NOVEDADES EDITORIALES Y CRÍTICAS EN LA HISTORIA DE LA COMEDIA ESPAÑOLA: EL TEATRO DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

C. GEORGE PEALE
California State University, Fullerton

En la primavera de 1976 comencé a explorar qué posibilidades había para un simposio sobre Luis Vélez de Guevara en ocasión de su cuarto centenario. Desde mi punto de vista, el de un joven investigador, recién titulado, celoso, y no poco presuntuoso, me parecía sumamente paradójico que una figura considerada en su tiempo como uno de los grandes del teatro fuese conocido en la actualidad por *El Diablo Cojuelo*, su única novela o, como yo había disertado, anatomía, y que su obra dramática, aparte de *Reinar después de morir*, fuera casi desconocida excepto por los especialistas más enterados. Debían de existir, pensaba, grandes huecos en la historia del teatro clásico, y me parecía que una reunión de investigadores podría estimular una onda de actividad crítica en torno a Vélez y llenar así algunos de aquellos huecos.

Durante ese verano, tres o cuatro colegas norteamericanos me sugirieron que escribiera a William Manson, porque sabía más acerca de Vélez de Guevara que ningún otro habitante de nuestro planeta. Desde luego, la noticia picó mi curiosidad. No lo había visto citado en ninguna parte. Su nombre no figuraba en ninguna bibliografía ni en los directorios profesionales. ¿Quién sería este Juan Labrador académico, este profesor en su rincón? Por fin logré localizarlo en la Universidad Estatal de Nueva York, en Cortland. Le escribí para preguntarle si tendría interés en participar en el simposio, si llegara a realizarse. Me contestó que con mucho placer asistiría al acto, pero que no querría presentar ninguna comunicación. Explicó que desde 1963 había trabajado, cuando sus tareas docentes lo permitían, en una edición del teatro de Vélez, y que, como estaba jubilado y tenía setenta y dos años, esperaba encontrar a un colaborador joven que le ayudara a completar el proyecto.

Al contestarle, le di el nombre de algunos colegas que en mi opinión estaban perfectamente capacitados para ello. Como añadidura le dije que yo posiblemente tendría interés en el proyecto si ellos no tuvieran condiciones

para trabajar. Ocho días después encontré en mi buzón un paquete, sin carta, con el texto de tres comedias. Al día siguiente llegó otro, con dos comedias más. Desde entonces, mi vida nunca ha sido la misma.

Circunstancias de vida y muerte quisieron desmontar el proyecto —Manson falleció de cáncer en abril de 1985, a los ochenta y dos años—, pero por fin, los frutos de nuestra colaboración pronto saldrán a la luz de las prensas de Peter Lang.

En varios sentidos, esta edición de Vélez de Guevara será novedosa. Como es de esperar, introduce numerosas novedades, algunas que van a perturbar los aceptados esquemas historiográficos del teatro clásico. Y también, propone un nuevo modelo teórico y funcional para otras ediciones en el futuro. Es principalmente a estas innovaciones editoriales a las que he de referirme aquí.

Nuestra edición intenta completar la empresa editorial iniciada en el siglo pasado por don Ramón de Mesonero Romanos y Adolf Schaeffer, con el fin de promover una apreciación más justa de Luis Vélez y su teatro. En la gran mayoría de los casos se trata de obras hasta ahora inéditas, en otros, documentamos nuevas atribuciones a Vélez y, cuando es necesario, hacemos rectificaciones a ediciones anteriores, precisando el texto con base en cotejos nuevos.[1] En todo caso, nos proponemos establecer textos de obras que sean

[1] Ramón de Mesonero Romanos dio a conocer seis comedias de Vélez en su edición de *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*. BAE, Madrid, 1858, t. 45, vol. II (2 vols.) —*Más pesa el rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes, Reinar después de morir, Los hijos de la Barbuda, El ollero de Ocaña, El diablo está en Cantillana* y *La Luna de la Sierra*. Cuatro comedias más figuraban en Adolf Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas de don Guillem* [*sic*] *de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc., tomadas de un libro antiguo de comedias*. F. A. Brockhaus, Leipzig, 1887 (2 vols.) —*El Rey don Sebastián, El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania, La devoción de la misa* y *El Hércules de Ocaña*. Aunque la esmerada edición por Schaeffer del "tomo antiguo" no era muy divulgada, tiene gran importancia crítica e histórica, pues sacó a la luz tres comedias de Vélez completamente desconocidas hasta entonces, que eran *El capitán prodigioso*, *La devoción de la misa* y *El Hércules de Ocaña*, así como otras comedias de la misma colección: *La vida y muerte de Judas* de Salucio [*sic*] del Poyo, *El caballero de Olmedo*, colaboración de "Carrero, Telles y Salas", y *El renegado arrepentido* de Guillén de Castro. Dos colaboraciones de Vélez se publicaron en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla* (ed. Ramón de Mesonero Romanos). BAE, Madrid, 1861, t. 54: *El catalán Serrallonga* [*sic*], *y bandos de Barcelona* (I. Coello, II. Rojas Zorrilla, III. Vélez), y *También la afrenta es veneno* (I. Vélez, II-III. Rojas Zorrilla). Otras colaboraciones suyas se incluyeron en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (ed. Juan Eugenio Hartzenbusch). BAE, Madrid, 1850, t. 14, vol. IV: *Enfermar con el remedio* (I. Calderón de la Barca, II. Vélez, III. Cáncer); y en *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* (ed. Juan Eugenio Hartzenbusch). BAE, Madrid, 1852, t. 20: *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (I. Mira de Amescua, el Conde del Basto, Belmonte; II. Ruiz de Alarcón, Vélez, Ludeña; III. Herrera, Villegas, Guillén de Castro, Belmonte). Además, otras comedias de Vélez se publicaron atribuidas a contemporáneos suyos: *Los novios de*

tan fidedignos, con relación al original, como permita el cúmulo de manuscritos e impresos colecticios y sueltos y presentarlos con un aparato crítico que documente su supervivencia y evolución y con notas que faciliten la comprensión de los mismos para el lector moderno.

Tarea nada fácil ha sido ésta, pues aunque no falta un buen surtido de

---

Hornachuelos, atribuida a Lope por Hartzenbusch, en *Comedias escogidas*. BAE, Madrid, 1857, t. 41, vol. III, y por Menéndez y Pelayo, en *Obras*, Ac. 10. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899; *Don Pedro Miago*, atribuida a Rojas Zorrilla por Mesonero Romanos, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. cit.; y *El alcalde de Zalamea*, atribuida a Lope por Max Krenkel, en *Klassische Bëhnendichtungen der Spanier*. Johann Ambrosium Barth, Leipzig, 1887, t. 3; y por Menéndez y Pelayo, en *Obras*, Ac., 12. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899.

En el siglo XX el padrón de ediciones se alargaba paulatinamente, aunque su divulgación a veces era muy limitada: *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores (1657)* (ed. M[arcelino] M[enéndez y] P[elayo]). Fortanet, Madrid, 2ª ed., 1903 —*Antonia y Perales, Los atarantados, La burla más sazonada, La sarna de los banquetes*—; *El águila del agua y batalla naval de Lepanto* (ed. A. Paz y Meliá), en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 10 (1904), pp. 182-200, 307-325; 11 (1904), pp. 50-67; *La serrana de la Vera* (ed. R. Menéndez Pidal y M. Goyri de Menéndez Pidal). Teatro Antiguo Español, Sucesores de Hernando, Madrid, 1916, t. 1; *El Rey en su imaginación* (ed. J. Gómez Ocerín). Teatro Antiguo Español, Sucesores de Hernando, Madrid, 1920, t. 3; *Los novios de Hornachuelos* (ed. John M. Hill). *Revue Hispanique*, 59 (1923), pp. 105-295; *Los novios de Hornachuelos* (ed. John M. Hill y F. O. Reed), 1929; *Reinar después de morir. La Luna de la Sierra* (ed. Ángel Valbuena Prat). Compañía Ibero-Americana, Madrid, ¿1930?; *Autos* (ed. Ángel Lacalle). Serie Escogida de Autores Españoles, Hernando, Madrid, 1931, t. 9; —*La abadesa del cielo, Auto del nacimiento, La mesa redonda*—; *Reinar después de morir. La Luna de la Sierra* (ed. F. C. Sainz de Robles), en *El teatro español, historia y antología (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX). IV. El Siglo de Oro. Dramaturgos de segundo orden de los Ciclos de Lope y de Calderón*. Aguilar, Madrid, 1943; *Reinar después de morir* (ed. Francisco Ynduráin). Ebro, Zaragoza, 1944; *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (ed. Richard Hubbell Olmsted). University of Minnesota, Minneapolis, 1944; *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana* (ed. Manuel Muñoz Cortés). Espasa-Calpe, Madrid, 1948. Atribuidas a otros son: *La romera de Santiago*, atribuida a Tirso por Emilio Cotarelo, en *Comedias de Tirso de Molina*. NBAE, Bailly-Bailliére, Madrid, 1907, t. 9, vol. II, y por Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas*. Aguilar, Madrid, 1952, vol. II (3 vols.); *El prodigioso príncipe transilvano*, publicada antes por Schaeffer bajo el título *El capitán prodigioso*, esta vez atribuida a Lope por Emilio Cotarelo, en *Obras*, Ac. N., 1. Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid, 1916; *El niño diablo*, atribuida a Lope por Cotarelo, en *Obras*, Ac. N., 8. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930; y *El alcalde de Zalamea* (ed. Juan Loveluck). Zig-Zag, Santiago de Chile, 1955, reiterando la atribución a Lope; *El asombro de Turquía y valiente toledano. El ollero de Ocaña. El Diablo Cojuelo* (ed. José Sánchez Pérez). Aguilar, Madrid, 1956; *La Luna de la Sierra* (ed. Luisa Revuelta). Ebro, Zaragoza, 1958; *La niña de Gómez Arias* (ed. Ramón Rozzell). Universidad de Granada, Granada, 1959; *Reinar después de morir*, en *Poetas dramáticos españoles* (ed. Gerardo Diego). Espasa-Calpe, 1960, vol. I (2 vols.); *Reinar después de morir* (ed. Giuseppe Carlo Rossi). R. Pironti e Figli, Napoli, 1961; *Virtudes vencen señales* (ed. Maria Grazia Profeti). Università di Pisa, Pisa, 1965; *La serrana de la Vera* (ed. Enrique Rodríguez Cepeda). Alcalá, Madrid, 1967, y Cátedra, Madrid, 2ª ed., 1984, enteramente revisada; *Los hijos de la Barbuda* (ed. Maria Grazia Profeti). Università di Pisa, Pisa, 1970; *Antonia y Perales*, en *Ramillete de*

textos manuscritos e impresos, se conocen solamente cinco manuscritos autógrafos de Vélez.[2] De estos textos derivamos normas de transcripción que facilitan la comprensión moderna y al mismo tiempo mantienen las idiosincracias de Vélez sin alterar su valor fonético. En la mayor parte modernizamos la ortografía, seguimos las normas de la Real Academia acerca de la acentuación, suplimos la diéresis cuando es indicado por razones de la métrica y aplicamos una puntuación interpretativa.

En lo que respecta a la presentación formal de los textos, enumeramos los versos y las acotaciones, indentamos el primer verso de las formas estróficas e indicamos los lapsos textuales con puntos suspensivos puestos entre corchetes.

---

entremeses y bailes (ed. Hannah E. Bergman). Castalia, Madrid, 1970; *El alcalde de Zalamea* (ed. Juan Alcina Franch). Juventud, Barcelona, 1970; *Reinar después de morir*, en *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays* (ed. Raymond R. MacCurdy). Appleton-Century-Crofts, New York, 1971; *El Conde don Sancho Niño* (ed. Roberto J. Bininger y Ricardo Landeira). El Faro de Vigo, Vigo, 1971; *El Rey don Sebastián* (ed. Werner Herzog). Real Academia Española, Madrid, 1972; *La Luna de la Sierra, en Selección de comedias del Siglo de Oro* (ed. Alva V. Ebersole). University of North Carolina, Chapel Hill, 1973; *La creación del mundo* (ed. Henryk Ziomek y Robert White Linker). University of Georgia, Athens, 1974; *La niña de Gómez Arias* (ed. Carmen Iranzo). University of North Carolina, Chapel Hill, 1974; *El amor en vizcaíno. El príncipe viñador* (ed. Henryk Ziomek). Ebro, Zaragoza, 1976; *El verdugo de Málaga* (ed. Maria Grazia Profeti). Ebro, Zaragoza, 1975, que en un apéndice incluye *El Baile de los moriscos*; *La montañesa de Asturias* (ed. Maria Grazia Profeti). CLUED, Verona, 1975-1976; *Más pesa el rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes* (ed. Henryk Ziomek). Ebro, Zaragoza, 1976; *El amor en vizcaíno* (ed. Maria Grazia Profeti). Ebro, Zaragoza, 1977; *Más pesa el rey que la sangre* (ed. Frank J. Bianco). Puvill, Barcelona, s.f.; Michael G. Paulson and Tamara Álvarez-Detrell, *Lepanto: Fact, Fiction and Fantasy, with a Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's "El águila del agua", a Play in Three Acts*. University Press of America, Lanham, Maryland, 1986; Helga Niemeyer, *"'El alcalde de Zalamea', oder, Die Kunst de 'Comedia'"*. Alano Rader Publikationem, Aachen, 1991; *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (ed. Henryk Ziomek y Ann N. Hughes). Edition Reichenberger, Kassel, 1992.

Se notará que no figura en este elenco la edición de *El embuste acreditado* por Arnold G. Reichenberger. Universidad de Granada, Granada, 1958. Esto es porque la atribución a Vélez ha sido negada con convincentes argumentos por Maria Grazia Profeti, en "Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico". *Quaderni di lingue e letterature*, 5 (1980), pp. 60-63.

[2] Según el catálogo de la Colección Sedó de la Biblioteca del Institut de Teatre de Barcelona, el manuscrito de *La cristianísima Lis* tiene algunas hojas autógrafas (*vid.* Joaquín Montaner, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, s.e., Barcelona, 1951, p. 73). Hay además el Ms. 15047 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que Ziomek y Linker utilizaron como texto base para su edición de *La creación del mundo*, y que dicen ser autógrafo. Ed. cit., p. 1. Hemos examinado dichos manuscritos, y aunque no podemos decir que algunas hojas no sean de la mano de Vélez, tampoco podemos afirmar con certeza que son autógrafas. Cf. Profeti, "Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico", art. cit., pp. 74-75; y Caroline Monahan, "Luis Vélez de Guevara's *La cristianísima Lis*: A 'Lost' Play Recovered", en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey*. Westfield College, London, 1991, pp. 137-144.

Los apartes quedan indicados entre paréntesis, así como las acotaciones que no delineen "cuadros" o "escenas" con la salida o la entrada de un personaje, es decir, las que apostillan la presencia de los actores en las tablas.

Al tiempo que Vélez de Guevara comenzaba su carrera literaria, Mateo Alemán redactaba su *Ortografía castellana*, que publicaría luego en México, en 1609. Alemán sugirió en aquel ensayo que la eficacia de la ortografía correspondía al grado en que la escritura directa y fielmente reflejaba, a modo de traslado, la imagen y el carácter del escritor: ". . . pues la ortog2afía es un a2te de bien esc2evi2, i el esc2evi2 es copia del bien habla2, en razón está puesto que se deve saca2 todo t2aslado con toda fidelidad; que aquel retrato se2á mejo2 que se pa2ecie2e más a su dueño".[3] La ortografía de Vélez transcribe perfectamente el habla popular de su tiempo, hecho que produce peculiaridades fonológicas y morfológicas. Efectivamente, en muchas instancias las grafías de nuestro autor permitirán entreoír la huella de su voz. Por eso, hemos conservado esas peculiaridades, aun cuando están regularizadas en las copias y textos derivados que seguimos como modelo:

—Transcribimos el trisílabo *agora* por el bisílabo *ahora*.

—Transcribimos las metátesis y las asimilaciones según indiquen los textos guías, puesto que Vélez empleó esas formas y las modernas sin distinción. Ocurre con frecuencia, especialmente en las sueltas, que estas formas se han modernizado y, por lo tanto, la rima queda estropeada. En tales casos, restauramos la rima con la forma apropiada.

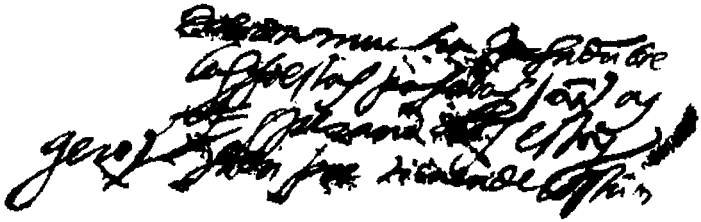
—Respetamos la tendencia de Vélez hacia la simplificación consonántica: *efeto* en lugar de *efecto*, *lición* en lugar de *lección*, *enima* por *enigma*, *coluna* por *columna*, *istante* por *instante*, *aceto* por *acepto*, etcétera.

Merecen atención especial los grupos *nb* y *np*. Salvo en las transcripciones paleográficas, los editores de Vélez, siguiendo la aceptada praxis editorial, modernizan estas grafías. Aunque había alguna variedad en la representación material de esos grupos consonánticos —por ejemplo, ante *b* o *p* solían escribir las vocales con una marca diacrítica, o *m*, y raramente con *n*—, la ortografía de los copistas e impresores claramente reflejaba el uso de Castilla, así como la mayoría de ellos, si no eran castellanos, funcionaban en un ámbito dominado por los patrones lingüísticos de la corte. Es natural, pues, que los editores modernos regularizaran dichas grafías como principio general en su edición de textos clásicos. Pero en el caso particular de Vélez de Guevara hay consideraciones que justifican mantener su idiografía no obstante que dicho principio de transcripción preste a los textos un aspecto que parecerá

[3] *Ortografía castellana* (ed. José Rojas Garcidueñas). El Colegio de México, México, 1950, p. 35.

decididamente arcaizante.

En primer lugar, con respecto al uso de esas grafías, la consistencia de Vélez era absoluta. No llegan a una docena las veces que no escribiera *nb* o *np* en los manuscritos autógrafos de *La serrana de la Vera*, *El Conde don Pero Vélez*, *El Rey en su imaginación*, el acto III de *El catalán Serralonga* y *El águila del agua*, los cuales abarcan unos veinte años, y suman casi 15.000 versos.[4] En *La serrana*, obra de 3.305 versos, rimó una redondilla con "pesadunbre" y "costunbre", escritas con tilde (*vid.* fig. 1), y en otra parte escribió "aconpañan" con el mismo signo.



dieron mucha pesadunbre
las fiestas pasadas.
ANDRÉS: Hoy,
esperándolos estoy.
GERÓNIMO: Siempre tienen de costunbre (vv. 591-595).

Y en el manuscrito autógrafo de *El águila del agua*, cuya primera redacción y subsecuentes revisiones llegan a unos 3.750 versos, no hay ni una palabra modernamente escrita con *m* con otra grafía diferente a *nb* o *np*.

El *usus scribendi* de Vélez de deletrear con *n* en lugar de *m* no era ninguna idiosincracia. Antes al contrario, iba perfectamente concorde con la lengua viva de su tiempo. Trátase de un alófono combinatorio del archifonema /N/,[5] una de esas formas intermedias de asimilación mencionadas por Navarro Tomás, en las que, según la rapidez con que se habla, la *n*, sin perder enteramente su

[4] Compuso *La serrana de la Vera* en 1613, *El Conde don Pero Vélez* en 1615, *El Rey en su imaginación* en 1625, el acto III de *El catalán Serralonga y los bandos de Barcelona* en enero de 1635, y *El águila del agua* entre fines de 1633 y 1637, como hacemos ver en el tomo II de nuestra edición.

[5] *Vid.* Emilio Alarcos Llorach, "El sistema fonológico español". *Revista de filología española*, 33 (1949), pp. 283-285, 292-293; también su *Fonología española*. Gredos, Madrid, 4ª ed. aumentada y revisada, 1971, pp. 186-196; especialmente 187-188.

articulación alveolar, resulta en parte cubierta por la oclusión de los labios, o sea, / n̆ m̆ /, o bien, consiste en una articulación alveolar nasal sonora con tendencia a la bilabial / m̆ ŋ̆ /.[6] Cómo representar estas articulaciones fue una de las cuestioncillas que lingüistas y gramaticones de los siglos XVI y XVII debatieron en la gran polémica relativa a la norma del buen hablar y escribir. Los partidarios de la lengua culta, literaria y cortesana preferían usar la *m* latina. Los defensores de la autoridad absoluta y exclusiva del uso común preferían la *n*. En la actualidad el mismo problema se plantea editorialmente entre la transcripción moderna o arcaica; en aquel tiempo se resolvía entre la transcripción fonética o latina. Aunque Juan de Valdés alegara "Yo escribo como hablo", su solución respecto a estos grupos consonánticos favorecía la grafía latina con *m* —solución bastante curiosa y nada concluyente, pues como él mismo dijo, siempre pronunciaba, y frecuentemente escribía, *n*:

> MARCIO. —¿Qué parecer es el vuestro acerca del poner *m* o *n* antes de la *p* y de la *b*?
> VALDÉS. —Por mi fe, en esso tanto nunca seré muy supersticioso. Bien sé que el latín quiere la *m*, y que a la verdad parece que stá bien, pero, como no pronuncio sino *n*, huelgo ser descuidado en esto, y assí, por cumplir con la una parte y con la otra, unas vezes escrivo *m* y otras *n*, y assí tanto me da escrivir: *Duro es el alcacer para çampoñas* como para *çanpoñas*, y de la mesma manera escrivo: *A pan de quinze dias, hanbre de tres semanas, como hambre.*
> MARCIO. —Pero todavía ternéis por mejor la *m* que la *n*.
> VALDÉS. —Assí es verdad.[7]

En cambio, Mateo Alemán no sólo expresó su preferencia por los grupos *nb*, *nm* y *np* porque reflejaban más fielmente el uso común, sino que defendió aquellas grafías con una pormenorizada descripción de su articulación y con vigorosos argumentos contra su homogeneización gráfica con la letra *m*:

> La *m* à quien llamamos *me*, no suf2e que después della se siga ot2a consonante, aunque sean de sílabas dife2entes, eceto t2es, *b m p*, i pa2a con las más nos valemos de la *n*, lo cual de mi pa2ece2, i no se2ía solo (po2que voi con el de muchos mui eminentes injenios) es más p2opio à nuest2a lengua dezi2 *inmo2tal*, *enba2aço*, *inpe2io* que *immóbil*, *emba2cación* ó *impe2itos* [*sic*]. Este uso, este modo de p2onuncia2 i esc2evi2, quédese pa2a cuyo es, que no es nuest2o ni

[6] Tomás Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española*. CSIC, Madrid, 12ª ed., 1965, n., p. 7; *vid.* también James W. Harris, *Spanish Phonology*. MIT, Boston, 1969, pp. 14-16.

[7] *Diálogo de la lengua* (ed. José F. Montesinos). Espasa-Calpe, Madrid, 1964, pp. 83-84. *Vid.*, además, las observaciones de Juan M. Lope Blanch, en la introducción a su edición del *Diálogo de la lengua*. Castalia, Madrid, 1969, pp. 29-30.

tenemos tal p2eceto; salvo, po2 t2adición imitando à ot2os, como las más cosas, en que faltó la conside2ación, i se fue2on atiento pa2eciéndoles aquello lo mejo2. A sus dueños ve2dade2os les corre la obligación, de que nosot2os estamos lib2es, pa2a haze2 lo que vié2emos más conveniente, ce2ca de nuest2a p2onunciación. Yo con mi pluma segui2é la *n* despidiéndome de la *m*, pa2a en tales ocasiones. Las causas que algunos dan pa2a junta2se la *m* à estas t2es let2as i no à ot2as, dizen se2, que recojiendo el aliento i cerrando los labios, pa2a p2onuncia2 *ampa2o*, *ambos*, *immunidad*, luego como los ab2imos quedan p2onunciadas con el mismo aliento que sale fue2a de ent2e los mismos labios, quedando de ambas let2as hecho un mismo cue2po, aunque de sílabas dife2entes, i no me satisfaze. Quie2en esfo2ça2 algunos esta opinión diziendo, que disona2ía mucho si lo esc2iviesen con *n*, po2que se2ía necesa2io he2i2la en el palada2 con la lengua i causa2ía sali2 la voz más du2a i áspe2a, sin aquella blandu2a, ò melosidad que tiene la *m*, i que también pa2ece2ían muchas vezes diciones dife2entes. Ot2os dizen, i menos mal, aunque pa2a mí, ningunos bien; que desde donde se fo2ma la *n*, que es donde avemos dicho, hasta donde fo2mamos la *b m p*, ai tanta distancia que fué necesa2io muda2 la *n* en *m*, cuando se siguen estas let2as, po2 esta2 la *m* más llegada con ellas en la p2onunciación. Estos titulillos i rodeos más tocan à los g2iegos i latinos que à nosot2os i segui2se una *m* à ot2a, ni ot2a let2a consonante siendo ambas de una especie no se deven admiti2 ent2e nosot2os.

Fó2mase casi fue2a de la boca ent2e los labios, i Quintiliano la tiene po2 áspe2a, ya sea en fin de dición ò sílaba, po2 pa2ece2le desapasible su mujido. Hie2e à todas las vocales de2echamente, no admitiendo inte2polación de alguna consonante.[8]

Las grafías *nb* y *np* que Vélez usó sin excepción en sus manuscritos se perdieron en la subsecuente tradición textual, fuera de *tan bien*, que ocurre ocasionalmente. Los tipógrafos siempre usaron *m* en esas combinaciones, o la tilde encima de la vocal anterior. Por nuestra parte, Manson y yo hemos transcrito dichas grafías con *nb* y *np*. Como la tradición textual es casi tan consistente en su uso de *m* como Vélez lo era en su uso de *n*, no apuntamos dicha variante por no abultar así el aparato crítico innecesariamente. En el caso de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, por ejemplo, donde hay un solo texto variante, sería cuestión de 178 notas adicionales para documentar la representación gráfica de dicho alófono.

Repito, que el propósito de esta edición es establecer textos de obras que sean tan fidedignos, en relación a las originales de Vélez, como permitan las fuentes manuscritas e impresas. Quiero subrayar al mismo tiempo que nuestra

[8] *Ortografía*, ed. cit., pp. 95-96. Advertiré de paso que no obstante los argumentos aducidos por Alemán, en el texto de la edición príncipe y en la crítica de Rojas Garcidueñas se usan las grafías modernas *mb* y *mp*. Cabe sospechar que se introdujeran por mano del tipógrafo que compuso el texto antiguo.

orientación no es autorial, sino textual. Es decir, que en ningún momento pretendemos que esta edición represente la intención última y definitiva del autor, o que esté depurada de todo elemento extraño a ella.[9] Manson y yo nos hemos propuesto mostrar los textos de la obra dramática de Vélez de Guevara como resultado de un proceso temporal, como iteraciones teatrales o editoriales, cada una con su grado de variación del intencionado texto original.[10]

Dicha orientación no refleja ninguna tendencia tajante por nuestra parte. Al contrario, cuando primero emprendimos esta colaboración en 1976, tuvimos que resignarnos a la imposibilidad práctica de asumir una orientación intencionalista y adherirnos estrictamente a los principios de la ecdótica postlachmanniana y del eclecticismo enunciado por la escuela angloamericana, encabezada por Greg, Bowers y Tanselle.[11] Nos sentíamos francamente perplejos e inseguros al desviarnos de la aceptada teoría y práctica de la crítica textual, tantas veces realizada con provecho en obras de autores españoles por editores en Europa y América,[12] pero las realidades textuales que nos afrontaban lo requerían. Primeramente, había el reducido número de fuentes ológrafas. Mientras la ortografía de éstas era muy estable y no ofrecía anomalías problemáticas, hecho que nos permitió establecer y aplicar los principios de transcripción que acabo de enumerar, no sucedía lo mismo respecto a su

[9] Cf. Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*. Castalia, Madrid, 1987, pp. 18-19.

[10] Cf. Peter Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*. University of Georgia, Athens-London, 1986, pp. 48-49; y también Philip Cohen y David H. Jackson, "Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory", en Philip Cohen (ed.), *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*. University Press of Virginia, Charlottesville-London, 1991, pp. 116-119.

[11] *Vid.* Greg, "The Rationale of Copy-Text". *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), pp. 19-30; Bowers, "Textual Criticism", en *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*. Modern Language Association, New York, 1970, pp. 29-54; Tanselle, "The Editorial Problem of Final Authorial Intention". *Studies in Bibliography*, 29 (1976), pp. 167-211; y *Textual Criticism Since Greg: A Chronicle 1950-1985*. University Press of Virginia, Charlottesville-London, 1987.

[12] *Vid.* Arnold G. Reichenberger, "Editing Spanish Comedias of the XVIIth Century: History and Present-Day Practice", en Frank P. Casa y Michael D. McGaha (eds.), *Editing the Comedia I*. Michigan Romance Studies, University of Michigan, Ann Arbor, 1985, pp. 11-23. *Vid.* también, J. M. Ruano de la Haza, *La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*. Liverpool University, Liverpool, 1992, que es una de las más logradas realizaciones de la edición ecléctica hasta la fecha, un verdadero monumento editorial. Ese modelo ecdótico le sirvió con particular eficacia en el caso específico de las dos versiones de *La vida es sueño*, en donde la intervención del autor era más o menos directa; permitió entrever los procesos creativos y la conciencia que tenía Calderón de la dinámica receptiva al reelaborar el texto dramático-teatral de su obra maestra para crear el texto dramático-literario, muy distinto éste, que es universalmente considerado como la versión definitiva de aquella gran obra. Pero dicho modelo no rendiría similares resultados en el caso de Vélez por las razones que se enumeran a continuación.

intención artística. De hecho, aun en los manuscritos autógrafos es imposible a veces determinar con certeza cuál era la intención original o final de Vélez. Sirva de ejemplo *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, obra cuyas circunstancias son más o menos claras.

Vélez compuso la comedia para la fiesta de San Juan, en 1615, comisionado probablemente por su mecenas y amigo, el conde de Saldaña, y no el duque de Lerma, como supone Richard Olmsted.[13] Su estreno fue realizado por la compañía de Cristóbal de León, probablemente en el palacio de Saldaña. El manuscrito consta de casi 3.200 versos, y da testimonio de una composición rápida, espontánea y siempre segura. Las enmiendas y tachaduras no dejan lugar a dudas de que Vélez era un poeta genial y maestro del lenguaje como medio artístico. El manuscrito también documenta cómo las consideraciones prácticas de la presentación dramática ante una exclusiva concurrencia de cortesanos, o ante el público del corral, podrían haber afectado la intención original del poeta.

Contiene veintiséis atajos, que suman 459 versos. Cuatro atajos se encuentran en el primer acto, dos en el segundo, los demás en el acto tercero. El más corto de dichos atajos es de un solo verso; los más varían entre dos y veinte; el atajo más largo, de 108 versos, ocurre al principio del acto III, y hay otros dos, de cincuenta y seis y cincuenta y cuatro versos respectivamente, hacia la mitad del mismo acto. Solamente un atajo puede atribuirse con certidumbre —el de un solo renglón, que va acompañado de una enmienda en letra de otra mano, anónima. No es posible decir si los demás atajos son de Vélez o de otra persona. Tampoco se puede determinar ni el momento ni el motivo de los demás recortes; si se hicieron antes del primer estreno palaciego, o después de aquella Noche de San Juan pero antes de llevar la comedia a las tablas de los corrales; o si fueron para alisar y pulir el discurso poético del drama, o simplemente para abreviar el estreno.

El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* es otro ejemplo de por qué es imposible determinar la intención original ni la final de Vélez. Se trata de una obra tardía. La censura de Juan Navarro de Espinosa lleva fecha del 29 de julio de 1642, pero su composición puede datarse entre diciembre de 1633 y la primavera de 1637. Es obvio que la mano del censor se hizo sentir en la obra tal como fue presentada al público de la época así como en el estado actual del documento. Su aprobación reza: "E bisto esta comedia y reformando los juramentos de D. Lope de Figueroa que tiene en ella —(hay cuarenta y dos)—, se puede representar".

[13] *El Conde don Pero Vélez*, ed. cit., p. 26.

El texto de la obra es largo —transcribimos unos 3.700 versos en nuestra edición— de modo que no es de extrañar que alguien —otra vez, es imposible decir si fue nuestro autor u otra persona— atajase nueve pasajes, de entre uno y 108 versos. Lo que sí extraña, dada la extensión y laxitud estructural de la obra, es que los atajos solamente sumen 321 versos. Por otra parte, en algún momento, o en varios, Vélez retocó el texto con pequeñas enmiendas y adiciones en el margen, pero no siempre es posible discernir en dónde aquéllas se deben introducir. Más importantes, y mucho más problemáticas, son las alteraciones que Vélez hizo al fin de la obra, eliminando del desenlace uno de los personajes principales, Hipólita, primera dama de la compañía que figura prominentemente en los actos I y II.[14] El manuscrito no ofrece la menor pista acerca de sus intenciones y preferencias artísticas ni de los factores que determinaron las variaciones entre su iteración textual más completa y la abreviada iteración teatral. Se trata de dos fases en el proceso genético de una misma obra de arte dramático; Vélez redactó *El águila del agua*, así como *El Conde don Pero Vélez*, en dos (o más) momentos diferentes y, evidentemente, con dos intenciones distintas pero igualmente válidas. Por esto, nos ha parecido propio mirar cada manuscrito como el texto de dos iteraciones de una sola obra, y transcribir el documento completo, haciendo constar todas las modificaciones en el aparato, sin implicar por ello ninguna preferencia de una versión sobre la otra. Dar prioridad a una intención autorial sobre otra no sólo hubiera sido, a nuestro modo de ver, una errónea presunción crítica, sino una falsificación histórica.

La tradición textual de la obra dramática de Vélez de Guevara, desde sus manuscritos ológrafos a las ediciones sueltas del tardío siglo XVIII, no sólo pone en tela de juicio el concepto de "autor", y con ello toda consideración de "intención autorial", sino que problematiza la noción misma de "texto".[15]

[14] *Vid.* Raquel Minián de Alfie, "El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: Problemas de edición", en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos*. Tamesis, London, 1990, pp. 329-332.

[15] Cf. Roland Barthes, "La mort de l'auteur". *Mantéia*, 5 (1968), pp. 12-18; y Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Cornell University, Ithaca, 1979, que incluye Michel Foucault, "What Is an Author?", pp. 141-160. Cf. en la misma colección "Critical Factions/Critical Fictions", del mismo Harari, pp. 41-60; y también los estudios de Edward W. Said, René Girard y Gilles Deleuze. Sobre la problemática acerca de "texto" como concepto epistemológico, *vid.* Jacques Derrida, *De la grammatologie y L'Écriture et la différence*. Minuit, Paris, 1967, *passim*; Barthes, "From Work to Text", y Harari, "Critical Factions", ambos en *Textual Strategies*, ed. cit., pp. 73-81 y 32-40. Y sobre las consecuencias editoriales de dicha problemática, Louis Hay, "Le texte n'existe pas: Réflexions sur la critique génétique". *Poétique*, 62 (1985), pp. 147-158; y "Does 'Text' Exist?". *Studies in Bibliography*, 41 (1988), pp. 64-76; Bernard Cerquiligni, *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*. Seuil, Paris, 1989,

Efectivamente, presenta un ejemplo documental tras otro de las indagaciones teóricas planteadas por la crítica desde Barthes y Foucault. Toda pretensión de fijar textos definitivos de Vélez será obstaculizada por las ambigüedades y multivalencias intrínsecas de sus manuscritos autógrafos, y por la inexorable probabilidad de que todas las manifestaciones de la tradición que no fuesen de su puño y letra representaran un extremado grado de variación, puesto que las ediciones y copias manuscritas de sus obras fueron radicalmente mediatizadas por factores arbitrarios, como el personal de alguna compañía de actores, o la sensibilidad idiosincrásica de algún "autor de comedias", o de algún censor,[16] o la habilidad de algún memorión, o la necesidad inmediata de algún impresor de acomodar la obra en tres o cuatro signaturas.[17]

Sirva de nuevo el caso de *El Conde don Pero Vélez*, donde se aprecia el grado de variación a que podían llegar las subsecuentes iteraciones textuales.

El único texto variante con relevancia a la comedia autógrafa es una edición cuya existencia durante años fue un misterio bibliográfico.[18] COMEDIA | FAMOSA DEL | CONDE DON PEDRO BELEZ. | Compuesta por Lope de Vega Carpio, es un texto incorporado a un tomo colecticio de la biblioteca del duque de Osuna. Su único ejemplar se encuentra hoy en la Universidad de California, Berkeley. Claramente se trata de un texto en letra de molde basado en la transcripción de un memorión. A través de sus 3.185 versos y sus 115 acotaciones, sin contar los apartes, Manson y yo hemos apuntado casi mil

passim; Mary B. Speer, "Editing Old French Texts in the Eighties: Theory and Practice". *Romance Philology*, 45 (1991), pp. 7-25, y especialmente 11-13, 15-22.

[16] José M. Ruano de la Haza encuentra en las censuras de Juan Navarro de Espinosa, por ejemplo, una muestra de las infracciones que inquietaban a los moralistas españoles de mediados del siglo XVII: irreverencias contra el papa o la Virgen María; sátiras políticas o anticlericales; alusiones afrentosas a las mujeres, a santos, o a familias nobles; sentimientos contrarios a la religión, como el suicidio o la muerte por amor; disquisiciones pseudoteológicas; escenas y frases indecorosas o lascivas; alusiones de mal gusto; pasajes sensuales; irrespetuosidades contra la jerarquía social; y juramentos. *Vid.* "Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII", en Alberto Porqueras-Mayo, Carlos de Torres y Francisco Mundi Pedret (eds.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. PPU, Barcelona, 1989, pp. 201-229.

[17] Hay además consideraciones sociológicas de mayor envergadura, como la ética, el gusto literario y la demanda del público, que seguramente influyeron en muchas circunstancias y decisiones editoriales. *Vid.* al respecto Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*. Éditions Gallimard, Paris, 1969, *passim*; Edward W. Said, "The Text, the World, the Critic", en *Textual Strategies*, ed. cit., pp. 161-188; y con referencia particular a la sociedad española del siglo XVII, Jaime Moll, "Aproximaciones a la sociología de la edición literaria", en *La edición de textos*. Tamesis, London, 1990, pp. 61-68.

[18] *Vid.* Olmsted, ed. cit., pp. 14-17.

variantes. Los versos que faltan en el texto impreso se corresponden estrechamente con los atajos y tachaduras del manuscrito ológrafo, y cuarenta y siete de las acotaciones de Vélez, o sea, el texto mudo de la obra, no figuran en la versión impresa. En cambio, el memorión o impresor agregó dos acotaciones que no figuran en el manuscrito. Su relación directa con el manuscrito original por transmisión oral es indiscutible. El texto impreso de *El Conde don Pero Vélez* como artefacto editorial y tipográfico no ofrece ninguna particularidad. Sus rasgos físicos, variantes fonéticas y léxicas, sus deslices, errores, omisiones, rectificaciones y retoques, ejemplifican perfectamente las características consecuencias de traducir un texto dramático a letra de molde en el siglo XVII. Siendo así, tuvimos que suponer que existiera semejante grado de variación en todos los textos conocidos, así, nos sentimos más justificados y mucho menos inseguros al apartarnos de las consagradas normas que los hispanistas acostumbran utilizar en ediciones críticas de textos antiguos.

Las normas de transcripción tradicionales fueron enunciadas primero por don Ramón Menéndez Pidal al iniciar la serie de Teatro Antiguo Español, justamente con *La serrana de la Vera* de Vélez:

> Las comedias que editaremos saldrán con un texto fijado con el rigor que permitan las fuentes de que se disponga. Mantendremos la grafía de los originales antiguos que sirvan de base a la edición, pues sin este respeto fundamental no puede haber la exactitud necesaria para la crítica del texto —fíjense en la ironía de ello—. Únicamente no se conservará la confusión antigua de la *v* y la *u*, y se usará siempre aquélla cuando sea consonante, y ésta cuando vocal. La acentuación y puntuación se pondrán también según el uso moderno.[19]

Otras autoridades desde entonces han tomado una posición más tajante respecto a la modernización de la ortografía: "En una edición [. . .] destinada a servir para cualquier uso científico a que pueda prestarse un texto de máxima confianza, ya nadie aceptaría la modernización de la ortografía, pues quedaría reducido su valor para los estudios filológicos, lingüísticos, fonéticos y aun métricos".[20] Pero ante la asombrosa diversidad de fuentes textuales y la probabilidad constante pero raramente constatable de una línea esporádica de

[19] *Ibid.*, p. vii.

[20] Edwin S. Morby, "*La Arcadia* de Lope: Ediciones y tradición textual". *Ábaco*, 1 (1969), p. 227. Cf. Profeti, "L. Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico", art. cit., pp. 81-85, quien defiende la transcripción exacta de la ortografía antigua. En cambio, Luis Iglesias Feijoo favorece la modernización en "Modernización frente a 'old spelling' en la edición de textos clásicos", en *La edición de textos*, ed. cit., pp. 237-244.

transmisión oral, y dada la alta probabilidad, comprobada por el cotejo del manuscrito autógrafo y la edición de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, de que las fuentes presenten una extremada variación de la obra autorialmente intencionada, nos parece más indicado dar testimonio del arte dramático de Vélez que no de la artesanía de sus copistas e impresores. Por eso no hemos tratado de transcribir con exactitud cada pormenor ortográfico de los textos antiguos; nuestra edición se propone presentar textos de obras, y no textos de textos.[21] La orientación textual que adoptamos al respecto es pragmática, pero corresponde más o menos a las directrices teóricas, fundadas en la epistemología postestructuralista, propuestas por Hans Zeller y otros seguidores de la textología genética.[22]

Por otra parte, nuestra orientación admite el concepto de "texto" como espectáculo teatral, es decir, como un sistema semiológico, infinitamente variable, cuya dinámica era determinada igualmente por la realización teatral de la letra del poeta —esto es, la combinación de signos verbales y visuales, como palabra y tono, gesto y movimiento escénico, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, música—, y por innumerables factores circunstanciales, económicos, políticos, sociológicos, geográficos, epistemológicos y artísticos. Hemos tenido en cuenta no sólo los mensajes referenciales, explícitos o implícitos, del comediógrafo, sino también el talento y los recursos del "autor de comedias" y de los actores de su compañía.

Podría decirse que toda "lectura semiótica" que haya enfocado la comedia en estos términos se sitúa en el cruce de dos coordenadas. Una coordenada es epistemológica, y su polaridad fluctúa entre la teoría filosófica y lingüística y un empirismo que podría llamarse "neopositivista". Por una parte tenemos los análisis teoréticos de la representación teatral, radicados en la teoría de los signos de Saussure, la *Rezeptionästhetik* de Jauss y la teoría de los enunciados de Searle;[23] por otra, contamos con los análisis fundamentados en las

[21] Al respecto Manson y yo echamos mano de la distinción trazada por G. Thomas Tanselle, en *A Rationale of Textual Criticism*. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1989.

[22] "A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts". *Studies in Bibliography*, 28 (1975), pp. 231-264; cf. Louis Hay, "La critique génétique: origines et perspectives", en Louis Aragon *et al.* (eds.), *Essais de critique génétique*. Flammarion, Paris, 1979, pp. 227-236; y "Genetic Editing, Past and Future: A Few Reflections by a User". *Text*, 3 (1986), pp. 117-134. *Vid.* además los comentarios de Shillingsburg, *Scholarly Editing*, ed. cit., pp. 31-95; Cohen y Jackson, "Notes on Emerging Paradigms", ed. cit., y Hans Walter Gabler, "Unsought Encounters", en *Devils and Angels*, ed. cit., pp. 103-123, especialmente 112-113 y 158-164.

[23] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (ed. Tullio de Mauro). Payot, Paris, 1980. De Hans Robert Jauss: *Toward an Aesthetic of Reception*. University of Minnesota, Minneapolis, 1982; y *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. University of Minnesota, Minneapolis, 1982; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*.

recopilaciones y estudios documentales de Shergold, Varey y Allen.[24] La otra coordenada es utilitaria y se refiere a las perspectivas y metodologías con que se desarrolla la interpretación crítica, sea desde el texto literario hacia la teoría de los signos o el contexto sociocultural de la comedia,[25] o viceversa.[26] Se trata, en fin, de la polaridad clásica entre el método inductivo y el deductivo. Recientemente, algunos investigadores han trazado estas coordenadas y han aplicado sus procedimientos respectivos para descubrir inesperados niveles

---

Cambridge University Press, Cambridge, 1969. Cf. Tadeuz Kowzan, "El signo en el teatro-Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Theodor W. Adorno, Tadeuz Kowzan, Henri Gouhier (eds.), *El teatro y su crisis actual* (trad. Marie Raquel Bengolea). Monte Ávila, Caracas, 1969, pp. 25-52; y *Littérature et spectacle*. Mouton, Paris-The Hague, 1975; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London, 1980; María del Carmen Bobes Naves, *Semiología del teatro*. Taurus, Madrid, 1987.

[24] De N. D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford University, Oxford, 1967; "Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 20 (1951), pp. 391-445; y "Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid, 1652-1700". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 35 (1959), pp. 209-346. De J. E. Varey y N. D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*. Tamesis, London, 1971; *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665*. Tamesis, London, 1973; *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687*. Tamesis, London, 1975; *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699*. Tamesis, London, 1979; *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719*. Tamesis, London, 1986; *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719*. Tamesis, London, 1987; John J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe, 1583-1744*. University Presses of Florida, Gainesville, 1983.

[25] Por ejemplo, las monografías de Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII, y Madrid en el teatro*. Gredos, Madrid, 1966; o bien, los estudios de William R. Blue, *Comedia-Art and History*. Peter Lang, New York, 1989; y "The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*". *Hispanic Review*, 59, 3 (1991), pp. 295-315.

[26] Por ejemplo, Aldo Ruffinato, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*. Giappichelli, Torino, 1971; José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*. Planeta, Barcelona, 1975; Eduardo Forastieri Braschi, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*. Hispanova de Ediciones, Madrid, 1975; y por otra parte, José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972; Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Planeta, Barcelona, 1969. De José María Díez Borque: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Cátedra, Madrid, 1976; *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Antony Bosch, Barcelona, 1978; *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Tamesis, London, 1989; *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y coliseos en la península ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991). David Castillejo, *El corral de comedias: Escenarios, sociedad, actores*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1984; Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco, Acta Salmanticensia*. Estudios Filológicos, UIMP, Salamanca, 1989, t. 224; John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Castalia, Madrid, 1987; J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*. Dovehouse Editions, Ottawa, 1988.

de significación, y plantear hipótesis muy sugerentes para futuras investigaciones acerca de la dinámica interna y la recepción externa de la comedia.[27]

De estas dos coordenadas de lecturas semióticas la primera es la que puede tener consecuencias editoriales. Nuestra orientación textual nunca pierde contacto con el extremo especulativo de dicha coordenada. En efecto, es un factor constante en nuestra transcripción del texto teatral, especialmente respecto a las acotaciones, y sobre todo los apartes. Tratamos de recrear editorialmente esta dinámica representacional, la cual, creo, sería obvia al espectador.

Por ejemplo, en sus autógrafos Vélez no solía indicar los apartes, y en los textos impresos y copias manuscritas esas acotaciones son esporádicas. Volviendo una vez más al caso de *El Conde don Pero Vélez*, es evidente que Vélez se tomó el mayor cuidado en acotar sus escenas. En sus 115 acotaciones se muestra un detallista que estaba muy consciente del impacto que podían tener los signos verbales y visuales de su poesía dramática. Pero curiosamente, no acotó sino tres apartes, aunque la dinámica de los coloquios claramente sugiere muchas ocasiones —Manson y yo hemos indicado 107— en donde las palabras debieron de declamarse aparte. La edición antigua, que, como he dicho, en todo aspecto refleja la praxis tipográfica de la edición de textos teatrales del siglo XVII, solamente imprimió seis apartes. No obstante, creo que nuestra transcripción de los apartes se justifica fácilmente por la teoría de los enunciados, que en el caso de *El Conde don Pero Vélez* son motivados, por

[27] *Vid.* por ejemplo, Victor Dixon, "La comedia de corral de Lope como género visual". *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 35-58; C. Christopher Soufas, "Speech Act Theory and Hispanic Drama: A Dialog with Things Done with Words". *Revista de Estudios Hispánicos*, 22, 2 (1988), pp. 107-119; María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco: Exaltación y engaño de los sentidos*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1990; Margaret Rich Greer, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton University, Princeton, 1991; Marc Vitse, *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1988. Las investigaciones documentales de Shirley B. Whitaker han sacado a la luz interesantes datos acerca del texto de comedias como espectáculo teatral en el palacio así como en el corral. *Vid.* por ejemplo, "The First Performance of Calderón's *El sitio de Breda*". *Renaissance Quarterly*, 31, 4 (1978), pp. 515-531; y con respecto a Vélez, "*La Baltasara* in Performance, 1634-1635: Reports from the Tuscan Embassy", en C. George Peale *et al.* (eds.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 203-206. Hay que mencionar también los numerosos estudios de escenarios y montajes por J. E. Varey, entre ellos "*Reinar después de morir*: Imagery, Themes, and their Relation to Staging", en *Antigüedad y actualidad*, ed. cit., pp. 165-181; y para un acoplamiento del método analítico de Varey con la teoría semiótica, Manuel Sito Alba, "El mimema del amor en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara", en Porqueras-Mayo, Torres y Mundi Pedret (eds.), *Estudios sobre Calderón*, ed. cit., pp. 339-354.

una parte, por la tensión erótica que surge entre el protagonista titular y la infanta doña Blanca, y por otra, por las dobleces e intrigas palaciegas en la corte del rey don Sancho el Deseado. Ora sean una exclamación espontánea o un soliloquio extendido, sin dichas acotaciones se pierde no sólo el relieve entre los coloquios que los personajes se comunican abiertamente entre sí y sus palabras secretas, sino que se pierden también los sutiles móviles psicológicos y el aguzado sentido de tensión dramática que éstos producen. Además, algunos versos simplemente no tienen sentido si se enuncian en el primer plano del diálogo.

Semejantes consecuencias editoriales de la teoría semiótica a veces revelan texturas dramáticas que de otra manera pasarían inadvertidas. Tal ocurre en *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, obra cuya trama combina enredos personales (*amor... celos*) y políticos (*vizcaíno... francés*) que se resuelven en un colorido y sangriento espectáculo final (*torneos de Navarra*). En su edición crítica, que transcribe fielmente el texto de la Parte 18 de las *Nuevas escogidas*, Profeti apuntó solamente once apartes, y señaló cinco coloquios entre paréntesis, sin anotarlos como apartes.[28] Nuestra edición de *El amor en vizcaíno*, en cambio, contiene sesenta y un apartes. Con frecuencia la acción dramática de la obra avanza internamente en los apartes de los personajes. Para el espectador, y para el lector, la experiencia teatral de la comedia depende precisamente del contraste entre el drama interno, que es secreto, y el espectáculo externo, que es un drama festivo. Además, la dinámica de los enunciados sugiere la necesidad de acotarlos así.

No es frecuente, pero el extremo documental de la coordenada epistemológica que acabo de esbozar también puede tener consecuencias editoriales que, si bien a primera vista no parecen sino insignificantes minucias, iluminan mucho acerca de los "textos" teatrales de Vélez y cómo han de ser entendidos. Una sencilla anotación autorial en el margen del manuscrito de *El Conde don Pero Vélez*, por ejemplo, revela mucho acerca de las circunstancias y la dinámica particular de la situación semiológica en ocasión de su primer estreno en Madrid, recuérdese, a fines de junio de 1615, en la casa del conde de Saldaña, mecenas de nuestro autor.

Cuando la acción dramática llega a su clímax al final del acto III, el héroe titular se encuentra encarcelado, víctima de una conspiración urdida por su insidioso antagonista, don Manrique. Don Pero Vélez sabe que su caso está perdido; nada más espera la sentencia oficial que sellará su destino. Para agudizar el sentido general de crisis, Vélez hace que los labradores canten

[28] *Vid.* mi reseña en *Hispanic Review*, 49, 1 (1981), pp. 123-126.

desde adentro, a modo de coro como en la tragedia griega antigua, el consabido romance tradicional que inspiró la obra. El uso de la canción es especialmente acertado, pues en pocos versos resume todos los hilos conflictivos que Vélez ha enredado con tanta eficacia —la intriga palaciega, las inquietudes políticas y eróticas, y sus consecuencias nacionales:

Alterada está Castilla
por un caso desastrado,
que al Conde don Pero Vélez
hallaron dentro en palacio
con una hermana carnal
de don Sancho el Deseado.
Doña Blanca era su nonbre,
de la hermosura milagro.
[... ... ...]
Mándale prender el rey
y poner a buen recado.
Toda la corte le llora,
que era de todos amado.
Sentencialle quiere a muerte
sin escuchalle don Sancho,
enparedando primero
a doña Blanca en su cuarto (vv. 2980-2999).

Entran luego con la sentencia don Manrique y el Secretario del rey, personaje éste que no figura en ninguno de los repartos que Vélez puso al principio de cada acto. Tras un cambio breve de insultos, protagonista y antagonista centran la atención en el Secretario:

MANRIQUE: Vamos al caso
y, como manda Su Alteza,
lea el señor Secretario
esa sentencia.
CONDE: Bien dice,
y relatalda de espacio.
Verá en mi valor, Manrique,
que alegre a la muerte aguardo,
y que de cobardes burlo (vv. 3023-3030).

El Secretario se adelanta y comienza a leer el fatídico decreto real:

SECRETARIO: Escucha atento: (*Lee*:) "Don Sancho

por la gracia de Dios, Rey..."

La gravedad y ostentación con que declama la sentencia debería de ser exagerada, pues Ordoño, cortesano designado por el rey como guardia de la prisión del héroe, irrumpe aparte, "¡Qué valiente, y qué bizarro!"

Con tonos sin duda muy exagerados, el Secretario prosigue leyendo el decreto real con la gran solemnidad que piden las circunstancias:

SECRETARIO: "...de Castilla y de León,
Príncipe de Asturias, fallo
que debo, como es justicia,
condenar, viendo este caso,
a don Pero Vélez, Conde
de Oñate y Adelantado,
Condestable y Almirante,
Maestre de Santïago,
a que, sacándole luego
un día de tan gran santo,
para que en memoria eterna
quede suceso tan raro,
de la prisión en que está
a un público cadahalso
que levantar se apercibe
en la Plaza del Mercado,
con pregones que publiquen
un delito tan estraño,
que le corten la cabeza
y, para ejenplo y espanto,
en una escarpia la pongan,
adonde por largos años
a unos sirva de escarmiento
y otros tienblen en mirallo" (vv. 3034-3057).

Luego se van don Manrique y el Secretario; éste para no volver a la escena.

No hay nada de extrañar en la introducción de un pregonero en el punto climáctico del tercer acto de la comedia. El recurso es bien común en la Comedia Nueva, cuya epistemología y realidad práctica eran monárquicas; dramatizaba un sistema cuyo orden dependía últimamente de la autoridad del soberano. Cuando no convenía dramáticamente que el rey restableciera su regla en persona, era natural que fuese comunicada por un funcionario suyo, como el Secretario en este caso. Lo que extraña aquí es la concentrada atención que se le asigna a este personaje por parte de las figuras principales y por el

énfasis que se da a su comportamiento con las palabras emitidas aparte por uno de los cortesanos. Esta pequeña curiosidad queda aclarada por la nota que Vélez escribió al margen de su manuscrito.

Al lado del v. 3034 citado arriba, consta una acotación de puño y letra del autor, que Olmsted interpretó como el signo "%", pero que claramente dice, "Yo". El dato tiene la mayor importancia, porque es evidencia fehaciente de que en el primer estreno de *El Conde don Pero Vélez*, drama de ocasión, en fin, el mismo Vélez hizo el papel del Secretario. Como no puso el nombre de este personaje en el reparto del tercer acto, es de suponer que su salida fuera una sorpresa, un *cameo appearance*, como dicen los cineastas norteamericanos. Su inesperada presencia altera completamente cómo se han de entender los signos verbales y visuales de la representación. La tensión dramática se rompe con la risa evocada por su aparición y por su parodia de los solemnes decretos reales con que la Comedia Nueva solía llevar la trama a su punto climáctico.

La actuación de Vélez en sus propias comedias de repente en la corte real es un hecho documentado,[29] pero este caso es bien distinto, pues *El Conde don Pero Vélez* es una obra que se ha entendido hasta ahora por la crítica como un drama de tono serio debido al desarrollo de la trama y a la textura del lenguaje del texto literario. Pero su sistema semiológico era inequívocamente cómico, no serio. En nuestra edición tratamos de reflejar este hecho documentado del "texto-espectáculo" por no transcribir el nombre del Secretario en el elenco de personajes, que sí figuraba en la nómina de la suelta atribuida a Lope.

Puesto que una meta de esta edición es iluminar las obras de Vélez de Guevara no sólo como productos textuales del acto creativo sino como consecuencias del proceso temporal de la creación artística, el aparato crítico no debe considerarse solamente como notas minúsculas en donde se rastrean nuestras huellas como editores. Lejos de ello, en el aparato esperamos poner en primer plano la ambigüedad, multivalencia y plurisignificación de las iteraciones conocidas de la tradición textual, para que se aprecie la riqueza del proceso de su obra dramática. Por eso recordamos todas las omisiones y adiciones, atajos y enmiendas manuscritas, y documentamos todas las variantes léxicas y fonéticas sin distinguir entre variantes "substanciales" y "accidentales". Única excepción serán los ubicuos grupos consonánticos *mb* y *mp*, los cuales, como dije arriba, no apuntamos por no abultar el aparato. Baste recordar una vez más que en sus manuscritos Vélez, sin excepción, escribía esas grafías con *n*, y que la tradición textual, con poquísimas excepciones,

[29] *Vid.* mi reseña de *La creación del mundo* (ed. Ziomek-Linker). *Bulletin of the Comediantes*, 27, 2 (1975), pp. 138-141.

transcribía dichas articulaciones con *m*.

Otro factor que ha dificultado nuestra tarea es la cantidad de obras de Vélez y la imposibilidad de ubicarlas en orden cronológico, pues sólo se sabe la fecha de composición de un número de comedias muy reducido. Además, Vélez cultivó una enorme cantidad de temas. Siendo así, Manson y yo hemos tenido a bien ordenar nuestra edición en once grupos temático-estructurales, dispuestos en trece tomos:

I. COMEDIAS DE PRIVANZA

1. *El espejo del mundo*
2. *Don Pedro Miago*
3. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*
4. *El lucero de Castilla y Luna de Aragón*
5. *A lo que obliga el ser rey*

II. COMEDIAS DE HÉROES ESPAÑOLES

6. *El Hércules de Ocaña*
7. *Las palabras a los reyes, y Gloria de los Pizarros*
8. *El hijo del águila*
9. *El águila del agua, Representación española*

III. COMEDIAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN ESPAÑA Y EN ÁFRICA

10. *El cerco del Peñón de Vélez*
11. *La mayor desgracia de Carlos V, y Jornada de Argel*
12. *La jornada del Rey don Sebastián en África*
13. *Los sucesos en Orán por el Marqués de Ardales*
14. *Más pesa el rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes*
15. *Disparates del Rey don Alfonso, el de la mano horadada*
16. *El verdugo de Málaga*
17. *El primer Conde de Orgaz, y Servicio bien pagado*

IV. COMEDIAS DE ASUNTO LEGENDARIO O TRADICIONAL, I

18. *La serrana de la Vera*
19. *La montañesa de Asturias*
20. *La romera de Santiago*
21. *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*
22. *Los hijos de la Barbuda*

V. COMEDIAS DE ASUNTO LEGENDARIO O TRADICIONAL, II

23. *La Luna de la Sierra*
24. *Los novios de Hornachuelos*
25. *El diablo está en Cantillana*
26. *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*
27. *El alba y el sol*
28. *Si el caballo vos han muerto, y Blasón de los Mendozas*
29. *La niña de Gómez Arias*

VI. COMEDIAS DE ASUNTO LEGENDARIO O TRADICIONAL, III

30. *El Rey en su imaginación*
31. *Virtudes vencen señales*
32. *El Rey naciendo mujer*
33. *Amor es naturaleza*
34. *El Conde don Sancho Niño*
35. *El príncipe viñador*
36. *Reinar después de morir*

VII. COMEDIAS DE HÉROES EXÓTICOS

37. *Atila, azote de Dios*
38. *La nueva ira de Dios, Gran Tamorlán de Persia*
39. *El cerco de Roma por el rey Desiderio*
40. *El Gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*
41. *El príncipe esclavo, Primera parte*
42. *El príncipe esclavo, Segunda parte*
43. *El capitán prodigioso, Príncipe de Transilvania*

VIII. COMEDIAS NOVELESCAS

44. *El Caballero del Sol*
45. *El ollero de Ocaña*
46. *Cumplir dos obligaciones*
47. *La obligación a las mujeres, y La Duquesa de Sajonia*
48. *El embuste acreditado y disparate creído*[30]
49. *Correr por amor fortuna*
50. *El niño diablo*
51. *El mejor rey en rehenes*

[30] Como observé al final de la n. 1, la atribución a Vélez de *El embuste acreditado y disparate creído* se ha puesto en duda. Si se saca a la luz documentación que compruebe la autoría de Vélez, la obra aparecerá aquí. Si no, quedará excluida de la edición.

52. *El rey muerto*
53. *El asombro de Turquía y valiente toledano*
54. *El mayor triunfo de Ciro, saber vencerse a sí mismo*

IX. COMEDIAS HISTÓRICAS Y SEMI-HISTÓRICAS
55. *Los amotinados de Flandes*
56. *Julián Apóstata*
57. *El Marqués de Basto*
58. *El alcalde de Zalamea*
59. *El renegado de Jerusalén*
60. *La cristianísima Lis*
61. *La conquista de Orán*

X. COMEDIAS A LO DIVINO Y DE ASUNTO BÍBLICO
62. *La hermosura de Raquel, Primera parte*
63. *Baile de la Colmenaruela*
64. *La hermosura de Raquel, Segunda parte*
65. *Baile de los moriscos*
66. *La devoción de la misa*
67. *Las tres edades del mundo*
68. *Los tres portentos de Dios*
69. *La creación del mundo*
70. *La corte del demonio*
71. *Santa Susana*

XI. COMEDIAS DE SANTOS
72. *La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús*
73. *El lego de Alcalá*
74. *El negro del Serafín*
75. *La rosa alejandrina*
76. *Santa Rita de Casia*

XII. AUTOS, LOAS Y ENTREMESES
A. Autos
77. *La abadesa del cielo*
78. *La mesa redonda*
79. *El nacimiento de Nuestro Señor*

B. Loas y Entremeses
80. *Loa sacramental*
81. *Antonia y Perales*
82. *Los atarantados*
83. *La burla más sazonada*
84. *La sarna de los banquetes*
85. *Los sordos*
86. *Los hambrientos*

XIII. COMEDIAS COLABORADAS
87. *También tiene el sol menguante*
I. Luis Vélez de Guevara
II-III. Francisco de Rojas Zorrilla
88. *La Baltasara*
I. Luis Vélez de Guevara
II. Antonio Coello
III. Francisco de Rojas Zorrilla
89. *El catalán Serralonga y bandos de Barcelona*
I. Antonio Coello
II. Francisco de Rojas Zorrilla
III. Luis Vélez de Guevara
90. *Del pleito que tuvo el demonio con el cura de Madrilejos*
I. Luis Vélez de Guevara
II. Francisco de Rojas Zorrilla
III. Antonio Mira de Amescua
91. *También la afrenta es veneno*
I. Luis Vélez de Guevara
II. Antonio Coello
III. Francisco de Rojas Zorrilla
92. *Enfermar con el remedio*
I. Pedro Calderón de la Barca
II. Luis Vélez de Guevara
III. Gerónimo Cáncer
93. *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*
I. Antonio Mira de Amescua, el conde del Basto, Luis de Belmonte
II. Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña
III. Jacinto de Herrera, Diego de Villegas, Guillén de Castro, Luis de Belmonte

94. *La luna africana*
   I. Luis de Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara
   II. El Maestro Alfaro, Agustín de Moreto, Antonio Martínez de Meneses
   III. Antonio Sigler de Huerta, Gerónimo Cáncer, Pedro Rosete

Como toda clasificación de este tipo, la que ofrecemos tiene sus inconvenientes e imprecisiones.[31] Hay varias obras que podrían asignarse a dos o más categorías. Por ejemplo, *El príncipe Escanderbey*, *El Conde don Sancho Niño* y *También tiene el sol menguante* tratan el tema de la privanza y podrían incluirse muy bien en el primer grupo (Manson y yo las hemos agrupado a su vez con las Comedias de Héroes Exóticos, las Comedias de Asunto Legendario o Tradicional y las Comedias Colaboradas). Pero también nuestra clasificación tiene sus ventajas. Permite apreciar cierto sentido de síntesis orgánica dentro del canon de Vélez y enfocar aspectos específicos de su arte dramático, como su manejo de la trama dramática, o la concepción de sus héroes, o su tratamiento de la historia o del folklore, y problematizarlos para futuras investigaciones.

Aparte de tales consideraciones, esta recopilación del teatro de Vélez de Guevara aumentará el canon disponible, o si se quiere, historiable, del teatro español, y permitirá poner un gran número de obras en el cruce crítico de nuevos planteamientos epistemológicos y utilitarios. Seguramente habrá de producir fundamentales revisiones en la historia del teatro del Siglo de Oro. En el primer tomo, por ejemplo, se hace ver cómo la comedia *Don Pedro Miago*, compuesta en 1613, es un hito muy importante, pues se observa ahí el primer punto de contacto entre el gongorismo y la Comedia Nueva. Asimismo, se muestra que *Don Pedro Miago* es la fuente directa de *El villano en su rincón* de Lope. Por otra parte, en el mismo tomo se verá en *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* la primera aparición teatral del cantarcillo del Caballero de Olmedo, dos años antes de la famosa tragedia del Fénix. Y en el primer acto de la misma comedia —estrenada, recuérdese, en junio de 1615— se leen los siguientes versos, lejana prefiguración del primer soliloquio de Segismundo, pero, claro, contextualizado aquí de un modo muy diferente:

CONDE: No quiero que Vuestra Alteza
por tan rudo me imagine,

[31] *Vid.* Profeti, "Note critiche", ed. cit., pp. 101-124; Eduardo Forastieri Braschi, *op. cit.*, pp. 9-15; y "Morfo-logía e ideo-logía en el teatro del Siglo de Oro". *Ideologies & Literature*, 3 (1979), pp. 60-63.

que en esta edad no me incline
a amar alguna belleza
  sino por la obligación
de dar, ya que el tienpo pasa,
herederos a mi casa,
por la natural pasión
  que en brutos, aves y peces
la naturaleza puso,
cuando me faltara el uso
de la razón (vv. 299-309).

No tan lejanas de *La vida es sueño* son dos obras que preceden el insigne monumento calderoniano, *Virtudes vencen señales* y *Amor es naturaleza* (figuran en el tomo VI de nuestra edición). Si bien las comedias de Vélez no llegan a las alturas metafísicas de *La vida es sueño*, dramatizan los mismos motivos: el destino *vs.* la libertad, el instinto *vs.* la razón, la conciencia *vs.* el sueño, el mítico conflicto entre padre e hijo, el narcótico como catalizador de la acción dramática —la lista podría extenderse a numerosos pormenores. El lenguaje de las tres comedias, *Virtudes*, *Amor* y *Vida*, comparte la turgencia que es característica del estilo barroco, y los efectos verbales son igualmente espectaculares, aunque Vélez no desarrolla sus discursos con la concisión ni control retórico de Calderón. No dejará de sorprender que el "Segismundo" de *Virtudes vencen señales*, Filipo, príncipe de Albania, sea negro, o que el "Segismundo" de *Amor es naturaleza* sea mujer, Alfreda, duquesa de Milano, hecho que deberá de abrir nuevas perspectivas desde las cuales se puedan enjuiciar la epistemología y las vivencias que Calderón planteó con singular eficacia en *La vida es sueño*.

En conclusión, me es grato llevar a cabo la empresa que William Manson inició hace treinta años, y por fin dar a conocer, con Lope y Calderón, el tercer miembro del triunvirato de la Comedia Nueva citado por nada menos que Francisco de Quevedo.[32] Ahora, con este *corpus* de textos confiables, y con los estudios introductorios por un distinguido elenco internacional de colaboradores, eminentes autoridades todos, se establecerán sólidas bases críticas para reconocer más pormenorizadamente la topografía de ese vasto mundo que era la comedia española y el lugar que Luis Vélez de Guevara ocupó en él.

[32] *Perinola al Doctor Pérez de Montalbán*, en *Obras completas de Francisco de Quevedo* (ed. Felicidad Buendía). Aguilar, Madrid, 1961, vol. 1, p. 458a (2 vols.).