



Nueva revista de filología hispánica

ISSN: 0185-0121

ISSN: 2448-6558

El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Pagnotta, Josefina

Luis Vélez de Guevara, *La rosa de Alejandría*. Ed. crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de María Elisa Domínguez de Paz. Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2018; 217 pp. (*Serie: Ediciones críticas*, 91).

Nueva revista de filología hispánica, vol. LXVIII, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 788-792
El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

DOI: 10.24201/nrfh.v68i2.3662

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60263412015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *La rosa de Alejandría*. Ed. crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de María Elisa Domínguez de Paz. Juan de la Cuesta, Newark, DE, 2018; 217 pp. (Serie: Ediciones críticas, 91).

JOSEFINA PAGNOTTA

Universidad de Buenos Aires
josefina.pagnotta@gmail.com

El drama áureo fue un instrumento eficaz para propagar los preceptos de la religión católica y reafirmar la autoridad real en la conciencia de los espectadores. Aparte de cumplir con esta fundamental labor didáctica, los escritores se esmeraron por divertir a su audiencia con argumentos originales que colmaran sus expectativas, simbolizados en las máscaras tradicionales de la Comedia: el llanto y la risa. Este medio de comunicación masiva, consumido con avidez por los espectadores, fue incentivo que comprometió a los dramaturgos a producir incansablemente. La fama de muchos de ellos era garantía de éxito. Si bien Luis Vélez de Guevara no fue un comediógrafo tan renombrado como algunos de sus contemporáneos, dejó una vasta producción de distinta temática, cuya difusión en nuestro tiempo se debe fundamentalmente a la empeñosa labor editorial de Manson y Peale, quienes han dado a la imprenta un considerable número de composiciones del poeta ecijano, prologadas por distinguidos especialistas en el teatro barroco.

María Elisa Domínguez de Paz, catedrática de la Universidad de Valladolid, fue convocada para realizar el estudio introductorio de *La rosa de Alejandría*. Su presentación se organiza en cinco apartados. Como se trata de una comedia hagiográfica, resultan muy oportunos los comentarios que se exponen sobre la aparición del subgénero en España (en el último cuarto del siglo XVI) y el aprovechamiento creciente realizado en pleno período contrarreformista, durante el gobierno de Felipe II. Acertadamente, la estudiosa aprovecha esta circunstancia para reafirmar, con acotaciones de otros investigadores, cómo se unen en este tipo de piezas “santidad y teatralidad”, a la vez que menciona los artilugios escénicos utilizados para contribuir a su éxito.

A partir del tercer apartado, “Género, estructura y representaciones”, el estudio detalla las particularidades del texto. *La rosa de Alejandría* presenta un armado similar a cualquier comedia de la época, y en

Recepción: 31 de marzo de 2019; aceptación: 6 de mayo de 2019.

su trama se articulan “historia y ficción, lo sacro y lo profano, lo serio y lo cómico, lo sobrenatural y lo real” (p. 17). Tras analizar distintos momentos de la pieza, se concluye que sus rasgos la perfilan como una tragicomedia. La estructura dramática desarrolla dos acciones que se asientan sobre una base real, el siglo iv; en la primera, interactúan personajes históricos: el rey Maximino, su esposa Faustina y Catalina, cuyo martirio ocurrió entre 311 y 312 por defender la fe católica. Desde el inicio se subraya que la protagonista es una santa y que posee una conducta intachable, por lo que debe combatir con dos fuerzas poderosas: el emperador Maximino y el demonio. En la acción secundaria, se despliegan los risueños conflictos entre Tirrena y Lupino, cuyo propósito es distender los ánimos del espectador. Domínguez remarca que Vélez aprovecharía la presencia de esta pareja de rústicos para contraponer dos estilos de vida que ilustran el tópico “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, o sea, la pureza y simplicidad de los aldeanos, frente a la “corrupción moral de la vida de la ciudad” (p. 19), manifestada en la corte del emperador Maximino.

Otro tema que ocupa a la investigadora es la ausencia de documentación que oriente sobre la fecha de estreno de la pieza. En una importante nota a pie de página, remite al *Catálogo de autores teatrales del siglo xvi*, donde el compilador, Héctor Urzáiz Tortajada, cita una pieza homónima estrenada en Montería de Sevilla hacia 1641, pero Domínguez explicita que no hay certeza de que corresponda a la obra de Vélez de Guevara.

Es evidente, como observa la estudiosa, que la comedia de Vélez se debió de haber llevado a las tablas y que indudablemente habría sufrido la censura eclesiástica, encargada de fiscalizar el lenguaje, la gestualidad y todo lo que comprometiera la moral y las costumbres del momento. Porque, como recuerda: “La mezcla de lo religioso, lo profano y lo escenográfico junto a las licencias que los dramaturgos se permitían a menudo en el manejo de las fuentes, era un combinado fácil para distraer al espectador del objetivo doctrinal y poner en peligro la moral contrarreformista de la época” (p. 19). Para ejemplificar su razonamiento, Domínguez selecciona dos textos significativos: el famoso capítulo 48 de la Primera parte del *Quijote*, que deja entrever el pensamiento del cura cuando conversa con el canónigo, y un fragmento del padre Ignacio de Camargo (*Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*), cuya preocupación, “al igual que otros moralistas de la época, es la licitud del teatro para llevar a la escena unos contenidos que, en principio, estaban reservados al ámbito de la iglesia y a los sacerdotes” (p. 20). Ellos se planteaban si era procedente que la gente de la farándula, considerada de mal vivir, podía interpretar la vida de los santos. “Camargo entiende, al confundir al personaje con la persona, que se produce una suerte de profanación sacrílega” (*id.*), sentencia la voz autorizada de la estudiosa.

Asimismo, son muy relevantes sus observaciones cuando habla de la doble presión a que estaba sometido el teatro hagiográfico del siglo XVII. Si bien la Iglesia lo apoyaba como medio importante para difundir la religión, también lo ponía bajo su mira, pues el aparato eclesiástico ejercía una férrea censura y, en ocasiones, llegó a prohibir su puesta en escena.

Al no encontrar datos sobre la censura de *La rosa de Alejandría*, con muy buen criterio, Domínguez reflexiona: “Esto nos obliga a deambular por el terreno de la hipótesis y tomar como referencia el comportamiento de la censura con otras comedias de santos” (p. 21). En nota 25 se reproducen valiosos comentarios sobre este particular. En seguida, precisa “que la comedia de Vélez proyecta una serie de elementos y comentarios que difícilmente pasarían inadvertidos a la vigilancia del censor” (*id.*). Por eso, transcribe una serie de fragmentos de la obra, que a su criterio habrían sido vistos con especial cuidado por quienes revisaban los textos.

En el apartado cuarto, “Una fuente jesuítica de *La rosa de Alejandría*”, se expresa que hacia 1110 los discípulos de Godofredo de Normandía escenificaron una historia sobre Catalina que dio origen a un número importante de piezas dramáticas inspiradas en la santa, aparecidas sobre todo en España. El teatro jesuítico, que constituyó una línea valiosa en la poligénesis de la Comedia Nueva, se interesó puntualmente en escenificar su vida, “no solo por ser la patrona de sus estudiantes” (p. 24), sino porque, además, la “Contrarreforma necesitaba ejemplos vivientes de mártires por la fe” —esta última reflexión corresponde a un texto de Julio Alonso Asenjo que la estudiosa cita en nota 32.

Quizá el hipotexto de *La rosa de Alejandría* de Vélez de Guevara, que Peale cree compuesta para 1627-1630, sea la *Tragedia de santa Catherina* de Hernando de Ávila. Un detalle destacable es que en esta última comedia se nombra a la santa, por primera vez, como “La rosa de Alejandría”. Evidentemente, apunta la estudiosa, ambos dramaturgos han tenido en cuenta los *Flos sanctorum* de Villegas y Ribadeneira, cuyo hipotexto es *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine.

Domínguez de Paz refiere los puntos de contacto que ha observado entre las piezas de Ávila y Vélez de Guevara, y pone ejemplos adecuados que ilustran los propósitos de Catalina: el lenguaje empleado según las distintas situaciones dramáticas, el uso de la escenografía no aparatosa que muchas veces aparece en las didascalias explícitas y otras que deben deducirse de las implícitas. Hace también menciones de elementos fundamentales del vestuario: “el bonete y el anillo [que] simbolizan la sabiduría de santa Catalina” (p. 29). No se olvida del uso de la música, esencial en este tipo de obras: “la música en *La rosa de Alejandría* de Vélez, como en la mayor parte del teatro hagiográfico del Barroco, contribuye a articular el discurso escénico” y a

“reducir en la medida de lo posible el distanciamiento entre espectador y representación” (p. 37; palabras, estas últimas, de Carmelo Caballero).

En el quinto apartado, “*Dramatis personae*”, se realiza un minucioso análisis de los personajes protagónicos (santa Catalina de Alejandría, el demonio y Maximino). Un sitio especial corresponde a las figuras del donaire, Lupino y Tirrena. Finalmente, se hace una referencia de “otros personajes”.

Al final de su trabajo, Domínguez habla del desconocimiento de esta comedia hagiográfica entre la crítica. Y Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill, los únicos que han reflexionado sobre ella, la consideraron pieza secundaria dentro del corpus teatral de Vélez de Guevara, apreciación que la estudiosa se detiene a rebatir.

George Peale, encargado del apartado atinente a “Texto, criterios y procedimientos editoriales”, sitúa la pieza dentro de la segunda parte de las *Comedias escogidas de los mejores de España* que, en opinión de Germán Vega, da a conocer la producción teatral de Luis Vélez de Guevara. *La rosa de Alejandría* aparece aquí con el nombre de *La rosa Alexandrina*. Como corresponde a quien edita un texto antiguo, Peale da cuenta, con ejemplos precisos, de los procedimientos utilizados para realizar la transcripción moderna.

En “Fecha de composición. Versificación, escenografía y temática”, se rebate la opinión de Bernardo García, quien suponía que la comedia representada en el Alcázar, *Santa Catalina mártir* en 1615, era *La rosa de Alejandría* de Vélez de Guevara. Para ello, Peale, gran conocedor del teatro del ecijano, demuestra que la versificación de la comedia que edita guarda semejanzas con otras piezas que el autor escribió a partir de 1621. Para confirmar la fecha de composición que él sostiene, ofrece pruebas referentes a la escenografía utilizada, similar a otras comedias del mismo autor, sobre todo el uso de la tramoya instalada en los corrales, que no se menciona en las comedias antes de 1625. Peale añade: “Ciertos motivos temáticos constituyen una tercera consideración que ubica *La rosa de Alejandría* en torno al año 1625, con un *terminus ad quem* entre 1627 y 1630, que según estudios recientes marcan el estreno de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca” (p. 62).

Un aspecto novedoso que expone Peale tiene que ver con la opinión de la crítica, que “apenas ha comenzado a vislumbrar la presencia de Vélez de Guevara en el horizonte de la producción de Calderón” (p. 62). Para ello, ejemplifica la relación entre ambos dramaturgos con distintas producciones de cada uno de ellos, en las que se advierte la deuda de Calderón con Vélez.

Como “Apéndices”, aparecen los fragmentos correspondientes a la vida de santa Catalina, virgen y mártir, extraídos de las *Flos*

sanctorum de Villegas y de Ribadeneyra, importantes documentos para ilustrar al lector y estudioso de la comedia editada.

La fundamental y nutrida “Bibliografía” sobre distintos aspectos del teatro áureo, y particularmente sobre Vélez de Guevara, se completa con un detalle pormenorizado de sus piezas editadas y “en preparación”, que ponen de relieve la inmensa labor de los difusores de la dramaturgia del poeta ecijano en nuestros tiempos.

Luego del tratado introductorio, encontramos el texto de *La rosa de Alejandría* con una edición muy cuidada, cuyos versos aparecen numerados. Además, se distingue, con dos tipos de letra, las didascalias explícitas y el texto propiamente dicho que corresponde a los parlamentos. Tanto en el elenco de personajes como a pie de página del texto, figuran referencias a la comedia publicada en *CE* (*Comedias escogidas*). La explicación de los versos que llevan una marca especial se recoge en “Notas”, apartado de gran utilidad para resolver ciertas dificultades que puedan presentársele al lector. El “Índice de voces comentadas”, que cierra esta edición, permite ubicarlas rápidamente en el texto.

En *La rosa de Alejandría*, se han conjugado a la perfección la labor de María Elisa Domínguez de Paz en su impecable “Estudio introductorio” y la ardua tarea de editar una pieza dramática, llevada a cabo por William R. Manson y C. George Peale, quienes, una vez más, se han preocupado por incorporar al patrimonio teatral áureo una nueva comedia de Luis Vélez de Guevara.