

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

*EL AMOR EN VIZCAÍNO,
LOS CELOS EN FRANCÉS Y
TORNEOS DE NAVARRA*

Edición crítica y anotada

de

WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE

Estudios introductorios

de

EVANGELINA RODRÍGUEZ y HAROLD E. ROSEN



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

ÍNDICE

Nota preliminar	9
Abreviaturas	11
Estudio introductorio de EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS	13
Estudio bibliográfico y métrico de HAROLD E. ROSEN	109
Criterios de edición de WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE	119
Bibliografía	125
<i>El amor en vizcatno, los celos en francés y torneos de Navarra</i> de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA	137
Acto Primero	139
Acto Segundo	171
Acto Tercero	204
Notas	233
Índice de voces comentadas	267

Para Alfredo Hermenegildo y Mercedes Lacalle, que me llevaron
por la historia de su amistad en el espléndido otoño canadiense

I

En 1977 escribía Maria Grazia Profeti en el estudio introductorio a su edición de *El amor en vizcatno*: «Nos hallamos frente a una comedia (estructura) que puede ser objeto de estudio en sí, pero que nos revela de lleno su carácter sólo cuando se relaciona con toda la obra del autor (sistema)». ¹ Solidaria con esta idea, puede resultar paradójico que comience confesando que mi propósito es asumir el estudio de esta comedia como «estructura», considerándola como un objeto aislado (en el sentido de privilegiada focalización) que, sin perjuicio de necesarias miradas al contexto y a otras obras de Vélez de Guevara, procure una relectura de *El amor en vizcatno* con ocasión de lo que puede ser definitiva fijación textual del corpus del poeta de Écija. Hablo conscientemente de relectura, que no de lectura nueva, ni mucho menos de tentadoras contralecturas. Estas últimas, de operarse, deberán situarse, a mi modo de ver, en el nivel que Profeti denomina precisamente «sistema», ² una vez que la edición completa de la obra dramática velezguevariana vea la luz con la peculiar ventaja de una pluralidad de miradas y, presumiblemente, de métodos.

Esta pluralidad, acaso ecléctica y, sin duda, fruto de la generosa libertad otorgada por los editores, puede producir —espero— una nueva epistemología en la observación de la comedia de Vélez, al no privilegiar manidamente sus obras más conocidas y al obligar al comentador de la misma a convertir en un modo de conocimiento global de Vélez, la estructura de una única obra, ofrezca o no ya una amplia historiografía crítica. En este caso la obra ofrece la ventaja de haber contado con una editora excepcional, lo que me ha acotado, con suma precisión, el mapa tanto estructural (por referencia a la obra concreta) como sistemático de *El amor en vizcatno*. Los trabajos de Maria Grazia Profeti, tanto en lo que se refiere a la

¹P. 29. Retomará la idea en su artículo «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. George Peale et al., 29, reimpresso en *La vil quimera de este monstruo cómico*, 287.

²Consideramos así «estructura», en el sentido de una entidad autónoma de relaciones internas, constituidas en jerarquías, en tanto que «sistema» sería el todo coherente o universo en que se ubican aquellos elementos autónomos estructurados. Véase A. J. Greimas y J. Courttes, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, s. v.

edición crítica de la obra como a su estudio de conjunto sobre el teatro de Vélez de Guevara,³ pueden ser hoy invocados con la lealtad de una fuente indispensable que deja apenas margen para interpretaciones alternativas.

No obstante, la propia investigadora italiana, escrupulosamente consciente del rigor historiográfico, ha alentado a una constante actualización de la recepción de nuestro dramaturgo. Y mis observaciones sobre *El amor en vizcatno, los celos en francés y torneos de Navarra* deben mucho a ese descarte de enjuiciamientos anacrónicos, cuando no morales o de tajante idealismo esteticista que se han diseminado por la historia crítica del autor de *El Diablo Cojuelo*. Eso supone quizá, al decir de Maria Grazia Profeti, renunciar «al orgullo crítico»⁴ o, al menos, a la absurda estima de las ideas originales, ya que el juicio más relevante que podemos elaborar es el del funcionamiento o procedimiento de construcción de la obra y, a partir de él, el del uso que de la misma puede verificarse a partir de su recepción. Por muy tentador que sea conjeturar acerca de la anécdota biográfica de Vélez, interesa ahora volver al texto, convertido en signo pragmático de uso para un receptor-espectador en un *entonces* seiscentista y en un *ahora* finisecular, en el que el talante y metodología de los estudios teatrales del Siglo de Oro son sustancialmente algo distinto a los que eran, por usar de nuevo las fechas de referencia de los excelentes estudios de Profeti, en 1965 o en 1977.

En primer lugar hemos de contar con los trabajos de la propia Profeti, que han dejado escasas zonas oscuras en el campo crítico vellezguevariano, rompiendo con una crítica anodina y decimonónica palpablemente frívola. En segundo lugar existe un conocimiento mucho más diversificado y multidisciplinar del hecho teatral (y hablo conscientemente de hecho teatral y no meramente literario) del Siglo de Oro, de la génesis de su teatralidad, de los mecanismos de su recepción o de las relevantes rupturas de su aparente solidez ideológica. Finalmente las bases metodológicas para el estudio del teatro se han trasladado desde una zona de privilegio textual, idealista o de mero contenidismo a otras, que, más o menos discutibles, pueden aportar ahora algunos elementos que dialoguen de manera productiva con el Vélez de hace unos años. Y a algunas, sobre todo, me acogeré para releer o repensar esta obra:

a) La definitiva aceptación de la diferenciación entre texto teatral y espectáculo, lo que ha propiciado la revisión en muchos casos de los viejos paradigmas sobre el teatro clásico español y algunos de sus autores. La puesta en valor de lo que podríamos llamar una poética de la acotación o la didascalía, puede aportar datos relevantes sobre el teatro de este autor.

b) Un replanteamiento amplio y generoso de los métodos y observación de los personajes del teatro clásico en general y de la comedia en particular por lo

³«Note critiche sull' opera di Velez de Guevara», *MSI* 10 (1965): 46-147. La edición de *El amor en vizcatno* fue reseñada por C. George Peale en *HR* 49, 1 (1981): 123-26.

⁴«Emisor y receptores», 6.

que se refiere no solamente a la revisión de la llamada «familia» o *dramatis personae* de la comedia, sino a su construcción como personajes saturados de una tradición compleja, sea el gracioso cuyo discurso aparece casi permanentemente colonizado por la inversión carnavalesca, sea la llamada mujer varonil, sea el seductor don Juan con perfiles de poderoso indigno, sea, en fin, el padre o protector, custodio de los principios utópicos de un orden social que comienza a agrietarse.

c) Una nueva consideración de los llamados géneros dramáticos que puede permitir, para el caso que nos ocupa, reescribir los viejos conceptos de «comedia de historia» o «comedia heroica» bajo la dialéctica del uso, más o menos fabulado, del documento histórico, lo que permitirá, en definitiva, visitar el supuesto empleo de la historia, por parte de nuestro autor, como cortina o decorado sin significado trascendente.

d) El interés que presenta para el conocimiento de la conformación definitiva del modelo de teatro español siglodorista el rastreo de elementos parateatrales, desde el fasto medieval al torneo caballeresco dramatizado y el posible papel jugado por Vélez como muestra de una pervivencia (aunque sea ya lexicalizada) de estas prácticas en una comedia cortesana formulada ya, aunque sin el mayúsculo despliegue de etapas posteriores, en el primer cuarto del siglo XVII.

e) La atención concedida a los mecanismos o procedimientos de construcción de la comedia, en su sentido de práctica lingüística retórica e ingeniosa y la nueva atención suscitada en la investigación del barroco por los procedimientos de *summa cultural* de las academias literarias.

f) El intento de determinar, dentro del siglo XVII, una más ordenada jerarquía de generaciones de dramaturgos, lo que puede suponer, a su vez, estrategias dramáticas (sea en lo escenográfico, sea en lo verbal o poético) cualitativamente diferentes.

En este sistema, propuesto a grandes rasgos por Marc Vitse,⁵ la exclusión del estudio de Vélez, por su carácter secundario o falsamente redundante respecto al modelo lopesco, puede resultar equívoco, si consideramos que esta obra, como otras del autor, ofrecen interesantes datos sobre la función de Vélez como eslabón entre el casticismo lopista y el culteranismo calderoniano o, incluso, entre la comedia de corral y la comedia de mayor envergadura escenográfica que muchos han caracterizado como «de ruido».

Ignoramos si de la esperada renovación de la investigación de Vélez saldrá el arrojo de escribir lo que Enrique Rodríguez Cepeda reclamaba ya en 1975 como «la tercera biografía» de Vélez de Guevara,⁶ confeccionada con la metodología

⁵*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII.^e siècle* (1988).

⁶«Consideraciones sobre Vélez de Guevara», *Messer* 5, 2 (1975). La idea de las dos primeras biografías es de Francisco Rodríguez Marín, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, ix, donde se refiere a la inventada por don Joaquín María de Ferrer en su edición de la novela publicada en París en 1828 y que fue seguida acriticamente por Cayetano Alberto de la Barrera y «la que despacio y a retazuelos, como de limosna, pero sólidamente, la vamos escribiendo algunos investigadores de nuestra historia literaria».