GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

SOBRE LA HUELLA GONGORINA EN EL TEATRO DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA [1]

El influjo de Góngora en los dramaturgos de los primeros cuarenta años del siglo XVII, el periodo más dinámico del desarrollo de la Comedia Nueva, comportaría tres aspectos de diferente relevancia: el aprovechamiento de sus romances artísticos; la reacción contra los usos de la renovación del lenguaje poético que él lideró; y por último – aunque sea la consecuencia más transcendente –, su adopción por parte de las sucesivas generaciones de escritores. Las páginas que siguen apuntarán algunas consideraciones sobre el papel representado por Luis Vélez de Guevara en cada uno de esos tres apartados. Es obvio que su tratamiento adecuado requeriría más espacio y esfuerzo de los aquí dedicados, por lo que deben considerarse como adelantos para futuros desarrollos.

Apenas se sabe nada documentalmente sobre las relaciones biográficas que pudieron mantener Vélez y Góngora. A buen seguro que compartieron sesiones en algunas de las academias en que transcurría parte de la efervescente vida literaria y cultural del Madrid de Felipe III y Felipe IV. Datos hay que señalan su coincidencia en la Academia Poética, formada a partir de 1614, que celebraba sus reuniones primero en casa de P. Ferrer y después en la de Francisco de Medrano, y donde tendrían por contertulios, entre otros escritores, a Mira de Amescua, Guillén de Castro, Jiménez de Enciso, Tirso de Molina, Diego de Villegas, Quevedo, el príncipe de Esquilache, Cristóbal de Mesa, Valdivielso, López de Zárate [2]. También podría haber propiciado su cercanía el entorno cortesano de Felipe IV. Según J. H. Elliott, la condición de andaluces de ambos habría contribuido a la acogida

[1] Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D *Géneros dramáticos en la comedia española: Luis Vélez de Guevara* (BFF2002-04092-C04-02), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

[2] Cfr. Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis Book, London 1991, p. 111.

que les deparó el conde-duque de Olivares, más fuerte y duradera en el caso de Vélez [3].

Tampoco los textos conservados de ambos escritores apuntan la existencia de una relación personal. Hasta donde he podido comprobar, Góngora nunca cita a Vélez en sus obras. Mientras que éste sólo menciona a aquel explícitamente en dos ocasiones, ambas de *El diablo Cojuelo*. Encomiástica, pero convencional, es la que se encuentra en el tranco VI:

> Y habiéndose sorbido los siete vados y las ventas de Alcolea, se pusieron a vista de Córdoba por su fertilísima campiña y por sus celebradas dehesas gamenosas, donde nacen y pacen tanto brutos, hijos del Céfiro más que los que fingió la antigüedad en el Tajo portugués; y entrando por el Campo de la Verdad – pocas veces pisado de gente desta calaña – a la Colonia y populosa patria de dos Sénecas y un Lucano, y del padre de la Poesía española, el celebrado Góngora [...] [4].

Con asomo de sátira literaria se presenta la otra en una de las «premáticas» del tranco X:

> Iten, que los poetas más antiguos se repartan por sus turnos a dar limosna de sonetos, canciones, madrigales, silvas, décimas, romances y todos los demás géneros de versos a poetas vergonzantes que piden de noche, y a recoger los que hallaren enfermos comentando o perdidos en las *Soledades* de don Luis de Góngora [...] [5].

1. *El Góngora de los romances nuevos*

Los trabajos de M. Herrero García [6] y R. Menéndez Pidal [7] apuntan datos sobre la presencia de los romances del poeta cordobés en el teatro áureo, influjo anterior y simultáneo al mucho más trascendental de su estilo poético, pero interesante también para trazar el panorama literario del momento. Hace unos años tuve la oportunidad de incorporar a la lista de

[3] *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1998, p. 209.

[4] L. Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, A. R. Fernández e I. Arellano eds., Castalia, Madrid 1988, pp. 153-54.

[5] *Ivi*, pp. 231-32.

[6] *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid 1930, pp. 139 y ss.

[7] *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1945, pp. 204-205; y, sobre todo, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid 1953, II, pp. 180-82.

dramaturgos que supieron sacar partido de alguno de los poemas octosilábicos gongorinos a Vélez de Guevara, quien, por otro lado, pasa por ser junto con Juan de la Cueva y Lope de Vega uno de los principales impulsores de la apropiación de los romances por la Comedia. Se trata del que comienza «Criábase el albanés / en las cortes de Amurates», de cuya explotación tanto por parte suya – al menos, son dos las piezas que la llevan a cabo – como de bastantes otros dramaturgos, a partir de él, existen claros testimonios. Las claves para apreciar ese aprovechamiento las proporcionó el hallazgo de la comedia titulada *El jenízaro de Albania*, que podría fecharse entre 1608 y 1610, y que dramatiza la liberación de Albania por Jorge Castrioto [8]. Para su construcción, además de incorporar los primeros versos del romance, se sirvió de la anécdota y de los personajes con curiosas y arriesgadas transformaciones. La pieza habría de nutrir de bastantes materiales a otra sobre los mismos episodios históricos escrita por el propio autor muchos años después, en 1628: *El príncipe esclavo*; que, a su vez, daría pie a una refundición (conocida con los títulos de *El gran Jorge Castrioto* y *Príncipe Escanderbey*) y a una continuación (*El príncipe esclavo. Segunda parte*). Todas estas manifestaciones se atribuyen a Vélez, aunque he manifestado mis dudas sobre que la refundición sea realmente suya. Y la herencia del romance gongorino no acaba ahí: al año siguiente Pérez de Montalbán escribiría su auto sacramental *El príncipe esclavo Escanderbech*; más adelante un tal Felipe López elaboró la comedia burlesca *Escanderberg*; también Melgarejo tiene un entremés titulado *Escanderbey*. Huellas bufas de la pieza hay en la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo* y en la comedia burlesca *Las aventuras de Grecia*, amén de otras alusiones sueltas en diferentes obras de teatro extenso o breve [9].

2. *El Góngora 'gongorino'. Las alusiones anticulteranas de Luis Vélez de Guevara*

La irrupción en el panorama literario de la nueva poesía abanderada por el *Polifemo* y las *Soledades* a partir de 1613 habría de tener ecos de diferente clase y signo en el teatro. Su huella más transcendente consistió en la

[8] Cfr. *Más Góngora en la Comedia Nueva: La fortuna dramática del romance del Albanés*, en *Homenaje al Profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, Universidad-Junta de Castilla y León, Valladolid 1998, pp. 201-13.

[9] Cfr. G. Vega, *Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas*, en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, A. Robert Lauer and Henry W. Sullivan, eds., Peter Lang, New York 1997, pp. 343-71; especialmente, pp. 343-45.

gongorización progresiva del decir de los personajes de comedias y autos. Es más, esta adopción, que alcanzó a la mayoría de los autores, incluso a los que como Lope se manifestaron más decididamente contrarios en sus declaraciones explícitas, figura como uno de los grandes rasgos caracterizadores de la evolución de la Comedia Nueva hacia el estadio que representan Calderón y sus coetáneos [10]. Mucho menos relevante en cuanto a su alcance artístico, aunque indicativa del juego de fuerzas desplegado, fue la reacción por parte de los dramaturgos de las primeras fases contra los nuevos modos expresivos de Góngora y, sobre todo, de sus imitadores menos dotados (es evidente tal distinción en Lope). De ese rechazo existen bastantes testimonios en los textos y paratextos del teatro barroco desde la segunda década del siglo XVII hasta bastante después, con especial incidencia en los años veinte y treinta. Ofrece distintas formas, desde el ataque directo y serio, más propio de cartas y dedicatorias que de los versos dramáticos, a las sátiras que aparecen en boca de los personajes de ficción, con los graciosos como principales sostenedores. Los chistes anticulteranos terminaron por convertirse en tópicos que habían perdido una buena parte de la carga semántica originaria, y eran susceptibles de aparecer incluso en las obras de quienes deberían haberse dado por aludidos.

De los textos sondeados correspondientes a los principales dramaturgos que conforman el llamado ciclo de Lope, son los del propio Fénix los que ofrecen más testimonios de oposición a los nuevos modos, en justa correspondencia con los ataques que recibió de los poetas partidarios de los mismos, quienes le tuvieron por el representante más significado de los usos que querían cambiar. Los versos dramáticos de Lope al respecto y, más aún, las dedicatorias incluidas en las diferentes partes, a partir de la *Novena* (1617), pueden considerarse como un ajustado cronógrafo y termómetro del problema. De acuerdo con ellos, los momentos más arduos de lucha se situarían entre 1620 y 1625; aunque ya antes se habían producido sucesos muy notables, como los que rodearon la publicación de la *Spongia* de Torres Rámila y las reacciones que provocó [11]. Por lo que concierne al teatro, el despliegue de motivos críticos y satíricos contra los poetas cultos que se insertan en los preliminares de las obras editadas o se ponen en boca de los

[10] Cfr., por ejemplo, la síntesis reciente que sobre dicho proceso ofrece M. G. Profeti bajo la entrada *Cronología*, en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos dirs., Castalia, Madrid 2002, pp. 96-99.

[11] La crónica del episodio y de las fuerzas contendientes puede verse en el capítulo X de la *Nueva biografía de Lope de Vega* de C. Alberto de la Barrera y Leirado (Atlas, Madrid 1973). Cfr. también H. A. Rennert y A. Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca 1967, pp. 242 y ss.

personajes es amplio: se les censura por primerizos presuntuosos que no respetan las canas biológicas y dramáticas de los poetas de su prestigio [*La discreta venganza*: 1,741 [12], (c. 1620); prólogo de «El Teatro a los letores» de la *Décima quinta parte* (1621)], por escasos en léxico e imposibles en retórica [dedicatoria de *La pobreza estimada*, en la *Décima octava parte* (1623)], por ininteligibles [*El saber puede dañar*: 3,22 (1620-1625); *Ay, verdades que en amor...*: 2,747 (1625)], por vanos y locos [dedicatoria de *Lo cierto por lo dudoso*, en *Parte veinte* (1625)], por usar una lengua áspera y que atenta contra la gramática [dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* también en la *Parte veinte* (1625)], una lengua de conjuros [*Guardar y guardarse*: 3,692 (1620-1625)], hueca [*Amar, servir y esperar*: 3,24 (1624-1635)], artificiosa [*El servir a buenos*: 1,365 (1620-1625)], propia de advenedizos y nuevos ricos [*El premio del bien hablar*: 2,916 (1624)].

A partir de 1630, el enfrentamiento parece derivar en Lope hacia un juego de burlas, ya más literario que vital [*La boba para los otros*: 2,6 (c. 1630); *El castigo sin venganza*: 1,56 (1631); *El desprecio agradecido*: 3,116 (1633); *El guante de doña Blanca*: 2,428 (1630-1635); *Las bizarrías de Belisa*: loa (1634)].

También la postura de Tirso ante la poesía culterana es clara. Precisamente, suya es la sátira con fecha más antigua que he podido localizar dentro de una comedia: *Amor y celos hacen discretos* (1,225) de 1615. Otros pasajes notables se encuentran en *Santo y sastre* (1,29) y *Celos con celos se curan* (1,441; 3,193; 3,243). Ruiz de Alarcón ofrece, asimismo, textos muy jugosos al respecto en *La industria y la suerte* (2,317) de 1620-1621, *Examen de maridos* (2,953) de 1623-1625, o la segunda parte de *El acomodado don Domingo de Don Blas*, de c. 1632. Otro tanto ocurre con Mira de Amescua, en cuya comedia *Cuatro milagros de amor* (1629-1631) encontramos la que quizá sea la más extensa utilización teatral de la parodia anticulterana.

Como se apuntó, a medida que avanzan los años treinta, las bromas con el culteranismo se hacen más y más lugares comunes, susceptibles de ser utilizados por los mismos poetas que en su momento representaron ese frente contra el que se revolvieron Lope y sus dramaturgos más cercanos. Como ejemplo, sirva este caso de Rojas Zorrilla en su comedia *Sin honra no*

[12] Salvo que se diga lo contrario, a lo largo del trabajo las referencias a las obras se harán por el *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO), C. Simón Palmer coord. CD-ROM, Chadwyck-Healley España, Madrid 1998. La localización de la cita se hace mediante dos cifras separadas por una coma: la primera corresponde a la jornada y la segunda al número de una de las líneas (no de versos) que ocupa dicha cita. La facilidad de su búsqueda por medio del programa informático haría innecesarias otras precisiones.

hay amistad: «Está hecho un Góngora el cielo, / más obscuro que su libro» (3,17).

Por lo que respecta a Luis Vélez de Guevara, es curioso constatar cómo su nombre figura al frente de uno de los pasajes mejor conocidos del anticulteranismo jocoso en la Comedia, gracias a que L. K. Delano lo consignó en un trabajo dedicado a la sátira metaliteraria del soneto [13]. Pertenece a la obra conocida con los títulos de *El príncipe Escanderbey* y *El gran Jorge Castrioto*, En el primer acto el gracioso Laín ha declarado a Amurates que es poeta:

Amurates ¿Que eres poeta? *Láin* Y precito
crítico, culto sonoro,
y soy poeta que ignoro
aquello mismo que he escrito.
Con un soneto acredito
mis poéticos cuidados,
puestos de los afamados
poetas, y no entendidos;
que son pocos escogidos,
aunque muchos los llamados.
A la gruta voraz sedienta Oronte,
al abrasado cisne horror bruncula,
no más radiante su esplendor tripula
lóbrega noche en tienda de horizonte.
El ver que fausto trépido Aqueronte
confuso mueve, rígido regula,
incauto los principios articula,
si ver hacienda, derritiendo monte.
Etrope leto ostenta reto efeto
en las caducas olas del dios loco
flamante espuma de candor perfeto.
En montaraz halcón del alto Coco...
¿Se entiende bien, Señor, este soneto?
Amurates Yo no lo entiendo. *Laín* Pues ni yo tampoco [14].

De paso este episodio se convertía también en una de las escasas incursiones que los investigadores habían hecho en las comedias sobre el héroe albanés

[13] *The Gracioso Continues to Ridicule the Sonnet*, en «Hispania», 18, 1935, pp. 383-400.

[14] *Parte 28 de Diferentes Autores* (P. Blusón-P. Escuer, Huesca 1634), Biblioteca Nacional de Madrid: Ti 30, h. 219v-22r. En todas las citas de testimonios antiguos se ha modernizado la ortografía y la puntuación para facilitar la lectura.

atribuidas a Vélez, tan celebradas en la época como descuidadas por la crítica contemporánea hasta hace poco. Sin embargo, como ya se adelantó, el estudio pormenorizado de esta pieza en relación con otras sobre el mismo personaje también asignadas a Vélez, que tuve oportunidad de realizar en otro momento, me llevó a la conclusión de que la titulada *El príncipe Escanderbey* es en realidad una refundición de la primera parte de *El príncipe esclavo*; y que muy probablemente su responsabilidad no le correspondería al escritor ecijano, que sí es el autor de ésta, pero donde el pasaje anticulterano no se encuentra [15]. Tampoco contribuye a la atribución a Vélez del pasaje el hecho de que apenas se encuentren en sus obras de autoría cierta alusiones contra culteranos. En la treintena larga de las sondeadas tan sólo he logrado dar con un par de ellas, que además son bien escuetas, muy alejadas, por tanto, de las que se pueden encontrar en los dramaturgos de su generación.

Una de ellas pertenece a *El Catalán Serrallonga*, escrita con posterioridad a 1633, que es ya época en que este tipo de menciones se ha convencionalizado y no tienen la fuerza combativa de los primeros momentos. Es comedia en colaboración con Coello y Rojas Zorrilla, si bien la alusión aparece en la jornada tercera, que corresponde a Vélez. Un personaje caracterizado como Vejete se ha ofrecido a escribir una relación sobre las andanzas del protagonista a un ciego; y ante la pregunta de si es poeta, responde: «Y de los cultos / que lo que escriben no entienden / ellos, ni el mismo demonio» [16].

La otra alusión, de menor alcance aún, se encuentra en *El águila del agua*. Dentro de una de esas escenas de entremés usuales en Vélez, aparece un poeta condenado a galeras, que saluda culteranamente al entrar: «Muchos crepúsculos destos, / que son bostezos del alba, / dé Dios a voacedes» [17]. Pero no se explota más la vena culterana. La gracia del personaje reside en su dificultad para discurrir pasos de comedia, que es también motivo de bromas en otras piezas del autor, como *El conde don Sancho Niño* o *Don Pedro Miago*.

Fuera de su teatro, *El diablo Cojuelo* (escrito entre 1637 y 1640, y publicado en 1641) ofrece un curioso testimonio de equilibrio con respecto a los dos extremos. En el tranco X y último están las «Premáticas y orde-

[15] G. Vega, *Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas*, cit., pp. 361 y ss.

[16] *Parte treinta* de la colección de *Diferentes Autores*. Edición sin identificar. Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander: 34194, p. 507.

[17] Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua*, edición de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark. Delaware, 2003, vv. 2640-42.

nanzas que se han de guardar en la ingeniosa Academia Sevillana desde hoy en adelante». Con respecto a la nueva poesía dice:

> Primeramente se manda que todos escriban con voces castellanas, sin introducillas de otras lenguas, y que el que dijere *fulgor, libar, numen, purpurear, meta, trámite, afectar, pompa, trémula, amago, idilio,* ni otras desta manera, ni introdujere posposiciones desatinadas, quede privado de poeta por dos academias, y a la segunda vez confiscadas sus sílabas y arados de sal sus consonantes, como traidores a su lengua materna [18].

Pero también censura jocosamente a los parcos:

> Iten, porque a nuestra noticia ha venido que hay un linaje de poetas y poetisas hacia palaciegos, que hacen más estrecha vida que los monjes del Paular, porque con ocho o diez vocablos solamente, que son *crédito, descrédito, recato, desperdicio, ferrión, desmán, atento, valido, desvalido, baja fortuna, estar falso, explayarse,* quieren expresar todos sus conceptos y dejar a Dios solamente que los entienda, mandamos que se les den otros cincuenta vocablos más de ayuda de costa, del tesoro de la academia, para valerse dellos, con tal que, si no lo hicieren, caigan en pena de menguados y de no ser entendidos como si hablaran en vascuence [19].

3. *Una aproximación al Vélez «gongorino»*

Las escasas alusiones a Vélez de Guevara por parte de sus contemporáneos, si bien permiten entrever el prestigio de que gozó entre ellos, se mueven en el terreno de la alabanza convencional y apenas dejan asomar los rasgos caracterizadores de su arte [20].

Desde que en el siglo XIX se asientan los estudios literarios hasta el presente, el tratamiento del escritor arroja un balance contradictorio respecto a la faceta que aquí se contempla. La historia de las valoraciones conocidas arranca con el juicio demoledor de Alberto Lista:

[18] *El diablo Cojuelo,* cit., pp. 228-29.

[19] *Ivi,* pp. 230-31.

[20] Conocidas son las menciones de Cervantes en *El viaje del Parnaso* (1614) y en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615). En el primero dice de él que «es poeta gigante, en quien alabo / el verso numeroso, el peregrino / ingenio si un Gnatón nos pinta o un Davo»; en el segundo, celebra «el rumbo, el tropel, el boato y la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara». Por su parte, Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1632) valora sus cuatrocientas comedias por los «pensamientos sutiles, arrojamientos poéticos y versos excelentísimos y bizarros, en que no admite comparación su valiente espíritu».

> 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... [21].

Es la primera vez que nos encontramos con el vocablo «gongorino» aplicado a su estilo. Dicho término, de intención claramente negativa, como será común hasta tiempos más recientes, aparece y desaparece en las valoraciones sucesivas de los distintos autores. La de Adolf F. von Schack no puede ser más opuesta a la de Lista, tanto por la consideración positiva de su estilo como por su calificación:

> Sabe imprimir en sus caracteres originalidad y vida. Es agudo y gracioso cuando quiere: por último, su dicción es concisa, natural y flexible, y con frecuencia tan exenta de superfluos adornos y tan epigramática, que hay pocos dramáticos españoles que en esta parte se le asemejen [22].

G. Ticknor vuelve al uso peyorativo de la voz antedicha cuando, a propósito de la comedia *Más pesa el Rey que la sangre*, dice que «como todas las demás de su autor, está llena de hinchazón y gongorismo» [23]. R. de Mesonero Romanos, por su parte, en la nota introductoria a la edición de varias comedias del autor, asume los dos extremos en la valoración de sus obras «heroicas» al aseverar que «respiran por todas partes el vigor, la arrogante entonación y valentía del poeta fácil, del autor inspirado y audaz. En todas ellas, 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 de ingenio» [24].

Y llegamos a Cotarelo, al que debe reconocerse como primer impulsor, cronológicamente hablando, de la recuperación contemporánea del dramaturgo, merced a sus indagaciones biográficas y bibliográficas. Como remate

[21] *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844. Citado por E. Cotarelo, *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, en «Boletín de la Real Academia Española», III, 1916, pp. 621-52; IV, 1917, pp. 137-71, 269-308, 414-444. La cita en IV, p. 434.

[22] *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier, Madrid 1885-1888, 5 vols. (la primera versión alemana es de 1846, y la segunda, muy aumentada, de 1854). La cita en t. III, p. 292.

[23] *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia, Madrid 1851-1856. La cita en t. II, p. 439.

[24] *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*. Colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos por..., Atlas, Madrid 1951, t. II, BAE 45 (1ª ed. de 1858), p. XII.

de su estudio y tras pasar revista a las opiniones de sus predecesores, dice al respecto de lo que aquí se trata:

> Debe rechazarse la inculpación de ser en sus versos unas veces rastrero y prosaico y otras hinchado con exceso. Lo es por excepción: en general, su poesía es buena, con lenguaje propio y decoroso y sobremanera fácil y aun armoniosa [25].

Tales palabras deben valorarse aún más si tenemos en cuenta que el teatro de Vélez, y aún su propia persona, no parece que contaran con la simpatía del estudioso, quien antes de decir esto se ha despachado a gusto sobre sus defectos.

Otro de los pilares básicos de la bibliografía de Vélez es el trabajo de F. E. Spencer y R. Schevill [26]. Aunque en su breve introducción nada se dice sobre la caracterización de su estilo, el gongorismo y los términos conexos están bastante presentes a lo largo de las páginas del libro dedicadas a analizar una a una las obras de su repertorio. El concepto no es tanto explicado como utilizado a manera de instrumento cronométrico: la apreciación de una mayor presencia de este rasgo en las comedias que analizan les da pie para proponer unas fechas más tardías.

También fundamental para el conocimiento de Vélez de Guevara es el estudio de M. G. Profeti, donde se abordan con espacio múltiples aspectos de su obra. De indudable interés son las páginas dedicadas a la determinación de su estilo, que coteja con el que caracteriza su *Diablo Cojuelo*. No se ocupa específicamente de la presencia en él de los modos poéticos cultos, aunque se asume en distintos momentos [27].

El último estudio conjunto y extenso aparecido sobre la obra dramática de Luis Vélez de Guevara es el firmado por G. Peale y H. Urzáiz [28], donde se dice:

> Desde el punto de vista estilístico, la obra de Vélez de Guevara se caracteriza por una complejidad y riqueza inusuales: agudezas sorprendentes, metáforas brillantes, rebuscados conceptos, etc. La crítica ha reconocido en la poesía de Vélez de Guevara un refinamiento que es más cortesano y artificial que el de Lope. Como se mencionó anteriormente, el ecijano fue quien introdujo el

[25] *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, cit., IV, p. 444.

[26] *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Univ. of California Press, Berkeley 1937.

[27] *Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara*, en «Miscellanea di Studi Ispanici», 10, Università di Pisa, Pisa 1965, pp. 47-174; ver especialmente pp. 125 y ss., y 152.

[28] J. Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid 2003, I, pp. 929-59.

> gongorismo en la Comedia Nueva. En el conjunto de sus obras se puede rastrear este toque de ingeniosidad y artificio barrocos, tanto en su prosa – ahí está *El diablo cojuelo* como expresión máxima – como en su verso, si bien los cauces del teatro limitan inevitablemente esas posibilidades expresivas. Sea popular o culterana, subida de tono o elegante, mordazmente irónica o tiernamente conmovedora, su versificación era siempre magistral y fácil[29].

Efectivamente, con anterioridad a esa valoración general, el estudio ha apuntado la responsabilidad del escritor como introductor del gongorismo en la comedia áurea ya en una fecha inmediata a la publicación del *Polifemo* y las *Soledades*. Tales afirmaciones, a su vez, no hacen otra cosa que recoger la propuesta avanzada diez años antes por el propio G. Peale en un trabajo de título ambicioso dedicado a esta comedia: *Genesis, Numbers, Exodus, and Genetic Literary History: Luis Vélez de Guevara's Don Pedro Miago. The Missing Link between Gongorism and the Comedia*[30].

La teoría del principal responsable de la recuperación actual de los textos del dramaturgo es que, a pesar de que siempre se ha considerado el gongorismo como un rasgo que caracteriza al Vélez tardío y, en general, a la generación de los poetas nuevos a partir de mediados de los años veinte del siglo XVII, *Don Pedro Miago*, escrita en 1614, apunta una huella mucho más temprana, que obliga a adelantar la fecha del fenómeno. Es más, la obra antedicha puede considerarse como la puerta de entrada del gongorismo en la Comedia Nueva, y donde se señalan las pautas a seguir.

Una proposición de este alcance, que incumbe no sólo al arte poético y dramático de Vélez de Guevara, sino también al desarrollo del teatro aurisecular, creo que merece algunas reflexiones. En primer lugar, para que la obra en cuestión sea reputada como el puente entre gongorismo y Comedia, pienso que habría que asegurarse de que no hay otras que pudieran serlo también; y en un corpus como el español, con tantas obras perdidas, con tantas conservadas pero no atendidas, y con tantos problemas de datación, es muy difícil garantizarlo. Más aún: para tenerla por tal enlace, no bastaría con demostrar que por detrás conecta con el *Polifemo* y las *Soledades*, sino que tendría que determinarse con qué lo hace por delante, en qué otras obras pudo inseminar el gongorismo; y, sin embargo, todo parece indicar que se trata de una obra menor, sin herencia destacable. Y es que, aunque el investigador apunta como tal *El villano en su rincón* de Lope, su fecha de

[29] *Ivi*, I, p. 943.

[30] «Bulletin of the Comediantes», 45, 1993, pp. 219-43. También se hace eco de ella el estudio introductorio de G. Peale a la edición de la comedia: Luis Vélez de Guevara, *Don Pedro Miago*, edición de W. R. Manson y C. G. Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, California 1997, pp. 36-43.

escritura parece anterior [31]. De todas formas, opino que de existir tal fenómeno de intertextualidad entre las obras apuntadas, éste sería muy superficial. Y aquí estaría el inconveniente principal: los pasajes aducidos no justifican hablar de gongorismo, si por tal entendemos la conjunción de metaforismo brillante, sintaxis dislocada, neologismos, referencias cultas. Ninguno de los siete casos seleccionados de la comedia de Vélez que muestran esa supuesta huella de los poemas de Góngora ofrece evidencias inequívocas que exijan pensar que son estos los modelos. El único de ellos que se confronta explícitamente con un lugar gongorino paralelo es:

> ¡Gracias a Dios, estrellado
> manto, que os miro, y que al prado
> los verdes recamos piso! (vv. 328-30)

El pasaje con el que se pone en relación pertenece a la *Soledad primera*:

> Ellas en tanto en bóvedas de sombras,
> pintadas siempre al fresco
> cubren las que Sidón telar turquesco
> no ha sabido imitar verdes alfombras.

Las distancias en metaforización y, sobre todo, en flujo sintáctico y rítmico son claras. Por lo que se refiere a la única imagen que realmente comparten, o casi, – el «prado» como «alfombra» o «recamo» «verde» –, las referencias previas a la comedia no se reducen a Góngora: hay otras, entre las que podría mencionarse la de Lope en *El bastardo Mudarra* (1612), por ser inmediatamente anterior a las dos recién citadas, sin que eso suponga que la considere su modelo:

> Cierran cipreses con funesta calle
> de un verde prado la pintada alfombra (3,468).

La verdad es que no son fáciles de determinar las pautas y tiempos de la presencia en el teatro de Vélez de Guevara de los rasgos fundamentales de la inexorable renovación liderada por Góngora. Los problemas comienzan a la hora de controlar un repertorio tan extenso e inestable textualmente [32],

[31] De 1611 la creen Morley y Bruerton, apoyándose en el análisis de su versificación estrófica y en lo señalado por J. F. Montesinos (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, cit., pp. 266-67).

[32] De la decena de dramaturgos más celebrados del siglo XVII, Vélez es uno de los que mayores problemas presenta en este sentido. En primer lugar, por el volumen de las piezas conservadas, que superan las ochenta, restos de una dilatada producción que el propio escritor y sus contemporáneos

carente, además, de ediciones accesibles para la mayoría de las obras. En segundo lugar, deben señalarse las dificultades de datación que presenta. Éstas, evidentemente, no son exclusivas de Vélez, sino que afectan a todo el repertorio áureo y constituyen el principal escollo para una valoración adecuada de sus fases de desarrollo, tendencias, etc.; pero al menos otros dramaturgos cuentan con instrumentos como los análisis estróficos, cuya eficacia para proponer fechas aproximadas ha quedado patente. Ya se apuntó, precisamente, cómo Spencer y Schevill, a falta de otras referencias, han intentado utilizar las supuestas marcas estilísticas del gongorismo como criterio de datación, según el cual serían menos antiguas las comedias con mayor presencia de las mismas. Sin embargo, las calas realizadas en unas cuantas de las que sabemos su fecha de escritura más o menos precisa no permiten una aplicación tan sencilla de ese baremo. El problema es complejo y sobrepasa las posibilidades de un trabajo como el presente, en el que me limitaré a proponer y comentar sintéticamente una serie de aspectos sin ningún afán exhaustivo.

El primer apunte tiene que ver con las relaciones entre estilo y género. Casi todas la piezas conservadas de Vélez entrarían en el apartado que la sensata propuesta taxonómica de I. Arellano denomina «obras dramáticas serias» [33]: comedias serias – la mayor parte –, algunas tragedias y autos sacramentales. Desde esta perspectiva genérica, quizá la peculiaridad más notable que su teatro ofrece en relación con los dramaturgos de su entorno y edad sea la mínima presencia de la comedia de capa y espada. El dato es bien expresivo: sólo una de las alrededor de ochenta comedias que se le atribuyen reúne, y no sin pegas, suficientes elementos para considerarla como tal [34]. La mayoría son de tema histórico o religioso. Aparte de lo que

cifraron en más de cuatrocientas obras, elaboradas a lo largo de casi medio siglo de trayectoria profesional, desde los últimos años del siglo XVI en que, al servicio del Cardenal Rodrigo de Castro, escribiría las primeras, a las vísperas de su muerte, más de cuarenta años después. En segundo lugar, están las condiciones de su transmisión, al ser el único de esa decena, junto con Mira de Amescua, que no logró publicar una porción de sus obras en una colección personal de *partes*. Las copias que nos han llegado presentan un grado de fiabilidad bastante bajo. Tomando como base para un acercamiento al problema de transmisión el catálogo de Spencer y Schevill (*The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, cit.), comprobaremos que de las 86 obras registradas (68 comedias auténticas, siete dudosas, ocho en colaboración y tres autos), tan sólo de cuatro nos han llegado manuscritos autógrafos; otras quince disponen de impresos fechados con anterioridad a la muerte del poeta; el resto se ofrece en manuscritos, sueltas y partes colectivas de las que ignoramos las fechas o son posteriores a 1644; un número sustancioso de ellas, hasta veinte, aparece publicado en algunos de los 48 volúmenes de la colección conocida como *Nuevas Escogidas* (1652-1704).

[33] *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 1995, pp. 138-39.

[34] Cfr. G. Vega, *La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: «Correr por amor fortuna»*, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo. 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello eds., Instituto Almagro de Teatro Clásico-Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real (en prensa).

quiera achacarse a su genio artístico en esa elección, parece claro que también tuvo bastante que ver el tipo de servicios dramáticos que los grandes señores para los que trabajó esperaban de él. En todo caso, temas, fuentes, contexto de representación, público, etc., son factores condicionantes de esa opción por un lenguaje más elevado, en términos relativos, que el de otros poetas cómicos. Tal característica es patente en comedias anteriores a 1613, y, por tanto, exentas de ese gongorismo 'oficial': *El espejo del mundo*, *Los fijos de la Barbuda*, *El jenízaro de Albania*, las dos partes de *La hermosura de Raquel*. Es lógico que un escritor con este registro elevado sea más proclive a adoptar las formas brillantes de la nueva poesía cuando éstas se vayan asentando en los teatros.

Más comentario merece la presencia o ausencia de rasgos cultos en el teatro posterior a 1614. Es evidente que después de esta fecha de la supuesta adhesión gongorina de Vélez, de la que *Don Pedro Miago* sería la abanderada – en opinión de G. Peale –, existen comedias en las que el discurso culterano no se percibe o lo hace de forma muy poco significativa, como en algunos casos han destacado los responsables de los estudios que preceden a algunas de las editadas recientemente. Y esto ocurre en obras de diferentes características temáticas y formales, y que pueden fecharse no sólo en los años cercanos a 1614, sino en los diversos tramos de su trayectoria dramática hasta el postrero.

Así, no se aprecian tales rasgos en los versos de *El conde don Pero Vélez*, comedia fechada al año siguiente de la dedicada al héroe vallisoletano, aunque la ocasión de su escritura se diría que es propicia para su presencia, ya que su función era la de servir de soporte literario del espectáculo representado en la noche de San Juan de 1615 en los jardines del palacio ducal de Lerma [35]. Años más tarde, en 1621 o 1622, en plena guerra de nuevos y viejos, Vélez elaboraría *El hijo del águila*, una de sus comedias protagonizadas por don Juan de Austria, cuyo lenguaje es calificado por R. Minian de Alfie, en el estudio que precede a su edición reciente, como «claro, sencillo», poco abundante en recursos retóricos, «coloquial, sin modismos populares (salvo algunos refranes) ni formas expresivas culteranas o conceptistas» [36]. De poco después, 1625, es *El rey en su imaginación*, comedia cuya acción se enmarca en Sicilia y tiene como motor primero el recurrente trueque de

[35] Luis Vélez de Guevara, *El conde don Pero Vélez*, edición de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Thomas E. Case, Juan de la Cuesta, Newark. Delaware 2002. Las páginas introductorias no se detienen en el estilo.

[36] Luis Vélez de Guevara, *El hijo del águila*, edición de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie, Juan de la Cuesta, Newark. Delaware 2003, pp. 35 y 37.

recién nacidos. Su estilo es caracterizado así por G. Peale en la introducción de su edición crítica:

> Vélez elaboró su obra en un estilo de término medio en el que la alusión culterana y la figura gongorina casi no existen [...] Sorprende que Vélez se quede dentro de estos estrechos linderos estilísticos porque la acción de su obra alterna entre el campo y la corte de Sicilia y comprende una gama de situaciones que los poetas solían articular con aquella retórica florida que se identifica como típica del Barroco [...] En el curso de la obra hay numerosas «aperturas» donde nuestro autor hubiera podido recurrir a las convenciones poéticas inspiradas por Góngora, convenciones que él mismo había aprovechado anteriormente en otras comedias y que la praxis de la Comedia Nueva ya daba por sentadas en el repertorio comunal de recursos poéticos [37].

Tampoco el lenguaje culto sería relevante en *El águila del agua*, otra de las piezas que sobre don Juan de Austria escribió para representarse como brillante espectáculo de corte en 1642. Son pocos y breves los parlamentos a los que asoman algunas de esas propiedades culteranas [38].

Sin embargo, existen obras en que el discurso culto sí es dominante. Es el caso de *Reinar después de morir*, la más celebrada de todas las del autor. Podría ejemplificarse con cualquiera de los parlamentos extensos, que abundan en esta obra. Precisamente, uno de ellos fue seleccionado por C. Samonà para su estudio-antología sobre la influencia culterana en los dramaturgos del tiempo de Lope [39]. Aunque, por ésta y otras características es claro que no se trata de una obra temprana, desconocemos su fecha exacta de escritura, lo que impide utilizarla para el trazado de la cronología del fenómeno que nos ocupa.

Sí que podemos precisar la de otras dos piezas decantadas decididamente por la estética culterana, la primera y segunda partes de *El príncipe esclavo*, de las que ya se ha hablado antes con otros propósitos. Hay indicios de que ambas debieron de componerse y representarse en Palacio en 1628, con la mirada puesta en apoyar artísticamente una operación de tanto interés político como era la unión matrimonial entre la infanta doña María, hermana de Felipe IV, y el hijo del emperador, Fernando III, rey de Hun-

[37] Luis Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación*, edición de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Thomas A. O'Connor, Juan de la Cuesta, Newark. Delaware 2002, pp. 57-58.

[38] Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua*, cit.

[39] *Appunti ed esempi sull'esperienza culterana nel teatro di Lope e della sua scuola*, De Santis, Roma 1964.

gría. Su contexto de fiesta cortesana, no de corral de comedias, en principio, no sería suficiente para explicar su elección de estilo: también las comedias sobre don Juan de Austria, citadas anteriormente, tenían una función pareja. Los versos con que arranca la primera parte, en boca de su protagonista Jorge Castrioto, el jenízaro liberador de Albania del poder turco, muestran a las claras cuál será la tónica estilística de ambas piezas:

> ¿Quién eres Palas cristiana?
> ¿Quién eres, húngara heroica,
> que con un velo celando
> los rayos que te coronan,
> por no cegar al sol mismo,
> que presume, o mariposa
> o fénix o salamandra,
> en su incendio vida o gloria,
> muriendo, si ave imperial
> del valor celeste no osa
> examinarse en la luz
> que a esa nube se remonta? [40]

Y así continúa Escanderbey hasta completar un parlamento de 138 versos, al que responde Cristerna, reina de Hungría, con casi otros tantos de características parejas.

Como se apuntó más arriba, esta primera comedia gozó de abundantes ecos – serios y, sobre todo, bufos – a lo largo del siglo XVII. En todos esos remedos nunca faltan curiosamente las palabras que inician el que quizá sea el más culterano de los abundantes parlamentos de tal adscripción que hay en esta comedia, en su continuación y en todas las del autor. De la conversión del verso inicial, especialmente, en una suerte de tópico jocoso nos da buen testimonio su utilización por el mismísimo Calderón en la jornada tercera de *El conde Lucanor* (h. 1650), cuando le hace decir al gracioso Pasquín: «¿Quién eres, Palas Gitana, / que aunque caigo, no es en la cuenta / [...]?» (3,536).

Una tercera vía, entre la ausencia y la presencia de rasgos cultos, la representan aquellas comedias, entrelazadas cronológicamente con las que acabamos de aducir, en las que los pasajes de expresión poética compleja se combinan con otros de tipo medio. Se diría que éste es el proceder más habitual en Luis Vélez de Guevara. Tal ocurre en la recientemente recupe-

[40] *El príncipe esclavo. Primera parte.* Edición suelta: s.l., s.n., s.a., Biblioteca Nacional de Madrid: T-55313-22, f. A1r.

rada *Correr por amor fortuna*, a la que señalaba anteriormente como la pieza del escritor que más se acerca a la tipología de la comedia de capa y espada, tan frecuente entre sus colegas como rara en él [41]. Gracias al cruce de alusiones internas y datos documentales, puede fecharse con notable precisión en 1632. En ella, como en otras obras del escritor, debe destacarse su lirismo. Viene servido éste por un lenguaje en el que están presentes los ecos de Góngora, pero también – y con mayor explicitud – los de Garcilaso. Al inicio de la segunda jornada nos encontramos con esta apostilla del gracioso ante las palabras de la dama enamorada:

Teodora Venga todo el mundo ya
contra nosotros, que a quien
no espera viviendo bien
ningún daño el mal le hará.
Llorente Eso dijo Garcilaso,
que si yo mal no me acuerdo
lo escuché a un poeta izquierdo
moro baja [sic] del Parnaso [42].

La referencia es al v. 774 de la *Égloga II*: «que a quien no espera bien no hay mal que dañe». Y hay más momentos garcilasianos. Al cerrarse la segunda jornada, la misma Teodora expresa su pasión con ideas y construcciones que remiten al soneto XIII (sus lamentos dan aire a las velas de la barca en que se aleja su amor) y a la *Égloga I* del poeta toledano:

Oh, cielo, oh, suerte dura,
tras el ingrato que el honor me hurta
dejad a mis locuras
correr de celos por amor fortuna [43].

Un nuevo testimonio de esta convivencia es el que ofrece otra de las comedias rescatadas últimamente, *El mejor rey en rehenes*, cuya acción principal está constituida por los preparativos, desarrollo y conclusión de la Séptima Cruzada, capitaneada por el rey de Francia San Luis contra el Sultán de Egipto, que se salda con la derrota cristiana y el apresamiento del monarca. Debió de ser escrita no mucho después de 1626. En ella hay momentos de indudable tono culterano, como el diálogo entre el Soldán y Jarifa al comienzo de la

[41] Cfr. G. Vega, *La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara*, cit.
[42] *Correr por amor fortuna*. Edición suelta: s.l., s.n., s.a., Biblioteca Nacional de Madrid, h. 7r.
[43] *Ivi*, h. 11r.

segunda jornada, que conviven con otros de estilo más directo y parco en recursos.

De esta polarización estilística es consciente el propio autor, tal como se aprecia en un par de comentarios metaliterarios en que los personajes reflexionan sobre la escasa eficacia de la «retórica agudeza». El más notable se produce en la tercera jornada, cuando Flora da cuenta de su persona al Soldán en un estilo copioso de recursos poéticos, que interrumpe al llegar al punto en que debe referir que está enamorada de Alexio:

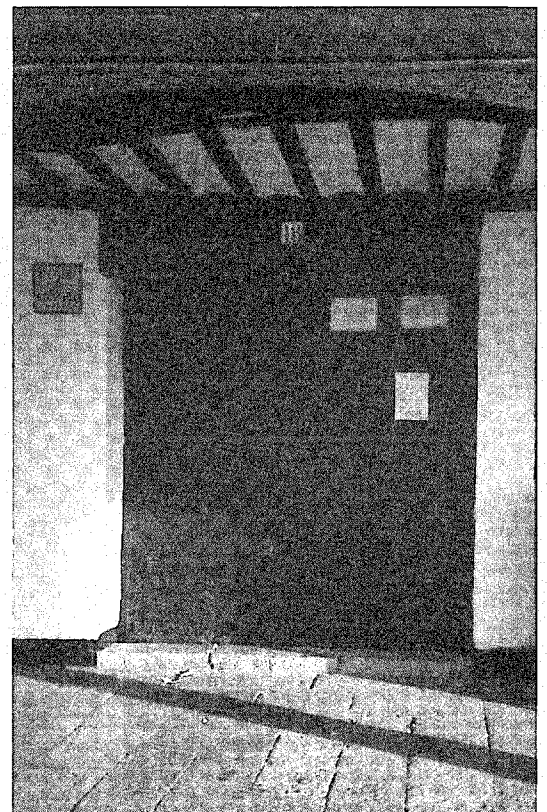
> Aquí se dejan
> las grandes ponderaciones,
> la retórica agudeza
> al silencio. Que parece
> que están de sobra, pues llena
> más el decir lisamente
> una mujer de mis prendas
> que quiso bien, que argentado
> de afectadas sutilezas [44].

Es la oportuna declaración de un Vélez de dos modos poéticos que conviven sin sobresaltos. El mismo que algunos años más tarde en las «premáticas» del académico don Cleofás *El Engañado* de su *Diablo Cojuelo* habría de rechazar tanto los excesos de los antiguos como de los nuevos.

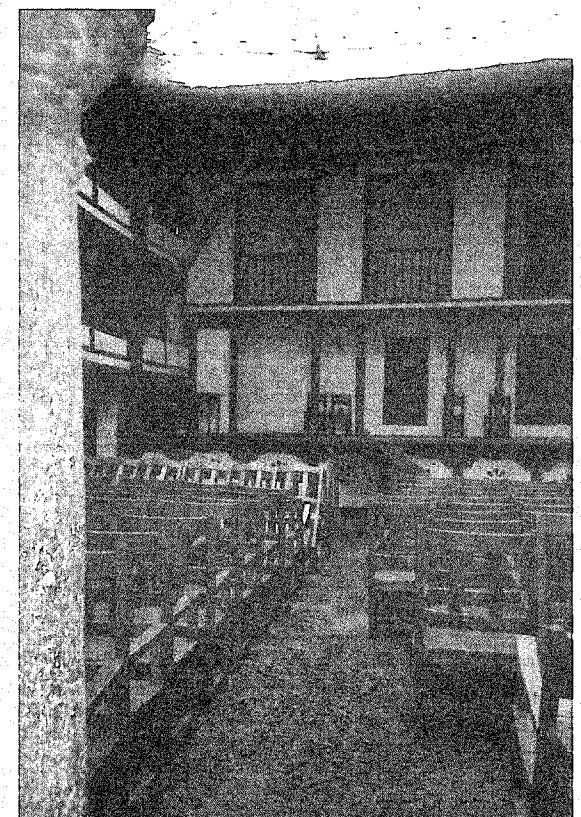
El perfil provisional que se deriva de lo apuntado hasta aquí es el de un dramaturgo que asumió el modo poético nuevo, aparentemente sin los aspavientos contrariados de la mayoría de sus colegas de años y oficio, y sin abandonar otros registros menos complejos. Su propensión natural a un estilo de cierta elevación formal, potenciada por las condiciones de una escritura alquilada para un consumo prioritario en los círculos del poder, como desde los principios acusa su teatro, pudo hacerle más proclive a la esmerada brillantez de la poesía que Góngora sobre todo concertó. Uno u otro estilo dominan en diferentes pasajes de una misma obra, pero a veces llegan a separar comedias enteras escritas en fechas cercanas. Es tarea pertinente indagar las razones contextuales, temáticas o de otro tipo que inducían al poeta a esa utilización mínima o máxima de recursos cultos. En todo caso, no parece que esa adhesión se produjera de forma significativa hasta pasado un tiempo después de la aparición de los poemas gongorinos fundacionales. Había que esperar a que el oído y la mente del público se hiciera

[44] *El mejor rey en rehenes.* Edición suelta: s.l., s.n., s.a., Biblioteca Nacional de Madrid: T-55315-14, f. D2r.

con los nuevos sonidos y sentidos. Lo aconsejaba el tipo de recepción que caracteriza al discurso teatral, en el que la instantaneidad y los ruidos que le son inherentes niegan al espectador ese ir y venir sobre los pasajes oscuros y dislocados sintácticamente que le está permitido al lector.



Almagro. Ingresso al Corral. Foto di Laura Dolfi.



Almagro. Corral (particolare). Foto di Laura Dolfi.