

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (2015), *EL CERCO DE
ROMA POR EL REY DESIDERIO*, WILLIAM R. MANSON
Y C. GEORGE PEALE (EDS.), ALMA MEJÍA
GONZÁLEZ (INTRO.), DELAWARE, JUAN DE LA
CUESTA, 181 P.

El libro reseñado es una muestra más de la continua recuperación y apremiante labor de edición del corpus de Luis Vélez de Guevara, que ha realizado George Peale con apoyo de otros especialistas. Las piezas dramáticas del autor aurisecular no están integradas en partes como en el caso de otros autores. En consecuencia, la fijación de un texto confiable requiere un trabajo delicado que proporcione al lector, sin importar su nivel de especialización, una nutrida fuente de información ecdótica y contextual para conseguir una cabal comprensión de la pieza artística a la que se enfrenta.

En este sentido, conviene destacar las cualidades del estudio y trabajo de edición que componen el volumen 21 de las ediciones críticas de la editorial Juan de la Cuesta, sin demeritar los aparatos de notas (161-177) y crítico —a pie de página—, así como la copiosa bibliografía general del autor y la pieza proporcionada por el editor (55-62). Dividido en tres apartados principales, el tomo está compuesto por un “estudio introductorio” realizado por Alma Mejía González (13-28), un apartado “bibliométrico” (29-51) y el texto de la pieza dramática (63-160), estos últimos a cargo de George Peale, quien no deja de agradecer a otros estudiosos del teatro aurisecular su delicada e inteligente colaboración para proporcionar un *stemma codicum* según el análisis minucioso de la historia de la transmisión textual.

En la línea de análisis de recuperación de la obra e imagen de Luis Vélez de Guevara propuesta por George Peale desde hace unos años, Alma Mejía realiza una detallada revisión de las estrategias dramáticas de las que se vale el ingenio para la composición de la pieza. La primera de ellas: “...*la casa donde diciendo, / si acaso no es sin principio, / es más antigua que el tiempo...*” (13-16) es el comentario del eje temático histórico —común en un buen número de comedias de Vélez y no siempre el principal—, la inclusión de asuntos históricos fundidos con otros enteramente literarios, tradicionales y bastante conocidos por el lector-espectador de la época. Por tanto, conviene advertir que la carencia de precisión histórica responde, en el mejor de los casos, a las posibilidades que le brinda al poeta el manejo de sus fuentes en tanto que encuentra los cruces pertinentes entre historia y tradición literaria y los expresa teatralmente de manera eficiente. Es decir, con la intención de divertir, agradecer o elogiar, como lo hacían otros autores áureos, a sus protectores, quienes seguramente se hallaban entre el público asistente.

Las fuentes históricas revisadas por Alma Mejía puntualizan los hechos reales en los que participó Desiderio que, “aprovechando los conflictos por la corona de Francia” (14), efectivamente asedió Roma. Incluso se consideran algunas características particulares del personaje histórico que retoma Vélez en la composición dramática del mismo. Este último aspecto es notable puesto que en la crónica prevalece el tono político al que se adscribe el cronista, Pero Mexia (14), al cual Vélez lleva a sus límites con gran intensidad dramática, ya que no se trata únicamente de su derrota, sino de su conversión al cristianismo.

Tanto la *Historia imperial cesárea* (1545) como la *Historia pontifical y cathólica en la qual se contienen las vidas y los hechos notables de todos los Summos Pontífices Romanos* (1565) contienen, por extenso, el asedio a la península italiana, mientras que el drama guevariano lo condensa. Por otro lado, resulta sugerente el dato el cual hace que la aparición de Bernardo del Carpio en la pieza adquiera sentido por dos hechos contundentes. Primero porque el personaje goza de aceptación en la tradición literaria áurea por motivos nacionalistas, pues asegura Alma Mejía que “la aparición de los personajes carolingios, con quienes se vincula su creación, podría ser un factor importante para la inclusión del caballero leonés” (16) y porque al ser “pariente de Carlomagno, que fue el defensor de Roma ante Desiderio, pudo haber

facilitado este deslizamiento de su figura” (16), no sin olvidar la proximidad que tiene la estirpe con los condes de Saldaña (17). Lo mismo apunta para la aparición de Íñigo Arista, de quien, siguiendo las adendas de la *Historia pontifical*, se asegura la relación con el duque de Béjar. Tanto el duque como el conde tenían estrecha relación con Vélez pues eran sus protectores.

El segundo momento del análisis de Alma Mejía “*tengo ideada una traza, / que tengo de ejecutar*” (18-19) da cuenta de la continuidad de la linealidad temporal de la trama, aunque parece sugerir una construcción episódica un tanto forzada, mas no carente de unidad lógica. El breve apartado, enteramente descriptivo de la acción, provee de temas y tópicos que el autor utiliza magistralmente para crear tensión dramática: presagios, sueños y apariciones relacionadas con el aspecto espectacular, lances bélicos, alegorías, la conversión y la muerte; y otros enteramente diseñados por el contenido del argumento como son la coronación de Carlomagno y la del Papa León III.

Por último, en “*Mirad, ¡qué bravo portento!*” — *Personajes, espacios y estrategias*” (20-28), se propone el núcleo temático religioso como el que cohesiona los elementos de la comedia (20). A éste se van sumando uno a uno, de modo dialéctico, la construcción de los personajes y la función que cada uno de ellos desempeña durante la trama. Desiderio, Carlomagno y Bernardo son quienes ocupan el grueso del análisis. En este sentido, Vélez construye su obra sobre la elaborada base de personajes que entran en conflicto consigo mismos, como el caso de Desiderio, quien se debate entre “el amor y el deber [rindiéndose] a él” (22), así ponen en escena el conflicto entre las virtudes católicas, representadas por Bernardo, y la carencia de las mismas entre quienes profesan creencias distintas. Se trata entonces de una comedia de personajes, antes que de espacios y lugares, en los que el tema extranjero adquiere tintes nacionalistas.

La oposición entre Bernardo y Carlomagno hace las veces de introducción de la antigua rivalidad entre franceses y españoles, aspecto también reelaborado por Vélez en otros dramas. No obstante, la figura del héroe defensor de los valores cristianos hace posible la “asimilación de otros personajes [de] la comedia” (23) con particularidades que los distinguen a unos de otros, como sucede con Roldán y Reinaldos. Sin embargo, la disposición de la acción dramática permite que haya cambios significativos en la construcción de los

personajes, quienes habrán de mostrar otra faceta a partir de la aparición de San Pedro a Carlomagno, o como bien apunta Alma Mejía “los personajes [...] se transforman en el texto, pues el español [Bernardo], también abandona los arrosos y la necesidad de triunfos y reconocimientos para terminar preocupado por los asuntos espirituales” (27).

Dos aspectos resultan notablemente sugerentes durante el análisis y comentario: el asunto del amor —que no está completamente desarrollado en la comedia y que, tanto para Alma Mejía como para George Peale, resulta dramáticamente inconsistente— y la construcción del personaje Desiderio, que es análoga a la figura del infiel moro. Al respecto, Mejía menciona, sin adentrarse en la cuestión de cruces genéricos, que “esta imprecisión histórica funciona para oposición básica entre católicos y paganos” (25) lo cual, efectivamente, proporciona gran impacto al desenlace de la pieza, además de posibilitar la trascendencia y gusto por la misma hasta bien entrado el siglo XVII. En este sentido, Vélez se ajusta exitosamente al canon de la comedia barroca, pues si bien existen inconsistencias estructurales o temáticas, el autor hace convivir en un universo condensado a personajes diversos, aunque quizá incompatibles, con la finalidad de conseguir la admiración de su público.

En lo que atañe al aspecto espectacular; las apariciones efectivamente coherentes con la acción; así como el movimiento escénico de los personajes, ya sea de manera tranquila o en grandes grupos; el acompañamiento sonoro y musical, y otros elementos visuales —como el fuego— sólo son brevemente mencionados (23) y referidos con honestidad académica hacia el editor, George Peale, quien ha mencionado en innumerables ocasiones el rumbo, el boato y el tropel con el que Cervantes se refiere al corpus dramático guevariano.

Finalmente, Alma Mejía no entra en grandes debates en la cuestión genérica de la pieza, como he anticipado. Sin embargo, propone la categoría de “mitodrama” (27) acuñada por Northrop Frye y aplicada por George Peale para *El Águila y el agua, representación española*, otra obra del mismo ingenio. Tal clasificación rebasa las propuestas por los estudiosos desde el siglo XIX hasta nuestros días, pues permite la consideración de las competencias del público, asegurando el éxito de la pieza aún con las inconsistencias que posee. Se trata, de esta manera, de una composición que teatraliza la experiencia popular por medio de mecanismos, estrategias y personajes totalmente pertenecientes a la

tradición literaria, una pieza que considera la realidad circundante coloreada con las portentosas cualidades del teatro.

George Peale, por su parte, centra su comentario de “*La huella textual de El cerco de Roma por el rey Desiderio*” (29-52) en la transmisión de la obra. Después de introducir al lector las veintiún fichas codicológicas de los testimonios de sueltas parte de éstas para fijar su versión y puntualizar la calidad bimembre de la transmisión; y siguiendo la línea que lo ha caracterizado, el rastreo del autógrafo inexistente se sustenta gracias al aparato didascálico explícito pues “la rama mayoritaria conserva detalles escenográficos que debían provenir del original” asegura (37). Ofrece una cala que respalda su hipótesis en la que considera versos y didascalías explícitas e implícitas (39-41).

De las dos ramas propuestas —que fueron revisadas por Lillian von der Walde para la fijación del *stemma*—, George Peale asevera que la primera línea, S1, no tuvo trascendencia (41), mientras que la segunda, a través de los talleres de Gabriel de León y de Antonio de Sanz, fue la fuente de la que proliferó la gran mayoría, distribuyéndose por las ciudades más importantes de la España áurea, lo cual refleja “la posibilidad de un trasfondo circunstancial, o de una sociología, cuyos esquemas y preocupaciones” (42) eran compartidas por otros autores y por el lector-espectador. En tanto que para su difusión en América hasta nuestros días, el asunto ha dado para que “la comedia genealógica se [haya transformado] en una fiesta de moros y cristianos que sigue celebrándose” (42).

Por otro lado, en “*el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara, versificación y fecha de composición*”, Peale parte de la fijación de la estructura métrica y puntualiza los reducidos recursos estróficos: “Quintillas, 43.5%; redondillas, 36.1%; romance, 20.4%” (47). Este aspecto —fuera de problematizar la estructura— lo lleva a plantear, dentro de su línea de análisis preferida, en relación con Vélez “la espectacularidad escenográfica [como] factor que equilibra sus rasgos dispares y consolida la diversidad de elementos temáticos y estructurales” (44).

La reflexión se traslada de la adecuación de las formas métricas a la acción escénica, pero sobre todo, de acuerdo a Ignacio Arellano, a la posibilidad que presta la visión dramática del autor para ajustar el aparato escénico, los efectos sonoros, los recursos visuales y el movimiento de personajes al sentido

que pretende difundir con su representación. De esta manera, dicho sea de paso, Vélez se ajusta en buena medida al modelo de comedia propuesto por Lope en su *Arte nuevo*, pero usando sus recursos métricos y espectaculares con un estilo propio que le asegura agilizar el drama. Como menciona el mismo Peale, el autor “confiaba en el tiempo y en el espacio como medio teatral tanto como en la poesía” (45). En este sentido, conviene que el lector se detenga a reflexionar sobre los pasajes espectacularmente más significativos, pues, en efecto, existen contrapuntos que los anteceden o preceden, los cuales le proporcionan gran espectacularidad y tensión a dichos momentos.

En este mismo apartado, George Peale se detiene a proporcionar los datos pertinentes para acotar la fecha de composición de la pieza: el traslado y estancia de la corte a Valladolid entre 1601 y 1606 —de acuerdo con las didascalias explícitas que revelan un aparato escénico estático y carente de maquinaria—, así como las funciones de servicio que prestó a Diego Gómez de Sandoval a partir de 1603 (48-49) y la estrecha relación de éste con Alonso de Zúñiga, justifican tal fecha de composición y, además, sirven para sugerir puntiliosamente la posibilidad de que la comedia tuviera fines propagandísticos o de “rehabilitación social” (52), dada la situación de menoscabo en la que se encontraba Zúñiga en ese momento.

Los criterios editoriales (53), el aparato crítico y de notas siguen fielmente la tradición que ha caracterizado a estas ediciones para facilitar su lectura y comprensión. Por dos motivos esenciales, el trabajo de edición y fijación textual parece cómodo y contiene la información suficiente. La regularización de grafías se presenta tanto en el texto como en el aparato crítico. Únicamente se conservan aquellos rasgos distintivos morfofonológicos del autor, ubicados directamente de los pocos autógrafos que se conservan; asimilaciones como *vella*, *matallos*, *vencellos*, etcétera; demostrativos anticuados como *aqueste*, *aquese*, etcétera, comunes en la primera mitad del siglo XVII y andalucismos (53-54). Ahora bien, el aparato de variantes, al pie, considera de manera generosa todos los testimonios para que el lector especializado pueda cotejar o realizar su propia lectura comparativa, mientras que el aparato de notas contextuales se haya al final de la comedia.

Por último, conviene considerar que dentro de las más de treinta comedias que ha editado George Peale en colaboración con otros especialistas, *El cerco de Roma por el rey Desiderio* da cuenta del estilo de hacer teatro de Luis Vélez de Guevara y de la trascendencia de sus composiciones, pues es ejemplo claro de los aspectos fundamentales que lo particularizan dentro del cosmos de autores dramáticos de su tiempo.

EMANUEL A. VILLAGRÁN*
Universidad Nacional Autónoma de México

D. R. © Emanuel A. Villagrán, Ciudad de México, julio-diciembre, 2016.



* agviemanuel@gmail.com