Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico

Maria Grazia Profeti

El tema que afrontamos, la valoración de Luis Vélez a través de los siglos, puede parecer superado en su planteamiento más descriptivo, ya que los documentos que señalan "la fortuna" de nuestro autor han sido recogidos y reseñados otras veces. Pero, a mi parecer, el revisarlos nos permitirá formular una serie de consideraciones que presentaré en forma muy directa y sencilla.

Aquí tenemos, pues, a un emisor, Luis Vélez de Guevara o cualquier otro autor, que formula una serie de mensajes (obra teatral y obra en prosa en este caso) por medio de una síntesis–síntesis de experiencias personales (que implican bagajes más o menos latentes de problemas sicológicos), y síntesis de elementos literarios–obedeciendo a unas "reglas" fundamentales que rigen la comunicación y que implican la capacidad de "reconocimiento," de "comprensión," por parte de los destinatarios. El emisor deberá, por lo tanto, utilizar una serie de códigos que él tiene en común con sus receptores (códigos de conducta, ideológicos, literarios, lingüísticos), códigos que van a cambiar con el pasar del tiempo, hasta llegar a una posible incomprensión por parte de destinatarios distintos en tiempos distintos.

Dejando las declaraciones teóricas quizás demasiado obvias y pasando al caso concreto, vemos que las obras de Luis Vélez cosechan un éxito absoluto en su tiempo, éxito acerca del cual no existen dudas. Podemos recordar las alabanzas de Cervantes, que son sinceras y hasta llenas de cariño:

> Topé a Luis Vélez, lustre y alegría
> y discreción del trato cortesano
> y abracéle en la calle, a medio día.[1]

Y de Lope:

> El florido Luis Vélez de Guevara
> . . . nuevo Apolo,

. . . pudo darle sólo,
y sólo en sus escritos,
. . . flores de concetos inauditos . . . ,
así sus versos de oro
con blando estilo la materia esmaltan.[2]

O también:

. . . famoso Luis Vélez, que tenía
en éxtasis las Musas, que a sus labios
iban por dulce néctar y ambrosía.[3]

Claramonte:

Floridísimo ingenio de Ecija, de quien esperamos grandes escritos y trabajos, y ha hecho hasta hoy muchas famosas comedias.[4]

Y Montalbán:

Luis Vélez de Guevara ha escrito más de 400 comedias y todas llenas de pensamientos sutiles, arrojamientos poéticos y versos excelentísimos y bizarros en que no admite comparación su valiente espíritu.[5]

Pellicer dice que es

bien conocido por más de 400 comedias que ha escrito y su grande ingenio, agudos y repetidos dichos y ser uno de los mejores cortesanos de España.[6]

Ya se ve que—de acuerdo con la teoría literaria del siglo XVII—se alaba en Luis Vélez la "discreción," "las flores de conceptos inauditos," "pensamientos sutiles," "arrojamientos poéticos y versos excelentísimos y bizarros." Es decir la "agudeza," como sintetiza Pellicer, junto a su trato personal elegante, "cortesano," según la definición de Cervantes.

Al cambiar los conceptos base, en que radica la idea de literatura en el siglo XVIII (que ahora será "regularidad," control, "arreglo," obediencia a las así llamadas "reglas" *versus* agudeza, osadía metafórica, brillantez del siglo anterior), el desinterés y hasta el desprecio acomuna a Vélez, a Lope, y a todo el teatro barroco en la estima de los literatos.

Pero cabe subrayar que mientras que los literatos oficiales traban sus polémicas y sus condenas acerca del teatro del siglo anterior, el "público" sigue "consumiendo" comedias y autos, como prueban la producción y la venta de sueltas a lo largo de todo el siglo XVIII.[7]

El romanticismo vuelve a "descubrir" el teatro barroco, pero según un "gusto" que se acerca a cánones franceses, y donde el neoclasicismo ha dejado

su huella.[8] Así, al lado del entusiasmo que despiertan Lope y Calderón y sus aciertos "sicológicos," se entrevé cierta desconfianza que perdurará durante todo el siglo. Buena prueba de ello pueden ser algunas palabras de Mesonero Romanos o de Gil de Zárate, donde se percibe el eco de los juicios de Lista, ligados a ideas neoclásicas. Lista había dicho:

> Pocos vestigios se ven en Guevara de las mejoras que hizo Lope en el arte dramático. Más bien parece imitador de las comedias de Virués, Cervantes y otros antecesores del padre de nuestro teatro, que de la gracia y fiel representación de las pasiones humanas, que, a pesar de sus defectos, admiramos en los dramas de éste. Casi todas sus fábulas son, o se fingen, tomadas de la historia. . . . Gusta mucho de la bambolla y del aparato teatral, como Virués, e introduce, como él, personajes alegóricos. Su versificación generalmente hablando, o es rastrera o gongorina, su estilo, débil y desmayado, excepto cuando quiere poner en boca de sus personajes alguna expresión desatinada y altisonante. Rara vez se notan en él intenciones poéticas, y menos aún combinaciones profundas. Sus recursos dramáticos son por lo común muy limitados. Sin embargo, debe confesarse que tiene cierta especie de mérito, y consiste en no despojar a la acción, cuando ella por sí excita los sentimientos comunes de la humanidad, del interés que le pertenece.[9]

Ya vemos que se establece una ecuación, según la cual "fiel representación de las pasiones humanas" y "sentimientos comunes de la humanidad" corresponden a cánones literarios considerados justos y buenos (y se vislumbra aquí una poética romántica que exalta los movimientos del alma), mientras que "personajes alegóricos," "versificación gongorina," "expresión altisonante"—justamente lo que constituye lo más característico de la poética barroca—corresponden a modalidades condenables y erróneas. El esquema se repite en Gil de Zárate:

> Imitó en todo la manera de Lope; pero no goza hoy de la opinión que tuvo como poeta dramático en su tiempo. En medio de su desarreglo tiene, sin embargo, rasgos muy felices . . . siendo su versificación, por lo general, fluída y sonora, aunque a veces con resabios de mal gusto.[10]

O en Mesonero:

> En todas ellas [las comedias de Vélez], y al lado de bellezas y primores poéticos, de caracteres bien trazados y de escenas de seguro y calculado efecto, hay también (fuerza es confesarlo), enorme desarreglo, disparates increíbles, abuso, en fin, de la misma fecundidad y soltura del ingenio. Esta demasía del talento, este desenfado de la imaginación poética, era, por otro lado, tan común a todos los escritores de aquella época, estaban tan autorizados con el funesto ejemplo y las incomprensibles contradiciones del genio de Lope, que no hay razón para culpar especialmente a Luis Vélez, antes bien hay que admirar que en varias (aunque contadas) ocasiones se pudiera arrancar a aquel vértigo de audacia y de exageración, y se dejara conducir tranquilamente por su recta inspiración y el discreto sendero que le dictaban sin duda su razón y su ingenio.[11]

Resulta claro que cuando Mesonero intenta "defender" a Luis Vélez de la censura de Lista, le es imposible evadir los esquemas contemporáneos: por un lado el concepto de "genio," tan grato a los románticos, con su paralela derivación, la "inspiración"; y por el otro la condena de los "desarreglos," "disparates," y la exaltación de la "razón," de evidente derivación neoclásica.

Durante todo el siglo se repiten juicios de este tipo. Véase el de La Barrera, emitido hacia 1860:

> Son dramas de grande espectáculo teatral, comedias de ruido. En todas se hallan bien delineados los caracteres y lucen bellezas dramáticas que revelan el ingenio y la inspiración, expresadas con versos elegantes y sonoros. Luis Vélez es felicísimo en sus chistes cómicos y lo hubiera sido extremadamente en la comedia de costumbres. Excusamos hablar del desarreglo anticlásico y de la exagerada licencia de sus dramas, consiguientes a la escuela que siguió.[12]

No tengo necesidad de subrayar expresiones como "caracteres bien delineados," "ingenio e inspiración," al lado de "desarreglo anticlásico," que sin embargo, con mayor capacidad de objetivación, se adeuda a la "escuela que siguió."

Hemos verificado así, a través de algunos juicios del siglo XIX, lo que hoy nos resulta bien conocido: al emisor, a través del examen de su obra, se le juzga de una o de otra manera según el punto de vista en que se coloca el receptor. En el caso de críticos literarios se trata de receptores particularmente doctos, pero siempre condicionados por la línea cultural e ideológica de su tiempo, por las modas y los gustos culturales.

A principios del siglo XIX se verifica además otro fenómeno: enfrentándose con una producción teatral barroca verdaderamente extraordinaria por su número y que llegaba a los primeros estudiosos del fenómeno en una serie de publicaciones asistemáticas (Colecciones de *Diferentes Autores, de Lope, de Lope y otros, extravagantes, Nuevas escogidas,* impresiones sueltas del siglo anterior, etc.), se advertía el afán y hasta la necesidad de "clasificar" a los autores. Nacen así juicios, como el de Schack, entre moralísticos y de graduatoria:

> Luis Vélez de Guevara es de los poetas más distinguidos de su época. Quizás no deba enumerarse entre los dramáticos españoles de primer orden; pero, en cambio, le corresponde entre los de segundo uno de los primeros lugares. Pocas veces excita nuestra sorpresa ni nos admira por el insólito vuelo de su inteligencia o de su imaginación; pero casi todos sus dramas rinden tributo al buen sentido poético sin hacer esfuerzos prodigiosos, y obligándonos a confesar el mérito de obras que no pertenecen, sin embargo, a las creaciones más sublimes del arte. La intención poética de Guevara no es, por lo común, muy profunda, ni se propone tampoco en sus comedias producir impresión indeleble: su estilo, comparado con el de los grandes maestros, es más superficial: el fondo de sus composiciones se derrama y termina en la acción de tal suerte, que no hay que buscar más allá ninguna otra poesía más honda y trascendental; sin embargo el poeta se mueve con soltura y desembarazo en la esfera subordinada que se ha trazado; no llena en sus dramas

grandes fines, pero alcanza siempre los que se propone . . . su fantasía es docilísima para crear las invenciones más variadas, sin profundizar mucho en las sinuosidades del alma.[13]

O véanse también estas definiciones de don Marcelino:

Dramaturgo insigne entre los de segundo orden y uno de los que mostraron cualidades más análogas a las de Lope.

[*La serrana de la Vera*] bastaría por sí sola para probar la injusticia del olvido que pesa sobre el teatro de Luis Vélez de Guevara, uno de los mejores poetas de segundo orden, que en momentos felices llega a hombrearse con los de primero.

[*El Hércules de Ocaña*] es interesante, como lo son en general las de su autor, que fue quizá el más excelente de los dramáticos de segundo orden.[14]

Aquí también entran en juego razones ideológicas: se trata de críticos idealistas que procuran proporcionar una idea metafísica del mundo, que aparece organizado según una jerarquía de valores absolutos e inmutables. Ellos creen que al autor hay que "juzgarle" a través de un "juicio crítico," y condenarle o valorarle, sin dudar ni por un momento de la relatividad de los instrumentos culturales y de los medios de análisis sobre los cuales estriba el juicio. Y la fe en lo absoluto del juicio crítico no abandona a los estudiosos al pasar del romanticismo y del idealismo al período positivista y a nuestro siglo, como atestiguan las palabras de Cotarelo y Mori:

De la verdadera comedia no nos ha dejado muestras, ni aun de aquella cortesana o palaciega. . . . Eso quita, ciertamente, gran valor a la representación total de Vélez como autor dramático. . . . Por su falta de originalidad no creemos que pueda Vélez igualarse con Guillén de Castro, con Mira de Amescua, con Montalbán ni con Jiménez de Enciso; pero fuera de éstos, no cede en mérito a ningún otro de sus contemporáneos, entre los de segundo orden.[15]

O bien éstas de Valbuena Prat:

Es una de las primeras figuras de nuestro teatro y el dramaturgo del ciclo de Lope que tuvo más potencialidad trágica y un sentido más comprensivo de los temas nacionales y populares. . . . El teatro de Luis Vélez posee suficientes excelencias para destacar a su autor entre los discípulos de Lope. Es el autor que más motivos tiene para colocarse al lado de la tradicionalmente admitida exalogía de grandes dramáticos españoles (Lope, Tirso, Alarcón, Calderón, Rojas, Moreto).[16]

Mientras que ecos lejanos se adivinan en las críticas de Hurtado y Palencia, junto al deseo de definiciones tajantes:

En la dramática de Vélez se compensa la falta de inventiva y el descuido en el desarrollo de la acción, con la riqueza del caudal poético. . . . Es además, uno de

> los dramáticos que se asimilaron mejor la manera de Lope de Vega. Se distingue por el sentido de lo poético lo cual le ha valido ser llamado el *Racine* del teatro español.[17]

Aquí la postura tardo-romántica llega al apodo absurdo ("el *Racine* del teatro español"), y al lecho de Procustes del paralelo con Lope de Vega.[18]

Tendremos que llegar a nuestros días para constatar otro "luto del cielo": la pérdida definitiva de la fe en criterios de juicio objetivos y siempre válidos, absolutos. Hace diez años, en 1965, yo misma procuré efectuar una síntesis histórica, valorando a Luis Vélez en su tiempo, en relación a sus destinatarios ideales, que son sus contemporáneos, y enmarcándole en los problemas de teoría literaria a los cuales se iría ajustando. En el pasado una valoración de este tipo era considerada sumamente negativa, puesto que se creía—como Cotarelo y Mori—que el mérito mayor de un autor consistía en su "originalidad" y "espontaneidad," casi sinónimos de "poeticidad," mientras que se consideraban los datos técnicos como algo adjunto e inesencial, a veces hasta perjudicial. Claro está que hoy día el concepto de "literariedad," o "literaturidad"—para usar un término nuevo, que indica una nueva manera de ver el problema—ha sido distintamente enfocado y así el juicio que emití entonces adquiere en esta perspectiva su verdadero sentido:

> Il suo equilibrio, la sua raffinatezza, lo stesso elegante ed ironico distacco con cui sa guardare alla favola teatrale, quella sicurezza di stile che ha fatto tante volte ripetere il paragone con Lope, oltre all'intensa, naturale liricità e allo spontaneo umorismo, lo fanno degno rappresentante di un panorama ricco di vitalità qual è quello della vita letteraria e della scena spagnola del seicento.[19]

Pero quizás hoy no escribiría aquellas páginas, rehusando todo juicio de mérito: ya el hecho de haber obrado, de haber constituido un término de comparación para los autores contemporáneos y sucesivos, nos obliga a un "reconocimiento" histórico, no por cierto "moralístico" (esto es bueno, es útil, es malo, etc.), ni mucho menos de orden "estético," en cuanto sólo podemos decir "nos gusta," o bien "gustó en su tiempo," "gustó en el siglo XIX," sin pretender enunciar "es hermoso" o "no es hermoso," refiriéndonos a un código, a una medida, inmutables. La renuncia al orgullo crítico tiene que inspirar nuestras operaciones, y el único "juicio" que podría expresarse es el de "funcionamiento," "de uso" de las varias obras literarias. Sobre todo es necesario trabajar para crear las condiciones que nos permitan "conocer" a una obra y a un autor. Y esto porque mucho queda por hacer, a pesar del trabajo que se ha desarrollado desde los años veinte de este siglo.

Por ejemplo, las obras dramáticas de Vélez continúan siendo de muy difícil acceso: las ediciones más numerosas se remontan al período romántico, dudosas por lo que se refiere a los criterios adoptados y respondiendo a una selección, algunas veces caprichosa y poco representativa del sistema dramático de Vélez, otras sujeta a los prejuicios críticos ya examinados.

Criterios filológicos ya bien fundados y un respeto nuevo del texto son evidentes en las ediciones críticas de principios de siglo. Son los años en que se echan los cimientos de la investigación filológica y bibliográfica: Cotarelo y Spencer-Schevill nos ofrecen los primeros intentos de descripción y catalogación de la obra de Vélez, mientras que se estudian, muchas veces en sentido diacrónico, expresiones lingüísticas e idiomáticas que pueden resultar muy útiles para la lectura y la comprensión de las obras de Vélez. Se proponen entonces piezas inéditas o autógrafas de nuestro autor, pero en las ediciones más "populares" se verifica la tendencia a la repetición de obras "consagradas," obedeciendo a la ley del mercado según la cual se prefiere volver a presentar lo "ya conocido," y por esto se reiteran *Reinar después de morir, El Diablo está en Cantillana, La Luna de la Sierra.*

Desde los años 50 a nuestros días contamos con una serie de ediciones de obras en parte "nuevas" de Luis Vélez; pero el "patrimonio asequible" de sus comedias sigue siendo muy escaso, y habrá que dedicarse a esta tarea larga y muy poco divertida, que implica un notable desgaste de tiempo y el riesgo siempre presente de errores técnicos.[20]

Y si el crítico textual–una vez más–en sus decisiones "guarda . . . un matiz personal determinado . . . por un conjunto de condiciones históricas que abarca tanto el gusto más o menos personal como las raíces sociales de este gusto y del interés que tiene un crítico por una época dada," como justamente subraya Manfred Engelbert,[21] no falta la posibilidad, a través de un aparato crítico donde resalte lo que se ha llamado "la sombra del editor," de proporcionar las claves que permitan a cada lector elegir el texto que repute el más correcto.

La edición de las obras de Vélez implica dos momentos previos muy importantes: (1) una bibliografía cuidada que supere las proporcionadas por Cotarelo y Spencer-Schevill,[22] y que más allá de las necesidades filológicas nos proporcione preciosos informes acerca de la fortuna de nuestro autor;[23] (2) la definición de un *corpus* fidedigno de sus obras, que hasta hoy no resulta claro. Sólo después de un frío examen bibliográfico y filológico, basado en una serie de pruebas documentales y ajeno a toda intervención personal del crítico y hasta a toda prueba interior,[24] podremos destacar un núcleo de obras seguras del ecijano. Estaremos entonces en condiciones de enfrentarnos con una serie de operaciones críticas que miren a una definición (¡no un juicio!) de la labor literaria de Vélez.

* * *

Una de las claves críticas hasta ahora más usada, no sólo para nuestro autor sino para todo el teatro barroco, parece haber sido la de tipo "histórico," que tiende a subrayar la relación de un escritor con su fondo

ideológico-social,[25] o bien a bosquejar ciertos problemas, figuras, hechos contemporáneos que se reflejan en sus obras.[26] Clave crítica que llega a resultados interesantes, pero que—como es sabido—puede caer en una forma de determinismo (dados ciertos fenómenos sociales "tienen que" producirse ciertos fenómenos literarios), o bien que tiende a nivelar los caracteres más específicos del hecho literario.

Quizás más pertinente sería aclarar la postura de Vélez en relación a las *formas culturales codificadas en literatura* ya que, por ejemplo, el concepto que del honor se tenía en su tiempo resultará mediado por el concepto del honor tal como aparece *en el teatro* de su tiempo. Se evidencian así en toda su urgencia los problemas relativos a la comedia barroca y a las preceptivas teatrales del Siglo de Oro, para verificar a qué tipo de representación teatral se refiere Vélez. Pienso aquí en la que llamaría "definición de la *taxis* de la comedia aceptada y puesta en obra por Vélez,"[27] es decir en la "tipología" de los personajes (y entre ellos la tan examinada mujer varonil[28]), los caracteres del enredo, el juego de las varias parejas de galanes-damas, los problemas técnicos de las unidades,[29] la adhesión a los temas más típicos del teatro barroco (como el contraste entre Corte y Campo).

Se conexionan con esta búsqueda problemas como el de la "colocación" de Vélez entre un tipo de comedia "a lo Lope" y una "a lo Calderón," o entre la así llamada "tragedia" y la "comedia," con el que se han enfrentado muchos operadores críticos y que ha constituido objeto de una sesión del presente simposio.

Personalmente no creo productivo proponerse el problema de lo que *pueda ser* el teatro del Siglo de Oro, o la "comedia barroca," este paradigma inalcanzable y quizás inexistente, especulando si está o no está fundada en el principio de la "justicia poética," o del "error trágico," si tiene un carácter particular, peculiar, derivado de la cultura española, o bien si se acomoda a leyes teatrales universales, de metateatro, etc. En efecto la respuesta a estas preguntas resulta —una vez más—estrechamente relacionada con la postura ideológica del operador crítico, y así se pueden cosechar las definiciones más distintas.[30] Algunas veces los resultados dependerán de una visión arquetípica a lo Jung, otras se relacionarán con una definición de "lo barroco" a lo Wölfflin, otras con interpretaciones "filosóficas" o neoaristotélicas, otras aún con explicaciones de carácter "histórico."

Ya el riesgo inherente a la compromisión ideológica del destinatario-crítico desaconseja intentar operaciones de extrapolación paradigmática; y a esta compromisión añádase la de tipo cultural, que implica un efecto de deformación producido por nuestro particular punto de vista, nuestro "gusto," al momento de seleccionar las obras que reputamos más interesantes, o las más representativas de los varios autores, y que muchas veces no coinciden con las que como tales se tenían en sus tiempos.[31]

Además el fantasma llamado "comedia" o "comedia nueva" cambia sensiblemente de las primeras décadas del siglo XVII y de un autor al otro: cambia por las modificaciones de gusto de los receptores-espectadores (véase la incorporación cada vez más evidente del gongorismo al texto teatral[32]), por las polémicas teatrales acerca del problema de la representación, que van desarrollándose a lo largo del siglo,[33] y cambia porque cada autor tiene su propia manera de "hacer teatro." Por esto unas operaciones taxonómicas tendrán que preceder a los intentos especulativos.[34]

Una última y determinante dificultad metodológica resulta del aplicar al objeto "literatura" claves de lectura no homogéneas respecto a sus caracteres peculiares: de lo que deriva la dificultad de comprensión y de definición en términos especulativos de un objeto que une a un eventual registro cognitivo otros muchos y variados registros. Diría que es la descripción misma de este objeto lo que nos interesa de manera particular, como técnicos de ciencia de la literatura. Y así, armándonos de la humildad crítica que aconsejaba al inicio de mis palabras, será prudente no pretender proporcionar una definición histórico-filosófica definitiva y detenerse en la *definición morfológica del fenómeno* "comedia barroca."[35]

* * *

Ahora bien, toda obra teatral vive y se desarrolla sobre una pluralidad de niveles que ha sido justamente destacada por la reciente crítica semiológica.[36] Por lo que se refiere al teatro barroco, esquematizando quizás de manera demasiado tosca y elemental, y dejando así de lado toda una serie de observaciones muy pertinentes pero un tanto sofisticadas, se empezará subrayando la línea de la narración de los hechos (diégesis).[37] Esta se lleva a cabo aprovechando las reglas de todo "relato":[38] las acciones[39] gravitan y se originan alrededor de "personajes" o mejor dicho "actantes,"[40] y se alimentan por un sistema de oposiciones, particularmente sensibles en el teatro, que vive en función de un choque más o menos dramático.

Los "hechos" narrados vehiculan así un "mensaje," una serie de conceptos que sin embargo pueden asumir una peculiar "forma" simbólica: el examen del nivel de la "forma del contenido" tiende a explorar los símbolos que el autor elige para evidenciar ciertas ideas.[41] Nos hallamos ante una función literaria del significado.

Narración y registro conceptual se vierten en un peculiar significante: en este nivel el teatro se emparenta con la poesía, aprovechando como aquélla una serie de sugestiones fónicas. El examen de la forma de la expresión (rimas, ritmo, uso de particulares vocablos, tejido sintáctico y gramatical) resultará así de especial interés.

Todos estos planos o niveles no se dan por cierto de manera aislada e independiente, antes bien cada uno de ellos obra realzando e iluminando a los otros, y recibe de los otros su particular forma y vigencia. El examen crítico deberá apuntar hacia la aclaración de todos ellos en sus múltiples relaciones.

Habiendo limitado así el campo de análisis, se podrá evitar el riesgo de la extrapolación paradigmática a que nos referíamos antes y plantear (desde este punto de vista de manera correcta) la cuestión de la conexión de una obra con la labor entera del autor, de una *estructura* con el *sistema* del que forma parte;[42] así se reducirán al mínimo también los peligros de equivocación inherentes en nuestro imperfecto conocimiento de un fenómeno tan amplio como el teatro barroco. Estableceremos así unos parámetros de funcionamiento por medio de un análisis diacrónico, para destacar el valor de la desviación que el autor efectúa en relación con lo que se ha llamado "horizonte de espera," con la norma establecida (las "formas culturales codificadas en literatura" arriba aludidas); ya que para comprender y medir la innovación habrá que confrontarla con el lugar común.[43] En efecto es característico del mensaje literario no sólo una adhesión al código (ideológico, literario, lingüístico), sin la cual no se daría comunicación entre emisor y receptores, sino también una ruptura, una violación, sin la cual se da comunicación, pero no fruición estética.[44]

Llegamos así a hablar del "autor," a cuyas experiencias personales además que literarias aludí al principio de estas notas. Ahora bien, tendencias que se han destacado con siempre mayor fuerza en la crítica de los últimos diez años prefieren no hablar del "autor," y centrar el análisis en la "obra literaria." Personalmente creo que queda margen para el empalme entre el emisor y la obra,[45] pero es evidente que el patrimonio de experiencia personal de un autor no nos interesa "fuera" del texto, y habrá que destacarlo siempre en términos de estratificación literaria. Es decir, para el crítico que se ocupa de ciencia de la literatura será muy útil ir desenterrando el caudal de problemas biográficos de Vélez todavía por aclarar, a los que se ha dedicado Rodríguez Cepeda, subrayando la existencia de algunos puntos obscuros en la vida de nuestro autor, probablemente debido a una ascendencia judaizante.[46] Pero constatar si Vélez tuvo o no tuvo ciertos problemas y vivió ciertos episodios interesa sólo si estos hechos se reflejan de alguna manera en los caracteres que proporciona a sus obras, no tanto por lo que se refiere a los así llamados "contenidos," que forman más bien parte de la historia de las ideologías o de la cultura, sino por lo que se refiere a usos lingüísticos particulares o a formas y estructuras "literarias."[47]

Es importante recordar esto también en el momento de emprender el tipo de análisis literario que se ha llamado de "sicocrítica": pulsiones, censuras, necesidades emotivas, etc., forman parte de un caudal propio del autor, caudal que puede ser examinado útilmente, pero sólo en cuanto se

refleje en opciones literarias o lingüísticas.[48] Una vez más es *dentro de la obra* donde se tendrán que destacar unos fenómenos[49] que podrán después *explicarse* con los instrumentos proporcionados por la sicoanálisis; y si el "historicismo" en sus explicaciones nos lleva hacia afuera (hacia los problemas sociales, por ejemplo), la sicocrítica nos lleva hacia dentro (hacia los problemas personales de un autor, que pueden ser reflejo de aquéllos).

* * *

Para concluir: las varias operaciones críticas, incluso las de descripción morfológica (y los eventuales intentos sucesivos de explicación) se tienen que efectuar recordando la posibilidad de error de interpretación, sea porque el crítico—el destinatario—está situado en sus ineludibles coordenadas socioculturales e incluso sicológicas, en su propia perspectiva histórica, sea por el carácter mismo del objeto que estamos examinando, la obra literaria.

Como es bien sabido, ésta es un objeto dotado de polisentido, ya que el proceso semiótico que aquí se elabora es connotativo, es un metasistema, constituido sobre un sistema de signos determinado (el lenguaje y las convenciones literarias), a los que da nueva significación. Y al referirse a sí mismo, el lenguaje literario se carga de una peculiar ambigüedad suya que deriva justamente de la ruptura respecto al sistema de esperas que es el código; la comunicación no se efectúa aquí a través de las normas que rigen, por ejemplo, la comunicación cognitiva, objetiva, científica, o filosófica, sino obedeciendo a un estatuto suyo propio, cargado de una fuerte "dimensión emotiva," además de cognitiva: en casos extremos la obra puede incluso no "significar" nada, pero "comunicar" mucho. Entonces nuestro análisis deberá ser muy prudente, y sin pretender agotar todos los posibles significados, sin pretender alcanzar una imposible objetividad, procurará limitar el riesgo de construcciones metafísicas y de valuaciones reductivas, con la adopción de los instrumentos más adecuados al carácter del objeto.

Ya se ve que mi intento ha sido plantear una serie de problemas—demasiado numerosos y demasiado complejos, sobre todo en relación a los límites de tiempo a los que he tenido que ceñirme—acerca de los cuales debemos dirigir nuestra atención, y no ofrecer soluciones unívocas; como ya no creemos en la posibilidad de un juicio resolutorio y absoluto, así no creemos en la existencia de un método crítico objetivo, óptimo, único. Solamente enfrentándose con la obra, con el hecho literario, podemos encontrar soluciones; y éstas adquieren valor del empeño, de la escrupulosidad del operador crítico, de su deseo de no adoptar respuestas preconcebidas.

Creo que sería muy reconfortante si de este encuentro entre amigos pudiera nacer y tomar fuerza el proyecto de una edición fidedigna del corpus de las

obras de Vélez, y al mismo tiempo se derivara una toma de conciencia de las dificultades de una lectura correcta, que tenga en cuenta los problemas históricos, los problemas personales del autor, la relación con los modelos literarios y lingüísticos, al verlos reflejados en la contextura de la obra, en la forma del contenido, en la forma de la expresión, en la integración de los varios niveles, en su interacción sintagmática, en los que forma la irrepetible unicidad, la ambigüedad, el "misterio" de la obra literaria.*

Notas

1 Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso,* ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid, 1935), p. 110. Cervantes le llama también "quitapesares" (p. 27) y "poeta gigante, en quien alabo / el verso numeroso, el peregrino / ingenio" (p. 28).

2 Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* en *Colección escogida de obras no dramáticas de Lope de Vega,* ed. Cayetano Rosell, BAE, vol. 38 (Madrid, 1856), p. 195a.

3 Lope de Vega, *Epístola a Juan de Arguijo,* en *Colección escogida,* p. 427a. Otras alabanzas pueden verse en el *Jardín de Lope de Vega*: "De Luis Vélez florido y elocuente / la lira que ya fue del dulce Orfeo" (*Colección escogida,* p. 423b). Cf. también Maria Grazia Profeti, ,"Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara," *Miscellanea di Studi Ispanici,* 10 (Pisa, 1965), p. 48.

4 Andrés de Claramonte, *Letanía moral a don Fernando de Ulloa* (Sevilla: M. Clavijo, 1613).

5 Juan Pérez de Montalbán, *Para todos* (Madrid, 1632), fol. 358^{v}.

6 José de Pellicer y Tovar, *Avisos históricos, apud* Emilio Cotarelo y Mori, "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas," *BRAE,* 4 (1917), 168. Véase también Francisco Bernardo de Quirós, *Obras* (Madrid: M. Sánchez, 1656), fol. 97: "Diole su Majestad Apolo título de Marqués de Salinas, pues no se conocen más salinas que las suyas en el Parnaso." Para terminar, Francisco de Quevedo, *Perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán,* en *Obras de D. Francisco de Quevedo,* ed. Aureliano Fernández-Guerra, BAE, vol. 48 (Madrid, 1876-77), p. 478b, aconseja a Montalbán que deje "las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros."

7 Cf. los resultados a los que he llegado en mi *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán* (Pisa, 1977).

8 A estas conclusiones llegué en mi reseña de la crítica literaria de Larra: "Sulla critica letteraria di Larra," *Miscellanea di Studi Ispanici,* 9 (Pisa, 1964), pp. 61-84.

9 Alberto Lista, *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1844), II, 144 y siguientes.

10 A. Gil de Zárate, *Manual de literatura* (Madrid, 1844), II, 259.

11 Ramón de Mesonero Romanos, *Apuntes biográficos y críticos,* en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, vol. II,* BAE, vol. 45 (Madrid, 1881), p. xii.

12 Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1969), p. 465b.

13 Adolfo Federico Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España,* tr. E. de Mier (Madrid, 1887), III, 290-91.

14 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* en *Obras completas* (Santander, 1949), IV, 38; V, 410; VI, 81.

15 Cotarelo, 4:441, 444.

16 Angel Valbuena Prat, *Literatura dramática española* (Barcelona, 1950), pp. 180-81.

17 J. Hurtado y A. González Palencia, *Historia de la literatura española* (Madrid, 1940), II, 651 y siguientes.

18 Centrado en el paralelo con Lope puede verse el juicio de Francisco Rodríguez Marín en su prólogo a Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo,* Clásicos Castellanos (Madrid, 1918), p. xxii: "Se le puede diputar . . . como uno de los más aventajados discípulos de Lope de Vega, cuyas huellas siguió tan constante y acertadamente, que a las veces se hace harto difícil diferenciarlos. . . ." Como es sabido, Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography* (Berkeley, 1937), p. xviii, subrayan ciertos elementos pre-calderonianos de Vélez, lo que pone de manifiesto la insuficiencia de la clave crítica adoptada.

19 Profeti, "Note critiche," pp. 154-55. (En muchas notas entre las siguientes tomo como límite cronológico de las reseñas justo el año 1965, proponiéndome una puesta al día bibliográfica de mi vieja monografía.)

20 En "L. Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico," *QLL,* 5 (1980), 49-94, he querido efectuar una reseña crítica de ediciones de Vélez, con especial referencia a las más recientes. En esa ocasión discutí problemas teóricos y prácticos, como el de los criterios de transcripción, que tienen como fin la indispensable facilitación de la lectura e interpretación del texto, pero otorgando al especialista una justa fidelidad a las costumbres ortográficas del siglo XVII. A este efecto creo sería conveniente una mediación en la variada praxis editorial de textos del teatro barroco español, donde se han aplicado los métodos más distintos.

21 Manfred Engelbert, reseña a Edward M. Wilson y D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's "Comedias,"* en *BHS,* 53 (1976), 155.

22 Hoy contamos con la de Mary G. Hauer, *Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography* (Chapel Hill, 1975), que reseña la producción crítica acerca de nuestro autor, pero sigue faltando un trabajo bibliográfico-filológico que defina el patrimonio de ediciones antiguas, indique los relativos ejemplares existentes, e intente aclarar los problemas de paternidad. Entre los aportes más recientes mencionaré: Joaquín de Entrambasaguas, "Una nueva comedia de Lope de Vega sobre Santa Teresa de Jesús: Estudio bibliográfico," *RL,* 25, nos. 49-50 (1964), 5-46 (en las *Doce comedias de varios autores* [Tortosa, 1638], la que se attribuye a Vélez sería efectivamente de nuestro autor); Lope de Vega, *La madre Teresa de*

Jesús, introd. Elisa Aragone Terni (Florencia, 1981), pp. 43-60; Edward M. Wilson, "*La iglesia sitiada,*" *MLR,* 59 (1964), 583-607 (atribuye la comedia a Vélez o a Montalbán); Daniel Devoto, "Para la historia de *Los novios de Hornachuelos,*" *BH,* 71 (1969), 579-84 (da informes acerca de dos sueltas de la comedia, que pueden tener interés para fijar su texto).

23 Daré sólo un ejemplo: de *Amor es naturaleza,* atribuida a Montalbán. Spencer y Schevill (p. 10) indican la existencia de sueltas tardías, del siglo XVIII, presentes en la Biblioteca Nacional y en la colección de Schaeffer (hoy en la biblioteca universitaria de Friburgo). Sin embargo, he podido reseñar en mi *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán,* pp. 391-93, hasta siete sueltas distintas, tres de las cuales s.l., s.a., probablemente antiguas, muchas en varios ejemplares, existentes en distintas bibliotecas europeas. Se puede así concluir que la pieza tuvo cierto éxito, que continuó a través de todo el siglo XVIII, como prueban las ediciones de Leefdael, Caballero y Riego.

24 Muchos años han pasado desde el momento en que Morley se preocupaba por fijar unos criterios objetivos para establecer la paternidad de los textos, pero muchas veces se sigue obrando a base de impresiones personales. Véase S. Griswold Morley, "Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the 'Comedia,' " *HR,* 5 (1937), 281-85; y también M. Fred Clark, *Objective Methods for Testing Authenticity and the Study of Ten Doubtful "Comedias" Attributed to Lope de Vega* (Chapel Hill, 1971).

25 La parcela más valiosa a nivel metodológico ha sido la que efectúa una conexión entre la estructura socio-económica y la superestructura constituida por la literatura. Entre los trabajos más significativos en relación con la comedia barroca recordaré: Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega* (Burdeos, 1965); idem, "Sur quelques problèmes de sociologie théâtrale posés par *La humildad y la soberbia,* comedia de Lope de Vega," *Dramaturgie et société,* ed. Jean Jacquot (París, 1968), I, 13-30; Jean Sentaurens, "Quelques remarques à propos des classes sociales urbaines de Séville dans la *comedia* lopesque," *Dramaturgie et société,* I, 31-45; José Antonio Maravall, "Una interpretación histórico-social del teatro barroco," *CHA,* 234 (1969), 621-49; 235 (1969), 74-108; idem, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Madrid, 1972). Otros trabajos se dedican a una descripción de las ideologías y de la sociedad, tal como aparecen en las obras de algunos dramaturgos. Véase, por ejemplo, Arsenio Alfaro, "Observaciones sobre el Rey y el sentimiento monárquico en la comedia española de la Edad de Oro," *RHM,* 34 (1968), 132-36; Wilfried Floeck, "Das Ritterideal in der spanischen *Comedia* des Goldenen Zeitalters," *Ibero,* 2 (1970), 15-55; Carmen Olga Brenes, *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón* (Madrid, 1960); José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid, 1976). En los años 60, en relación con las teorías de Américo Castro, se ha desarrollado la gran discusión acerca de la conflictualidad dramática en el teatro del Siglo de Oro y los problemas de la "pureza de sangre": Américo Castro, *De la edad conflictiva* (Madrid, 1961; reimpresión 1963, 1972); Anthony A. Beysterveldt, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la "comedia nueva" espagnole* (Leiden, 1966); Joseph M. Silverman, "Some Aspects of Literature and Life in the Golden Age of Spain," *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo* (Madrid, 1971), pp. 133-70; y Joaquín Artiles, "La idea de la venganza en el drama español del siglo XVII," *Segismundo,* 3, n°s. 1-2 (1967), 9-38, especialmente pp. 9-10.

26 Por lo que se refiere a nuestro autor recordaré algunos títulos recientes: J. Regá, *Joan Serrallonga: Vida i mite del famós bandoler. Amb un estudi sobre Serrallonga a la literatura per J. Fuster* (Barcelona, 1961); Jorge de Sena, *Estudos de historia e de cultura*

(Lisboa, 1967-68), II, 227-82 (Inés de Castro y *Reinar después de morir*); Françoise Capdet y Jean-Louis Flecniakoska, "Le Bâtard Don Juan d'Autriche, personage du théâtre," *Dramaturgie et société*, I, 125-32 (se habla de *El hijo del águila* y *El águila del agua*); P. Santiago Craspo, "Los Castros: Linaje principal de Galicia y uno de los primeros de España," *Estudios*, 15, nº. 46 (1972), 393-433 (se habla de Inés de Castro en las pp. 402-03).

Sobre el problema de las "fuentes," véanse Diego Catalán, "Dos romances inspiradores de Vélez de Guevara," en *Por los campos del Romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna* (Madrid, 1970), pp. 122-85; y Enrique Rodríguez Cepeda, "Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*," *NRFH*, 23 (1974), 100-11. El reciente concepto de "intertexto" resulta de gran interés en relación al problema de las fuentes.

Según mi parecer "fuera" de la historia se sitúan ciertos estudios "comparativos" entre *La reine morte* de Montherlant y *Reinar después de morir*: dos personalidades distintas en dos tiempos distintos tienen necesariamente que desarrollar de manera distinta el tema. Sobre el argumento véase Charles V. Aubrun, "*Régner après la mort* de Vélez de Guevara et *La reine morte* de Montherlant," *Le théâtre tragique*, ed. Jean Jacquot (París, 1962; reimpresión 1965), pp. 191-97; Francisco J. Hernández, *El teatro de Montherlant* (Madrid, 1969), pp. 91-114; Laurence W. Cor, "*La reine morte* de Montherlant y *Reinar después de morir*," *RomN*, 13 (1972), 402-08.

27 Me limito a señalar las intervenciones más recientes de Louis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, *RL*, Anejo 17 (Madrid, 1961); Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española* (Madrid, 1965); idem, "Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro," *RFE*, 50 (1967), 123-43; y Marguerite Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (Londres, 1974).

28 Cf. Juana de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva* (Madrid, 1963); y Melveena McKendrick, "The *mujer esquiva*: A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth-Century Spanish Dramatists," *HR*, 40 (1972), 162-97; idem, "The *Bandolera* of Golden-Age Drama: A Symbol of Feminist Revolt," en *Comedias de P. Calderón de la Barca*, ed. Don W. Cruickshank and John Varey (Londres, 1973), XIX, 169-90; idem, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age* (Cambridge, 1974). Otros estudios se refieren a aspectos particulares: N. E. Haverbeck Ojeda, "La 'dama boba' en el teatro clásico español," *Stylo* [Temuco, Chile] (1966), pp. 22-41; Janet Winecoff, "The Role of the *Escudero* in Twelve Plays of Lope de Vega," *RomN*, 7 (1965), 46-50; Evelyn Rugg, "El padre en el teatro de Lope de Vega," *Hispanó*, 25 (1965), 1-16; Oleh Mazur, "Various Folkloric Impacts upon the *Salvaje* in the Spanish *Comedia*," *HR*, 36 (1968), 207-35; idem, "Lope de Vega's *Salvajes*, *Indios* and *Bárbaros*," *Ibero*, 2 (1970), 260-81; Frida Weber de Kurlat, "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación," *NRFH*, 19 (1970), 337-59.

29 Algunos títulos recientes: Alan S. Trueblood, "Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega," *HR*, 32 (1964), 305-18; Teresa Labarta de Chaves, "Forma cerrada y forma abierta en el uso del espacio y del tiempo en el teatro español de los siglos XVI y XVII," *Hispanó*, 34 (1968), 207-35; Michael J. Ruggerio, "Dramatic Conventions and their Relationship to Structure in the Spanish Golden Age *Comedia*," *RHM*, 37 (1972-73), 137-54.

30 Quizás pueda ser interesante hacer el punto acerca de la "querelle." Sin pretender proporcionar una bibliografía exhaustiva recordaré algunos aportes, unos recientes, otros

ya clásicos: Edwin S. Morby, "Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope," *HR*, 11 (1943), 185-209; D. H. Roaten y Federico Sánchez Escribano, *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700* (Nueva York, 1952); A. A. Parker, "An Approach to the Spanish Drama of the Golden Age," *Tulane Drama Review*, 4 (1959), 46-58 (presentado después en forma revisada bajo el título "The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation," en *The Great Playwrights*, ed. Eric Bentley [Nueva York, 1970], I, 679-707); Arnold G. Reichenberger, "The Uniqueness of the *Comedia*," *HR*, 27 (1959), 303-16; Gerald E. Wade, "The Interpretation of the *Comedia*," *BCom*, 11 (1959), 1-6; Stephen Gilman, "The *Comedia* in the Light of Recent Criticism, Including the New Criticism," *BCom*, 12 (1960), 1-5; R. D. F. Pring-Mill, "Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: Métodos de análisis temático-estructural," en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. Hans Flasche (Munchen, 1968), pp. 369-413; A. A. Parker, "Aproximación al drama español del Siglo de Oro," *CI*, 3 (1969), 85-109; Eric Bentley, "The *Comedia*: Universality or Uniqueness?" *HR*, 38 (1970), 147-62; Arnold G. Reichenberger, "The Uniqueness of the *Comedia*," *HR*, 38 (1970), 163-73. Un resumen de estas diatribas puede verse en Raymond R. MacCurdy, "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: Resumen crítico," en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (Madrid, 1971), pp. 525-34.

En estos últimos años la "querelle" ha proseguido, intensificándose después de 1973, año en que se ha tenido un simposio acerca de "comedia" y "tragedia." Cf. C. A. Jones, "Some Ways of Looking at Spanish Golden Age Comedy," en *Homenaje a William L. Fichter*, pp. 329-39; Michael J. Ruggerio, "The Term 'Comedia' in Spanish Dramaturgy," *RF*, 84 (1972), 277-92; Bruce W. Wardropper, "The Implicit Craft of the Spanish *Comedia*," en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones (Londres, 1973), pp. 339-56; J. H. Parker, "Tragedy and Comedy in 17th Century Spain," *Hispanó*, número especial, 1 (1974), 29-35; James A. Parr, "An Essay on Critical Method Applied to the *Comedia*," *Hispania*, 57 (1974), 433-44; Edward M. Wilson, "A Defence of the 'British Critics' of the *Comedia*," *Hispania*, 58 (1975), 481-82 (con "A Reply" del mismo Parr en las pp. 483-84); Arnold G. Reichenberger, "Thoughts about Tragedy in the Spanish Theater of the Golden Age," *Hispanó*, número especial, 1 (1974), 37-45; Gerald E. Wade, "Elements of a Philosophic Basis for the Interpretation of Spain's Golden Age Comedy," en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80º aniversario*, ed. Josep M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani (Barcelona, 1974), pp. 323-47; Thomas Austin O'Connor, "Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?" *HR*, 43 (1975), 275-89 (con un "Postscript" de Arnold G. Reichenberger, pp. 289-91); Gerald E. Wade, "A Philosophic Basis for Drama, Including the *Comedia*," *BCom*, 28 (1976), 59-88; Frank P. Casa, "Some Remarks on Professor O'Connor's Article 'Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?' " *BCom*, 28 (1976), 27-31; Stephen Lipmann, "Metatheater and the Criticism of the *Comedia*," *MLN*, 91 (1976), 231-46. Algunos conceptos ilustrados en estos ensayos han sido aplicados al mismo Vélez. Véase Alison Weber, "*Hamartia* in *Reinar después de morir*," *BCom*, 28 (1976), 89-95.

31 Por ejemplo, *Fuente Ovejuna*, conocidísima y celebradísima a partir de las postrimerías del siglo pasado, parece haber tenido muy poco éxito en sus días: sólo se publicó una vez, y sólo se tiene noticia que en 1619, año de su publicación, pasó a América (cf. C. E. Anibal, "Lope de Vega's *Dozena Parte*," *MLN*, 47 [1952], 1-7; Salomon, *Recherches sur le thème paysan*, p. 862, n. 37). Y al contrario, una obra como *El capitán Belisario y ejemplo mayor de la desdicha* se publicó bajo el nombre de Lope veintiséis veces desde el siglo XVII al XVIII, una vez atribuida a Montalbán, otra como "de un ingenio" (cf. Profeti, *Per una bibliografia*, pp. 397-407). Y muchas veces los autores barrocos, al reunir

sus comedias para la publicación, nos sorprenden con las que eligen, y que nosotros juzgamos muy poco interesantes, o "hermosas."

32 Cf. Carmelo Samoná, "L'esperienza cultista nel teatro dell'età di Lope," en *Studi di letteratura spagnola* (Roma, 1964), pp. 99-168. Puede verse también Harry W. Hilborn, "El creciente gongorismo en las comedias de Lope de Vega," en *Homenaje a William L. Fichter,* pp. 281-94, pero téngase en cuenta la reseña de Agapito Rey, en *Segismundo,* 10, n°s. 1-2 (1974), 4.

33 Remito a los resultados que saqué en claro en mi *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope* (Pisa, 1970), pp. 166-83.

34 Para una exacta definición del asunto necesitaríamos por lo tanto una cronología de las obras de Vélez más valiosa y completa que la que poseemos, aunque mucho se ha trabajado en este sentido, incluso recientemente (cf., por ejemplo, Enrique Rodríguez Cepeda, "Para la fecha de *La serrana de la Vera,*" *BCom,* 27 [1975], 19-26). Y será muy interesante también estudiar las relaciones de Vélez con los comediógrafos de su tiempo, o los problemas de la representación de la obra teatral. A este respecto fundamentales han sido los ensayos debidos a John E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: Estudios y documentos. I, 1600-1650* (Londres, 1971); *II, 1651-1665* (Londres, 1973); *III, 1666-1687* (Londres, 1974). Véase también Noël Salomon, "Sur les représentations théâtrales dans les *pueblos* des provinces de Madrid et Tolède, 1589-1640," *BH,* 62 (1960), 398-427; Emilio Carilla, *El teatro español de la Edad de Oro: Escenarios y representaciones* (Buenos Aires, 1968).

35 Repito en las líneas siguientes unas pocas notas aparecidas en mi introducción a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* (Madrid, 1978), pp. 18-19.

36 Una guía razonada al problema del teatro como signo, con reseña de las principales intervenciones y buenas indicaciones bibliográficas, es Gianfranco Bettetini y Marco de Marinis, *Teatro e comunicazione* (Firenze, 1977). Entre los muchos artículos y libros reseñados hay que mencionar Pierre Larthomas, *Le langage dramatique* (París, 1972); Marcello Pagnini, "Per una semiologia del teatro classico," *SCr,* 12 (1970), 121-40; F. Ruffini, "Semiotica del teatro: Ricognizione degli studi," *Biblioteca Teatrale,* 9 (1974), 34-81; y el clásico Etienne Soriau, *Les 200.000 situations dramatiques* (París, 1950). En el campo hispánico véase *Semiología del teatro,* ed. José M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo (Barcelona, 1975). Entre los trabajos que integran el volumen señalo el de José María Díez Borque, "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español," pp. 49-92, por lo tocante al tema "teatro barroco"; y María del Pilar Palomo, "El proceso comunicativo de *La Esfinge,*" pp. 145-66, por lo que se refiere a una puntualización metodológica. Véase también Frida Weber de Kurlat, "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro," *Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso,"* 1 (1974), 35-67, que destaca en la comedia una serie de funciones, microsecuencias y macrosecuencias, libres y asociadas. Huelga decir que me intereso aquí sólo por los niveles más específicamente "literarios," dejando de lado—no por menos interesantes, sino por no pertinentes a la línea de mi investigación—los elementos extra- o preliterarios (gestos y ademanes, elementos icónicos, etc.).

37 Por esto se ha podido subrayar la relación entre comedia y "novela corta." Cf. Marcos A. Morínigo, "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro," *RUBA,* V época, año II, n°. 1 (1957), pp. 41-61; F. L. Yudin, "The *Novela Corta* as *Comedia*:

Lope's *Las fortunas de Diana,*" *BHS,* 45 (1968), 181-88; idem, "Theory and Practice of the *Novela Comediesca,*" *RF,* 81 (1969), 585-94. Puede verse también Alexandre Cioranescu, "La nouvelle française et la *comedia* espagnole au XVIIe siècle," *CAIEF,* 18 (1966), 253-54.

38 Cf. el ya clásico *El análisis del relato* (Buenos Aires, 1970). El nivel diegético teatral ha sido examinado, junto al aspecto métrico, por Aldo Ruffinatto, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)* (Torino, 1971).

39 De particular interés será la correlación que se establece entre la "acción" que se desarrolla directamente en la escena, delante de los ojos de los espectadores, y la "relación," el cuento de acciones ya acaecidas o que pasan "fuera" del lugar teatral. Para la proporción entre diálogo-relación, véase Laura Dolfi, *Studio sulla commedia di Tirso de Molina "Por el sótano y el torno"* (Messina-Firenze, 1973).

40 El término, que deriva de Greimas, con cierta aproximación, indica a los personajes, no en cuanto "personas," sino en cuanto "generadores de acciones"—"no por lo que son, sino por lo que hacen," para repetir la formulación de Roland Barthes, *El análisis del relato.*

41 En este sentido es interesante el artículo que Mitchell D. Triwedi dedica a la metáfora "cuello de garza" en *Reinar después de morir*: "Inés de Castro, 'cuello de garza': Una nota sobre el *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara," *Hispanó,* 15 (1962), 1-7.

42 Cf. Cesare Segre, "Sistema y estructuras en las Soledades de Antonio Machado," en *Crítica bajo control* (Barcelona, 1970), pp. 103-04.

43 Por ejemplo, se puede relevar que la oposición Corte vs. Aldea es tópica en el teatro barroco, pero una relación homóloga puede establecerse con distintas parejas de opuestos: si en *Fuente Ovejuna* de Lope la homología se establece con Cortesía vs. Descortesía, o bien, Honor vs. Deshonor, para culminar en un máximo denominador común Orden vs. Desorden, en *Los hijos de la Barbuda* de Vélez la pareja homóloga es Amor vs. Desamor, lo que proporciona un desarrollo por completo distinto, y una solución no cruenta del problema (remito a mi introducción de *Fuente Ovejuna,* y a mi "Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda,*" en *QLL,* 1 (1976), 161-89.

Y para proporcionar otro ejemplo, relativo en este caso al nivel de la forma de la expresión, vemos que metáforas animísticas constituyen un polo fundamental de la visión de Quevedo (cf. Alessandro Martinengo, *Quevedo e il simbolo alchemistico* [Padua, 1967]), y han sido ahora destacadas en Vélez por C. George Peale, "La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo,*" *BH,* 78 (1976), 1-23. Véase además los primeros y conocidos estudios de Georges Cirot, "Le style de Vélez de Guevara," *BH,* 44 (1942), 175-80; "Le procédé dans *El Diablo Cojuelo,*" *BH,* 45 (1943), 69-72; y "A propos du *Diablo Cojuelo.* Aperçus de stylistique comparée," *BH,* 46 (1944), 240-51; Manuel Muñoz Cortés, "Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo,*" *RFE,* 27 (1943), 48-76; Charles V. Aubrun, "*El Diablo Cojuelo* et *Le diable boiteux*: Deux définitions du roman," en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh* (París, 1966), I, 57-73; Gustavo Alfaro, "*El Diablo Cojuelo* y la picaresca alegorizada," *RF,* 83 (1971), 1-9. Como se verá, el concepto de "estilo," particularmente estudiado en Vélez, ha cambiado, pasando de una definición en términos de proyección personal del autor, según nos explica el método crítico que conocemos bajo el nombre de "estilística," a una relación con un código de

comunicación al que puede adherir, o que puede infringir, como prefiere subrayar la semiología.

44 Entre las muchas intervenciones sobre el tema, desde las primeras formulaciones de los formalistas rusos (cf. Tzvetan Todorov, ed., *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes* [París, 1965], tr. castellana de Ana María Nethol [Buenos Aires, 1970]), quiero mencionar, por la perfección y la claridad del método, Carmelo Samoná, "Sui rapporti tra storia e testo: La letteratura come 'trasgressione' e altri appunti," *Belfagor*, 30 (1975), 651-68.

45 M. G. Profeti, *Paradigma y desviación (Lope, Calderón y un tema barroco: "El purgatorio de San Patricio")* (Barcelona, 1976), p. 23.

46 Cf. Enrique Rodríguez Cepeda, reseña de Profeti, "Note critiche," en *Segismundo*, 2, nº. 1 (1966), 214-17; y el más reciente "Consideraciones sobre Luis Vélez de Guevara," *Mester*, 5, nº. 2 (1975), 112-22. Un enfoque de este tipo proporcionó, por ejemplo, Joaquín de Entrambasaguas, "Haz y envés de Luis Vélez de Guevara," en *Estudios y ensayos de investigación y crítica, de la leyenda de Rosamunda a Jovellanos, RL*, Anejo 37 (Madrid, 1973), pp. 129-40 (publicado por primera vez en 1946).

47 Según mi parecer es perfecto en este sentido el enfoque proporcionado por C. George Peale, *La anatomía de "El Diablo Cojuelo": Deslindes del género anatomístico* (Chapel Hill, 1977).

48 Cf. la denuncia de "la tentazione, di fronte alla quale la psicoanalisi clinica soccombe, . . . di considerare gli scritti come sintomi o indizi di un conflitto il cui *luogo* vero non è l'opera, ma la vita dello scrittore. Si ricade, in una forma più raffinata, nel vizio redibitorio . . . degli zelatori dell'erudizione storica"–Serge Doubrovsky, *Critica e oggettività* (Padua, 1967), p. 131. Y véase también la sucesiva análisis de la negación de la realidad del autor en dependencia de las leyes universales de la "libido," que lleva de nuevo al impresionismo y al biografismo (pp. 131-47). Un enfoque correcto puede verse en Francesco Orlando, *Per una lettura freudiana de la "Phèdre"* (Torino, 1971).

49 Charles Mauron, por ejemplo, en *Dalle metafore ossessive al mito personale*, tr. italiana (Milano, 1966), ha desenterrado una red de metáforas en Mallarmé. Yo misma he podido descubrir en Montalbán la "metáfora obsesiva" del helarse del arroyo como indicio de una inseguridad personal suya (*Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*, pp. 162-65); o en Quevedo, la presencia de dos tipos de "escritura": una basada en una agresividad hacia el objeto de su descripción, que se manifiesta en la poesía satírica y se expresa en la ruptura del proverbio, de los usos lingüísticos codificados, en la dilogía; la otra que procura superar, a través del narcisismo, del olvido y hasta de la destrucción del cuerpo, estas pulsiones agresivas, y que llega a una estructura aplacada en los así llamados sonetos metafísicos–M. G. Profeti, "Scrittura di esecuzione e scrittura di eversione in Quevedo," en *QLL*, 2 (1977), 141-65.

*Addenda. Ya en pruebas me permito añadir lo siguiente: a la nota 36, se deben agregar Marco de Marinis, *Semiótica del teatro* (Milano, 1982), con una bibliografía exhaustiva, y Eduardo Forastieri Braschi, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega* (Madrid, 1976); a la nota 48, la bibliografía relativa al problema en mi artículo, "Psicoanálisis y literatura," en *Técnicas y métodos de estudio de la literatura* (Madrid, 1982).