

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

LOS TRES PORTENTOS DE DIOS

Edición crítica y anotada
de
WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE

Estudio introductorio
de
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

ÍNDICE

Nota preliminar.....	9
Abreviaturas	11
Estudio introductorio de ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ	13
<i>Teatro y religión—Una encrucijada teórica</i>	13
<i>La varia fortuna crítica de Luis Vélez de Guevara</i>	15
El vaso de elección y piedra de la Iglesia, <i>una comedia</i> <i>sobre San Pablo atribuida a Lope de Vega</i>	23
<i>Las técnicas de composición de Vélez—Estructura,</i> <i>conflictos, personajes</i>	28
<i>Saulo</i> —.....	41
<i>Magdalena</i> —.....	43
<i>Dimas, el Buen Ladrón</i> —.....	49
<i>Escenas, conflictos y escenografía</i>	51
<i>Perfil métrico y usos estróficos modernos</i>	54
<i>Conclusiones</i>	56
Estudio bibliográfico de C. GEORGE PEALE	59
<i>La transmisión textual de Los tres portentos de Dios</i>	62
<i>Criterios de edición</i>	68
Bibliografía	71
<i>Los tres portentos de Dios</i> de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA	81
Acto Primero	83
Acto Segundo	111
Acto Tercero	134
Notas.....	155
Índice de voces comentadas.....	197

Teatro y religión—Una encrucijada teórica

El concepto de ‘comedia de santos’ coexiste con otros adláteres como ‘teatro teológico’, ‘comedias a lo divino’ o ‘teatro religioso’, de tal manera que en los últimos años se ha producido una amplia revisión de un importante corpus teatral del Siglo de Oro, que, como apunta Germán Vega García-Luengos,¹ en su reflejo editorial alcanzaba entre un catorce y un veintiún por ciento de las obras publicadas, bien en sueltas, bien en colecciones. Como en tantas otras parcelas de estudio del teatro aurisecular, el desbrozamiento crítico de las obras que tienen que ver con este repertorio está condicionado por la propuesta de ordenación del teatro de Lope que introdujo Menéndez y Pelayo en su momento. Está también condicionada por el abuso evidente en el terreno de las atribuciones de obras que el propio don Marcelino estableció en lo que atañe a Lope de Vega, y que otros estudiosos como Emilio Cotarelo o Blanca de los Ríos ampliaron, especialmente en el caso de obras editadas a nombre de Tirso de Molina, tanto en la *Segunda Parte* como en sueltas tardías y de transmisión no siempre clara.² La reflexión que hace Felipe Pedraza en torno a este problema parece al mismo tiempo atinada y preocupante respecto a las carencias intelectuales del marco teórico de referencia: «Esta clasificación pretende atender a un criterio temático, pero en realidad sólo se ocupa de los asuntos y de las fuentes que dan origen a las obras; nos revela muy poco de su esencia íntima. A pesar de esas limitaciones sigue usándose con provecho como plantilla que permite esbozar ordenadamente una visión del teatro de Lope. Téngase en cuenta que, aunque no nos convenzan los resultados, sólo el saber enciclopédico de don Marcelino podía abordar la tarea de clasificar esta intrincada selva literaria».³ Tan sólo puedo añadir a estas líneas la observación de que el autor de la *Historia de los heterodoxos españoles*, «católico a machamartillo» en su propia expresión, propone su clasificación desde una perspectiva ideológica muy concreta.

Obviamente cualquier obra que tratara temas relacionados con lo religioso entraba en conflicto posible con la ortodoxia eclesiástica en sus distintos niveles y esferas de actuación; en conjunto se trata de obras que, en algunos casos, bordean

¹ Germán Vega García-Luengos, «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos».

² Puede consultarse, para más detalles, la introducción a mi edición doble, de *El condenado por desconfiado*, que suele atribuirse a Tirso de Molina, y *La Ninfa del Cielo*, de Vélez de Guevara, 78–86.

³ *Lope de Vega, vida y literatura*, 123.

los límites de la heterodoxia. O, por usar, la afortunada expresión de Juan Antonio Martínez Berbel «entre la heterodoxia y la licitud».⁴

El variopinto territorio en el que nos movemos abarca desde los condicionantes culturales que acechan al dramaturgo aurisecular al afrontar el paso de una historia religiosa desde el texto fuente hasta el contacto con el público (lo que implica la aprobación previa de la censura) hasta las derivaciones actuales de la crítica, no siempre exenta de consideraciones ideológicas. Especialmente cuando se abordan cuestiones relacionadas con el libre albedrío y la predestinación, que aparecen en obras capitales del teatro de la época sin necesidad de que aborden una temática religiosa y mucho menos teológica. Es el caso evidente de la joya de la corona, el texto calderoniano de *La vida es sueño*.

En este sentido la ya de por sí complicada tarea de deslindar las comedias de santos de las comedias basadas en leyendas cristianas piadosas se complica cuando no hay seguridad en la atribución de las comedias a un autor. Lope de Vega es, en este sentido, una referencia problemática y muy especialmente cuando estudiamos obras de Vélez de Guevara, de Mira de Amescua o de Andrés de Claramonte, autores que no publicaron en vida volúmenes de comedias, facilitando así que los editores e impresores las atribuyeran a quien o quienes mejor podían asegurar la venta de las obras. Los errores en la atribución de comedias van más allá del establecimiento del corpus de cada autor; se entremezclan con planteamientos críticos que afectan a la consideración estética de las propias obras, y también con algunos prejuicios ideológicos respecto a los contenidos que en la obra se transmiten. Un ejemplo de lo que decimos es la consideración, o no consideración, de la existencia de contenidos teológicos en un texto teatral, y de si esa supuesta entidad teológica, que es ajena a los contenidos propiamente teatrales, implica por parte de su autor la intencionalidad doctrinal que se supone en este tipo de obras.

Este tipo de planteamiento doctrinal es el que a mediados del siglo XX se llevó a cabo en la Biblioteca de Autores Cristianos, al editar Nicolás González Ruiz dos volúmenes de la colección bajo el título *Teatro teológico español*.⁵ En dichos volúmenes se incluían varias obras de autores como Cervantes, Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón, Calderón, Mira de Amescua, Guillén de Castro o Vélez de Guevara, junto a otras de autoría discutida, atribuidas a Lope de Vega o a Tirso de Molina. La mera selección del elenco de autores deja claro que una obra puede ser considerada como teológica sin necesidad de que su autor tenga ni intención doctrinal ni formación teológica. Quien decide la consideración y carácter teológico de una obra no es el autor del Siglo de Oro, sino la editorial que lo publica tres siglos después. Desde el punto de vista crítico parece poco interesante asumir como elemento de análisis de una obra de teatro un principio cultural que depende de una disciplina ajena a las que estudian la dramaturgia de los autores. Para centrarnos en la obra de Vélez

⁴ «La comedia de santos, entre la heterodoxia y la licitud».

⁵ 2.ª ed., Madrid, 1968.

de Guevara, al abordar teatralmente a los personajes, hechos y temas que proceden del Nuevo Testamento, el dramaturgo parte de una serie de conocimientos de distinta índole: históricos, estéticos y doctrinales. En el caso de los conocimientos doctrinales, la única hipótesis de garantía es la que atañe a la biografía del autor, que una vez terminados sus estudios en la Universidad de Osuna pasa a servir al cardenal Rodrigo de Castro, lo que probablemente le debe permitir el acceso a una serie de conocimientos sobre la interpretación de los hechos en los que intervienen personajes históricos de carácter religioso, lo que implica asumir las formas de manifestación o intervención divina en los acontecimientos humanos. En el caso de *Los tres portentos de Dios*, la propuesta doctrinal de Vélez resulta especialmente problemática para encajar en la tradición, ya que no obedece al principio de ilustración hagiográfica de historias bíblicas. En este sentido el concepto de «comedia a lo divino» resulta más apropiado para entender la dramaturgia de la obra, en la que los personajes actúan movidos por conflictos y pasiones humanas dentro de un marco que se proyecta sobre contenidos relacionados con la divinidad.

La varia fortuna crítica de Luis Vélez de Guevara

Para afrontar la obra teatral de Luis Vélez, todavía en camino de elucidación crítica, hay que retrotraerse a la herencia cultural procedente del siglo XIX y comparar esos planteamientos con la realidad escénica del siglo XVII. Podemos apoyarnos para ello en un dramaturgo y director escénico de su época, Andrés de Claramonte, que hacia 1610 alude a Vélez de Guevara en términos similares a los que usa para Lope de Vega en teatro y para Góngora en poesía: «Luys Velez de Guevara, floridísimo ingenio de Ezija, de quien esperamos grandes escritos y trabajos y a hecho hasta oy muchas famosas comedias». Además de este encendido elogio, y, ya en verso, alude a los dos Luises, Góngora y Vélez, «uno oráculo del Betis / y otro Anfriso del Genil».⁶ Esto está escrito hacia 1610 por un dramaturgo que, antes de disponer de compañía propia ha pasado, como actor, por las de Baltasar de Pinedo, Antonio Granados o Alonso de Riquelme y ha formado compañía de partes con Alonso de Olmedo y Tofiño. Muy pocos años más tarde, hacia 1616, tenemos otro testimonio de un coetáneo, Gerónimo Dalmao: «Anme asegurado algunas personas pláticas que Luis Vélez, poeta moderno, la hará muy bien, porque las que son a lo divino haze casi mejor que Lope de Vega». No se dice esto a humo de pajas, si, como confirma el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, y los distintos rasgos de estilo que evidencian al dramaturgo, Vélez es el autor de *La Ninfa del Cielo*, de la que conocemos representación en 1617 y que ha servido para cimentar la fama de

⁶ *Letanía moral* (Sevilla, Matías Clavijo, 1613). Las aprobaciones son de noviembre de 1610 a 1612. En ese período temporal Claramonte coincidió con Vélez al servicio del Conde de Saldaña, segundo hijo del Duque de Lerma.