
JESÚS SEPÚLVEDA (ed.)

Diego Alfonso Velázquez de Velasco:
El Celoso

Roma, Bulzoni, 2000, 518 p.

En 1602 se imprimió dos veces en Milán con los títulos consecutivos de *La Lena* o *El Celoso*, comedia del escritor soldado Diego Alfonso Velázquez de Velasco. La alternancia en el título se mantuvo en ediciones modernas. Jesús Sepúlveda, profesor español en la Universidad de Milán, recoge la última voluntad del autor expresada en la tercera y última edición antigua, la de Barcelona, 1613, al elegir *El Celoso* en su edición crítica, con introducción y notas, versión actualizada y resumida de su tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1994. Esta cuidada y excelente edición impone a la consideración del discurso crítico una obra insuficientemente conocida, poco estudiada y, sobre todo, con potencialidad no aprovechada de completar y aun de reestructurar nuestra exposición del desarrollo del teatro español del siglo XVI, que todo esto se pretende y se habría de lograr con el fruto de investigaciones, de que Sepúlveda ha ido dando noticia en anteriores y parciales publicaciones.¹

Trabajos críticos como éste merecen, más allá de la habitual especificación de “edición crítica, introducción y notas”, la más honorable de estudio o ensayo. En él se nos ofrece por vez primera, desde el conocimiento y aplicación sobresalientes de las técnicas ecdóticas, el texto que el autor, al intervenir en la edición de Barcelona, finalmente quiso o accedió a presentar a sus lectores, puesto que además el texto va depurado de las interferencias lingüísticas inevitables en una tipografía catalana y sin que apenas se note el país de esta actual esmerada e impecable impresión. El texto (en pp. 229-358), se nos ofrece acertadamente modernizado en todas sus modalidades gráficas, con la excepción de alguna culta, que se mantiene, se nos dice, porque

¹ Destaco entre ellas, J. Sepúlveda, “Evolución y límites de la comedia erudita española”, en *Dramaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d’Oro. Atti del Convegno di Studi. Napoli, 22-24 aprile 1999*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, Edizioni del Paguro, 2000, 183-201.



puede “reflejar una preferencia del autor” (p. 226). Pero si no encierra un valor fonético, no acierto a ver qué valor las indulta frente a las castigadas. Al texto acompañan a pie de página las variantes llamadas sustanciales (las que no se puede descartar que se deban al autor), mientras que las accidentales (las que derivan del trabajo en la tipografía) se recogen en un aparato específico (pp. 359-363). Apenas si quedan erratas. Veo alguna en expresiones latinas, que, de darse en las eds. antiguas, hubieran debido considerarse variantes accidentales por la gran cultura de Velázquez, *vir latinus etsi hispanus*: Son: *Unusquisque propria* (por *propriam*) *mercedem accipiet*” (I, 5, 248) y *Credibilem* (por *credibile*) *non est* (II, 1, 262), que no se corrigen en nota, como sí sucede con otra en I, 9, 259, pues, siendo el pedante quien habla, es de suponer que dijo correctamente *lingua* y no *linguam*. Poco más que esto me atrevo a sugerir. Si acaso, desear mayor esclarecimiento de las distintas condiciones de edición en Castilla y Cataluña, especialmente después de la Pragmática de Valladolid de 1558 (N. 1-3); la corrección del esquema métrico del estrambote del soneto (N. 28); completar el comentario del sintagma “*Truenos y dominaciones*”, del que sólo se capta el juego verbal con *Dominaciones* (205 y N. 248), como uno de los coros angélicos, pero no el de truenos con otro, el de los Tronos. Adviértase la respuesta de Inocencio: «Ellos vayan en vuestra guarda». Es muy útil la indicación de los finales de escena, cuando queda solo y monologando uno de los interlocutores, que se hace con punto y párrafo aparte; veo que falta (por tratarse de una interlocución unitaria), en I, 5, 249; II, 1, 263; II, 3, 267; IV, 5, o (por seguir dos de los tres interlocutores) en III, 1, 293 (Cornelio). También estimo sumamente útil, como ayuda a la imaginación teatral del lector, la indicación de los apartes, que he echado en falta en II, 1, 261 (LENA: *Al fin...*; IV, 6, 330 (CERVINO: *Ésta ha sido...*)).

Se enriquece el texto crítico con varios *Índices* (de abreviaturas, de los principales términos o expresiones aclarados en las Notas al texto, de actos y escenas) y se cierra este denso y amplio tomo con la Bibliografía, en la que encontramos completa reseña y descripción de las eds. de *El Celoso*, las antiguas (milanesas —la segunda, pese a lo que pudiera pensarse, no es una *emisión*— y barcelonesa) y las cuatro modernas, así como la única traducción que la obra tuvo (al italiano, 1885). Sigue un amplio florilegio de *Instrumenta* y de estudios críticos (en conjunto, pp. 475-517), efectivamente aprovechados en la confección de la edición crítica, del ensayo o estudio y de las *Notas* al texto.

Esta última sección cumple varias funciones. Ante todo, la de complemento de la edición del texto y del ensayo que la precede. Si alguien dijo que “la literatura es un sistema de citas” o juego de intertextualidades, descubrir el funcionamiento de este sistema en una obra es aplicar un trabajo crítico-literario, especialmente en una época en que la imitación, como dice J. Sepúlveda, es el máximo principio de composición y

la obra de Velázquez de Velasco preclaro ejemplo, ya desde el mismo género literario elegido, que es imitación de la tradición cómica grecolatina e italiana renacentista. Así, pues, las notas forman parte del estudio de la obra, aunque ofrecen también otros frutos, dado su número y aportación semántica. Poquísimas referencias se le resisten al amplio conocimiento y tenaz búsqueda de intertextualidades y fuentes de un crítico sagaz. Esas 958 Notas (pp. 367-461) forman un conjunto de comentarios de aspectos lingüísticos, estilísticos o histórico-literarios. Su sitúan tras la sección del texto, para no distraer de éste, y dar al mismo tiempo la posibilidad de colmar lagunas de conocimiento o aportar útiles informaciones o aclaraciones, de modo que, ilustrado el texto desde todos los ángulos, pueda el lector, situado en el marco sociocultural y referencial del autor, llegar a sentirse destinatario directo de la comedia.

La *Introducción* al texto crítico es un serio, denso y ordenado estudio, que abarca varias secciones. 1, noticia biográfica del autor; 2, contexto social, cultural y repaso de la crítica que se ha ocupado de *El Celoso* y de sus modelos; 3, tema; 4, elementos de estructura; 5, personajes; 6, técnica teatral; 7, lengua y estilo; 8, texto. Por encima de la fijación de un texto crítico fiable, creo que esta *Introducción* es la auténtica y meritoria aportación de J. Sepúlveda al estudio de una "obra escrita con tanto ingenio y tanta bizarría" (Menéndez Pelayo). Y pocas personas podían realizar este trabajo con la maestría de J. Sepúlveda, gracias a que reúne un conocimiento excelente de la literatura española áurea, uno muy particular sobre la creación y recepción de la cultura y literatura española del Siglo de Oro en Italia y, de modo particular y por lo que tiene de incidencia directa sobre su ensayo, saber exhaustivo y directo del dilatado género teatral de la comedia erudita italiana, de sus muestras, de los numerosos y excelentes estudios críticos que a ella se han venido dedicando especialmente en aquella Península y, en esta línea también, con no menor dominio de lo aportado al conocimiento del teatro español, especialmente del siglo XVI, por los estudios críticos más recientes. La seriedad de su investigación llega al límite de lo poco que conocemos del autor, Velázquez. La sección siguiente (pp. 17-58), sigue paso a paso las oscilaciones de la crítica ante *El Celoso*, desde su consideración de imitación de la *Celestina* o su adscripción a la celestinesca, en cuanto novela dialogada, pasando, sin descartar lo anterior, a su acercamiento al teatro español italianizante y a su carácter plenamente dramático. J. Sepúlveda, espigando lo esencial de *El Celoso*, la incluye en la modalidad teatral de la comedia erudita a la italiana, plasmada en España, en el segundo tercio del siglo XVI, en un manojo no tan mermado² de comedias eruditas españolas que imitaban o aprovechaban la fórmula clasicista italiana. El estudioso acoge

² A las comedias conservadas y conocidas incluidas en ese grupo, se ha querido añadir ahora la *Menandra* de F. Narváez de Velilla.



como marco esclarecedor y válido para entender la comedia de Velázquez el concepto de práctica escénica, elaborado desde la década de los años setenta del pasado siglo XX (véase *Cuadernos de Filología*, Valencia, 1981), en el Departamento que publica esta revista, por el que las manifestaciones teatrales del Renacimiento español se encuadran en tres grandes modalidades de espectáculo: cortesano, la populista y erudito. La utilidad de este enfoque ha quedado puesto a prueba y validado desde entonces en aportaciones de varios estudiosos (Oleza, J. L. Sirera, Canet, Ferrer Valls, Diago, Alonso Asenjo y otros, aunque, *hélas!*, las de la mayoría de ellos no reciben el debido reconocimiento en el repaso que en esta entrega de *diablotexto* hace J. Oleza), referidas a diversas manifestaciones de cada una de estas prácticas. Concretamente, se ha advertido en la práctica erudita una variedad y riqueza antes no apreciada, falta de visión de conjunto: comedia regular o erudita, teatro humanístico-escolar y teatro de colegio. Ahora J. Sepúlveda presenta a *El Celoso* como una clara manifestación en el tiempo de la variedad de comedia erudita española. En su construcción, Velázquez muestra su formación clásica y su positiva valoración del clasicismo tanto por sí y por su circunstancia italiana, como incluso porque en España casi no había preceptiva particular o ésta apenas había variado hasta ese momento. Buena muestra son Pinciano, 1596; Carvallo, 1602; Jiménez Patón, 1604. *El Celoso*, en efecto, escrita a la manera italiana a caballo de los siglos XVI y XVII, por el tiempo en que T. Tasso compone *Intrichi d'amore* (1595), es la culminación artística o, al menos, cronológica de esa comedia erudita española. Así, desde su situación espacio-temporal, puede entenderse, como una propuesta de renovación y enriquecimiento del género cómico romance cultivado en Italia, que, acendrado, había de penetrar profundamente en el siglo XVII. Velázquez aportaría novedad y flexibilidad a esa práctica teatral, rígidamente regulada y codificada, con los factores tomados del teatro español. Y, desde el aprovechamiento de esa práctica y de sus logros, según J. Sepúlveda, puede verse también en Velázquez la voluntad de presentar una propuesta teatral diferenciada, por más que marginal, en el coto y copo de Lope de Vega. En la obra del vallisoletano tenemos una síntesis de distintas tradiciones literarias y teatrales (italiana y española, clásica y moderna, culta y popular, comedia erudita y celestinesca), un vasto abanico de fuentes, así como elementos de procedencia diversa, sin que debamos descartar en él la voluntad de elevar a su máxima altura artística anteriores intentos de comedia erudita española, cuantosquiera que conociera o distinguiera. Y esto, probablemente no para restituirlos a los tablados (lo que a duras penas parece habría logrado [Lorenzo de?] Sepúlveda con la temprana propuesta de síntesis de su *Comedia*), sino como oferta de lograda literatura dramática, en respuesta a una demanda cada vez más sentida de amplios grupos de personas cultas que, adentradas por esta modalidad de recepción, podrían apreciarla en sosegada lectura.

La italianidad de *El Celoso* es indiscutible desde la presencia en ella de un personaje como Inocencio, el pedante, blanco de burlas, desconocido con esos precisos rasgos en el teatro español, tipo omnipresente en la comedia regular y, como *Dottore*, en la comedia *all'improvvisa* italianas. Hacia la tradición española señalan personajes como viuda, barbero y niño. Lena, personaje que da título a la obra en la *princeps*, rezuma *humus* clásico latino y remite a los primeros experimentos dramáticos de Ariosto, aunque, según J. Sepúlveda, tras esta alcahueta, quien realmente está, si bien rebajada y latinada, es su hispana madre Celestina. El tema de la comedia debe ser necesariamente el amor pasional que todo lo tiene alterado al comienzo de la acción. Pero el enfoque sesgado de este amor como celos en los protagonistas, más allá del marido burlado con raíces en la novelística italiana, responde a una patética vivencia de la realidad amorosa en la sociedad contemporánea española, como demuestra la insistencia de Cervantes en ese mismo tema (y otros ligados, como el papel de la mujer en el amor y el honor) en más de un género literario. Velázquez lógicamente se encuadra en el marco de las tres unidades propio de la comedia erudita. En su respeto a la unidad de acción supera la suelta estructura de las obras de la comedia erudita española con su trama principal como excusa para insertar entremeses o con una doble acción en dos niveles, el cómico y el burlesco. Velázquez intenta ganar en unidad, por lo que ahonda y complica la trama principal, fundiendo en ella los elementos cómicos (entremeses), dotando a episodios de función doble, haciendo que varios motivos se engargen en el desarrollo de la obra y que el tema se refuerce con el juego onomástico. De este modo, en *El Celoso* la trama principal es muy compleja y rigurosamente trazada y trenzada, poniéndose Velázquez a la altura de los logros de la cadena italiana de comedias eruditas en eslabones cada vez más *virtuosos*. Pero Velázquez hace mayor uso de su libertad en la unidad de tiempo (la acción pasa en tres días), para la que algunos preceptistas eran menos rígidos. A éstos se atiende, evitando la extrema exigencia de Robortello, respetada en la *Comedia* de Sepúlveda (12 horas). Es en el tratamiento del espacio donde el autor parece romper más con la norma, permitiéndose escenas de interior (como la cronológicamente dudosa *Veniexiana*) y, varios diálogos que se desarrollan mientras, como en la *Celestina*, los personajes van ruando. Es posible que en esto Velázquez, desde un sentimiento de libertad creadora, recoja tradiciones teatrales españolas antiguas y contemporáneas. La misma libertad muestra en el cierre de la comedia de final feliz con restitución del orden descompuesto a los inicios. El crítico no puede menos de contemplar al fin el apaciguamiento de la situación inicial, que confluye en boda múltiple, cuando (salvo pedante, niño e impotente, como es obvio) todos, alcahueta incluida, se casan (seis parejas), pero en unas circunstancias (Noche de San Juan / noche de burlas) que parecen dejar entreabierto el portillo por el que la condición humana, acechada por el amor, queda abocada a seguir *in infinitum* con transgresión y restitución.



Velázquez desde su actitud renacentista nos ofrece rasgos deliciosamente manieristas. Es lo que significa esa de-mostración de su genio artístico en la complejidad argumental, en el procedimiento acumulativo, en la construcción refinada de la traza, en un texto que concita citas de segundo y tercer grado, juegos verbales, ironía y parodia, alusión culta y escabrosa; también es manierismo esa mezcla, en determinadas dosis, de todas las tradiciones; dejar en la inestabilidad situación o composición; conjuntar lo disperso en lo uno (riqueza de formas lingüísticas y enriquecimiento del texto a partir de las aportaciones de distintas corrientes); y ese enfoque variado de las realidades o construcciones que le han servido de modelo, constantemente ofrecidas al lector con un guiño cómplice. De este modo *El Celoso* se convierte para el avisado lector en un juego de espejos, en una refinada operación cultural por las referencias a la tradición y en un prodigio de intertextualidad, es decir, en un trabajo de orfebrería literaria. Ahí entra también, dirigida al lector discreto, esa aplicación de la ironía a un modelo estructural consolidado y acabado, con cuyas estructuras o motivos juega: la alcahueta pierde el control de la situación, es víctima del enredo de un joven inexperto y termina forzosamente casada. Y muestra Velázquez ser hijo de su tiempo cuando asocia libertad e ingenio en el tratamiento del personaje. En su obra queda superado el *tipo*, consiguiendo hasta un punto notable complejidad psicológica e individualización, por una serie de procedimientos que van más allá de la oposición por parejas: aportación de elementos del folclore, informaciones sobre su vida anterior, mayor diversificación de la adscripción social; olvido de los elementos de la norma (práctica ausencia de viejos); mayor movilidad y cambios psicológicos como consecuencia de la acción.

Lengua y estilo muestran igualmente la culminación de modelos más antiguos. Por una parte, y en aras de la homogeneidad y unidad, se prescinde de las jergas (sayagués, de lupanar...). Por otra, aparecen los recursos afectados en la lengua de los personajes de los grupos sociales más elevados y la frecuencia del inciso, en contraste con otro nivel, más popular donde se mantiene la frescura y naturalidad del habla. No vemos en Velázquez el gusto por la invención y por la sorpresa como fin en sí mismo (característica del barroco), sino generalmente propiedad, distinción, espontaneidad. Con tal claridad y mesura expresiva, dice Sepúlveda que *El Celoso* es muestra del buen decir de idealizada cortesanía: soltura, llaneza de la expresión, decoro y, al mismo tiempo, ricos aderezos y engaste de expresiones felices, frases hechas, inmediatez de los refranes y decires, presencia de cantares, las joyas de máximas y proverbios, las anécdotas y el acarreo de mil citas; dice que gusta Velázquez de la expresión novedosa y con el hallazgo verbal; que tiene una elevada preocupación formal y decidida intención estilística que impregna toda la obra, la cual, ilustrada con el correcto latín del pedante, da al texto riqueza y personalidad notables, que hará las delicias del lector entendido. Éste y otros podrán gozar igualmente con la comicidad verbal (equivocidad erótica,

juegos de significantes), que es el principal generador de la risa, por encima de la situación y el carácter.

Otro aspecto de *El Celoso* sobre el que J. Sepúlveda llama la atención es el de su adecuación a la contemporaneidad española. A la vista está que *El Celoso* es una obra marginal en el contexto español y, sin embargo, no deja de encajar en él. De ello, no hay duda, eran conscientes Cormellas y el autor. A las reseñadas orientaciones clasicistas de preceptiva dramática en la España de fines del siglo XVI y primeros años del XVII, suma el estudioso la vitalidad editorial de obras teatrales de la centuria anterior (Cueva, Virués, Cervantes, con sus *Ocho comedias*, etc.) y la presencia de una propuesta teatral independiente: la de Góngora. Y es de agradecer que esto se señale, ya que se suele olvidar, por una parte, que la preceptiva española fue tardía y dependiente de la italiana y, por tanto, clasicista, de modo que Velázquez podía sentirse a gusto incluso dentro de los parámetros establecidos por su paisano López Pinciano, pues es de suponer que difícilmente le habría llegado la teorización de Lope de Vega sobre su propio teatro, por más que éste ya hubiera hecho público alarde de su producción en *El Peregrino*.

A esto se suma la realidad de un sensible aumento de la demanda de textos dramáticos para la lectura. Y aquí Velázquez, como heredero de la comedia erudita italiana, cae de pie, porque los textos de esta escuela cómica se leían y, en su conjunto, apenas si se representaron. J. Sepúlveda toca este punto (pero creo deber insistir en ello): el gusto por la lectura de textos dramáticos, dice, lo atestigua el mismo Lope de Vega en una de sus *Novelas a Marcia Leonarda* (p. 212, N. 24). Ya sabemos que éste no es el comienzo de teatro leído, costumbre que nos demuestran inventarios de librerías como la de Cromberger, la impresión de comedias no sólo religiosas sino de los actores-autores o eruditas, lo que solía suceder después de la representación y como consecuencia de ella. Vemos cómo Timoneda, actor-autor y editor de sí mismo y de tres comedias de A. de la Vega, publica (también) las de Lope de Rueda a solicitud de los *auditores*. La demanda de textos teatrales para su lectura (como la afición al teatro) aumenta desde fines del siglo XVI, por exigencia de quienes no pueden o no quieren asistir a su representación en los corrales, entre quienes habrá que contar a numerosas mujeres. Y, por la misma naturaleza de la actividad, estos lectores o lectoras serán cultos y exigentes. De ahí la aparición de la primera colección peninsular de comedias, recopiladas por Alonso López en la *Primeira Parte dos Autos e Comedias portuguesas* (Lisboa, 1587); la confección de *El Peregrino* por el año 1602; la impresión por el librero F. López de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*: Lisboa, 1603, que, deja abonado el terreno de la demanda, que llevará a Angelo Tavano en Zaragoza a iniciar las *Partes de comedias* de Lope de Vega (Iª en 1604): queda consolidado el placer de la lectura de *poesía* dramática.



En este contexto no extraña ni la aparición de *El Celoso* en 1602 en Italia, ni su posterior impresión en España con participación del autor, todavía interesado por su obra y por su público. Por lo demás, J. Sepúlveda muestra cómo Velázquez no es ajeno a las preocupaciones de contemporáneos españoles suyos, como las de Cervantes, empeñado en lograr que el teatro, más allá del mero entretenimiento que a su parecer ofrecía únicamente el caballeresco-romanceril de Lope, cumpliera con un objetivo de ejemplaridad moral y estro artístico, de cuya carencia parecía ser muestra la facilidad compositiva de obras que, en horas 24, pasaban de las musas al teatro. Pericia constructiva demuestra Velázquez y, por más que no lo sepamos con certeza, el deseo de influir en la marcha del teatro, aunque sea en la del teatro leído, y en la derrota de la sociedad, arremetiendo contra el vigente sistema moral y social desde las posibilidades que ofrece la comedia.

J. Sepúlveda insiste en que *El Celoso* está pensado para la lectura, aun cuando sea representable y tanto mejor, diría su autor, si alguien lo intentara. Al público lector, distinto del oidor de los corrales y culto, ofrece Velázquez una intertextualidad riquísima, que recibe el merecido relieve en las Notas al texto crítico. Intertextualidad de autores clásicos pero también de contemporáneos como Montaigne, o de obras como la *Nise lastimosa* de Bermúdez, y los logros de su artefacto síntesis dramático de gran densidad semiótica. Quizá, desde la conciencia de este objetivo superior de *El Celoso*, J. Sepúlveda puede prescindir del estudio de otros sistemas signícos que los escénicos y la palabra. Podrá el discreto lector percatarse de su funcionamiento a partir de la mera lectura.

Es normal que *El Celoso* no se representara. Pero llama más la atención que J. Sepúlveda no encuentre ningún eco de Velázquez o de su obra en las coetáneas. Puede que no trascendiera al mundo literario en evocaciones directas. Aunque, como el exitoso *Guzmán*, recibido “con tácita conspiración de silencio” (Márquez Villanueva), pudo obrar como levadura sobre receptores discretos, configurando una mente crítica para con otros productos teatrales contemporáneos un sí es no es descarriados o frívolos, por más que brillantes. Lo que pudo suceder con *El Celoso* debería pasar con el ensayo de J. Sepúlveda en nuestro tiempo. Es de esperar que se abra paso en las historias del teatro español y en las consideraciones y reconstrucciones críticas un lugar a esa corriente de comedia erudita que se dio en España desde mediados del xvi hasta su cierre con broche tan digno. Lope de Vega *arrasó*, pero arrasan en otro sentido los críticos de hoy con olvido de la tozuda y compleja realidad de los hechos. Ojalá el estudio aquí comentado, sumado a otros en la misma línea anteriormente ofrecidos, consiga vencer la inercia de la crítica u ordenación de las corrientes teatrales en la España del siglo xvi. Se conoce la presencia de la práctica erudita; se sabe de intentos de mejora de la aportación de Lope de Vega. Pero, a la hora de la verdad, sigue saltándose de Encina / Torres Naharro a Lope de Rueda y, de éste, por los clasicistas de los 80 y

la aportación de las compañías italianas, al triunfante Lope de Vega, monarca absoluto. No, no deben olvidarse los intentos italianistas que trataron de mejorar la oferta populista o lopesca, proponiendo una literatura dramática a la par entretenimiento, goce artístico, ejemplo o escarmiento. Como Velázquez con *El Celoso*, J. Sepúlveda con esa *su* comedia busca (se nota que ha disfrutado con el trabajo) la diversión del lector sin pretensiones, el aplauso del culto y la complicidad del avisado. Es lo que yo, lector, he encontrado u ofrezco en o desde el acercamiento a su meritorio ensayo.

JULIO ALONSO ASENJO
Universitat de València

