

Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, estudio introductorio de Piedad Bolaños y Abraham Madroñal, edición crítica de Piedad Bolaños, Abraham Madroñal y C. George Peale, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2012, 198 pp. ISBN: 978-1-58871-229-5

Victoriano Roncero López

Stony Brook University
ESTADOS UNIDOS
roncero@optonline.net

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 2.1, 2014, pp. 177-180]

Recibido: 21-11-2013 / Aceptado: 19-12-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.01.15>

La demanda masiva de comedias para los corrales en las primeras décadas del siglo XVII obligaba a los dramaturgos a un trabajo intensivo que, a veces, se demostraba insuficiente para hacer frente a las necesidades de los corrales. Por ello, surgieron las comedias en colaboración que conocieron un auge importante a partir de 1630 y en las que participaron los grandes dramaturgos de ese momento como Calderón, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Mira de Mescua, Moreto, entre otros. Aunque estudiosos como Abraham Madroñal, entre otros, han esgrimido otras causas para el surgimiento y éxito de este tipo de colaboraciones: gusto barroco por la experimentación y los juegos literarios que se daban en las academias, sobre todo en la corte madrileña. Pero desgraciadamente este tipo de obras no han recibido la atención que merecen por parte de los estudiosos de nuestro teatro áureo. En este momento, sin embargo, en el que la edición de los textos dramáticos del siglo XVII español conoce un momento dulce, en el que empezamos a editar a nuestros mejores autores, también le ha llegado el turno a este tipo de obras. Ciertamente, como reconocen los editores del presente volumen, estos textos se presentan como un producto desigual, puesto que cada una de las jornadas reflejaba el estilo y la idiosincrasia del autor, aunque la obra era redactada en estricta sucesión y se daba gran importancia a la *imitatio* y al autoplagio.

La edición de *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos* se encuadra en el proyecto de edición de las obras dramáticas completas de Luis Vélez de Guevara que dirige C. George Peale, en el que colaboran reconocidos estudiosos del teatro español del siglo XVII, en este caso: Piedad Bolaños y Abraham Madroñal. Precisamente son estos dos últimos especialistas los autores del «estudio introductorio» (pp. 13-39) con que se abre el volumen. Bolaños y Madroñal destacan, en primer lugar, la existencia de dos impresiones de la comedia: la primera publicada en Madrid en 1652, y la segunda en Lisboa un año más tarde. Ese dato indica la popularidad que alcanzó el texto entre los espectadores teatrales de aquel momento, ya que «tuvo una extraordinaria fortuna de público» hasta principios del siglo XVIII. La obra narra la historia del exorcismo de Catalina Díaz, la Rojela, por el sacerdote Juan García Fernández, pero los estudiosos constatan la existencia de otros temas: intrigas entremesiles entre los graciosos Marina y el sacristán Tembleque y el uso y abuso de las tramoyas, que convierten la obra en un «espectáculo total, aterrador en ocasiones, gracioso en otras, que debió hacer las delicias del público de entonces pero que no debió hacer demasiada gracia a las autoridades religiosas» (p. 14), ya que la obra fue denunciada ante el tribunal de la Santa Inquisición y, consecuentemente, prohibida en el siglo XVIII.

Piedad Bolaños y Abraham Madroñal llevan a cabo un detallado estudio de cada una de las tres jornadas de que consta la comedia y analizan los cambios que se pueden apreciar en ellas: por ejemplo, vemos cómo en el segundo acto (de Rojas Zorrilla) la protagonista es mucho más madura y ya no aparecen la tramoya ni los vuelos continuados que había introducido Vélez en la primera, mientras que la tercera es una «comedia en miniatura» que refleja un universo «cerrado y autosuficiente, que no necesita casi de las jornadas anteriores» (p. 14). Las diferencias entre estas jornadas las resumen perfectamente los estudiosos que consideran la obra como «tres comedias en miniatura» con un mismo tema; así la primera jornada es una

comedia de comendadores, con recursos propios de la comedia de tramoya y gracejo similar al de un entremés; la segunda, de Rojas, se asemeja más a una comedia calderoniana, muy lírica y con algo de introspección psicológica...; la de Mira de Amescua, es muy similar a una comedia religiosa o a un auto sacramental que establece y resuelve un pleito entre el demonio y el cura, para proclamar la infinita superioridad de la Iglesia y de su sacramento del bautismo (p. 14).

Este fragmento resume con gran claridad las diferentes partes de la comedia y las aportaciones que cada uno de los tres dramaturgos hizo al producto final.

El siguiente tema que analizan Bolaños y Madroñal es el de la fecha de composición de la obra. Como siempre, o casi siempre, que se estudia este tema en el teatro áureo los críticos deben presentar hipótesis basadas, en ocasiones, en referencias internas. En este caso, la única que hallamos aparece en los versos 2712 a 2715:

El gran Felipe Tercero
y su valido trataron
anoche que a Portugal
tienen de ir este verano.

Estos cuatro versos aluden al viaje que Felipe III y el duque de Uceda, su valido, hicieron a Portugal en el verano de 1619, concretamente llegaron a Lisboa el 29 de junio. Ciertamente, el texto se escribió después de 1621, porque unos versos antes se habla de «Filibert, el gran prior, / primo de Felipe Cuarto» (vv. 2698-2699). Hemos de recordar que Felipe III murió el 31 de marzo de ese año de 1621. Por tanto, los datos internos de la obra solo nos confirman que pudo haber sido escrita con posterioridad a marzo de 1621. No nos sirven tampoco la fechas en que sucedieron los hechos narrados en la comedia, pues estos acaecieron entre abril y marzo de 1604. Por lo tanto, ninguno de estos datos es significativo para fijar la fecha de composición. Los estudiosos datan la obra entre 1629 y 1632, teoría que me parece bastante plausible. Para ello se basan en dos datos concretos. El primero tiene que ver con un verso puesto en boca de Catalina: «¡Ay mísera de mí, ay infelice» (v. 1821), eco del verso 78 de *La vida es sueño* de Calderón, obra que fue escrita alrededor de 1629, esta pues sería la fecha *post quem*. El segundo tiene que ver con la vida de Mira de Amescua, que salió de Madrid en 1632 en dirección a Guadix para tomar posesión de su cargo de arcediano y en esta su ciudad natal murió en 1644. Por lo tanto 1632 sería el año *ante quem*.

El siguiente apartado se dedica a un extenso relato de los hechos históricos que dramatizaron los tres dramaturgos. El suceso fue relatado en varios documentos de la época: la *Relación y autos del pleito que el cura de Madrilexos tubo con el demonio sobre que este saliese del cuerpo de una criatura*, texto sacado de un manuscrito del siglo XVIII, copiado a mano de un original del siglo XVII, que se conserva en la Biblioteca Bartolomé March. Citan además otros dos documentos sobre este suceso: una relación de un testigo de estos acontecimientos el fraile Alfonso Peláez, publicada en Valladolid en 1605, y el manuscrito original del proceso, la copia que el cura Juan García hizo firmar a la propia Catalina, la poseída. Estos documentos y su análisis nos ayudan a ver hasta qué punto los dramaturgos fueron fieles en la comedia a los sucesos históricos y a ver, como señalan los editores, «hasta qué punto convierten en literatura la realidad para construir su drama» (p. 17). En este punto Bolaños y Madroñal concluyen que los tres dramaturgos debieron leer una relación impresa, y que se atuvieron bastante a los hechos: por ejemplo en el nombre de los personajes, aunque «deformaron» los hechos históricos introduciendo el entremés de Tembleque, el sacristán, y Marina y la comedia galante entre el Comendador don Juan de Guevara y la hermana de la Rojela.

Cierran esta parte de la introducción de Piedad Bolaños y Abraham Madroñal dos apartados muy interesantes: el primero tiene que ver con el proceso que la Inquisición incoó a Juan García Fernández, cura de Madridejos, por otros exorcismos que realizó a lo largo de su actividad sacerdotal, cuya causa quedó inconclusa. El segundo apartado tiene como tema el estudio del «demonio como personaje dramático», en el que concluyen que «el demonio se ha personificado y adoptado el "cuerpo" dramático de la protagonista» (p. 38), y que la obra tiene un propósito «evangelizador», «es un intento de discurrir acerca de cuestiones propias del dogma de la teología cristiana» (p. 38).

Un punto importante en esta última conclusión tiene que ver con los conocimientos de teología que tenía la mayoría del público asistente a las representaciones de esta obra. Creo que aquí deberían haberse extendido un poco más, aunque me parece muy acertada su comparación con las representaciones de los autos sacramentales, para cuya comprensión se exigían grandes conocimientos teológicos. Bolaños y Madroñal afirman que el público solo llegaría a entender una parte de la trama, pero que «la convencionalidad del género ejercía una poderosa influencia en la recepción de cada obra en concreto» (p. 39). Para apuntalar estas afirmaciones recurren a la comparación con la obra de Mira de Amescua *El esclavo del demonio*, obra de tema fáustico y cuya doctrina habría sido difícil de comprender por parte de ese mismo público que asistió a su representación en los corrales de comedias.

Termina la introducción con el estudio ecdótico de la obra que llevan a cabo Bolaños, Madroñal y Peale. Los editores han recogido ocho testimonios: cuatro del siglo XVII y cuatro del siglo XVIII. Pero los más valiosos son los dos ya citados: la edición de Madrid (M) de 1652 y la de Lisboa (L) de 1653. Después de un detenido y minucioso cotejo de estos testimonios llegan a la conclusión de que M y L derivan de un autógrafo o de un apógrafo. Para su edición han decidido tomar como base L, que consideran el más cercano al original perdido. Modernizan la acentuación y la puntuación. Los criterios que aplican a las tres jornadas no son uniformes: para la primera jornada, la de Vélez, siguen los de las ediciones de Vélez de la colección de Juan de la Cuesta; para los de la segunda, los de las ediciones críticas de las obras de Rojas Zorrilla que está publicando la Universidad de Castilla-La Mancha, y para la tercera, la de Mira de Amescua, los de las obras de este dramaturgo que publica la Universidad de Granada. Creo que aquí deberían haber unificado los criterios, cosa que hubieran podido hacer sin mucha dificultad.

La edición de la comedia ha sido llevada a cabo con un gran cuidado en todo lo que se refiere al texto y a las variantes, que se incorporan al pie de página para que el especialista pueda ver las distintas lecturas de los ocho testimonios recogidos. Hay también que elogiar las notas interpretativas recogidas al final de la obra, con las que los editores ayudan al lector no especialista a comprender el texto en su totalidad. En este apartado Bolaños, Madroñal y Peale se han mantenido en un término medio; ni han anotado palabras innecesarias ni han dejado de anotar aquellas que así lo exigían.

A manera de conclusión, creo que podemos afirmar que nos hallamos ante una magnífica edición de un texto no demasiado conocido por los lectores, incluso por los especialistas de nuestro teatro áureo, de un tipo de comedias, las obras en colaboración, que no ha recibido la atención que merece. El estudio introductorio nos ayuda a ver las características individuales de cada una de las tres jornadas, debidas al estilo propio de cada uno de los tres dramaturgos, y nos sitúa en el contexto histórico-religioso en el que tuvieron lugar los acontecimientos narrados y en el contexto dramático de su representación en los corrales de comedias.