma correcta *trajese*.

*trugesse* (v. 1833).

#### 2) Uso abundante de la perífrasis: 'haber+de+ infinitivo' a lo largo de todo el texto.

he de igualar (v. 795), he de dejar almena (v. 935), los he de colgar (v. 994), ...

#### 3) Uso esporádico de la preposición *de* en lugar de *desde*.

de la Torre del oro (v. 2668).

#### 4) Uso redundante de los pronombres indirectos

cómo me encerráis a mí (v. 873), El rey me ha encargado a mí (v. 1206), que esto me digáis a mí (v. 2062).

#### 5) Algunos casos aislados de laísmo y leísmo.

quererla quitar la vida (v. 2712), Manda, señor, que en un palo / le pongan (v. 453).

#### 6) Vacilación en el género de *punte*.

la punte (v. 2410), el punte (v. 2421).

#### 7) Fusión vocálica entre algunas preposiciones y determinantes con el sustantivo.

despuma (v. 159), deste (v. 178).

Por último, el uso de las mayúsculas se atenderá a las normas modernas. Seguiremos las reglas que ofrece la RAE en su *Ortografía*<sup>256</sup>.

-ACENTUACIÓN-

La acentuación de las palabras se llevará a cabo de acuerdo con las normas actuales de la Real Academia Española.

-PUNTUACIÓN-

La puntuación de los textos antiguos, sobre todo de los manuscritos, es bastante caótica. Puntuaremos, por ello, el texto fijado según las tendencias actuales de puntuación y las recomendaciones que la Real Academia Española hace en su *Ortografía*.

Además, utilizaremos el diacrítico de la diéresis (¨) cuando se dé en el texto el fenómeno métrico homónimo, consistente en separar en dos sílabas vocales que por naturaleza formarían una.

-SEPARACIÓN DE PALABRAS-

La separación de palabras en los textos antiguos tampoco sigue las mismas tendencias que en la actualidad, por lo que modernizaremos los casos que se presenten.

-DESARROLLO DE CONTRACCIONES-

Las contracciones del tipo q̄ serán desarrolladas de acuerdo con las normas actuales sin advertirlo.

^

Así, por ejemplo, y valiéndonos del ejemplo anterior q̄ = que.

Otras contracciones de carácter más fonológico, como puedan ser *deste* se separarán: *de este*. También aparecerán desarrolladas y explicadas en el apartado crítico correspondiente.

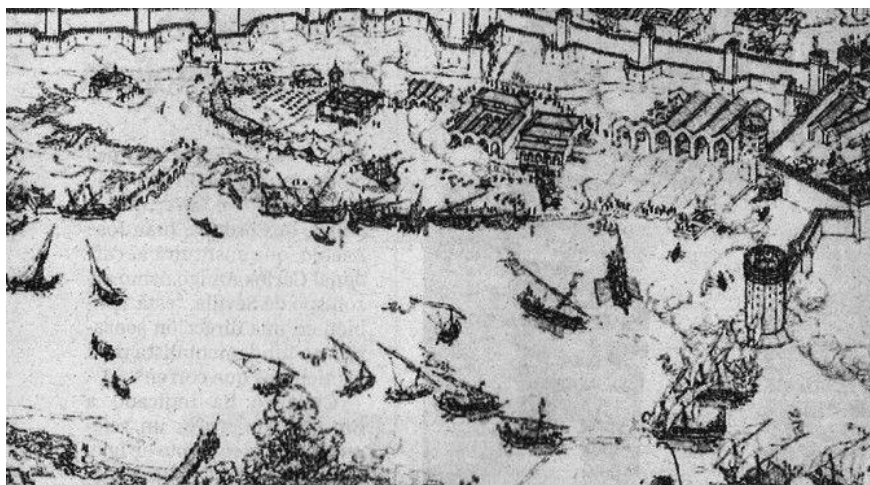
\_\_\_\_\_

<sup>256</sup> Real Academia Española (2010).

Pablo A. Poó Gallardo

### 6.3 FAMOSA COMEDIA DEL CERCO DE SEVILLA, DE BELMONTE

---





DRAMATIS PERSONAE

EL REY DON FERNANDO

BERMUDO

CELIDORO

EL MONSTRUO

LA INFANTA

ROSELINA

BUTRÓN

GARCI PÉREZ

EL MAESTRE DE SANTIAGO

EL REY MORO

COMAR

JAFER

ARDÍN

ÁLVARO

SOLDADO

ÁNGEL

BARQUERO

[RUSTÁN]

SOLDADO

Pablo A. Poó Gallardo

SOLDADO

MORO

### 6.3.1 Jornada primera del cerco de Sevilla.

*Salen Celidoro y Bermudo sin espada*

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Tente, cobarde valiente!

CELIDORO: \_\_\_\_\_ Morirás ¡viven los cielos!

\_\_\_\_\_ sin que esta hazaña me afrente,

\_\_\_\_\_ porque disculpan los celos

\_\_\_\_\_ el delito al más prudente. \_\_\_\_\_ 5

\_\_\_\_\_ La infanta de tu rey, bella,

\_\_\_\_\_ mis intentos atropella,

\_\_\_\_\_ ¿con que tú te das vanezas?

\_\_\_\_\_ ¿Por pensar que la mereces

\_\_\_\_\_ te atreves a pretendella<sup>257</sup> \_\_\_\_\_ 10

---

<sup>257</sup> *Pretendella*: no modernizamos la forma para respetar la rima.

\_\_\_\_\_ como arrogante Narciso<sup>258</sup>?

\_\_\_\_\_ Pero ya me han dado aviso

\_\_\_\_\_ sus amorosos trofeos,

\_\_\_\_\_ que tiene humildes deseos

\_\_\_\_\_ mujer que a un esclavo quiso<sup>259</sup>. 15

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Si es la soberbia que cobras,

\_\_\_\_\_ si bien en diamantes labras

\_\_\_\_\_ porque en las armas me sobras,

\_\_\_\_\_ ¡déjalas con las palabras!

\_\_\_\_\_ Verás que te faltan obras 20

\_\_\_\_\_ y ver a Guadalquinto<sup>260</sup> ir,

\_\_\_\_\_ que sé, por matar, morir

\_\_\_\_\_ entre estos pozos sombríos.

\_\_\_\_\_ Y sabrá que tiene bríos

\_\_\_\_\_ quien te sabe desmentir. 25

\_\_\_\_\_ Y, si por hazaña fea,

\_\_\_\_\_ ventaja en las armas pías<sup>261</sup>,

\_\_\_\_\_ hoy don Bermudo pelea

\_\_\_\_\_ hecho otro segundo Alcides<sup>262</sup>

<sup>258</sup> *Narciso*: en la mitología griega, Narciso era un personaje célebre por su belleza. (Varios, 1998: vol. 16, p. 7663).

<sup>259</sup> *Mujer que a un esclavo quiso*: se refiere a la Infanta, personaje que, en breve, aparecerá en escena.

<sup>260</sup> *Guadalquinto*: Uno de los ríos que riegan la hoya de Baza (Torres Delgado, 2001: 747).

<sup>261</sup> Hay un roto en el margen derecho de la página original del manuscrito que, sin embargo, no impide la lectura del mismo.

<sup>262</sup> *Alcides*: Heracles o Hércules. Durante su vida tuvo varios encuentros con serpientes: Hera, siendo Hércules aún niño, envió dos serpientes a su cuna para acabar con su vida, pero este las estranguló como si fueran juguetes. De adulto se enfrentó a la Hidra de Lerna, una monstruosa serpiente policéfala, en el segundo de sus trabajos (Varios, 1998: vol. 11, p. 5348).

*Quiere arrancar un árbol*

contra la sierpe cernía, 30

que tus pensamientos altos,

de honor y vergüenza faltos,

has de perder muerto a coces

el aire, escalando a voces,

y el suelo, midiendo a saltos; 35

pero el rey viene, que él pudo

ser, en mi sangrienta nube,

iris de un rayo desnudo.

CELIDORO: También por él me detuve,

¡bárbaro y loco Bermudo! 40

Pero tres veces apenas

verás estas limpias arenas

el sol con doradas pintas

cuando tú de sangre tintas.

BERMUDO: Temprana muerte me ordenas. 45

Y pudieras dilatar,

por lo que te ha de importar,

el deseo de morir,

porque solo has de vivir

hasta quererme matar. 50

*El rey moro, la infanta de Túnez, Roselina y Comar, viejo, y acompañamiento.*

REY MORO: Cuando tu padre te envía

para que sirva de amparo

<u>mi favor a tu persona,</u>	
<u>eclipsas tus soles claros.</u>	
<u>Deja las lágrimas tiernas,</u>	<u>55</u>
<u>infanta, que haces agravio</u>	
<u>al valor que en mí conoce</u>	
<u>el mundo.</u>	
<u>[INFANTA<sup>263</sup>]:</u>	<u>Son presagios</u>
<u>algunas desdichas mías.</u>	
<u>Al suspenderse mi llanto,</u>	<u>60</u>
<u>¿quién ha de buscar tu ofensa?</u>	
<u>Conmigo fulminen rayos</u>	
<u>las desatadas esferas<sup>264</sup>.</u>	
<u>De eterna cólera armados,</u>	
<u>los moradores celestes</u>	<u>65</u>
<u>forjen instrumentos varios</u>	
<u>de Marte<sup>265</sup> y, de rotas nubes,</u>	
<u>hechos pabellones pardos,</u>	
<u>pasa el ejército suyo</u>	
<u>donde se desvele a cuantos</u>	<u>70</u>
<u>arrojen no blandas urnas.</u>	
<u>Del agua que le robaron</u>	
<u>al mar, hecho esponja el cielo</u>	

<sup>263</sup> En el original no aparece que sea parlamento de la Infanta porque la página está rota. Lo incluimos como tal por el sentido del texto.

<sup>264</sup> *Desatadas esferas*: se refiere a un cólico cielo. Esfera: "cielo o esfera celeste" (*Usual*, 1780).

<sup>265</sup> *Marte*: "dios romano identificado con el Ares helénico" (Grimal, 2008: 334). Dios de la guerra.

<u>del universal estrago<sup>266</sup></u>	
<u>pero, en número infinito</u>	75
<u>para igualar al pasado</u>	
<u>diluvio, arrojen, feroces,</u>	
<u>por cada gota un venablo<sup>267</sup>,</u>	
<u>que yo los tomo en Sevilla.</u>	
REY MORO: <u>Mira, infanta, si Fernando</u>	80
<u>importa que victorioso</u>	
<u>marche alegre y mueva el campo.</u>	
<u>Estos coronados muros</u>	
<u>de trescientos mil soldados,</u>	
<u>que puede el menor de todos</u>	85
<u>ser en otro puente Horacio<sup>268</sup>,</u>	
<u>no bastan para defensa</u>	
<u>de tu persona, no valgo</u>	
<u>para tutor de tu vida.</u>	
<u>Cuento, Celaura, entre tanto,</u>	90
<u>que en polvorosa palestra</u>	
<u>nos sirvan de objeto raro</u>	
<u>los valientes luchadores</u>	
<u>de tu fortuna, los casos</u>	
<u>que ya con tu relación,</u>	95

<sup>266</sup> *Universal estrago*: se refiere al Diluvio universal, *Génesis* 7:2.

<sup>267</sup> *Venablo*: "dardo o lanza corta que se usa en la caza de venablos o jabalíes" (*Aut.*, 1739).

<sup>268</sup> *Horacio*: se refiere a Horacio Cocles, héroe mítico romano del siglo vi a. C. Según la leyenda, defendió en solitario el puente que conducía a la ciudad de Roma contra los etruscos (*Varios*, 1998: vol. 13, p. 5533).

ya con regocijos varios,  
con la frescura del río,  
jardinero del verano,  
podrás templar el ausencia<sup>269</sup>  
de tu padre.

ROSELINA: Los agravios 100  
de mis celos la fatigan,  
mas no gozará el esclavo  
aunque aventure mil vidas

COMAR: Tu remedio está a mi cargo.

INFANTA: Aunque las desdichas todas 105  
cobran más fuerza en los labios  
pues, en rompiendo el silencio,  
doblan con la pena el llanto,  
tu voluntad en mis causas  
tiene poder soberano. 110  
Sabrás que, gozando en Túnez  
un apacible descanso,  
que juntan hijas de reyes  
siempre al imperio el regalo,  
la fama de mi hermosura 115  
voló del norte al ocaso.  
¡Ojalá se marchitara

<sup>269</sup> *El ausencia*: el determinante artículo determinado masculino singular puede deberse a un *lapsus calami* asociado al uso del masculino delante de a- tónica (el águila).

como la fama, volando!	
Porque necios pretensores,	
ciegos con luz de retratos,	120
viendo el toscos original	
rompieran pinceles falsos	
al persa Apeles <sup>270</sup> , Moriscos	
me llevaron encitados <sup>271</sup>	
del premio, fingiendo ideas	125
para [a]creditar milagros.	
El indio, que al rojo oriente	
mira crepúsculos mansos	
cuando el lampiño planeta <sup>272</sup>	
corona el feroz Cáucaso,	130
también por la fama preso	
me ofreció empeñados vasos,	
diamantes que fueran, juntos,	
émulos de algún peñasco	
al fin, como si yo fuera	135
Angélica en el Catay <sup>273</sup> .	

<sup>270</sup> *Apeles*: “Afamado pintor de la Edad Antigua” (Varios, 1998: vol. 2, p. 668).

<sup>271</sup> *Encitados*: “Incitados” (*Usual*, 1914).

<sup>272</sup> *Lampiño planeta*: se refiere a la luna. “Lampiño” significa, literalmente, sin vello. (*DRAE*, 2014).

<sup>273</sup> *Angélica en el Catay* es una pieza dramática de Lope de Vega (Vega, 2009). La obra, en sí, no es más que una continua sucesión de lances amorosos y caballerescos de personajes como Roldán, Rodamonte, Sacripante, etc. La presencia de Angélica, que da nombre a la obra, se reduce, casi en su totalidad, a sus amores con Medoro (Alín & Barrio Alonso, 1997: 351). La dama, comparada por Carlomagno con una hechicera, defiende con fuerza su honra y su derecho a aborrecer a los pretendientes franceses que la persiguen.

El personaje de Angélica es también trabajado por Miguel de Cervantes, quien en *La casa de los celos* (Cervantes Saavedra, 2001), nos presenta a un mujer opaca, una suerte de títere utilizado, en primer lugar, por su padre para desafiar a los paladines franceses junto con su hermano, y, sucesivamente, por el mago Malgesí, quien aprovecha su imagen fingida para intentar desamorar a Reinaldos (Reichemberger & Reichemberger, 2004: 415).



<u>Visten el aire a suspiros</u>	
<u>nuevos Medoros y Orlandos<sup>274</sup>.</u>	
<u>Mas, como milano al sol<sup>275</sup>,</u>	
<u>se le opone bostezando</u>	<u>140</u>
<u>con los párpados de estrellas</u>	
<u>entre beleños<sup>276</sup> y acantos<sup>277</sup></u>	
<u>y, como el cuervo, compite</u>	
<u>con ruiñeños cantando,</u>	
<u>que parece cuando vuela</u>	<u>145</u>
<u>embajador de nublados.</u>	
<u>Así, a los amantes nobles</u>	
<u>se opuso un hombre arrojado</u>	
<u>del corazón de la Cintia<sup>278</sup>,</u>	
<u>porque allá en la nieve, ¡rayos!,</u>	<u>150</u>
<u>hijo feroz de Micenas<sup>279</sup>,</u>	
<u>es el prodigioso Argano<sup>280</sup></u>	
<u>que, como víbora torpe,</u>	
<u>mató a su madre en el parto.</u>	

<sup>274</sup> *Medoros y Orlandos*: nueva referencia a la obra *Angélica en el Catay*. El conde Orlando es el enamorado que sigue a Angélica por diversas aventuras, pero la joven se ha enamorado de un pobre soldado sarraceno: Medoro (Alín & Barrio Alonso, 1997: 351).

<sup>275</sup> *Milano*: la primera sílaba de “milano”, “mi”; aparece escrita sobre el verso, a modo de superíndice, en el original.

<sup>276</sup> *Beleño*: “Mata que produce los tallos gruesos, y las hojas anchas, largas, hendidas, negras y cubiertas de vello, y del mismo tallo salen las flores, que son como las del Granado, tapadas con unos escudillos pequeños, y llenas de la simiente, que es semejante a la del Papáver” (*Aut.*, 1726).

<sup>277</sup> *Acanto*: “Planta de la familia de las Acantháceas, perenne, herbácea, con hojas anuales, largas, rizadas y espinosas” (*DRAE*, 2014).

<sup>278</sup> *Cintia*: “es uno de los epítetos de Artemis o Diana, diosa identificada en Roma con la luna por haber nacido, como su hermano Apolo, en el monte Cinto”. (Piccolomini, 2006: 61).

<sup>279</sup> *Micenas*: ciudad griega fundada por el héroe Miceneo. Situada a unos 90 km al sudoeste de Atenas (Grimal, 2008: 356).

<sup>280</sup> *Argano*: nombre de pila que, en la obra, tiene el personaje “El Monstruo”.

<u>Robando en el mar vivía,</u>	<u>155</u>
<u>siendo tan feroz corsario</u>	
<u>que, por montañas de espuma,</u>	
<u>daba a sus bajeles<sup>281</sup> paso.</u>	
<u>A la vista de Sicilia,</u>	
<u>donde al gigante abrasado<sup>282</sup></u>	<u>160</u>
<u>tiemblan Paquino y Peloro<sup>283</sup></u>	
<u>cuando levanta los brazos,</u>	
<u>cogió una nave y, en ella,</u>	
<u>ricos metales y tantos</u>	
<u>que vieran como a pigmeos<sup>284</sup></u>	<u>165</u>
<u>al Pindo<sup>285</sup> y al monte Tauro<sup>286</sup>.</u>	
<u>Entre el despojo luciente</u>	
<u>un pequeño lienzo hallaron</u>	
<u>donde yo, de cazadora,</u>	
<u>era otra diosa en Cartago.</u>	<u>170</u>
<u>Vio mi encarecida imagen</u>	
<u>el monstruo. Yaciendo francos</u>	

<sup>281</sup> *Bajel*: "Nombre genérico de cualquier embarcación que puede navegar en alta mar" (*Usual*, 1817).

<sup>282</sup> *Gigante abrasado*: se refiere al Etna, volcán activo en la costa este de Sicilia, entre las provincias de Mesina y Catania (Varios, 1998: vol. 9, p. 4091).

<sup>283</sup> *Paquino y Peloro*: son dos de los tres promontorios de Sicilia. Según la mitología, Tifón, al ser derrotado en su lucha contra los dioses, quedó atrapado entre el Paquino, el Peloro, el Lilibeo y el Etna (Conti, 2006: 613).

<sup>284</sup> *Pigmeos*: "Término usado para referirse a una serie de grupos humanos cazadores-recolectores que viven en selvas ecuatoriales africanas y que se caracterizan por su baja estatura: los hombres miden menos de 1,5 metros de media" (Varios, 1998: vol. 18, p. 8595).

<sup>285</sup> *Pindo*: "Macizo montañoso del Epiro, cordillera del norte de Grecia, del sureste de Albania y del sureste de Macedonia que se extiende de norte a sur a lo largo de 160 km, entre el mar Jónico y el mar Egeo" (Varios, 1998: vol. 18, p. 8608).

<sup>286</sup> *Monte Tauro*: debería ser "Montes Tauro", cadena montañosa situada en el sur de Turquía. Se extienden a lo largo de una curva desde el lago Egridir en el oeste hacia el curso alto del río Éufrates en el este, formando un arco que transcurre paralelo al mar Mediterráneo, que constituye el límite sur de la meseta de Anatolia. (Varios, 2015).

los tesoros que le tocan,  
dijo a sus fieros soldados:  
“Si hay alguno que conozca 175  
al dueño de este retrato,  
dígame su patria y nombre  
si procura a mí descanso  
que, a pesar del sol, si tiene  
por padre al sol, pienso daros 180  
por dueño a su original,  
siendo talar<sup>287</sup> adorado  
la popa de este bajel<sup>288</sup>”.  
Luego, un fugitivo esclavo  
de mi padre dijo al monstruo: 185  
“tu próspera dicha aguardo:  
esta es la infanta de Túnez”.  
No arrojan veloces partos<sup>289</sup>  
mas, firmes volantes flechas,  
que rompió del mar salado 190  
las ondas una galera  
cuyo capitán turcazo<sup>290</sup>  
era Astorildo<sup>291</sup>, pidiome,

<sup>287</sup> *Talar*: “Alas que, según los poetas, tenía el dios Mercurio en los talones”. (DRAE, 2014). Posiblemente se refiera a alguna estatua alada situada en la popa del barco.

<sup>288</sup> Vid v. 158.

<sup>289</sup> *Partos*: “Natural de Partia, región de Asia antigua” (DRAE, 2014).

<sup>290</sup> *Turcazo*: término despectivo para referirse a los turcos o a los moros en general. Aparece, por ejemplo, en Ordóñez, 1691: 204: “(...) a este punto vino un capitán que parecía un turcazo, y treinta arcabuceros”.

<sup>291</sup> *Astorildo*: “hermano de Andrómaca, esposa de Héctor”. (Fernández, 2006: 21).

<u>(no sé cómo puede el llanto</u>	
<u>dar lugar a tantas penas).</u>	195
<u>Al fin mi padre, afrentado</u>	
<u>de la petición del monstruo,</u>	
<u>le despidió amenazando</u>	
<u>su vida, mas porque el tiempo</u>	
<u>suele turbar los estados</u>	200
<u>más prósperos, determina</u>	
<u>poner a su hija en salvo.</u>	
<u>A ti, como adeudo suyo</u>	
<u>y como a lugar sagrado</u>	
<u>me envió, con seis galeras</u>	205
<u>que a par del viento volaron;</u>	
<u>dejé mi querido padre,</u>	
<u>dejé mi patria y vasallos</u>	
<u>que, armados de furia, esperan</u>	
<u>un poderoso contrario.</u>	210
<u>Mira si es bien que mis ojos,</u>	
<u>entre peligros tan claros,</u>	
<u>derrame[n] del corazón</u>	
<u>pura sangre en vez de llanto.</u>	
<u>REY MORO: Ya los favorables cielos,</u>	215
<u>Celaura, determinaron</u>	
<u>en mi guarda tus venturas.</u>	
<u><i>Dentro, dice Zafér</i></u>	

ZAFER: Si se defiende, ¡matadlo!

REY MORO: ¿Qué estruendo es este? ¡Escuchad!

*Sacan a Buitrón, Ardid y Zafér*

BUITRÓN: Si traigo atadas las manos, 220

¿Qué teméis, perros, gallinas?

BERMUDO: Este es Buitrón, mi criado,

¿con qué fortuna ha venido

de Sicilia?

BUITRÓN: ¡Este es mi amo!

¡Juro a Dios, del mal lo menos, 225

que también pagará el pato

si está cautivo!

ARDÍN: Señor,

[a] este bárbaro cristiano,

homicida de seis moros...

BUITRÓN: (Tales son ellos). [Aparte]

ARDÍN: ...le hallamos 230

entre derribados lienzos

de Itálica, trazando

alguna traición, sin duda.

BUITRÓN: ¡Él miente y es un bellaco!

BERMUDO: (Sus atrevidas locuras [Aparte] 235

le habrán de matar).

REY MORO: ¡Dejadlo!

¿Quién eres?

Pablo A. Poó Gallardo

BUITRÓN: Un forastero.

ZAFER: A cuanto le preguntamos  
responde así.

ARDÍN: ¡Será loco!

BUITRÓN: ¿Quién le mete en eso al galgo?<sup>292</sup> 240

REY MORO: ¿De dónde eres?

BUITRÓN: De Corinto.

BERMUDO: (¡Qué buen modo de agradecerlos!) [Aparte]

REY MORO: ¿No eres español?

BUITRÓN: Sí, soy.

REY MORO: Pues ¿Cómo de rey no extraño  
te nombras?

BUITRÓN: Soy de Almuñécar, 245

más reñí con un cuñado

de la mujer de mi tío

y dejé descalabrados

treinta y seis vecinos míos.

Salí del pueblo y, mudando 250

el nombre, negué la patria.

Mas, por no ser, que soy, ingrato,

digo que soy de Corinto,

por lo que a mi pueblo amado

<sup>292</sup> *¿Quién le mete en eso al galgo?*: con casi total seguridad este verso sea un refrán, pero no hemos encontrado referencias que nos permitan asegurar su interpretación. Vendría a significar: “Y tú, precisamente, ¿vienes a decirme eso?”

\_\_\_\_\_ se le parece en las pasas<sup>293</sup> \_\_\_\_\_ 255  
\_\_\_\_\_ propias señas de mulatos. \_\_\_\_\_

REY MORO: \_\_\_\_\_ ¿Con qué intención has venido? \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Con la mía. \_\_\_\_\_

REY MORO: \_\_\_\_\_ Hante enviado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ del campo del enemigo. \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Son mis sucesos extraños, \_\_\_\_\_ 260  
\_\_\_\_\_ no tiro golpes de espías, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ vengo de Túnez. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Veamos, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Señor, si hay algunas nuevas \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de mi padre. \_\_\_\_\_

REY MORO: \_\_\_\_\_ ¡Desatadlo! \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Prosigue tu historia, amigo, \_\_\_\_\_ 265  
\_\_\_\_\_ que, si la verdad alcanza, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ por ella, desde este día, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ te doy libertad. \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Agarro, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Señor, la tierra que pisan \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ tus pantuflos. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Noble esclavo, \_\_\_\_\_ 270  
\_\_\_\_\_ prosigue, no nos suspendas. \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ ¿Conocen al monstruo Argano<sup>294</sup> \_\_\_\_\_

<sup>293</sup> *Pasas*: Almuñécar, al igual que Corinto, era conocida por sus pasas (Trillo San José, 2004: 202).

<sup>294</sup> Vid v. 152.

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ por acá? \_\_\_\_\_  
INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Por mis desdichas! \_\_\_\_\_  
BUTTRÓN: \_\_\_\_\_ Pues va de historia: llegamos \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ -yo y un amigo<sup>295</sup> - a Sicilia, \_\_\_\_\_ 275  
\_\_\_\_\_ después de haber visitado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ del eterno Jesucristo, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ¿qué me miran?, el sagrado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ sepulcro en Jerusalén. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Mas, apenas descansamos \_\_\_\_\_ 280  
\_\_\_\_\_ en el puerto cuando el monstruo, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ con un escuadrón bizarro \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de galeras<sup>296</sup>, acomete \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ al bajel<sup>297</sup> italiano \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que, viéndose mal seguro, \_\_\_\_\_ 285  
\_\_\_\_\_ tendiendo al Céfito<sup>298</sup> manso \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ las velas, pudo escaparse \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ del enemigo corsario. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Yo solo me quedé<sup>299</sup> en tierra, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ porque pudo un desdichado \_\_\_\_\_ 290  
\_\_\_\_\_ dormirse como un lirón<sup>300</sup>. \_\_\_\_\_

<sup>295</sup> *Yo y un amigo*: vulgarismo, el pronombre personal tónico debe ir en segundo lugar.

<sup>296</sup> *Galera*: "Embarcación de bajo bordo, donde tiene el rey los esclavos y forzados. Suele tener veinticinco o treinta remos por banda y a cada uno corresponde un banco con cinco o seis remeros. Monta un cañón grande que llaman "de cruja", dos de mediana magnitud y otros dos pequeños" (*Aut.*, 1734).

<sup>297</sup> Vid v. 158.

<sup>298</sup> *Céfiro*: "Viento de la parte de poniente. Entre los poetas se toma por cualquier viento que sopla blanda y apaciblemente" (*Usual*, 1780).

<sup>299</sup> *Quedé*: la última sílaba -dé- aparece escrita sobre la línea del verso.

<sup>300</sup> *Lirón*: roedor que "duerme todo el invierno" (*Aut.*, 1734).



Pescáronme y navegaron  
hasta darle vista al puerto  
donde la antigua Cartago  
trasladó su nombre a Túnez. 295

Luego, los fieros soldados  
del bárbaro capitán,  
dando a las aguas espanto,  
“¡Muera el rey”-dicen a voces-  
“Qué esperas ¿[que] acometamos 300

que no ha de lograr su hija  
cuando la esperan tus brazos  
muerto su padre a tus pies?”  
“Sola esa respuesta aguardo”  
-dijo el monstruo-. Acometieron, 305

pero tal defensa hallaron  
en las galeras de Túnez  
que dieron en breve espacio  
maldiciones a su intento,  
porque los moros cantaron 310

victoria cuajando el mar  
de los despojos corsarios.  
Viendo el victorioso rey  
que con orgullo bizarro  
la capitana del monstruo 315

se defiende peleando,

se arrojó como el nebli<sup>301</sup>  
tras del pajarico manso  
y, abordando a su galera,  
hecho de Marte<sup>302</sup> un retrato, 320  
subió por la corta escala.  
Pero fue tan desdichado  
que, el monstruo, cortando el hierro,  
las galeras se apartaron.  
No pudieron darle ayuda 325  
los victoriosos vasallos,  
mientras él, por la crujía<sup>303</sup>,  
iba hiriendo y matando  
porque la veloz fortuna,  
que nunca asiste despacio, 330  
en él bien torció la rueda  
por coger al rey debajo,  
en la púrpura que viste  
sobre el bello arnés dorado.  
Le conoció el monstruo luego 335  
y, alzando el alfanje<sup>304</sup> y brazo,  
mientras él se defendía

<sup>301</sup> *Nebli*: “Especie de Halcón, que se cría en el Norte. Tiene el plumage pardo en sus principios, y en mudando, azul obscuro, de color de flor de endrina: el pecho blanco, y lleno de pintas azuladas” (*Aut.*, 1734).

<sup>302</sup> Vid v. 67.

<sup>303</sup> *Crujía*: “Espacio existente entre la proa y popa de un barco. Una línea imaginaria que lo recorre longitudinalmente paralela a la quilla”. (*DRAE*, 1817).

<sup>304</sup> *Alfanje*: “Especie de espada ancha y corva que tiene corte solo por un lado” (*Aut.*, 1726).

\_\_\_\_\_ de lanzas y de venablos, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ le derribó de los hombros \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ la real cabeza. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Y llegaron \_\_\_\_\_ 340  
\_\_\_\_\_ las nuevas a dar sepulcro \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ a su hija! \_\_\_\_\_  
*Desmáyase en los brazos del rey*

REY MORO: \_\_\_\_\_ ¡Oh, vil cristiano, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nunca a mis puertos llegarás! \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Aquí yace un ahorcado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ por dañoso coronista<sup>305</sup>. \_\_\_\_\_ 345

REY MORO: \_\_\_\_\_ Las desdichas no triunfaron \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de las personas reales, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ volved en vos! \_\_\_\_\_

ROSELINA: \_\_\_\_\_ ¡Qué turbado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ estás! ¡Llega a socorrerla! \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Plugiera a Dios que en mis brazos \_\_\_\_\_ 350  
\_\_\_\_\_ estuviera su remedio! \_\_\_\_\_

ROSELINA: \_\_\_\_\_ ¿Así respondes, ingrato, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ a la sobrina del rey? \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Déjame ya! \_\_\_\_\_

ROSELINA: \_\_\_\_\_ ¡Eres villano! \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Y tú necia y enfadosa! \_\_\_\_\_ 355

<sup>305</sup> *Coronista*: voz arcaica para esta época, por 'cronista'.



a tu venturoso amparo.  
Furioso el pirata, entonces,  
dijo: “Cuando solo basto  
para sacarla del cielo,  
¿qué importa el poder humano 380  
por más que mi ofensa busque?”  
De esta suerte navegamos  
hasta descubrir la barra  
que abraza en márgenes anchos  
tu claro Guadalquivir<sup>309</sup>. 385  
Pero los cielos, cansados  
de sus bárbaros intentos,  
hicieron que, en un peñasco,  
soplando furioso el viento,  
quedase hecha pedazos 390  
la galera sin que, apenas,  
dejase una tabla rastro  
de su abreviada ruina.  
Sólo pude yo, nadando,  
tocar la orilla dichosa, 395  
aunque a trecho no muy largo  
vi salir un hombre a tierra

<sup>309</sup> *La barra que abraza en márgenes anchos tu claro Guadalquivir*: posiblemente se refiera a la barrera natural de arena que encontraban los marineros en la desembocadura del Guadalquivir y que dio nombre a la actual Sanlúcar de Barrameda: “La palabra Barrameda procede de una palabra Arabe (Bab-rha-mda), que significa ‘Puerta o Tierra movediza’, la cual hace referencia a una barra transversal que había en el río que dificultaba la navegación” (varios, 2015: web).

que, por lo terrible y basto,  
pareció peña batida  
del agua.

REY MORO: ¿Si era el corsario? 400

BUITRÓN: Pudo ser, si no es que el miedo,  
-que aún hasta ahora le aguardo-  
pinta gigante a un pigmeo.  
Al fin, con el negro manto  
de las noches pude, oculto, 405

llegar a donde me hallaron,  
matando en un cabritillo  
el hambre aquestos<sup>310</sup> hidalgos.  
Escondime entre unas lozas<sup>311</sup>,  
pero ellos, imaginando 410

que era mi albergue una cueva  
que distaba a breves pasos,  
se arrojaron unos pocos  
donde yo, tomando un canto,  
los convidé con un sueño 415

tan profundo como largo.  
Quise escaparme, no pude  
porque al proviso<sup>312</sup> cargaron

<sup>310</sup> *Aquestos*: mantenemos la forma arcaica para respetar la métrica.

<sup>311</sup> *Lozas*: instrumentos de barro cocido de uso doméstico (*Aut.*, 1734).

<sup>312</sup> *Al proviso*: inmediatamente.

\_\_\_\_\_ con palos y mojicones<sup>313</sup> \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ estos caballeros pardos. \_\_\_\_\_ 420

ZAFER: \_\_\_\_\_ ¡Él se ha dado la sentencia! \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Manda, Señor, que en un palo \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ le pongan. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Si los favores \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que me has hecho pueden tanto \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que me den atrevimiento, \_\_\_\_\_ 425  
\_\_\_\_\_ te pido que este soldado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ perdones por criado mío. \_\_\_\_\_

REY MORO: \_\_\_\_\_ Supuesto que eres esclavo \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de la Infanta, a ella le toca \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ese favor. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Yo le amparo \_\_\_\_\_ 430  
\_\_\_\_\_ y le doy la libertad \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ por la que ya me ha quitado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ su dueño que, en mis fortunas, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ sólo me ofrece descanso \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ su vista. \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Pondré mil veces \_\_\_\_\_ 435  
\_\_\_\_\_ en tus botines los labios \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ pero, quisiera saber \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ si la libertad que aguardo \_\_\_\_\_

<sup>313</sup> *Mojicón*: “Golpe dado en la cara con el puño cerrado” (*Usual*, 1832).

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ sufre ancas<sup>314</sup>.

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¿Para qué?

BUTRÓN: \_\_\_\_\_ Para dársela a mi amo. 440

INFANTA: \_\_\_\_\_ Impórtame su persona.

ROSELINA: \_\_\_\_\_ (¡Ay, celos!) \_\_\_\_\_ [Aparte]

CELIDORO: \_\_\_\_\_ Más importamos  
\_\_\_\_\_ los que tu amor merecemos  
\_\_\_\_\_ sin que de este vil cristiano  
\_\_\_\_\_ se quiera pagar tu fe. 445

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Loco!, si respetos guardo  
\_\_\_\_\_ a tu vida es por el rey.

ROSELINA: \_\_\_\_\_ ¡Oye, amigo!

REY MORO: \_\_\_\_\_ Infanta, vamos  
\_\_\_\_\_ a prevenir las exequias  
\_\_\_\_\_ de tu padre.

ROSELINA: \_\_\_\_\_ Tú eres sabio 450  
\_\_\_\_\_ sacerdote en la mezquita.  
\_\_\_\_\_ Sólo mi venganza aguardo  
\_\_\_\_\_ de tu industria. Ten piedad,  
\_\_\_\_\_ válgame aquí tus engaños  
\_\_\_\_\_ porque me apuran la vida 455  
\_\_\_\_\_ los celos en que me abraso.

COMAR: \_\_\_\_\_ ¿Quieres que el cautivo muera?

<sup>314</sup> *Sufre ancas*: “Con que se denota que alguno tiene solo lo preciso para sí?” (DRAE, 1817).



- ROSELINA: Si la infanta ha de gozarlo,  
muerá primero el cautivo.
- COMAR: La venganza está en las manos 460  
si, a la máquina que intento,  
da crédito el rey.
- ROSELINA: ¡Villano!  
tú sabrás con qué respeto  
me has de tratar.
- BERMUDO: Ya me canso  
de escuchar tus desvaríos. 465
- BUITRÓN: Sin saberlos yo, me enfado.
- BERMUDO: ¡Buitrón!
- BUITRÓN: ¡Señor de mis ojos!  
¿Quién te pescó el cuerpo?<sup>315</sup>
- BERMUDO: En vano,  
cuando libertad tuviera,  
podiera excusar los lazos 470  
más fuertes que pudo en Chipre  
armar co[n] las mías manos  
el amor, cuando su madre,  
dejando el trono sagrado,  
lloraba ausencias de Adonis<sup>316</sup>. 475

<sup>315</sup> *¿Quién te pescó el cuerpo?*: como conoceremos por el parlamento de Bermudo, fue apresado en alta mar por las galeras de la Infanta. Se entiende, por tanto, que su barco se hundió por la batalla y que fue recogido del mar para ser convertido en esclavo; de ahí lo de “pescar el cuerpo”.

<sup>316</sup> *Adonis*: en la mitología griega se supone que Adonis es hijo de Cíniras, rey de Chipre (Varios, 1998: vol. I, p. 154).

Pablo A. Poó Gallardo

A ti, como a secretario  
de los pensamientos míos,  
descubro mi bien: dejamos  
como sabes, las riberas  
de Sicilia y, engolfados, 480  
vimos de España los puertos  
donde, en la tarde, encontramos  
las galeras de la infanta.  
Acometió, peleamos,  
mas, como era un baje<sup>317</sup> solo 485  
no bastó para animarlos  
mi persona, que en la popa...

BUITRÓN: Fuiste otro Cid y Bernardo<sup>318</sup>,  
claro está.

BERMUDO: Importa muy poco  
pues, cuando bañó el ocaso 490  
rubio el sol, me hallé cautivo  
del más hermoso corsario  
que vio Medoro<sup>319</sup> en Oriente:

<sup>317</sup> Vid v. 158.

<sup>318</sup> *Bernardo*: Bernardo del Carpio, héroe legendario de la Edad Media (puede consultarse, entre otros, el estudio de Rubio García (2000))

<sup>319</sup> *Medoro*: es un pobre soldado sarraceno del que se enamora Angélica en el Romance Angélica y Medoro, de Góngora, 1602: Este romance está basado en un episodio del *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, una de las obras favoritas de Góngora. El conde Orlando (conocido también por otros nombres, como Rolando o Roldán), caballero de la corte de Carlomagno, se enamora de Angélica, hija de Galafrón, rey de Catay (la China) refugiada en occidente por las intrigas de una usurpadora. Orlando la persigue a lo largo de diversas aventuras, pero Angélica se enamora de un pobre soldado sarraceno llamado Medoro. Cuando el conde llega a los lugares donde Angélica y Medoro han consumado su amor, enloquece, arranca árboles, destruye rebaños, mata pastores y campesinos, sigue errante y desnudo hasta que al cabo de un tiempo recupera la razón (gracias a Astolfo, que viaja hasta la Luna, donde encuentra la razón de Orlando encerrada en una botella cuyo contenido le hace respirar) (Góngora y Argote, 2015).

pues fueron sus blancas manos  
médicos de mis heridas, 495  
dejando hecho pedazos  
el corazón con las flechas  
de sus ojos.

BUITRÓN: Y, ¿en qué estado  
está esa partida?

BERMUDO: Amigo,  
nuevos favores alcanzo 500  
por horas, aunque con celos  
de un poderoso contrario.

BUITRÓN: Porque es pariente del rey  
¿no importábamos al caso?  
¿Qué pretendes de la Infanta? 505

BERMUDO: Llevarla, Buitrón, al campo  
del rey Fernando, mi deudo.

BUITRÓN: ¡Mucho riesgo!

BERMUDO: Si ella ha dado  
el orden...

BUITRÓN: Pues si ella quiere,  
a sus parientes y hermanos 510  
les dirá: "¡adiós, que me mudo!",  
y lo cumplirá bailando.

BERMUDO: Discúlpame con el rey.

BUITRÓN: ¿Dónde está ahora?

BERMUDO: Marchando  
llega a cercar a Sevilla. 515

BUTRÓN: ¿Y no tiembla este perrazo  
de tan valiente caudillo?

BERMUDO: Como en el muro ha librado  
su defensa, no le teme.

BUTRÓN: Para la vuelta me guardo, 520  
porque ha de haber carambola.

¡Dame tus ebúrneos<sup>320</sup> brazos,  
Señor!

BERMUDO: El cielo te guarde.

BUTRÓN: ¡Adiós de Sevilla a tantos!

*Vanse cada uno por su parte y salen Garci Pérez de Vargas y don Pelayo, maestre de Santiago.*

MAESTRE: Copioso espacio de tierra 525  
ocupa, por sus cuarteles  
se divide.

GARCI PÉREZ: El griego Apeles<sup>321</sup>,  
por la variedad que encierra  
el ejército, podría  
ganar fama en su pintura 530  
mayor que<sup>322</sup> por<sup>323</sup> la hermosura

<sup>320</sup> *Ebúrneo*: "Cosa perteneciente o hecha de marfil" (Aut, 1732).

<sup>321</sup> Vid v. 123.

<sup>322</sup> *Que*: en el original aparece escrito sobre la línea del verso.

<sup>323</sup> *Por*: después de esta preposición, en el original, hay un "que" tachado.

\_\_\_\_\_ de Campaspe<sup>324</sup>.  
MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¡Alegre día!  
ÁLVARO: \_\_\_\_\_ Será el que, escalando el muro,  
\_\_\_\_\_ gane a Sevilla Fernando.  
GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿Qué hay, Álvaro?  
ÁLVARO: \_\_\_\_\_ Está tratando \_\_\_\_\_ 535  
\_\_\_\_\_ el tercio.  
GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿De qué? Yo juro  
\_\_\_\_\_ que no es de entrar la ciudad.  
ÁLVARO: \_\_\_\_\_ De amotinar se ha tratado.  
MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¡Idos, en mala hora, soldado!  
GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Es alguna novedad \_\_\_\_\_ 540  
\_\_\_\_\_ pero el remedio está llano  
\_\_\_\_\_ con ahorcar del motín  
\_\_\_\_\_ las cabezas.  
MAESTRE: \_\_\_\_\_ Mejor fin  
\_\_\_\_\_ busca un capitán cristiano.  
GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Y sabes ¿qué ocasión \_\_\_\_\_ 545  
\_\_\_\_\_ han tomado? que, por Dios,  
\_\_\_\_\_ que la ignoro.  
MAESTRE: \_\_\_\_\_ Entre los dos  
\_\_\_\_\_ daremos resolución  
\_\_\_\_\_ con el remedio importante.

<sup>324</sup> *Campaspe*, concubina de Alejandro Magno, retratada por Apeles. Aparece en *Darlo todo y no dar nada*, una comedia palaciega que trata el tema del triángulo amoroso entre Alejandro Magno, la bella Campaspe y el pintor Apeles. Es una de las comedias menos estudiadas de Calderón (Coenen, 2008: 195).

Pablo A. Poó Gallardo

GARCI PÉREZ: Mejor es que el rey lo entienda 550

\_\_\_\_\_ y tome él propio la enmienda.

ÁLVARO: Pienso que pasa adelante, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que unas tropas de soldados

\_\_\_\_\_ te vienen buscando.

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿A mí?

\_\_\_\_\_ ¡Determinemos aquí 555

\_\_\_\_\_ qué hemos de hacer!

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¡Sosegaos!

\_\_\_\_\_ Es bien que los esperemos

\_\_\_\_\_ para templar su furor.

ÁLVARO: ¡Pone su vista temor!

GARCI PÉREZ: ¡En buen aprieto nos vemos! 560

\_\_\_\_\_ Tenedlos que, juro a Dios,

\_\_\_\_\_ que han de perderme el respeto.

MAESTRE: ¡Ah, soldados! Yo os prometo

\_\_\_\_\_ de proponerlo.

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Por vos,

\_\_\_\_\_ Maestre, no hago empicar<sup>325</sup> 565

\_\_\_\_\_ los que el motín han causado.

MAESTRE: ¡Basta! Ya se han sosegado.

GARCI PÉREZ: Cuando me pudo costar

\_\_\_\_\_ toda mi reputación,

<sup>325</sup> *Empicar*: "Ahorcar" (Aut., 1732).

\_\_\_\_\_ lo que siento es que hayan sido \_\_\_\_\_ 570  
\_\_\_\_\_ de mi tercio. \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ No han<sup>326</sup> tenido \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ en atreverse razón. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Mas no es bien que os pongáis \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de un tercio a la furia loca. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ La respuesta al rey le toca, \_\_\_\_\_ 575  
\_\_\_\_\_ Garcí Pérez. \_\_\_\_\_

GARCÍ PÉREZ: \_\_\_\_\_ Si abonáis \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ un desatino fundado \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ en villana cobardía \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ querrán salir otro día \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ con lo que hoy han intentado. \_\_\_\_\_ 580  
\_\_\_\_\_ ¿Qué dicen, en suma? \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Dicen \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que bastan ya la victorias \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de Fernando, y que las glorias \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que aguarda las contradicen \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ los imposibles que ven \_\_\_\_\_ 585  
\_\_\_\_\_ en conquistar a Sevilla, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ cuya fuerza no se humilla \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ a Jerjes<sup>327</sup>, y dicen bien. \_\_\_\_\_

GARCÍ PÉREZ: \_\_\_\_\_ Y esa fuera honrosa hazaña<sup>328</sup> \_\_\_\_\_

<sup>326</sup> *Han*: la “n” está sobrepuesta.

<sup>327</sup> *Jerjes*: rey persa, hijo de Darío I, famoso por la batalla de las Termópilas (Varios, 1998: vol. 13, p. 6098).

<sup>328</sup> *Y esa fuera honrosa hazaña*: desde este verso interviene un nuevo amanuense.

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ de españoles, don Pelayo. \_\_\_\_\_ 590

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¿Qué gloria sacara un rey \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ en abrazar una caña<sup>329</sup>?

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Si estuviera aportillado<sup>330</sup> \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ el muro y pobre de gente, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ni fuera hazaña valiente \_\_\_\_\_ 595  
\_\_\_\_\_ verlo a nuestros pies postrado. \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Tener trescientos mil hombres \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que juegan lanzas y adargas<sup>331</sup> \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ es, Garci Pérez de Vargas, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ para darle nuestros nombres \_\_\_\_\_ 600  
\_\_\_\_\_ a la fama. El trabucar \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ sus almenas arrogantes, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ para esto serán bastantes \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ los que han podido heredar \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ valor y nobleza a quién \_\_\_\_\_ 605  
\_\_\_\_\_ jamás la muerte asombra. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Y de estos hombres soy yo \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Y yo ¿de quién soy? \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ También \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ al valeroso Fernando \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ capitanes acompañan \_\_\_\_\_ 610

<sup>329</sup> *Abrazar una caña*: juego o fiesta de a caballo en la que distintas cuadrillas hacían varias escaramuzas arrojándose recíprocamente cañas de las que se resguardaban con adargas (*Aut.*, 1729).

<sup>330</sup> *Aportillado*: aportillar es “Romper una parte de un muro o pared; en especial para poder entrar por la abertura resultante de ello” (*DRAE*, 2014). Se refiere, por tanto, a que el muro tuviera huecos o roturas que lo debilitaran.

<sup>331</sup> *Adarga*: “Escudo de cuero ovalado o con forma de corazón” (*DRAE*, 2014).



que a la misma muerte engañan.  
Estos le están abrazando  
por acometer al muro,  
cuyo incansable valor  
se ha visto ya superior 615  
a César<sup>332</sup>. Con él os juro  
que, si estuviera Sevilla  
sobre la estrellada esfera,  
la sitiara y la rindiera  
Fernando.

MAESTRE: ¿No es maravilla 620  
que una plebe de soldados  
de menos obligaciones,  
hartos de ganar pendones,  
hambrientos y fatigados  
teman ponerse al rigor 625  
de un cerco tan insufrible,  
por parecer imposible  
la empresa?

GARCI PÉREZ: Y ese temor  
que huele a bajeza y mengua,  
¿cómo se halla solamente 630  
en el tercio de mi gente

<sup>332</sup> César: sobre la vida de uno de los personajes más decisivos de la historia antigua, puede consultarse la extensa biografía de Adrian Goldsworthy (Goldsworthy, 2007).

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ y cómo no se deslengua  
\_\_\_\_\_ la vuestra?

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Sin duda fui  
\_\_\_\_\_ más venturoso que vos  
\_\_\_\_\_ en eso.

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¡Pues, voto a Dios, \_\_\_\_\_ 635

\_\_\_\_\_ que no lo aprenden de mí!  
\_\_\_\_\_ que si yo, con un puñal,  
\_\_\_\_\_ hacer a un muro escalera  
\_\_\_\_\_ cuando, cobarde[s], temieran  
\_\_\_\_\_ Pirro<sup>333</sup>, Cipión<sup>334</sup> y Aníbal<sup>335</sup> \_\_\_\_\_ 640  
\_\_\_\_\_ y, se apartando la gente,  
\_\_\_\_\_ a puñadas ir sembrando  
\_\_\_\_\_ almenas con que Fernando  
\_\_\_\_\_ aceche a los muros puentes.

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Propongamos al rey, luego, \_\_\_\_\_ 645

\_\_\_\_\_ lo que los soldados piden.  
\_\_\_\_\_ Que, si más se descomiden<sup>336</sup>,  
\_\_\_\_\_ llegará [a] aumentarte el fuego.

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿Si está en su tienda?

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Imagino \_\_\_\_\_

<sup>333</sup> *Pirro*: rey de Epiro, Macedonia y Sicilia en distintos momentos de su vida. Es considerado uno de los mejores generales de su época, y uno de los grandes rivales de la República romana durante su expansión (Plutarco, 2007).

<sup>334</sup> *Escipión*: fue un importante político de la República romana que sirvió como general durante la Segunda Guerra Púnica. Fue el general que derrotó a Aníbal, en la famosa batalla de Zama (202 a. C.) (Polibio, 1991).

<sup>335</sup> *Aníbal*: fue un general y estadista cartaginés, considerado como uno de los más grandes estrategas militares de la Historia (Glasman, 2014).

<sup>336</sup> *Descomidirse*: "Hablar o actuar sin respeto ni cortesía, ofendiendo e insultando" (DRAE, 2014).

que trajo su rica prenda, 650  
porque ya de sol atienda  
de los cultos peregrinos.  
GARCÍ PÉREZ: Si es así ya los tres días  
para hacer la imagen santa  
se han cumplido<sup>337</sup>.  
MAESTRE: ¡El caso espanta! 655  
GARCÍ PÉREZ: Tendrán sus melancolías  
próspero fin.  
MAESTRE: Los mancebos  
escultores se obligaron  
por la idea que alcanzaron  
del rey, aunque en años nuevos, 660  
a fabricarle una imagen  
como el rey la imaginó.  
GARCÍ PÉREZ: Nuestra deuda pongo yo  
sin ver que del cielo bajen  
ángeles, porque hombre humano, 665  
como por ajena idea,

<sup>337</sup> *Imagen santa*: Fernando III, antes de la toma de Sevilla a los árabes, tuvo en sueños la visión de la Virgen, sentada, con su Hijo en brazos, que le dijo: «Fernando, por tu gran piedad, yo te prometo que habrás de conquistar Sevilla». Conquistó la ciudad de la Giralda y encargó a varios escultores que reprodujeran la imagen que él había visto en sueños. Le presentaron varias imágenes, pero el rey Fernando decía que no eran igual, hasta que llegaron a Sevilla tres jóvenes escultores en viaje de estudios artísticos. El rey los acogió amablemente. Ellos, agradecidos, le dijeron que quisieran regalarle una imagen de la Virgen, con la «única condición de trabajar sin ser vistos». Se les preparó una habitación para su trabajo. Una de las sirvientas de palacio, al cabo de unas horas, oyó música celestial en el aposento y miró por la cerradura. Los escultores no estaban trabajando, estaban arrodillados y los envolvía un gran resplandor. Fue a comunicárselo al rey, que entró en la estancia y encontró la imagen de la Virgen, exactamente igual a la que había visto en sueños. Los escultores habían desaparecido. (Ruiz, 2015: web).

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ formara un rostro que sea \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ el que le piden.

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Es vano, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ don Fernando, el pensamiento. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Esta es su tienda, ¡llegad! \_\_\_\_\_ 670

*Abren el dosel<sup>338</sup> y [a]parece un bufete<sup>339</sup> con un arnés<sup>340</sup> y una espada y, a la pared  
arrimadas, alabardas<sup>341</sup> y un soldado de posta<sup>342</sup>.*

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¡Mire, vuestra majestad, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que le importa! \_\_\_\_\_

SOLDADO: \_\_\_\_\_ Habláis al viento, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que no está aquí el rey.

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Decís muy bien, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ mas, ¿cuándo ha salido<sup>343</sup> \_\_\_\_\_ 675

\_\_\_\_\_ solo el rey? \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Suceso ha sido \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ extraño y aun fía, ¿advertís?, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ se dejó también la espada. \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Si salió a gozar del río... \_\_\_\_\_

<sup>338</sup> *Dosel*: adorno honorífico y majestuoso que se compone de un cielo de cama en bastidor con cenefas en la parte delantera y a los lados y una cortina pendiente en la de detrás que cubre la pared o paraje donde se coloca. Suele ser de terciopelo, damasco u otra tela y está guarnecido de galones o flecos y, a veces, bordado de oro y sedas. Sirve para poner las imágenes en los altares y también la usan los reyes, los prelados eclesiásticos y los presidentes de los consejos, señores y títulos los tienen en sus antecámaras. (*Aut.*, 1732).

<sup>339</sup> *Bufete*: mesa grande o, al menos, mediana y portátil que, regularmente, se hace de madera o piedra, más o menos preciosa, y consta de una tabla, o dos, juntas que se sostienen en pies de la misma u otra materia. Sirve para estudiar, escribir, comer y otros muchos y diversos usos. (*Aut.*, 1726).

<sup>340</sup> *Arnés*: arma de acero defensiva que se vestían y acomodaban al cuerpo enlazándolas con correas y hebillas para que le cubriese y defendiese. (*Aut.*, 1726).

<sup>341</sup> *Alabarda*: arma ofensiva compuesta de un asta de seis a siete pies en la cual está fijo un hierro de dos palmos de largo y ancho como de dos dedos en disminución proporcional hasta terminar en punta. (*Aut.*, 1726).

<sup>342</sup> *Soldado de posta*: en la milicia, centinela que se pone de noche en algún puesto o sitio para guardarlo. (*Aut.*, 1737).

<sup>343</sup> *Vv. 674-675*: en estos versos se produce un desajuste métrico que no respeta la uniformidad de la estrofa. Hemos barajado varias soluciones, pero todas suponían una ruptura de la métrica octosilábica y de la rima.

GARCI PÉREZ: Pareciera desvarío 680

\_\_\_\_\_ cuando fuera acompañada \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ de mil hombres su persona \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ir sin espada Fernando. \_\_\_\_\_

MAESTRE: Si hay traición, estoy pensando...

SOLDADO: El cielo su causa abona. 685

GARCI PÉREZ: ¿Quién está de posta<sup>344</sup>?

SOLDADO: Yo.

GARCI PÉREZ: ¿Quién es vuestro capitán?

SOLDADO: Vuestro sobrino don Juan.

GARCI PÉREZ: ¿Y estabais, cuando salió

\_\_\_\_\_ el rey de posta? \_\_\_\_\_

SOLDADO: Dejaba 690

\_\_\_\_\_ su cuarto mi compañero. \_\_\_\_\_

MAESTRE: Algún mal suceso espero...

GARCI PÉREZ: ¿Con quién salió el rey?<sup>345</sup>

SOLDADO: Llegaba a la tienda un peregrino \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ y, apenas el rey le vio, 695

\_\_\_\_\_ cuando los brazos le dio \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ y, enderezando al camino \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ del río, los dos se fueron. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: ¿Los dos solos?

SOLDADO: Sí, señor.

<sup>344</sup> Vid acotación tras v. 670.

<sup>345</sup> Este verso, cuarto de la redondilla, no rima.

Pablo A. Poó Gallardo

GARCI PÉREZ: No me da poco temor 700

el caso.

SOLDADO: En su busca fueron

seis capitanes por ver

que fue sin armas.

GARCI PÉREZ: Si intenta

ponernos en vuestra afrenta...

MAESTRE: Lo que debamos hacer 705

es dar orden en buscarle.

GARCI PÉREZ: ¡Tocad las cajas!<sup>346</sup> Que avisen

los mayores de campo y pisen

hasta que puedan hallarle.

Desde la campaña al muro 710

aunque se arriesguen más vidas

que vio la Farsalia<sup>347</sup> unidas.

César, por el cielo juro

que si por traición le han hecho

ofensa al rey, que a Sevilla 715

la he de igualar con la orilla

del río el muro derecho

hasta el más bajo cimiento.

<sup>346</sup> *Cajas*: tambor militar (*Usual*, 1817).

<sup>347</sup> *Batalla de Farsalia*: fue un enfrentamiento decisivo de la segunda guerra civil romana. El 9 de agosto del 48 a. C. en Farsalia, en Grecia central, Cayo Julio César y sus aliados formaron frente al ejército republicano bajo el mando de Cneo Pompeyo Magno ("Pompeyo el Grande"). Pompeyo tenía el respaldo de una mayoría de senadores, de los cuales muchos eran optimates, pero su ejército era de inferior calidad a las legiones de veteranos de César. La batalla suele ser considerada decisiva para el fin de la República y el inicio del Imperio romano (Davis, 1999: 59).

Tocan cajas.

SOLDADO: \_\_\_\_\_ ¡Ya sale el campo a buscarlo!

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¡Pongámonos a caballo! \_\_\_\_\_ 720

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ De justo enojo reviento,  
\_\_\_\_\_ ¡no me llevan consigo!

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¿A qué os habrá de llevar?

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Qué no hubiera que buscar...  
\_\_\_\_\_ ¡Oh, si el rey saliera conmigo! \_\_\_\_\_ 725

Vanse y sale el rey don Fernando sin espada y un ángel de peregrino.

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Maestro, del pabellón  
\_\_\_\_\_ me sacas y no me dices  
\_\_\_\_\_ a dónde voy; no autorices  
\_\_\_\_\_ con alguna vil traición  
\_\_\_\_\_ tus verdes años aquí; \_\_\_\_\_ 730

\_\_\_\_\_ el cielo no se descubre  
\_\_\_\_\_ ni con pabellones cubre  
\_\_\_\_\_ mi gente el campo.

ÁNGEL: \_\_\_\_\_ Yo fui  
\_\_\_\_\_ a tu mandado obediente,  
\_\_\_\_\_ ¿una imagen no pediste \_\_\_\_\_ 735  
\_\_\_\_\_ como tú la dispusiste  
\_\_\_\_\_ en tu idea?

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡Es excelente!  
\_\_\_\_\_ Parecen manos divinas  
\_\_\_\_\_ las que su rostro han labrado.

ÁNGEL: Y de heroico esfuerzo armado, 740

¿no dices que determinas  
ganar a Sevilla y, luego,  
poner, con debido honor,  
en su mezquita mayor  
la imagen santa?

REY FERNANDO: Si llego 745

tanto bien a merecer,  
la haré capilla y altar.

ÁNGEL: Pues yo te vengo a enseñar

a dónde la has de poner:  
en Sevilla estás ahora<sup>348</sup>, 750  
en medio de su mezquita.

REY FERNANDO: ¡Válgame Dios! Resucita

si no su máquina autora.  
¡Del fuego del Asia<sup>349</sup> espanto!

¡A poder de mi enemigo 755

me trajiste a falso amigo!  
¿Con qué poderoso encanto  
vine sin saber por dónde?

Y ya que así me vendías,

¿por qué no me permitías 760

traer armas? No corresponde

<sup>348</sup> V. 750: este verso se inicia con una palabra tachada que no se puede leer.

<sup>349</sup> Fuego del Asia: no hemos encontrado referencias específicas a este término, pero es probable que se refiera a la pólvora.



a tan hermoso rostro el mal  
                  que a un rey cristiano le ordenas,  
                  mas primero que<sup>350</sup> mis venas  
                  sientan el hierro mortal, 765  
                  pagarás entre mis brazos  
                  la traición que vas trazando.

ÁNGEL:                   ¡Suéltame, por Dios, Fernando!

REY FERNANDO:           ¡Mira si aprietan los lazos  
                  de una traición! Pues te quejas 770  
                  de los míos, ¿quién pensara  
                  que hombre de tan buena cara  
                  fuera traidor?

ÁNGEL:                   Si me dejas  
                  te pondré libre en tu tienda.

REY FERNANDO:           ¿Querrás escaparte así? 775

ÁNGEL:                   ¡No tienes poder en mí!  
                  *Sube por el aire*

REY FERNANDO:           Así es razón que lo entienda,  
                  ¡ángel de Dios!; es tan ruda  
                  la capacidad humana  
                  que tu cumbre soberana 780  
                  no la puede ver desnuda.  
                  Perdona el haber pensado

<sup>350</sup> *Que*: tras esta palabra existe, en el original, una tachada. Se sobrescribió “mis”.

tan mal de mi amigo tan fiel,  
mas si guardáis a Israel,  
Señor, por el mar salado 785  
de Egipto y paso le dais<sup>351</sup>,  
y con maravillas tantas  
del Jordán las aguas santas  
para que pase apartáis,  
¿cómo me encerráis a mí, 790  
cuando con el alma os vengo  
a servir? Ejemplos tengo  
del bien que no merecí:  
a David contra el Sayón<sup>352</sup>  
le dais armas superiores 795  
con que a sus pies vencedores  
viendo su victoria están:  
la valerosa viuda  
halla por nuevo blasón  
una alfanje en la ocasión 800  
y una cabeza desnuda,  
pues ¿cómo me habéis quitado  
para tantos enemigos

<sup>351</sup> *Por el mar salado / de Egipto y paso le dais:* se refiere al paso del Mar Rojo por parte de los israelitas a quienes Dios, siendo guiados por Moisés, abrió las aguas para que pudieran escapar de la esclavitud egipcia (Éxodo, 15).

<sup>352</sup> *Sayón:* se refiere al episodio de David contra Goliat, a quien cortó la cabeza con su propio alfanje. *Sayón* es "verdugo, persona que maltrata a otra" (Varios, 1998: vol. 21, p. 9931). Los filisteos estaban en guerra contra Israel, así que no es de extrañar el uso de adjetivos peyorativos para referirse a sus enemigos.

las armas?

*Toquen armas<sup>353</sup> y dice dentro el rey moro*

REY MORO: ¡Prendedle, amigos!

¡Matadle!

REY FERNANDO: Ya se ha eclipsado 805

el sol de mis esperanzas

si no me amparas, Señor.

¡Virgen, de vuestro favor

confío!

*Vase. Salgan el rey, Celidoro con un venablo y otros.*

REY MORO: Si no le alcanzas,

¡tírale el venablo!

CELIDORO: Ya 810

de su traición te has vengado,

que las puertas le han cerrado.

*Vanse.*

REY MORO: Hoy Fernando morirá

a mis manos. No se os vaya

que es la victoria su vida. 815

*Suena estruendo de tiros.*

¡Qué negra nube rompida

rayos en mi muerte ensaya...!

*Aparece Fernando con la espada alta y, abrazada con el brazo siniestro, la torre de Sevilla y el pie sobre el cuello de un mon[ítculo] que representa al rey coronada la cabeza y berido.*

<sup>353</sup> *Tocar armas*: “Tocar a prevenirse los soldados y acudir a algún puesto” (también “tocar al arma”) (*Aut.*, 1726).

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¿Qué ven mis ojos? ¿Quién es \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ el que mis afrentas traza, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que, vencedor, amenaza \_\_\_\_\_ 820

\_\_\_\_\_ mi imagen muerta a tus pies?  
\_\_\_\_\_ ¡Detén la espada y la mano, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ sombra! Que no fue valor \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ofender con el temor. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ *Salga Celidoro y otros.* \_\_\_\_\_

CELIDORO: \_\_\_\_\_ Ha sido buscarle en vano, \_\_\_\_\_ 825

\_\_\_\_\_ ¡Escapose!

REY MORO: \_\_\_\_\_ ¡Mal sabéis buscarle!

CELIDORO: \_\_\_\_\_ Señor, ¿qué has visto?

REY MORO: \_\_\_\_\_ Qué tarde al temor resisto. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Vi... Venid y lo sabréis. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ *Vanse y sale el rey, Garci Pérez y el Maestro.* \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Si así te ausentas, Señor, \_\_\_\_\_ 830

\_\_\_\_\_ de tu gente, pongo duda \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que haya soldado que acuda \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ a servirte. \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Es el temor \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ de perderte muy bastante \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ a que tus banderas<sup>354</sup> todas \_\_\_\_\_ 835

<sup>354</sup> *Bandera*: "Cada una de las compañías de los antiguos tercios españoles" (DRAE, 2014).

se dividan. Tú acomodas  
con tu vista el arrogante  
pecho del feroz soldado,  
aunque así te ayuda el cielo.  
Con mis cargos no hay recelo 840  
de perderte.

REY FERNANDO: ¡Ya he llegado!

Agracederos la pena  
que por mí tomado habéis.

GARCI PÉREZ: ¡Señor! Mirad lo que hacéis,  
que no he de dejar almena 845  
en su lugar si otro día  
dais ocasión a buscaros.

REY FERNANDO: Mis brazos es justo daros,  
y no estaba mal, García,  
daros ocasión mi ausencia 850  
a penetrar de<sup>355</sup> Sevilla  
los muros.

GARCI PÉREZ: ¡Es maravilla!  
Teniendo vuestra licencia  
dejad que llegue ocasión  
de que me pueda enojar. 855

BUITRÓN<sup>356</sup>: Su alteza me mande dar

<sup>355</sup> *De:* tras esta palabra, en el original, se escribió “mi origen”, que aparece tachado.

<sup>356</sup> *Buitrón:* antes de Buitrón, en el original, hay una palabra escrita que desconocemos.

Pablo A. Poó Gallardo

un par de pies.

GARCI PÉREZ: ¡Oh, Buitrón!

REY FERNANDO: Y Bermudo ¿dónde está?

BUITRÓN: Dice mi señor Bermudo...

REY FERNANDO: ¿Ha llegado?

BUITRÓN: Llegar pudo, 860

pero hase quedado allá.

REY FERNANDO: ¿A dónde queda?

BUITRÓN: Es bañuelo<sup>357</sup>

decirlo sin descansar.

GARCI PÉREZ: ¿Qué has menester para hablar?

BUITRÓN: Resollar y tomar vuelo, 865

mudar camisa y traer

el barbero.

GARCI PÉREZ: ¡Buen humor!

BUITRÓN: El decir que mi señor

pudo en las manos caer

de los moros y que queda 870

cautivo en Sevilla, y yo,

a quien el cielo escapó

---

<sup>357</sup> *Bañuelo*: Este diminutivo de ‘baño’ se recoge en los diccionarios desde 1617 (como podemos comprobar en el buscador de la Real Academia) siempre como “diminutivo de baño”. Es por tanto, un baño corto, breve. Buitrón, cuando dice “Es bañuelo / decirlo sin descansar” se refiere a que la historia que tiene para contar es tan larga y jugosa (como un buen baño) que se disfrutaría mejor cuando haya descansado y pueda ser prolijo en detalles, como acostumbran a ser las narraciones de este personaje. Es por ello que, en los versos 865 a 867, enumera lo que estima necesario antes de hablar, todo enfocado al descanso y el aseo que cree necesarios antes de comenzar su relato.

\_\_\_\_\_ para que avisaros pueda<sup>358</sup>, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ¿pensáis que es cosa de risa \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ decirlo sin que, primero, \_\_\_\_\_ 875  
\_\_\_\_\_ me navajee un barbero \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ y me ponga una camisa? \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Sin querer lo has dicho ya. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ *Dentro* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¡No queremos, no queremos! \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¿Qué estruendo es este? \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¡Veremos \_\_\_\_\_ 880

\_\_\_\_\_ qué puede ser! \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ ¿Qué será? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ *Vase.* \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¡Oh, pesar de mi linaje! \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¡Otra vez vuelve al motín \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ mi ejército! ¡gente ruin! \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ No habrá quien su furia ataje. \_\_\_\_\_ 885

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Diez banderas son, que intentan \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ amotinarse, ¡Acaba! \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¿Y por cuya cuenta está \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ esa gente? \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¡Mira lo que intentan!<sup>359</sup> \_\_\_\_\_

<sup>358</sup> Vn. 872-873: Recuerdan estos dos versos a los emisarios que escapaban cuando a Job le acontecía algún mal en sus animales o a sus propios hijos: siempre había alguien que se escapaba de la desgracia para venir a contárselo a Job (Libro de Job).

<sup>359</sup> V. 889: verso hipermétrico, decasílabo.

Pablo A. Poó Gallardo

REY FERNANDO: Pues ¿qué pretenden? ¿Qué piden? 890

MAESTRE: Que levantes, cuando menos,  
el cerco.

REY FERNANDO: Intentos son buenos.

MAESTRE: Y qué si no se despiden...

GARCI PÉREZ: De la tierra, habrá de ser,  
porque los he de colgar 895  
de estos álamos.

MAESTRE: Llegar  
quieren, señor, a saber  
tu real determinación.  
Que dicen que están cansados,  
hambrientos y mal pagados. 900

REY FERNANDO: Tienen en todo razón.  
¡Traed un libro misal  
que quiero que vean mi intento,  
con sagrado juramento!

GARCI PÉREZ: Mira que parece mal, 905  
¿a quién verás desistir  
de la empresa comenzada?

REY FERNANDO: Solo un brazo y una espada  
tengo y es razón seguir  
el gusto de mis soldados. 910



BUITRÓN: Cuatro pícaros bisoños<sup>360</sup>,

que los matan con madroños<sup>361</sup>

porque han de tener honrados

pensamientos.

MAESTRE: Ya está aquí

el misal.

GARCI PÉREZ: Señor, ¿qué ordenas? 915

Mira estas torres y almenas.

REY FERNANDO: ¡Nobles soldados! hoy,

por el divino Señor

a quien respetan los cielos,

por las sagradas palabras 920

de aquestos cuatro Evangelios,

por el vicario de Cristo,

mi fiel abogado, Pedro,

por el apóstol san Pablo,

luz del romano y hebreo 925

y por mi patrón bendito

y por los sagrados cuerpos

de Justa y Rufina<sup>362</sup>, hermosas

<sup>360</sup> *Bisoño*: "Soldado o milicia que no ha perdido el miedo y está aún torpe en el ejercicio de las armas" (*Ant.*, 1726).

<sup>361</sup> *Matar con madroños*: desconocemos exactamente el significado de esta expresión. Intuimos que se refiere a la imposibilidad de matar a nadie arrojándoles 'madroños' que es una fruta de muy poco peso.

<sup>362</sup> *Santa Justa y Rufina*: santas sevillanas que sufrieron martirio por defender la fe cristiana. Fueron encarceladas por negarse a adorar una imagen de Venus que procesionó por Sevilla en el siglo III d. C. Sufrieron torturas públicas e, incluso, fueron obligadas a ir andando descalzas a Sierra Morena. Viendo que no apostataban de su fe, fueron de nuevo reclusas en prisión, donde Santa Justa murió de hambre y su cuerpo fue arrojado a un pozo. Santa Rufina fue degollada después de haber sido arrojada a los leones y salir indemne, y su cuerpo fue quemado (Varios, 1857: 634-638).

que en aquestos campos dieron  
las vidas en el martirio, 930  
y por el godo mancebo<sup>363</sup>  
que siendo en Sevilla rey  
buscó laureles eternos,  
juro, en presencia de todos,  
de no levantar el cerco 935  
hasta ganar a Sevilla  
o ver su muro sangriento  
con la sangre de Fernando.  
Esto es cuanto al juramento,  
mas, por la cruz de esta espada 940  
que, si como ha sido un tercio  
el atrevido y cobarde,  
fuera todo el campo entero,  
que yo solo, pues me ayuda  
en mis empresas el cielo, 945  
he de acometer al muro.  
¡Dejadlos! ¡Váyanse luego!  
No quede cobarde alguno  
en el campo que gobierno,  
porque afemina un cobarde 950

<sup>363</sup> *Godo mancebo*: posiblemente se refiera a san Hermenegildo, hijo del rey goda Leovigildo que fue enviado a Sevilla como corregente de la Bética. Tras su matrimonio con la princesa católica Ingunda adjuró del arrianismo y abrazó la fe cristiana, hecho que desencadenó la ira de su padre, que intentó que Hermenegildo apostatase de su nueva fe y asedió la ciudad durante dos años hasta que apresó a su hijo, que encarceló en el espacio que hoy es la torre de la Puerta de Córdoba de las primeras murallas romanas. (Blanco Freijeiro, 1984: 188).

los muy animosos pechos.  
Con mis capitanes solos  
he de proseguir el cerco.  
¿Qué decís? ¿Qué respondéis?

*Dentro*

TODOS: ¡Decimos<sup>364</sup> que moriremos 955  
a tu lado! ¡El muro asalta!

REY FERNANDO: ¡Sé los soldados que tengo!  
No suele tener un padre  
dos o tres hijos traviesos  
que, por apretarles mucho, 960  
suelen perderle el respeto.  
Pues cuando más enojados,  
más locos y más soberbios,  
llega[n] a ofender a su padre.  
¡Veréis lo que tiene en ellos! 965

BUITRÓN: Cogidos al espartillo<sup>365</sup>.

MAESTRE: ¡Gran valor! ¡Heroico esfuerzo!

REY FERNANDO: Haced que toquen las cajas  
y sepa el campo mi intento.

GARCI PÉREZ: Si guarda el cielo tu vida 970  
tarde te amenazan riesgos.

<sup>364</sup> *Decimos*: esta palabra está sobrescrita por olvido del copista.

<sup>365</sup> *Coger al espartillo*: "Cazar pájaros con espartos untados de liga". Buitrón ironiza sobre la manera en la que han claudicado los soldados, como si fuesen pájaros que el rey hubiera cazado (DRAE, 1729).



no se abrasara en su fuego  
ni se despeñara al mar, 985  
antes, pudiera volar  
menos peligroso y ciego.  
Así, yo por las afrentas  
de tus helados rigores,  
vuelo con alas mejores 990  
cuando despeñarme intentas.  
Y, pues el tibio desdén  
hace que adelante pase,  
deja que en tu luz me abrase  
y me apartaras, más bien, 995  
que fue discreta elección  
darnos el bien pretendido  
porque nace nuestro olvido  
de la misma posesión.  
BERMUDO: Pues ese pequeño instante 1000  
te pienso negar mi amor,  
porque es con carga mayor  
que sufren hombros de Atlante<sup>367</sup>.  
Yo te aborrezco, imagina  
si podré decirte amores. 1005

<sup>367</sup> *Atlante*, el dios Atlante (también llamado Atlas) es, en la mitología griega, un joven titán al que Zeus condenó a cargar sobre sus hombros los pilares que mantenían la Tierra (Gea) separada de los cielos (Urano). También designa el término atlante a la columna con forma de hombre (Varios, 1998: vol. 2, p. 932).

Pablo A. Poó Gallardo

ROSELINA: ¡Habrá hermosuras mayores!

BERMUDO: No fue la mano divina  
tan corta que no formase  
alguna que te excediese.

ROSELINA: Ya podrá ser que ella fuese 1010  
la misma que te matase.

BERMUDO: Yo hablo ahora en general:  
no me da el amor cuidado

ROSELINA: Es porque estarás pagado  
de su mano liberal; 1015

pues pide ingrato a los cielos  
que haya en mis celos mudanza  
porque hay rayos de venganza  
siempre en la fragua de celos.

Y, viéndose despreciar 1020

amor que dice pagarse,  
halla modo de vengarse  
más bien que el de olvidar.

¿Qué buscas en el jardín

cuando la noche camina 1025

sobre el cielo?

BERMUDO: Roselina,  
yo he salido a honesto fin.

La calor de julio enoja

y suenan vientos suaves

entre estos laureles graves, 1030  
coronas que el sol despoja.  
Y esa fuente clara y fría  
que en la más dorada fiesta  
va en su risa descompuesta  
de ver cómo el sol porfia 1035  
despeñando, liberal;  
sierpes de plata rompidas  
pone a las flores dormidas,  
centinelas de cristal;  
pero si te causa pena, 1040  
entrareme a recoger.  
ROSELINA: Si te supieran poner  
de noche en una cadena,  
no salieras a gozar  
los favores de la Infanta. 1045  
BERMUDO: Tu pasión celosa es tanta  
que te ha llegado a privar  
del sentido, loca estás.  
¡Vete, que viven los cielos  
que descubra al rey tus celos 1050  
desatinados!  
ROSELINA: Verás,  
villano, el fruto que heredas  
de llegarme a despreciar,

Pablo A. Poó Gallardo

que yo me sabré vengar  
antes que quejarte puedas. 1055

*Vase*

BERMUDO: Dulce, adorado bien, Celaura mía,  
a quien la rosa y el jazmín suave  
roban al bello aparecer del día  
limpio honesto candor, púrpura grave.  
El ser cobran de ti que el sol no cría 1060  
en agua, en concha, en flor, en piedra, en ave,  
coral, perla, color, belleza y pluma  
que no sean a tu sombra vana espuma.  
Perdido estoy de amor, laureles bellos,  
y espero a vuestra sombra el sol que adoro. 1065

*Salen Comar y Roselina, Ardin y Zafér.*

COMAR: Ya tengo la ocasión por los cabellos;  
la prisión me la dio de Celidoro.

ROSELINA: Estos diamantes toma.

COMAR: Cobro en ellos  
el quererte servir con más decoro.  
Es bien, señora, que mis años trates. 1070

ROSELINA: Doytelos, alfaquí<sup>368</sup>, porque le mates.

COMAR: Con la industria ha de ser que he prometido,  
fingiendo devoción piadosa y santa,

<sup>368</sup> *Alfaquí*: “Entre los musulmanes, doctor o sabio de la ley”, (DRAE, 2014).



que a Celidoro el rey, porque, atrevido,  
entrar quiso en el cuarto de la Infanta, 1075  
le ha condenado a muerte y me he valido  
de tal engaño que al engaño espanta.  
Morirá en su lugar Bermudo ahora,  
siendo verdugo la que ciego adora.  
La Infanta misma matará a Bermudo 1080  
pensando que es el moro que aborrece.  
Direle que un espíritu desnudo  
del cuerpo en vanas sombras me aparece  
y que en la muerte del morisco rudo  
la salud de la patria el cielo ofrece. 1085  
Causas bastantes que la Infanta crea  
mi engaño en la venganza que desea.

ROSELINA: Pues voyme a recoger, no sea sentido  
mi vengativo amor.

Vase

ARDÍN: ¡A quién no admira  
la fuerza de un amor aborrecido! 1090

ZAFER: La mujer que más llora y más suspira  
si se ve despreciar, no habrá, dormido,  
áspid más fiero, ni matando mira  
el basilisco a quien la va siguiendo.

COMAR: ¡Llegad, que este laurel los va cubriendo! 1095

ARDÍN: Date, Bermudo, a prisión.

Pablo A. Poó Gallardo

BERMUDO: Primero veréis mi muerte.

COMAR: Locura es el defenderte  
con armas de la opinión.

El rey me ha encargado a mí 1100

tu prisión. Será muy leve,

que pocas veces se mueve

a crueldad un alfaquí.

BERMUDO: ¿Por qué prenderme mandó  
el rey?

COMAR: Por no dar lugar 1105

a quejas y hasta alcanzar

la causa porque prendió

a Celidoro, es razón

que tú también estés preso.

BERMUDO: Pues ¿soy yo culpado en eso? 1110

COMAR: Dicen que eres la ocasión

porque anoche Celidoro,

en este mismo lugar,

ciego te quiso matar

de celos<sup>369</sup>.

BERMUDO: La causa ignoro. 1115

Si bien, loco y atrevido,

quiso ejecutar en mí

<sup>369</sup> *De celos*: el final de este verso, en el original, forma uno solo junto con la frase anterior. Lo hemos separado para respetar la métrica octosilábica.

\_\_\_\_\_ su intento vil. \_\_\_\_\_

COMAR: \_\_\_\_\_ Será así. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ (Roselina me ha vendido, \_\_\_\_\_ [*Aparte*]  
\_\_\_\_\_ ¡cielos! Que el rey no creyera \_\_\_\_\_ 1120  
\_\_\_\_\_ cosa contra mi opinión...). \_\_\_\_\_

COMAR: \_\_\_\_\_ En palacio es la prisión, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ¡Llevalle ya! \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Considera \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que yo estoy sin culpa. \_\_\_\_\_

COMAR: \_\_\_\_\_ ¿Haréis lo que os encargue en secreto<sup>370</sup>? \_\_\_\_\_ 1125

ZAFER: \_\_\_\_\_ El que obedece es discreto. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Cielos! ¿En qué me ponéis?  
\_\_\_\_\_ *Llévenlo.* \_\_\_\_\_

COMAR: \_\_\_\_\_ (Que tenga en mí tanta fuerza \_\_\_\_\_ [*Aparte*]  
\_\_\_\_\_ el bajo interés del oro \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que pierda el santo decoro \_\_\_\_\_ 1130  
\_\_\_\_\_ a la piedad... pero es fuerza, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ también mi dañado intento \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ el ver qué es este cristiano). \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ *Salga la Infanta.* \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¿Quién, con proceder villano \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ quebranta el silencio al viento? \_\_\_\_\_ 1135  
\_\_\_\_\_ ¿Quién, a estas horas, se atreve \_\_\_\_\_

<sup>370</sup> V. 1125: verso hipermétrico (endecasílabo) que rompe la tendencia octosilábica.



INFANTA: Ya estoy,

al fin, y que si no fuera

por mi esclavo, se atreviera

a entrar en mi cuarto.

COMAR: Soy

venturoso en que ya entiendas 1160

su delito.

INFANTA: Digno es

de gran castigo.

COMAR: Ya ves

que con hombres de mis prendas

era justo consultarlo.

El rey trájolo conmigo 1165

por no errar en el castigo

mas yo, queriendo excusarlo,

movido a tierna piedad,

quise ver por las estrellas.

INFANTA: Sé lo que alcanzas por ellas. 1170

COMAR: Si tendría libertad

el mancebo...

INFANTA: ¡Nunca el cielo

se la dé!

COMAR: Tan poca tiene,

que hoy la muerte le previene

sin que mi piadoso celo 1175

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ pueda valerle. Al entrar  
\_\_\_\_\_ en la torre a consolarle  
\_\_\_\_\_ y, por ventura, a librarle,  
\_\_\_\_\_ pude una voz escuchar  
\_\_\_\_\_ que de las entrañas duras 1180  
\_\_\_\_\_ del negro abismo salía.  
\_\_\_\_\_ ¡Gran prodigio!

INFANTA: \_\_\_\_\_ Y ¿qué decía?

COMAR: \_\_\_\_\_ Que no se verían seguras  
\_\_\_\_\_ de Sevilla las almenas,  
\_\_\_\_\_ dura inexorable ley, 1185  
\_\_\_\_\_ sin que derramase el rey  
\_\_\_\_\_ su misma sangre.

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¿Y condenas  
\_\_\_\_\_ lo que los cielos disponen?

COMAR: \_\_\_\_\_ ¡Antes soy ejecutor  
\_\_\_\_\_ suyo! Mas, porque al dolor 1190  
\_\_\_\_\_ respetos viles perdonen,  
\_\_\_\_\_ bañado en copioso lloro,  
\_\_\_\_\_ pregunto qué sangre piden  
\_\_\_\_\_ y qué vida es la que impiden.

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¿Cuál es?

COMAR: \_\_\_\_\_ La de Celidoro, 1195  
\_\_\_\_\_ que tiene sangre real  
\_\_\_\_\_ y es del alcaide sobrino.



\_\_\_\_\_ ¿No basta que yo consienta \_\_\_\_\_ 1220

\_\_\_\_\_ y que un verdugo le mate? \_\_\_\_\_

COMAR: \_\_\_\_\_ ¿Quién hay que excusarse trate \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ de aquello que el cielo intenta? \_\_\_\_\_

*Saquen a Bermudo en traje moro, atadas las manos y cubierto el rostro.*

ARDÍN: \_\_\_\_\_ ¡Aquí viene el preso! \_\_\_\_\_

COMAR: \_\_\_\_\_ Ahora \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ es bien que en salvo os pongáis, \_\_\_\_\_ 1225

\_\_\_\_\_ pues que satisfechos vais. \_\_\_\_\_

ZAFER: \_\_\_\_\_ ¡Ciento habían de ser! \_\_\_\_\_

*Vanse.*

COMAR: \_\_\_\_\_ Señora, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ con esta espada has de dar \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ dulce fin al santo agüero. \_\_\_\_\_

*Vase.*

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Sin duda la muerte espero. \_\_\_\_\_ 1230

\_\_\_\_\_ Quise dejarme engañar \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ de mi enemigo. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Es villana \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ el alma que bajamente, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ aunque el agravio lo intente, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ mata con fuerza tirana \_\_\_\_\_ 1235

\_\_\_\_\_ al enemigo vendido; \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ y ya que vengarme quiera, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ sepa el contrario, siquiera, \_\_\_\_\_



que yo quien le mato he sido,  
que no es la venganza grata 1240  
ni el bien que consuelo espere,  
si acaso ignora el que muere  
que se vengó quien le mata.  
Será la luna testigo  
con la luz que esparce ahora; 1245  
que no hay ofensa traidora,  
avisado el enemigo  
loco, porque echas de ver  
la venganza que me has dado:  
¡hoy a morir has llegado!  
*Descúbrela*  
BERMUDO: ¡Píadosos cielos, qué veo! 1250  
Mas no es segura bonanza.  
¿Por qué alienta la esperanza  
con fantasmas al deseo?  
INFANTA: ¡Cielos! Un nuevo temor 1255  
me ha arrebatado el sentido,  
porque al paso le han salido,  
juntos, venganza y amor.  
Mas, pruebe el alma a gozar  
el bien que los ojos ven, 1260  
que suele perderse el bien  
por comenzarlo a dudar.

<u>¿Eres Bermudo?</u>	
<u>BERMUDO: ¿Quién pudo</u>	
<u>deber otra vez la vida</u>	
<u>a la más bella homicida</u>	1265
<u>sino tu esclavo Bermudo?</u>	
<u>INFANTA: ¿Quién, en paso tan estrecho</u>	
<u>te ha puesto? Mas no es razón</u>	
<u>que esfuerce mi dilación</u>	
<u><i>Desátalo.</i></u>	
<u>espadas para tu pecho.</u>	1270
<u>Tiempo es ya si, en la espantosa</u>	
<u>ocasión, esfuerzo excedo</u>	
<u>de desenvolver sin miedo</u>	
<u>la máquina temerosa</u>	
<u>de peligros que te aguardan,</u>	1275
<u>que ya no hay más dilación.</u>	
<u>Ellos, a la ejecución</u>	
<u>que imaginan que se tardan;</u>	
<u>ya no es tiempo de escoger</u>	
<u>remedios con la dudosa</u>	1280
<u>elección que es engañosa</u>	
<u>lisonja, sino saber</u>	
<u>si la común homicida</u>	
<u>alguno fingido tiene,</u>	
<u>aunque sepamos que viene</u>	1285

a burlarse con la vida.  
Aquí su nombre perdieron  
los arbitrios, si te pones  
a buscarlos, sus razones  
más cuerdas enmudecieron 1290  
porque vieron esgrimir,  
con brazo invencible y fuerte,  
el cuchillo de la muerte.  
Prueba, Bermudo, a huir  
aunque no sepas por dónde, 1295  
sin que en el riesgo repares,  
porque en las dudas que hallares  
la misma muerte se esconde.  
El rey te manda matar.  
¡Huye!  
BERMUDO: ¿Cómo iré sin mí? 1300  
¡Déjame valer de tí!  
INFANTA: Antes te han de condenar  
por lo que yo te he valido.  
Toma esta espada, Señor,  
que ya no es tiempo de amor, 1305  
y quiero verte atrevido.  
Quizá hallarás en el medio  
de esperanzas tan perdidas  
la salud en las heridas

\_\_\_\_\_ y, en el peligro, el remedio. \_\_\_\_\_ 1310

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Si es el cuchillo tu ausencia, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¿dónde me mandas partir? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Mira que voy a morir, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¡ten de tu esclavo clemencia! \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¿No ves que has de ser despojos \_\_\_\_\_ 1315

\_\_\_\_\_ de la muerte? \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Y ¿tú no ves \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que, agonizando a tus pies, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ veré la luz de tus ojos? \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Huye, Bermudo, por Dios<sup>372</sup>! \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que yo seguiré contenta \_\_\_\_\_ 1320

\_\_\_\_\_ tu suerte. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Tu voz me alienta. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Muestre tu ley en los dos \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ finezas jamás creídas. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Dejaré el mayor imperio \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ porque no hay otro misterio \_\_\_\_\_ 1325

\_\_\_\_\_ que estar dos almas unidas \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ con diamantes y con oro. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Probaré a vencer las guardas. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Tú me animas y acobardas. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Vete, Bermudo! \_\_\_\_\_

---

<sup>372</sup> *¡Por Dios!*: dado que la Infanta aún no se ha convertido al cristianismo, entendemos que debería ser 'por Alá' por su condición y educación musulmana.

BERMUDO: Si adoro 1330

la luz, ¿cómo ciego estoy?

Y a partir sin ella pruebo,

perdida esperanza llevo<sup>373</sup>:

voy sin alma.

INFANTA: ¡Muerta voy!

*Vanse cada uno por su puerta<sup>374</sup> y salen Zafer y Ardín, guardas.*

ARDÍN: Quiera el cielo que Rustán 1335

haya engañado a Fernando.

ZAFER: Su muerte verá en llegando.

ARDÍN: Bien prevenidos están

los que han de salir, Zafer.

ZAFER: Y del pobre Celidoro, 1340

¿qué hay?

ARDÍN: Su tardanza ignoro.

ZAFER: Debo mal de obedecer

a nuestro alcaide, su tío,

que nos mandó que le abramos

la puerta y que le tengamos 1345

un caballo.

ARDÍN: Desconfío

de su vida porque el rey,

<sup>373</sup> *Perdida esperanza llevo*: se escribió en el original, previamente, “llevo”, que fue tachado. Con mano diferente se escribió lo mismo.

<sup>374</sup> *Vanse cada uno por su puerta*: gracias a esta acotación podemos suponer que la escenografía contaba con dos salidas laterales a escena.

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ al torpe agüero obediente.

\_\_\_\_\_ le habrá muerto. Viene gente.

ZAFER: \_\_\_\_\_ Sí.

ARDÍN: \_\_\_\_\_ ¡Qué rigurosa ley! \_\_\_\_\_ 1350

\_\_\_\_\_ La seña es que esté cerrada

\_\_\_\_\_ la puerta y darle lugar

\_\_\_\_\_ a quien viéremos llegar

\_\_\_\_\_ la espada desenvainada.

\_\_\_\_\_ *Sale Bermudo.*

BERMUDO: \_\_\_\_\_ No sentí puerta cerrada \_\_\_\_\_ 1355

\_\_\_\_\_ en palacio. Alegre y mudo

\_\_\_\_\_ os da las gracias Bermudo,

\_\_\_\_\_ ¡cielos! por tan no pensada

\_\_\_\_\_ merced. Mas en el mayor

\_\_\_\_\_ peligro pienso que he dado, \_\_\_\_\_ 1360

\_\_\_\_\_ que está el postigo ocupado

\_\_\_\_\_ que sale al campo.

ZAFER: \_\_\_\_\_ Rumor

\_\_\_\_\_ siento.

ARDÍN: \_\_\_\_\_ Y siento pasos yo.

\_\_\_\_\_ Si es Celidoro, guardemos

\_\_\_\_\_ la instrucción.

ZAFER: \_\_\_\_\_ Reflejos vemos \_\_\_\_\_ 1365

\_\_\_\_\_ de la espada que tocó

\_\_\_\_\_ en los rayos de la luna.

\_\_\_\_\_ Con las propias señas viene.

\_\_\_\_\_ Él es.

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Mi valor conviene

\_\_\_\_\_ con mi dudosa fortuna. 1370

ZAFER: \_\_\_\_\_ ¿Quién va?

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Quien salir quisiera

\_\_\_\_\_ al campo.

ARDÍN: \_\_\_\_\_ ¡Será imposible!

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Haralo el valor posible!

ZAFER: \_\_\_\_\_ ¡Bien! ¡Acomete y espera!

ARDÍN: \_\_\_\_\_ ¡Basta! Para nuestro intento 1375

\_\_\_\_\_ esto ha sido menester,

*Acuchillado*

\_\_\_\_\_ porque no venga a saber

\_\_\_\_\_ el rey...

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Es nuevo portentoso!

ZAFER: \_\_\_\_\_ ... que, voluntarios, te abrimos

\_\_\_\_\_ la puerta. Aquí está un caballo 1380

\_\_\_\_\_ que puedes desafiarlo

\_\_\_\_\_ con el viento; así cumplimos

\_\_\_\_\_ nuestra justa obligación.

\_\_\_\_\_ ¡Vete y el cielo te guarde!

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Conmigo hace el cielo alarde [*Aparte*] 1385

\_\_\_\_\_ de favores: con razón

\_\_\_\_\_ voy obligado a serviros.

Pablo A. Poó Gallardo

*Vase.*

ZAFER: Aunque en peligro quedemos  
me huelgo del bien que hacemos.

*Celidoro con espada desnuda.*

CELIDORO: La vida viene a pedirnos, 1390

el hombre más desdichado  
que ha tenido alfanje moro.

ZAFER: ¡Diga el nombre!

CELIDORO: ¡Celidoro!

¿Háseos, por dicha, olvidado  
el orden<sup>375</sup> que os dio mi tío? 1395

ARDÍN: ¡Es fantasma, es ilusión!

ZAFER: ¡Ay, más nueva confusión!

CELIDORO: De la vida desconfío,  
pues el paso me negáis.

ARDÍN: Celidoro, si es que tienes 1400

dos almas, ¿sin causa vienes  
a culparnos?

CELIDORO: ¿Que os burláis  
del peligro que me sigue?

ZAFER<sup>376</sup>: Con tus propias señas vimos  
un moro a quien luego abrimos 1405

la puerta.

<sup>375</sup> *El orden*: nótese la alteración de género en el sustantivo “orden”, que es usado como masculino.

<sup>376</sup> *Zajer*: Con mano ajena y diferente tinta, en el original, se tachó el nombre del personaje “Ard” escribiendo, al lado, “ZaP”. La sustitución es correcta.



CELIDORO: Pues no os obligue  
esa primera amistad  
hecha a algún necesitado  
para dejarme burlado.

ARDÍN: ¡Engaño veo en la verdad! 1410

*Sale la Infanta.*

INFANTA: (Si con interés venciera [Aparte]  
estas guardas, ya podría  
vivir la esperanza mía...).

CELIDORO: Vuestra remisión ¿qué espera?

ZAFER<sup>377</sup>: ¡Apartaos, que viene gente! 1415

CELIDORO: Irela a reconocer  
porque me queráis valer.

ZAFER: Sería algún delincuente  
el que libramos, sin duda.

INFANTA: (Si no me engaña el deseo, [Aparte] 1420  
Bermudo es este que veo,  
que en la cuchilla desnuda,  
en el talle y el lugar  
me dice el alma que es él).

CELIDORO: ¿Quién es?

INFANTA: Un amigo fiel 1425

<sup>377</sup> Al igual que en la nota anterior, con mano ajena y diferente tinta, en el original, se tachó el nombre del personaje “Ard” escribiendo, al lado, “ZaP”. La sustitución es correcta.

Pablo A. Poó Gallardo

que te viene a acompañar.  
Celaura soy, dulce amigo,  
deja que a las guardas llegue,  
que podrá ser que los ciegue  
el oro que va conmigo. 1430

Con joyas he de probar  
a desmayar su cuidado.

CELIDORO: (Para ser un bien soñado [Aparte]  
con este se ha de igualar,  
mas si me tiene dormido 1435  
el amor, mientras despierto,  
juzgaré este bien por cierto  
sin preguntar cómo ha sido,  
porque si ahora me empeño  
en saber cómo le gozo, 1440  
con el turbado alborozo,  
podré recordar del sueño).

¿Qué determináis, amigos?

ARDÍN: ¡Que en hora dichosa os vais!

CELIDORO: Con eso me aprisionáis 1445  
el alma, y serán testigos  
los cielos de esta verdad.  
Pero pediros querría  
que, también, la compañía  
que traigo...

ZAFER<sup>378</sup>: Toda amistad 1450

os debemos ¿Es mujer?

CELIDORO: ¿Y qué me cuesta? Cuidados,

ella os dejará premiados

porque sabe agradecer.

*Vase. Dales las joyas.*

INFANTA: La prisa no dio lugar 1455

a prevenirme mejor.

ARDÍN: Es de una reina el favor.

INFANTA: (¿Esto es arrojar a amar?) [Aparte]

ZAFER: Amistad más bien pagada

jamás el mundo la ha visto. 1460

ARDÍN: Con esto al miedo resisto

del rey. ¡Hagan su jornada!

*Vanse y sale el monstruo y un barquero moro.*

MONSTRUO: No soy dueño tan tirano

a raíz cuando te apremie

que con ventajas no premie 1465

el bien que a tu causa gana,

¿qué dudas en que yo sea

quien más bien te puede hacer?

BARQUERO: Bien claro se echa de ver

el valor que en ti se encierra, 1470

<sup>378</sup> Al igual que en la nota anterior, con mano ajena y diferente tinta, en el original, se tachó el nombre del personaje “Ard” escribiendo, al lado, “ZaP”. La sustitución es correcta.

que bien lo muestra, señor,  
tu persona; pero ahora  
que la he visto vencedora  
contra el cristiano valor,  
mi persona y barca tienes 1475  
a tu servicio; antes puedo  
tener vanidad que heredo  
cuando a honrar mi barca vienes.  
Nuevo esfuerzo y nuevo honor  
son los despojos tan ricos 1480  
que me has dado.

MONSTRUO: ¡Premios chicos  
han sido para el valor  
d[e] este brazo!

BARQUERO: ¡Quién pudiera,  
si fuera el planeta quinto<sup>379</sup>,  
dejar hoy en sangre tinto 1485  
el sitio de esta ribera!  
¡A mil cristianos has muerto  
hoy en la feroz batalla!  
¡Lisonjas, valedme!

MONSTRUO: ¡Calla!  
que si hubiera descubierto 1490

<sup>379</sup> El planeta quinto, se refiere a Júpiter.

	<u>          aquella luz peregrina</u>	
	<u>          por quien peregrino y solo</u>	
	<u>          me encubro a la luz de Apolo<sup>380</sup>,</u>	
	<u>          fuera sangrienta ruina</u>	
	<u>          de los cruzados pendones.</u>	<u>1495</u>
<u>BARQUERO:</u>	<u>          Al rey pudieras pedirla.</u>	
<u>MONSTRUO:</u>	<u>          ¿Yo había de entrar en Sevilla</u>	
	<u>          con tan pequeños blasones?</u>	
	<u>          ¿Yo me había de atrever</u>	
	<u>          a presentarme a sus ojos</u>	<u>1500</u>
	<u>          sin llevarle más despojos</u>	
	<u>          que pudo Alejandro<sup>381</sup> ver?</u>	
	<u>          Si te he dicho que a su par</u>	
	<u>          maté en contienda naval,</u>	
	<u>          ¿qué paga que no sea igual?</u>	<u>1505</u>
	<u>          Será razón que le cuadre<sup>382</sup>.</u>	
	<u>          La coronada cabeza</u>	
	<u>          de Fernando he de llevarla</u>	
	<u>          para poder obligarla,</u>	
	<u>          que su hermosura y belleza,</u>	<u>1510</u>
	<u>          tan tirana de las leyes</u>	
	<u>          de amor, me pudo avisar</u>	

<sup>380</sup> *Apolo*: dios del sol (Grimal, 2008: 35).

<sup>381</sup> *Alejandro*: se refiere a Alejandro Magno.

<sup>382</sup> *Será razón que le cuadre*: cuadrar: “Convenir una cosa con el intento o deseo” (Usual, 1817). En Andalucía, incluso en la actualidad, se usa con este valor.

Pablo A. Poó Gallardo

que la debo conquistar  
con sacrificio de reyes.  
Lanza en la arena el rejón 1515

que quiero, entre tantas penas,  
contemplar en las almenas  
que guardas del cielo son.

BARQUERO: ¿Y si el trabajo pasado  
te convida con el sueño? 1520

MONSTRUO: Por eso el sitio es pequeño  
que hay de las ondas<sup>383</sup> al prado.  
En esta margen sombría  
de árboles robustos quiero  
descansar.

BARQUERO: Tu vuelta espero. 1525

*Vase.*

MONSTRUO: ¿Cuándo ha de llegarse el día,  
Celaura, que entre mis brazos  
goce los tuyos humilde?  
Nobles almenas, decidle  
que rinda a seguros lazos 1530  
el cuello.

*Sale Bermudo.*

BERMUDO: Saldrá primero

<sup>383</sup> Ondas por 'río'.

barriendo sombras y estrellas  
el sol, con doradas huellas,  
que el dichoso bien que espero.  
Deja de aguardarle aquí, 1535  
que no hay peligro que asombre  
si amor acompaña a un hombre.

MONSTRUO: ¡Qué presto al sueño rendí  
los sentidos!

*Recuéstase. Salen Celauro y Celidoro.*

INFANTA: Vuestro engaño  
tan aparente... ¡jamás<sup>384</sup> 1540  
fortuna vengada estás!

CELIDORO: Deja ya el rigor extraño,  
Infanta, que en mi poder  
y donde obligarte puedo,  
ni vale el rigor ni el miedo. 1545

INFANTA: Cuando tengas proceder  
tan villano que en mi ofensa  
te quieras descomedir<sup>385</sup>,  
sabré a mis brazos pedir  
venganza.

CELIDORO: El cielo dispensa 1550

<sup>384</sup> *Tan aparente jamás*: este verso y el anterior (v. 1699), en el original, forman uno solo que hemos separado para respetar la métrica octosilábica.

<sup>385</sup> *Descomedir*: "Faltar al respeto de obra o de palabra" (DRAE, 2014).

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ en los delitos de amor.

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Por la tendida campaña

\_\_\_\_\_ que la luz de Cintia baña;

\_\_\_\_\_ el amoroso temor

\_\_\_\_\_ descubre dos bultos.

CELIDORO: \_\_\_\_\_ ¿Quieres \_\_\_\_\_ 1555

\_\_\_\_\_ darme a besar una mano?

\_\_\_\_\_ Mira que seré tirano

\_\_\_\_\_ de tu belleza si fueres

\_\_\_\_\_ ingrata a mi justo amor.

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Soldado cristiano o moro, \_\_\_\_\_ 1560

\_\_\_\_\_ aquí pierden el decoro:

\_\_\_\_\_ a una mujer! ¡Si hay valor

\_\_\_\_\_ en tu pecho, muestra ahora

\_\_\_\_\_ en mi defensa tu espada!

CELIDORO: \_\_\_\_\_ Será en vano su jornada. \_\_\_\_\_ 1565

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Tu Bermudo soy, señora!

\_\_\_\_\_ Que si la tebana esfinge<sup>386</sup>

\_\_\_\_\_ y la triforme quimera<sup>387</sup>

\_\_\_\_\_ la sierpe de Cadmo<sup>388</sup> fuera,

<sup>386</sup> *Tebana esfinge*: en la mitología egipcia hace referencia a un demonio de destrucción y mala suerte, que se representaba con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave (Varios, 1998: vol. 8, p. 3863).

<sup>387</sup> *Triforme quimera*: en la mitología griega, Quimera era un monstruo horrendo, hija de Tifón y de Equidna, que vagaba por las regiones de Asia Menor aterrorizando a las poblaciones y engullendo rebaños y animales (Varios, 1998: vol. 19, p. 9075).

<sup>388</sup> *Sierpe de Cadmo*: la tradición mítica griega indica que la ciudad de Tebas, fundada por Cadmo (rey de una tribu de Canaán. Su importancia radica sobre todo en ser el fundador de Cadmea, que posteriormente llegaría a ser Tebas. Se le atribuye la introducción del alfabeto en Grecia), no fue poblada propiamente por fenicios, sino por unos hombres que surgieron de la propia tierra griega después de que Cadmo sembrase en ella los dientes de una serpiente consagrada a Ares (Varios, 1998: vol. 4, p. 1716).



que el suelo tesalio<sup>389</sup> finge, 1570  
te ofendieran, mi español  
brazo -en bien pequeños plazos-  
les hiciera más pedazos  
que átomos descubre el sol.

INFANTA: Tu enemigo, Celidoro, 1575  
es el que delante miras.

CELIDORO: ¡El mismo soy! ¿Qué te admiras?

BERMUDO: Estoyme acordando, moro,  
que en este mismo lugar  
adonde a morir saliste, 1580  
el respeto me perdiste  
y me quisiste matar.  
Pues mira cuán comedido  
soy, que perdonarte quiero  
cuantos agravios infiero 1585  
de haber la Infanta seguido,  
porque si he de castigar  
tus locuras atrevidas  
has de andar buscando vidas  
que yo te pueda quitar, 1590  
y por el agravio mío  
con la que tienes, te sobra.

<sup>389</sup> *Tesalio*: “relativo o perteneciente a Tesalia, región de la antigua Grecia” (DRAE, 2014).

Pablo A. Poó Gallardo

CELIDORO: ¡Remítamos a la obra

tu arrogancia!

BERMUDO: ¡Poco brío

te da Mahoma!

*Riñen.*

MONSTRUO: ¿Qué estruendo 1595

de encontradas armas suena?

*Se levanta el monstruo.*

Con ecos paga la arena

el mal que le están haciendo.

CELIDORO: ¡No he visto brazo mejor!

BERMUDO: Verás si tu espada pudo 1600

librarte de mí.

*Métense.*

INFANTA: ¡Bermudo,

muestra el heroico valor!

¡Mira que en sola una muerte

está librado tu bien!

MONSTRUO: ¡Y voces oigo también 1605

de mujer! A buena suerte

tengo el prestarle favor.

INFANTA: Por tu Celaura peleas

para que su dueño seas,

que te estimo por señor 1610

más que los reinos que heredo.

MONSTRUO: ¿De quién se puede decir  
que se levanta a dormir  
sobre la hierba? No puedo  
dar a los sueños lugar 1615  
sin que levantado ordene  
que con ilusiones pene  
la fantasía. Engañar  
puede un sueño los sentidos  
tanto que haga evidencias 1620  
de fingidas apariencias;  
mas si llega a mis oídos  
el nombre tan adorado  
de mi alma y es mujer  
quien se queja, quiero ver 1625  
si el corazón se ha engañado.

INFANTA: Mucho se defiende ¡cielos!  
aunque con menores bríos.

MONSTRUO: No os engañéis, ojos míos,  
que me matarán desvelos. 1630  
*Saca un retrato.*  
¿Será bastante la luna  
a que el retrato me diga  
si es mi adorada enemiga<sup>390</sup>?

<sup>390</sup> *Adorada enemiga*: "Se trata de una imagen típica de la poesía amorosa que subraya la distancia que separa al poeta de su Dama, la cual aparece representada como una figura inaccesible, desdeñosa, cerrada sobre sí misma, que no concederá nunca sus favores a quien está por debajo de ella. Es, como decimos, una imagen común en

¿Si será que mi fortuna  
no sin grande fundamento, 1635  
siendo el cielo mi enemigo  
lo ha conservado conmigo?  
Verdades del alma siento.  
Su divino original<sup>391</sup>  
es este, que si he llegado 1640  
a dudar es porque ha dado  
a mi pena desigual;  
a tan poca costa el bien  
de que blasonara<sup>392</sup> el sol  
de todo el campo español. 1645  
Fuera fortuna, más bien,  
que me la dieras guardada  
que no de estos hombres viles,  
donde no es bien que aniquiles,  
Argano<sup>393</sup>, tu heroica espada, 1650  
que será mengua notoria  
matarlos cuando es mejor  
que haya algún competidor  
para que envidie mi gloria.

el contexto general de la poesía amorosa que no está exenta de ciertas connotaciones masoquistas: el poeta disfruta con el dolor que su Ama le provoca; se complace recordando, cantando sus penas”, (Canga, 2008: 219).

<sup>391</sup> *Su divino original*: tras esta palabra se escribió, en el original, “es este”, que fue tachado porque se dio cuenta el amanuense de que pertenecía al verso siguiente.

<sup>392</sup> *Blasonara*: “Alabar, engrandecer, ensalzar”. (*Aut.*, 1732).

<sup>393</sup> Vid v. 152.

Bella mujer, ¿ya has venido? 1655  
Por disponer de los cielos  
a templar mi enojo y celos,  
el vencedor y el vencido  
 tienes delante.

INFANTA: ¡Ay de mí!  
¡Bermudo, señor, procura 1660  
librarme!  
*Llévela.*

MONSTRUO: ¡Fuera locura!  
Si el mundo trajese aquí...  
*Salga Bermudo.*

BERMUDO: ¡Ah, cobarde Celidoro!  
¿Huyes? ¡Temió mi valor!

MONSTRUO: ¡Y mis celos!

INFANTA: ¡Ah, señor! 1665  
ya no es un cobarde moro  
quien me ofende. Llego al río:  
que una bestia horrible y fiera  
me<sup>394</sup> lleva robada.

BERMUDO: Espera,  
¿quién se atrevió al dueño mío? 1670  
*[A]parece dentro una barca, el monstruo, la Infanta y el ba[r]quero.*

<sup>394</sup> *Me lleva robada*: se inicia el verso con “es quien”, que fue tachado.

MONSTRUO: Yo, que te dejó con el alma inquieta  
porque haya quien celebre más mi gloria,  
que cuando la victoria está sujeta  
a más contrarios, es mayor victoria,  
aunque no podrá ser gloria perfecta 1675  
ni digna acción de mi espantosa historia;  
tenerte a ti por enemigo cuando  
llorando quedas y me voy burlando.  
Y, si pretendes que tu flaco intento  
lo estime en algo y que me enoje un poco, 1680  
llama para tu amparo al fuego, al viento,  
si yo con elementos me provoco.  
Pide, para vengar tu pensamiento,  
si no te vuelven imposibles loco,  
al claro Apolo el arco soberano<sup>395</sup> 1685  
y un manojo de rayos a Vulcano<sup>396</sup>.  
Puebla esta playa de gigantes feos  
si dicen que al amor todo es posible,  
¡fieros titanes!, ¡bárbaros egeos!  
y verás otro Júpiter terrible, 1690  
verás cómo, burlados sus deseos,  
revientan de esta margen apacible,

<sup>395</sup> *Arco soberano*: los atributos más comunes de Apolo eran el arco y la flecha.

<sup>396</sup> *Vulcano*: dios del fuego y los volcanes en la mitología romana. Fue el encargado de forjar los rayos de Júpiter (Varios, 1998: vol. 24, p. 11600).

como el Peloro<sup>397</sup>, igníferos volcanes.  
Será el Betis sepulcro de titanes  
y, si no puedes tanto, excusa el fuego 1695  
del sol que miras, Ícaro engañado  
que, si prosigues de soberbia ciego,  
en estas ondas te veré anegado.  
Vuélvete al campo, sí, aprovecha el ruego,  
ya que el ejemplo te dará cuidado. 1700  
Y si hallares alguno con la vida  
apenas has de pensar que fue la herida.  
BERMUDO: No lleves<sup>398</sup> si el amor te abrasa el pecho,  
oso feroz, y templarás mi pena  
al agua, la colmena a mi despecho, 1705  
que está para tu amor de acíbar<sup>399</sup> llena.  
Si estás de tu valor tan satisfecho  
ni parece pendón, ni trompa suena.  
Solo te llamo y solo desafío.  
Parta Celaura, el sol y el campo, el río... 1710  
porque<sup>400</sup> echas de ver que el inclemente  
curso del agua que jamás le temo

<sup>397</sup> Vid v. 161.

<sup>398</sup> Gramaticalmente la oración está incompleta: el verbo 'llevar' es transitivo y no va acompañado de su correspondiente complemento directo. Al añadir el pronombre, 'la' el verso se vuelve dodecasílabo. Este puede ser, probablemente, el motivo de su omisión.

<sup>399</sup> *Acíbar*. "Se llama acíbar al producto vegetal que se saca por incisión de la planta del mismo nombre (también conocido como aloe) y es semejante a la pita. El acíbar se presenta en masas de varios colores desmenuzables con fractura brillante. Machacadas estas masas dan un polvo dorado y de sabor amargo" (Varios, 1998: vol. 4, p. 95).

<sup>400</sup> *Porque*: tras esta palabra, en el original, hay una tachada que no se puede leer.

Pablo A. Poó Gallardo

no ha de templar mi cólera, impaciente  
aguarda otro ofendido Polifemo<sup>401</sup>.

INFANTA: ¿Dónde, Bermudo, por tu mal, valiente 1715  
vienes ahora? No a tan largo extremo,  
de conocidos riesgos te aventuras,  
no así la fe de amor muriendo apures.  
Muy poco la mujer no perseguida  
hará, Bermudo, cuando viva honrada. 1720  
Así, cual voy sujeta y no vencida,  
será mi fama en siglos dilatada.  
Vive ya, pues, no busques, homicida,  
del viejo río la cobarde espada;  
dirán que finges tan ilustre fuego 1725  
si muerto yaces en las aguas luego  
para batalla que vencer podías.  
Llamé tu brazo, honraste el pensamiento,  
no ya vencer podrás las ondas frías.  
Busca desistir el naufrago escarmiento. 1730

BARQUERO: Sus locas voces excusar debías.

MONSTRUO: Quejas de amor me suelen dar contento.  
¡El remo juega<sup>402</sup>!

BERMUDO: ¡Aguarda! Que desnudo

<sup>401</sup> *Polifemo*: en la mitología griega, Polifemo es el más famoso de los ciclopes, hijo de Poseidón y la ninfa Toosa. Se le suele representar como un gigante barbudo con un solo ojo en la frente y las orejas puntiagudas de un sátiro (Varios, 1998: vol. 18, p. 8731).

<sup>402</sup> *El remo juega*: quiere decir ¡rema!



\_\_\_\_\_ te sigo.

MONSTRUO: \_\_\_\_\_ ¡Loco amante!

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Adiós, Bermudo!

*Tápase la barva.*

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¿Qué es esto, enemigas ondas? \_\_\_\_\_ 1735

\_\_\_\_\_ Para mi muerte soberbia,

\_\_\_\_\_ ¿qué os he hecho que gustare

\_\_\_\_\_ de verme llorar a mi afrenta?

\_\_\_\_\_ ¿Por qué no os vestís de hielos

\_\_\_\_\_ como en la región francesa \_\_\_\_\_ 1740

\_\_\_\_\_ que hace el encogido invierno

\_\_\_\_\_ trépidas puentes en ellas?

\_\_\_\_\_ Mas fuera el tiempo perdido

\_\_\_\_\_ y sin provecho la prueba,

\_\_\_\_\_ que fuegos de mis suspiros \_\_\_\_\_ 1745

\_\_\_\_\_ bastaran a deshacerlas.

\_\_\_\_\_ ¿Qué aguardo que no me arrojó?

\_\_\_\_\_ Divina Celaura, ¡espera!

\_\_\_\_\_ Que no es el estrecho<sup>403</sup> grande

\_\_\_\_\_ como yo tus luces vea. \_\_\_\_\_ 1750

\_\_\_\_\_ Mas si en las aguas muero

\_\_\_\_\_ sin el bien que espero,

\_\_\_\_\_ dirán que me provoco,

\_\_\_\_\_ ciego de amores y de penas loco<sup>404</sup>.

<sup>403</sup> *Estrecho*: al estar el Monstruo en la isleta central del río, se puede referir al espacio entre la isleta y la orilla. |

<sup>404</sup> *Mas, si en las aguas muero / (...) / ciego de amores y de penas loco*: Estos cuatro versos rompen la rima del romance é-a. Son versos hipométricos o hiperométricos, siendo fenómeno no habitual en la creación del autor. Por esa razón creemos que pudieran ser tomados prestados de alguna otra composición, funcionando el resto de su composición como 'glosa' de los mismos.

\_\_\_\_\_                    ¿A quién pediré consejo                    1755  
\_\_\_\_\_                    que penas de amor entienda?  
\_\_\_\_\_                    Árboles que fuisteis ninfas  
\_\_\_\_\_                    requebradas en las selvas,  
\_\_\_\_\_                    ¡dadme remedio, por Dios!  
\_\_\_\_\_                    Así los tiempos lo vean                    1760  
\_\_\_\_\_                    con siempre inmortales ojos  
\_\_\_\_\_                    las coronadas cabezas.  
\_\_\_\_\_                    Mas, ¡ay!, que es gran desvarío  
\_\_\_\_\_                    pedir a plantas y a peñas  
\_\_\_\_\_                    remedio, cuando los cielos,                    1765  
\_\_\_\_\_                    aunque me escuchan, lo niegan.  
\_\_\_\_\_                    Venturoso fruto aguarda  
\_\_\_\_\_                    para que mejor merezcas  
\_\_\_\_\_                    el bien que me niega el agua  
\_\_\_\_\_                    y te concede la tierra;                    1770  
\_\_\_\_\_                    mas si en las aguas muero  
\_\_\_\_\_                    sin el bien que espero  
\_\_\_\_\_                    dirán que me provocho,  
\_\_\_\_\_                    ciego de amores y de penas loco.  
\_\_\_\_\_                    ¿En quién tomaré venganza                    1775  
\_\_\_\_\_                    cuando mi furor me alienta?  
\_\_\_\_\_                    Dos hombres ofrece el campo.  
\_\_\_\_\_                    Pues estoy muriendo, mueran.  
\_\_\_\_\_                    Ojalá fueran ahora

---

gigantes en la soberbia, 1780

que yo amansara su furia

como los dioses en Flegra<sup>405</sup>.

*Salen Garci Pérez y Buitrón.*

BUITRÓN: Que el rey no se persuade...

¡Aquí es traición!

GARCI PÉREZ: En la prueba

vendrá a [a]rrepentirse el rey. 1785

BUITRÓN: Pues no es lástima que venga

con un moro hijo de puta

solo, que por vida de estas,

que sí es traición.

GARCI PÉREZ: Hanle dicho

que le dan franca la Puerta 1790

de Jerez<sup>406</sup> esta noche.

BERMUDO: ¿Quién a estas horas pasea

el campo que no conozca,

por más prevención que tenga,

que tiene cierta la muerte? 1795

BUITRÓN: ¡Mucha certidumbre es esa!

GARCI PÉREZ: Por si acaso fueres moro

<sup>405</sup> *Flegra*: es la tierra mítica donde se sitúa el nacimiento de los gigantes mitológicos primigenios, los titanes (Flacco, 1868: 219).

<sup>406</sup> *Puerta de Jerez*: conocido enclave sevillano, existente en la actualidad con el mismo nombre, próximo a la orilla del río Guadalquivir a la altura de la Torre del Oro. Debe su nombre a la ubicación de una de las puertas de la ciudad en las antiguas murallas sevillanas, concretamente aquella en la que empezaba el camino que unía a la capital andaluza con la ciudad de Jerez.

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ y pretendes fama eterna,  
\_\_\_\_\_ con Garcí Pérez de Vargas  
\_\_\_\_\_ te han juntado las estrellas. 1800

BUTTRÓN: \_\_\_\_\_ ¡Tómame aqueste bodoque!<sup>407</sup>

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Menor que tú no pudiera  
\_\_\_\_\_ darme consuelo hombre humano.  
\_\_\_\_\_ Don Bermudo soy, ¿qué esperas  
\_\_\_\_\_ que no llegas a mis brazos? 1805

BUTTRÓN: \_\_\_\_\_ ¡Yo te llegaré a las piernas,  
\_\_\_\_\_ señor de mi corazón!

GARCÍ PÉREZ: \_\_\_\_\_ Para tan claras afrentas  
\_\_\_\_\_ como espera nuestro rey,  
\_\_\_\_\_ es bien que libre te veas. 1810

\_\_\_\_\_ ¿Qué aguardabas, enojado?  
\_\_\_\_\_ ¿Cómo te libraste?

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Espera!  
\_\_\_\_\_ Dime del rey el peligro  
\_\_\_\_\_ que su honor corre por cuenta  
\_\_\_\_\_ de todos, que mis desdichas 1815

\_\_\_\_\_ no imaginadas, por nuevas,  
\_\_\_\_\_ no prevalecen adonde  
\_\_\_\_\_ las causas de reyes me celan.

---

<sup>407</sup> *Bodoque*. “Una pelota ó bola de barro hecha en turquesa, y endurecida al áire, del tamaño de la ciruela pequeña, que llaman cascabelillo: la qual sirve para munición de las ballestas que llaman de bodóques, con que se tira à los páxaros”. (*Aut.*, 1726). Es muy probable que se trate de una frase lexicalizada con el sentido de ‘no fastidies’.

GARCI PÉREZ: Sabrás que viene engañado  
el rey...

BUTRÓN: Y yo haré una apuesta: 1820  
que tenemos vejigazo<sup>408</sup>.

BERMUDO: ¿Quién te engaña?

GARCI PÉREZ: Escucha.

BUTRÓN: Alerta.

*Sale el rey con un capotillo sobre las armas y Rustán*

RUSTÁN: Temen ya tu nombre tanto  
que en sus mismas casas tiemblan  
los mejores capitanes, 1825  
aunque su rey los alienta.  
Demás<sup>409</sup> que echaron de ver  
en la batalla sangrienta  
de hoy el valor que tienes.

REY FERNANDO: Justo es que les agradezca 1830  
el darme lugar por donde  
pueda meter diez banderas,  
que si no fuere esta noche  
porque ya el alba se acerca,  
quiero conocer del muro, 1835  
la distancia y la flaqueza.

<sup>408</sup> *Vejigazo*: “burlar o engañar a alguno” o “repetir moleestamente alguna cosa” (Terreros y Pando, 1786).

<sup>409</sup> *Demás*: además.

Pablo A. Poó Gallardo

TRES: Tu gusto es bien que sigamos.

(De esta vez verás deshecha [Aparte]  
tu altivez, loco Fernando).

*Vanse.*

BUITRÓN: ¿Qué hemos de hacer? ¡Que le llevan! 1840

BERMUDO: Pésame de estar sin armas  
en ocasión como esta.

GARCI PÉREZ: ¿Queréis las mías?

BERMUDO: ¿Y vos?

BUITRÓN: Tiene el cuero de vaqueta<sup>410</sup>  
y no las ha menester. 1845

GARCI PÉREZ: Cuando a Fernando acometan  
cien moros, los dos bastamos.

BUITRÓN: No echarán ciento cincuenta,  
no soy yo del pueblo.

BERMUDO: ¡Escucha,  
no os engañasteis!, que hay cerca 1850  
estruendo de gente armada.

GARCI PÉREZ: Bermudo, esa espada es buena.

BERMUDO: No es para probarla mucho...

GARCI PÉREZ: ¡Pues dámela!

BERMUDO: ¿Y si se quiebra?

GARCI PÉREZ: No importa, que un tronco de estos 1855

<sup>410</sup> *Tiene el cuero de vaqueta*: quiere decir que tiene la piel como de vaca, muy dura.

es bastante a hacer eterna  
la fama de Garcí Pérez<sup>411</sup>.  
Tocan al arma. Sale Fernando peleando con los moros.  
REY FERNANDO: ¡Ah, cobardes! ¡Bien se emplea  
la traición en pecho[s] viles!  
GARCÍ PÉREZ: ¡Retírese Vuestra Alteza, 1860  
que juro a Dios que me enojé!  
BERMUDO: ¡Pocos son! ¡Santiago, cierra<sup>412</sup>!  
REY FERNANDO: ¡Es Garcí Pérez de Vargas!  
Vanse.  
BUITRÓN: ¡Y don Bermudo es bayeta<sup>413</sup>!  
REY FERNANDO: ¡Don Bermudo!  
¡Ay, grandes cosas! 1865  
Pues ahora es bien que entiendan  
lo que estimo sus personas.  
¡Ven conmigo en su defensa!<sup>414</sup>  
Salen Garcí Pérez con un bastón y don Bermudo.

<sup>411</sup> *Vv. 1855-1857*: este episodio probablemente se refiera a una antigua leyenda oral según la cual Garcí Pérez de Vargas, en cierta ocasión, a falta de armas arremetió contra los moros portando un tronco o bastón de madera. El suceso aparece recogido en *El Quijote*. “Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros que le quedó por sobrenombre Machuca, y así él como sus descendientes se llamaron desde aquel día en adelante Vargas y Machuca” (Cervantes, 1971: p. I, cap. VIII, p. 83).

<sup>412</sup> *¡Santiago, cierra!*: ¡Santiago y cierra, España!, es un grito de guerra pronunciado por las tropas españolas de la Reconquista antes de cada carga. La primera vez que se utilizó fue en la batalla de Las Navas de Tolosa, por el rey Alfonso VIII de Castilla, y posteriormente fue utilizado en cada combate.

El significado de la frase es, por una parte, invocar al apóstol Santiago, patrón de España, y por otro, la orden militar “cierra”, que en términos castrenses significa trabar combate, embestir o acometer. El vocativo España, al final, hace referencia al destinatario de la frase: las tropas españolas. Trasladado a nuestros días, sonaría como algo semejante: ¡Por Santiago, al combate españoles! (Contreras, s.f.).

<sup>413</sup> *Bayeta*: “Tela de lana mui floxa y rala, de ancho de dos varas lo mas regular, que sirve para vestidos largos de Eclesiásticos, mantillas de mugéres, y otros usos. Háilas de todas colóres, blancas, verdes, negras”. (*Aut.*, 1726).

<sup>414</sup> *Ven conmigo en su defensa*: sobrescrito y con letra diferente en el original.





\_\_\_\_\_ ¡Moros! ¡Mirad la conciencia  
\_\_\_\_\_ y no os lleguéis junto a mí!

REY FERNANDO: Pues si en la gente se mezclan  
\_\_\_\_\_ se han de arrojar en Sevilla. 1890  
\_\_\_\_\_ Tocad luego las trompetas  
\_\_\_\_\_ a recoger.

BUITRÓN: Es en vano  
\_\_\_\_\_ toda humana diligencia:  
\_\_\_\_\_ haciéndose están astillas.

REY FERNANDO: ¿Hay más lastimosa empresa? 1895  
\_\_\_\_\_ No vienen, no se recogen  
\_\_\_\_\_ y nuestro crédito empeñan  
\_\_\_\_\_ los mejores capitanes.  
\_\_\_\_\_ [Sale Álvaro]

ÁLVARO: Ya da el sol señales ciertas  
\_\_\_\_\_ del día. Manda, señor, 1900  
\_\_\_\_\_ que las escuadras más diestras  
\_\_\_\_\_ trepén los soberbios muros  
\_\_\_\_\_ y que a Sevilla acometan.

REY FERNANDO: Mucho se aventura, amigo,  
\_\_\_\_\_ pero mis soldados vean 1905  
\_\_\_\_\_ lo que procuro sus vidas.  
\_\_\_\_\_ ¡Haced que escalas prevengan!

necesidad --no por deseo ni excediendo su necesidad inmediata-- no incurrirá en falta: pues, ciertamente, Dios es indulgente, dispensador de gracia” (Varios, 2015).

Pablo A. Poó Gallardo

*Garcí Pérez [...]<sup>420</sup> unbas herido.*

GARCI PÉREZ: ¡Vive Dios que hemos tenido

lindo rato! Bravas fiestas

nos han hecho. ¿Y don Bermudo? 1910

REY FERNANDO: ¿No viene con vos?

BUITRÓN: Ya fuera

lindo que se nos quedara.

GARCI PÉREZ: ¿Cómo quedar? No cupieran

en el infierno los moros,

que en el infierno me tiemblan. 1915

Tuvieron por bien de abirme.

REY FERNANDO: Bien cumpliste la promesa.

*Salte por el muro con un moro abrazado y Bermudo.*

BERMUDO: ¡Dios sea conmigo!

REY FERNANDO: ¡Él te ayude!

BERMUDO: ¿Tienes vida? Que quisiera

dártela para matarte 1920

otra vez.

MORO: Muriendo pago

la traición que el alma intenta.

REY FERNANDO: ¡Bermudo!

BERMUDO: Claro, señor...

REY FERNANDO: ¡Muy herido estás!

<sup>420</sup> Debido a la proximidad de esta palabra a las costuras de la encuadernación del manuscrito nos es imposible descifrar esta palabra.



Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ que tiene este campo arenas. \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡Pues al arma, capitanes! \_\_\_\_\_ 1945

\_\_\_\_\_ Que de esta suerte se enredan \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ los laureles del Senado. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¡Santiago! \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Alarma! ¡Cierra! \_\_\_\_\_

### 6.3.3 Jornada tercera del cerco de Sevilla.

\_\_\_\_\_ *Salen la Infanta y el Barquero.* \_\_\_\_\_

BARQUERO: \_\_\_\_\_ Pondré mil vidas por ti, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ y antes te hubiera servido \_\_\_\_\_ 1950

\_\_\_\_\_ sí me hubieras advertido. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ La obligación que hay en mí \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que este bárbaro tirano \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ no ha de ser dueño y señor \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ de la belleza mayor \_\_\_\_\_ 1955

\_\_\_\_\_ que vive el sol en velo humano. \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Disimula. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ *[Sale el] Monstruo.* \_\_\_\_\_

MONSTRUO: \_\_\_\_\_ Prenda mía: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ pierde el temor y el recelo \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ sí ves que el piadoso cielo \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ para mi esposa te envía. \_\_\_\_\_ 1960

\_\_\_\_\_ Y, pues, el poder me es fuerza, \_\_\_\_\_

cuerda es la necesidad,  
          que le da a la voluntad  
          lo que se debe a la fuerza.  
          Si por juzgarme robusto 1965  
          me tiemblos, echa de ver  
          que la que es necia mujer  
          tiene afeminado el gusto.  
          Demás<sup>423</sup> no soy tan feo,  
          que en el cristal de este río 1970  
          me he visto y no desconfío  
          de encender algún deseo,  
          viendo mi talle gallardo.  
INFANTA:           No encarezcas tu persona  
          cuando tu valor la abona 1975  
          desde el occidente pardo  
          hasta la rosada luna  
          del soldado que se halle.  
          Soldado de más buen talle,  
          ¡ya celebro mi fortuna 1980  
          por dichosa en merecerte!  
          Pues, si medrosa vivía,  
          es porque el nombre venía  
          con relaciones de muerte:

<sup>423</sup> *Demás*: por 'además'.

Pablo A. Poó Gallardo

mataste a mi amado padre 1985

y venísteme a robar...

Tú mismo puedes juzgar

si era bien que amor me cuadre,

mas ya que en mi mal dispensa

amor y haberte venido 1990

del tiempo que te he perdido,

pido a mi amor recompensa.

¡Siéntate ya a descansar

libre del cristiano y moro!

*Siéntase.*

No mires mi real decoro, 1995

que yo te he de conquistar

con regaladas caricias

más que de Yanira<sup>424</sup> a Alcides.

MONSTRUO: Arraez, ¿cómo no me pides

las estrellas por albricias? 2000

Y, si estas son imposibles

a tu humilde parecer,

rico dueño te he de hacer

de tesoros más posibles.

Y si en esta barca topa 2005

su trato y tu granjería,

<sup>424</sup> *Yanira*: fue la prometida de Aqueloo, hijo de Océano y Tetis, hasta que le fue infiel con Hércules (Alcides). (Sechi Mestica, 1993: 30).

	haz otra por cuenta mía: de cinamomo <sup>425</sup> la popa, de telas de oro sutil será la preciosa vela, será el árbol de canela y los remos de marfil.	2010
BARQUERO:	Goza en victorioso paso la envidia a tus plantas muerta, desde la aurora despierta al siempre dormido ocaso, y en tanto que el señorío y el orbe tu brazo enseña, en esta isleta pequeña, florida prisión del río, sin humanos embarazos goza el bien que ya te espera.	2015
MONSTRUO:	¿Quién imaginar pudiera que había de verme en tus brazos?	
INFANTA:	Yo, que amorosa te pido dejes la invención de Marte <sup>426</sup> .	2025
MONSTRUO:	En todo pienso agradarte. <i>Quítase la espada.</i>	
INFANTA:	La guerra en que estás metido	

<sup>425</sup> *Cinamomo*. "Árbol tan grande y pomposo como el sahúco" (*Aut.*, 1734).

<sup>426</sup> Vid v. 67.

Pablo A. Poó Gallardo

es de amor, la espada sobra  
cuando regalos de amor 2030  
te llaman ya vencedor.

BARQUERO: (Nuevo aliento el alma cobra, [Aparte]  
que las armas ha dejado.  
Bien la muerte ha merecido,  
más por haberla creído 2035  
que por haberla robado;  
que más culpa ha[n] de tener  
cuantos sin honra murieron,  
si las pruebas que creyeron  
lisonjas de una mujer). 2040

*Recuéstase el monstruo en las faldas de la infanta.*

INFANTA: De ajena sangre manchado  
tienes, mi señor, el rostro.  
(¡Cielos, matad este monstruo!) [Aparte]

MONSTRUO: Despojos son de un soldado.

INFANTA: Con este blanco volante 2045  
quiero limpiarte el sudor.

MONSTRUO: No hay más bien que el del amor.

---

*Cúbrela el rostro como que lo limpia y el barquero le da de puñaladas.*

BARQUERO: Ya es mi persona importante:

¡es ya tiempo!

INFANTA: ¡Y que ya tardas!

BARQUERO: ¡Valerosa hazaña intento! 2050





<u>porque he de arrastrar los dioses<sup>427</sup></u>	
<u>de los dorados cabellos.</u>	
<u>Mas ¿dónde en mi sangre tinto</u>	
<u>hago lisonja al dolor</u>	
<u>si al cobarde vencedor</u>	<u>2075</u>
<u>libre en las aguas le pinto?</u>	
<u>Si Hércules en fuego ardía<sup>428</sup></u>	
<u>pueden su muerte envidiar,</u>	
<u>que tuvo a quien despeñar</u>	
<u>para decir que moría.</u>	<u>2080</u>
<u>¿No hay árboles que destroce</u>	
<u>para túmulo sangriento?</u>	
<u>¿Tan plebeyo monumento</u>	
<u>quieren los cielos que goce?</u>	
<u>Sirve de pira a Tifeo<sup>429</sup></u>	<u>2085</u>

<sup>427</sup> *He de arrastrar los dioses*: falta una 'a' en este verso: "porque he de arrastrar a los dioses", dado que el complemento directo de persona la exige formalmente.

<sup>428</sup> *Si Hércules en fuego ardía*: este verso se refiere a la muerte de Hércules. "Heracles, que no había olvidado a Íole, levantó en armas a Tirinto (la ciudad fortaleza que gobernaba) y atacó a Ecalia. Mató al rey Éurito y a todos sus hijos y parientes y raptó a Íole. Para celebrar tan tamaña victoria dio un festín en el que sacrificó doce bueyes en honor a Zeus. Heracles encargó a Deyanira una túnica, pues la que llevaba estaba estropeadísima tras la lucha, y quería estar presentable en tal acontecimiento. Ésta, muerta de celos al pensar que su marido prefería a Íole, echó en la túnica la sangre de Neso, a la cual creía una pócima del amor. Sin embargo, la sangre del centauro resultó ser un veneno mortal de devastadores efectos. En cuanto el héroe se puso la túnica, notó que su piel se quemaba. Intentó quitársela, pero el veneno se había pegado a su piel. Creyéndolo el autor de la fechoría, cogió por los pies a Licas, el sirviente que le había traído la túnica por orden de Deyanira, y lo arrojó al mar. Cuando Deyanira se enteró de lo que realmente había hecho, se suicidó ahorcándose (otras versiones afirman que se apuñaló en el pecho). Sin embargo, el veneno no mató al héroe, pero le produjo tal dolor que él mismo pidió que lo mataran para terminar con su agonía. Su sobrino, amigo y compañero de aventuras Yoloa prendió la pira (según otras versiones fue Filoctetes, o Poetas) en la que Heracles murió abrasado, vistiendo las pieles del león de Nemea por encima de la túnica envenenada". (Ruiz, 2005, 165).

<sup>429</sup> *Tifeo*: (Tifón) "Según la leyenda, Tifón tenía cien cabezas de dragón, una altura desproporcionada y una fuerza invencible. Zeus se enfrentó a él cuando intentó destronarlo, pero no consiguió acabar con él. Los otros dioses, aterrorizados, huyeron a Egipto bajo apariencia de animales. Tifón los persiguió hasta allí y los egipcios lo llamaron Tifeo, pues vieron en él el viento furioso del desierto, que seca los campos y destruye los beneficios aportados por el Nilo" Zeus, finalmente, consiguió vencerlo y lo sepultó vivo bajo el Etna, desde donde "el feroz Tifeo arroja arena por su boca y vomita llamas". (Sechi Mestica, 1993: 260).

un monte ardiente en Liparia<sup>430</sup>  
y sabrá Artemisa en Caria<sup>431</sup>  
sepulcro a su mausoleo,  
y yo, en tan angosta arena,  
blasón de la muerte fría, 2090  
vengo a tener monarquía  
de olvido y silencio llena.  
Pesa al mar, que no revienta  
por entre cavernas ondas,  
para que en sangrientas hondas 2095  
esté embebida mi afrenta.  
Mas, por el cobarde río,  
si no me puedo vengar,  
iré agonizando al mar  
con la sangre que le envió. 2100  
*Vase. Sale Buitrón con un moro viejo.*

BUITRÓN: ¡Perro<sup>432</sup>! Cuando el campo llega  
con esclavos de provecho,  
vienes tú muy satisfecho  
de lo que el cielo te niega.

<sup>430</sup> *Liparia*: Lipari es una de las siete Eolias, archipiélago volcánico de Italia situado en el mar Tirreno al norte de Sicilia (conviene recordar que el Etna (vid nota anterior) está en la costa este de Sicilia, por lo que el "monte ardiente" (v. 2086) se refiere a él). (Varios, 1998: vol. 14, p. 6581).

<sup>431</sup> *Artemisa en Caria*: Artemisia I de Caria fue reina de Halicarnaso. Luchó a favor de la causa de su señor Jerjes I, Gran Rey de Persia, contra las polis griegas en la Segunda Guerra Médica. Artemisia dirigió en persona a sus cinco barcos en las batallas navales de Artemisio y Salamina, libradas en el año 480 a. C. Conocemos su existencia por los escritos del historiador griego Heródoto, que afirma que ella era la única líder militar del bando persa y elogia su iniciativa y valentía, así como el respeto que Jerjes le tenía (Varios, 1998: vol. 2, p. 845).

<sup>432</sup> *¡Perro!*: "Metafóricamente, se da este nombre por ignominia, afrenta y desprecio; especialmente a los moros o judíos" (*Aut.*, 1737).

\_\_\_\_\_ ¿De qué puedes tú servir \_\_\_\_\_ 2105

\_\_\_\_\_ en la paz por tantos modos? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Aunque traigo más que todos, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ si te pudiese partir, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que partiendo veinte a veinte \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ los años que te han cabido, \_\_\_\_\_ 2110

\_\_\_\_\_ pienso que hubiera traído \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ las dos partes de tu gente. \_\_\_\_\_

MORO VIEJO: \_\_\_\_\_ Por eso los que son viejos \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ sirvieron de aconsejar. \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Dineros ando a buscar, \_\_\_\_\_ 2115

\_\_\_\_\_ galgo<sup>433</sup>, y guarda tus consejos. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¡Tíñete, perro!, y podrás \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ir en plaza de mancebo<sup>434</sup> \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que no es en el mundo nuevo, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que mil cristianos verás \_\_\_\_\_ 2120

\_\_\_\_\_ siendo, en la limpieza, espejos \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que, en llegando a amanecer, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ dejaron de pretender \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ por no ser cristianos viejos<sup>435</sup>. \_\_\_\_\_

<sup>433</sup> *Galgo*: en la comedia, aparece varias veces empleado para hacer referencia a los moros, quienes, en la época, eran frecuentemente llamados “perros” (Carrasco, 1998).

<sup>434</sup> *Mancebo*: mozo o joven que aun está bajo el poder de su padre (Covarrubias, 1611). En el ejército debía de existir un cupo reservado a los adolescentes.

<sup>435</sup> *Vn. 2115-2124*: en este fragmento se trata el tema de la limpieza de sangre: “Los Estatutos de Limpieza de Sangre aparecieron en España durante el siglo XV en forma aislada, pero, durante el siglo XVI, fueron puestos que impedían a los judíos conversos al cristianismo y a sus descendientes, ocupar puestos y cargos en diversas instituciones de carácter religioso, universitario, militar, civil o gremial. Tiempo más tarde los Estatutos se extendieron a los moros y luego también a los protestantes y a los procesados por la Inquisición en vigencia sucesivamente por todas las congregaciones religiosas, militares y civiles” (Chami, 2000).

Salen tres soldados y sacan la caja.

1º: \_\_\_\_\_ ¡Aquí está bueno!

2º: \_\_\_\_\_ ¡Los dados! 2125

\_\_\_\_\_ ¡Son míos!

1º: \_\_\_\_\_ Baraje y juegue.

2º: \_\_\_\_\_ ¡Ca! ¡Todo el mundo llegue!<sup>436</sup>

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Allí juegan a soldados.

2º: \_\_\_\_\_ Podremos todos parar.

\_\_\_\_\_ ¿Quién se lo quita a Buitrón? 2130

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Paso sobre este un doblón

\_\_\_\_\_ porque le quiero empeñar.

2º: \_\_\_\_\_ Este, ¿de qué ha de servir?

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Pienso, en ganando a Sevilla,

comprar luego una casilla<sup>437</sup> 2135

\_\_\_\_\_ a donde pueda vivir

\_\_\_\_\_ sirviéndome<sup>438</sup> de hortelano.

El rey y Garvi Pérez al paño<sup>439</sup>.

2º: \_\_\_\_\_ ¿Tan ganada la tenéis?

\_\_\_\_\_ ¡Tarde en Sevilla os veréis!

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Pronostico: eres villano, 2140

\_\_\_\_\_ juzgar por tu corazón<sup>440</sup>

<sup>436</sup> ¡Todo el mundo llegue!: en el original, después de “mundo”, encontramos “juegue” tachado.

<sup>437</sup> Comprar luego una casilla: aparece, en el original, como anotación marginal junto con la tachadura “poner una tabernilla”. Parece que fue anotado al margen por descuido del copista y, al ser releído por alguien, lo añadió de otra mano. Previamente escribió: “Poner.....”, que también fue tachado.

<sup>438</sup> Sirviéndome de hortelano: quiere decir “viviendo de”.

<sup>439</sup> Al paño: “En lenguaje teatral, estar situado detrás de un telón o bastidor. Dícese del actor que así interviene en la representación o que está a punto de salir a escena” (Gómez García, 1997: 626).

<sup>440</sup> Vv. 2140-2141: la oración correcta sería: pronostico que eres villano / a juzgar por tu corazón.

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ que está de miedo temblando.

1º: \_\_\_\_\_ Las conquistas de Fernando \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ vanos imposibles son.

\_\_\_\_\_ A costa de sangre mía. 2145

\_\_\_\_\_ quiere ganar la ciudad.

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿Quieres, señor...

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡Escuchad!

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ... que le mate?

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ No, García.

\_\_\_\_\_ Dejad, que quiero saber

\_\_\_\_\_ de aquel soldado el intento. 2150

1º: \_\_\_\_\_ No sé con qué pensamiento

\_\_\_\_\_ nos ha querido traer

\_\_\_\_\_ a morir. Él en su tienda

\_\_\_\_\_ comiendo y cenando bien,

\_\_\_\_\_ quiere que en el campo estén 2155

\_\_\_\_\_ muriendo de hambre.

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Entienda,

\_\_\_\_\_ Señor, vuestra majestad,

\_\_\_\_\_ que si no voy a matarle...

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡García, queréis dejarle!

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Yo haré que esa libertad... 2160

2º: \_\_\_\_\_ ¡Basta! No haya más, Buitrón.

1º: \_\_\_\_\_ Agradézcalo al sargento.

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡Soldados!

BUITRÓN: (Si llevó el viento [Aparte]  
la voz de ese baladrón<sup>441</sup>  
y el rey lo pudo escuchar, 2165  
lo he de ver colgado al sol).

GARCI PÉREZ: ¡Que haya soldado español  
tan vill!

REY FERNANDO: Poco hay que jugar  
en el campo, que el dinero  
a todos nos ha faltado. 2170

GARCI PÉREZ: Siempre lo busca el soldado.

REY FERNANDO: ¡Amigos! En Dios espero  
que el bien nos ha de sobrar  
al paso que va faltando,  
que yo sé que el rey Fernando 2175  
tiene al comer y al cenar  
tan moderada ración  
como el soldado más pobre,  
porque es bien que al rey le sobre  
más que el manjar, la opinión. 2180

MORO VIEJO: Tienes ya tanta adquirida  
que tus mismos enemigos  
son en tu abono testigos.

REY FERNANDO: El cielo guarde tu vida,

<sup>441</sup> *Baladrón*: “El fanfarrón y hablador, que siendo cobarde blasón de valiente, y gasta muchas palabras, sin tener manos ni obras en los lances y ocasiones”, (*Autoridade*).

Pablo A. Poó Gallardo

eres cautivo.

MORO VIEJO: Señor, 2185

esa mi fortuna ha sido.

REY FERNANDO: ¿Cómo a la guerra has venido  
cuándo te falta el vigor?

MORO VIEJO: Servía de acompañar  
a dos hijos que tenía, 2190  
porque en una barca mía  
dábamos paso y lugar  
a las escuadras que arroja  
el soberbio Aben Jafón<sup>442</sup>  
contra el cristiano escuadrón; 2195  
mas la cruz del pecho roja<sup>443</sup>  
de tu maestro Pelayo  
temió en el sangriento río.  
Huyó el moro helado y frío  
preso de un mortal desmayo. 2200  
Cobró el Maestre despojos  
de esclavos, de pendones,  
que a tus regias plantas pones  
causando a la envidia enojos.

<sup>442</sup> *Aben Jafón*: personaje histórico, rey moro de Niebla (Huelva) (Niebla, 2015).

<sup>443</sup> *Cruz del pecho roja*: alude a la orden de Santiago, a la que pertenecía el Maestre don Pelayo. Sevilla Era la ciudad más grande que había cercado jamás un contingente cristiano, mucho más grande que grandes villas de la época como Toledo, Córdoba o Valencia. Por esto, pidió que se hicieran expediciones de castigo a la Orden de Santiago por el Aljarafe y las haciendas de la ribera del Guadalquivir, que aún no habían sido sometidas y abastecían a Sevilla con gran ayuda del puente de barcas (Richar, 2011: 115 y ss.).



Mas no se rinde Sevilla 2205  
mientras en la puente espera  
socorro. Si la perdiera  
no fuera gran maravilla  
rendirse luego los muros,  
porque por la puente viene 2210  
socorro de África, y tiene  
los bastimentos<sup>444</sup> seguros.  
Siempre el Aljarafe todo  
le ofrece cuanto desea<sup>445</sup>,  
que es la copia de Amaltea<sup>446</sup>. 2215  
Mira, pues, cristiano godo,  
si importa romper el puente.

REY FERNANDO: Es tan saludable, amigo,  
tu consejo, que le sigo.

MORO VIEJO: ¡Honres de laurel tu frente! 2220

REY FERNANDO: En tu libertad te dejo.  
¡Vete en paz!

MORO VIEJO: ¡Mil siglos vivas!

REY FERNANDO: Que es bien que de un rey recibas  
el galardón del consejo.

<sup>444</sup> *Bastimentos*. “La provisión competente que se previene para comer, sustentar y mantener una casa, ciudad, plaza, ejército, armada, etc., de los víveres y vituallas necesarias” (Aut., 1726).

<sup>445</sup> “*Siempre el Aljarafe todo / le ofrece cuanto desea*”: Había frecuentes salidas de la caballería musulmana de Sevilla que provocaban el aprovisionamiento de los sitiados (Richard 2011: 115 y ss.).

<sup>446</sup> *Amaltea*: Amaltea es, en la mitología griega, la ninfa que fue nodriza de Zeus. A veces se la representa como la cabra que amamantó al dios infante en una cueva de Creta (Varios, 1998: vol. 1, p. 468).

Pablo A. Poó Gallardo

Vase.

\_\_\_\_\_ ¡Soldado!

1º: \_\_\_\_\_ ¿Señor?

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Advierte. 2225

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ (Yo lo veré pernear<sup>447</sup> \_\_\_\_\_ [*Aparte*]

\_\_\_\_\_ si puedo).

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Fue el murmurar

\_\_\_\_\_ de hombres de abatida suerte,

\_\_\_\_\_ y más de su rey.

1º: \_\_\_\_\_ Señor...

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ No disculpes a tu amigo, 2230

\_\_\_\_\_ que bastaba estar contigo

\_\_\_\_\_ para tener más temor

\_\_\_\_\_ a la ausencia de su rey.

\_\_\_\_\_ Y de ti me maravillo

\_\_\_\_\_ de que pudieses sufrirlo 2235

\_\_\_\_\_ cuando, por justicia y ley,

\_\_\_\_\_ debes refrenar la lengua

\_\_\_\_\_ del que de su rey murmura.

2º: \_\_\_\_\_ (Qué cuerdamente procura \_\_\_\_\_ [*Aparte*]

\_\_\_\_\_ castigar tu infamia y mengua). 2240

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Dile que el rey le escuchó

\_\_\_\_\_ cuando murmuraban de él...

<sup>447</sup> *Pernear*: se refiere al ahorcado, por el movimiento de las piernas de los que morían ejecutados así (*Aut.*, 1734).

1<sup>o</sup>: (¡Llegó mi muerte cruel!). [Aparte]

REY FERNANDO: ... y que no le castigó

como el delito merece 2245

porque no puedan decir

que el rey se paraba a oír

lo que en el campo se ofrece;

dirasle que entre en la tienda

del rey cuando el rey comiese 2250

y, si manjares le viere<sup>448</sup>

costosos, que reprenda

su desorden; le dirás

que cuando la hambre iguala

el campo, el rey no señala 2255

su pobre mesa jamás;

dile que no le ha quedado

de plata un vaso tan solo

con dar a lo puesto polo

con sus banderas cuidado; 2260

que sufra podrás decirle

con generoso valor,

que de la hambre<sup>449</sup> el rigor

no es bien que a un soldado humille

<sup>448</sup> *Viere*, después de esta palabra, en el original, aparece tachado “cos”, que es la primera sílaba del verso siguiente, debido a un error del copista.

<sup>449</sup> *La hambre*, obsérvese la discordancia en el uso del género de “hambre” en relación a la actualidad (Candalija & Reus, 2015).

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ cuando sufren los demás; \_\_\_\_\_ 2265

\_\_\_\_\_ a quien, mientras cumpla el cielo \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ mi católico desvelo, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ esta cadena darás, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que por una imagen santa \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ que en el remate contiene \_\_\_\_\_ 2270

\_\_\_\_\_ -más que por valor que tiene- \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ la he guardado. \_\_\_\_\_

2º: \_\_\_\_\_ ¿A quién no espanta \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ tan humano proceder? \_\_\_\_\_

1º: \_\_\_\_\_ Si nos tratas de esta suerte, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¿quién ha de temer la muerte? \_\_\_\_\_ 2275

\_\_\_\_\_ *Vanse los soldados.* \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Con valor se ha de temer. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿Qué piensas hacer conmigo \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ si con un cobarde pasa \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ lo que he visto? \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Sois de casa \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ vos. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Y por eso me obligo \_\_\_\_\_ 2280

\_\_\_\_\_ a pelear y a vencer. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ¿Cómo tan premiado estoy? \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ García, a Sevilla os doy. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Ahora podéis ofrecer \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ a estos... \_\_\_\_\_

REY FERNANDO: Bien sé que sabéis 2285

que me dice vuestra espada

que a estos se la dé ganada,

pero a vos que la ganéis.

GARCI PÉREZ: Si cuando la acometemos

estáis recelando daños, 2290

señor, pasarán mil años

primero que la ganemos,

que no es bien ¡cuerpo de Dios!

No porque el sufrir condeno,

que diezmos al sereno<sup>450</sup> 2295

los que venimos con vos.

Hay más de arrimarse al muro

y poniendo un par de escalas

ir subiendo con las alas

del valor noble y seguro; 2300

y a los que lo defendieren

decid que se mueran luego,

que lo habrán de hacer si llego

por lo mucho que me quieren.

REY FERNANDO: Siguiendo vuestro capricho 2305

será, Comar<sup>451</sup>, la tragedia.

<sup>450</sup> *Diezmos al sereno*: "Por extensión, tomar de diez uno en cualquier materia" (Aut., 1732). Debemos entenderlo como que son diez veces más numerosos que el contrario.

<sup>451</sup> *Comar*: posible lapsus calami, ya que el personaje de Comar hizo su última aparición en escena en la Jornada II. Donde pone 'Comar' debería aparecer 'Garci'.

Pablo A. Poó Gallardo

GARCI PÉREZ: No, que en menos de hora y media<sup>452</sup>

está hecho lo que digo. He dicho.

Tocan. Sale Bermudo.

BERMUDO: ¿Qué clarín rompe los aires?

GARCI PÉREZ: ¡Vive Dios que ya deseo 2310

que nos inquiete algún moro!

¡Qué sobrados y soberbios!

Delante viene el trompeta,

a cuyos alegres ecos

responde aprestando el campo 2315

bravo el andaluz peceño<sup>453</sup>.

De envidia de ver que el sol

sustenta menos ligeros

los caballos de su co[c]he,

bate el campo y lasca el freno<sup>454</sup>. 2320

Bizarro viene un jinete,

con dorados paramentos

que entrevén galas y plumas:

dicen el valor del dueño.

**Comentado [PPG37]:** ¿nota al pie necesaria? Muestra de que describen pensando en su época, anacronismo referencial

<sup>452</sup> *Hora y media*: es curiosa esta referencia al tiempo. En España, la noticia más antigua de la instalación de un reloj de torre data de 1378, cuando se recogen en un documento las condiciones establecidas entre el cabildo de la catedral de Valencia y Juan Alemán, maestro de relojes procedente de Alemania, para realizar un reloj de esfera grande para ubicarlo en el antiguo campanario (Olmedo, 2003: 107). Más concretamente en Sevilla, el primer reloj se coloca en la Catedral hispalense en 1396, cuya inauguración tuvo lugar el 22 de julio de 1400 en presencia del rey Enrique III de Castilla (Jiménez, 2006: 41). En 1248, fecha de la toma de Sevilla, por tanto, para medir el paso del tiempo usarían relojes de arena o de sol; pero el uso de tales instrumentos no viene reflejado en ninguna acotación. Se trata, por tanto, de un ejemplo de transtemporalización: incluir referentes de la época de escritura en la del escrito.

<sup>453</sup> *Peceño*: "Lo que tiene el color de pez. Se aplica ordinariamente al calor del pelo de los caballos", (*Aut.*, 1734). Se refiere, por tanto, a un caballo o grupo de ellos. (Sinécdoque).

<sup>454</sup> *Lasca el freno*: suelta el freno.

Ya sé a lo que vais, Bermudo, 2325  
dejad que se logren hechos  
de los que a vos os imitan.

BERMUDO: Sólo esta batalla, os ruego,  
si acaso la pide el moro,  
que me la otorguéis.

REY FERNANDO: Veremos 2330  
lo que pide.

GARCI PÉREZ: ¡Ya se acerca!

BERMUDO: ¡Bravo talle, brioso cuerpo!

*Sale la Infanta de mora a caballo, cubierto el rostro.*

INFANTA: Católicos capitanes,  
a quien celebren los tiempos  
por las ilustres victorias 2335  
que os da favorable el cielo.  
Los que en la campaña armados  
tantos moros habéis muerto  
que, a tener vidas, poblaran  
otra Sevilla con ellos. 2340  
Los que ya al sangriento río  
con tanto alarbe<sup>455</sup> trofeo  
lo habéis hecho plaza de armas,  
en vez de cristales tiernos.

<sup>455</sup> *Alarbe*. "Vale tanto como hombre bárbaro, rudo, áspero, bestial, o sumamente ignorante. Dícese por comparación a la brutalidad y fiereza que se experimentó en los Arabes o Alárabes que poseyeron a España, de suerte que Alarbe es una syncopa de Alárabe". (*Aut.*, 1726).

¿Cómo permitís que viva 2345  
vano, arrogante, soberbio  
entre vosotros un hombre  
que, por fementido<sup>456</sup> reto  
de la sangre de Fernando,  
blasona con tales derechos? 2350  
Tarde las naciones todas  
le guardaran el respeto;  
fue cautivo de la Infanta  
de Túnez, juro a los cielos  
de no dejar la prisión 2355  
sin que pagase primero  
su rescate. Ya está libre  
y tan libre le contemplo  
que olvida, como villano,  
las mercedes de su dueño. 2360  
La Infanta al campo me envía.  
¡A desafiarte vengo,  
Bermudo! Ponte a caballo  
donde verás, cuerpo a cuerpo,  
que no cumples la palabra 2365  
ni el sagrado juramento  
como soldado sin fe

---

<sup>456</sup> *Fementido*: “Falto de fe y palabra. Es formado de las voces Fe y Mentir, porque miente o falta a la fe y palabra”, (*Aut.*, 1732).





Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ desde el tambor<sup>457</sup> más humilde  
\_\_\_\_\_ al capitán más soberbio.

*Vase.*

BERMUDO: \_\_\_\_\_ (¡Cielos! ¿A que esta es la Infanta? [Aparte]

\_\_\_\_\_ Y de lo que dice infiero

\_\_\_\_\_ que tengo mi amor seguro \_\_\_\_\_ 2395

*Tocan.*

\_\_\_\_\_ y que está su honor sin riesgo).

\_\_\_\_\_ Señor, el salir me toca...

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Decís bien.

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ ¡Vaya el moreno

\_\_\_\_\_ que allá le honran el salmo<sup>458</sup>!

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Señor, la batalla acepto. \_\_\_\_\_ 2400

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Yo soy el desafiado!

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Ver vuestra batalla quiero.

\_\_\_\_\_ Decid de mi parte al moro

\_\_\_\_\_ que mi seguro le ofrezco,

\_\_\_\_\_ porque quiero ser yo mismo \_\_\_\_\_ 2405

\_\_\_\_\_ testigo de un vencimiento.

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Con tan crecidos favores

\_\_\_\_\_ llevaré doblado esfuerzo.

\_\_\_\_\_ Voyme a poner a caballo.

Comentado [P38]: habría que anotar esta frase... ni idea

<sup>457</sup> *Tambor*: "El que toca el tambor en las compañías de Infantería" (Aut, 1739).

<sup>458</sup> Vaya el moreno / que allá le honran el salmo: desconocemos el significado de esta frase hecha. Probablemente sea un refrán, pero no está documentado. Dentro del contexto de la obra, habría que interpretarla como una expresión de sorpresa por la grandilocuencia y soberbia que muestra el moro (que no es otro que la Infanta disfrazada) que pide duelo delante de la plana mayor del ejército cristiano.

<u>Amor, tuyo es el trofeo.</u>	<u>2410</u>
<u>Vase. Sale el Maestre<sup>459</sup>.</u>	
<u>MAESTRE: ¿Qué dudas, claro Fernando?</u>	
<u>¿Penetrar el polo opuesto</u>	
<u>si tiemblan ya de tu nombre</u>	
<u>más que al Macedón<sup>460</sup> soberbio?</u>	
<u>Apenas por los cristales</u>	<u>2415</u>
<u>del río, a tu fama atento,</u>	
<u>pude caminar dos leguas<sup>461</sup></u>	
<u>con regocijo y silencio</u>	
<u>cuando, Ramón Bonifaz<sup>462</sup>,</u>	
<u>general del mar, rompiendo</u>	<u>2420</u>
<u>el aire con las trompetas</u>	
<u>y las aguas con los remos,</u>	
<u>victorioso y vencedor,</u>	
<u>llegaba con más trofeos</u>	
<u>que vio laureles la fama</u>	<u>2425</u>

<sup>459</sup> *Sale el Maestre*: en el original se tachó “Bermudo” para escribir “el Maestre”.

<sup>460</sup> *Macedón*: es el gentilicio de “macedonio”, se refiere, pues, a Alejandro Magno.

<sup>461</sup> *Legua*: “Medida itineraria, variable según los países o regiones, definida por el camino que regularmente se anda en una hora, y que en el antiguo sistema español equivale a 5572,7 m.” (DRAE, 2014).

<sup>462</sup> *Ramón Bonifaz*: fue un célebre marino y mercader. Navegó por aguas del Mediterráneo y tenía casa en su Burgos natal. Por orden de Fernando III el Santo, que le nombró almirante de la Armada castellana, organizó una escuadra, con la que contribuyó a la toma de la ciudad de Sevilla a los musulmanes. Entre los años 1246 y 1247 se llevó a cabo la organización de la flota, preparada en la costa norte de Castilla, en localidades como Santander, Santoña, Castro Urdiales o Laredo; una escuadra que bordearía la península ibérica por Portugal para hacer su entrada por el Guadalquivir, río arriba. Su acción en el puente de Triana en 1248 se convirtió en una hazaña legendaria: esperando el momento oportuno de la marea alta y el viento a favor y con dos grandes barcos reforzados en proa a modo de ariete, embistió al puente de barcas que unidas mediante gruesas cadenas, al pie del Castillo de San Jorge, impedía el paso y protegía la ciudad. Este hecho, ocurrido el día 3 de mayo de 1248, dio lugar a la toma definitiva de Sevilla por las tropas del rey Fernando III El Santo, hoy patrono de la ciudad. Ramón de Bonifaz fue encargado de construir posteriormente unos astilleros en el pie del propio Guadalquivir. (Varios, 2015: web).

ceñir los romanos templos.  
De bajeles<sup>463</sup> enemigos  
destrozados y derechos,  
hizo un teatro en que pueda  
cantar su victoria el tiempo. 2430  
Recible en nombre tuyo,  
dile tus órdenes luego,  
estimó el favor por grande  
y obedecerlas contento  
mas, si en ardides de guerra 2435  
fueron ilustres los griegos,  
Marte<sup>464</sup>, al famoso Ramón,  
lo anticipa en honra y premios.  
Conociendo el imposible  
que tu valeroso esfuerzo 2440  
intenta en ganar el muro  
y la dilación del cerco,  
y conociendo que el moro  
tiene librado el remedio  
en la puente, pues lo dicen 2445  
hasta los esclavos mismos<sup>465</sup>,  
quiere probar por el agua  
aunque le amenacen riesgos

<sup>463</sup> Vid v. 158.

<sup>464</sup> Vid v. 67.

<sup>465</sup> *Mesmos*: mantenemos la forma para respetar la rima.



Pablo A. Poó Gallardo

	<u>premiar sus buenos deseos;</u>	
	<u>pero ignoro de qué suerte.</u>	
MAESTRE:	Con dos cuchillas de acero	2470
	<u>amarradas a las proas</u>	
	<u>de dos naves, dando al viento</u>	
	<u>las velas, piensa primero</u>	
	<u>romper barcas y maderos</u>	
	<u>de la máquina que miras.</u>	2475
GARCI PÉREZ:	Quedará su nombre eterno	
	<u>del famoso burgalés.</u>	
REY FERNANDO:	Argos <sup>470</sup> , el bajel <sup>471</sup> primero	
	<u>que despedazó cristales,</u>	
	<u>al mar le verás respendo<sup>472</sup>.</u>	2480
	<i>Tocan cajas y sale la Infanta a caballo y Bermudo a caballo por la otra parte del palenque<sup>473</sup>.</i>	
INFANTA:	Pues ya te ha dado licencia	
	<u>tu rey, verás de mi pecho</u>	
	<u>el valor.</u>	
BERMUDO:	(Confuso estoy [Aparte]	
	<u>entre discursos opuestos:</u>	
	<u>si la ofendo soy villano,</u>	2485

<sup>470</sup> *Argos*: hijo de Aréstor, era un constructor de barcos, entre ellos el Argo, bautizado así por él. Este velero fue usado por Jasón en su búsqueda del vellocino de oro. Jasón y su tripulación se llamaban a sí mismos argonautas por el barco (Grimal, 2008: 46).

<sup>471</sup> Vid v. 158.

<sup>472</sup> *Respendo*: "Respendo es el sustantivo postverbal de respendar 'dar golpes con el pie, dar coces, dar patadas', y debe, por lo tanto, tener el sentido "coz, patada"" (Tilander, 1937). Por lo tanto, deducimos que, en el texto, se refiere al mar enbravecido. Recomendamos la lectura del artículo citado del hispanista sueco Gunnar Tilander para conocer más detalles sobre esta curiosa y excepcional palabra.

<sup>473</sup> *Palenque*: "Se llama también un camino de tablas, que desde el suelo se eleva hasta el tablado de las comedias, cuando hai entrada de torneo o otra función semejante". (Aut., 1737).

soy cobarde si la temo,  
si por mujer la conocen  
dirán que es lascivo ejemplo  
el que doy a los soldados).

INFANTA: ¿Sabes la razón que tengo 2490  
y tiembas ya de mi furia?

BERMUDO: (De la de sus ojos tiemblo. [Aparte]  
Haré reparo a sus golpes  
disimulando y fingiendo  
quererla<sup>474</sup> quitar la vida). 2495

BUITRÓN: No es el morillo muy diestro.

INFANTA: Quisiera cristiano...

BERMUDO: Pide,  
que cumpliré tu deseo  
porque hoy hagan tus ventajas  
heroico mi vencimiento. 2500

INFANTA: No pido ventajas yo  
a los que vencer pretendo,  
solo te pido que adviertas  
que el fuerte valor del pecho  
no es bien que en la batalla 2505  
de los caballos femos,  
porque el mejor capitán

<sup>474</sup> *Querarla*: ejemplo de laísmo, quererle sería la forma correcta.

suele perder el derecho  
por la falta del caballo.  
Si te parece, dejemos 2510  
los caballos y las lanzas.  
(Excusando voy a mi riesgo [*Aparte*]  
por tener vida que darle  
en sacrificio a su templo).  
BERMUDO: Pues, tan gallardo te pintas 2515  
que juntas los dos extremos  
de valor y bizarría  
y, animosamente, has hecho  
muestra del valor que tienes  
ante todo el campo nuestro<sup>475</sup>, 2520  
deja el caballo que yo  
las condiciones acepto.  
*Apéanse y suben al tablado al son de las cajas.*  
INFANTA: (No hay más dicha en el amor). [*Aparte*]  
BERMUDO: (¿Tuvo más ventura, cielos, [*Aparte*]  
el amante más dichoso? 2525  
Confuso estaba temiendo  
que la ofendiese el caballo  
aunque fingiese el encuentro).  
REY FERNANDO: ¿Cómo hacéis batalla a pie?

<sup>475</sup> *Ante todo el campo nuestro*: en el original, este verso aparece escrito interlineado, pues parece habersele olvidado al escribano.



BERMUDO: Pídiolo así, por concierto<sup>476</sup>, 2530

el moro, y quiero que entienda

que puedo vencerle a un tiempo

en armas y en cortesía.

REY FERNANDO: ¡Hagan señal!

BERMUDO: ¡Yo me atrevo

a matar este morillo 2535

a sopapos<sup>477</sup>!

*Pelean.*

INFANTA: ¡Ya prevengo

tu muerte!

BERMUDO: ¡Verás la tuya

dejando el campo sangriento!

(¿Quién pudiera, sin infamia, [Aparte]

quedar de tus manos preso?) 2540

INFANTA: (Cuando se mira mis fuerzas [Aparte]

rindiera el humilde que yo

a sus plantas, ¡ay, Bermudo!

por tu esclavo me confieso).

BUITRÓN: ¡No le degüelles, señor! 2545

REY FERNANDO: Si os da el vencido trofeos

dadle la vida, Bermudo.

BERMUDO: Jamás vengarme pretendo.

<sup>476</sup> *Por concierto*: "Ajuste, pacto, convenio, tratado hecho de acuerdo y consentimiento de ambas partes sobre alguna cosa" (*Aut.*, 1729).

<sup>477</sup> *Sopapo*: "Golpe que se da con la mano en el pescuezo, debajo del papo" (*Aut.*, 1734).

Pablo A. Poó Gallardo

BUITRÓN: Es toda esta la braveza  
los ademanes y fieros, 2550

¡mal haya quien no te hace!

BERMUDO: ¡Aguarda! ¿qué dices, necio<sup>478</sup>?

¡Mira que es la hermosa infanta!

BUITRÓN: ¡Jesucristo, bravo encuentro!

BERMUDO: ¿Cómo, mi bien, te libraste? 2555

INFANTA: Matando al monstruo el barquero

pero, temiendo tu olvido,

que es hijo del menosprecio,

me disfracé por buscarte.

BUITRÓN: Si a mí me metió en el reto 2560

no sabe lo que se dice

y miente.

BERMUDO: ¡Calla!

BUITRÓN: ¡Ya entiendo!

En presencia de mi rey

y de estos caballeros

acepto cien desafíos, 2565

porque con menos de ciento

no pienso desagraciarme.

MAESTRE: Ya está vencido.

BUITRÓN: ¡Por eso

<sup>478</sup> *¿Qué dices, necio?* se había escrito en la línea de abajo. Algún corrector la tachó y la escribió en el verso de arriba para completar el verso octosilabo.

que no he de salir al campo  
cuando llega de refresco 2570  
el adversario!

REY FERNANDO: ¿Qué piensas  
hacer de este prisionero?

BERMUDO: Darle después libertad,  
y podrá suplir el precio  
de mi rescate.

REY FERNANDO: ¡Es muy justo! 2575

INFANTA: Si no nos aparta el cielo,  
no pienso dejar tu lado.  
*Toquen un clarín.*

MAESTRE: Mucho aprovechan el tiempo  
los moros: valientes tropas  
de caballos más ligeros 2580  
que el viento, ¿Qué<sup>479</sup> los engendra?  
¡Nos vienen acometiendo!

REY FERNANDO: Premisas son de victoria  
¡Ea! ¡Capitanes, a ellos!  
que en tanto que Bonifaz, 2585  
soldado prudente y diestro,  
acomete con sus naves  
al puente, el valor mostremos

<sup>479</sup> *Qué*: con valor de 'quien'.

\_\_\_\_\_ tantas veces conocido.  
\_\_\_\_\_ *Vase.* \_\_\_\_\_

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Con los que te van siguiendo<sup>480</sup> \_\_\_\_\_ 2590  
\_\_\_\_\_ puedes conquistar el mundo. \_\_\_\_\_

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ Dormir en Sevilla pienso \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ esta noche. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¿A dónde vas? \_\_\_\_\_

INFANTA: \_\_\_\_\_ Seguir, Bermudo, pretendo \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ tu fortuna. \_\_\_\_\_

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡El riesgo mira! \_\_\_\_\_ 2595

INFANTA: \_\_\_\_\_ ¡Gloria es a tu lado el riesgo!  
\_\_\_\_\_ *Vase.* \_\_\_\_\_

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ Donde una mujer se arroja, \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ¿no podré yo hacer lo mesmo<sup>481</sup>? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ No, por Cristo. ¿Qué ha mujer \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ que se arroja a un cementerio \_\_\_\_\_ 2600  
\_\_\_\_\_ y desbarata un difunto \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ sin perdonarle los huesos?; \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ lléguense a que tenga un hombre \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ tan bárbaro atrevimiento \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ mas, cuando todos pelean \_\_\_\_\_ 2605  
\_\_\_\_\_ ¿Con qué disculpas me quedo \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ a la sombra traza ilustre \_\_\_\_\_

<sup>480</sup> *L. 2590:* tras este verso se escribió: “Serás monarca del mundo” y fue tachado.

<sup>481</sup> *Mesmo:* mantenemos la forma para respetar la rima.



\_\_\_\_\_ de mi heroico vencimiento. \_\_\_\_\_ 2630

CELIDORO: \_\_\_\_\_ ¡Defiéndete, buen Maestro!

MAESTRE: \_\_\_\_\_ ¿De quién? Cuando ya te he muerto.

\_\_\_\_\_ *Tocan y sale el rey solo y se van los dos.*

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Con el valor y el enojo

\_\_\_\_\_ atropellando e hiriendo

\_\_\_\_\_ me he metido en la batalla. \_\_\_\_\_ 2635

\_\_\_\_\_ Conocido tengo el riesgo

\_\_\_\_\_ ¡Ah, don Bermudo, ah García!

\_\_\_\_\_ ¡Ah valientes caballeros

\_\_\_\_\_ que conquistáis a Sevilla!

\_\_\_\_\_ ¡Solo está Fernando, cielos, \_\_\_\_\_ 2640

\_\_\_\_\_ cercado estoy de enemigos!

\_\_\_\_\_ Si por esta parte pruebo

\_\_\_\_\_ la salida, siento al paso

\_\_\_\_\_ tropas de caballos fieros.

DENTRO: \_\_\_\_\_ ¡Cercadle, no se nos vaya! \_\_\_\_\_ 2645

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Por esta parte hay más riesgo,

\_\_\_\_\_ que me acometen feroces.

DENTRO: \_\_\_\_\_ ¡Muera Fernando!

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¿Qué temo?

\_\_\_\_\_ *Asómanse moros por ambas partes.*

\_\_\_\_\_ ¿Yo cobarde en los peligros?

\_\_\_\_\_ ¿Qué dudo, que no acometo? \_\_\_\_\_ 2650

\_\_\_\_\_ ¡Ea! ¡Vencer o morir!

\_\_\_\_\_ ¡Virgen, a vos me encomiendo!

\_\_\_\_\_ *Baja Bermudo agarrado a un ángel y, en llegando al suelo, vuela el ángel.*

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Es mi rey!

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¡Es don Bermudo!

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Sí, señor! Mas, no esperemos<sup>483</sup>  
\_\_\_\_\_ dilación, por esa parte 2655  
\_\_\_\_\_ acomete[d] mientras pruebo  
\_\_\_\_\_ a romper de esa otra el paso.

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Sin duda le trujo el cielo.  
\_\_\_\_\_ ¡Ea, Bermudo, hoy es el día!

BERMUDO: \_\_\_\_\_ ¡Pocos son! ¡Santiago! ¡A ellos! 2660  
\_\_\_\_\_ *Rodean el tablado acuchillándose y Bermudo tras ellos. Salga el Maestre y*  
\_\_\_\_\_ *Garci Pérez y soldados.*

GARCI PÉREZ: \_\_\_\_\_ ¿Qué es de nuestro rey, soldados?

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Cuando nos premian los cielos  
\_\_\_\_\_ con la más alta victoria  
\_\_\_\_\_ que tuvo el magno Pompeyo<sup>484</sup>  
\_\_\_\_\_ falte nuestro capitán... 2665  
\_\_\_\_\_ *[Salgan] el Rey y Bermudo.*

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Cuando yo a mi lado os tengo  
\_\_\_\_\_ no hay que temer mi peligro.  
\_\_\_\_\_ Bermudo, en tan grande aprieto,

<sup>483</sup> V. 2654: este verso está sobrescrito pues, al parecer, lo olvidó el escribano.

<sup>484</sup> Pompeyo: Cneo Pompeyo Magno, conocido como Pompeyo o Pompeyo el grande (magnus), fue un político y general romano; lluchó del lado de los optimates, la facción aristocrática y conservadora del Senado Romano, hasta que fue derrotado por César en la batalla de Farsalia. Buscó refugio en Egipto, donde fue asesinado el 28 de septiembre del año 48 a. C. (Varios, 1998: vol. 18, p. 8776).

Pablo A. Poó Gallardo

\_\_\_\_\_ ¿cómo viniste a librarme?

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Señor, la fuerza de un viento \_\_\_\_\_ 2670

\_\_\_\_\_ sin humana resistencia

\_\_\_\_\_ me arrebató y, discurriendo

\_\_\_\_\_ por los aires, dio conmigo

\_\_\_\_\_ a tus pies. Pero el efecto

\_\_\_\_\_ dice que me trujo un ángel, \_\_\_\_\_ 2675

\_\_\_\_\_ como Abacu<sup>485</sup> acude del cabello,

\_\_\_\_\_ para servirte.

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ Y no dudes, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ porque mis ojos le vieron.

BERMUDO: \_\_\_\_\_ Sé que los cielos te amparan.

\_\_\_\_\_ [Salgan] la infanta y Buitrón.

BUITRÓN: \_\_\_\_\_ ¡Bravamente lo hemos hecho! \_\_\_\_\_ 2680

\_\_\_\_\_ Suena estruendo del puente roto.

REY FERNANDO: \_\_\_\_\_ ¿Qué estruendo es este?

MAESTRE: \_\_\_\_\_ Señor, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ a pesar de tantos fuegos

\_\_\_\_\_ como las torres le arrojaron,

\_\_\_\_\_ rompió los trabados leños

\_\_\_\_\_ del puente don Ramón. \_\_\_\_\_ 2685

\_\_\_\_\_ Pero han librado el remedio

---

<sup>485</sup> *Abacu* ("Habacuc"): El Libro de Daniel (14, 32-38) habla de que, cuando, en tierras judías, Habacuc se disponía a llevar la comida kosher que había preparado a los campesinos judíos, un ángel lo tomó por los pelos, lo llevó a Babilonia y lo introdujo en la fosa de los leones donde estaba encarcelado el profeta Daniel, para que este se alimentara con aquella.



de su vida los alarbes  
en el valor de los pechos  
porque han abierto la Puerta  
de Jerez y van saliendo 2690

innumerables escuadras.

**BERMUDO:** Si te favorece el cielo,  
¿qué importan fuerzas humanas?  
Las escuadras ordenemos,  
señor, porque no te veas 2695  
en semejantes aprietos.

**REY FERNANDO:** La suerte está echada<sup>486</sup>, amigos.  
El último trance espero.  
¡A Sevilla, capitanes!  
¡Que está en Sevilla mi centro! 2700

*Tocan armas, salen el rey moro y otro con una fuente con llaves y una corona y acompañamiento.*

**REY MORO:** A tus pies estoy, Fernando,  
que vencedor te confieso  
de un poder casi invencible.  
Toma la corona y el cetro.  
Solo si [a] Alejandro imitas 2705  
le pido a tu heroico pecho  
una merced singular.

**REY FERNANDO:** Cuanto pidieres, concedo.

<sup>486</sup> *La suerte está echada*: traducción de “*Alea iacta est*”, locución latina pronunciada por César al pasar el Rubicón (Blánquez Fraile, 1978: 46).

Pablo A. Poó Gallardo

REY MORO: Pues tu clemencia me anima  
es bien si este bien merezco: 2710  
que me des la bella Infanta  
de Túnez, que de amor ciego  
vencida de un don Bermudo  
cautivo suyo y tu deudo  
dejó mi palacio y casa. 2715

REY FERNANDO: Bermudo, ¿qué sabes de esto?  
¿Dónde está la Infanta?

BERMUDO: ¡Aquí!  
Diga ella misma si fuerzo  
su voluntad.

INFANTA: Gran señor,  
mi reino tiene herederos: 2720  
yo les dejo la corona  
si con el amparo vuestro  
y con el bautismo santo,  
que ya pido y reverencio,  
me da la mano de esposo 2725  
don Bermudo.

BERMUDO: Será el premio  
mayor de haberte servido.

REY FERNANDO: Bermudo, honrarte pretendo,  
porque he de ser el padrino  
de bautismo y boda.

BERMUDO: El tiempo 2730

postre a tus plantas heroicas

los más temidos imperios.

Divina Celaura, ahora

como a milagro os respeto,

pues a una ley y a un amor 2735

nos ha sujetado el cielo.

INFANTA: ¡Dichosa puedo llamarme

pues puedo llamarte dueño!

REY MORO: Que a tan rigurosas leyes

estén los hombres sujetos... 2740

REY FERNANDO: Entremos en la ciudad

donde sabrás mi suceso,

mientras tu dichosa espada

descansa en el sacro templo

de Marte<sup>487</sup>, a cuyas hazañas, 2745

honradas de fama y tiempos,

pone silencio el poeta

por la humildad de sus versos.

FIN

<sup>487</sup> Vid v. 67.

Pablo A. Poó Gallardo

## 7. CONCLUSIONES GENERALES.

*El cerco de Sevilla* es una comedia de lectura amena y agradable que trata el tema de la conquista de la ciudad seleccionando los elementos espectaculares de la historia más del gusto del teatro barroco y combinándolos con una trama amorosa ficticia.

El proceso de lectura, al contrario de lo sucedido con otras obras que tratan el mismo asunto, es muy fluido. El encaje en la trama de las distintas líneas argumentales que conforman el argumento se desarrolla de tal manera que consigue un continuo efecto de tensión narrativa que hace muy difícil escoger un punto del texto en el que detener la lectura sin llegar al final de la obra.

El aparato retórico no es especialmente rico ni abundante. Destaca el uso de las metáforas y las perífrasis alusivas históricas, bíblicas y mitológicas en las que Belmonte luce su conocimiento sobre estos temas. Estos recursos literarios que encontramos repartidos con uniformidad a lo largo de toda la obra, no solo cumplen la función estrictamente literaria de crear belleza; muchos de ellos son utilizados, fundamentalmente, en los parlamentos de Buitrón, para dar lugar a situaciones cómicas. En otras palabras, no solo crean belleza, también crean humor. Cabe señalar que las continuas alusiones bíblicas, históricas y mitológicas que hemos mencionado no se convertían en la época, como sí en la actualidad, en un escollo que dificultase la comprensión de la trama por parte de los espectadores, dado que su conocimiento sobre el mundo antiguo, bíblico o grecolatino era muy superior al de nuestra generación.

Sin abandonar el campo del lenguaje de *El cerco de Sevilla*, la métrica empleada se basa en la preponderancia de dos estrofas muy populares en la época: la redondilla y el romance, dejando en un acusado segundo plano el uso de la octava real, que queda relegada a las escenas de soliloquios de carácter amoroso, y de la quintilla, que solo se registra en el primer acto. La riqueza métrica de la obra se va empobreciendo a medida que avanza la misma, ya que si en la primera jornada son cuatro las estrofas empleadas, en la segunda jornada se reducen a tres para culminar, en la tercera y última, con el empleo únicamente de redondillas y romances. Del estudio de sus datos y de su comparación con la versificación estrófica de Lope de Vega (Bruerton & Griswold, 1968) obtenemos indicios de que el año de composición más probable de la comedia sea 1626, año en el que están fechadas, como hemos señalado, las licencias de representación que contiene el manuscrito.

El *dramatis personae* de la comedia dibuja una selección tanto de tipos del teatro áureo como de personajes de la época de la conquista de Sevilla bastante completo y equilibrado (teniendo en cuenta la mayor importancia en la trama y, por ende, mayor número de personajes, del bando cristiano). Como hemos analizado en el apartado de los personajes, Belmonte utiliza para su obra tanto tipos puros como otros mixtos que nacen del sincretismo

Pablo A. Poó Gallardo

de varios de ellos; incluso dibuja algunos personajes sin tipo que tienen escasa presencia en la obra.

El rey Fernando que retrata Belmonte destaca por su humanidad, por su valor y su profundo sentimiento religioso. Contrasta así, sobre todo en su perfil humano, con otros reyes Fernando del resto de comedias que tratan el asunto del cerco de Sevilla, más duros en su proceder y manera de pensar.

El héroe castellano Garcí Pérez de Vargas aparece retratado con todos los atributos épicos de los que se ha ido alimentando su leyenda a lo largo de los siglos. Es el adalid épico de la conquista Sevilla, la mano derecha del rey en la batalla y en los consejos, una figura equiparable, en su contexto, al propio Cid campeador.

Ambos caballeros se influyen mutuamente a lo largo de la comedia aunque desempeñando papeles que, si bien pueden resultar antagónicos son, en última instancia, complementarios: Fernando es la voz de la razón. Garcí es la respuesta pasional.

Bermudo, el noble capitán castellano coprotagonista de la trama amorosa, reúne en su persona todos los atributos del galán del teatro áureo. Es un personaje tratado amablemente por su creador, que lo salva de algunos apuros y le devuelve a su dama del secuestro. Belmonte entrelaza ambas tramas de tal manera que incluso es Bermudo, personaje ficticio necesario para el desarrollo de la trama amorosa, quien salva la vida a Fernando apareciendo en escena llevado por un ángel, permitiendo así el feliz suceso de la conquista de la capital hispalense.

Celaura es el último de los cuatro pilares sobre los que descansa el argumento de la comedia y viene a cumplir, con su actuación a lo largo de la obra, un papel moralizante dentro de la faceta religiosa de la obra gracias a su abandono de la falsa fe, representada por el Islam, y el abrazo de la verdadera con su conversión al cristianismo y posterior bautizo.

El desarrollo psicológico de los personajes está presente de manera especial en estos cuatro que acabamos de nombrar, pudiendo el resto del elenco entrar en la consideración de personajes planos o sin un desarrollo excesivo de su personalidad. Belmonte somete a los protagonistas de su obra a todo tipo de situaciones en las que pone a prueba su respuesta humana. Son estos momentos los que determinan las reacciones violentas, compasivas, desesperadas incluso de los personajes: a Celaura la vemos desmayarse de sufrimiento al oír las noticias de Buitrón sobre la muerte de su padre, la vemos enfurecer de odio ante la actitud con ella de Celidoro, a quien no hubiese dudado, incluso, en ejecutar de haber sido realmente

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

él, y no Bermudo, el preso encapuchado que Comar quería hacer desaparecer. A Celaura la vemos también armarse de valor y colaborar con el barquero en el asesinato de Argano; finalmente la vemos feliz (una felicidad que, sin duda, los espectadores considerarán merecida) con su matrimonio con Bermudo y conversión al cristianismo.

Del rey Fernando también observamos varias facetas durante el transcurso de las jornadas: Fernando enaltece el valor de sus soldados en los momentos de desánimo; teme por su vida al verse traicionado en el interior de la mezquita y pide amargamente socorro y justicia para su persona. Lo vemos regresar al campamento alegre y preocuparse ante la falta de avances en la empresa de la conquista de Sevilla.

Bermudo y Garcí Pérez, aunque este último en menor medida, también muestran al espectador distintas facetas de su carácter a lo largo de la comedia por lo que el espectador, al ver esta variedad psicológica de los protagonistas de la obra, tiene la sensación de estar viviendo una historia épica, pero humana, que no solo ahonda en las hazañas de los grandes hombres medievales que reconquistaron España, sino que se adentra, también, en sus debilidades y fortalezas humanizando esas figuras tan arquetípicas que son los personajes épicos.

El tiempo y el espacio dramático están, obviamente, determinados por el asunto de la comedia. Para la dimensión temporal, Belmonte elige ceñirse a los quince meses aproximados que tardó el ejército cristiano en cercar y conquistar Sevilla. Esta concreción temporal no es unánime en el resto de comedias que tratan el mismo asunto y que hemos analizado en el apartado de fuentes literarias pues, como hemos visto, algunas se retrotraen en el tiempo, incluso, a la conquista de Jaén (1245), dilatando en exceso el tiempo histórico a representar sobre las tablas.

La concreción de Belmonte impone una notable cohesión argumental y ayuda a esa fluidez dramática de la acción a la que ya hemos aludido. Los momentos temporales elegidos para su representación encajan con la típica tripartición de la trama en planteamiento, nudo y desenlace; siendo especialmente acertada la inclusión en el nudo de los momentos más difíciles del asedio cristiano: el campamento se amotina, no hay avances significativos y Fernando está a punto de sucumbir en una emboscada de no ser por la intervención de Garcí Pérez y Bermudo. Toda esa tensión narrativa va a desencadenarse súbitamente con la llegada de Ramón de Bonifaz y el asalto final de los muros.

Pablo A. Poó Gallardo

El espacio dramático representado debería ser espectacular para el espectador de la época. Creemos que sería posible su representación aprovechando los nueve espacios de los corredores de los corrales de comedias. Queda pendiente, como complemento a esta tesis y pensando en una futura publicación, un estudio pormenorizado de la representación de esta comedia siguiendo la metodología propuesta por el grupo de investigación integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo)<sup>488</sup>, dado que es plausible que *El cerco de Sevilla* se representara en el corral de la Montería, como hemos argumentado en nuestro trabajo.

Los diferentes cambios de escenario que incluyen escenas de interior y exterior se representarían aprovechando los huecos de los dos primeros corredores y los superiores cubren las necesidades específicas que los vuelos angelicales de Fernando y Bermudo requerían. Sería también una representación grandiosa en lo que a la reproducción de sonidos de guerra se refiere, dado que son numerosas las acotaciones que reclaman el sonido de clarines y cajas. Incluso contamos con la presencia de caballos en la obra que recorrerían entre el público el palenque con sus personajes montados.

Estas necesidades de representación y otras más que hemos ido analizando a lo largo de nuestra investigación (como, por ejemplo, la aparición de Fernando en el funesto presagio del rey moro, la recreación de la isleta dentro del río, con su barca, o el número de extras necesarios referidos en la comedia como “acompañamiento” u “otros”) hacen de esta comedia una obra de ‘espectáculo’, representación costosa en varios aspectos: económico, de infraestructura y de recursos humanos que, es posible, hayan sido una de las causas de la ausencia de datos sobre representaciones posteriores más allá de las dos licencias del manuscrito que hemos editado y que, recordemos, no ha contado con ninguna edición en cuatrocientos años hasta la actual.

La lengua de *El cerco de Sevilla* es la lengua del siglo XVI. Los principales fenómenos que se producen con gran difusión en esta época de transición entre el español medieval y el moderno aparecen recogidos en el texto de nuestra comedia aunque no en la misma

---

<sup>488</sup> Sirva como ejemplo Palacios & Reyes, 2015, cuyos principales objetivos se centran en la reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica en un corral de comedias, así como en mostrar la visión que los espectadores tenían desde sus distintas localidades. Para ello, se sirven del Corral de la Montería de Sevilla, ya levantado virtualmente, avanzando ahora en su dispositivo escénico, y de una comedia de Calderón, *Los dos amantes del cielo*, representada plausiblemente en él.



Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

proporción, como hemos visto en los ejemplos recogidos: algunos casos son más frecuentes que otros.

Los principales cambios fonéticos, morfológicos y sintácticos de esta centuria encuentran su reflejo particular en el texto. Hemos identificado y recogido casos de<sup>489</sup>:

- Confusión gráfica de los sonidos /b/ y /v/, representados, ambos, como *b*, y de las dentales sordas africadas, representadas, generalmente, como *ç*.

- Grafía *x* para la velar fricativa, sorda /x/ en lugar de la actual grafía *j*.
- Empleo sistemático de *n* ante *b* y *p* y de *rr* al inicio de palabra.
- Reducción sistemática del uso de los grupos consonánticos cultos.
- Palatalización de *r/ > ll*.
- Confusión en el uso de las grafías *e* y *q*.
- Casos residuales de la alternancia medieval /ie/-/i/.
- Confusión entre las grafías *y* e *i*.
- Reducción del diptongo *uo* en *o*.
- *Trugesse* es utilizado en lugar de la forma correcta *trajese*.
- Uso abundante de la perífrasis: 'haber+de+ infinitivo' a lo largo de todo el texto.
- Algunos casos aislados de laísmo y leísmo.
- Fusión vocálica entre algunas preposiciones y determinantes con el sustantivo.

Aunque no todos los fenómenos recogidos y estudiados por especialistas en historia de la lengua como Cano (2004) o Lapesa (1981) aparecen en nuestro texto, la selección arriba mostrada y el estudio general del apartado de las particularidades textuales, dan muestras evidentes de que el estado del idioma de *El cerco de Sevilla* es, claramente, el del español del siglo XVII.

Uno de los aspectos que más nos ha llamado la atención de esta obra durante su estudio ha sido la falta de datos relativos a la misma que hemos sufrido. La obra, como ya hemos tenido ocasión de señalar, se encuentra en un manuscrito que ha dormido el sueño del olvido durante cuatro siglos. No hemos encontrado datos sobre su representación más

<sup>489</sup> Mostramos en estas conclusiones solo una selección de los rasgos textuales más llamativos.

Pablo A. Poó Gallardo

allá de las dos licencias que contiene el propio documento fuente; la obra no ha sido considerada de Belmonte hasta el siglo XX, es más, en muchos de los catálogos teatrales consultados no aparece, ni siquiera en el ambicioso proyecto CLEMIT; y no tenemos más que indicios de su fecha de composición.

Ya en el apartado referente a la fortuna literaria y escénica de la obra, dejamos apuntadas tres posibles causas para todo esto que ahora retomamos:

- La censura fue especialmente dura con Belmonte y por ello, de algunas de sus obras, no tenemos testimonios de su representación.
- Los datos, simplemente, se han perdido o no han sido encontrados, siendo necesaria, entonces, una minuciosa labor de investigación en archivo para dar con documentos que certifiquen la representación de esta comedia.
- Belmonte no 'vendió' sus obras lo suficiente para la divulgación o conocimiento del autor y su valoración.

Nos centraremos, para estas conclusiones, en el apartado de la censura por dos motivos principales: es un campo de apasionante estudio y significativa importancia dentro del teatro áureo y, además, la figura de Belmonte, por su relación con el Conde de Villamediana, está sujeta a cierta, digamos, controversia.

En su estudio sobre anonimidad y censura en el teatro del siglo XVII, Antonio Sánchez (2001) nos habla, partiendo de la comedia de Belmonte *El diablo predicador*, de un tipo de censura distinta que él denomina "autocensura" que discurría por los cauces habituales del sistema y prestaba atención, fundamentalmente, al contenido de las obras.

Se trataría de un control impuesto por el propio comediógrafo con el fin de silenciar su autoría sobre una obra determinada y así evitar que el poder político pudiera servirse de las instancias religiosas pertinentes, en una sociedad donde ambas órbitas se encontraban íntimamente relacionadas, para materializar represalias sobre individuos concretos.

Sánchez intenta explicar mediante esta hipótesis cómo la autoría de esta comedia estuvo en duda hasta treinta años después de su estreno e incluso algunos después de la muerte de Belmonte. Dicha circunstancia resulta especialmente llamativa debido al éxito inmediato que tuvo tras su estreno en Madrid en enero de 1623, que propició que, incluso, se volviera a representar ante Felipe IV e Isabel de Borbón en Palacio el domingo de Carnaval de ese mismo año.

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Sánchez relaciona todos estos sucesos con la representación de *La gloria de Niquea*, de Juan de Tassis, conde de Villamediana. En esta obra, Villamediana hizo declamar a doña Francisca de Tábor, dama portuguesa que participaba en el evento y que, al parecer, era amante del rey, unos versos que dejaban al descubierto lo que debía de ser un secreto a voces: “Y en cuanto al sol adoro yo de España”. Esta declaración no debió de sentar nada bien al monarca, que le retiró el favor al polémico conde quien, tres meses después, moría en un asesinato por el que no hubo mucho interés en investigar.

Esta persecución real se extendió a todos aquellos que, de una u otra forma, habían participado en la preparación de la fiesta, como al propio Luis de Góngora, cuya colaboración en varias partes de *La gloria de Niquea* le hizo plantearse hasta la posibilidad de abandonar la Corte, cosa que, finalmente, no hizo; o el propio Belmonte, de quien Chaves Montoya (1991) descubrió su implicación en la redacción de la comedia, por la cual Villamediana le abonó 600 reales “por la ocupación que tuvo en escribir la comedia y papeles que fueron necesarios para dicha fiesta” (Sánchez, 2001: 15).

Según la investigadora, la labor de Belmonte no se limitó a la de mero amanuense, pues, con casi total seguridad, hubo de “zurcir los textos de diversas manos y aun de poner algo de la suya” (Sánchez, 1991: 9).

Dada esta relación con Villamediana, Sánchez plantea que Belmonte no reclamó, a propósito, ningún tipo de mérito relativo a su participación en la representación de la *Gloria de Niquea* y que, incluso, las consecuencias de este hecho lo habrían llevado a silenciar su autoría en su creación más aplaudida: *El diablo predicador, y mayor contrario amigo*. Por tanto, las dudas acerca de la autoría que durante mucho tiempo acompañaron a la obra no se debieron a un desconocimiento de la misma, sino a un interés -siempre según el propio Sánchez (2001)- de Belmonte de desvincularse de una creación que, de otro modo, le hubiera acarreado las animadversiones emanadas hacia todos aquellos que participaron en la controvertida fiesta palaciega.

En su artículo, Antonio Sánchez añade varios ejemplos más como muestras de esa persecución soterrada que sufrió Belmonte a lo largo de su carrera por haberse visto implicado en aquellos sucesos:

- *Siempre ayuda la verdad*: estrenada en 1623, representada una vez más ante Felipe IV e impresa a nombre de Tirso de Molina (aunque hay certeza de que la escribió en colaboración con Ruiz de Alarcón).

Pablo A. Poó Gallardo

- La arbitraria labor censora llevada a cabo por Juan Navarro de Espinosa, fiscal de comedias de Madrid, quien, según Sánchez (2001: 16), censuró a Belmonte pasajes “exactamente idénticos” a los de otras obras contemporáneas que pasaron sin problema alguno la revisión pertinente.

- Expurgación de un importante número de versos de *Casarse sin hablarse* en 1642 cuando solo un año antes había pasado el férreo control de Navarro de Espinosa.

Por lo tanto, toda esta “conspiración de silencio” –en palabras del propio Sánchez– que envuelve la figura de Belmonte, muestra cómo los dramaturgos se autocensuraban en aras de preservar el contenido de sus obras, aunque ello les obligara a desvincularse de ellas. Esta autocensura, por consiguiente, que afecta, no ya al contenido de la obra, sino a la transmisión de su autoría, tendría una motivación política; sería un tipo de control posible gracias a los intrincados y difusos vínculos existentes entre las instancias religiosas y políticas que permitían a estas hacer uso de los mecanismos reservados a aquellas “como instrumentos para sus represalias” (Sánchez, 2001: 17).

Sin embargo, sí hay momentos en los que *El diablo predicador* fue censurada por cuestiones de tipo religioso o moral. La Inquisición la prohibió, de hecho, en el siglo XVIII:

"269. Expediente sobre prohibición de la comedia El Diablo predicador y mayor contrario amigo. Impresa en Sevilla. Man. Nic. Vázquez. Que sólo el título, dice Fr. Lorenzo Borja, ya le parecería suficiente para prohibirla; además, injuriosa á los Franciscanos. Representábala en Haro Juan Solís, en 1787. Rebate bien las censuras el doctor D. Francisco Couque. Adjunto ejemplar impreso. Suspendido el expediente. 1787" (Paz y Meliá, 1914: 53).

Antonio Roldán<sup>490</sup> (que ha editado *El diablo predicador* según el texto “del ejemplar sevillano [...] no posterior a 1775, que se conserva en el Expediente de Logroño”) señala que dicho expediente (AHN, Inq., Leg. 4493/nº 9) permite ver “la manera de dar cuenta el calificador de los párrafos considerados en su opinión dignos de ser censurados: el texto se respeta en su materialidad original –nada le afecta que le impida ser perfectamente legible– y sólo un corchete cuadrado que lo abarca, sirve de indicativo; no debe olvidarse que los dictámenes o calificaciones tienen siempre carácter provisional en tanto no son ratificados por la Suprema” (Roldán, 1997: 399 y 421). El Tribunal de Corte libró al calificador Francisco

---

<sup>490</sup> Extraído de <http://buscador.clemit.es/ficheros/El%20diablo%20predicador.pdf>

Edición y estudio de *El cerco de Sevilla* por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

Navarro el oficio de remisión de la comedia; fiscal y calificadores decidieron prohibirla, pero el Consejo decidió, con fecha 22 de septiembre de 1790, suspender el expediente de prohibición:

Remito a V.Rma. la comedia intitulada *El diablo predicador, y mayor contrario amigo*, de un ingenio de esta corte, impresa en Sevilla [...].

Habiendo visto el expediente seguido en este Santo Oficio sobre la delación de la comedia intitulada *El diablo predicador*, dijo que le parece deberse prohibir la citada comedia, como lo exponen el Sr. Inquisidor Fiscal y los calificadores, y que se remita con dicho expediente a los Sres. del Consejo.

Que se suspenda por ahora este expediente.

Roldán comenta, a propósito de este episodio, “la ¿aleatoriedad? de la censura –que para alguno ha podido parecer arbitrariedad– y la suerte incierta a la que un Expediente censorio está abocado a enfrentarse en la Suprema”, ya que “a principios del XIX, el Tribunal de Sevilla vota «que se vuelva la comedia a su dueño [...] y que antes se remita este expediente en consulta a V.A.», entonces el Consejo decide incluirla en el próximo Edicto que sería el de 1804. ¿A qué se puede deber tal disparidad de criterios? [...] ¿Cómo explicar que las calificaciones sean tan dispares entre censores a los que en principio hay que suponer una encomiable predisposición de servicio y para el que están cualificados suficientemente?” (Roldán: 1997: 401).

En resumen y para terminar, el estudio de la vida y obra de Belmonte plantea un escollo principal relativo a la difusión y conocimiento de su obra. No sabemos, a ciencia cierta, por qué hay tantas dudas de autoría en las comedias de Belmonte ni por qué otras obras, como el caso de *El cerco de Sevilla*, han tenido tan poca fortuna registrada literaria y escénica gozando de calidad suficiente.

Una posible respuesta, aunque muy controvertida, la podemos encontrar en la relación de Belmonte con Villamediana y la posterior inquina inquisitorial y autocensura que él mismo se impuso, ocultando su autoría en aras de preservar la difusión de su obra (cosa que no ocurrió, insistimos, en la comedia que hemos estudiado).

Otra alternativa es, simplemente, que Belmonte no vendió sus obras lo suficiente. Podría ser este el caso de *El cerco de Sevilla* porque, desde 1626 (fecha de composición que hemos argumentado) hasta 1628 (cuando los documentos aportados demuestran que se encuentra en Sevilla) no tenemos noticias de Belmonte. Quizá este vacío documental

Pablo A. Poó Gallardo

coincida con una etapa en la que Luis de Belmonte se retiró a un segundo plano a propósito, quizá por lo ocurrido unos años antes después de *La Gloria de Niquea*, o, simplemente, que aún no se han encontrado los datos que necesitamos.

En cualquier caso, la tercera alternativa que propusimos más arriba se hace siempre evidente: es necesaria más labor de investigación en archivo que arroje luz sobre la biografía belmontina<sup>491</sup>.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, F. (1968). *Cartelera prerromántica sevillana : años 1800-1836*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

---

<sup>491</sup> A ello nos dedicaremos más adelante, pues no pretendo que acabe aquí mi relación con Luis de Belmonte Bermúdez.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- ALÍN, J. M., & BARRIO ALONSO, M. (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Támesis.
- ALONSO, D. (1960). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: 2ª ed.
- ALONSO, D. (1961). *Góngora y el Polifemo* (Vol. I). Madrid.
- ALONSO, D. (2008). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. d. (1986). La biblioteca de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa (1532). *Historia. Instituciones. Documentos*(13), 1-40.
- ANDIOC, R., & COULON, M. (1997). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ANSÓN, F. (1998). *Fernando III: rey de Castilla y León*. Palabra.
- ANTONUCCI, F. (2007). Introducción: para un estado actual de la cuestión. En J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- ANTONUCCI, F. (2010). La segmentación métrica, estado actual de la cuestión. *Teatro de palabras*(4), 77-97.
- ARANGO, M. (1980). El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII. *Thesaurus, boletín del instituto Caro y Cuervo*, XXXV(2), 337-386.
- ARELLANO, I. (Ed.). (1999). *Autos sacramentales completos de Calderon*. 27. *El santo rey don Fernando. Primera Parte*. Kassel: Reichenberger.
- ARELLANO, I. (2008). Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla. En F. B. Pedraza (Ed.), *Rojas Zorrilla en su V aniversario*. Universidad de Castilla La Mancha.
- ARGOTE DE MOLINA, G. (1866). *Nobleza de Andalucía*. Jaén: Francisco López Vizcaíno.
- AUÑÓN VILLALÓN, R. (1912). *Revista de Historia y Genealogía Española* (Vol. I). Madrid.
- AYALA, C. d. (1998). Las Órdenes Militares en la conquista de Sevilla. En *Sevilla 1248 : Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León* (págs. 167-189). Sevilla: Centro de estudios Ramón Areces.
- AYALA, C. d. (1998b). Participación y significado de las Órdenes Militares en la conquista de Carmona. En *Actas del I Congreso de Historia de Carmona. Edad Media* (págs. 147-173). Sevilla.
- AZOFRA, E. (s.f.). *MorFlog*. Obtenido de <http://morflog.hypotheses.org/272>
- BABCOCK, J. C. (1935). *A Critical Edition of "La famosa comedia del cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo (MS of 1595)"*, tesis doctoral. Iowa: University of Iowa.
- BAEHR, R. (1989). *Manual de versificación española*. (F. LÓPEZ ESTRADA, & K. WAGNER, Trads.) Madrid: Gredos.
- BALBI, A. (1848). *Novísima geografía universal de España y Portugal*. Madrid: Imprenta de D.M.R. y Fonseca.
- BALLESTEROS, A. (2007). *Sevilla en el siglo XIII*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Pablo A. Poó Gallardo

- BARRERA, C. A. (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid.
- BELMONTE BERMÚDEZ, L. d. (1618). *La Hispálica*.
- BELMONTE BERMÚDEZ, L. d. (1998). *El acierto en el engaño y robador de su honra: una comedia inédita del siglo XVII (1641)*, Luis de Belmonte Bermúdez. Edición, introducción y notas. (A. Cortijo Ocaña, Ed.) Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- BELMONTE BERMÚDEZ, L. d. (Ms. 15.149). *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- BENABOUD, M. (1998). La conquista de Andalucía y de Sevilla en las fuentes árabes. En *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León*. Sevilla: Centro de estudios Ramón Areces.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1984). *Historia de Sevilla (T.I, de la prehistoria a los visigodos)*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- BLÁNQUEZ FRAILE, A. (1978). *Diccionario manual latino-español y español-latino*. Barcelona: Sopena.
- BOLAÑOS DONOSO, P. (2007). Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24. En *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geb hin und lerne* (Vol. 2, págs. 471-490).
- BOLAÑOS DONOSO, P. (2008). Luis de Belmonte Bermúdez y el "tercer" Coliseo Sevillano (1620-1631). *Cervantes y su tiempo*, II, 291-340.
- BOSCH VILÁ, J. (1992). *La Sevilla islámica, 712-1248*. Sevilla: Secretariado de publicaciones.
- Brea, L. C. (Ed.). (1984). *Crónica latina de los reyes de Castilla*. Cádiz.
- BRUERTON, C., & GRISWOLD MORLEY, S. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- CANDALIJA, J. A., & REUS, F. Á. (27 de octubre de 2015). *La lengua en la España de los Austrias: el siglo XVII*. Obtenido de Cervantes virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lengua-en-la-espaa-de-los-austrias-el-siglo-xvii-0/>
- CANGA, M. (2008). La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso de don Quijote. En Varios, *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*. Centro de estudios cervantinos.
- CANO AGUILAR, R. (2013). "Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII". En R. (. CANO AGUILAR, *Historia de la lengua española* (págs. 825-857). Barcelona: Ariel.
- CANTALAPIEDRA, F. (1995). *Semiótica teatral del Siglo de oro*. Kassel: Reichemberger.
- CAÑAS MURILLO, J. (1991). Tipología de personajes en el primer Lope de Vega. En *Anuario de estudios filológicos* (Vol. 14, págs. 75-96). Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura.



Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- CARMONA TIERNO, J. M. (2012). Cristóbal de Morales y Guerrero: su vida y producción dramática, una tesis doctoral en curso. En «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)* (págs. 71-79). Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- CARRASCO URGOITI, M. S. (1998). La cuestión morisca reflejada en la narrativa del Siglo de Oro. En *Destierros y aragoneses. T. 1 Judíos y moriscos* (págs. 229-254). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CARVAJAL Y ROBLES, R. d. (1963). *Poema del asalto y conquista de Antequera (Lima, 1927)*, prólogo y edición de Francisco López Estrada. Madrid.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE ARTES ESCÉNICAS. (31 de agosto de 2015). *Catálogo de autores dramáticos andaluces*. Obtenido de Catálogo de autores dramáticos andaluces: <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/cdaea/php/prADAAutor.php?id=1269>
- CERDÁ Y RICO, F. (1787). *Crónica de D. Alfonso el Onceno de este nombre, de los reyes que reynaron en Castilla y en Leon*. Madrid: Imprenta de d. Antonio de Sancha.
- CEREZO RUBIO, U., GONZÁLEZ CAÑAL, R., & VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2007). *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. d. (1971). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Juventud.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. d. (2001). *La casa de los celos*. (F. S. Aroyo, Ed.) Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CHAMI, P. A. (2000). Obtenido de Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí : <http://www.pachami.com/Inquisicion/LimpiezaSangre.html>
- CHAVES MONTOYA, M. T. (1991). *La Gloria de Niquea: una invención en la corte de Felipe IV*. Aranjuez: Doce calles.
- CILVETI, Á. L., & ARELLANO, I. (1994). *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental con especial atención a Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- COENEN, E. (2008). Sobre el texto de Darlo todo y no dar nada y la transmisión textual de las comedias de Calderón. *Criticón*, 195-209.
- Colección de documentos inéditos para la historia de España. (abril de 2015). Obtenido de [https://archive.org/stream/coleccinedocu106madruoft/coleccinedocu106madr uoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/coleccinedocu106madruoft/coleccinedocu106madr uoft_djvu.txt)
- CONTI, N. (2006). *Mitología*. (R. M. Montiel, & M. Álvarez Morán, Trads.) Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de publicaciones.
- CONTRERAS, I. (s.f.). *Hispanismo*. Obtenido de <http://hispanismo.org/historiografia-y-bibliografia/4988-que-significa-santiago-y-cierra-espana.html>
- CORDERO RIVERA, J. (1998). El Guadalquivir en la conquista de Sevilla: comienzos de la Marina Castellana. En *Sevilla 1248 : Congreso Internacional Conmemorativo del 750*

Pablo A. Poó Gallardo

- Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León.* Sevilla: Centro de estudios Ramón Areces.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. d. (2006). *Tesoro de la lengua española*. (I. Arellano, & R. Zafra, Edits.) Madrid: Iberoamericana.
- DAVIS, P. k. (1999). *100 Decisive Battles from Ancient Times to the Present: The World's Major Battles and How They Shaped History*. Oxford: Oxford University Press.
- DURÁN, A. (1882). *Romancero General*. Madrid: Ribadeneyra.
- El poder de la Alhambra*. (12 de agosto de 2015). Obtenido de <http://elpoderdelaalhambra.com/piezas-destacadas/llaves-de-la-ciudad-de-sevilla/>
- FERNÁNDEZ DE QUIRÓS, P. (1876-1882). *Historia del descubrimiento de las regiones australes (hecho por Pedro Fernández de Quirós; publicada por Justo Zaragoza)*. Madrid: Manuel G. Hernández.
- FERNÁNDEZ DE QUIRÓS, P. (2000). *Historia del descubrimiento de las regiones australes*. (R. Ferrando Pérez, Ed.) Madrid: Dastin.
- FERNÁNDEZ, J. (1547). *Belianís de Grecia: I-II*. (M. Nassif, Ed.) Burgos: Martín Muñoz.
- FERNÁNDEZ, J. (2006). *Belianís de Grecia*. (M. Nasif, Ed.) Centro de estudios cervantinos.
- Figuras Literarias*. (23 de Agosto de 2015). Obtenido de <http://figurasliterarias.org/content/paradoja>
- FLACCO, C. V. (1868). *Los argonántas*. Madrid: Imprenta y librería de la viuda de Aguado e hijo.
- FUENTES PASCUAL, F. (1949). El P. Baltasar Gracián y la familia Francés de Urritigoyti y Lerma. *Príncipe de Viana*, X, 53-64.
- GALLARDO, B. J. (1968). *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1785). *Catálogo del Theatro Hespáñol* (Vol. II). Madrid: Imprenta Real.
- GARCÍA FITZ, F. (1998). El cerco de Sevilla: reflexiones sobre la guerra de asedio en la Edad Media. En *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León*. Sevilla: Centro de estudios Ramón Areces.
- GINER, C. (2 de agosto de 2015). Obtenido de <http://www.colectivoginer.com/htm/personajes.pdf>
- GLASMAN, G. (2014). *Anibal: El general cartagines que estremeció a Roma*. Createspace.
- GOLDSWORTHY, A. (2007). *César*. La esfera de los libros.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. d. (24 de agosto de 2015). Obtenido de Universidad de Valencia: <http://www.uv.es/ivorra/Gongora/Romances/Angelica.htm>

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (1983). Orígenes de la Andalucía cristiana. En *Historia de Andalucía* (Vol. II). Barcelona: Planeta.
- GONZÁLEZ PICADO, J. (1999). *Curso fundamental de gramática castellana*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- GRIMAL, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GÜNTER, G. (2006). El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso. En O. GORSSE, & F. Serralta (Edits.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse* (págs. 449-465).
- HERMENEGILDO, A. (1986). Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández. En R. H. A. David Kossoff, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanitas: 22-27 agosto 1983* (Vol. I, págs. 709-727). Madrid.
- HERRERA, F. d. (1808). *Rimas de Fernando de Herrera* (Vol. V). (R. FERNÁNDEZ, Ed.) Madrid: Imprenta Real.
- HIGHET, G. (1954). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (Vol. I). México-Buenos Aires.
- ISCLA ROVIRA, L. (1975). *Hipólito de Vergara, autor de "La reina de los reyes", de Tirso de Molina*. CSIC.
- ISCLA, L. (1978). Contribución al esclarecimiento bibliográfico de la Segunda Parte de Tirso de Malina. *Segismundo*, 145-162.
- IVORRA, C. (s.f.). *Página personal en la Universidad de Valencia*. Obtenido de <http://www.uv.es/ivorra/Gongora/Romances/Angelica.htm>
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2006). *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- JOSÉ PRADES, J. d. (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC.
- JULIO, M. T. (2007). *Academia Burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Magestad de Philipo Quarto El Grande: año de 1637. Edición crítica, prólogo y notas*. Madrid: Iberoamericana.
- KINCAID, W. A. (1928). Life and works of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?). *Revue Hispanique*(LXXIV), 1-260.
- LADERO QUESADA, M. Á. (1989). *La ciudad medieval*. Sevilla: Secretariado de publicaciones.
- LAGUNA PAÚL, T. (2013). Devociones reales e imagen pública en Sevilla. *Anales de historia del arte*(Nº Extra, 2), 127-157.
- LÁZARO MORA, F. A. (1978-80). RL > LL en la lengua literaria. *Revista de Filología Española*(LX), 267-283.
- LOHMAN VILLENA, G. (1945). *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Pablo A. Poó Gallardo

MACHUCA, J. F. (12 de agosto de 2015). Obtenido de ABC de Sevilla:  
<http://sevilla.abc.es/20090131/sevilla-sevilla/axataf-perdedor-sevilla-20090131.html>

Manuel, D. J. (04 de 08 de 2015). Obtenido de Ciudad Seva: -Señor conde -dijo Patronio-, don Lorenzo Suárez Gallinato estuvo a las órdenes del rey moro de Granada y, cuando volvió al servicio del rey de Castilla, don Fernando, este le dijo que, como había ofendido tanto a Dios, al ayudar a los moros contra los cr

MARIANA, J. d. (1780). *Historia general de España / compuesta, emendada y añadida por el Padre Juan de Mariana*. (J. d. Ibarra, Ed.) Madrid.

MARIANA, J. d. (29 de abril de 2015). Historia General de España del Padre Mariana digitalizada. Obtenido de  
[http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=B18604997&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B18604997&idioma=0)

MARÍN, D. (1962). *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.

MARTÍNEZ, M. (1623). *Espejo de príncipes y caballeros, tercera parte*. (P. Cabarte, Ed.)

MATAS CABALLERO, J. (2015). «La fuerza de las historias representada». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro. En I. Rouane Soupault, & P. Meunier, *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional [en línea]*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.

MENA, J. d. (2003). *Laberinto de Fortuna*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1948). *Historia de la poesía hispano-americana* (Vol. II). Madrid: Editorial Nacional.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952-53). *Biblioteca de traductores españoles*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1953). *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa Calpe.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (Ed.). (1955). *Primera Crónica General de España* (Vol. 2). Madrid.

MONTOTO, S. (1921). *La Hispánica, Luis de Belmonte Bermúdez (publicada por primera vez precedida de un estudio biográfico-crítico)*. Sevilla: Imprenta y Librería de Sobrino de Izquierdo.

MONTOTO, S. (1946). Un auto de Lope de Vega rechazado. En R. A. Lengua, *Boletín de la Real Academia*. Madrid: S. Aguirre.

MONTOTO, S. (1946). Una comedia de Tirso que no es de Tirso. *Archivo Hispalense*, 99-107.

MORALES PADRÓN, F. (1988). *Guía sentimental de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MORALES SOLCHAGA, E. (2008). Festejos por la canonización de Fernando III en Pamplona. Su materialización en el plano de las artes. *Príncipe de Viana*(244), 311-338.

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- NAVARRO GALA, R. (2003). *Lengua y cultura en la "Nueva Corónica y buen gobierno": Aproximación al español de los indígenas en el Perú de los siglos XVI-XVII*. Valencia: Universitat de Valencia.
- NEBRIJA, A. d. (1494). *Vocabulario español-latino* (Facsímil de de Real Academia Española ed.).
- NIEBLA. (12 de agosto de 2015). Obtenido de Página web del Ayuntamiento de Niebla: <http://www.nieblaayuntamiento.es/index.php?id=979>
- OLMEDO DE CERDÁ, M. F. (2003). *Callejeando por Valencia*. Valencia: Carena editors.
- ORDÓÑEZ DE CEBALLOS, P. (1691). *Historia, y viage del mundo del clérigo agrudcido*. Madrid: Juan García Infanzón.
- OTEIZA, B. (2000). ¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina? En *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles. Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999* (págs. 99-128). Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos.
- PADILLA, J. d. (1841). *Los doze triumphos de los doze Apóstoles, fechos por el Cartuxano*. Londres: Carlos Wood.
- PALACIOS, T. (2013). *La predicción del astrólogo*. Barcelona: Ediciones B.
- PAZ Y MELIÁ, A. (1934-35). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Vol. I). Madrid: Blas.
- PAZ Y MELIÁ, P. (2008). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Tomo I*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1994). *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega* (Vol. II). Universidad de Castilla la Mancha: Servicio de publicaciones.
- PÉREZ PASTOR, C. (1907). *Bibliografía madrileña* (Vol. III). Madrid.
- PICCOLOMINI, E. S. (2006). *Historia de dos amantes*. (RUIZ VILA, José Manuel, Ed.) Akal.
- PIERCE, F. (1968). *La poesía épica en el Siglo de oro*. Madrid.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. (1973). Estudio de la comedia El cerco de Sevilla por el Rey don Fernando, de Luis Belmonte Bermúdez. En *Homenaje al profesor Carriazo* (Vol. III, págs. 157-278). Sevilla.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. (1974). *La Hispálica, edición, introducción y notas de Pedro M. Piñero Ramírez*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. (1976). *Luis de Belmonte Bermúdez, estudio de La Hispálica*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla.
- Plutarco. (2007). *Vidas paralelas*. Biblioteca Clásica Gredos.
- Polibio. (1991). *Historias*. Biblioteca Clásica Gredos.
- QUINTANA, J. M. (1867). Sobre la poesía épica castellana. En *Obras completas*. Madrid: BAE.

Pablo A. Poó Gallardo

- Raynaud, J. A., Reyes, M. d., & Ojeda, V. (2010). Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la Comedia del tutor de Juan de la Cueva. *Teatro de Palabras*(4), 229-258.
- Real Academia Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Real Academia Española. (2013). *Diccionario de autoridades* (Facsimil de la edición de la Real Academia Española ed.). Madrid: RAE.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (24ª ed.).
- REICHENBERGER, E., & REICHENBERGER, K. (2004). *Cervantes y su mundo* (Vol. I). Editio Reichenberger.
- REY, C. (2003). *¿Cómo le llamaremos?* Barcelona: Robinbook.
- REYES PEÑA, M. d. (2005). Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631. En *Corónete tus bazañas, Studies in honor of John Jay Allen* (págs. 155-164). Newark, Delaware: Grath.
- RICHARD, J. (2011). *Fernando III, cruzado y santo*. Aladena.
- RÍO RAMÍREZ, J. d., & VALOR PIECHOTTA, M. (1998). Las defensas de Sevilla. En *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, rey de Castilla y León*. Sevilla: Centro de estudios Ramón Areces.
- RIQUER, M. d. (1950). *Resumen de versificación española*. Barcelona.
- RODRÍGUEZ BLANCO, D. (1998). Pelay Pérez Correa. Entre la historia y la leyenda. En *Sevilla 1248 : Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*. Sevilla: Centro de estudios Ramón Areces.
- RODRÍGUEZ BLANCO, D. (2012). Las órdenes militares en el reino de Sevilla en la Edad Media. *HID*(39), 287-324.
- RUBIO GARCÍA, L. (2000). Historia y poesía de Bernardo del Carpio. *Estudios románicos*, 12, 7-30.
- RUBIO SAN ROMÁN, A. (1988). Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*(9).
- RUIZ DE LA FUENTE, S. (2008). *El nacimiento de un imperio. El hebricero del Gran Capitán, parte I*. Visión Libros.
- RUIZ, F. (28 de mayo de 2015). *Alfa y Omega*. Obtenido de <http://alfayomega.es/20403/la-leyenda-de-la-virgen-de-los-reyes>
- RUIZ, L. (2005). *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- SALAS, J. d. (1877). Defensa del informe emitido a 10 de Junio de 1875 sobre un manuscrito referente a viajes de Mendaña y Quirós por el mar del Sur, y publicado hoy bajo el

Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.

- título "Historia del descubrimiento de las regiones australes", hecho por el general Pedro Fernández d. En *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Vol. I). Madrid.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2001). Anonimia y censura en el teatro del siglo XVII, el caso de "El diablo predicador". *Hispanófila*, 9-20.
- Schack, A. F. (2000). *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. (J. Valera, Trad.) Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SECHI MESTICA, G. (1993). *Diccionario Akal de mitología universal*. Madrid: Akal.
- SEPÚLVEDA, L. d. (1551). *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de las crónicas de España*. Amberes.
- Sevilla, el legado. (12 de agosto de 2015). Obtenido de <http://sevillaelgado.blogspot.com.es/2010/11/el-epico-episodio-de-la-toma-de-sevilla.html>
- SIMÓN DÍAZ, J. (1960-1976). *Bibliografía de la Literatura Hispánica. Prólogo de Joaquín Entrambasaguas*. (Vol. VI). Madrid: C.S.I.C.
- TERREROS Y PANDO, E. (1786). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra.
- TERREROS Y PANDO, E. (1786-1793). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- TILANDER, G. (1937). «Respendo», «respennar». *Revista de Filología Española*(XXIV), 198-204.
- TORRES DELGADO, C. (2001). La ciudad de Baza y el libro de repartimiento después de su conquista (4 de diciembre de 1489). En *Acta historica et archaeologica mediaevalia* (Vol. II, págs. 747-794). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- TRILLO SAN JOSÉ, C. (2004). *Agua, tierra y hombres en Al-Andalus: la dimensión agrícola del mundo nazarí*. Granada: Grupo de Investigación "Toponimia, Historia y Arqueología del Reino de Granada".
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación universitaria española.
- valenciana, B. d. (Ed.). (18 de abril de 2015). Romance de la toma de Sevilla, segunda parte. Obtenido de <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5343>
- VARIOS. (1737). *Diario de los literatos de España*. Madrid: Imprenta Real.
- VARIOS. (1857). *Biografía eclesiástica completa: vidas de los personajes del antiguo y nuevo testamento, de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talentos en orden alfabético*. Madrid: Imprenta y librería de Eusebio Aguado.
- Varios. (1988). *Gran Enciclopedia Larousse* (Vol. IX). Barcelona: Planeta.
- Varios. (2015). *Atlas Actual de Geografía Universal*. Madrid: VOX.

Pablo A. Poó Gallardo

- Varios. (02 de 08 de 2015). *Ayuntamiento Sanlúcar de Barrameda*. Obtenido de web del Ayto. de Sanlúcar de Barrameda: <http://www.sanlucardebarrameda.es/la-ciudad/escudo-y-heraldica>
- Varios. (27 de octubre de 2015). *Islam y Ciencia*. Obtenido de Islam y Ciencia: <http://www.islamyciencia.com/milagros-cientificos-del-coran/el-coran-y-la-medicina/el-coran-y-la-prohibicion-de-la-carne-de-cerdo.html>
- Varios. (s.f.). *Sevillapedia*. Obtenido de [http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Ram%C3%B3n\\_de\\_Bonifaz\\_y\\_Camargo](http://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Ram%C3%B3n_de_Bonifaz_y_Camargo)
- VEGA, L. d. (1998). *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas, critical edition of the text of the primary tradition*. (C. BINGHAM KIRBY, Ed.) Kassel: Edition Reichenberger.
- VEGA, L. d. (2009). *Angélica en el Catay*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- VEGA, L. d. (2011). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Jaén: Red ediciones.
- VITSE, M. (1998). Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de El burlador de Sevilla. En Ysla Campbell (Ed.), *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispanismo de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. (págs. 45-63). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- VITSE, M. (2007). Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez). En F. Antonucci (Ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* (págs. 169-205). Kassel: Edition Reichenberger.
- WAGNER, K. (1988). Compendio y memoria de algunos libros y autores que tratan del Santo Rey don Fernando. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 71(218), 72-122.
- WALTHAUS, R. (1993). *La Mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Amsterdam: Rodopi.
- WILKINSON, A. S. (2010). *Iberian books : books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden; Boston: Brill.
- ZÚMER, C. (14 de agosto de 2015). Obtenido de Jot Down, contemporary culture mag: <http://www.jotdown.es/2013/06/sevillanas-v-el-asedio-de-fernando-iii/>

Comentado [P39]:



| Edición y estudio de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando, de Luis de Belmonte Bermúdez.