

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

***LA VIDA ES SUEÑO, VIRTUDES VENCEN SEÑALES Y EL ALBA Y EL
SOL: LAS HIPÓTESIS DIVERGENTES***

ABSTRACT. The present study aims at exploring the literary work of Calderón, *La vida es sueño*, through critical references to *Virtudes vencen señales*, by Luis Vélez de Guevara. We will carry out a series of reflections in order to demonstrate that it is likely that *Virtudes vencen señales* was written by Juan Crisóstomo Vélez de Guevara and not by his father Luis Vélez, who had already died in 1644.

Keyword: Calderón, Vélez de Guevara, metric evolution, Gongorian lexicon, *La vida es sueño*.

RESUMEN. En el presente estudio se replantean los elementos críticos que han venido proponiendo que *Virtudes vencen señales*, obra de Luis Vélez de Guevara, es una fuente de composición de la obra maestra de Calderón, *La vida*

es sueño. Esta idea es una mera conjetura sin apoyo documental y está en contra de las evidencias métricas y estilísticas tanto del teatro de Vélez como del teatro de Calderón. Hay que fechar *La vida es sueño* en el período 1629-1630, y no en la fecha de su publicación, 1636 y, a cambio, hay que fechar la obra de Vélez de Guevara en el quinquenio 1630-1635, en que la influencia de Calderón, y en concreto de *La vida es sueño*, se puede detectar en varios autores como Vélez, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y otros. Al mismo tiempo, analizamos la obra *El alba y el sol*, que se suele relacionar, sin documentación probatoria, con la época de la privanza del Duque de Lerma, y concluimos que su estructura métrica corresponde a una época muy tardía, posterior ya a 1640 y que, en consecuencia, no puede referirse al Duque de Lerma de la época de Felipe III (hacia 1615), sino de un sucesor o sucesora suyo, entre 1635 y 1659. La única documentación de la obra la sitúa en 1660, por lo cual sostenemos que es más probable que sea obra de Juan Crisóstomo Vélez de Guevara, y no de su padre, Luis Vélez, fallecido ya en 1644.

Palabras clave: Calderón, Vélez de Guevara, Evolución métrica, léxico gongorino, *La vida es sueño*.

Desde la edición, ya clásica, de M. G. Profeti hasta la más reciente de J. M. Ruano de la Haza, se ha venido dando por sentado que *Virtudes vencen señales* es una de las posibles fuentes de composición de *La vida es sueño*. La argumentación de Ruano de la Haza (2010) propone no menos de 27 coincidencias de distinto tenor para propugnar que la influencia va desde Vélez de Guevara hacia Calderón, lo cual redundaría en beneficio de la consideración de la obra de Vélez como un hito importante en la composición de la obra maestra calderoniana.

Sin embargo, un análisis desapasionado de la argumentación, primero profética y luego ruanesca, tiende más bien a probar lo contrario: la obra de Calderón, escrita, según todos los indicios, entre 1629 y 1630 parece haber generado una auténtica moda de comedias, de la que tal vez *Virtudes vencen señales* sea el ejemplo más acabado, tanto en evidencia de huellas calderonianas como en calidad estética de 'artefacto teatral'. Lo cual, dada la porosidad entre Vélez y Calderón, copartícipes en varias 'comedias colaboradas', no puede extrañar lo más mínimo. La influencia del teatro de Vélez en el primer Calderón parece obvia y contrastable, pero no está claro que *VVS* se encuentre entre las comedias que hayan podido influir en *La Vida es sueño*, porque para aceptar esto habría que demostrar primero que *VVS* es anterior a la obra de Calderón,

cosa que ni el estudio de Ruano ni el de Profeti han probado con argumentación objetiva, sino a partir de convicciones previas.

No voy a insistir en las evidencias de que *La vida es sueño* es una obra escrita, terminada y estrenada entre la segunda mitad de 1629 y la primera de 1630. Vega García-Luengos, Antonucci y López-Vázquez, desde distintos principios de indagación lo han puesto de manifiesto; por otra parte, esta distancia temporal concuerda con los cinco años habituales entre la venta de una comedia nueva a una compañía y la edición de la obra, una vez levantada la prohibición de editar comedias en el reino de Castilla. La edición de Zaragoza 1636 y la evidencia de una edición anterior a la de Sevilla, a nombre de Lope de Vega, corroboran las investigaciones documentales y teóricas. Las homologías de estilo, léxico y construcción teatral, entre *La vida es sueño* y *El príncipe constante* (estrenada en enero de 1629), y varias obras de este período, como *La dama duende*, *La puente de Mantible* o *La gran Zenobia* (1625-1630), confirman esta hipótesis teórica.

Conviene detenerse ahora en la estructura métrica de *Virtudes* y en su encaje con los usos de Vélez en el período 1630-1635. Los 2946 versos de la obra, casi tres mil, nos confirman que estamos ante una versión muy completa,

por lo que su fiabilidad textual es alta. El perfil métrico, resumido por Ruano de la Haza, es el siguiente:

Redondillas	1048	35,57%
Romances	1772	60,15%
Décimas	112	3,80%
Soneto	14	0.48%

El uso del soneto, uno solo, es anecdótico en cuanto a la estructura métrica. Lo llamativo es el altísimo porcentaje del romance, la forma de base de la obra, ligeramente superior al 60%; junto a ello tenemos la absoluta desaparición de las quintillas y de formas más o menos arcaicas como los tercetos, las octavas reales y, más sorprendentemente, la ausencia de silvas o estrofas aliradas. La suma del romance como forma de base y la redondilla como forma alternante supera el 95% del total, lo que nos habla de una economía muy notable en la selección de estrofas, pero sobre todo de un uso prioritario del romance, que va mucho más allá del antiguo modelo de Lope según el cual “las relaciones piden los romances”.

Las 27 coincidencias temáticas entre *La vida es sueño* y *Virtudes vencen señales* evidencian, de forma clara, que ambas obras están relacionadas. A partir de esta evidencia sorprende la aseveración rotunda de Ruano de que “sin duda” la obra de Vélez es la más temprana (p. 16). Esta apreciación subjetiva de Ruano de la Haza se apoya en una conjetura no demostrada, pero sí refutable: “Schevill cree que, debido a la ausencia del estilo culto gongorino, la comedia debe fecharse entre 1618 y 1622” (ibidem). La refutación es sencilla: en un período muy amplio, que va de 1613 (*La serrana de la Vera*), al período que Profeti propone para fechar *El verdugo de Málaga* (1626-1630), Vélez compone, casi de forma sistemática, con abundantes huellas de lectura de Góngora; precisamente una comedia que casi carece de este rasgo convendría fijarla en una fecha más tardía, tal vez un período como 1630-35, compatible con los usos métricos no sólo de Vélez, sino de los dramaturgos que escriben por esas fechas, con porcentaje de romance superior al 50%. El período 1626-30, al que Profeti adscribe *El verdugo de Málaga*, es claramente anterior en su estructura polimétrica al de *Virtudes vencen señales*:

	Romance	Redondilla	Quintilla	Octavas	Silva	Soneto
Décima						
<i>Verdugo</i>	34,2%	53,8%	5%	4,4%	1,3%	1,3%
0						
<i>Virtudes</i>	60,1%	35,6%	0	0	0	0,5%
3,8%						

Todos los índices métricos corresponden a un período posterior: supresión de las quintillas, aparición de las décimas, aumento muy elevado del romance y disminución proporcional de la redondilla. Si se otorga algún valor a la evolución de la polimetría, cosa que desde los estudios de Morley y Bruerton, en la misma línea que Williamsen o Marín, parece una referencia sólida, una comedia construida con más de un 60% de romance, sin quintillas, pero con décimas, y sin octavas ni tercetos, hay que fecharla en el período 1630-35, o posterior, pero no anterior. Por poner un ejemplo en Calderón, una de sus obras maestras más conocidas, *El médico de su honra*, tiene un 51,7% de romance, no tiene quintillas y sí décimas, y probablemente es del período 1630-35, conforme a los análisis de Don W. Cruickshank.

En cuanto a Vélez, podemos establecer un perfil muy claro en las obras fechables en 1613-14: *La serrana de la Vera*, *La montañesa de Asturias*, *El Marqués del Vasto* y *Don Pedro Miago*:

	Romance	Redondillas	Quintillas	Octavas	Tercetos
Décimas					
<i>Serrana</i>	30,6%	46,7%	0	2,9%	1,5%
	8,2%				
<i>Montañesa</i>	38%	52,8%	0	3,8%	0,2%
	0				
<i>Pedro Miago</i>	37,8%	41,7%	13,9%	0	5,3%
	0				
<i>Marqués Vasto</i>	34%	55%	0	2%	0
	0				

Si sumamos las quintillas a las redondillas, en el caso de *Don Pedro Miago* tenemos un 55,6%, porcentaje similar a las redondillas de las otras dos

obras. En cuanto al romance, las cuatro obras están en torno al 34%. En tres de las cuatro se usan los tercetos, forma arcaizante, y también hay pasajes en octavas. Como puede verse por el cotejo con *El verdugo de Málaga*, el modelo es muy semejante. Si la adscripción de la fecha que propone Profeti para *El verdugo* es correcta, se diría que entre 1613 y 1629 el perfil polimétrico de Vélez es muy estable: en torno al 34% de romance, al 47% de redondillas y un uso de octavas y de tercetos, alternando con quintillas o décimas, según la época. El cotejo con la métrica de *Virtudes vencen señales* apunta a que esta última es de fecha posterior. Incluso si asumimos que *El verdugo de Málaga* podría ser anterior a la fecha que propone Profeti y corresponder a un período no muy alejado de 1620, la diferencia de estilo es notable. La estructura de *VVS* corresponde más bien a las de obras como *El amor en vizcaíno* o *Reinar después de morir*:

	Romance	Redondillas	Quintillas	Silvas	Octavas
Sonetos					
Décimas					
<i>Reinar</i>	59,2%	16,6%	0,2%	13,4%	0
0	9,3%				
<i>Virtudes</i>	60,1%	35,6%	0	0	0
0,5%	3,8%				
<i>Vizcaíno</i>	62,2%	18,7%	9,0%	4,7%	4,5%
0,5%	0				

En *VVS* se usa más la redondilla (el doble que en las otras dos), a cambio de no usar ni quintillas ni silvas, cuya suma está en torno al 13,5% en las otras dos obras, lo que ajusta la diferencia; se usan sonetos, como en *Vizcaíno* y se usan décimas, como en *Reinar después de morir*. Se diría que estas tres obras corresponden al mismo período, siendo seguramente la más antigua *El amor en vizcaíno* con un 9% de quintillas y la más moderna *Reinar después de morir* con un porcentaje similar de décimas, estrofa más moderna que la quintilla, y un uso notable de la silva pareada. Respecto al *Amor en vizcaíno* sabemos que la comedia es anterior a 1637, ya que en 1637-8 alude a ella Quiñones de

Benavente en una *loa* para Rueda y Ascanio. En cuanto a la fecha de *Reinar después de morir* hay indicios que permiten situarla después de la representación (1629) o de la edición (1635) de *El príncipe constante* de Calderón, y Piedad Bolaños ha documentado alguna representación en 1635, lo que sugiere que en el período 1630-1635 Vélez de Guevara ya usa un porcentaje de romance en torno al 60% y que la forma de contraste con el romance es la redondilla prioritariamente, alternando con silvas pareadas, décimas y formas esporádicas como sonetos, octavas o quintillas. En esta época las huellas del teatro de Calderón aparecen de forma tan clara en Vélez como en el decenio anterior aparecían los indicios de lectura de la poesía de Góngora.

Entramos con ello en los puntos de evidencia para sostener que entre 1635 y 1644 hay todavía una última etapa de Vélez de Guevara en la que podemos situar varias comedias con un uso del romance en torno al 70-75%: *Más pesa el rey que la sangre*, *El alba y el sol* y *Los tres mayores portentos*.

Respecto a *El alba y el sol*, María Grazia Profeti, comentando una observación de Spencer y Schevill ha insistido en que la obra corresponde al mismo período que *La serrana de la Vera* o *Don Pedro Miago*, fechadas en 1613 y 1614, conjeturando que el evidente elogio de la familia Sandoval apunta

a los años de apogeo de la privanza del Duque de Lerma y que el uso de la jerga asturiana corresponde también a una fecha temprana:

Muy poco sabemos de cuándo, para qué circunstancia y para qué compañía Vélez escribió la comedia. Spencer y Schevill afirmaban: “There is no internal evidence whereby to determinate an approximate date for the composition of the drama”. Pero la evidente conexión con la política de autoexaltación de Lerma lo caliza el texto no sólo antes de su caída (1618), sino en la primera década del siglo, o al principio de la segunda, cuando las técnicas de autopromoción del privado son más evidentes..

Además, las comedias de Lope con las cuales el texto presenta convergencias por el uso de las jergas, o bien de tipo temático, son tempranas, y se remontan a los últimos años del siglo XVI o a los primeros del siguiente, como hemos visto.¹

Esto es simplemente una conjetura sin base documental y contraria a la teoría sobre la evolución de la polimetría, que sitúa a esta obra, con un 75,4% de

¹ Vélez de Guevara, *El alba y el sol* (2010), edición de María Grazia Profeti, p. 35.

romance, un escuálido 7,6% de redondillas y, en teoría, una quintilla aislada, más un 7.5% de décimas y un 6,2% de silva tipo I, en torno a 1640-50, más bien al final que al principio. Si no se dispone de ningún documento que lo apoye, y éste es el caso, conviene aceptar la observación de Spencer y Schevill y proponer otra explicación sobre el uso de la jerga y sobre si el evidente elogio a la familia Sandoval, se refiere realmente al célebre valido de Felipe III o a un duque o duquesa de Lerma posterior a esta fecha. Respecto al uso de la jerga, parece claro que una obra que trata de Don Pelayo al comienzo de la Edad Media y en tierras leonesas o asturianas requiere el uso de la jerga, se haya escrito a comienzos de siglo o en el cuarto o quinto decenio. Conviene recordar que Agustín Moreto, nacido en 1618, usa la jerga asturleonera en una de sus obras de autoría segura. Y respecto al elogio del antepasado mítico de la poderosa familia Sandoval, creo que la fecha de 1635 resulta especialmente adecuada para fijar el término *a quo* de esta comedia. En 1635 muere Francisco Gómez de Sandoval y Padilla, nieto del célebre privado de Felipe III y le sustituye en la tenencia del ducado Mariana Gómez de Sandoval y Enríquez de Cabrera, que mantendrá el título hasta 1651, pero que en esos años va a verse envuelta en una querrela legal con su hermano. No hace falta insistir sobre la prosapia del apellido Enríquez de Cabrera; la herencia del ducado de Lerma por Doña Mariana y el apoyo de su poderosa familia materna sitúan bien la obra

como un intento de Vélez de granjearse el favor de la nueva Duquesa de Lerma. Y en este caso la tipología métrica encaja perfectamente con la teoría: si ya el uso de romance por encima del 70% es un signo de notable innovación, el uso de las silvas pareadas (el modelo que nunca usa Lope, conforme a los trabajos de Morley y Bruerton), típicas de la moda calderoniana, encaja también con el año de la publicación de la *Primera parte de comedias* de Calderón. La influencia, en este caso, no va de Vélez a Calderón, sino al revés. Y lo mismo sucede con *Virtudes vencen señales*, en contra de lo que sostienen María Grazia Profeti y José María Ruano de la Haza. Veamos primero la tipología que permite relacionar *El alba y el sol* con *Los tres mayores portentos* y *Más pesa el rey que la sangre*.

	Romance	Redondillas	Quintillas	Silvas	Octavas
Décimas					
<i>El alba y el sol</i>	75,4%	7,6%	0,2%	6,2%	2,7%
					7,5%
<i>Los tres portentos</i>	78,1%	14,6%	0	2,1%	0
					4,2%

<i>Más pesa el rey</i>	69,2%	19,7%	0	3,8%	3,2%
------------------------	-------	-------	---	------	------

4%

Asumiendo que este grupo de obras puede situarse en los últimos diez años de vida de Vélez (1635-1644), el perfil genérico nos da un 75% de media de uso para el romance, un 14% para las redondillas, un 5,2% para la décima y un 4% para la silva pareada tipo I, con un leve porcentaje para usos episódicos de octavas, seguidillas o sonetos. La suma del romance como forma de base y la redondilla como forma alternante prioritaria excede siempre del 83%, la sustitución de las quintillas por las décimas es constante y también lo es la presencia de la célebre Silva tipo I, o silva pareada de consonantes, que Calderón popularizó con su uso en la escena inicial de *La vida es sueño*. Seguramente el verso con el que comienza la obra, el famoso “Hipogrifo violento”, tiene valor como rasgo identificador de influencia calderoniana. Esta influencia calderoniana es fácilmente rastreable en cinco autores que colaboraron con Calderón. Mira de Amescua, Vélez, Belmonte, Coello y Rojas Zorrilla. Un caso llamativo es el de *La mesonera del cielo*, de Mira de Amescua, que con 3701 versos totales y un uso repetido de silva tipo I, nos ofrece este pasaje:

Hipogrifo violento,

no te calces de viento,

no camines ligera

a superior esfera;

reprime tus rigores,

estima mis amores;

mas ¿cómo, si amor tengo,

no la sigo y prevengo

del rigor ablandarla,

pues alas me da Amor para alcanzarla? (vv. 2728-2737)

En realidad, el modelo drástico de Silva I es del tipo calderoniano: heptasílabo-endecasílabo; este que usa Mira es algo más dúctil y está basado en el heptasílabo pareado constante cerrando con endecasílabo el fragmento. Pero el uso del verso inicial de *La vida es sueño* con la misma rima con la palabra 'viento' es inequívoco. Conviene no suponer que el mero uso del vocablo

'hipogrifo' es indicio de influencia de *La vida es sueño*. Claramonte usa el hipogrifo, tanto en singular como en plural, en obras fechadas en 1617, cuando Calderón tiene diez y siete años, y usa también la silva tipo I. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en *Púsoseme el sol, saliome la luna* comedia que se puede situar en el período 1615-1620, en donde encontramos ambos elementos:

Prevenidme caballos, porque quiero
los llanos penetrar, medir los montes,
buscadme el hipogrifo más ligero,
que imite al sol, con rayos de horizontes. (vv. 1309-1312)

A un tiempo, mi Teodora,
tu ingenio y tu belleza me enamora,
dame esas manos bellas,
que con rayos de dedos son estrellas.

TEODORA: ¿Quiéresme mucho?

ruina de los vientos profanada

(.....)

Y a ti viva te veo,

y es el suceso tal que no lo creo.

En cuanto a Mira de Amescua, que ya usó en *Galán, valiente y discreto* el célebre soneto de las flores del *Príncipe constante*, vuelve en *La mesonera del Cielo* a homenajear al joven dramaturgo que se ha atrevido a comenzar *La vida es sueño* con un vocablo y con una forma métrica que Lope de Vega había expulsado de su Parnaso. Dado que Vélez tiene con Calderón la misma relación que tiene Mira de Amescua, no resulta difícil encontrar el mismo tipo de influencia, tanto léxica como estrófica. La podemos detectar en una gran cantidad de obras fechables después de 1630.

La corte del demonio: y en un soberbio hipogrifo

que áspides de fuego espuma (vv. 211-212)

Da el timón a la banda,

que el Aquilón se esfuerza y se desmanda.

O yo no soy piloto,

o la embisten el Cauro, el Euro, el Noto. (vv. 1693-6)

Reinar después de morir: Llegué a Coimbra apenas

ayer, cuando al blasón de sus almenas

a un tiempo hicieron salva

los músicos de cámara del alba,

el sol y luego el día

y primero que todos, mi alegría. (vv. 117-122)

Los tres portentos: monstruo tan inhumano

pidamos de este arroyo al cristal cano

que nunca el raudal pierde

de las espumas de ese golfo verde. (vv. 2235-2238)

El alba y el sol

¡Oh, bruto desbocado

con la indómita espalda mide el prado,

y en tu sangre teñido

a rojo trueca el alazán vestido!

¡Desjarretado muera

quien despeñar al mismo dueño espera,

aleve y enemigo (vv. 1-7)

de ese hipogrifo monte que a ser sube

medio monte tal vez y medio nube (vv. 2454-5)

En este contexto, la entrada inicial de Don Pelayo en escena, homóloga a la de Rosaura, se entiende bien como un efecto escénico *manierista* en el sentido en que se construye técnicamente a la manera de lo que Calderón instituyó en *La*

vida es sueño. El final de este parlamento del personaje no es exactamente gongorino, sino calderoniano: “nácar vertiendo y risa/ de la mano del sol los campos pisa” (vv. 31-32). Es gongorino en segunda instancia, en tanto que, tras *El príncipe constante*, en donde Calderón desarrolla un largo parlamento en forma de variación de un conocido romance de Góngora, resulta ser gongorino en lo lírico, pero calderoniano en lo escénico. En toda esta primera escena resuenan versos que proceden de la lectura reposada de *La vida es sueño*. Es el caso de “fiero y medroso acento” (v. 53) donde el adjetivo 'medroso' reenvía al calderoniano “a la medrosa luz que aún tiene el día”, usado por Rosaura para describir el edificio o torre donde mora Segismundo. Muy poco antes Vélez había utilizado el mismo adjetivo: Esta medrosa voz me asombra” (v. 34). 'Medrosa luz' en Calderón y 'Medrosa voz' en Vélez comparten adjetivo y sustantivo en monosílabo. No parece una casualidad. En este contexto se entiende bien el audaz verso 2454: “de ese hipogrifo monte, que a ser sube”. El monte es 'monte hipogrifo', medio nube y medio monte, como el hipogrifo es grifo y caballo.

Volvamos, tras esto, a *Virtudes vencen señales*, que hemos situado, conforme a su polimetría, en el período 1630-35, en donde la influencia de

Calderón se puede ver en los elementos de construcción dramática, pero no así en el perfil lírico que tanto abunda en *El alba y el sol*.

Dentro de los elementos de construcción dramática está, por ejemplo, el uso de tiradas de décimas para explorar el conflicto interior del personaje, a la manera de como lo hace Segismundo. El primer monólogo de Filipo, en una tirada de cinco décimas impecables, está organizado sobre ese principio teatral. Me limito a la décima inicial y a la décima final, que remiten al primer monólogo de Segismundo, sobre la libertad y al monólogo de su despertar en el palacio, con el tema del ¿Soy yo éste?

Libertad, gracias os doy
que, por vos, este sol miro,
esta azul máquina admiro
y estos campos viendo estoy.
Por vos hombre humano soy,
por vos tengo nuevo ser
y por vos vengo a entender,

cuando vengo a contemplar

cielos, sol, campos y mar,

mayor de Dios el poder. (vv. 571-580)

.....

Mas, Cielos, ¿soy yo este feo

monstro, que dentro el cristal

a la noche miro igual?

¿Yo soy el mismo que veo?

Aun mirándome no creo

que soy yo, que tan altiva

alma, ¡oh, plata fugitiva!,

parece, aunque me copiaste,

que en tan bajo y torpe engaste

es [im]posible² que viva. (vv. 611-620)

2 La edición Ruano de la Haza trae el verso: 'es posible que viva', pero ahí falta una sílaba. La lógica sugiere enmendar en 'imposible'.

La idea dramática es común a *VVS* y a *La vida es sueño*: usar una tirada en varias décimas para desarrollar un monólogo metafísico sobre la libertad. Un sintagma como 'plata fugitiva' es variante de 'fugitiva plata' que usa Góngora en las *Soledades* y que también usa Calderón en *El conde Lucanor*, que guarda homologías con *La vida es sueño*. Pero en *VVS*, que comparte elementos de construcción dramática tan llamativos como el nombre y función del gracioso Clarín, no aparecen ni 'hipogrifos', ni 'medrosa luz', ni tampoco silvas pareadas. Y el porcentaje de romance, combinado con el resto de la polimetría, apuntan a una fecha no muy alejada de 1630. La hipótesis es clara: dada la amistad y colaboración entre Calderón y Vélez por esas fechas, y dada la evidencia de comedias que usan la *maniera calderoniana* en esos años, *Virtudes vencen señales* parece encontrarse en la misma situación que *La mesonera del Cielo* de Mira de Amescua, o *El príncipe perseguido*, en donde Luis de Belmonte, otro colaborador de Calderón, comparte aquí comedia con Moreto y Meneses. Se trata de una hipótesis avalada por el análisis teórico, a falta de documentación que la demuestre. La propuesta de Profeti y Ruano sobre la prioridad de *VVS* es una mera conjetura, contraria a lo que conocemos como evolución de la polimetría y sin documentación que la avale.

La hipótesis que hemos expuesto implica que la influencia de *La vida es sueño* en *Virtudes vencen señales* en lo que atañe a los elementos de composición y también en la sintaxis dramática de esos elementos. Implica también que es necesaria una revisión de varias conjeturas o convicciones previas sobre algunas obras atribuidas a Luis Vélez, dramaturgo, sin duda, de primerísima magnitud y autor, como mínimo, de dos obras maestras, *La serrana de la Vera* y *Reinar después de morir* y de media docena de excelentes comedias dramáticas, algunas de ellas atribuidas a Lope de Vega o a Tirso de Molina, como son *El niño diablo* y *La ninfa del cielo*. En ese mismo nivel de excelencia se sitúan obras como *El diablo está en Cantillana*, *Juliano apóstata*, *La niña de Gómez Arias* y *El vaso de elección*, *San Pablo* (también atribuida a Lope, omitiendo todas las evidencias a favor de Vélez). La porosidad e influencia mutua entre Vélez y Calderón en el quinquenio 1625-30 es obvia y está documentalmente demostrada, pero eso no debe hacernos concluir que *Virtudes vencen señales* se encuentra en la misma situación respecto a *La vida es sueño* que la relación que tienen las dos comedias sobre el tema de la niña de Gómez Arias. La supuesta prioridad de VVS respecto a la obra de Calderón se puede asumir como una hipótesis, pero nunca como un axioma. Y, en todo caso es una hipótesis que va en contra de la teoría general, bien asentada, sobre la evolución de la polimetría, pero también de la teoría particular de la evolución del propio

Luis Vélez de Guevara. La hipótesis alternativa, que estamos proponiendo aquí, sostiene que *VVS* está escrita en el quinquenio 1630-35 y que se entiende muy bien como una comedia palatina en la estela de *La vida es sueño*. La influencia va de Calderón a Vélez. Esta hipótesis obliga a plantear una sub-hipótesis que ha venido siendo desatendida por la crítica y que tiene que ver con la atribución a Luis Vélez de dos obras, *Más pesa el rey que la sangre* y *El alba y el sol*, que tal vez sean obra de Juan Crisóstomo Vélez de Guevara, y no de su ilustre padre. Los argumentos a favor de esta propuesta parecen suficientes como para tomarla en consideración y evaluarla; es decir: revisar la antigua atribución de *Más pesa el rey* a Juan Vélez, hecha por Medel en su catálogo, y resituar *El alba y el sol* como la obra de un epígono de Calderón, Juan Vélez de Guevara, cuatro años más joven que Rojas Zorrilla y siete años mayor que Agustín Moreto. Podemos formular esto como una doble posibilidad asociada: que ambas obras sean del mismo autor o que sean de autor distinto, una de Luis y otra de Juan. Y en caso de que sean del mismo autor, de cuál de los dos se trata. La comparación métrica entre una obra segura de Luis Vélez, como es *El verdugo de Málaga* y la excelente *Más pesa el rey que la sangre*, de autoría muy debatida y dudosa (“atribuida a otros dramaturgos” apunta H. Zyomek) revela importantes diferencias

	Redondilla	Romance	Quintilla	Silva I	Estancia	Octavas
Décimas						
<i>Verdugo</i>	53%	34,4%	5,1%	0	1,5%	4,5
0						
<i>Más pesa</i>	19,7%	69,2%	0	3,8%	0	3,2%
4,0%						

Como se ve, todos los parámetros concuerdan en que, si ambas obras son de Luis Vélez, *Más pesa el rey* es, métricamente, bastante o muy posterior: la forma principal ha pasado a ser el romance con un porcentaje que duplica el de *El verdugo*; ha desaparecido la quintilla, sustituida por las décimas, tenemos un porcentaje apreciable de uso de la silva I, típicamente calderoniana y el uso de la redondilla ha bajado drásticamente hasta situarse en torno al 20%. Si la datación que propone Profeti para *El verdugo* es correcta (en torno a 1626), en caso de que *Más pesa el rey* sea realmente de Luis Vélez, habría que fecharla en el último período de su quehacer teatral (después de 1640). En todo caso *Más pesa*

el rey está repleta de ‘signos calderonianos’: así el uso de la silva I, en el diálogo entre el Rey y Enrique, abunda en dísticos que recuerdan *La vida es sueño*:

Cada ardiente reflejo

despreció ser de su zafir espejo;

las astas, las espadas,

cometas de sus dueños fulminadas,

nadaron por espumas

de piélagos de arneses y de plumas

y fue el lance postrero

tormenta de relámpagos de acero.

.....

que, muriéndose el día,

cadáver es del sol la noche fría. (vv. 235-248)

Del mismo modo, el parlamento de Alonso al comienzo de la tercera jornada propone un léxico típicamente calderoniano: “dos alas dice que tiene/ al modo del hipogrifo” (vv.1480-81), y más adelante, al comienzo de la tercera jornada: “y, marino hipogrifo de otro Astolfo,/ a espumas y a bramidos creció el golfo” (vv. 1698-99). Lo mismo sucede algo más adelante en el diálogo entre Aben Jacob y Enrique: “Tus triunfos asegura/ de abril tanta florida arquitectura/que a un tiempo tres esferas/ vistas de tres armadas primaveras” (vv. 1865-8). El uso de la silva pareada, constante en el modelo 7+11 lleva a cierto manierismo expresivo que no aparecía en *El verdugo de Málaga*, en donde el pasaje lírico de más altura, el monólogo de Zoraida en hábito de moro, se articula con una exquisita fluidez emotiva, sin depender de la inmediatez del pareado y sin recurrir al hipérbaton violento (‘de su zafir espejo’ o ‘cadáver es del sol’). Este es el comienzo del parlamento de Zoraida:

Bellísima Alpujarra

cuya divina cumbre imita al cielo,

donde el olmo y la parra

con abrazos de paz muestran consuelo,

parleras avecillas

que en altas voces vuestro amor cantando

en las verdes orillas

de estos cristales bellos que trepando

descalabran las peñas (vv. 1688-1696)

Otra diferencia notable es que, en *El verdugo*, Luis Vélez explota minuciosamente la comicidad del habla morisca cosa, que no se hace en *Más pesa el rey*, pese a disponer de un ámbito histórico homólogo, que incluye personajes moros. En *El verdugo* no se menciona a ningún hipogrifo, alusión que en *Más pesa el rey* está repetida y que también aparece en *El alba y el sol* y en *Los tres portentos de Dios*. Y hay algunas pequeñas sutilezas léxicas, como es el caso de que en *El verdugo* se habla de “y hazer que Faetón fuera Narciso” (v. 1971), mientras que en *El alba y el sol* se alude a Faetonte (“nuevo Faetonte de España”, v. 1296), la forma que utiliza Calderón en su célebre parlamento inicial de Rosaura. En ninguno de los dos casos el nombre ‘Faetón/Faetonte’ está en posición de rima, por lo que la alternancia tiene cierto interés crítico. ‘Faetón’ es la forma que usa Vélez en *El conde don Pero Vélez*, lo que no

concuera con la conjetura de que *El alba y el sol* corresponda a esa fecha de privanza del Duque de Lerma y sí con la idea de que la sustitución de Faetón por Faetonte tenga que ver con el célebre verso dicho por Rosaura: “Quédate en ese monte/ donde tengan los brutos su Faetonte”. En *El alba y el sol* tenemos más huellas de lectura de *La vida es sueño*, como es el caso de la expresión “las cumbres *eminentes*/ de ese soberbio *monte*” (v. 586), en donde reaparece, expandido, el sintagma usado por Rosaura “de ese monte eminente/ que arruga al sol el ceño de su frente”. Este sintagma, ‘monte eminente’, sólo está registrado 3 veces en el CORDE en el período 1610-1650, dos de ellas en Calderón. Además de este pasaje de Rosaura en *La vida es sueño* Calderón lo vuelve a utilizar en el auto sacramental *El divino Orfeo*.

El análisis de repertorios léxicos en el caso de *Más pesa el rey que la sangre* proporciona argumentos para dudar de la atribución de esta obra a Luis Vélez. Un caso interesante es el de la expresión ‘piélagos de’, que aparece repetido con el mismo valor metafórico:

cometas de sus dueños fulminadas

nadaron por espumas

de piélagos de arneses y de plumas (vv. 238-240)

aunque broten

las arenas africanas

contra ti piélagos de hombres (vv. 1114-1116)

‘Piélagos de arneses y de plumas’ y ‘piélagos de hombres’ parece tener una raíz gongorina- Aparece en la primera *Soledad* en un verso difícilmente olvidable: “montes de agua y piélagos de montes”; la expresión ‘piélagos de montes’ ya la había usado Góngora en un romance y también sus variantes ‘piélagos de oro’ y ‘piélagos de arenas’. El Conde de Villamediana usará hasta 4 veces ‘piélagos de’ y Gabriel Bocángel, otro exquisito poeta culterano, lo usa también 3 veces. Se puede postular que se trata de una fórmula gongorina y su repetición en *Más pesa* puede venir directamente, o bien a través de Calderón, que también la utiliza. De hecho, Calderón repite el verso de Góngora, en una levísima variante, en el auto sacramental *El divino Orfeo*: “montes de agua o piélagos de montes”. Y vuelve a usar la fórmula ‘piélagos de’ en otro auto sacramental muy conocido, *Los encantos de la culpa*: “golfos de penas en

piélagos de tormentos”. Cabe pensar que la repetición de ‘piélagos de’ en *Más pesa el rey* debe asociarse a influencia calderoniana.

Junto a ello hay un amplio conjunto de vocablos de uso poco frecuente que aparecen en *Más pesa el rey* y que el CORDE no registra en obras de Luis Vélez:

- 1) ‘zancas’: “Perdóneme la oración, / aunque la alargue de zancas/ este paréntesis” (vv. 47-49)
- 2) ‘agarrochado’: “hace agarrochado un toro/ de Tarifa o de Jarama” (vv. 87-88)
- 3) ‘consorcio’: “con cuyo dulce consorcio” (v. 131)
- 4) ‘berrueco/s’: “nació esa perla con alma/ con quien son todas berruecos” (vv.132-133)
- 5) ‘disfavores’: el vocablo está repetido: “en tener de disfavores/ del rey” (vv. 107-108) y “que aun agraviado/ vengo de sus disfavores” (vv. 1075-1076)
- 6) ‘mandrias’: “cada día a tantos mandrias/ a tantos zurdos y necios” (vv. 114-115)
- 7) ‘pintiparada’: “condición pintiparada” (v. 116)
- 8) ‘luminarias’: “que el día en luminarias resucita” (v. 254)

- 9) ‘tablachinas’: “de adargas y tablachinas” (v. 389)
- 10) ‘desabrimiento’: “con desabrimiento tanto” (v. 689)
- 11) ‘garrucha’: “vuelta nos dé Dios a España/ aunque de garrucha sea” (vv. 872-873)
- 12) ‘fitón’: “este fitón sarracino” (v. 1488)
- 13) ‘buco’: “huyendo vio que el berberisco buco” (v. 1693)
- 14) ‘luco’: “como a esgajar el mutacén o el luco” (v. 1695)
- 15) ‘fustilla’: “que abriendo la fustilla a la jornada” (v. 1735)
- 16) ‘proeces’: “darán vuestros proeces/ escándalo abrasado hasta a los peces” (vv.1853-1854)
- 17) ‘aduares’: “que tiene en los adüares/ alojada de Sevilla” (vv. 2018-2019)
- 18) ‘zaques’: “si mal no me acuerdo, hacía/ junto al alcazaba zaques” (vv. 2056-2057)
- 19) ‘jibado’: “y aquel jibado, alpargates” (v. 2059)
- 20) ‘capellares’: “aquel moro tuerto era/ maulero de capellares” (vv. 2060-2061)

Se trata de un repertorio de 20 vocablos que no sólo no aparecen en *El alba y el sol*; según el CORDE no aparecen en ninguna obra de Luis Vélez,

exceptuando dos de ellos en *El diablo Cojuelo*. Algunos de estos vocablos están en el repertorio léxico de Góngora y bastantes de ellos aparecen en un autor afincado en Sevilla, como es Castillo Solórzano, sobre el que convendría indagar como posible autor alternativo, junto a Juan Vélez de Guevara. En el caso de Castillo Solórzano llama la atención que hay vocablos aparentemente generales, como ‘consorcio’, que son muy constantes en este autor. De los 42 usos de ‘consorcio’ registrados en el CORDE entre 1615 y 1650, exactamente la mitad, 21, corresponden a obras de Castillo Solórzano, dramaturgo de notable talento y buen conocedor del mundo del hampa sevillana y sus garduñas. Y creador de la comedia de figurón. De ese repertorio de 21 índices de autoría, en Castillo aparecen los siguientes: {consorcio, disfavor/es, mandria/s, desabrimiento/s, garrucha/s, zaque}. Es decir, seis de 20, además de la expresión ‘piélagos de’, que usa varias veces. Lo cierto es que Castillo Solórzano, al que se suele presentar como epígono de Lope, tiene una influencia del léxico de Góngora muy consistente y que un 30% de uso del repertorio que hemos visto es superior al que presenta Luis Vélez, que usa dos vocablos de ese repertorio (aduar, garrucha), en *El diablo cojuelo*. Y de los 6 índices que presenta Castillo, tres de ellos son muy llamativos. Ya hemos visto el caso de ‘consorcio’, vocablo muy típico de este autor. El caso de ‘mandria/s’ es también interesante: tan sólo se registra 10 veces, dos de ellas anónimas; de los 8 restantes registros, dos

corresponden a Castillo, lo cual es significativo. Lo mismo sucede con ‘zaque/s’, que se registra sólo 7 veces en singular y 6 en plural; de estos 13 casos hay dos anónimos y 6 en Cervantes. El resultado es que de los 5 restantes ejemplos uno está en *Más pesa el rey* y otro en Castillo Solórzano.

El análisis de repertorios léxicos no es suficiente para establecer autorías dudosas, pero sí es necesario para estimar posibles autores y, en su caso, descartar autores que no tienen suficiente consistencia. Para el caso de *El alba y el sol*, a la luz de las observaciones críticas que hemos expuesto, hay que considerar como hipótesis prioritaria que la obra corresponde al período plenamente calderoniano; si el autor de la obra es Luis Vélez debe de haber sido escrita en torno a 1640, pero no se puede descartar que sea obra de su hijo, Juan Vélez de Guevara, y que haya que situarla en torno a 1651, en que fallece la duquesa de Lerma y la sucede un nuevo Duque, de donde hay que suponer que la casa de Sandoval acogería con gusto una obra de estas características. O incluso en 1559 en que vuelve a haber sucesión del ducado. El hecho de que la primera noticia de representación de esta obra la tengamos en 1660 y conste como ‘comedia nueva’ apunta a la hipótesis Juan Vélez, más que a su ilustre padre. Las homologías que ha observado Profeti entre *El alba y el sol* y *La serrana de la Vera* y otras obras de Vélez son, sin duda, consistentes, pero son

compatibles con la atribución de la obra a su hijo Juan Crisóstomo, que debía conocer muy bien las técnicas escénicas y dramáticas de su padre. El problema que hay con Juan Crisóstomo, como ha observado Javier Huerta Calvo, es que hay obras suyas que se editaron a nombre de su padre. Hay que considerar que *El alba y el sol* puede ser una de ellas, y habría que revisar también *Los tres portentos de Dios*, cuya primera noticia documental es la actividad censora de la Inquisición en 1658. Estas dos comedias presentan una polimetría similar (más del 75% de romance y uso de Silva pareada tipo I, típica del decenio 1650-60) y coinciden en la primera documentación entre 1658 y 1660. El caso de *Más pesa el rey que la sangre* requiere una revisión crítica que confronte la hipótesis clásica que la atribuye a Luis Vélez con otras posibilidades como Castillo Solórzano o el propio Juan Vélez de Guevara. La indagación debería abordarse combinando el análisis de la polimetría, el de repertorios léxicos y la búsqueda de documentación que avale esas hipótesis

Bibliografía

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1992), *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, edición crítica, introducción y notas de J.M. RUANO DE LA HAZA, Liverpool: Liverpool University Press.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2008), *La vida es sueño*, Barcelona: Editorial Crítica, edición de FAUSTA ANTONUCCI.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2017), *El príncipe constante*, Madrid: Cátedra, edición de ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ.

CORDE, consultado el 1/12/2016.

HUERTA CALVO, J. (Dir.) (2003), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.

MIRA DE AMESCUA, A. (1972), *Teatro III. La mesonera del cielo. Auto sacramental de La jura del príncipe*, Madrid: Espasa-Calpe, edición de J. M. BELLA.

TIRSO DE MOLINA (ATRIBUIDA A) /LUIS VÉLEZ, (2010), *El condenado por desconfiado. La Ninfa del Cielo*, Madrid: Cátedra, edición de ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ.

VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2010), *Virtudes vencen señales*. Ed. WILLIAM R. MANSON Y C. GEORGE PEALE. Estudio introductorio de JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

--- *El alba y el sol*. Con partituras de ANTONIO GUERRERO (1761) y ENRIQUE MORENO (1827). Edición crítica y anotada de WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE. Estudio introductorio de MARÍA GRAZIA PROFETI. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

--- *Más pesa el rey que la sangre. /Reinar después de morir*. (2002), Ed. ANTONIO DÍAZ MEDIAVILLA. Madrid: Akal.

--- *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*. (1976), Edición, estudio y notas de HENRYK ZIOMEK. Zaragoza: Ebro.

--- *Más pesa el rey que la sangre*. Edición de WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE. (2011), Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

--- *Los tres portentos de Dios*. Edición crítica y anotada de WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE. (2011), Estudio introductorio de ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

--- *El niño diablo*. Edición crítica y anotada de WILLIAM R. MANSON y C.

GEORGE PEALE. (2011), Estudio introductorio de ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

--- *El verdugo de Málaga*. Edición de MARIA GRAZIA PROFETI.

VÉLEZ DE GUEVARA, J. (1970), *Los celos hacen estrellas*. Edición de J. E. VAREY y N.D SHERGOLD, London: Tamesis Books