

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

LA LUNA DE LA SIERRA

Edición crítica y anotada

de

WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE

Estudio introductorio

de

ARTURO PÉREZ PISONERO



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

ÍNDICE

Nota preliminar	7
Abreviaturas	11
Estudio introductorio, de ARTURO PÉREZ PISONERO	13
<i>Las comedias de Luis Vélez de Guevara y la crítica</i>	13
<i>Niveles de lectura</i>	15
<i>Nivel histórico</i>	15
<i>Nivel rústico</i>	17
<i>Nivel mitológico</i>	19
<i>Nivel astrológico</i>	22
<i>Los espacios</i>	23
<i>El tiempo</i>	25
<i>Las peripecias teatrales en el espacio y en el tiempo</i>	26
<i>Los personajes</i>	30
<i>La Reina</i>	32
<i>La pareja protagonista</i>	34
<i>Los personajes nobles</i>	39
<i>Los graciosos</i>	40
Estudio bibliográfico, de C. GEORGE PEALE	45
<i>Tradición textual y criterios de edición</i>	45
<i>Fecha y motivo de La Luna de la Sierra</i>	50
Bibliografía	71

<i>La Luna de la Sierra</i> , de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA	83
Acto Primero	85
Acto Segundo	126
Acto Tercero	169
Notas	217
Índice de voces comentadas	259

Las comedias de Vélez de Guevara y la crítica

Luis Vélez de Guevara es uno de tantos dramaturgos del Siglo de Oro que no han recibido por parte de la crítica la atención que merece. Los altibajos por los que su obra dramática ha pasado se deben más a las ideologías y gustos de los siglos XVIII y XIX que a sus indiscutibles valores estéticos.¹ La poética neoclásica, al privilegiar las reglamentaciones sobre las agudezas del genio, estableció unos parámetros de lectura que más tarde retomarían los positivistas del siglo XIX. No es, pues, de extrañar que un dramaturgo a quien sus contemporáneos —Cervantes, Claramonte, Montalbán, Pellicer, Quevedo y el mismo Lope de Vega, entre otros— juzgaron pensador sutil y excelentísimo poeta cayera en desestima y fuera etiquetado como dramaturgo de «segundo orden».² A los gustos e ideologías que determinaron este desajuste valorativo entre sus contemporáneos y los críticos posteriores, habría que añadir la idea que los primeros tenían del teatro como una serie de variantes espectaculares dentro de la poética de la «nueva comedia». Diecisiete años más joven que Lope de Vega, Vélez de Guevara escribió *La Luna de la Sierra*, como el resto de su obra dramática, dentro de las directrices trazadas por aquel en *El arte nuevo de hacer comedias*. Pero si Lope marcó la línea del nuevo teatro, fueron sus seguidores, Vélez, Tirso, Alarcón, Mira, Calderón, Moreto y otros muchos dramaturgos, los que contribuyeron no solo a fijar las fórmulas de la poética lopista, sino también a modificarla y enriquecerla con la introducción de nuevas variantes.³ Fueron ellos, junto con Lope, quienes afianzaron el pacto teatral entre el emisor y el receptor, propiciando la creación de un público especial que hizo posible el teatro aurisecular.

Aunque en las últimas décadas, el teatro de Vélez de Guevara ha comenzado a recibir una mayor atención por parte de la crítica,⁴ los nuevos estudios se centran

¹ Maria Grazia Profeti, «Emisor y receptores: Luis de Vélez Guevara y el enfoque crítico».

²Esta desafortunada clasificación, que tiene su origen con Alberto Lista, *Ensayos literarios y críticos*, 2: 144 ss., es recogida más tarde por el conde de Schack, en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, 3: 290, por Menéndez Pelayo, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 4: 38, y por Cotarelo, 4: 441, 444.

³Charlotte D. Stern, «Convention and Innovation in *La Luna de la Sierra*».

⁴Prueba de este interés por parte de la crítica son los estudios publicados en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Para un conocimiento de la valoración que la crítica ha hecho la obra dramática de Vélez de Guevara a través de las distintas épocas se sugiere el citado artículo de Profeti. Para comprender las convenciones literarias y dramáticas que implica *La Luna de la Sierra*, así como las influencias y préstamos, se sugiere el citado trabajo de Stern.

con preferencia en las fuentes literarias y teatrales de las que el dramaturgo tomó asuntos y temas; en los acontecimientos sociales o políticos a los cuales sus obras hacen referencia directa u oblicua.⁵ Pero la nueva investigación, al dar más importancia a la anécdota, histórica o ideológica, que a la teatralidad, corre el peligro de convertir las comedias del dramaturgo ecijano en piezas de arqueología histórica. Son numerosos los críticos que insisten en leer a Lope en Vélez de Guevara, para ello han inventariado las influencias y los préstamos que de *Peribáñez, Fuente Ovejuna* y de otras obras del Fénix que existen en las comedias de Guevara, y concretamente en *La Luna de la Sierra*. No se dan cuenta que, como señala Ruiz-Ramón, cuando Vélez de Guevara comienza a escribir, «ya existía un teatro y un público», un teatro que «consistía de variantes de un sistema invariable», un teatro de «un mismo personaje con distintas máscaras». ⁶ Los personajes de Vélez, aunque se mueven en unos espacios tópicos, actúan peripecias similares y usan códigos y convenciones teatrales similares a los de Lope, sus voces poseen un tono propio y sus acciones obedecen a motivaciones distintas. El maestro Fernán Gómez de Lara difiere de los comediantes de Fuente Ovejuna y de Ocaña, aunque una misma cruz de Calatrava blasone a los tres el pecho y una pasión amorosa similar los mueva. Lo mismo puede decirse de Pascuala en relación a Laurencia y a Casilda, como del resto de los personajes que pueblan los espacios teatrales de *La Luna de la Sierra*. Los tópicos del honor y el amor no tienen el mismo sentido ni la misma carga emocional enunciados por Frondoso y Peribáñez que dichos por Antón. Es necesario señalar que, además de teatralizar leyendas, tradiciones y romances, el teatro aurisecular se teatraliza a sí mismo. No olvidemos que la comedia barroca, más que originalidad en temas, personajes y situaciones, tiende a dar matices calidoscópicos de los mismos.

Teatralmente hablando, *La Luna de la Sierra* ofrece una serie de interesantes variantes en el sistema fijo de la comedia áurea. Por ejemplo, la peripecia rústica, desarrollada y resuelta en bodas al final del acto primero, es en sí una unidad teatral completa que funciona como un auténtico entremés. El mismo Vélez de Guevara lo señala por boca de Mengo cuando este pide a la Reina lo case con

Para una actualización bibliográfica sobre la crítica guevariana es necesario consultar el artículo de C. George Peale, «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara». Sintomático de la poca atención prestada por los representantes a la obra de Vélez de Guevara es su total ausencia en los Festivales de Teatro del Siglo de Oro celebrados en El Chamizal desde 1976.

⁵Los aspectos sociales que implica el teatro áureo han sido detalladamente estudiados por Noël Salomon en *Recherches sur le theme paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*; por José Antonio Maravall en «Una interpretación histórico-social del teatro barroco», y en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*; y por José María Díez Borque en *Sociología de la comedia española del siglo XVII*.

⁶Francisco Ruiz-Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 183-84.

Bartola «porque parezca, acabando / con entrambos casamientos, / fin de comedia» (vv. 1103–06). Pero esta pequeña unidad teatral, lejos de quedar descolgada del resto de la acción dramática, es ingeniosamente usada por el poeta para ensamblar en ella el drama de honor, el cual termina, como afirma Mengo, de una forma atípica: «sin tragedia ni desgracia / ni casamiento a la postre» (vv. 3604–05). El dramaturgo llega a este final no sangriento, no por una violación arbitraria de la justicia poética, sino como resultado de la propia dramaturgia de los personajes. Antón es distinto de Peribáñez en edad y en condición social, lo mismo que son diferentes las figuras de poder, tanto las de los ofensores: el maestre de Calatrava y el comendador de Ocaña, como los personajes reales, Enrique IV e Isabel de Castilla. Son distintas circunstancias históricas que ambos monarcas enfrentan como distintas son las soluciones que se les ofrecen a mano. No hay que olvidar que *El Príncipe*, de Niccolò Machiavelli, ya había estado en circulación por unos cien años, como tampoco hay que olvidar que el teatro, como la novela, se convierte en el Barroco en un juego especular en el que se contempla a sí mismo

La pobreza no está, pues, como se ha insistido, en los textos dramáticos de Vélez de Guevara, sino en la lectura que de los mismos se ha venido haciendo, en insistir en la originalidad de temas y grandiosidad de personajes como índices de valoración. En esta introducción trataremos de centrarnos en los aspectos teatrales del texto con el fin de acercar al lector, y tal vez al representante, a la experiencia del espectáculo a través del texto dramático.

Niveles de lectura

El texto de *La Luna de la Sierra* presenta varios niveles de lectura desde cada uno de los cuales puede plantearse la representación de la obra. Existe un primer plano histórico en el que de manera esquemática se presenta la campaña militar que cierra el capítulo de la guerra de la Reconquista con la toma de Granada. En relación con este evento y los personajes que los protagonizan aparecen las figuras de Diana, Palas, Semíramis, Venus y Adonis, además de las imágenes astrales que nos permiten adentrarnos en el mundo onírico y del inconsciente de los personajes y de las situaciones. Todos estos niveles, lejos de estar diferenciados se juxtaponen, mezclan y confunden en la pieza como los fundidos cinematográficos, ofreciendo una realidad continuamente cambiante.

Nivel histórico

La obra se sitúa dentro de un marco histórico preciso: la marcha del ejército de los Reyes Católicos hacia Granada. Para la empresa militar la Reina ha enviado correos pidiendo la ayuda de los nobles. Uno de los emisarios, don Gutierre, encuentra en Sierra Morena al maestre de Calatrava, a quien entrega los despachos reales. Después de leer la carta, el poderoso noble opta por desviarse de su camino