

MANSON, William R. y C. George PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, con estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark, Juan de la Cuesta, 2015. ISBN: 978-1-58871-270-7. 210 págs.

Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO

Universitat de les Illes Balears (España)

Institut d'Estudis Hispànics en la Modernitat

f.rodriguez-gallego@uib.cat



Continúa avanzando la serie de ediciones de comedias de Vélez de Guevara debidas a William R. Manson y C. George Peale en la editorial Juan de la Cuesta, que alcanza con este volumen una de las obras mayores del autor, *El diablo está en Cantillana*, comedia que no se editaba con un mínimo de rigor desde la edición ya añeja de Muñoz Cortés en Clásicos Castellanos, a la que esta supera en todos los aspectos.

Como es norma desde el inicio de la serie, la edición corre a cargo de Manson y Peale, mientras que la introducción se debe a algún reconocido especialista, en este caso Juan Matas

Caballero, uno de los máximos expertos en la figura de Vélez, y que ya había prologado antes, en la misma serie, *El príncipe viñador*. La larga y pormenorizada introducción de este analiza en detalle los aspectos más relevantes de la comedia (se echa en falta, quizá, algún apartado dedicado a su fortuna posterior), y solo cabe reprocharle algunos leves descuidos expresivos, así como ciertas reiteraciones, inevitables al volver sobre unos mismos aspectos en diferentes apartados.

La introducción se abre con unas pocas notas sobre la fecha («debió de componerse poco antes de 1626», pág. 13, según Profeti) y sobre puestas en escena en su tiempo, de las que no se ha conservado noticia alguna. Les sigue la exposición detallada del argumento (págs. 14-17). A continuación trata Matas del «tiempo histórico», el del reinado de Pedro I, el Cruel o el Justiciero, «el rey más representado en el corpus de dramas históricos centrados en los reinos y personajes principales del siglo XIV» (pág. 18). Se ofrecen algunas notas sobre otras comedias que lo tienen

en su elenco, así como sobre las alusiones que existen en *El diablo* a ese tiempo histórico, en particular lo relativo a la reconquista, que en algunos momentos de la pieza se entremezcla con la trama.

Sigue un apartado de fuentes (págs. 20-25), en el que Matas no aporta nada nuevo, según él mismo indica, aunque sí sintetiza con acierto las tradiciones en las que se ha insertado la comedia y que han podido influir en su elaboración: la presencia del diablo (desde una perspectiva humorística), la tradición del amante disfrazado de fantasma, el influjo del refranero en la génesis de la comedia («*El diablo está en Cantillana*, urdiendo la tela y tramando la lana», pág. 22), la presencia de seres sobrenaturales; se apunta también la influencia de *El diablo* en *El galán fantasma*, de Calderón, de acuerdo con los estudios de Noelia Iglesias.

En lo que respecta al género, Spencer y Schevill la incluyeron entre las «comedias novelescas». Apunta Matas que esta pieza «parece responder a los requisitos o características de una comedia de enredo, en la que Vélez supo combinar elementos históricos, folclóricos y literarios» (pág. 25). A estos componentes se suman, en un caso de «polivalencia o hibridación genérica» (pág. 26), otros de otros géneros, como la comedia histórica, aunque no puede tenerse por un drama histórico al no dramatizarse un hecho histórico, entre otras razones. Se apuntan asimismo los elementos que, dentro de la obra, tienden a la tragedia, dado el enfrentamiento rey-vasallo, aunque Vélez incluye diferentes elementos de distensión, entre los que destacan las escenas protagonizadas por los graciosos. La comedia, en suma, «podría incluirse en el núcleo más representativo del teatro de Vélez que, a juicio de Ignacio Arellano, es el de “comedias serias, de ambiente palaciego, con protagonistas principales (reyes, títulos) y estilo elevado en general”» (pág. 29).

El apartado más amplio es el dedicado a los ámbitos temáticos, el poder y el amor (págs. 30-46), pues el conflicto entre ambos es «el tema clave de la obra» (pág. 30). Se construye esta sobre un doble conflicto, provocado por el rey: el conflicto entre el poder y el amor, y el conflicto rey-vasallo. Sobre el primero se destaca la figura del rey, que «actúa como un tirano que antepone sus libidinosos deseos a la razón de estado» (pág. 32), en tanto que su vasallo don Lope se debate entre obedecerlo o seguir sus sentimientos amorosos. Más atención se dedica aún al amor (págs. 34-47), en un subapartado quizá demasiado largo y reiterativo, y un tanto desordenado. Se destacan en él el uso en la pieza del lenguaje amoroso característico de la literatura áurea, y se contraponen el amor de don Pedro hacia Esperanza, libidinoso e insano, frente al que siente don Lope, de «tintes espirituales y puros» (pág. 35). El de los graciosos, por su parte, funciona como parodia del de sus amos, al tiempo

que se insiste también en los celos de la reina María. Todos estos conflictos y ejes confluyen en el desenlace, y «el amor acaba triunfando sobre el poder» (pág. 47).

De los aspectos temáticos se pasa a los técnicos y dramáticos. Se destaca en primer lugar la «forma paralelística o dual» (pág. 47) que se aprecia en el desarrollo de la obra, y que hace que se contrapongan situaciones desde diferentes perspectivas, normalmente una seria y otra paródica (al contraponerse el mundo de los nobles y el de los criados). Se pondera asimismo el papel del disfraz en la obra, de la que llega a convertirse en emblema (pág. 49) debido a la importancia capital del disfraz de fantasma, al que se suman los empleados por el rey o el de varón de la reina (en el cuadro final estos tres personajes —don Lope, el rey y la reina— salen disfrazados).

Se estudian a continuación tiempo y espacio dramáticos (págs. 57-68), teniendo en cuenta tanto las acotaciones explícitas como, especialmente, las implícitas, que Matas comenta y analiza con finura y detalle. En lo que respecta al espacio, se destacan los contrastes entre espacio exterior e interior, así como —en estos últimos— entre la casa de Perafán y la villa de los reyes, y se analizan los contenidos simbólicos que presentan en la pieza. Matas atiende a la estructuración en cuadros de la obra, y subraya la «evidente proporcionalidad y simetría» (pág. 67) que presenta.

Por último, dedica también unas páginas a la versificación (págs. 68-72), en las que no se limita a la habitual sinopsis métrica, sino que trata de analizar los usos y funciones de los diferentes metros empleados por Vélez, así como de los cambios estróficos.

Seguidamente encontramos un muy breve (págs. 73-77) apartado denominado «La tradición textual de una obra emblemática», debido a C. George Peale, quien, dada la importancia de la comedia, se congratula de «presentarla en una nueva edición crítica y anotada» (pág. 75). Sin embargo, para ser *crítica* carece la edición de un estudio textual, pues, tras ofrecerse la relación de testimonios (págs. 73-74), se indican los criterios de edición (págs. 75-77), referidos exclusivamente a los principios tenidos en cuenta en la presentación y modernización del texto, los habituales en la colección, pero no se dedica ni una línea a analizar el valor de los testimonios antiguos y las relaciones entre ellos.

Son estos solo tres: la *Parte 16* de la colección de *Escogidas* (Madrid, 1662, a costa de Mateo de la Bastida —y no de la *Bástide*, como se dice erróneamente en págs. 13 y 73—) y dos sueltas sin año, aunque una de ellas fue impresa por Francisco de Leefdael. Peale indica que los tres testimonios son del siglo XVII (pág. 73), aunque

con seguridad solo lo es la *Parte 16*, ya que la suelta de Leefdael es del primer tercio del XVIII (período de actividad del impresor) y de la otra suelta no se aporta ningún dato ni indicio que indique que es del XVII y no del XVIII.

Ante la ausencia de estudio textual, debe ser el lector el que intente identificar, a través de las variantes consignadas en nota al pie, cuál ha sido el criterio editorial seguido. Aparentemente, se ha tomado *Escogidas* como base, pues es un texto más largo que el de las sueltas, que omiten abundantes versos: 33-44, 221-60, 823-60... (se percibe una cierta tendencia en las sueltas a cortar versos de los graciosos). Sin embargo, en no pocos lugares (vv. 216, 727, 897, 915-916, 1012, 1100...) se *enmiendan* lecturas correctas de *Escogidas* y se editan las correspondientes de las sueltas, sin que se justifique ni explique la decisión, de tal manera que se edita un texto híbrido sin justificación aparente. En esta línea, en v. 495 se corrige el correcto verso de los testimonios antiguos «confieso que eso es verdad», y se suprime *eso*, dejando el verso hipométrico. No se justifica el porqué, aunque la intervención parece consciente, pues se recoge la variante de los testimonios antiguos en nota. En v. 2234 la lectura «vienes oliendo a bodigos», de todos los testimonios, se enmienda en «vienes oleando a bodigos», enmienda *ope ingenii* que no se justifica y que parece de todo punto innecesaria.

En el texto se cuegan asimismo diferentes errores de lectura, de importancia variada, desde erratas como *cuidad* por *ciudad* (vv. 27, 631) o *estrategema* por *estratagemma* (vv. 2547, 2561) hasta otros de mayor entidad, como en v. 82, «En esa casa palabra espero», donde se añade un *casa* que no está en los testimonios antiguos y que hace el verso hipométrico, o v. 225, donde se lee *aquí*, mientras que en *Escogidas* figura *acá*. En v. 350, «en no avisar a los criados», la *a* no está en los testimonios antiguos (aunque sí en la edición de Muñoz Cortés); la lectura correcta se recoge como variante de Mesonero Romanos. En v. 380 sobra el *tan* delante de *cor-tesano* (y falta en la variante correspondiente de *S1* y *S2*), y, en sentido contrario, falta un *no* en v. 1320, que deja el verso hipométrico, como también le sucede al 1321 por cambiarse el correcto *poquito* en *poco* o al 1990 al omitirse *doña*, entre otros ejemplos que se podrían citar. Curioso es el caso de v. 1983, donde se lee «¡Ay, ß!», en donde la *Eszett* alemana está en lugar de *cielo*.

En v. 964 se edita «los pensamientos, que mide», de acuerdo con todos los testimonios, y se señala en nota que la redondilla es imperfecta, pues *mide* no rima con *pude*. La lectura correcta debe de ser *mude*, que sí respeta la rima y se ajusta mejor al contenido del pasaje: «que mude / los suyos [los pensamientos del rey] del tiempo espero / y de tu ingenio divino» (vv. 964-966).

En vv. 985-989 se mantiene una irregular redondilla de cinco versos, común a todos los testimonios:

ESPERANZA.	...a entender,...
LOPE.	...y agradecida...
ESPERANZA.	...agradecida,...
LOPE.	...pagarlo intentar pudiera...
ESPERANZA.	...pudiera...
LOPE.	...si le estuviera...»
ESPERANZA.	...estuviera...».
LOPE.	¡Pon lo demás, por tu vida, [...] (vv. 985-989)

Los editores detectan y anotan la irregularidad, aunque podría intentar arreglarse. Se trata de un pasaje en el que don Lope dicta a Esperanza una carta y esta repite algunas de las palabras, de manera un tanto mecánica. Bastaría con suprimir dos de las repeticiones de Esperanza (vv. 986a —agradecida— y 988b —estuviera—), probablemente añadidas en algún momento por un copista que quiso acentuar esas réplicas del personaje, para obtener una redondilla correcta, que, con esa leve intervención, quedaría así:

ESPERANZA.	...a entender,...
LOPE.	...y agradecida pagarlo intentar pudiera...
ESPERANZA.	...pudiera...
LOPE.	...si le estuviera...» ¡Pon lo demás, por tu vida, [...]

También en *Escogidas*, suprimidas las dos intervenciones de Esperanza, se aprecia que la disposición de los versos tiende a componer las rimas como en la enmienda propuesta aquí.

En lo que respecta a la anotación, se indica en los criterios de edición —al igual que en los tomos anteriores de la serie— que, como se pretende llegar a un público lo más amplio posible, «la anotación incluye materias bastante elementales» (págs. 76-77). Dada esta voluntad divulgativa, sorprende que la anotación se recoja al final del texto y no a pie de página, en donde aparecen las variantes textuales, más dirigidas a especialistas, aunque posiblemente se deba a imperativos editoriales.

En todo caso, la anotación, aunque más amplia y completa que la de ediciones anteriores de la comedia, quizá peque de recurrir en exceso a definiciones de diccionarios antiguos, sin atender en ocasiones a que se ajusten al contexto, como también se dejan en silencio algunos pasajes más dificultosos, en particular para el público amplio al que se quiere llegar. Así, por ejemplo, se anotan Penélope y Dido (vv. 63-64), pero no Dionisio (v. 125), personaje mucho menos conocido. En v. 262 se anota *mullida*, referido a una cama, pero no la referencia inmediatamente posterior al mal nombre de la despensera, desde Judas (vv. 264-266). En «Qué azucarado mentís» (278), se anota *azucarado*, pero no el sustantivo *mentís*, más difícil de entender para un público amplio. Tampoco se anota *privar*, en su sentido político (vv. 311, 1463), o *por demás*, ‘en vano’ (v. 1293). En v. 1084 se anota la forma correcta de imperativo *Idos* mediante la arcaica y más rara *Íos*, censurada por la RAE. En vv. 1295 y ss. podría anotarse la ironía trágica de que Esperanza desee que al rey Pedro lo mate su hermano Enrique, como efectivamente acabaría sucediendo en la realidad histórica (tampoco Matas lo indica en la introducción, comentando este pasaje, págs. 40-41). En vv. 1755 y siguientes podrían haberse anotado las repetidas acusaciones de judío que hace Carrasca a Zalamea.

Por otro lado, en el v. 887 se anota incorrectamente que el sitio de Algeciras ocurrió en tiempos de Fernando I, cuando en realidad sucedió en el del padre de Pedro, Alfonso XI, como se explica en la introducción del libro (pág. 19). Más adelante, en los versos «El día / que mayor obligación / me has de deber ha de ser / este» (vv. 931-934), que dirige Esperanza a don Lope, se anota *deber* como ‘causar, inducir, impulsar’; entiendo, sin embargo, que *deber* se emplea en su sentido habitual¹, pues, dado que Esperanza accede a escribir la carta al rey, don Lope, que se lo ha pedido, le deberá obligaciones, no se las causará, como se aprecia en la réplica de este: «las [obligaciones] que te llego a deber» (v. 936). Acaso debería haberse anotado *obligación*, empleado en una acepción más alejada de las actuales².

En suma, debe valorarse positivamente la publicación de esta edición de *El diablo está en Cantillana*, una más en la serie de ediciones de Vélez de Guevara preparadas por William R. Manson y C. George Peale en la editorial Juan de la Cuesta, que nos permite acercarnos, en una edición en general solvente, a una de las obras

¹ «Con un nombre, estar obligado a dar o hacer la cosa expresada por ese nombre, bien por haber recibido antes un equivalente de la persona a quien se debe, bien como pago de un servicio, bien por cortesía, etc.» (María Moliner).

² «Se toma también por la correspondencia que uno debe manifestar y dar a entender tiene al beneficio que ha recibido de otro» (Autoridades).

mayores del dramaturgo astigitano, no fácilmente accesible además desde la edición ya antigua y de difícil adquisición de Muñoz Cortés. La reseñada aquí cuenta con un completo y detallado estudio introductorio de Juan Matas que analiza los aspectos más relevantes de la obra, y permite a lectores y estudiosos contrastar y comparar las lecturas de los testimonios antiguos, así como las de los modernos más importantes, en las variantes consignadas a pie de página, todo lo cual se acompaña de una completa bibliografía, una amplia anotación y un índice final de voces anotadas. Cabe lamentar, sin embargo, que carezca de un estudio textual que dé cuenta de las relaciones entre los testimonios antiguos y justifique algunas de las intervenciones en el texto, como también debería haberse revisado con detenimiento el texto editado para evitar diversos errores de lectura.