

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

Revista Crítica de Reseñas
de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Cristina Luna Segalà

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (intr.),
W. R. MANSON y C. G. PEALE (eds.)
Luis Vélez de Guevara,
Los tres portentos de Dios,
Newark, Juan de la Cuesta, 2011, 202 pp.
ISBN 978-1-58871-198-4

AUTORÍA DE LA RESEÑA

Adrián J. SÁEZ
GRISO-Universidad de Navarra

FECHA

15 junio 2011

CRÍTICA
BIBLIO
GRÁFICA

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos



✍

Los diversos proyectos de recuperación del patrimonio teatral clásico siguen dando sus buenos frutos. Uno de ellos, muy apreciable por alumbrar bastantes textos inéditos, es la edición de las comedias de Luis Vélez de Guevara, empresa capitaneada por W. R. Manson y C. G. Peale. Hay que resaltar su particular método de trabajo: ellos se reservan siempre la labor de edición y anotación, mientras ceden el testigo de los respectivos estudios introductorios a otros especialistas.

Uno de los títulos más recientes es *Los tres portentos de Dios*, comedia de santos que dramatiza la conversión del pecado a la santidad o a la vida cristiana de María Magdalena, Dimas y Saulo. Un trío de grandes pecadores, cada uno de los cuales encarna un vicio: la concupiscencia típicamente femenina en la época, el robo y la persecución de la fe verdadera. Esta tríada de personajes se presenta desde el comienzo de la comedia, pero se reparten el protagonismo de modo que cada uno vive su particular proceso de conversión en una jornada. Así, cada acto posee cierta unidad propia, sin que por ello la estructura global resulte dañada.

Principia la introducción con unas reflexiones teóricas sobre teatro y religión, donde Rodríguez López-Vázquez expone algunas cuestiones problemáticas del género de las comedias de santos. En concreto para *Los tres portentos de Dios* prefiere «comedia divina» ya que «los personajes actúan movidos por conflictos y pasiones humanas dentro de un marco que se proyecta sobre contenidos relacionados con la divinidad» (15).

Siguen unas páginas sobre la varia fortuna crítica del teatro de Vélez de Guevara: repasa un panorama en buena parte condicionado por las opiniones decimonónicas y dañado por las falsas atribuciones que precisa todavía de «una reevaluación crítica» (16). Esto se aprecia en el caso particular de *Los tres portentos de Dios*. En esta comedia, Vélez se diferencia de la tradición medieval y *La mejor enamorada* de Lope de Vega mediante una notable apuesta estética: «reunir en la misma historia los tres ejemplos de conversión milagrosa que resultan más llamativos», no mártires o santos «al uso», sino «ejemplos acabados de los *portentos* de Dios, o de los *prodigios* del Cielo» (22) y cuyas conversiones ya habían sido abordadas, incluso en relación, en obras anteriores, desde el *Códice de autos viejos*.

En un prólogo de Rodríguez López-Vázquez no podía faltar un punto centrado en los problemas de autoría y atribución, sobre los que diserta desde hace ya unos cuantos años. Así, devuelve a Vélez *El vaso de elección*, otrora adjudicado a Lope, pues su estructura métrica apunta al período entre 1610 y 1615, en el que Vélez triunfaba con sus comedias religiosas. Esta pieza, que se encuentra en proceso de edición por el mismo crítico, se relaciona íntimamente con *Los tres portentos de Dios*, pues ya relaciona el relato autobiográfico de Saulo y su enfrentamiento con María Magdalena. Según esta hipótesis, se trataría de un caso de auto-reescritura en el que Vélez desarrollaría en 1640-1643 elementos ya existentes en la primera jornada de *El vaso de elección*.

Tal como ya había apuntado anteriormente, Rodríguez López-Vázquez defiende que *Los tres portentos de Dios* no puede considerarse una comedia hagiográfica corriente: «La construcción de la obra transpone a lo divino lo que es una comedia urbana de enredo amoroso y ámbito temporal histórico. No sigue ningún guión canónico de *Flos Sanctorum*; traslada a lo divino un enredo humano» (28). A continuación analiza en detalle la estructura y los conflictos. Recuerda que las tres conversiones se produjeron en distintos momentos históricos, mas Vélez las hace coincidir escénicamente «por el procedimiento de explotar el tiempo en el que Saulo es un judío fariseo perseguidor de la naciente secta cristiana, asignarle a Dimas como acompañante cómico,

y proponer una historia amorosa previa a la conversión de María Magdalena» (29). A partir de ahí, en una estructura que combina premoniciones divinas y enfrentamientos, se van presenciando las milagrosas transformaciones interiores de los protagonistas, con Saulo al cabo, quien hasta el final no acierta a entender los hechos portentosos que presencia (35). En comparación con piezas anteriores, en esta no aparece Cristo sobre las tablas, limitándose Vélez a mostrar «las consecuencias de su divinidad» (36). Por todo ello, precisa sus anteriores apuntes genéricos: «más allá del enfrentamiento profano de los amores por la Magdalena, [...] lo que se está ofreciendo teatralmente es una comedia de índole teológica, [...] una comedia que expone la victoria del amor sacro frente al amor profano y la calidad de lo perenne de ese amor sacro, capaz de transformar el ser mismo de la persona» (36).

Después, se detiene en el estudio de cada personaje y sus fuentes, además de un estudio de la escenografía y los usos métricos de la comedia. Es interesante la imbricación del elemento cómico en la trama. Los ladrones Barrabás y Dimas tienen rasgos de graciosos, especialmente este último, lo que podría plantear problemas con la censura (56), como efectivamente sucedió. Sin embargo, como bien anota Rodríguez López-Vázquez, «el personaje de Dimas no puede resultar un gracioso al uso, aunque se construya sobre códigos típicos de la figura del donaire en el primer acto, ya que se trata de alguien que va a asumir una vida ejemplar, uno de los portentos de Dios» (30).

En el estudio textual de Peale se expone que el texto conservado seguramente ha sufrido modificaciones de autores de comedias, impresores y de la censura inquisitorial, que suprimió pasajes y confiscó el texto en 1658. Tras la bibliografía, se presenta el texto de la comedia, sazonada con notas textuales al pie y filológicas al final, más un útil índice de voces comentadas. He de hacer notar que el sistema de notas cruzadas, además de incómodo, da lugar a confusiones y errores: por ejemplo, la nota de los vv. 1467-68 remite a la anterior de los vv. 1287-89, que no existe.

Como sugerencia, creo que hubiese sido de sumo interés mostrar, siquiera parcial y brevemente, una comparación con otras «comedias triples» del Siglo de Oro, de protagonista múltiples y diversas historias. Por ejemplo, Calderón escribió *Los tres mayores prodigios*, representada en la noche de san Juan (23 de junio) de 1636 y *La fiera, el rayo y la piedra*, estrenada en 1652, ambas en palacio¹. Cada una muestra tres rela-

¹ Tomo los datos de Neumeister (2000: 314).

tos míticos articulados en torno a una unidad central que armoniza el conjunto. *Los tres mayores prodigios* enlaza las peripecias de Jasón y Medea (primera jornada), Teseo y Ariadna (segunda) y Hércules y Deyanira (tercera), escenificadas en espacios teatrales diferentes diseñados por Cosme Lotti para la ocasión. Dada la necesaria labor de síntesis, Calderón selecciona unos pocos episodios de cada mito, reunidos al final en la acogida de Hércules a Jasón y Teseo con sus mujeres, y su posterior muerte al vestirse las pieles envenenadas. En la segunda comedia, las tres figuras centrales son Irífle, Anajarte y Pigmalión con sus respectivas parejas, agrupadas por el debate entre Cupido y Anteros, entre la pasión carnal y ciega frente al amor espiritual y correspondido. Tres historias de amor entrecruzadas y ambientadas en el mismo espacio, la isla de Sicilia. No puedo exponer ahora los paralelismos entre estas tramas y *Los tres portentos de Dios*. Baste decir que en *La fiera, el rayo y la piedra* también se aprecia un entrelazamiento que recuerda a una «compleja comedia de enredo» (Egido, 1989: 56), pero mientras en los dramas de Calderón hay tres parejas de amantes, en *Los tres portentos* sólo hay una integrada por dos de los protagonistas (Magdalena y Saulo) que prefieren el amor divino, mientras Dimas queda suelto. Además, contribuiría a precisar algunas notas dispersas de la edición, donde Rodríguez López-Vázquez defiende la primacía del teatro de Vélez en algunos rasgos dramáticos que suelen atribuirse al teatro de Calderón de la Barca (ver 32, 57).

De lo sagrado a lo mitológico, las comedias de Vélez y Calderón ofrecen argumentos divergentes y están diseñadas según directrices e intenciones dispares, pero creo que el estudio de las piezas tripartitas, de tres historias en una, reclama una atención de la que todavía carece. En este sentido, *Los tres portentos de Dios* no debe sumirse en el olvido, tanto por su fuerza dramática como por su atractiva combinación de conversiones milagrosas. Pero al margen de sugerencias, esta cuidada edición contribuye a dar a conocer otra pieza de Vélez de Guevara, enmarcada adecuadamente gracias a un detenido estudio de personajes, fuentes, significados y estructuras. Comedia religiosa de acordes particulares, a buen seguro propiciará estudios posteriores. Quedan apuntados posibles caminos.

BIBLIOGRAFÍA

- EGIDO, Aurora (ed.) (1989), Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra.
- NEUMEISTER, Sebastian (2000), *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, trad. E. Reichenberger y J. L. Milán, Kassel, Reichenberger.

∫