

El escenario verbal de Vélez de Guevara en *El amor en vizcaíno*

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS*

El recuerdo de uno de los más agudos ensayos del maestro Francisco Ynduráin¹ y mi revisión crítica² de la obra de Luis Vélez *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra* me han llevado a elegir como objeto de este trabajo el estudio de los procedimientos de construcción de su lenguaje dramático, levantado no sólo para dar cuerpo a un enredo escénico sino para participar experimentalmente de las corrientes poéticas al uso.

Tal enfoque de la materia verbal con la que Guevara se enfrenta a sus obras no desvía su consideración de autor *teatral*; antes bien, y considerando la carga de energía que comporta lo *dramatúrgico* (término que nunca excluye a la palabra) la revisión del procedimiento lingüístico de *El amor en vizcaíno*, pese a su carácter manierista, va a ser un elemento esencial para la reconsideración de un autor que marca un punto de inflexión en la evolución de la comedia barroca. Dicha revisión he debido plantearla, así, en el marco de dos objetivos señalados por la historigrafía crítica del teatro barroco español de los últimos años, a saber: a) la atención concedida a los mecanismos de construcción de la comedia, en su sentido de práctica lingüística retórica e ingeniosa, lo que se suscita en buena parte por los procedimientos de *summa cultural* de las academias literarias. Y b) el intento de determinar, dentro del siglo XVII, una más ordenada jerarquía de generaciones de dramaturgos,

* Universitat de València.

¹ YNDURÁIN, Francisco, "El tema del vizcaíno en Cervantes", *Relección de clásicos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, pp. 75-85.

² Véase el *Estudio Preliminar* a la magna edición del conjunto de la obra dramática de Vélez de Guevara a cargo de Georges Peale.

lo que puede suponer, a su vez, estrategias dramáticas (sea en lo escenográfico, sea en lo verbal o poético) cualitativamente diferentes.

En esta reordenación jerárquica, propuesta a grandes rasgos por Marc Vitse³, la exclusión del estudio de Vélez, por su carácter ancilar o secundario o falsamente redundante respecto al modelo lopesco, puede resultar equívoco, si hemos de considerar que esta obra, como otras del autor, ofrece más que interesantes datos sobre la posible función de Vélez como eslabón intermedio entre el casticismo lopista y el culteranismo calderoniano o, incluso, entre la comedia de corral y la comedia de mayor envergadura escenográfica que muchos han caracterizado como «de ruido».

La crítica tradicional, hasta entrado el siglo XX, no apreció este aspecto determinante, aunque siempre señaló el ambiguo juego velezguevariano entre una y otra corriente poética y su versatilidad estilística. Así, a Alberto Lista y Aragón⁴ desde una perspectiva neoclásica apenas matizada, le inquietaba el uso que Guevara hace en sus dramas de la historia no por el hecho en sí, sino porque a héroes como Atila, Tamorlán, Roldán o Bernardo del Carpio, pueda dar, si viene al caso, «el lenguaje de los rufianes y balandrones». Desprecia una versificación que Lista califica de «rastrera o gongorina» y un estilo «débil y desmayado» que sólo ceja cuando quiere poner en boca de sus personajes «alguna expresión desatinada o altisonante». Por el contrario, para Adolfo F. de Schack⁵ «su dicción es concisa, natural y flexible, y con frecuencia tan exenta de superfluos adornos y tan epigramática, que hay pocos dramáticos españoles que en esta parte se le asemejen». En toda la crítica tópica sobre Guevara que ha venido después puede columbrarse esta doble valoración positiva, la de la fuerza o sugerencia de la historia y la de la habilidad estilística. Como muestra, recordemos el juicio sintético de Entrambasaguas, para quien el teatro de Vélez estuvo «lleno de sabor popular y aun casi juglaresco en su evocación épica y de ágil orfebrería barroca en su expresión»⁶.

El amor en vizcaíno es una comedia plenamente representativa del arte teatral de Vélez de Guevara, cuya síntesis ya formuló en 1938 William C. Atkinson⁷: inclinación por inscribir en sus obras lo espectacular y la conjetura fantástica; concepción unidimensional de los caracteres; aminoramiento del interés por los valores tópicos hasta ese momento del llamado teatro nacional (el *marivaudage* de la comedia de capa y espada, las alusiones a lo contemporáneo); y, finalmente, un acrecentamiento de la retórica cultista. Así pues, ya tempranamente se percibe que Vélez no se ajusta estrictamente al modelo lopista pues, al decir de Atkinson, los citados elementos sirven para determinar un probable paso o transición desde la generación de Lope hasta la de Calderón.

³ VITSE, Marc, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Université de Toulouse Le Miral, France-Iberie Recherche, 1988.

⁴ LISTA, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, tomo II, pp. 144 y ss.

⁵ SCHACK, Adolfo F. de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1887, Vol. III, pp. 292 y ss.

⁶ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Un tricentenario. Haz y envés de Luis Vélez de Guevara”, *Revista de la Universidad de Oviedo* (1946), pp. 125–36; reimpresso, corregido y aumentado en *Estudios y ensayos de investigación y crítica, de la leyenda de Rosamunda a Jovellanos. RL*, Anejo 37. Madrid, CSIC, 1973, pp. 129-40. Citamos por esta última edición, p. 134.

⁷ En su reseña de la obra de SPENCER y SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, en *MLR*, 33 (1938), pp. 611–13.

Cabe afirmar que si existe algún motivo en esta comedia que rescata su siempre alto grado de lexicalización de estructura, asuntos y personajes es lo que María Gracia Profeti llamara «la invención del lenguaje»⁸. El placer de la elaboración (por parte del autor) y de la interpretación (por parte del espectador contemporáneo) son claves para una nueva recepción del teatro velezguevariano.

Este sentido de la «invención» ocupa, sin duda, los dos espacios del estilo de Vélez, en su papel intermediario entre generaciones literarias. Es decir, por una parte el humorismo instintivo y espontáneo de los juegos verbales, casi siempre conceptistas, del gracioso y, por otra, las imágenes de un lenguaje idealizado y cortés, probablemente «conformístico e scontato», como dirá Profeti⁹, pero que dice mucho de un esfuerzo por incorporar plenamente al juego de la comedia el rizamiento cultista de la poesía, que, empero, no tuvo empacho en condenar en los ambientes académicos¹⁰. Hay dos personajes (Bermudo, el pseudo-padre protector de Dominga y Carlos, el Delfín de Francia) cuya caracterización queda fuertemente unida al empleo de una brillante imaginaria culta. Buen ejemplo es el momento de la irrupción de ambos persiguiendo al jabalí herido (vv. 1280-1310) cuando, llenando la escena de hirientes versos en agudo, queda en el aire toda una policromía fantástica de transformaciones de la realidad: el cerdoso jabalí (que ya había sido llamado anteriormente «viviente aljaba», v. 448), herido de muerte por el «rayo» de Carlos, transforma el jardín de Dominga («verde imperio de abril» v. 1293) en «taracea de coral y de marfil» (vv. 1289-1290), mientras el sol desprecia «el azul zafir» (v. 1306) por mirarse en la sangre («bruto carmín» v. 1304) del animal ya muerto, mientras Dominga es elevada al rango de Venus de España, madre, por tanto del «ciego neblí» (v. 1310), en una alusión a Cupido que remite asimismo a la permanente caracterización de la señora de Vizcaya como bella Diana cazadora.

El mismo Bermudo, en el ritmo pausado de las silvas, eleva la temperatura poética en una serie de imágenes sobre la noche, de sabor claramente gongorino, para expresar toda una suerte de presentimientos que acechan al honor de Dominga: «infame mancha de la luz del día, / del sol medroso velo, / tapa del marco del cristal del cielo...» (vv. 1540-42). Desde luego el recuerdo de Góngora no es casual. C. George Peale ha observado, por ejemplo, un claro y temprano nexo entre el gongorismo y la comedia en la obra de Vélez *Don Pedro Miago*¹¹. Peale considera que la entrada «oficial» del culteranismo de Góngora en la sociedad li-

⁸ PROFETI, Maria Grazia (ed.) *Luis Veléz de Guevara. El amor en vizcaíno*, Introducción, texto crítico y notas, Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1977, pp. 32 y 40. También ROSEN, Harold Earl, *A Critical Edition, with Introduction and Notes, of Vélez de Guevara's. El amor en Vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, University of Oregon, 1966 (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1980), había dedicado buena parte de su *Introducción* al estudio de los recursos estilísticos, que califica de «tour de force» de Vélez en la obra (pp. XLVII y ss.). Todas las citas y remisiones a vv. concretos se hacen a través de la edición de María Grazia Profeti.

⁹ PROFETI, Maria Grazia, «Note critiche sull'opera di Velez de Guevara», *Miscellanea di studi ispanici*, 10 (1965), p. 69.

¹⁰ Conocidísimas son sus pullas en sus célebres *Premáticas* de la Academia Burlesca de 1637, donde condena no sólo las «posposiciones e hipérboles desatinadas», sino el universo verbal que ya hacía furor entre los culteranos: *fulgores, libar, afectar, trémula*. Véase SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 141.

¹¹ «Genesis, Numbers, Exodus, and Genetic Literary History: Luis Vélez de Guevara's *Don Pedro Miago*—The Missing Link between Gongorism and the *Comedia*», *BCom*, 45, 2 (1993), pp. 219-43.

teraria madrileña se produce en mayo de 1613, cuando el poeta envía dos copias de sus *Soledades* y del *Polifemo* a su amigo Pedro de Cárdenas (que las pasa a Pedro de Valencia) y a Andrés de Almansa y Mendoza, quienes con seguridad las hicieron circular por los medios académicos y de la corte. La comedia *Don Pedro Miago* fechada en ese mismo año ofrece ejemplos del claro impacto que la lectura de Góngora produce en Vélez y demuestra, en consecuencia, que no hay que esperar a la mitad de la década siguiente para percibir, como se ha sostenido hasta ahora, la influencia del culteranismo en el teatro. Si estos rasgos de estilo culto ya han sido percibidos hace tiempo por la crítica asimismo en *El Caballero del Sol* (representada en Lerma, en 1617), sólo es necesario recordar la fecha casi segura de la composición de *El amor en vizcaíno* (entre 1613 y 1615) para comprender, en este sentido, su importancia indicial para el problema que nos ocupa. Como en *Don Pedro Miago*, la retórica cultista, a veces exagerada hasta cierto paroxismo, está más que presente. Si Peale ve en alusiones como «a la boca de esta cueva» indicios de las imágenes gongorinas que circulaban por los mentideros poéticos de Madrid, no deben ser menos esos versos citados más arriba, tan oscuros como evocadores de «la dudosa luz del día» del *Polifemo*. Por otra parte ¿cómo explicar, si no, la alusión de Vilhán en el primer acto?

¡Lleva el demonio el rocín
que tantas maulas encierra
y al infame que por tierra
viene siguiendo un delfín! (vv. 627-30)

Me parece un inequívoco eco paródico de aquel epifonema final de la octava XVII de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «¡Oh cuánto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra!», en donde los términos primigenios de la comparación gongorina (Galatea es corza que huye por tierra, Palemo es delfín que la sigue por el mar¹²) se invierten sarcásticamente. ¿Cómo no evocar los «escollos duros» y «altas rocas» del paisaje de *Polifemo* en el «golfo de rocas» y «peñas de Vizcaya» (v. 632, v. 332) que, para su pesar, atraviesa Vilhán acompañando al Delfín? No se trata de hechos indefectibles sino de anotar, una vez más, la singularidad de Vélez que se ofrece como un dramaturgo en cuya arena se han filtrado numerosos elementos que la historia oficial del teatro español del Siglo de Oro sólo detectaba hasta ahora plenamente en la llamada escuela de Calderón, por oposición a la primera generación lopesca.

El juego de desentrañamiento de los pequeños detalles cobra también un interés ineludible en la otra dirección de su estilo, aquella que llamó Georges Cirot¹³ «l'esprit» al modo gracianesco, la búsqueda de la aproximación paradójica de palabras e ideas que Vélez no encerró únicamente en el excelente ejercicio picaresco de su *Diablo Cojuelo*. En *El amor en vizcaíno* nuestro autor logra un inteligente equilibrio entre este trabajo conceptista y la espontaneidad, ingiriendo la no pe-

¹² Véanse los comentarios de ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*. 3 vols. Madrid, Gredos, 1967, vol. III, p. 18.

¹³ «Le style de Velez de Guevara», *BHi*, 46 (1942), p. 175. Sobre el ingenio conceptual de Vélez ya había comentado Rosen en su tesis inédita: «His work, though it gives the illusion of a certain erudition and inspired imagination, tends towards the conceptual language championed by Francisco de Quevedo; and it is in this stylistic orientation to *conceptismo* that we discover the real key to Vélez's use of language in our play» (Op. cit., p. LVI).

queña complicación de muchas alusiones en la exuberancia expresiva del universo verbal, tan vocacionalmente transgresor, del gracioso. El papel del cobarde y dicharachero Vilhán se muestra insustituible en su carácter de escalón irónico del lenguaje, tensionando siempre sus posibilidades hacia el lado paródico, cuando no al desnudamiento de la realidad que aquel quiere reflejar. Vilhán podría ser así fuente para una cartilla de dichos antologizables por el mismo Gracián, quien valoró a Luis Vélez en su *Agudeza y arte de ingenio* por sus «sazonadas prontitudes»¹⁴.

Es, pues, el gracioso en *El amor en vizcaíno* constructor incansable de agudezas, de aparente dificultad en la conexión de los elementos comparados, pero añadiendo siempre una conexión justificada que, en tono humorístico, satisface la primera «ponderación misteriosa» (por usar también el término gracianesco). Es el *quid pro quo* inevitable de la comedia que levanta constantemente pantallas de ficción teatral, incluso en el lenguaje, pero que debe estar atenta a la comprensión global por parte del público. Observemos, por ejemplo, el artificioso empleo de lo que el autor de *El criticón* llamaría «ponderación o argumento por semejanza sentenciosa»¹⁵ al emplear, por ejemplo, frases o lexicalizaciones probablemente conocidas por el espectador pero adaptándolas al contexto cómico que él pretende poner de relieve. Tal sucede cuando recurre a dichos como:

Caminando por las landas
de Burdeus, tierra, al fin,
lega, llana y abonada... (vv. 390–92)

donde no se trabaja sobre un simple juego de palabras sino que adapta la supuesta llaneza de la tierra de Burdeos a la expresión «lego, llano y abonado», cualidades que en efecto debe poseer un depositario (sin fuero eclesiástico, sin nobleza y sin dinero) y que, en remate, caracterizan al propio gracioso, francés de origen, lusitano de nombre y bien poco de fiar según muestra el desarrollo de la acción. Es decir, lo importante en este caso no es un juego de memoria de homonimia sino la conexión de significado con lo que el propio discurso de Vilhán, develador de mentiras y engaños, representa.

Otra afortunada adaptación de una sentencia vuelve a tener que ver con el sentido francóphobo de todo el texto, cuando para justificar su terrible cobardía protesta ante el Delfín: «¿Es curar de lamparones / lanzas de aquesta calaña?» (vv. 443–44). La alusión a los taumatúrgicos poderes de la monarquía francesa para «curar los lamparones», es decir, las escrófulas, en una de las muchas y poco veladas alusiones coprófilas del gracioso¹⁶, no sólo rema-

¹⁴ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo CORREA CALDERÓN, Madrid, Castalia, 1969, vol. I., p. 230. El resto de las citas de Gracián siempre por la misma edición.

¹⁵ *Agudeza*, Discurso XII, vol. I, p. 137.

¹⁶ El contexto paródico se remacha con la alusión que a la misma leyenda carismática sobre el rey francés realiza Teresa en los vv. 1997–98 para apoyar el deseo de venganza de Dominga: «que no le curas estos lamparones, / menos, Delfín, que a puros mojicones». Ya Quevedo había hecho rechifla de esta potestad tan jaleada por los franceses en su incendiaria crítica contra los mismos de *La hora de todos y la fortuna con seso*: «Arrebócese su sanar de lamparones el rey de Francia, si sufre por malcontentos mercanfuelles...» (ed. Luisa LÓPEZ GRIGERA, Madrid, Castalia, 1975 p. 145). Y el propio Vélez de Guevara volverá sobre ello en otro contexto idéntico de rivalidad entre España y Francia en *El Diablo Cojuelo*: «Les quiero con alabanzas del Rey de España dar un tapaboca a estos borrachos, que si leen las historias della, hallarán que por Rey de Castilla tiene virtud de sacar demonios, que es más generosa cirugía que curar lamparones» (Ed. Ángel R. Fernández e Ignacio ARELLANO. Madrid, Castalia, 1991, p. 143. Ver la erudita nota al respecto de dicha edición).

chan ese instinto de xenofobia contra los galos que crepita en toda la obra, sino que muestra otra gran habilidad del gracioso como es la adaptación a beneficio de su disparate verbal de las frases proverbiales ya lexicalizadas. Este rasgo tiene un excelente ejemplo en el segundo acto de la obra, cuando, tras la nada inocente derivación lingüística de Vilhán desde su propio nombre para descalificar la villanía del comportamiento de Carlos («¿Es Carlos quien vilhanea?», preguntará cuando es llamado por su amo) apostilla:

aquí
suelen dar a quien espera
demonio por Carlos, como
gato por liebre (vv. 1713-16)

El paralelismo Carlos/demonio no sólo se actualiza con la afrentosa acción que acaba de cometer sino por el hecho de que Vilhán ha comparado la precipitada desesperación de Bermudo con esa misma sensación infernal («si no eres él, le llevas / a las ancas, como hizo / Gaiferos a Melisendra» vv. 1692-94). Aparece, en efecto, el demonio/Carlos tras el anciano (vencido Gaiferos que no ha podido rescatar a la ya deshonrada Melisendra/Dominga) y resalta la engañifa de su amo (en esta rapidísima escena se ha satisfecho su pasión amorosa por la antigua serrana) en una expresión de refrán que, tomada por el desvanecido y arrogante Carlos como «emblema» o enigma, él se encarga de aclarar en un guiño popular archirreconocido por el público («sabráslo en la primer venta» v. 1718). Como se ve, Vélez teje asombrosamente, en largos trechos de su escritura, estas punzadas de ingenio verbal que sólo bien analizadas se perciben en su laboriosidad literaria.

Los paralelismos de este tipo (demonio/Carlos, gato/liebre) se expanden a otras expresiones —«paridad conceptuosa» los llama Gracián¹⁷— en las que no se trabaja con semejanzas físicas sino con contaminaciones semánticas. Vilhán comenta cínicamente los gritos de dolor de Dominga al verse abandonada, de esta manera:

Echa
menos al lado un Delfín,
que para la cama y mesa
pescado y carne era a un tiempo (vv. 1742-45)

La sangrante burla de claro sentido sexual desplaza la atención desde el manido juego de agudeza nominal que es lo que únicamente hasta ahora sólo se ha resaltado en la obra. Carlos ha sido, claro está, para Dominga «carne» en la «cama» y, despachándose otra vez en una lexicalización («pescado y carne», nuevo disfraz ambivalente del falso comportamiento del Delfín), retoza a su gusto en uno de los juegos de doble sentido favoritos del gracioso del Siglo de Oro, las alusiones obscenas a través de la comida. Vilhán, que no duda en definirse antisemíticamente como «pernil / de francés y castellano, / magro y gordo» (vv. 1419-22), ya se ha apresurado a entablar relaciones con

¹⁷ *Agudeza*, Discurso XIV, vol. 1, p. 152.

Teresa en el primer acto en una alusión culinaria y de cetrería nada platónica (que contamina, de paso, la refinada artillería de Carlos contra Dominga):

Teresa me cabe a mí
de amor en la partición,
y le daré el corazón,
si comen grosura aquí,
que es manjar del halcón ciego,
aunque diga: «Non le vollo» (vv. 253-58)¹⁸

En otros guiños lingüísticos de Vilhán puede apreciarse lo que la *Agudeza y arte de ingenio* se llama «careo o encarecimiento condicional»¹⁹, es decir, un sentido figurado que se apoya en otro para conseguir una ingeniosa contraposición de agudezas. Un ejemplo ha sido ya bastante referido y se produce en el breve interregno burlesco del torneo cuando aparece Vilhán grotescamente ataviado y se queja del desprecio de las damas:

¿Son de mármol
las damas que no se mueven
a un caballero polaco
como yo, que tantas leguas
viene rocines matando
a este torneo? No importa
ver que con ellas no paso
por caballero chanflón,
que ellas hacen otro tanto
conmigo por navarriscas. (vv. 2544-53)

El término «chanflón», caballero falso que pretende pasar por lo que no es, extensamente anotado por Profeti²⁰, y que, en efecto, reaparecerá en el Tranco I de *El Diablo Cojuelo*, adquiere un refuerzo semántico al usar «navarriscas», la moneda navarra no aceptada en Castilla. El gracioso devuelve así desprecio por desprecio y recuerda de paso a la corte de Navarra dónde está de verdad el poder. Con todo, el pasaje tiene una clara intención rebajadora e insultante a las propias damas. En primer lugar, Vilhán alude a sí mismo como «caballero polaco», y es lo cierto que el único significado de «polaco» que parece cuadrar aquí es la alusión común al «mal polaco», o «francés», es

¹⁸ No sólo el propio Vélez acostumbra a unirse la obscenidad con la mención a la comida sino que incluso en el contexto de una tragedia como *Los cabellos de Absalón* el gracioso calderoniano Jonadab persigue esa línea de significado buena parte de la obra. La alusión a la «grosura», i.e., las partes más notoriamente rebajadas de los animales, cabezas, pies, manos e intestinos, aparece también en *El Diablo Cojuelo*: «Siempre esa dama —dijo don Cleofás— come grosura, que es halcón de las alcázaras de palacio» (Tranco VII, 172). Para el caso que hemos comentado de Calderón, en mi edición de *Los cabellos de Absalón*, (Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 263, nota al v. 2817) comenté la expresión del gracioso «mondongo me fecit», en donde «mondongo», usado habitualmente en la poesía erótica para indicar el pene, se contaminaba asimismo de su otro significado figurado, las criadas de las damas de alta alcurnia.

¹⁹ Discursos XV y XXI, vol. I, p. 163 y 213.

²⁰ Ed. cit., p. 151 y «Note critique», citada, p. 133.

decir, la tópica enfermedad venérea conocida en el Siglo de Oro con múltiples patronímicos, según conviniera a quien hablaba²¹. Como además el uso de «chanflón» y «navarriscas» lleva fácilmente al oyente o lector a recordar que también se usaba el término «chanflonas» para aplicar a las mujeres públicas que querían hacerse pasar por doncellas frente a los hombres poco avisados, el pasaje adquiere un notable sombreado de malevolencia.

Pero otro ejemplo mucho más sutil es dejado caer por Vélez en el momento en que, aterrorizado por la llegada de los vizcaínos, no tiene otro remedio que echar mano del árbol de Guernica. Me interesa recordar la expresión que utiliza, en una nueva deslexicalización de un dicho popular, para indicar que va a esconderse en dicho árbol, que tradicionalmente debe de ser un roble, aunque el rigor histórico no es aquí preciso:

olmo pido por sagrado,
si su copa me aprovecha. (vv. 681-82)

Aquí el chiste verbal trepa por un tópico poético que no es otro que la clásica alusión al olmo y a la vid como elementos inseparables²². Podemos suponer al gracioso, en efecto, acogándose al «sagrado» de un olmo, en cuya «copa» se instala. La palabra «copa» entra, sin duda, en el juego de las alusiones metonímicas típicas de su anfibológico lenguaje por «vid» o «vino», en el contexto también de un celoso componedor de dichos gastronómicos (poco antes se dice «empanado entre robles», v. 636 y califica a las peñas de Vizcaya de indigesto «turrón de Alicante», v. 634). En todo caso, el olmo «es sagrado» bajo la condición «de que su copa le aproveche», puesto que poco antes ha querido brindar con el Gran Turco y Galalón. El ingenio rezuma, como diría Valle Inclán, caspa de agudezas.

La misma que le impulsa a constantes «trasposiciones» conceptuosas o «hipérboles retóricas» que Gracián²³ casi siempre inserta en una experiencia propia. Cuando, en el tercer acto, Teresa y Dominga amenazan con ahorcarlo si no dice la verdad, sus alusiones a la comida se vuelven contra él:

Estoy viendo
de cuál encina ha de ser
bellota . . . (vv. 2144-46)²⁴

²¹ Cf. J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo en el Siglo de Oro, Acta Salmanticensis*, Filosofía y Letras, 99. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1976, p. 499. Los afectados por tal «mal francés» o «polaco» manifestaban con frecuencia en su sintomatología una delgadez excesiva, caída del pelo y atiplamiento de la voz. Es evidente que Vilhán entra en el torneo ridículamente vestido, quizá (y esto es una conjetura y por tal debe tomarse) con una apariencia sospechosa en torno a los síntomas descritos. Finalmente, recordemos que por divisa o emblema lleva un gallo que pudiera servir a Vilhán para hacer un nuevo juego mental: atiplar la voz, en un quiebro o gallo de la garganta. Rosen, desde luego, no entiende esta expresión pues la traduce literalmente, al entender que Vilhán sale vestido como «knight from Poland» (ed. cit., p. 1X).

²² Andreas Alciato en su *Emblema* CLIX había cuajado el tópico de la asociación de la vid y el olmo. Cf. el documentado artículo de Aurora Egido, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo*, Vol. 2, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 213-32.

²³ *Agudeza*, Discurso XX, Vol. I, p. 204.

²⁴ Cf. en la tragedia ya mencionada de Calderón, las palabras del gracioso Jonadab cuando ve a Absalón pendiente de la encina en la que sus cabellos han quedado enredados: «Bellotas de aquella encina / no comeré, aunque soy puerco» (vv. 3172-73).

Ha sido «pernil» (v. 1420) y ahora es «bellota», pero su proverbial cobardía le hacen adoptar, además, una surrealista posición casi de figura quevedesca:

de turbado
el alma y el corazón
tengo en cuclillas (vv. 673-75)

Como prolongación de esta antología gracianesca, Vilhán incluirá también dos ejemplos de lo que en el *Arte de ingenio* se describe como «agudeza en apodos»:

Son comúnmente los apodos unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma del concepto. Fórmase de muchas maneras, ya por semejanza, y cuando tiene el fundamento de alguna circunstancia espacial son más ingeniosos. Desta suerte el Gran Capitán, eminente en este género de donosa prontitud, a un caballero, que amaneció muy armado en su caballo, después de una tan gran batalla cuan gloriosa victoria, dudando los circunstantes quién era, y altercándolo, dijo: «San Telmo, señores, San Telmo»²⁵.

De ese modo llamará también Vilhán a su amo cuando aparezca providencialmente para salvarlo en Guernica («¡El delfín fue mi Santelmo!», v. 922), en un plano figurado desde la acepción, ya común en la época del meteoro que en forma de llama solía aparecer durante las tempestades en los remates de las torres o en las antenas de los navíos. Y en este tipo de agudeza habría que incluir también la ya casi lexicalizada alusión al sol como «Don Beltrán» (v. 642), aunque en este caso entramos claramente en el terreno de uno de los procedimientos más interesantes en el relieve estilístico de la obra y que, también casi siempre de la mano del gracioso, nos adentra en la intertextualidad.

Se ha llegado a decir, a propósito de la vida académica de Vélez de Guevara, que fue asiduo a estos préstamos de citas o evocaciones literarias ajenas. Como la conjetura es siempre libre, Miguel Romera Navarro²⁶ llegó a sugerir que Vélez es el poeta «gato quitabolsones» al que Salas Barbadillo satiriza en su academia ficticia, integrada toda por animales, y que inserta en su novela *La peregrinación sabia* (1635), por la habilidad con que se apropiaba de «los trabajos hurtados de los ingenios». Vélez vuelve en realidad para el empleo de citas, versos y situaciones ajenas a la autoridad de una poética, que se está pergeñando empíricamente en ese momento. Y volvemos a Baltasar Gracián quien en su *Agudeza y arte de ingenio* habla «De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad»²⁷. Tales conceptos requieren, al parecer del jesuita, «sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión». Ya hemos visto cómo Vélez no duda en arrimarse claramente a la refacción o recuerdos de Góngora, fuera o no con intención paródica. Estamos pues den-

²⁵ Discurso XXXIV, vol. 2, p. 62

²⁶ «Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII», *HR* 11 (1941): 494-99.

²⁷ Discurso XXXIV, vol. 2, p. 62.

tro del procedimiento, y lo estamos asimismo en la alusión al sol como «Don Beltrán», que no se trata de un simple apodo sino de la rememoración del socorridísimo romance:

Y así con la polvareda
perdimos a don Beltrane²⁸.

Los versos, como era de esperar, son enhebrados por boca del gracioso:

Y con la gran polvareda
de tanta verde arboleda
perdimos a don Beltrán. (vv. 940-42)

Es una de las varias remisiones al romancero que hace Vilhán a lo largo de toda la comedia, al hilo de cualquier referencia que sugiera la asociación de la cita. Pero al hilo, sobre todo, de poblar toda la obra de referencias al ciclo carolingio del romancero, de modo que persista todo el tiempo en el espectador el recuerdo de las relaciones con Francia y la victoria (recuperada para el Bernardo del Carpio español) de la batalla de Roncesvalles. Así, en el mismo primer acto, los versos, «Ojos que nos vieron ir / no nos verán más en Francia» (vv. 447-48), provienen del ciclo de Durandarte y Montesinos, en el romance precisamente en que Durandarte muere en la batalla de Roncesvalles y es enterrado por su amigo Montesinos después de haberle extraído el corazón que llevará a su amada Belerna.

Siempre queda flotando, y eso sí que es importante subrayarlo, un reforzamiento semántico de la situación dramática, por parodia burlesca o por malévolas intenciones. Pensemos, por ejemplo, en la alusión a los célebres personajes del Romancero Gaiferos y Melisendra en el contexto de la arrebatada salida de escena de Bermudo abrumado por no haber defendido mejor la honra de Dominga:

¡Vaya el demonio contigo,
que si no eres él, le llevas
a las ancas como hizo
Gaiferos a Melisendra,
que parece que venías
flechado de una ballesta! (vv. 1691-95)

De nuevo se roza intencionadamente el tema de Roldán y la corte francesa de Carlomagno, puesto que Gaiferos será increpado por éste por no acudir en rescate de Melisendra, prisionera, se supone, de los moros de Zaragoza-

²⁸ *Romancero general*, ed. Agustín Durán, núm. 396, BAE, 10: 264a. El núm. 397 ofrece la variante: «Con la grande polvareda / perdieron a don Beltran». El propio Vélez en *El Diablo Cojuelo* volverá a mencionarlo: «que fue mucho que no se perdiera el sol con la grande polvareda como don Beltrán de los planetas» (*El Diablo Cojuelo*, Tranco VII, 176). Y Pidal registra otro ejemplo del gracioso de la comedia de Tirso *Desde Toledo a Madrid*: «Hasta que en una vereda / con la grande polvareda / perdimos a don Beltrán». Véase para otros ejemplos Profeti, «Note critiche», citada, p. 133. Rosen comete un error de bulto al creer que se trata de la mención de uno de los miembros del séquito del Delfín (Ed. cit., p. 44).

za y afrentada incluso por uno de ellos. Gaiferos pedirá ayuda a Roldán, quien se la negará y finalmente salvará a su esposa a la que lleva de tal guisa en el caballo, como se dice en el romance:

Sin poner pie en el estribo
encima fue a cabalgarse
y Melisendra a las ancas
que presto las fue tomarse²⁹.

Incómoda posición que no podrá menos que comentar Maese Pedro en su célebre retablo (*Quijote*, II, 36). De modo que la intertextualidad puede no reducirse a la exclusiva mención de un sustantivo. Por ejemplo, tras la afortunada adaptación de los versos de Góngora –recordemos, «y al infame que por tierra / viene siguiendo un delfín»–, Vilhán proseguirá con la continuidad de la imagen y se referirá al empecinamiento de Carlos de atravesar las inhóspitas montañas de Vizcaya aludiendo de manera vaga (pero suficientemente explícita) para evocar el tópico a los peligros del viaje de Ulises entre Scila y Caribdis:

Delfín que nada este eterno
golfo de rocas, que son,
por lo indigesto, turrón
de Alicante del infierno. (vv. 631-34)

Cierto que la dureza de las rocas provocan la metáfora siguiente, «turrón de Alicante», dentro de la voracidad metafórica de este irredento *gourmet* que es Vilhán. Pero no podemos descartar que las dos vizcaínas han sido comparadas a la dureza de aquellas peñas y que son las «sirenas» que habitan tan procelosos «golfo». Y *El golfo de las sirenas*, con la connotación misógina (moralmente hablando) que conlleva el término, sobrevendría fácilmente en el imaginario del espectador entendido. Para otro tipo de espectador, más lego, la concatenación metafórica con el «turrón» proporciona un plano superficial pero igualmente efectivo de placer estético. Algo semejante ocurre con la derivación de un nombre como los versos del mismo gracioso, al hilo de la imitación de la escena de Olimpa por Dominga que comentaremos luego: «Esta virenada / con la Olimpa francesa / juntará la vizcaína». (vv. 1737-38). Y, finalmente, con la mención, justificadísima en el contexto del torneo, de célebres caballeros andantes:

Parece que se ha criado
Filipo con Amadís,
o fue a la escuela muchacho
don Florisel de Niquea (vv. 2468-71)

Un grado máximo de procedimiento intertextual, al menos en su forma, es el romance que Vilhán incorpora, contando, desde fuera, la afrenta que pa-

²⁹ *Romancero general*, núm. 337, BAE, 10, p. 251a.

ra Dominga supone la boda de Carlos y de Estrella (v. 2007 ss.), procedimiento mediante el cual se logra un espacio audible³⁰ que actúa sobre la escena, ocupada en ese momento por Dominga, de manera decisiva y simultánea, determinando sus reacciones, gestos y palabras. El tópico vuelve aquí a alcanzar una profunda razón dramática. Se trata, a mi parecer, de intertextualidad porque Vilhán glosa, aunque muy en borrador, otra serie de romances pertenecientes al ciclo de los Siete Infantes de Lara, cuando se celebran las bodas de Ruy Velázquez y doña Lambra³¹. Por demás está recordar el torneo que se celebra con motivo de dichas bodas y su trágico desenlace. Del mismo modo se evoca el comienzo de uno de los romances del ciclo de la Infantina de Francia:

Grandes fiestas se publican
en Francia la naturale;
van fazer unos torneos
en Paris la gran cibdade,
por casar esa Infantina
la fija del Emperante³².

Dos aspectos más reclaman nuestra atención de estos recursos que hemos dado en llamar intertextuales. Uno es la evocación de personajes literarios, que ya hemos visto usar en el contexto del torneo. Así, en una réplica a Carlos, se menciona al «Arzobispo Turpín» (v. 1524). Como es bien sabido Turpín, personaje histórico que ocupó el arzobispado de Reims entre el año 756 y 788, alcanzó en realidad fama por su aparición en la leyenda de Rolando, a cuyo lado muere heroicamente en la batalla de Roncesvalles. En el contexto de una afirmación del sentido de lo español unificado centripetamente (integrando por tanto a Vizcaya y a Navarra) el recuerdo, aunque fuera a través del vitriolo burlesco del gracioso, del mito que sirvió en la épica para poner a raya a los franceses era inevitable.

Por eso quizá es posible encontrar en esta línea de continuidad sémica de las imágenes que reaparecen constantemente en la obra, una explicación a los versos que Profeti encontraba oscuros y que no se atreve a interpretar en su edición. Se trata de la exclamación de Vilhán: «¡Quien bebiera a la salud / del Gran Turco y Galalón!» (vv. 663–64). Independientemente que podamos suponer, como sugiere Profeti³³, una laguna entre estos versos –aunque yo estimo que no es necesario– creo que su explicación es más sencilla y sirve para cohesionar las referencias paródicas en boca de Vilhán en el momento en que busca refugio en el árbol de Guernica. La alusión a un brindis, explicable en el grado de excitación del gracioso, viene propiciada por el chiste con el que ha recordado que el árbol (roble, pero enseguida «olmo») debió ser el bajo el que pecó Adán. Es un momento de cierto gozo del *locus amoenus* y Vilhán se

³⁰ Cf. Charles DAVIS, «The Audible Stage: Noises and Voices Off-Stage in Golden Age Drama», en *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres, 1989, pp. 63-72.

³¹ «Ricas bodas, ricas danzas / grande sarao se hacía / en esa ciudad de Burgos / que verlo fue maravilla». (*Romancero general*, núm. 668, BAE, 10, p. 442b).

³² *Ibid.*, núm. 308, BAE, 10, p. 163a.

³³ Ed. cit., p. 136.

las promete muy felices. Pero de inmediato la acotación «*De adentro VOCES*» (es decir, de nuevo un espacio audible se simultanea con una acción que los espectadores sí que ven sobre el escenario) augura el peligro de ser hecho prisionero, junto con Carlos, pues, como una voz proclama «espías, / sin duda franceses son» (vv. 669-70). Conocidas las tensiones políticas permanentes con Francia, la alusión es verosímil y sólo muestra una vez más el guiño xenófobo. Pero es que la exclamación de Vilhán ha propiciado el terreno. No ha hecho sino aludir a los dos grandes peligros que atravesaban el imaginario político español del momento: el Gran Turco y sus artimañas de pactos y traiciones con los franceses, que se temía realmente en la época como consta históricamente. La mención a Galalón, personaje frecuentísimamente citado en la literatura áurea, no es otro que la derivación del traidor Ganelón de la *Chanson de Roland*, símbolo de la perfidia gala, deja expedito el camino a la comprensión de la escena y del por qué los franceses deben ser apresados. El Pirineo está cerca, y Navarra, y otra vez se menciona, de paso, el mito de Roncesvalles. Y finalmente, el brindis auspiciará que, versos más adelante, del olmo se deriva una «copa» que aprovechará a Vilhán pese a su frustrado brindis. Pocos años después de la fecha de probable composición de *El amor en vizcaíno*, al parecer sobre el final de los años 20 del siglo o ya en 1635, Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso* en su diatriba contra los franceses autoriza sobradamente el uso ofensivo de este nombre otorgado a los mismos. En efecto, primero la Hora, montando en cólera, amenaza con «abernardarse», es decir, convertirse en Bernardo del Carpio, «y hacer Roncesvalles estos montes». Después añade Quevedo: «Los bugres, viéndole demudado y colérico, se levantaron con un zurrido «monsiur», hablando galalones y pronunciando el «mon diu» en tropa... »³⁴. De algún modo Vélez crea el mismo mundo de interrelaciones burlescas que aquí se explicitan con más amplitud. Los franceses hablan «galalones», es decir, con las mismas trapacerías y mentiras que el traidor Galalón.

Y llegamos, en fin, a la clave del tornillo lingüístico de la obra: el uso, lleno de sagacidad escénica, del vizcaíno. Digo sagacidad en el sentido contrario a cualquier tentación arqueológica. Como Profeti vio con incontestable precisión se trata de «un vizcaíno conscientemente decorativo y literario, completamente dominado por una tensión estilística y por un gusto de la rareza típicamente barroco»³⁵. En una época de tan extremos y disparatados gustos literarios que incluso se veía con regocijo la publicación de novelas escritas sin una de las cinco vocales³⁶, nada puede extrañar. Hasta las divinas palabras del latín eran masacradas por la parodia macarrónica de sacristanes y estudiantes pícaros, sin ir más lejos, en el carnavalesco teatro del entremés y la mojiganga. Nada pues que objetar a ese «funambulismo virtuosístico» o «experimentalismo académico» que deduce Profeti de tal uso del vizcaíno en una frecuente superposición de dificultades de tan extraña jerga y del inci-

³⁴ Ed. cit., p. 147.

³⁵ *El amor en vizcaíno*, ed. cit. p. 38. Profeti resume las características del vizcaíno como lengua parodiada (pp. 39-40), que, como es obvio, no cabe repetir aquí. Ya se había extendido al respecto en «Note crítiche», citada, pp. 83-88.

³⁶ No hago sino parodiar un título de esa índole, a cargo del autor Alcalá y Herrera en *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares. Y nuevo artificio de escreuir prosas, y versos, sin una de las cinco letras vocales, excluyendo vocal diferente en cada novela* (Lisboa, Francisco da Costa, 1643).

piente gongorismo de la lengua poética. Ahora bien, el primero en ver esta coincidencia fue el Padre Anselmo de Legarda³⁷ al observar el alto grado de ininteligibilidad de la fabla avizcainada de Dominga, a diferencia de la simple parodia que otros autores hacen del vizcaíno ateniéndose casi únicamente a la dislocación sintáctica.

Que Vélez se dedicara en sus *Premáticas* a satirizar su oscuridad³⁸ era de esperar. Lo mismo ha hecho con los neologismos cultistas y, por supuesto, con los préstamos intertextuales. Desentrañar las a veces complejas formas de esta «fabla» es una trampa más de la seducción velezguevariana para el espectador, independientemente que la comprensión detallada escape no ya al lector actual sino, es más que seguro, al del siglo XVII³⁹. En efecto, no creo que la incompreensión del vizcaíno sea simplemente producto de una falta de preparación erudita, como aduce Francisco Ynduráin: «Los lectores de hoy, aunque estén provistos de un considerable aparato erudito, no pueden percibir el riquísimo juego de alusiones que hay detrás del vizcaíno, por caso, y si llegan a percibirlo será con la merma que supone nuestra alejamiento vital de aquel mundo fantástico»⁴⁰.

El vizcaíno literario es un sistema hiperarbitrario dentro de otro sistema arbitrario que es la lengua. Vélez siembra detalles de verosimilitud, que aquí además parece ceñirse a una sola palabra, «Ezquerro», y no pretende cifrar mensajes de comprensión más allá de la fuerte expresividad y violencia de la lengua como profundo factor de dramatización al servicio, sobre todo, de un personaje singular como Dominga. Pero se me antoja que este artificio no es simplemente una pantalla de ilusión verbal que agota su función en la mera decoratividad. No es decoratividad cómica en todo caso (aunque ayuden a ello algunas intervenciones de la *graciosa* Teresa). No es puramente cómico el expresivo soneto de Dominga al amor (vv. 1193-1206). Como cualquier heroína de la comedia barroca tiene brillantes parlamentos expresando el desasosiego de la pena amorosa (y aquí alcanza imágenes tópicas perfectamente trabadas, «ciego le vuelas, niño le regalas / aire le enciendes, nieve le arrebo-las» vv. 1202-03). Vélez, que fue también hábil entremesista, recuerda el mecanismo de estos sonetos en jerga y, sobre todo, de las rimas extravagantes que son frecuentísimas en la obra corta dramática. De hecho, tras el soneto, las palabras de Teresa, glosando la fiebre amorosa de la hidalga conservan ese axis rítmico en agudos que sí que estaba destinado a la risa fácil:

³⁷ *Lo vizcaíno en la literatura castellana*, San Sebastián, 1953.

³⁸ «Mandamos que se les den otros cinquenta bocablos mas de ayuda de costa para balerse de ellos, con tal que, si no lo hizieren, caigan en pena de no ser entendidos como si hablaran en bascuence» (apud SÁNCHEZ, J. Op. Cit., p. 142).

³⁹ En la polémica en torno al carácter de los vizcaínos en la época, no faltó quien defendiera precisamente su ingenio para darse a entender pese a sus dificultades. Así dice, por ejemplo, el continuador del *Guzmán de Alfarache*, Luján de Saavedra: «Y porque la lengua vizcaína no se puede trocar fácilmente, por ser intrincada, y suelen tropezar y hablar cortamente en la castellana, paréceles que no alcanzan más de lo que dicen; y engáñanse, porque más ingenio arguye el darse a entender, aun en la lengua ajena, con menos palabras . . . » (apud HERRERO GARCÍA, M., *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, p. 260).

⁴⁰ «El tema del vizcaíno en Cervantes», citado, p. 85.

en pueblo le buscar campo,
 en campo a pueblo escurrir,
 si le duermes, le desvelas,
 si comes, no estás allí,
 las musarañas le miras,
 y, a modo de matachín,
 si le hablas, no le sabes
 responder zape ni miz . . . (vv. 1211-18)

La decoratividad se relativiza mucho con las intervenciones, llenas de intensidad lírica, de Dominga. El saludo a Bermudo al comienzo de la obra es de gran belleza plástica:

que las venerables canas
 banderas le parecías
 que el aire le tremolabas (vv. 464-66)

La ruda campesina criada entre ganado se desborda en sutileza y sensibilidad logradas, en parte, a expensas de las filigranas del intrincado vizcaíno. El lenguaje es red barredera que arrambla con todas sus dudas como personaje. Dice amar al Delfín «de patas a coronillas» (v. 874) y expresa su volcán interior con intensa fuerza:

¡Vive Dios, sentidas locas,
 si al albedrío le cautivas,
 si le rindes pensamientos,
 hagas pensamiento añicas! (vv. 881-84)

Es un milagro que Vélez pueda sostener, a la vez, la intensidad emocional de Dominga y una parodia lingüística que propende todo el tiempo a la *vis* cómica. Equilibrio que alcanza su cota más alta no ya sólo en el soneto al amor, tan denotador de sus sentimientos divididos (vv. 1192-1206) sino en el bello parlamento de la joven al verse abandonada por Carlos y en su solemne promesa de venganza, al hilo de la más acendrada tradición caballeresca. Con ello se alcanza para la escena otro hallazgo de la que ya hemos llamado intertextualidad, un rasgo ya notado por Profeti, al recordar la intencional paráfrasis del fragmento correspondiente del *Orlando Furioso* revestido, en este caso, de la estimulante novedad del vizcaíno⁴¹:

⁴¹ *El amor en vizcaíno*, ed. cit., p. 38. Desde luego el recuerdo es patente y merece la pena recordar el pasaje exacto (Canto X): “—Dove fuggi, crudel, così veloce? / Non ha il tuo legno la debita salma./ Fa che lievi me ancor: poco gli nuoce / che porti il corpo, poi che porta l’alma— / E con la braccia e con le vesti segno/ fa tuttavia, perché ritorni el legno./ [. . .] E con la faccia in giù stesa sul letto, / bagnandolo di pianto, dicea lui: / —lersera desti insieme a dui ricetta; / perché insieme al levar non siamo dui? / O perfido Bireno, o maladetto/ giorno ch’al mondo generata fui! / Che debbo far? che possio far qui sola? / chi mi dà aiuto? ochimè, chi mi consola?”

!Ah, caballeras villanos!
¿Quién garatusas como éstas
a nadie le has hecho mundos
muger como yo de prendas?
¿A Señora de Vizcaya
y de Molina haces dueña,
y llevas sin ser marido?
Cuando dejaste que duermas,
cuando le piensas que brazos
tuyos, traidor, le despiertas,
abrazando viento le hallas,
en vano cama le besas,
voces das, y no le miras,
suspiras, y no le encuentras,
hablas, y no le respondes,
lloras, y no le consuelas.
¿Ansí le pagas caricias?
¿Ansí le cumples promesas?
¿Ansí le mientes palabras,
y juramento le quiebras?
¡Mal San Juan y malas Pascuas
de oy en mil años le tengas,
tú y todo francés infames
de tu linajes preservas!
¡Plegas a Dios que contigo
caigas caballas de peñas,
duras como tus entrañas,
altas como tus soberbias,
y tantos alandros hagas
en río que abajo albergas
que le dudes cuál son más
tus huessos o sus arenas!
¡Plegas a Dios que le partas
un rayo, y a Dios le plegas
que le nazcas de cenizas
vivoreznos y culebras!
¡Veneno le des tu padre
mismo, y tu hermano le heredas,
tu propia muger le pongas
agravios sobre cabezas,
tercos villanas le mates
con agujijadas y piedras,
y sin hallar quien saludes
de rabia suelo le muerdas! (vv. 1829-72)

Toda la primera parte del parlamento de Dominga transcurre sobre el modelo de las quejas de Olimpa en el *Orlando furioso*, aunque es evidente que éste debió llegar hasta Vélez a través de numerosas refacciones en el romancero lo que se adaptaba mucho mejor a la situación y al metro que utiliza en la escena. El mo-

tivo del lecho vacío, el tender los brazos, las invocaciones retóricas, la imprecación de «¡Plega a Dios!» son revisitadas una y otra vez en la poesía tanto de tono popular como culto y académico del Siglo de Oro. Pero desde el v. 1876 el tono ya no será de lamento sino de clara imprecación, y parece evidente que Vélez enlaza con otro motivo que, por razones poéticas, y sobre todo dramáticas, le convenía fuertemente en este momento: el recuerdo de la desesperación de Dido por el abandono de Eneas. La cita de las «duras entrañas», las «altas soberbias», las maldiciones a la casta del Delfín responden a mi modo de ver a la yuxtaposición del otro gran motivo de la mujer abandonada en el Siglo de Oro⁴². No por casualidad Dido es frecuentemente mencionada en las refacciones romanceriles de las quejas de Olimpia, como podemos leer en los estudios de Maxime Chevalier⁴³.

Se tratará, en todo caso, de una intensidad al servicio del significado. Dominga es presentada, en principio, como una princesa a la que se ha ocultado su identidad y en la que debe abrirse paso, desde una educación libre y salvaje, la lucidez (el aprendizaje debe venir, claro está, de un noble castellano). Este sentido centáurico, tan precalderoniano, de la protagonista tiene en el uso de un laberinto lingüístico como es el vizcaíno un formidable aliado. El mismo Bermudo lo advierte en la mezcla indecisa de la lengua de Dominga («del castellano y vascuence / corrompidas las palabras» v. 557-58), una Babilonia lingüística que ella interioriza en su profundo conflicto pasional:

Nadies en mundos, Teresa,
le sabe menos de sí
que yo, que le vives dentro
de Babilonias dos mil;
acá en ánimas le tienes,
que no le sabes dezir,
ansias que traes retorteros
corazón desde allí aquí,
traes ciertos, pues, que sí cosas
que engendras el no y el sí,
que no aciertas declarar,
y le aciertas a sentir;
brasas que yelas entrañas,
yelos que brasas, y en fin... (vv. 1243-56)

⁴² Cf. *Eneida*, IV, vv. 365-78: "Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor, / Perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / caucausus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres. / Nam quid dissimulo? aut quae me ad majora reservo? / Num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit? / Num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est? / Quae quibus anteferam? Jamjam nec maxima Juno / Nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis. / Nusquam tuta fides. Ejectum litore, egentem / Excepi et regni demens in parte locavi; / Amissam classem, socios a morte reduxi. / Heu! furiis incensa feror! Nunc augur Apollo / Nunc Lyciae sortes, nunc et Jove missus ab ipso / Interpretes divum fert horrida jussa per auras. El tema por lo demás hunde sus raíces en toda la literatura clásica. Véase el capítulo «The Rhetoric of Abandonment», en Nicolas P. GROS, *Amatory Persuasion in Antiquity: Studies in Theory and Practice*, Newark, Univ. of Delaware Press-London and Toronto, Associated University Presses, 1985, pp. 69-123.

⁴³ El tema de Olimpia y Vireno era ya, en efecto, moneda común en la literatura de la época. Quien mejor lo estudia es, sin duda, Maxime CHEVALIER, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 133-62. Leemos en pp. 144-45: «De modo muy natural se compararon la historia de Olimpia desamparada y la de Dido abandonada. Veremos más de una vez las dos heroínas unidas en una misma evocación por los poetas españoles». En la pág. 161 alude a esta comedia de Vélez de Guevara respecto a las alusiones a Olimpia y Vireno y al uso de la palabra «viraneada» forjada por la habilidad del dramaturgo.

Al comienzo del tercer acto, en el parlamento de profundo coraje dramático en el que Dominga reclama a un caballo para perseguir a su burlador, se advierte nuevos presentimientos calderonianos de la célebre escena de Rosaura increpando a su «hipógrifo violento»:

En caballa alavés, que con las cinchas
patas le tocas, de los aires parto,
que peñas mismas herraduras trinchas,
con pintas a manera de lagarto,
que a puro rojo espumas y relinchas
rayo le forjas de elemento quarto,
y tanto de brutal corajes lleno
que antes que abajes rayo, amagas trueno,
seguirle intentas, mas el aire agarras,
que el traidor siempre más que el viento escurres,
sabes caminos, partes de Navarras... (vv. 1899-1911)

Pero la razón más profunda del uso de esta jerga es precisamente su empleo como elemento diferenciador que debe asimilarse al final, poniendo de acuerdo la historia y la intrahistoria en un desenlace en el que la idea de lo hispano se impone a través de toda una serie de mitologemas, desde las puntadas del romancero en torno al viejo tema de Roncesvalles, hasta la crítica a Francia, y al rescate de Navarra para esa unidad hegemónica. Navarra ha sido objeto de algunos trabajos relacionados con su frecuente aparición como motivo en la literatura y en el teatro⁴⁴. Siempre se jugará con el fondo real de la fuerte personalidad histórica del reino y su privilegiada posición entre España y Francia. Vélez tenía modelos que seguir en este campo concreto, pues Lope de Vega escribe varias obras ambientadas en Navarra basándose en fuentes perfectamente accesibles como la *Crónica General*, la *Crónica de los Reyes de Navarra* del Príncipe de Viana o las *Crónicas de los Reyes de Castilla* del Canciller Ayala.

En consecuencia, frente a Navarra, frente a Francia, Vélez esgrime ese neogoticismo para ajustar un remozamiento imperialista⁴⁵ a la idea superior de españolidad:

⁴⁴ Son fundamentales a este respecto el libro de Ignacio ELIZALDE, *Navarra en las literaturas románicas*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977. Y el interesante artículo de Juana M. ARCELUS ULIBARRENA, «Navarra en el teatro español del siglo XVII: Cinco comedias de Lope de Vega», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 133-44.

⁴⁵ El unitarismo goticista e imperial permanece durante el reinado de Felipe III, cuando los arbitristas y tratadistas políticos sostienen, en la práctica, una teoría sublimadora de este ideal y hacen llamadas precisamente contra la inestabilidad de la disidencia periférica. El mismo Baltasar Alamos de Barrientos que seguía desconfiando de Francia advertía en su *Discurso al Rey Nuestro Señor* de 1598 sus recelos hacia Navarra que todavía se veía inclinada a la sucesión de sus antiguos reyes frente al reconocimiento absoluto del monarca de las Españas. Véase el extenso y documentado libro de Ricardo del Arco y Garay, *La idea de imperio en la política y la literatura españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, especialmente p. 475.

Vizcaínos valerosos,
 cuya hidalga sangre antigua
 del mismo Túbal desciende,
 si del sol no se origina,
 y cuyos nobles solares
 con estos riscos porfían,
 que fueron ellos primero,
 y con las estrellas mismas. (vv. 698-704)

El nombre de Túbal, tan invocado en la historiografía mixtificadora de la época aparece, no por casualidad, en boca de Bermudo, el aristócrata que, decepcionado de Castilla, se pone al servicio de Vizcaya. Será él quien recordará a los vizcaínos «como herederos de los nobles godos / que fundaron tu antiguo señorío» (vv. 1969-70). Teresa confirmará que Vizcaya «le enseñaras a Francia valor godo» (v. 1194). Y el francés Carlos cuando pelea con los vizcaínos dice no desear rendirse «a España toda», en un nuevo giro de la identificación que intencionadamente busca Vélez a lo largo de toda la obra. Como han estudiado muy bien Legarda y Herrero García el pretendido goticismo de los vizcaínos era tema de debate no poco enconado y es curiosidad impagable recorrer algunos opúsculos de la época que recogieron semejantes discusiones interregionales pero también de banderías de nobleza⁴⁶. La más notable y curiosa fue *Castellanos y Vascongados. Tratado breve de una disputa y diferencia que hubo entre dos amigos: el uno castellano, de Burgos, y el otro vascongado, en la villa de Potosí, reino del Perú*. El opúsculo niega a los vizcaínos su pretendida contaminación de la sangre judía o morisca incluso en una divertida etimología popular, haciendo derivar *vizcaíno* de *Bis-Cáines* –dos veces Cáines–, etc. Es más, en un momento determinado, la prueba irrefutable es, se dice, «que no hay entre vosotros nombres godos, como Pelayo, Payo, Fernando, Nuño, Rodrigo, Toribio, Mendo, Gonzalo, García, Ramiro, Bermudo, Alonso, ni otros»⁴⁷. El hecho de que la figura central del mosaico de datos históricos de la obra sea Bermudo no es detalle baladí. Ni que aparezca un Rey García de Navarra o que se mencione a otro Infante Ramiro. O que las sombras más siniestras de semitismo aparezca en el nombre de Dominga. Todo es un juego de «no, pero sí» para proclamar en última instancia que la nobleza y prestigio goticista se define en los vizcaínos, como en los navarros, por oposición, como hemos visto, a los franceses y a favor del concepto de nueva construcción optimista del imperio en la época de Felipe III. Y por oposición, claro está, a la morisma. De la boca de Carlos o de Vilhán caerán expresiones que recordarán el mundo de los personajes de la materia de Roncesvalles (Carlomagno, Turpín, Galalón), leyenda españolizada en el héroe Bernardo del Carpio, vencedor del rey Marsilio junto a los navarros. En el ambiguo fondo histórico que se ofrece, la rememoración del mito de la Cava, otra vez en boca de Vilhán (vv. 345-48), no me parece despreciable.

⁴⁶ Por ejemplo, la obrilla titulada *El Buho gallego*, de 1620, pudo estar escrita por un partidario del Conde de Lemos en contra del bando de los Uceda. La obra fue respondida por *El tordo vizcaíno*, atribuida a Garibay. Contienen las consabidas diatribas contra la falta de hidalguía de los vizcaínos y su defensa. Cf. HERRERO GARCÍA, Op. Cit., p. 251.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 255.

Quizá por ello ha podido aplicarse a Vélez por parte de algunos críticos la idea de orteguiana “tibetanización”⁴⁸ pero no tanto, en mi opinión, porque haya que buscar razones de origen semítico en los escritos de nuestro dramaturgo sino por la tentación integrista que preside obras como *El amor en vizcaíno* tanto en el plano histórico de la periferia española (Navarra, Vizcaya), como en el orden de la definición del enemigo externo (Francia) y como, finalmente, en el del lenguaje. No será inútil recordar, por ejemplo, que la diferencia u otredad lingüística elevada a la categoría de sátira integrista preside con frecuencia en el Siglo de Oro géneros cuya morfología dramática se basa precisamente en la mezcla y jerigonza, pero también en la discriminación de todos los elementos heterogéneos del cuerpo social oficial al cual deben, indefectiblemente, vincularse. Me refiero a los entremeses y mojigangas, sobre todo de los que se representaban en la fiesta integrista del Corpus en los que suelen arracimarse negros, moriscos, tudescos, gitanos, y hasta tropas de *franchotes*. Sátira, en fin, que alcanza su máxima expresión, por lo que al vizcaíno se refiere, en las citadísimas andanadas de Francisco de Quevedo en su *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en donde, como hace Francisco Ynduráin, debe recordarse que no se trata de criticar a los vizcaínos en cuanto a tales por sus licencias y desvaríos lingüísticos, sino como una forma más de crítica explícita a las hablas diferenciales de negros, moriscos, franceses, italianos, alemanes, flamencos, griegos, hebreos y cuantos, en general, deformaban el castellano⁴⁹. Un expresivo ejemplo de este sesgo de integración de lo diferente en una ideología unificadora lo ofrece la existencia de loas sacramentales en jerga morisca como la que edita Maria Grazia Profeti a propósito, precisamente, de unas ediciones sueltas de *Más pesa el rey que la sangre*⁵⁰.

Volviendo al excelente análisis de Francisco Ynduráin, no podemos negar el atisbo burlón y cómico en la figura del *vizcaíno* o del que habla en tal uso; facilísimo recurso cuya gran eficacia quedará bien probada en todo el teatro prelopista y que aún hoy no parece haberse superado: «Los autores modernos tampoco escatiman el utilizarlo: gallegos, catalanes o ingleses tienen ahora un papel semejante en las piezas ligeras»⁵¹.

Pero en realidad se trata siempre de lo mismo: es el «monsiur» y el hablar «galalones» de los franceses, la irresistible trapacería lingüística de los negros, la rudeza de los tudescos o alemanes, la jerigonza de los gitanos o la germa-

⁴⁸ Llama Ortega «tibetanización de España» a la ideología integrista y de hermetismo nacional que sucede al Concilio de Trento, aplicado en toda su extensión de letra jurídica y cívica, para establecer una España diferenciada y diferente frente al resto del mundo. Una «peligrosa regimentación de las mentes», al decir del filósofo que no se refiere especialmente a la teología o a la religión sino a la totalidad de la vida («Renacimiento, humanismo y contrarreforma», en *Obras completas*, 8: 356). Donde abunda más ampliamente en la cuestión es en su libro sobre *Velázquez* y lo explica así: «En torno a 1600 las naciones europeas han llegado a un primer estadio en su formación diferencial que la hace por vez primera sentirse las unas distintas de las otras. Esto causó, también por vez primera en la historia de Occidente, una tendencia en cada nación a obliterarse [...] Ahora bien, esta obliteración que no es sino una ‘concentración hacia dentro’ de la atención y las fuerzas colectivas, tomó en cada nación europea un carácter diferente [...] El que en España predominó fue de radical hermetización hacia todo lo exterior, inclusive hacia la periferia de la misma España, es decir, sus colonias y su Imperio [...] He aquí el triste mecanismo que llamo tibetanización de España» (*Obras completas*, 8:, p. 356, n.).

⁴⁹ Véase *Obras festivas*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985, pp. 121-22. Y asimismo, Ynduráin, «El tema del vizcaíno», citado, p. 77.

⁵⁰ «Una ‘loa sacramental’ en jerga morisca», *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 59-77.

⁵¹ Op. y loc. cit., p. 79.

nía de los rufianes. La nobleza pasa también por la gramática y Bermudo, al contar la historia de Dominga es muy claro:

[...] fue de los nobles
costumbre antigua en Vizcaya
aprender el castellano
por común lengua de España (vv. 551-54)

No se trata de una forma desvaída de aquel, según muchos, feroz imperialismo, sino de establecer una *koiné* en la forma y en el fondo que consolide la más que transparente ideología de una afortunada comedia heroica, en parte también “de ruido” y de jergas integradas, en lo más importante: halagar a los avisados, divertir a la mayoría. Porque todo, la historia y la lengua, es en *El amor en vizcaíno* una cuestión de delicioso y a veces notable procedimiento.