LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

COMEDIAS

Edición crítica y anotada
(Versión digital)

de

William R. Manson, C. George Peale *et al.*

Primera edición
Fullerton, California: Cal State Fullerton Press, 1997

Segunda edición
Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002

Tercera edición crítica (versión digital)
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025

Al Sepulcro de Luis Vélez

En corto espacio de tierra,
y en hospedaje tan breve,
a Luis Vélez será leve
el sepulcro que le encierra.
La muerte injusta destierra
el cuerpo, mas no la gloria,
y cuando alcanzar vitoria
de su memoria presuma,
la memoria de su pluma
es la pluma de su memoria.
Y si tanto, dulcemente,
y con tanta novedad,
el siglo honró su edad,
y España ilustró su frente,
sin tiempo viva presente
su ingenio, honor de Genil,
pues tan gallardo y sutil
se vio, de galas vestido,
en diciembre tan florido
como lo estuvo en su abril.

—Francisco de Borja

PREFACIO A LAS COMEDIAS DE VÉLEZ DE GUEVARA

La serie de ediciones críticas que ahora presentamos en formato digital tuvo sus inicios durante el año académico 1957–58, cuando William R. Manson (1906–1984), recién doctorado por la Universidad de North Carolina, llegó a la Universidad de Arizona como profesor ayudante en el Departamento de Español y Portugués y conoció a la ilustre hispanista Ruth Lee Kennedy, emérita de Smith College y profesora de honor en aquel departamento, quien a la sazón estaba investigando las líneas temáticas que conformarían los *Studies in Tirso, I: The Dramatist and His Competitors, 1620–26*. Aunque Vélez de Guevara figuraría como un importante personaje de reparto de aquella compendiosa monografía, la docta norteamericana lamentaba la falta de ediciones que permitieran ahondar las sugerentes cuestiones colaterales de sus disquisiciones sobre el fraile mercedario en relación con el ecijano. Tras numerosas y nutridas conversaciones, Manson recogió el guante echado por Miss Kennedy y se puso a la tarea de recopilar —por su cuenta, sin subvenciones— microfilmes y copias fotoestáticas de textos conservados en la Biblioteca Nacional y en las bibliotecas universitarias de North Carolina, Ohio, Pennsylvania, Smith y Wayne. De Arizona se trasladaría a la Universidad de Idaho y después a la Universidad Estatal de Nueva York en Cortland, siempre dedicándose a la transcripción y anotación de las comedias de Vélez. Su propósito era producir textos de lectura sin ningún aparato filológico, acorde con el modelo formal de las colecciones publicadas por Aguilar. Pero nada es más veloz que los años. Manson se jubiló en 1972, sin poder preparar sus transcripciones para las prensas. Además, había importantes cambios en el aire con respecto a la ecdótica y las metas y función de la edición crítica. También, estaban emergiendo nuevas tecnologías que abrían otros modos de concebir y proceder en proyectos editoriales.

En el verano de 1976 el profesor Manson invitó a este servidor a colaborar para llevar su proyecto a la conclusión que deseaba. Ante la multiplicidad de nuevas cuestiones críticas y, muy especialmente, ante la realidad de un muy crecido número de testimonios disponibles, reconcebimos el proyecto; el nuevo objetivo sería llevar a cabo una «edición crítica y anotada», organizada en grupos temáticos[1]. Entre 1978 y 1981, una generosa subvención

[1] Véase C. George Peale, «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara», pp. 39–42, donde expuse nuestro concepto temático para la edición: I. Comedias de privanza, II. Comedias de héroes españoles, III. Comedias de moros y cristianos en España y en África,

del National Endowment for the Humanities y suplementos donados por fundaciones y empresas privadas facilitaron la adquisición de textos adicionales conservados en los fondos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, la Biblioteca del Institut del Teatre, la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, la British Library, la Bibliothèque Nationale de France y la Biblioteca Palatina Parmense. Con el soporte de equipos técnicos de la Universidad de Kansas y la Universidad de California, Riverside, elaboramos un programa capaz de procesar en lengua española—recuérdese, esto fue en 1978–79, antes del advenimiento de WORD o Macintosh.

Los revolucionarios cambios científicos, tecnológicos y económicos de la década siguiente tenían corolarios en la ecdótica euroamericana. Ante estas nuevas realidades nos pareció obvio que el formato de la edición en grandes volúmenes temáticos no iba a ser práctico, y que nuestro propósito de facilitar el acceso a las comedias de Vélez de Guevara iba a ser más viable a través de la edición de obras individuales, formato que, además de agilizar la lectura, abriría el espacio para estudios introductorios que iniciaran un diálogo crítico sobre obras que en su mayor parte eran desconocidas aun entre los filólogos más avezados. En este sentido volvíamos al desafío original propuesto por Ruth Lee Kennedy.

Manson y yo mantuvimos una colaboración franca y entrañable hasta su muerte en 1984. Tras un paréntesis, la edición progresó notablemente, entre 1994 y 1997, con la ayuda de otra subvención del National Endowment for the Humanities y un contrato de publicación y distribución con el Cal State Fullerton Press. En 1997, se publicaron *El espejo del mundo*, *La Serrana de la Vera*, *Don Pedro Miago* y *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, y cuatro títulos más estaban programados para el año siguiente, pero entró un nuevo equipo directivo que redefinió la empresa institucional. Como consecuencia, se paró el proyecto. La edición fue acogida por Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, que en 2002 publicó ediciones revisadas y corregidas de las cuatro comedias iniciales y cuatro obras más, *El rey en su imaginación*, *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, *El primer Conde de Orgaz* y *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. Se publicaron tres más el año siguiente, *El hijo del águila*, *El Águila del Agua, representación española* y *El cerco del Peñón de Vélez*, y otra en 2004, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*. Los once volúmenes se imprimieron con el distintivo, «Sealed as an Approved Edition by the Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions».

En la primera y segunda edición de *El espejo del mundo* prologamos la serie entera con una exposición del *status quo* editorial de Vélez de Guevara, de los fundamentos teóricos y prácticos que subyacían en la orientación y formato de cada volumen, y de los principios y procedimientos editoriales que han informado nuestras transcripciones. A continuación se

---

IV–VI. Comedias de asunto legendario o tradicional, VII. Comedias de héroes exóticos, VIII. Comedias novelescas, IX. Comedias históricas y semi-históricas, X. Comedias a lo divino y de asunto bíblico, XI. Comedias de santos, XII. Autos, loas y entremeses, XIII. Comedias colaboradas.

reproduce el prefacio de la segunda edición con apuntes adicionales que actualizan el estado de la cuestión.

❧ ❧ ❧

En su tiempo, Luis Vélez de Guevara fue uno de los dramaturgos de mayor renombre. Según su propio testimonio, escribió más de cuatrocientas comedias, compitiendo, como constató su hijo, «con todos los injenios de españa y con Lope de Vega los dos solos mucho tienpo»[2]. No se trataba de una hueca afirmación inspirada por entusiasmo filial. Expresaron igual admiración ilustres contemporáneos: Lope de Vega y Cervantes, buenos amigos del ecijano, elogiaron su ingenio y cortesanía[3], y Quevedo lo citó, junto a Lope y Calderón, como uno de los máximos representantes del teatro español[4]. La popularidad de Vélez fue enorme durante el siglo XVII, abarcando los diversos niveles sociales del público, el ambiente comercial y el cortesano, y continuó durante el XVIII, a juzgar por el número de ediciones sueltas y refundiciones que se hicieron de sus obras. Pero desde el siglo XIX, debido a criterios que eran una curiosa amalgama de racionalismo dieciochista y sentimiento romántico[5], hasta nuestros días, Vélez ha quedado relegado a esa poco airosa categoría de los escritores «de segundo orden»[6]. Esto se debe en gran parte al hecho de que nunca se

[2] Para solemnizar la llegada a España de María de Borbón, princesa de Carignan, en febrero de 1637, se organizó un certamen poético burlesco en el Palacio del Buen Retiro. Vélez inauguró la academia con un discurso jocoso en el que se disculpó de haberlo escrito en verso: «¿que pensaran vuessas merzedes, que el señor presidente avia de hazer en la academia, como en el aroyo Zedron, vna orazion donde sudasse consonantes de sangre? ¡artos e sudado en quatrocientas comedias que [he] hecho, sin los niños y viejos, que son los romanzes, sonetos, dezimas, canziones, y otras varias poessias que an corrido de mi como de vna fuente agua!» («Orazion que oro Luis Velez en el Zertamen del Buen Retiro», en *El Diablo Cojuelo,* ed. Adolfo Bonilla y San Martín [1902], p. 254). El juicio crítico de su hijo Juan Crisóstomo se halla en una carta escrita después de la muerte de su padre a José de Pellicer. Dicha carta se publicó en Antonio Paz y Melia, «Nuevos datos para la vida de Luis Vélez de Guevara», p. 180; reproducida también en Felipe Pérez y González, *«El Diablo Cojuelo»: notas y comentarios,* pp. 164–65; y en *La serrana de la Vera,* ed. Enrique Rodríguez Cepeda (1967), pp. 153–54. Hay buenas razones para sospechar de la veracidad de la cifra de 400 comedias. Ver al respecto Germán Vega García-Luengos, «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara», en *Luis Vélez de Guevara y su época,* pp. 111–12, 126 n. 8.

[3] Véanse Emilio Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», pp. 647–49; Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», pp. 47–69; y C. George Peale, «Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo*», pp. 233–53.

[4] *La perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán,* en *Obras completas,* ed. Felicidad Buendía, 1: 458a.

[5] Véase Maria Grazia Profeti, «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», pp. 3–4.

[6] «En resolución; por su falta de originalidad no creemos que pueda Vélez igualarse con Guillén de Castro, con Mira de Amescua, con Montalbán ni con Jiménez de Enciso; pero fuera de éstos, no cede en mérito a nin-

recopilaron sus obras, de modo que nunca compareció con Lope, Tirso, Alarcón, Calderón, Castro, Moreto y Rojas en el canon de la comedia clásica, que fue constituido *de facto* por las ediciones autorizadas y espurias de las *Partes.* Hasta muy avanzado el siglo XX, los textos de Vélez que los eruditos pudieron manejar eran, por lo general, muy defectuosos. Con sus numerosos cortes, retoques y enmiendas de diversos «autores» e impresores, era natural que el resultado ofendiese la sensibilidad de los románticos y los positivistas, quienes valoraban una obra en términos de su originalidad, espontaneidad y equilibrio, y basados en no pocas ocasiones en la biografía —a veces inventada— del escritor en cuestión. Así, concluyeron que Vélez de Guevara «era un poeta desigual, indisciplinado, librado a su propia fantasía, con atisbos geniales muchas veces y no pocas con flaquezas y caídas, solo explicables por la necesidad de escribir mucho y presto ante las exigencias de su pobreza casi continua y a veces extremada»[7]. Tales opiniones sellaron el desprestigio de Vélez y han perdurado aun hasta hoy. Como consecuencia, fuera de *La Serrana de la Vera*, *Reinar después de morir* y *El Diablo Cojuelo,* Vélez ha sido poco leído y estudiado aun menos.

Las opiniones críticas del siglo XIX probablemente explican también el poco interés editorial y escolar prestado a su obra dramática. Hasta 1916, Vélez como dramaturgo era conocido solo por diez comedias propiamente suyas y unas cuantas colaboraciones. La mayoría de esas ediciones estaban basadas en textos defectuosos y transcritos con un criterio muy variado[8]. Al mediar el siglo XX, aun con el beneficio de los comprensivos manuales crítico-bibliográficos

---

gún otro de sus contemporáneos, entre los de segundo orden» (Cotarelo, p. 444). Se aprecia cómo perduraron las consecuencias de aquel aserto cuando, una generación después, Federico Carlos Sainz de Robles estudió a Vélez, en el cuarto tomo de *El teatro español, historia y antología.* Aunque en muchos sentidos lo parangonara con Lope, y aunque señalara sus obras en los términos más calurosos —véase, por ejemplo, pp. 323–30—, expuso sus juicios críticos y los textos de *Reinar después de morir* y *La Luna de la Sierra* bajo el prejuiciado subtítulo, *Dramaturgos de segundo orden de los Ciclos de Lope y de Calderón.* Sus criterios eran ambiguos, pero reflejaron el sancionado programa de cultura nacional de la postguerra y definieron el canon del teatro clásico aceptado por casi todos los historiadores e intérpretes de la literatura española desde entonces: «debo advertir que ese segundo orden es muy relativo, por cuanto los dramaturgos comprendidos en él lo merecen exclusivamente si ha de paragonárselos con los seis nombres gloriosos de Lope, Tirso, Alarcón, Calderón, Rojas y Moreto, pero cada uno de ellos lo es de primerísimo con respecto a los autores de teatros extranjeros, en los que no existen figuras —Shakespeare aparte— de tan excepcional valor como los seis mencionados ni casi como los incluídos en este volumen. Y aun parte de la crítica española cree que cuando menos Vélez de Guevara, Guillén de Castro y Mira de Amescua podrían muy bien figurar sin desdoro emparejados con los maestros indiscutibles del teatro español en el siglo —largo— de oro: 1580–1700» (pp. 11–12).

[7] Cotarelo, p. 622.

[8] Seis comedias de Vélez figuraron en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega,* II, ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE, 45 (1858)—*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 más en Adolf Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas,* 2 tomos (1887)—*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

de Cotarelo y Spencer y Schevill, se pusieron al alcance del público veintiuna ediciones nuevas, de las cuales diez reelaboraron obras ya editadas[9]. Desde 1956, y especialmente a partir de 1965, año que señala las importantes notas críticas de Profeti, el elenco de ediciones se ha aumentado sin interrupción. Del centenar de obras dramáticas que se conservaban de Vélez de Guevara, en 2000 se habían publicado unas cuarenta piezas, realizadas según una variada gama de criterios—comedias, incluso las atribuidas a otros autores, entremeses, bailes, autos y colaboraciones, sin contar las reediciones y tesis académicas[10].

Schaeffer del «tomo antiguo» no fue muy divulgada, es de la mayor importancia crítica e histórica, pues sacó a la luz tres comedias de Vélez completamente desconocidas hasta entonces: *El capitán prodigioso, La devoción de la misa* y *El Hércules de Ocaña,* y otras comedias de la misma colección: *La vida y muerte de Judas* de Salucio del Poyo, *El caballero de Olmedo,* colaboración de «Carrero, Telles y Salas», y *El renegado arrepentido* de Guillén de Castro. Dos colaboraciones se publicaron en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla,* ed. Ramón de Mesonero Romanos, BAE, 54 (1861)—*El catalán Serrallonga*, *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, IV,* ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, 14 (1850)—*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, 20 (1852)—*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 Hornachuelos,* atribuida a Lope por Hartzenbusch, en *Comedias escogidas, III,* BAE, 41 (1857), por Menéndez Pelayo, en *Obras,* Ac., 10 (1899), y por Federico Carlos Sainz de Robles, en *Obras escogidas, I* (1946); *Don Pedro Miago,* atribuida a Rojas Zorrilla por Mesonero Romanos, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla,* BAE, 54 (1861); y *La mayor desgracia de Carlos V, y hechicerías de Argel,* atribuida a Lope por Menéndez Pelayo en *Obras,* Ac. 12 (1901).

[9] Cotarelo, pp. 269–308, 414–44; Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography.* A excepción de *El Águila del Agua,* las ediciones publicadas en la primera mitad de los 1900 se atuvieron a criterios editoriales bastante rigurosos: *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (1657), 2.ª 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 Melia (1904); *La serrana de la Vera,* ed. R. Menéndez Pidal y M. Goyri de Menéndez Pidal (1916); *El Rey en su imaginación,* ed. J. Gómez Ocerín (1920); *Los novios de Hornachuelos,* ed. John M. Hill (1923); *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 (¿1930?); *Autos,* ed. Ángel Lacalle (1931)—*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 (1943); *Reinar después de morir,* ed. Francisco Induráin (1944); *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado,* ed. Richard Hubbell Olmsted (1944); *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana,* ed. Manuel Muñoz Cortés (1948). Atribuidas a otros son: *La romera de Santiago,* atribuida a Tirso por Emilio Cotarelo, en *Comedias de Tirso de Molina, II,* NBAE, 9 (1907), por Blanca de los Ríos, en *Obras dramáticas completas, II* (1952), y por María del Pilar Palomo, NBAE, 9 (1971); *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 (1916); y *El niño diablo,* atribuida a Lope por Cotarelo, en *Obras,* Ac.N., 8 (1930).

[10] Profeti, «Note critiche», pp. 47–174. Señalaremos solamente esas ediciones que se publicaron con un criterio erudito, y no las ediciones populares derivadas de ellas: *El asombro de Turquía y valiente toledano. El ollero de Ocaña. El Diablo Cojuelo,* ed. José Sánchez Pérez (1956); *La Luna de la Sierra,* ed. Luisa Revuelta (1958);

❧ ❧ ❧

La presente edición se propone completar la empresa editorial iniciada en el siglo XIX 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

---

La niña de Gómez Arias, ed. Ramón Rozzell (1959); *Reinar después de morir*, en *Poetas dramáticos españoles,* ed. Gerardo Diego, I (1960); *Reinar después de morir,* ed. Giuseppe Carlo Rossi (1961); *Virtudes vencen señales*, ed. M. G. Profeti (1965); *La burla más sazonada* y *La sarna de los banquetes*, en *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora): siglos XVI y XVII*, ed. Felicidad Buendía (1965); *La serrana de la Vera*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda (1967; 1984); *Los hijos de la Barbuda*, ed. M. G. Profeti (1970); *Antonia y Perales*, en *Ramillete de entremeses y bailes,* ed. Hannah E. Bergman (1970); *Reinar después de morir*, en *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays,* ed. Raymond R. MacCurdy (1971); *El Conde don Sancho Niño,* ed. Roberto J. Bininger y Ricardo Landeira (1971); *El Rey don Sebastián*, ed. Werner Herzog (1972); *La luna de la sierra*, ed. Alva V. Ebersole (1973); *La creación del mundo*, ed. Henryk Ziomek y Robert White Linker (1974); *La niña de Gómez Arias*, ed. C. Iranzo (1974); *El amor en vizcaíno. El príncipe viñador,* ed. Henryk Ziomek (1975); *El verdugo de Málaga*, ed. Maria Grazia Profeti (1975), que en un apéndice incluye el *Baile de los moriscos*; *La montañesa de Asturias*, ed. M. G. Profeti (1975–76); *Más pesa el Rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes*, ed. Henryk Ziomek (1976); *El amor en vizcaíno*, ed. Maria Grazia Profeti (1977); *Más pesa el Rey que la sangre*, ed. Frank J. Bianco (s.a.); *La burla más sazonada*, en *Antología del entremés barroco,* ed. Celsa Carmen García Valdés (1985); Michael G. Paulson y 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* (1986); *El diablo está en Cantillana*, ed. Enrique J. Rodríguez Baltanás (1990); *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, ed. Henryk Ziomek y Ann N. Hughes (1992); *El Rey don Alfonso, el de la mano horadada*, editada como obra anónima por Carlos Mata Induráin (1998); y *La burla más sazonada*, en *Antología del teatro breve del siglo XVII,* ed. Javier Huerta Calvo (1999). El elenco no dejó de crecer tras el milenio, como atestiguan *La serrana de la Vera*, ed. Piedad Bolaños Donoso (2001); el *Teatro breve* (entremeses, loas y bailes), ed. Héctor Urzáiz Tortajada (2002); *El privado perseguido* [*i. e.*, *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*], ed. Daniele Crivellari (2012); *También tiene el sol menguante*, ed. Piedad Bolaños Donoso (2013) y *El catalán Serrallonga*, ed. Almudena García González (2015). Las cuatro ediciones publicadas en 1997 por el Cal State Fullerton Press volvieron a imprimirse por Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs en 2002, seguidas durante el mismo año por *El rey en su imaginación*, *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, *El primer Conde de Orgaz, y Servicio bien pagado*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*; *El hijo del águila*, *El Águila del Agua, representación española* y *El cerco del Peñón de Vélez* (2003); *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* (2004); *A lo que obliga el ser rey* y *La Luna de la Sierra*, *El Rey naciendo mujer* y *La corte del demonio* (2006); *Los sucesos en Orán por el Marqués de Ardales* y *Los celos hasta los cielos, Desdichada Estefanía* y *Si el caballo vos han muerto, y Blasón de los Mendozas* y *Los amotinados de Flandes* (2007); *El marqués del Vasto*, *El Hércules de Ocaña*, *Reinar después de morir* y *El príncipe viñador* (2008); *Atila, azote de Dios* (2009); *La montañesa de Asturias*, *El alba y el sol*, *Virtudes vencen señales* y *El asombro de Turquía y valiente toledano* (2010); *Los tres portentos de Dios*, *El Niño Diablo*, *El Caballero del Sol* y *Más pesa el Rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes* (2011); *El negro del serafín* y *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos* (2012); *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* (2013); *El triunfo mayor de Ciro, vencerse a sí mismo* y *La jornada del Rey don Sebastián en África* (2014); *La niña de Gómez Arias*, *El lego de Alcalá*, *El diablo está en Cantillana* y *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (2015); *Juliano Apóstata* (2016); *La rosa de Alejandría*, *La creación del mundo, Correr por amor fortuna*, *Celos, amor y venganza, o No hay*

casos se trata de obras inéditas; en otros, documentaremos nuevas atribuciones a Vélez; y cuando sea necesario, haremos rectificaciones a ediciones anteriores, precisando el texto a base de cotejos nuevos. En todo caso, nos proponemos establecer textos de obras que sean tan fidedignos, en relación con el original, como permita el cúmulo de manuscritos e impresos colecticios y sueltos. También pretendemos 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.

Esta no es una tarea fácil, pues aunque no falta un buen surtido de testimonios manuscritos e impresos, se conocen solamente cinco autógrafos: *La Serrana de la Vera, El Conde don Pero Vélez, El rey en su imaginación, El Águila del Agua,* y el tercer acto de *El catalán Serrallonga*[11]. De estos textos derivamos normas de transcripción que dan fácil acceso a la comprensión moderna y que al mismo tiempo mantienen las peculiaridades de Vélez sin alterar su valor fonético:

---

mal que por bien no venga (2018); *El mejor rey en rehenes* (2019); cuatro *«Comedias escanderbecas»: El jenízaro de Albania, El príncipe esclavo, Primera parte, El príncipe esclavo, Segunda parte* y dos versiones de *El gran Jorge Castrioto y príncipe de Escanderbey*, *La conquista de Orán* y *La devoción de la misa* (2020); *La cristianísima lis y azote de la herejía* y *Santa Susana* (2021); *Los fijos de la Barbuda* y *El prodigioso Príncipe transilvano*, ed. Federica Cappelli (2022); *El Conde don Sancho Niño* (2023); *La romera de Santiago, La adversa y próspera fortuna de Josef* y *El más amante pastor y dichoso patriarca* (2024); y *Las tres edades del mundo*, *Los novios de Hornachuelos, El Rollo de Écija* y *El Verdugo de Málaga* (2025).

Se notará que en este elenco no hemos incluido la edición de *El embuste acreditado* por Arnold G. Reichenberger (1958), cuya atribución a Vélez ha sido negada con convincentes argumentos por Maria Grazia Profeti en «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», pp. 60–63. En dicha monografía nuestra colega recapitula la fortuna editorial que Vélez ha tenido a través de los años, y analiza los principios y criterios que se han aplicado a sus textos desde 1958 hasta el momento. Propone numerosas correcciones y enmiendas que, agradecidos, hemos tenido en cuenta en nuestras ediciones. Asimismo, nuestras investigaciones han eliminado obras del aceptado canon velezguevariano, como *La comedia segunda de los agravios perdonados*, que es de Gaspar Aguilar, *El renegado de Jerusalén*, que hemos atribuido al Dr. Francisco Agustín Tárrega, *El rey muerto*, a Damián Salucio del Poyo y *El ollero de Ocaña*, ahora atribuible a Luis de Belmonte Bermúdez. Entre los nuevos dispositivos de la informática e inteligencia artificial como la estilometría y el conocido acervo de análisis filológicos seguramente habrá más ajustes y correcciones, como las recientes reivindicaciones de Lope, Claramonte, Ruiz de Alarcón y Pérez de Montalbán—y, ¿por qué no?, en algún futuro, cercano o lejano. también de Vélez de Guevara.

[11] Según el catálogo de la Colección Sedó, de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, el manuscrito de *La cristianísima lis* tiene algunas hojas autógrafas (véase Joaquín Montaner, *La colección teatral de don Arturo Sedó,* p. 73). Hay además el MS 15047 de la Biblioteca Nacional de España, 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). Podemos afirmar con certeza que dichos manuscritos no son autógrafos. En el primer caso, aunque la letra sea muy parecida a la de Vélez, su autoría es contraindicada por el uso variable y asistemático de *m* y *n* en combinación con *b* y *p*—Vélez por su parte siempre escribía *nb* y *np*. En el otro caso, la presencia constante de esta particularidad grafofonemática pudiera sugerir que el manuscrito sea ológrafo, pero aparte de este parecido, la grafología no coincide con la de Vélez de Guevara. A continuación (pp. 14–17) detallamos el uso de los grupos consonánticos *nb* y *np* en los autógrafos de nuestro autor. Trataremos la grafología de los manuscritos de *La cristianísima lis* y *La creación del mundo* en el estudio textual de sendas obras.

—Regularizamos el uso de *b, u, v,* de *c, ç, s, ſ, ss, ſſ, z,* de *ch* /K/, y de *i, j, y*. Asimismo, para distinguir entre las formas homófonas que frecuentemente se confundieron en la tradición textual, regularizamos el uso de *h,* sobre todo en las formas del verbo *haber* y en las exclamaciones *ah* y *oh.*

—Regularizamos el uso de las mayúsculas, resolvemos las abreviaturas, separamos las palabras mal ligadas, incluso cuando se trate de letras embebidas, y conectamos las palabras mal separadas.

—Seguimos las normas de la Real Academia acerca de la acentuación y suplimos la diéresis cuando sea necesario por razones métricas. La puntuación es interpretativa.

—En lo que respecta a la presentación formal de los textos, sangramos el primer verso de las formas estróficas, e indicamos los lapsos textuales con puntos suspensivos puestos entre corchetes [.....]. Las acotaciones y canciones las transcribimos en letra cursiva. 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 mientras que están en las tablas.

Al tiempo que Vélez de Guevara comenzaba su carrera literaria, Mateo Alemán redactaba su *Ortografía castellana*, que publicaría 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 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 ret2ato se2á mejo2, que se pa2ecie2e más a su dueño»[12]. La ortografía de Vélez transcribe el habla popular de su tiempo, hecho que produce peculiaridades fonológicas y morfológicas[13]. Efectivamente, en muchas ocasiones las grafías de nuestro autor permitirán entreoír el eco de su voz. Por eso, conservamos esas peculiaridades, aun cuando están regularizadas en las copias y textos derivados que seguimos como modelo:

—Conservamos su uso del adjetivo completo, sin apócope—*e. g., cualquiera, grande*—, delante del sustantivo[14], y su uso de los demostrativos y pronombres con el prefijo *aqu-*[15].

—Transcribimos el trisílabo *agora*, no el bisílabo *aora, ahora* o *haora*[16].

[12] *Ortografía castellana,* ed. José Rojas Garcidueñas, p. 35.

[13] *Cf.* Olmsted, en su edición de *El Conde don Pero Vélez,* pp. 28–38.

[14] Ver Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*, §§25.2, 25.236, 25.285.

[15] *Ibid.*, §§11.214–15, 11.614–15, 17.1, 17.34–35. Las formas con el prefijo *aqu-* eran consideradas como anticuadas, pero todavía muy comunes en la primera mitad del siglo XVII.

[16] En las comedias autógrafas, tanto en las acotaciones como en los diálogos, Vélez solo empleó la forma trisilábica, *agora.* Por razones métricas habrá excepciones en sus comedias, pero son muy raras. Ver Gerald E. Wade, «The Orthoëpy of the Holographic *Comedias* of Vélez de Guevara», p. 467, n. 19.

—Transcribimos las asimilaciones (*hacello, serville,* etc.), las metátesis (*hablalde, prendeldo,* etc.) y las voces protónicamente inflexionadas (*escuro*, *fegura*, *impresa*, *jodío*, *mochacho*, *pusible*, *recebido*, *sigún, sotil*, etc.) según indican los textos guía, puesto que Vélez empleó esas formas y las modernas sin distinción[17]. Con frecuencia ocurre, especialmente en las sueltas, que estas formas se han modernizado y como resultado la rima queda estropeada. En tales casos, restauramos la rima con la forma apropiada.

—Respetamos la tendencia de Vélez hacia la simplificación consonántica: *efeto, lición, decender, enima, coluna, istante, acetar,* en lugar de *efecto, lección, descender, enigma, columna, instante, aceptar*. Sin embargo, habrá excepciones, cuando la omisión de la consonante puede resultar en un equívoco, como *acto, invicto, respecto,* en lugar de *ato, invito, respeto*[18], o en algunos casos particulares, por ejemplo, *acción, elección,* que figuran en los manuscritos ológrafos como *actión, election.* En cambio, siempre escribió *satisfación*. Seguimos su costumbre de usar *s* en lugar de *x* ante los oclusivos /K/ y /T/ (por ejemplo, *escusar, estraño*), salvo en los casos, raros, de palabras de claro sabor culto, como *éxtasis* (*El Águila del Agua,* v. 138). Ante el oclusivo bilabial /P/ acostumbraba usar *x,* aunque escribía la palabra *experiencia* indistintamente con *s* (*El Águila del Agua,* vv. 998, 2352, 3335, y *El rey en su imaginación,* vv. 200, 1706) y con *x* (*El Conde don Pero Vélez,* v. 1639, y *La Serrana de la Vera,* v. 145). Por otra parte, mientras Vélez siempre escribió *bs* ante la *c* oclusiva /K/ (*obscura, obscuridad*), osciló con los grupos consonánticos *bs* antevocálico (*susidio, subsidio*) y *gn* (*dino, digno*)[19]. En estos casos, cuando el texto guía omite la consonante, la omitimos; cuando no, la transcribimos.

Merecen atención especial los grupos *mb* y *mp*. Salvo en las transcripciones paleográficas, los editores de Vélez, siguiendo la praxis aceptada, modernizan estas grafías. Aunque en el Seiscientos había alguna variedad en la representación material de estos grupos consonánticos —por ejemplo, ante *b* o *p* solían escribir las vocales con ´, ¯, ˙, o *m,* y raramente con *n*—, la ortografía reflejaba el aceptado uso castellano, pues la mayoría de los copistas y tipógrafos, si no eran de origen castellano, funcionaban en un ámbito dominado por los patrones lingüísticos de la Corte[20]. Es natural, pues, que los editores modernos regularizaran dichas grafías como principio general en textos clásicos. Pero en el caso particular de Vélez

[17] Sobre estos rasgos véanse, respectivamente, Vicente García de Diego, *Gramática histórica española,* pp. 221–22; Fernando A, Lázaro Mora, «*RL-LL* en la lengua literaria»; Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, pp. 290–96.

[18] Cada jornada de los autógrafos está encabezada por *Acto,* y en *El Águila del Agua,* por ejemplo, Vélez escribió *aspecto, circunspecto, docta, afecto* (vv. 241, 350, 1723, 1742). *Cf.* Zamora Vicente, pp. 324–25.

[19] A este respecto Olmsted era más categórico: «En los vocablos en que ocurran dos o más consonantes seguidas se omite una en la pronunciación para hacerla más fácil» (p. 52).

[20] Ver Tomás Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española,* §§87, 90, 110.

de Guevara, su consistencia respecto al uso de esas grafías 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[21]. En los 1.142 versos de su colaboración en *El catalán Serralonga,* por ejemplo, escribió solo tres palabras con otra grafía: «tãbién» (v. 2577), «acõpañado» y «acostũbra» (vv. 3145, 3159); en *La Serrana,* obra de 3.305 versos, rimó el primero y último verso de una redondilla con «pesadũbre» y «costũbre» (vv. 591, 594) y en otra parte escribió «acõpañan» (v. 3179); y en el autógrafo de *El Águila del Agua,* cuya primera redacción y subsecuentes revisiones suman unos 3.750 versos, no hay ni una palabra que modernamente se deletreara con *mb* o *mp* que esté escrita con grafía diferente a *nb* o *np.*

El *usus scribendi* de Vélez, que deletreaba con *n* en lugar de *m*, no era ninguna idiosincracia personal. Al contrario, iba perfectamente acorde con la lengua viva de su tiempo (y, de hecho, comprobable aún hoy en informantes del entorno de Écija). Trátase de un alófono combinatorio del archifonema / N /[22], 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 articulación alveolar, resulta en parte cubierta por la oclusión de los labios, o sea, /$^{n}_{m}$/, o bien, consiste en una articulación alveolar nasal sonora con tendencia a la bilabial /$^{\breve{n}}_{\breve{m}}$/[23]. Cómo representar estas articulaciones era 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 del uso común preferían la *n*. En la actualidad el problema se resuelve optando editorialmente por la transcripción moderna o arcaica; en aquel tiempo se resolvía entre la transcripción fonética o latina. Aunque Juan de Valdés alegara que «Yo escribo como hablo», su solución al respecto de estos grupos consonánticos favorecía la grafía latina con *m*—solución bastante curiosa y nada concluyente, ya que, 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*?

[21] 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 Serrallonga y los bandos de Barcelona* en enero de 1635, y, como haremos ver en nuestro estudio introductorio, *El Águila del Agua* entre fines de 1632 o principios de 1633 y 1637.

[22] Véanse Emilio Alarcos Llorach, «El sistema fonológico español», pp. 283–85, 292–93; *idem*, *Fonología,* pp. 186–96, especialmente pp. 66–68, 187–88.

[23] *Manual de pronunciación española,* p. 7 n. Ver también James W. Harris, *Spanish Phonology,* pp. 14–16; Zamora Vicente, pp. 323–24.

> 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[24].

En cambio, Mateo Alemán no solo 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 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*

[24] *Diálogo de la lengua,* ed. José F. Montesinos, pp. 83–84. Véanse, además, las observaciones de Juan M. Lope Blanch, en la introducción a su edición del *Diálogo de la lengua*, pp. 29–30.

> 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[25].

Las grafías *nb* y *np* que Vélez usó sin excepción en sus manuscritos se perdieron en la subsecuente tradición textual, fuera de un *tanbien —i. e., tan bien*— ocasional. Los tipógrafos siempre usaron *m* en esas combinaciones, o la tilde ˜ encima de la vocal anterior. Algunos, pocos, copistas usaron la *n;* los más siguieron el mismo criterio que los impresores y usaron *m.* Es evidente que Vélez, como Valdés, articulaba esos grupos con *n,* cerrando la vocal anterior; como Alemán, siempre los escribía con *n.* Dada la autoridad de Juan de Valdés, Mateo Alemán y gramáticos menos conocidos[26], los análisis de la lingüística moderna y, claro, la absoluta consistencia con que Vélez escribía *nb* y *np* y no *mb* y *mp,* sería perfectamente justificado transcribir dichos grupos consonánticos con *n.* Además, la cuestión materializa el intersticio señalado hace años por Jerome McGann entre los códigos léxico y lingüístico —que han sido el enfoque tradicional de la filología— y los códigos bibliográficos y sus contextos materiales—que han ocupado a los críticos de la cultura material[27]. Como principio teórico, creemos que el texto literario en tanto poema es relativamente estable y que no puede reducirse a un solo documento. También creemos que un deber del editor es el de comunicar una imagen material del texto que sea fidedigna a la cultura literaria que lo produjo, porque así la cultura del momento actual puede renovar y precisar su comprensión del pasado[28]. Aun así, con todo, hemos tenido a bien modernizar dichos grupos consonánticos con *m.* Esto principalmente por no querer dificultar la lectura de estas obras con la interferencia de una peculiaridad gráfica que es en última instancia la representación de un alófono que en ningún momento afecta el sentido de los textos, ni su rima, ni su ortología. Pero el lector ha de tener en cuenta que los

[25] *Ortografía,* pp. 95–96. 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 vinieron a introducirse por mano del tipógrafo que compuso el texto antiguo.

[26] Vale notar que la posición de Valdés y Alemán con respecto al uso de *n* ante *b* o *p* fue secundada por Juan Sánchez, *Instrucción breve de las letras para figurarlas, nonbrarlas i pronunciarlas bien* (Sevilla, 1589), Gonzalo Korreas, *Ortografía kastellana* (Salamanca, 1630) y Juan Villar, *Arte de la lengua española* (Valencia, 1651). Véase Ralph Thomas Douglass, «The Evolution of Spanish Orthography from 1475 to 1726», pp. 73–74.

[27] *Cf.* Jerome McGann, «What is Critical Editing?», pp. 15–29.

[28] *Cf.* Kelvin Everest, «Historical Reading and Editorial Practice», pp. 198–99.

grupos que aquí transcribimos como *mb* y *mp* siempre fueron escritos por Vélez con *n,* y que mientras la diferencia fonética representada por estas grafías será mínima, sí existe, no en su resolución bilabial sino en la acusada nasalización de la vocal anterior. Permitirán entreoír el tonillo del poeta, pero no afectan al sentido de sus palabras[29].

Muchos dramas de Vélez de Guevara se desarrollan en un ambiente medieval o rústico. Como sus contemporáneos, Vélez quiso prestarles un sentido mayor de verosimilitud y ornamento verbal con el apropiado decoro lingüístico. Las más de las veces se valía de los dialectos para lograr efectos cómicos, pero, como Profeti ha observado, no se limitó al uso de un convencional y estereotipado lenguaje rústico, o de la «fabla» arcaica y del asturiano más o menos habituales[30]; algunas comedias suyas, como *Si el caballo vos han muerto, El amor en vizcaíno* y *El Verdugo de Málaga* están escritas en buena parte en castellano antiguo, avizcainado o morisco. Así, cuando constan en los textos consultados, conservamos los caracteres de estos dialectos, que son:

CASTELLANO ARCAICO O RÚSTICO[31]

— conservación de la *f* inicial en lugar de *h* (*fablar, facer, fallar, ferraduras, fidalgos, fijo*);

[29] Nuestra remeditada decisión de modernizar estas grafías no ha sido fácil —*cf.*, por ejemplo, C. George Peale, «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara», pp. 24–26—, pero en fin nos resolvimos a ello, tomando en cuenta los argumentos expuestos en las actas de los Seminarios de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro (1986 y 1990), publicadas en *Criticón* 37 (1987), en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro,* ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, y en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro,* ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Aquellos argumentos están resumidos por Arellano en «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro» (*Edición y anotación,* pp. 339–55) y en «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas» (*Crítica textual,* pp. 563–86). Otro resumen de dichas cuestiones se da por José Antonio Pascual, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización», y también por José Barroso Castro y Joaquín Sánchez de Bustos, «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro», ambos respectivamente en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* ed. Manuel García Martín *et al.*, 1: 37–57, especialmente p. 46, y 1: 161–78, y en particular p. 177.

[30] «Note critiche», pp. 83–84.

[31] Véanse Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española,* 12.ª ed., *passim*; Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española,* 9.ª ed. corregida y aumentada, pp. 139–78, 243–67; Joseph E. Gillet, «Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century», pp. 443–54; Frida Weber de Kurlat, «Latinismos arrusticados en el sayagués», 166–70; *idem*, «El dialecto sayagués y los críticos», pp. 43–50; *idem*, «Formas del sayagués en los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Hernán González de Eslava», pp. 248–68; Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente,* cap. 1; John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*; Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro,* pp. 130–45; Antonio Salvador Plans, *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro*; y sobre el lenguaje de Vélez en particular, Profeti, «Note critiche», pp. 83–87; *idem*, ed., *Los hijos de la Barbuda*, pp. 69–79.

— palatalización del artículo masculino (*all agua, dell alma, ell alba, Val dell Olmo*)[32];

— rotacismo (*diabro, grorioso, fror, crarín, empreadlas, praceres*);

— reducción del grupo consonántico *–str–* a *–s–* (*vueso, vuesos, nueso, nuesos, demuesa*);

— falta de epéntesis (*home, ricohomes, nome, sobrenome*);

— uso del apócope consonántico (*atravesá, pedí, volvé, tené*) y vocálico (*tien, man*);

— presencia de la *e* paragógica (*reye, señore, alrededore, dare, feroce*);

— vocalismo en que *a* > *e* (*freila, freile*), *i* > *e* (*deceplinado, devinal, Eglesia, Trenidad*), *i* > *ie* (*Castiella*), *i* > *u* (*tenudo*), *o* > *u* (*pusible*) y *u* > *o* (*sopitañamente, posiera, crozada, crocefijo, joez, roído, coidar, caloña, escochar*);

— presencia del artículo delante del adjetivo posesivo (*las vuesas monterías, los sus craros abuelos, la mi dueña, al mi amor*);

— preposición del pronombre enclítico (*os salid, os tened, los llevad*, *les quitad*);

— uso de los demostrativos *aqueste, aquesta, aquese, aquesa,* etc.[33];

— uso de las formas anticuadas *connusco, convusco,* en lugar de *con nosotros, con vosotros*;

— uso de verbos paroxítonos terminados en *-ades*, *-edes*, *-ides* en lugar de *-áis, -éis, -ís* (*sepades, besaredes, subides*);

— presencia de otras formas verbales arcaizantes, como *vía* (*veía*), *so* (*soy*), *habemos* (*hemos*);

— participios arcaizantes (*favorido, arrepiso, agracijo* en lugar de *favorecido, arrepentido, agradecido*);

— sustitución de *e* por *y*;

— uso constante de *non, sinon, nin* en lugar de *no*, *sino*, *ni*;

— y algunas particularidades, como *lu-* > *llo-* (*Llocifer*, *llogar*), *fu-* > *hu-* (*huego*, *hueras*), y *dempués* en lugar de *después*, *melecina* por *medicina*, y *melarquía* por *melancolía.*

VIZCAÍNO[34]

— fonología, morfología y léxico que son rústicos, arcaizantes y de carácter familiar;

— confusión en las formas verbales (*puedes* en lugar de *puedo*, *pareces* por *parece*, *andas* por *andamos*, *vienes* por *vienen*);

— confusión del género y número del sustantivo (*diablo*, *caballa*, *miedos* en lugar de *diablos*, *caballos*, *miedo*);

[32] Ver Carmen Pensado, «El artículo *ell* y otras formas con *-ell* final en castellano medieval».

[33] Como notamos anteriormente, el uso de estas formas no había desaparecido todavía en el siglo XVII, de modo que no se trata propiamente de arcaísmos. Aun así, junto con las otras formas, contribuyen a la recreación de una atmósfera antigua. Véase Profeti, ed., *Los hijos de la Barbuda*, p. 72 n.

[34] Véanse P. Anselmo Legarda, *Lo vizcaíno en la literatura castellana;* Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española,* pp. 84–210; Profeti, ed., *El amor en vizcaíno*, pp. 37–40.

— supresión del artículo;
— confusión de *ser* y *estar*, *ir* y *andar*;
— hipérbaton.

MORISCO[35]

— vocalismo en que *e* > *a* (*parduna* [perdona]), *i* > *e* (*camenar*, *eguales*, *pelegro*, *vetoria*), *o* > *a* (*par*) y *u* > *o* (*sojeto, mochacho*);
— ausencia de diptongación (*pode*, *bon*, *sempre*, *venes*, *mentras*), o a veces, hiperdiptongación (*pensiar*, *serián* en lugar de *pensar*, *serán*). Además, se diptongan las articulaciones africadas (*ll* > *li* y *ñ* > *ni* [*lievaron*, *sinior*, *siniora*]);
— consonantismo en que *b* > *p*, / G / > / K /;
— uso esporádico de *x* en lugar de *s,* que refleja la sibilante predorsopalatizada /Ž/ (*xemanas, excote*, *exe*);
— supresión de los prefijos *a-*, *al-*, *e-*, *in-* (*flige*, *migo*, *trevido, nemigo, quieta*);
— sustitución del infinitivo por las formas personales del verbo;
— falta de concordancia;
— sustitución de *al* por los artículos *el*, *la.*

❧ ❧ ❧

Repetimos, que el propósito de esta edición, es establecer textos de obras que sean tan fidedignos, en relación con las originales de Vélez, como permitan las fuentes manuscritas e impresas. Queremos hacer constar al mismo tiempo que nuestra orientación no es autorial, sino textual. Es decir, que en ningún momento pretendemos que los textos aquí editados representen la intención última y definitiva del autor, o que estén depurados de todo elemento extraño a él[36]. 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[37]. Dicha

[35] Véanse Albert E. Sloman, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega»; Ernesto Veres d'Ocón, «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda»; Luis Antonio Santos Domínguez, «El lenguaje teatral de los moriscos», pp. 5–16; Lapesa, *Historia de la lengua*, pp. 97–110; Zamora Vicente, *Dialectología española,* pp. 15–83; Profeti, ed., *El verdugo de Málaga*, pp. 24–29.

[36] *Cf.* Alberto Blecua, *Manual de crítica textual,* 18–19.

[37] *Cf.* Peter Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, pp. 48–49; y también Philip Cohen y David H. Jackson, «Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory», pp. 116–19.

orientación no refleja ninguna tendenciosidad por nuestra parte. Muy al contrario, cuando iniciamos esta colaboración en 1976, nos resignamos a la imposibilidad práctica de asumir una orientación intencionalista y de adherirnos estrictamente a los principios de la ecdótica postlachmanniana y del eclecticismo enunciado por la escuela angloamericana, encabezada por W. W. Greg, F. Bowers y G. T. Tanselle[38]. 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 de Europa y América[39], pero las realidades textuales a las que nos enfrentábamos lo requerían. En primera instancia, estaba el reducido número de fuentes ológrafas. Mientras la ortografía de estas era muy estable y no ofrecía anomalías problemáticas, hecho que nos permitió establecer y aplicar los principios de transcripción que acabamos de enumerar, no sucedía lo mismo con respecto a su 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,* cuyas circunstancias son más o menos claras.

Vélez compuso la obra para la fiesta de San Juan, en 1615, encargada por el duque de Lerma, y estrenada en los jardines del palacio del favorito real por la compañía de Cristóbal de León. El manuscrito consta de 3.185 versos, y atestigua 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 representación ante una privilegiada 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 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 más largo, de 108 versos, ocurre al principio del Acto III, y hay otros dos, de cincuenta y seis y cincuenta y cuatro versos, hacia la mitad del mismo. 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. ¿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 de Madrid? ¿Fueron para alisar y pulir el discurso poético del drama, o simplemente para abreviar el espectáculo?

El autógrafo de *El Águila del Agua* es otro ejemplo del motivo por el cual es a veces es imposible determinar ni la intención original ni la final de Vélez. La obra es relativamente tardía. La censura de Juan Navarro de Espinosa lleva fecha del 29 de julio de 1642, pero el

[38] Véanse Greg, *The Calculus of Variants*; *idem*, «The Rationale of Copy-Text», pp. 19–30; Bowers, «Textual Criticism», pp. 29–54; Tanselle, «The Editorial Problem of Final Authorial Intention», pp. 167–211; *idem*, *Textual Criticism Since Greg: A Chronicle 1950–1985*; y también, D. C. Greetham, *Textual Scholarship,* pp. 314–46.

[39] Véase Arnold G. Reichenberger, «Editing Spanish *Comedias* of the XVIIth Century: History and Present-Day Practice», pp. 11–23.

terminus a quo de su composición podría datarse desde septiembre de 1632. 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, se puede representar». El texto de la obra es largo para Vélez —transcribimos 3.676 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 holgura 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 aquellas se deben introducir. Más importantes, y mucho más problemáticas, son las alteraciones que Vélez hizo al fin de la obra, eliminando el personaje de Hipólita del desenlace final[40]. El manuscrito no ofrece la menor pista acerca de sus intenciones y preferencias artísticas ni de los factores que determinaron las variaciones entre el texto más completo y su iteración teatral abreviada. Se trata de dos fases en el proceso genético de una misma obra de arte dramático; Vélez redactó *El Águila del Agua* en dos (o más) momentos y con intenciones diferentes pero igualmente válidas. Por esto, nos ha parecido propio acercarnos al manuscrito como resultado de dos versiones 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 solo 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 siglo XVIII, no solo pone en tela de juicio el concepto de «autor», y con ello la consideración de «intención autorial», sino que problematiza la noción misma de «texto»[41]. 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

[40] Véase Raquel Minian de Alfie, «El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición», pp. 329–32.

[41] *Cf.* Roland Barthes, «La mort de l'auteur», pp. 12–18; y Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism,* que incluye Michel Foucault, «What Is an Author?» pp. 141–60. *Cf.* en la misma colección «Critical Factions/Critical Fictions», del mismo Harari, pp. 41–60, y también los estudios respectivos de Edward W. Said, René Girard y Gilles Deleuze. Sobre la problemática del «texto» como concepto epistemológico, véase Jacques Derrida, *De la grammatologie* y *L'Écriture et la différence*; Barthes, «From Work to Text», y Harari, «Critical Factions», ambos en *Textual Strategies*, pp. 73–81 y 32–40, respectivamente. Y sobre las consecuencias editoriales de dicha problemática, Louis Hay, «Le texte n'existe pas: réflexions sur la critique génétique», pp. 147–58; *idem*, «Does 'Text' Exist?», pp. 64–76; Bernard Cerquiligni, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*; Mary B. Speer, «Editing Old French Texts in the Eighties: Theory and Practice», pp. 11–13, 15–22.

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 grado, a veces extremado, de variación. Eso es debido a que las ediciones y copias manuscritas de sus obras fueron mediatizadas por factores arbitrarios, como el personal de alguna compañía de actores, la sensibilidad idiosincrásica de algún «autor de comedias» o de algún censor[42], la habilidad de algún memorión, o la necesidad inmediata de algún impresor de acomodar la obra en tres o cuatro signaturas[43]. Como ilustración de ello, sirva de nuevo el caso de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado,* donde se aprecia el grado de variación a que podían llegar las subsecuentes iteraciones textuales.

El único texto variante con relevancia al autógrafo es una edición cuya existencia durante años fue un misterio bibliográfico[44]: 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, fols. 95–118, sigs. O–Q4, con numeración a mano 23–46. Su único ejemplar se encuentra hoy en la Biblioteca Bancroft, de la Universidad de California, Berkeley, registrado bajo el título de *Comedias de Lope de Vega, Parte 23.* Se trata de un texto en letra de molde basado probablemente en la transcripción de un memorión. A través de sus 3.185 versos y 115 acotaciones, sin contar los apartes, hemos apuntado casi mil variantes. Los versos que faltan en el texto impreso corresponden 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 se leen en la versión impresa. En cambio, el memorión o impresor agregó dos acotaciones que no aparecen en el manuscrito. Fuera de estos pormenores, y su relación directa con el manuscrito original por vía de una transmisión oral, el texto impreso de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado,* como artefacto editorial

[42] 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 seudoteológicas; escenas y frases indecorosas o lascivas; alusiones de mal gusto; pasajes sensuales; irrespetuosidades contra la jerarquía social; y juramentos. Véase «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», pp. 201–29.

[43] Véanse los oportunos comentarios de Ruano de la Haza en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, pp. 270–91, y también las de María Morrás y Gonzalo Pontón en «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera de comedias de Lope de Vega*», que trae una copiosa bibliografía relevante a estos temas. 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. Véanse al respecto Michel Foucault, *L'archéologie du savoir, passim*; Edward W. Said, «The Text, the World, the Critic», pp. 161–88; y con referencia particular a la sociedad española del siglo XVII, Jaime Moll, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», pp. 61–68.

[44] Véase Olmsted, ed. cit., pp. 14–17.

y tipográfico, no ofrece ninguna particularidad. Sus rasgos físicos, variantes fonéticas y léxicas, 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 semejante grado de variación en todos los textos conocidos, y nos apartamos de las consagradas normas que suelen aplicarse en ediciones críticas de textos antiguos.

Las normas de transcripción tradicionales fueron enunciadas por don Ramón Menéndez Pidal, maestro de la filología española, al iniciar la serie de Teatro Antiguo Español, precisamente 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. 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[45].

Otras autoridades desde entonces han tomado una posición más tajante con respecto a 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 aún métricos»[46]. Pero ante la asombrosa diversidad de fuentes textuales y la probabilidad constante pero raramente constatable de una línea esporádica de 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 respecto a la obra intencionada por el autor, nos parece más indicado dar testimonio del arte dramático de Vélez que de la artesanía de sus copistas e impresores. Por eso no tratamos de transcribir con exactitud cada pormenor ortográfico de los textos antiguos; nuestra edición se propone presentar textos de obras, y no textos de textos[47]. La orientación textual que adoptamos al respecto es pragmática, pero corresponde más o menos

[45] Ed. cit., p. VII.

[46] Edwin S. Morby, «*La Arcadia* de Lope: ediciones y tradición textual», p. 227. *Cf.* Profeti, «L. Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», 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», pp. 237–44. Algo más conservadores son Pascual, Barroso Castro y Sánchez de Bustos, citados en la n. 24.

[47] Echamos mano de la distinción trazada por G. Thomas Tanselle en *A Rationale of Textual Criticism.*

a las directrices teóricas, fundadas en la epistemología post-estructuralista, propuestas por Hans Zeller y otros adherentes de la textología genética[48].

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 por la realización teatral de la letra del poeta —esto es, la combinación de signos verbales y visuales, como palabra, tono, mímica, gesto, movimiento escénico, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, música—, y por innumerables factores circunstanciales, económicos, políticos, sociológicos, geográficos, epistemológicos y artísticos—no solo 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; su polaridad fluctúa entre la teoría filosófica y lingüística y un empirismo que podría llamarse «neopositivista». Por una parte contamos con 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 Austin y Searle[49]; por otra, están los análisis fundamentados en las recopilaciones y estudios documentales de Shergold, Varey y Allen[50]. 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 socio-cultural de la comedia[51], o viceversa[52]. Trátase, en fin, de la polaridad clásica entre el método inductivo

[48] «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts». *Cf.* Louis Hay, «La critique génétique: origines et perspectives», en *Essais de critique génétique,* ed. Louis Aragon *et al.*, pp. 227–36; *idem*, «Genetic Editing, Past and Future: A Few Reflections by a User», *TEXT* 3 (1986): 117–34. Véanse además los comentarios Shillingsburg, *Scholarly Editing*, pp. 31–95; Cohen y Jackson, «Notes on Emerging Paradigms», y Hans Walter Gabler, «Unsought Encounters», en *Devil and Angels*, pp. 103–23, especialmente pp. 112–13, y 158–64.

[49] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*; Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*; *idem*, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics;* J. L. Austin, *How to Do Things with Words*; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cf.* Tadeuz Kowzan, «El signo en el teatro—Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en AA. VV., *El teatro y su crisis actual*; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*; *idem*, *Lire le théâtre, II: l'école du spectateur*; *idem*, *Lire le théâtre, III: Le dialogue du théâtre*; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*; M.ª del Carmen Bobes Naves, *Semiología del teatro*; Philippe Hamon, «Statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes *et al.*, eds., *Poétique du récit,* pp. 115–80; Pierre Larthomas, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédées*; Manfred Pfister, *Das Drama*; Nathalie Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle: étude linguistique et dramaturgique.*

[50] N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*; *idem*, «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII»; *idem*, «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid, 1652–1700»; J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650; idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1651–1665*; *idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1666–1687*; *idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699*; *idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1699–1719*; *idem*, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587–1719*; John J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: el Corral del Príncipe, 1583–1744*; Margaret Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586–1707.*

y el deductivo. Recientemente, algunos investigadores han trazado estas coordenadas y han aplicado sus procedimientos para descubrir inesperados niveles de significación, y plantear hipótesis muy sugerentes para futuras investigaciones acerca de la dinámica interna y la recepción externa de la comedia[53].

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. De hecho, es un factor constante en nuestra transcripción del texto teatral, especialmente en lo que respecta a las acotaciones, y sobre todo los apartes. Tratamos de recrear editorialmente esta dinámica representacional, la cual sería obvia al espectador.

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 y don Sancho el Deseado,* es evidente que Vélez se tomó el mayor cuidado en acotar sus escenas. En sus direcciones —hay 115 acotaciones— se muestra un detallista 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 sugiere muchas ocasiones —hemos indicado 107— en donde las palabras debieron de declamarse aparte. La edición antigua,

[51] Por ejemplo, las monografías de Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII,* y *Madrid en el teatro*; o bien, los estudios de William R. Blue, *Comedia: Art and History,* y *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*.

[52] Por ejemplo, Aldo Ruffinato, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*; José M.ª Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds. *Semiología del teatro;* Eduardo Forastieri Braschi, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*; y por otra parte, José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*; Emilio Orozco Díaz, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*; José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII; idem*, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*; *idem,* ed. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*; *idem*, *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la península ibérica*; John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*; J. M. Ruano de la Haza, ed. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey;* Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco.*

[53] Véanse, por ejemplo, Victor Dixon, «La comedia de corral de Lope como género visual»; Henri Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro»; C. Christopher Soufas, «Speech Act Theory and Hispanic Drama: A Dialog with Things Done with Words»; María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco: Exaltación y engaño de los sentidos*; Margaret Rich Greer, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*; Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII.ᵉ siècle.* Las investigaciones documentales de Shirley B. Whitaker han sacado a luz interesantes datos acerca del texto de comedias como espectáculo teatral, en el palacio así como en el corral. Véase, por ejemplo, «The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*»; y respecto de Vélez, *«La Baltasara* in Performance, 1634–35: Reports from the Tuscan Embassy», pp. 203–06. 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»; 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».

que, como hemos dicho, refleja la praxis tipográfica de la edición de textos teatrales del siglo XVII, solamente imprimió seis apartes. No obstante, creemos que nuestra transcripción de los apartes se justifica por la teoría de los enunciados, enunciados que en el caso de *El Conde don Pero Vélez* están motivados, de una parte, por la tensión erótica que surge entre el protagonista y la Infanta doña Blanca, y de 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 solo el relieve de los coloquios que se comunican entre los personajes y las palabras secretas expresadas entre sí, sino que se pierde también la sutileza de los móviles sicológicos y el aguzado sentido de tensión dramática producidos por estos. Es más, algunos versos simplemente no tienen sentido si se articulan en el primer plano del diálogo.

Semejantes consecuencias editoriales de la teoría semiótica pueden revelar texturas dramáticas que de otra manera pasarían inadvertidas. Esto ocurre, por ejemplo, en *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra.* En su excelente edición crítica, Maria Grazia Profeti apunta once apartes, y señala cinco coloquios entre paréntesis, sin anotarlos como apartes[54]; en cambio, Manson y yo acotamos sesenta y uno. La añadidura no es caprichosa ni impertinente; simplemente refleja otra orientación editorial. Los criterios seguidos por Profeti y por nosotros ejemplifican dos aproximaciones diferentes al testimonio textual. Esas diferencias modales son las mismas que Gianfranco Contini describió en 1937, en su aportación a un diálogo que a la sazón sostenía con Benedetto Croce sobre los principios de la ecdótica:

> Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o resultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un «valore»; il secondo, una perenne approssimazione al «valore»; e potrebbe definirse, respetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico»[55].

Nuestra colega ha realizado un artefacto tipográfico que con notable precisión transcribe el texto de la Parte 18 de las *Nuevas escogidas,* sin intentar reconstruir ningún arquetipo hipotético, y respetando los pormenores tipográficos del testimonio. Su modo de documentar aquel texto es «estático». Nosotros, en cambio, adoptamos el modo «dinámico»; nos proponemos editar el texto de la obra teatral, aproximándolo modestamente a un original hipotético con la aplicación de principios derivados de los ológrafos del propio Vélez.

[54] *Cf.* nuestra reseña en el *Hispanic Review* 49, 1 (1981): 123–26.

[55] «Come lavorava l'Ariosto», en *Meridiano di Roma* (18 de julio de 1937), reimpreso cuatro años más tarde en *Esercizî di lettura,* a los que me remito. Cita en la p. 311.

Ahora bien, si es verdad que, como ha escrito Víctor Dixon[56], los primeros y únicos «lectores» de la obra eran los comediantes que representaban la obra, sus destinatarios principales —también «lectores», pero en otro sentido— eran los *espectadores,* las *audiencias* de los corrales y plazas, y de los salones, patios y jardines palatinos. El medio de esta poesía dramática no se limitaba a la tinta y papel; también llenaba espacios y plazos de tiempo con sonido, movimiento, gestualidad y color. Los apartes *se veían* y *se oían* en la gestualidad y en la entonación de la voz de los actores—la situación comunicativa era dinámica. Siendo así, no creemos que sea ninguna impertinencia explicitar con paréntesis y acotaciones abreviadas aquellas dimensiones del «texto» espectacular que el público del siglo XVII habría «leído» en los corrales, pero que suelen pasar desapercibidas por el lector actual, precisamente porque el acto mismo de leer es estático.

En la escena que reproducimos a continuación en textos cotejados se aprecian las consecuencias del modo «dinámico» de aproximarse al testimonio textual *vis à vis* el modo «estático». A la izquierda transcribimos el texto de la edición de Profeti; la nuestra a la derecha. La escena en cuestión ocurre al principio del Acto II (vv. 1063–1192). Se ve que los dos textos son iguales fonológicamente, pero la presentación material es muy diferente. La acción externa del diálogo es ostensiblemente breve y sencilla. En cambio, la acción interna, iterada en apartes, es extensa, apasionada y compleja. He aquí los textos:

Sale un secretario, con una cartera
y un papel escrito encima.

SECRETARIO Ya traygo, Señor, aquí
del modo que has ordenado,
lo que está capitulado
por el Infante y por ti.
Dispuesto viene por mí,
con todo lo necessario
a este caso.
GARCÍA Secretario,
llamen al Infante, pues.

Entre el Infante.

FILIPO Ya está Filipo a tus pies.
ESTRELLA Destino, a mi amor contrario,
executa tu poder
en mí, y a esta ocasión

Sale un SECRETARIO, *con una cartera*
y un papel escrito encima.

SECRETARIO. Ya traigo, señor, aquí,
del modo que has ordenado
lo que está capitulado
por el Infante y por ti.
Dispuesto viene por mí
con todo lo necesario
a este caso.
GARCÍA. Secretario
llamen al Infante, pues.

Entre el INFANTE.

FILIPO. Ya está Filipo a tus pies
ESTRELLA. (*Ap.:* ¡Destino, a mi amor contrario
ejecuta tu poder
en mí, y a esta ocasión

[56] Reseña a nuestra primera edición, *Modern Language Review* 93, 2 (1998): 540.

	aumente tu sinrazón ansias a mi parecer.
Filipo	Aquí está Estrella, que a ser impirio prodigio aspira.
Estrella	¿Qué importa que sea mentira lo que dizen del Delfín, si es verdad mi amor, y en fin por otra causa suspira?
Filipo	¿Qué mandas?
García	Estas, Infante, son las capitulaciones: passa essos breves renglones por los ojos.
Filipo	¿A qué amante passó caso semejante?
García	Y firmaremos los tres essos conciertos después.
Filipo	Cada letra es para mí un basilisco que vi, y un áspid entre los pies, y con saber que es veneno quanto por los ojos passo, estoy apurando el vaso de verdes vívoras lleno.
Estrella	Con estar Filipo ageno de mi ciega inclinación, si no es de amor ilusión, muestra tristes sentimientos, que las almas instrumentos templados a un temple son.
Filipo	Todo lo capitulado, Señor, he visto y leído, y está (perdiendo el sentido estoy) al caso ajustado del casamiento tratado.
García	Pues, con vuestra salva, quiero firmar, Filipo, el primero.
Filipo	Por justa causa se os deve el primer lugar.
Estrella	¡Qué en breve,

	aumente tu sinrazón ansias a mi parecer!)
Filipo.	(*Ap.:* ¡Aquí está Estrella, que a ser impirio prodigio aspira!)
Estrella.	(*Ap.:* ¿Qué importa que sea mentira lo que dicen del Delfín, si es verdad mi amor y, en fin, por otra causa suspira?)
Filipo.	¿Qué mandas?
García.	Estas, Infante, son las capitulaciones. Pasa esos breves renglones por los ojos...
Filipo.	(*Ap.:* ¿A qué amante pasó caso semejante?)
García.	…y firmaremos los tres esos conciertos después.
Filipo.	(*Ap.:* Cada letra es para mí un basilisco que vi, y un áspid entre los pies; y con saber que es veneno cuanto por los ojos paso, estoy apurando el vaso de verdes víboras lleno.)
Estrella.	(*Ap.:* Con estar Filipo ajeno de mi ciega inclinación, sino es de amor ilusión, muestra tristes sentimientos, que las almas instrumentos templados a un temple son.)
Filipo.	Todo lo capitulado, señor, he visto y leído, y está… (*Ap.:* ¡Perdiendo el sentido estoy!) …al caso ajustado del casamiento tratado.
García.	Pues, con vuestra salva, quiero firmar, Filipo, el primero.
Filipo.	Por justa causa se os debe el primer lugar.
Estrella.	(*Ap.:* ¡Qué en breve

del mal de mis ansias muero!

García — Firme, por Reyna de Francia,
la Infanta, Filipo, agora.

Firma

Filipo — Por mi Reyna y mi Señora,
que es la mayor arrogancia
que puede, en tan gran distancia,
tener mi atenta advertencia.

Estrella — ¡Cielos, ¿qué más imprudencia
conmigo podéis usar,
pues me obligáis a firmar
de mi muerte la sentencia?

Secretario — Tomad, Señora, la pluma.

Estrella — Llegad, secretario, pues.
Fortuna vil, ¿qué interés
te obliga a matarme, en suma?
Concédeme que presuma
que estás, no yéndote nada,
de mi muerte sobornada;
mas avrá quien te lo impida,
porque es inmortal la vida
de una muger desdichada.
Id, pluma, sangriento arpón,
ya por mi mano cruel
desde el arco del papel
a passarme el coraçón,
que esta no es tinta, es carbón
bañado en negro alquitrán,
que mis desdichas me dan!
Y pues que callando muero,
dar lutos al alma quiero,
que ellas cortándole están.

Toma con la pluma los algodones,
y borra el papel.

Secretario — Vuestra Alteza advierta…

Estrella — ¿Qué?

Secretario — …que por firmar, ha borrado

del mal de mis ansias muero!)

García. — Firme, por Reina de Francia,
la Infanta, Filipo, agora.

(Firma.)

Filipo. — Por mi reina y mi señora,
que es la mayor arrogancia
que puede, en tan gran distancia,
tener mi atenta advertencia.

Estrella. (*Ap.:* ¡Cielos!, ¿qué más imprudencia
conmigo podéis usar,
pues me obligáis a firmar
de mi muerte la sentencia?)

Secretario. — Tomad, señora, la pluma.

Estrella. — Llegad, Secretario, pues.
(*Ap.:* ¡Fortuna vil!, ¿qué interés
te obliga a matarme, en suma?
Concédeme que presuma
que estás, no yéndote nada,
de mi muerte sobornada;
mas habrá quien te lo impida,
porque es inmortal la vida
de una mujer desdichada.
¡Id, pluma, sangriento arpón,
ya por mi mano crüel
desde el arco del papel
a pasarme el corazón,
que esta no es tinta, es carbón
bañado en negro alquitrán,
que mis desdichas me dan!
Y pues que callando muero,
dar lutos al alma quiero,
que ellas cortándole están.)

(Toma con la pluma los algodones, y borra.)

Secretario. — Vuestra Alteza advierta…

Estrella. — ¿Qué?

Secretario. — …que por firmar ha borrado

	todo lo capitulado.		todo lo capitulado.
Estrella	Hize lo que deseé.	Estrella.	Hice lo que deseé.
	Acierto del alma fue:		Acierto del alma fue,
	no le quedando al dolor		no le quedando al dolor
	treguas, sea mentido error,		treguas, sea mentido error,
	porque semejantes passos,		porque semejantes pasos,
	los que parecen acasos,		los que parecen acasos
	son más acuerdos de amor.		son más acuerdos de amor.
García	Azar este ha parecido,	García. (*Ap.:*	Azar este ha parecido,
	y por otra parte agüero		y por otra parte, agüero
	de algún daño venidero;		de algún daño venidero.
	¡perdiendo buelvo el sentido!		¡Perdiendo vuelvo el sentido!)
	De hazer estad advertido,		De hacer estad advertido,
	secretario, otro traslado.		Secretario, otro traslado.
Secretario	Quedo con esse cuidado.	Secretario.	Quedo con ese cuidado.
			Vase.
Filipo	Albricias, desconfiança,	Filipo. (*Ap.:*	Albricias, desconfianza,
	que con esto a la esperança		que con esto a la esperanza
	más vida el temor le ha dado.		más vida el temor le ha dado.)
García	Infante, para otro día	García.	Infante, para otro día
	quede esto aplazado.		quede esto aplazado.
Filipo	Estoy	Filipo.	Estoy
	siempre a tu obediencia, y soy		siempre a tu obediencia, y soy
	vassallo, invicto García,		vasallo, invicto García,
	de Estrella, que es Reyna mía,		de Estrella, que es reina mía,
	pues de Francia lo ha de ser.		pues de Francia lo ha de ser.
Estrella	Bien os llego a merecer	Estrella.	Bien os llego a merecer
	essas finezas.		esas finezas.
García	Los dos	García.	Los dos
	somos muy vuestros; adiós.		somos muy vuestros. Adiós.
Filipo	Viva eterno tu poder,	Filipo.	Viva eterno tu poder,
	y del Moro castellano		y del moro castellano
	y andaluz salgas triunfante		y andaluz salgas triunfante
	siempre.		siempre.
García	Guárdeos Dios, Infante,	García.	Guárdeos Dios, Infante,
	y por vos el soberano		y por vos, el soberano
	lirio tiemble el Otomano.		lirio tiemble el Otomano.
Estrella	Adiós, Filipo, y perdón	Estrella.	Adiós, Filipo, y perdón

	no os pediré del borrón, que aunque la vista presuma descuidos contra la pluma, fue colpa de la atención.		no os pediré del borrón, que aunque la vista presuma descuidos contra la pluma, fue culpa de la atención.
Filipo	Impossibles, ¿qué intentáis?	Filipo.	(*Ap.:* Imposibles, ¿qué intentáis?…)
Estrella	Cuidados, ¿qué me queréis?	Estrella.	(*Ap.:* Cuidados, ¿qué me queréis?…)
Filipo	Si remedio no tenéis, ¿para qué me atormentáis?	Filipo.	(*Ap.:* …Si remedio no tenéis, ¿para qué me atormentáis?)
Estrella	Mucho en el alma duráis.	Estrella.	(*Ap.:* …¡Mucho en el alma duráis!)
García	Vamos, Infante, de aquí.	García.	Vamos, Infante, de aquí.
Estrella	En el campo me metí a lidiar con mi deseo.	Estrella.	(*Ap.:* En el campo me metí a lidiar con mi deseo.)
Filipo	Conmigo mismo peleo: ¡defiéndame Dios de mí!	Filipo.	(*Ap.:* Conmigo mismo peleo. ¡Defiéndame Dios de mí!)

Tomando una aproximación «dinámica» al testimonio de la *Parte 18*, nuestra adición de apartes revela texturas que, con la excepción de los vv. 1105–06—«(perdiendo el sentido / estoy)»—, yacen latentes en la esmerada transcripción de Profeti. No es que estemos privilegiando algún concepto de *performance*—ese es el oficio del teatrista, no del editor—; más bien es cuestión de hacer constar la performatividad innata del lenguaje y de la acción dramática, que en este caso combina enredos personales (*amor . . . celos*) y políticos (*vizcaíno . . . francés*) que se resolverán en un colorido y sangriento espectáculo final (*torneos de Navarra*). Tanto para el espectador del Seiscientos como para el lector actual, la vivencia de la comedia depende de este contraste entre el drama interno, que es secreto y «silencioso», y el espectáculo externo, que es festivo. Siendo así, la acción avanza internamente, en la conciencia de los personajes, expresada en los apartes. En estos momentos, vistos como actos locutorios, la dinámica del lenguaje —observable en las irrupciones semánticas y sintácticas y en los desplazamientos referenciales y, a veces, gestuales (expresados en las didascalias implícitas)— claramente no está orientada a los otros personajes en la escena sino al hablante mismo o al público. Su performatividad es evidente; de ahí las acotaciones. El aditamento revela de un modo inequívoco la praxis y vivencia teatrales del siglo XVII; pone de relieve los valores teatrales que convergían en el espectáculo, es decir, los del poeta, de los actores y del público—*Recentior, non deterior*[57]. Además, aparte de los argumentos teóricos, dichas añadiduras tienen amplia justificación en el precedente de tres décadas de crítica práctica, sobre todo en torno al teatro shakespeariano[58].

[57] *Cf.* Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo,* pp. 43–108.

[58] Véanse Paola Gullí Pugliatti, *I segni latenti: scrittura come virtualità scenica in* King Lear; J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century;* Anthony Dawson, *Watching Shakespeare: A Playgoer's Guide;* Harry Berger, Jr., *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page;* Roger Warren, *Staging Shakespeare's Late Plays;* Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Resto-*

Son infrecuentes, pero el extremo documental de la coordenada epistemológica que esbozamos anteriormente 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 en el margen del manuscrito de *El Conde don Pero Vélez,* por ejemplo, ilumina las circunstancias y la dinámica particular de la situación semiológica en la ocasión de su estreno en los jardines de Lerma a fines de junio de 1615.

Cuando la acción llega a su clímax al fin del Acto III, el héroe se encuentra encarcelado, víctima de una conspiración urdida por su insidioso antagonista, don Manrique. Don Pero Vélez sabe que su caso está perdido; solo espera la sentencia oficial que sellará su destino. Para agudizar el sentido general de crisis, Vélez hace que los labradores canten desde dentro, a modo del coro 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 los hilos conflictivos que en el curso de la comedia 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 nombre,
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,
emparedando primero
a doña Blanca en su cuarto. (vv. 2980–87, 2992–99)

ration to the Present. Estas mismas cuestiones se han problematizado por W. B. Worthen, «Drama, Performativity and Performance». A las perspectivas «semióticas» y «práctico-críticas» ante la cuestión del aparte se puede añadir un tercer plano justificador, el «poético-teatral». Esta es la perspectiva dilucidada por Emilio Orozco Díaz, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón: el soliloquio y el aparte»; Aurora Egido, *«La vida es sueño* y los idiomas del silencio»; Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, «Los 'apartes alternos' en algunas comedias de Calderón»; Rafael Izquierdo Valladares, «Aparte y comunicación teatral: *La dama boba*». Finalmente, véanse los comentarios de Rodríguez Cuadros referidos la práctica actoral del aparte (pp. 72–73, 187–92, 472–78, 578–79, 642–46).

Entran luego con la sentencia don Manrique y el secretario del rey, quien no figura como personaje en ninguno de los repartos que Vélez puso al principio de cada acto. Tras un intercambio 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.

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

SECRETARIO. Escucha atento: *(Lee:)* «Don Sancho
por la gracia de Dios, Rey…» (vv. 3023–32)

La gravedad y ostentación del secretario debiera de ser muy 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 extremados, 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 ejemplo y espanto,
en una escarpia la pongan,
adonde por largos años
a unos sirva de escarmiento
y otros tiemblen en mirallo.» (vv. 3034–57)

Luego se van don Manrique y el secretario, este para no volver a la escena.

No es extraña la introducción de un pregonero al punto álgido del tercer acto. El recurso es un lugar común de la Comedia Nueva, cuya epistemología y realidad práctica eran monárquicas; dramatizaba un sistema cuyo orden dependía de la autoridad del soberano. Cuando no convenía dramáticamente que este restableciera su regla en persona, era natural que fuese comunicada por un funcionario suyo como, en este caso, el Secretario. Lo que sí 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 anticipatorias en boca de los antagonistas —«Manrique. [...] lea el señor Secretario / esa sentencia. Conde. Bien dice, y relatalda de espacio» (vv. 3025–27)— y con la exclamación emitida aparte por uno de los cortesanos—«Ortuño. (*Ap.:* ¡Qué valiente, y qué bizarro!) (v. 3033).

Llama la atención a esta pequeña curiosidad un apunte marginal del manuscrito. Al lado del v. 3034 citado arriba, consta un apunte, «ojo»[59]. La apostilla parece funcionar como otras tantas con las que se solía acotar el movimiento de actores y accesorios. Pero en este caso, el apunte puede tener particular importancia, porque sugiere la posibilidad de que en la ocasión del estreno de *El Conde don Pero Vélez,* en el cenador del parque del duque de Lerma, el poeta mismo hiciera el papel del Secretario.

La actuación de Vélez en sus propias comedias de repente en la corte real es un hecho documentado[60] y, como intentaremos demostrar en su momento correspondiente, es muy posible que interviniera personalmente en otras comedias propias estrenadas en fastos reales—¿hizo el poeta el papel del pescador, Lauro, en la primera escena de *El Caballero del Sol*? ¿O en el Acto III de *El Águila del Agua,* el del vejete condenado a las galeras «por casado cuatro veces»? Estas deliciosas conjeturas están justificadas por ciertos pormenores en cada pieza y por las circunstancias biográficas del poeta. Si los datos resultan probativos, habrá consecuencias críticas. En el caso de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado,* por

[59] Olmsted interpretó el signo como «%»; en nuestra primera edición lo interpretamos equivocadamente como «yo».

[60] Ver nuestra reseña de *La creación del mundo,* ed. Henryk Ziomek y Robert White Linker, en *Bulletin of the Comediantes* 27, 2 (1975): 138–41.

ejemplo, la actuación cómica de Vélez mismo obligará a asumir un enfoque crítico muy distinto del que se ha usado hasta ahora. Debido al desarrollo de la trama y a la textura de su lenguaje poético, la crítica ha entendido la obra como un drama de tono serio, pero el sistema semiológico de la pieza es inequívocamente cómico, no serio. En nuestra transcripción reflejaremos el hecho conjeturado por no incluir el secretario en el elenco de personajes, que sí figuraba en la nómina de la suelta atribuida a Lope. Como Vélez no puso el nombre de este personaje en el reparto del tercer acto del autógrafo, es de suponer que su salida fuera un «*cameo appearance*», como dicen los cineastas norteamericanos. Su inesperada presencia alteraría la manera en que se han de entender los signos de la representación. La tensión dramática se rompería con la risa evocada por su aparición y por su parodia de los solemnes decretos reales con los que la Comedia Nueva solía llevar la trama a su clímax.

❧ ❧ ❧

Puesto que una meta de la presente edición es iluminar las comedias de Vélez de Guevara no solo como productos textuales del acto creativo sino como resultados 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 todas las iteraciones conocidas de la tradición textual, para que se aprecie la riqueza del proceso de su obra dramática. Por eso recordamos las omisiones y adiciones, atajos y enmiendas manuscritas, y documentamos las variantes léxicas y fonéticas. Única excepción serán los ubicuos grupos consonánticos *mb* y *mp,* alófonos que, como dijimos arriba, no apuntamos por no abultar el aparato. Baste recordar una vez más que en sus autógrafos Vélez sin excepción escribió *nb* y *np,* y la tradición textual solía transcribir dichas articulaciones con *m.*

Los textos que conforman esta serie se fundan en premisas cuyo valor es, recordando las palabras justas de Gianfranco Contini, «in senso altissimo, 'pedagogico'». Así, en las notas tratamos de resolver las dificultades de comprensión que puedan ofrecerse al lector moderno—arcaísmos, expresiones idiomáticas, refranes, alusiones históricas, folklóricas y mitológicas, y particularidades gramaticales, sintácticas, métricas e incluso ortoépicas. Como se propone dar las obras a conocer al mayor público posible, la anotación incluye materias bastante elementales. Por otra parte, siendo una edición crítica y, por tanto, una fuente de referencia, se propone establecer sólidas bases filológicas para futuros trabajos analíticos. Por eso se traen a colación cotejos con obras de Vélez de Guevara y otros autores. Nos aprovechamos libremente de las grandes obras de referencia, el *Diccionario de la lengua española de la Real Academia,* la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso, y el *Diccionario del uso* de María Moliner. La procedencia de otras explicaciones queda indicada en las notas.

En conclusión, queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a varias entidades cuyo generoso apoyo material e institucional durante los años ha facilitado la preparación de esta edición: el National Endowment for the Humanities, el Ahmanson Foundation, el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Educativos y Culturales, el L. J. Skaggs and Mary C. Skaggs Foundation, el California State University, Fullerton Foundation y el Program for Cultural Cooperation between Spain's Ministry of Culture and United States' Universities; Prime Computer, Inc. y Apple Computer, Inc.; la Universidad Estatal de Nueva York en Cortland, la Universidad de Kansas, la Universidad de California en Riverside, el Centro de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de California en Los Ángeles y la Universidad Estatal de California en Fullerton. Asimismo, nos es grato expresar nuestro aprecio a la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, la Biblioteca Pública del Estado de Toledo, la Biblioteca Palatina de Parma, la Biblioteca Apostólica Vaticana, la British Library, la Universitätsbibliothek de Freiburg im Breisgau, la Hispanic Society of America, la Kenneth Spencer Research Library de la Universidad de Kansas, la Pollak Library de la Universidad Estatal de California en Fullerton, la Charles E. Young Research Library de la Universidad de California en Los Ángeles, la Bancroft Library de la Universidad de California en Berkeley, la Biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid y la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. También quedamos muy agradecidos por las valiosas sugerencias técnicas suministradas por el Committee for Scholarly Editions of the Modern Language Association. Y finalmente, agradecemos la colaboración, generosidad y apoyo moral de numerosos colegas y amigos. Esperamos que los frutos de nuestra labor justifiquen su confianza en nosotros, y que en sus manos, tan hábiles, contribuyan a reconocer con mayor claridad la topografía de ese vasto mundo que era la comedia española y el lugar que Luis Vélez de Guevara ocupó en él.

†WILLIAM R. MANSON C. GEORGE PEALE

Así prefaciamos nuestra edición de las comedias de Vélez de Guevara en su formato impreso, que traslada las obras de su origen textual o, en algunos casos, de las tablas —a través del apunte manuscrito—a la página, documenta las huellas de su tradición testimonial con un aparato de variantes, y con un suplemento de notas explicativas aclara sus pormenores lingüísticos, poéticos y culturales para el lector actual. Son obvias las virtudes del formato vegetal—autonomía, permanencia, presencia física, portabilidad—, pero conlleva inconvenientes irresolubles, como es el caso de la anotación. Siendo una edición crítica de obras pertenecientes al menos estable de los géneros literarios[61], decidimos dar frontalidad a tradición textual de cada comedia, anotando las variantes al pie de la página y poniendo las notas filológicas al final de la obra, enlazando los componentes con el signo °. La configuración resulta bastante incómoda para quienes prefieran manejar un texto de lectura—por esto mismo no pocos reseñadores han impugnado la forma de nuestras ediciones—, pero dada la variedad formal de nuestra documentación filológica, invertir el orden de las notas también habría producido sus molestias. (Valgan como botón de muestra la edición crítica del *Quijote* por Rodríguez Marín o las ediciones *variorum* de Shakespeare, cuyas páginas contenían dos o tres renglones de texto seguidos de anotaciones kilométricas.)

La versión digital que ahora presentamos pretende superar dichos inconvenientes y facilitar la lectura con atributos ajustados al medio digital. Se rectifican los errores textuales de nuestras ediciones anteriores, se corrigen los deslices tipográficos y, cuando sea relevante, se actualiza la documentación crítica. Cada «volumen» de la serie se trata de una carpeta que contiene cinco archivos en formato pdf, diseñados para amenizar la lectura y simplificar las consultas técnicas: 1) los preliminares, con las abreviaturas, la introducción crítica, el ensayo textual y la bibliografía comprehensiva de las fuentes citadas en los soportes críticos y filológicos, 2) el texto de la obra, 3) las notas explicativas, 4) el aparato crítico y 5) el índice de voces comentadas. Los componentes del archivo 1 están configurados en formato paginado, como en la edición original. En cambio, los archivos 2–5 se presentan como documentos continuos, sin paginación, con versos numerados. Se han eliminado el dispositivo referencial ° y la indicación alfabética de las acotaciones (*i. e.*, A, a, AA, aa, Aa, aA, AAA, aaa) que utilizamos en la edición impresa; se han eliminado las versalitas en el aparato de variantes—el detalle tipográfico facilita la lectura en formato impreso, pero no existe en la

[61] *Cf.* los planteamientos de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Martin Esselin, *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen* y, más específicamente sobre el teatro clásico español, José María Ruano de la Haza, «Tirso's Stagecraft», Jonathan Thacker, «Rethinking Golden-Age Drama: The *Comedia* and its Contexts» y Duncan Wheeler, *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The* Comedia *on Page, Stage and Screen*, que extienden el debate global sobre la ontología del texto dramático, problematizando y actualizando los argumentos teóricos y prácticos con casos específicos basados en Lope, Tirso y Calderón.

tradición textual de ninguna de las comedias—; asimismo, se han economizado las notas referidas a los pormenores morfofonológicos, que ahora están detallados en el presente prefacio. Formateada así, se intenta que la edición sea interactiva y más fácil de manejar. Los textos de lectura son claros y sencillos; también constituyen una base de datos que permite búsquedas libres. Por otra parte, las notas y el aparato crítico pueden visualizarse cómodamente en paralelo al texto, por separado o simultáneamente, según la preferencia o necesidad del lector. El archivo final de cada carpeta, el índice de las voces comentadas, simplificará las consultas del interesado.

N.B.: Se habrá notado que, a diferencia del uso común que se lee en ediciones, estudios filológicos y manuales de referencia, transcribimos ciertos títulos con mayúsculas. Deben escribirse así porque, textualmente, se tratan de apodos, no de predicados. Por ejemplo, la protagonista de *La Serrana de la Vera*, Gila, no es una serrana cualquiera que habita en la Vera de Plasencia, sino el personaje extraordinario celebrado por el pueblo con la antonomasia que da título a la tragedia (v. 205 ss.). Otras obras de Luis Vélez también llevan títulos que son sobrenombres: acorde con la tradición caballeresca «el Caballero del Sol» distingue a Febo, nacido «de ricos y nobles padres / […] / en Londres, para desdichas, / que es de Ingalaterra corte» (vv. 277–80), y «el Águila del Agua», cuyo primer caso textual del sintagma nominal alude metafóricamente al águila marina (v. 1237), y posteriormente, sin excepción, se emplea como apelativo que evoca la fuerza, intrepidez y grandeza de don Juan de Austria; el mote de «la Barbuda» procede del labio velloso de la heroína, doña Blanca de Guevara (vv. 58–63); «el Rollo de Écija», homólogo del figurón titular, Juan Bocache, alude al emblemático monumento de dicho pueblo del que es oriundo a la vez que, por razón de la función penal de aquella picota, connota las cualidades de su carácter, necesarias para sobrevivir y prosperar en el inframundo transitado por aquel personaje (v. 547 ss.); «la Luna de la Sierra» expresa la belleza, volubilidad y distancia de la protagonista, la villana Pascuala (v. 381 ss.); y *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* yuxtapone las imágenes celestiales «Lucero», el apodo metafórico de don Fadrique Enríquez, I Duque de Arjona (vv. 530–31, 638–42, 2961–64), y «Luna», el apellido del Condestable Álvaro de Luna. Diferente es el caso de *El Verdugo de Málaga*, pues el mote que en el texto se da al protagonista Domingo de Mesa llega a ser uno de los elementos estructurantes del drama (vv. 1684–86, 1804–07, 1928 ss., 2301 ss., 2814–17). La dinámica del apodo en la segunda mitad de la comedia es la misma que en los ejemplos citados. Es decir, se refiere a su físico, su carácter y sus proezas y llega a expresar la esencia del personaje tanto o más que su nombre de pila. Luego está el caso de Asmodeo, protagonista titular de la obra más famosa de Luis Vélez, *El Diablo Cojuelo*, cuyo pie lisiado, travesura juguetona y fama folclórica se suman en el mote, como manifiesta el propio autor. No se trata meramente de un tipo cojo sino, como él mismo afirma, de un espíritu «de gran nombre»:

[…] demonio más por menudo soy, aunque me meto en todo. Yo soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales, y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo.

C. G. P.

OBRAS CITADAS

Aguilar, Gaspar. *La segunda comedia de Los agravios perdonados*. Ed. crítica de C. George Peale. Santa Barbara: Publications of *eHumanista*, 2016.

Alarcos Llorach, Emilio. *Fonología española,* 4.ª ed. aumentada y revisada. Madrid: Gredos, 1971.

———. «El sistema fonológico español», *Revista de Filología Española* 33 (1949): 265–96.

Alemán, Mateo. *Ortografía castellana.* Ed. José Rojas Garcidueñas. Estudio preliminar de Tomás Navarro. México, D.F.: El Colegio de México, 1950.

Allen, John J. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: el Corral del Príncipe, 1583–1744.* Gainesville: University Press of Florida, 1983.

———. Ver J. M. Ruano de la Haza.

Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma: diccionario histórico de la lengua española (Siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano.* 3 tomos. Madrid: Aguilar, 1958.

Álvarez-Detrell, Tamara. Ver Michael G. Paulson.

Amadei-Pulice, María Alicia. *Calderón y el Barroco: Exaltación y engaño de los sentidos.* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1990.

Anónimo. *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*. Ed. Carlos Mata Induráin. Madrid: Iberoamericana-Pamplona: Universidad de Navarra, 1998,

Arellano, Ignacio. «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas». En Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, eds. *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro.* Pp. 563–86.

———. «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro». En Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, eds. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro.* Pp. 339–55.

——— y Jesús Cañedo, eds. *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro.* Madrid: Castalia, 1991.

———. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro.* Pamplona: EUNSA-Institución Príncipe de Viana, 1987.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words.* Cambridge: Harvard University Press, 1962.

Barthes, Roland. «From Work to Text». En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies.* Pp. 73–81.

———. «La mort de l'auteur», *Mantéia* 5 (1968): 12–18.

Barroso Castro, José y Joaquín Sánchez de Bustos. «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro». En Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, eds. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro.* Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. Pp. 153–60.

Berger, Harry, Jr., *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page.* Berkeley: University of California Press, 1989.

Belmonte Bermúdez, Luis de. *El ollero de Ocaña.* Ed. crítica de C. George Peale. Introducción de Rafael González Cañal. *(En preparación)*

——— [atribuido a Luis Vélez de Guevara]. *El ollero de Ocaña*. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II*. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Pp. 143–58.

——— [atribuido a Luis Vélez de Guevara]. *El ollero de Ocaña*. Ver Luis Vélez de Guevara. *El asombro de Turquía y valiente toledano* [etc.]. Ed. José Sánchez Pérez.

Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual.* Madrid: Castalia, 1983.

Blue, William R. *Comedia—Art and History.* New York: Peter Lang, 1989.

———. *Spanish Comedy and Historical Contexts in the 1620s*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1996.

———. Ver C. George Peale *et al.*, eds.

Bobes Naves, M.ª del Carmen. *Semiología del teatro.* Madrid: Taurus, 1987.

Bowers, Fredson. «Textual Criticism». En James Thorpe, ed. *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures.* 2.ª ed. revisada. New York: Modern Language Association, 1970. Pp. 29–54.

Cañedo, Jesús. Ver Ignacio Arellano.

Casa, Frank P. y Michael D. McGaha, eds. *Editing the* Comedia. Ann Arbor: University of Michigan Dept. of Romance Languages, 1985.

Cerquiglini, Bernard. *Eloge de la variante: histoire critique de la philologie.* Paris: Seuil, 1989.

Coello, Antonio, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara. *El catalán Serrallonga*. Ed. Almudena García González. Madrid: TC/12-Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2015.

———. *El catalán Serrallonga*. En *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*. Ed. Ramón de Mesoneros Romanos. Madrid: M. Rivadeneyra, 1861; Atlas, 1952. Pp. 565–84.

Cohen, Philip. ed. *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory.* Charlottesville-London: University Press of Virginia, 1991.

——— y David H. Jackson, «Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory». En Philip Cohen, ed, *Devils and Angels.* Pp. 103–23.

Contini, Gianfranco. *Esercizî di lettura: sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei.* Firenze: Felice Le Monnier, 1947.

Correas, Gonzalo. *Ortografía kastellana i perfeta.* Salamanca: Xazinto Tabernier, 1630.

Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de . . . (1627).* Ed. Louis Combet. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Cotarelo y Mori, Emilio. «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 621–52; 4 (1917): 137–71, 269–308, 414–44.

Covarrubias [H]orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

Dawson, Anthony. *Watching Shakespeare: A Playgoer's Guide.* New York: St. Martin's, 1988.

Deleuze, Gilles. «The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud». En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies.* Pp. 277–95.

Déodat-Kassedjian, Marie-Françoise. «Los 'apartes alternos' en algunas comedias de Calderón», *Bulletin of the Comediantes* 50, 2 (1998): 419–38.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie.* Paris: Minuit, 1967.

———. *L'Écriture et la différence.* Paris: Seuil, 1967.

Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega.* Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

———, ed. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español.* London: Tamesis, 1989.

———. *Espacios teatrales del Barroco español: Calle-Iglesia-Palacio-Universidad.* Kassel: Edition Reichenberger, 1991.

———, ed. *Música y teatro. Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989).

———. *Sociología de la comedia española del siglo XVII.* Madrid: Cátedra, 1976.

———. *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico* 6 (1991).

——— y Luciano García Lorenzo, eds. *Semiología del teatro.* Barcelona: Planeta, 1975.

Dixon, Victor. «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro* 5 (1986): 35–58.

———. Reseña: Luis Vélez de Guevara. *El espejo del mundo, Don Pedro Miago. El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. En *Modern Language Review* 93, 2 (1998): 539–43.

Douglass, Ralph Thomas. «The Evolution of Spanish Orthography from 1475 to 1726». Tesis inédita. University of Pennsylvania, 1964.

Egido, Aurora. «*La vida es sueño* y los idiomas del silencio». En Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, eds. *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova.* Vol. 1. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989. Pp. 229–44.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama.* London: Methuen, 1980.

Esselin, Martin. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen, 1987.

Everest, Kelvin. «Historical Reading and Editorial Practice». En Joe Bray, Miriam Handley y Anne C. Henry, eds. *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page.* Burlington: Aldershot-Singapore-Sidney: Ashgate, 2000. Pp. 193–200.

Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores (1657). Ed. M[arcelino] M[enéndez] P[elayo]. Madrid: Imp. de Fortanet, 1903.

Forastieri Braschi. Eduardo. *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega.* Madrid: Hispanova de Ediciones, 1976.

Foucault, Michel. *Archéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1969.

———. «Qu'est-ce qu'un auteur?» *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 63 (1969): 113–38; revisión y traducción, «What Is an Author?». En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies.* Pp.141–60.

Fournier, Nathalie. *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle: Étude linguistique et dramaturgique.* Louvain: Éditions Peeters, 1991.

Gabler, Hans Walter. «Unsought Encounters». En Philip Cohen, ed. *Devils and Angels.* Pp. 152–66.

García de Diego, Vicente. *Gramática histórica española*. 3.ª ed. corregida. Madrid: Gredos, 1970.

García Lorenzo, Luciano y J. E. Varey, eds. *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales.* London: Tamesis Books Ltd. En colaboración con el Instituto de Estudios Zamoranos, 1991.

———. Ver José M.ª Díez Borque.

Gillet, Joseph E. «Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century». En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literaros e históricos.* Vol. 1. Madrid: Hernando, 1925. Pp. 443–54.

Girard, René. «Myth and Ritual in Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream».* En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies.* Pp. 189–212.

Greer, Margaret Rich. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

——— y J. E. Varey. *El teatro palaciego en Madrid: 1586–1707—Estudio y documentos.* Madrid: Támesis, 1997.

Greetham, D. C. *Textual Scholarship: An Introduction.* New York-London: Garland Publishing, 1992.

Gregg, W. W. *The Calculus of Variants: An Essay on Textual Criticism.* Oxford: Clarendon Press, 1927.

———. «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography* 3 (1950–1951): 19–30.

Gullí Pugliatti, Paola. *I segni latentI: scrittura come virtualità scenica in «King Lear».* Messina-Firenze: G. d'Anna, 1976.

Hamon, Philippe. «Statut sémiologique du personnage». En Roland Barthes *et al.*, eds. *Poétique du récit.* Paris: Seuil, 1977. Pp. 115–80;

Harari, Josué V. «Critical Factions/Critical Fictions». En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies.* Pp. 17–72.

———, ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Harris, James W. *Spanish Phonology.* Boston: M.I.T. Press, 1969.

Hay, Louis. «La critique génétique: origines et perspectives». En Louis Aragon *et al.*, eds. *Essais de critique génétique.* Paris: Flammarion, 1979. Pp. 227–36.

———. «Does 'Text' Exist?» *Studies in Bibliography* 41 (1988): 64–76.

———. «Genetic Editing, Past and Future: A Few Reflections by a User», *TEXT* 3 (1986): 117–34.

———. «Le texte n'existe pas: réflexions sur la critique génétique», *Poétique* 62 (1985): 147–58.

Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid: Gredos, 1966.

———. *Madrid en el teatro.* Madrid: C.S.I.C., 1963.

Iglesias Feijoo, Luis. «Modernización frente a 'old spelling' en la edición de textos clásicos». En Pablo Jauralde *et al.,* eds. *La edición de textos.* Pp. 237–44.

Izquierdo Valladares, Rafael. «Aparte y comunicación teatral: *La dama boba».* En Ysla Campbell, ed. *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez).* Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999. Pp. 119–27.

Jackson, David H. Ver Philip Cohen.

Jauralde, Pablo, Dolores Noguera y Alfonso Rey, eds. *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro.* London: Tamesis, 1990.

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* Trad. Michael Shaw. Intro. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

———. *Toward an Aesthetic of Reception.* Trad. Timothy Bahti. Intro. Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Jones, Joseph R. Ver C. George Peale *et al.*, eds.

Keniston, Hayward. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century.* Chicago: University of Chicago, 1937.

Kennedy, Ruth Lee. *Studies in Tirso, I: The Dramatist and His Competitors, 1620–26.* Chapel Hill: UNC Department of Romance Languages, 1974.

Kowszan, Tadeus. «Le signe au théâtre», *Diogène* 61 (1968), 59–90; «El signo en el teatro—Introducción a la semiología del arte del espectáculo». En VV. AA. *El teatro y su crisis actual.* Trad. Marie Raquel Bengolea. Caracas: Monte Ávila, 1969. Pp. 25–52.

Lapesa, Ramón. *Historia de la lengua española.* 9.ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Gredos, 1984.

Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique: sa nature, ses procédées.* Paris: Armand Colin, 1972.

Lázaro Mora, Fernando A. *«RL-LL* en la lengua literaria», *Revista de Filología Española* 60 (1978–1980): 267–83.

Legarda, P. A[nselmo]. *Lo vizcaíno en la literatura castellana.* San Sebastián: Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1953.

Lihani, John. *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués.* Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.

MacCurdy, Raymond R. Ver C. George Peale *et al.*, eds.

Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca.* Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

McGaha, Michael D. Ver Frank P. Casa.

McGann, Jerome. «What is Critical Editing?» *TEXT* 8 (1991) 15–29.

Menéndez Pidal, Ramón. *Manual de gramática histórica española.* 12.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

Minián de Alfie, Raquel. «El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición». En Pablo Jauralde *et al.*, eds. *La edición de textos.* Pp. 325–32.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español.* 2 tomos. Madrid: Gredos, 1966.

Moll, Jaime. «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria». En Pablo Jauralde *et al.*, eds. *La edición de textos.* Pp. 61–68.

Montaner, Joaquín. *La colección teatral de Don Arturo Sedó.* Barcelona: Seix i Barral, 1951.

Morby, Edwin S. «*La Arcadia* de Lope: ediciones y tradición textual», *Ábaco* 1 (1969): 135–233.

Morrás, María y Gonzalo Pontón. «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera de comedias de Lope de Vega*», *Anuario Lope de Vega* 1 (1995): 75–118.

Mundi Pedret, Francisco. Ver Alberto Porqueras-Mayo.

Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española.* 12.ª ed. Madrid: C.S.I.C., 1965.

Noguera, Dolores. Ver Pablo Jauralde.

Orozco Díaz, Emilio. «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón: el soliloquio y el aparte». En Luciano García Lorenzo, ed. *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro.* Madrid: C.S.I.C., 1983. Pp. 125–64.

———. *El Teatro y la teatralidad del Barroco (Introducción al tema).* Barcelona: Planeta, 1969.

Pascual, José Antonio. «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica». En Manuel García Martín *et al.*, eds. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro.* Vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. Pp. 37–57.

Pasquali, Giorgio. *Storia della tradizione e critica del testo.* Firenze: Felice Le Monnier, 1934.

Paulson, Michael G. y 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.* Lanham, MD: University Presses of America, 1986.

Paz y Melia, Antonio. «Nuevos datos para la vida de Luis Vélez de Guevara», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 7 (1902): 129–30.

Peale, C. George. «Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 233–53.

Peale, C. George. «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara». En Ysla Campbell, ed. *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9–12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez).* Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995. Pp. 19–44.

———. Reseña: Luis Vélez de Guevara y Dueñas, *La creación del mundo.* Ed. Henryk Ziomek and Robert White Linker. En *Bulletin of the Comediantes* 27, 2 (1976): 138–41.

——— *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos.* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1983.

Pensado, Carmen. «El artículo *ell* y otras formas con *-ell* final en castellano medieval», *Boletín de la Real Academia Española* 178 (1999): 377–406.

Pérez y González, Felipe. *«El Diablo Cojuelo»: notas y comentarios a un* Comentario *y a unas «Notas»: nuevos datos para la biografía de Luis Vélez de Guevara.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse* (1977); *The Theory and Analysis of Drama*. Trad. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Pontón, Gonzalo. Ver María Morrás.

Porqueras-Mayo, Alberto, 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*. Barcelona: PPU, 1989.

Profeti, Maria Grazia. «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Pp. 1–19; reimpresión en *La vil quimera de este montruo cómico*. Pp. 196–226.

———. «L. Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di Lingue e Letterature* 5 (1980): 49–94.

———. «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici* 10 (1965): 47–174.

Profeti, Maria Grazia. *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Edition Reichenberger-Verona: Università degli Studi di Verona, 1992.

Quevedo, Francisco de. *La perinola al Doctor Juan Pérez de Montalbán*. En *Obras completas*. Ed. Felicidad Buendía. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1961. Pp. 446–58.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades.* Ed. facsímil. 6 tomos en 3. Madrid: Gredos, 1963.

———. *Diccionario de la lengua española,* 23.ª ed. [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es>

Recoules, Henri. «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española* 55 (1975): 109–45.

Reichenberger, Arnold G. «Editing Spanish *Comedias* of the XVIIth Century: History and Present-Day Practice». En Frank P. Casa y Michael D. McGaha, eds. *Editing the* Comedia. Pp. 1–23.

Rey, Alfonso. Ver Pablo Jauralde.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos.* Madrid: Castalia, 1998.

Rodríguez Cepeda. Enrique. Ver C. George Peale *et al.*, eds.

Rojas Zorrilla, Francisco de. Ver Antonio Coello.

———. Ver Luis Vélez de Guevara.

Ruano de la Haza, José M. «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII». En Alberto Porqueras-Mayo *et al.,* eds. *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*. Pp. 201–29.

Ruano de la Haza, José M. «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón* 42 (1988): 81–102.

———. «Tirso's Stagecraft». En *Tirso de Molina: His Originality Then and Now.* Ottawa: Dovehouse Editions, 1996. Pp. 15–39.

———, ed. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1988.

——— y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.

Ruffinato, Aldo. *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*. Torino: G. Giappichelli, 1971.

Said. Edward W. «The Text, the World, the Critic». En Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies*. Pp. 161–88.

Sainz de Robles, Federico Carlos. *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*. Madrid: Aguilar, 1943.

Salomon, Noël. *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut de Bordeaux, 1965; *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Trad. Beatriz Chenot. Madrid: Castalia, 1985.

Salucio del Poyo, Damián. *El rey muerto*. Edición crítica y anotada de C. George Peale. Introducción de Christopher B. Weimer. Santa Barbara: Publications of *eHumanista*, 2023.

Salvador Plans, Antonio. *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro.* Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.

———. «La pertinencia en la utilización de la 'fabla antigua' en los dramaturgos áureos». En Beatriz Garza, José A. Pascual y Alegría Alonso González, eds. *II Encuentro de lingüistas y filólogos de España y México: Salamanca 25–30 de noviembre de 1991.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994. Pp. 245–68.

Sánchez, Juan. *Instrucción breve de las letras para figurarlas, nombrarlas y pronunciarlas bien*. En *Principios de la gramatica latina.* Sevilla: Alonso de la Barrera, 1589.

Sánchez de Bustos, Joaquín. Ver José Barroso y Castro.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale.* Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1980.

Schaeffer, Adolf. *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, nuevamente hallado, y dadas a luz por...* 2 vols. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1887.

Schevill, Rudolph. Ver Forrest Eugene Spencer.

Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 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): 391–445.

———. «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid, 1652–1700», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 35 (1959): 209–346.

———. Ver J. E. Varey.

Shillingsburg, Peter. *Scholarly Editing in the Computer Age.* Athens: University of Georgia, 1986.

Sito Alba, Manuel. «El mimema del amor en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara». En Alberto Porqueras-Mayo *et al.*, eds. *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*. Pp. 339–54.

Sloman, Albert E. «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review* 44, 2 (1949): 207–17.

Soufas, C. Christopher. «Speech Act Theory and Hispanic Drama: A Dialog with Things Done with Words», *Revista de Estudios Hispánicos* 22, 2 (1988): 107–19.

Speer, Mary B. «Editing Old French Texts in the Eighties: Theory and Practice», *Romance Philology* 45 (1991): 7–43.

Spencer, Forrest Eugene y Rudoph Schevill. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography*. Berkeley: University of California Press, 1937.

Styan, J. L. *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Tanselle, G. Thomas. *A Rationale of Textual Criticism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

———. *Textual Criticism Since Greg: A Chronicle 1950–1985.* Charlottesville-London: University Press of Virginia, 1987.

———. «The Editorial Problem of Final Authorial Intention», *Studies in Bibliography* 29 (1976): 167–211.

Tárrega, Francisco Agustín. *El renegado de Jerusalén*. Edición crítica y anotada de C. George Peale. Santa Barbara: Publications of *eHumanista*, 2021.

Taylor, Gary. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present.* New York: Oxford University Press, 1991.

Teyssier, Paul. *La langue de Gil Vicente.* Paris: Klincksieck,1959.

Thacker, Jonathan. «Rethinking Golden-Age Drama: The *Comedia* and its Contexts», *Paragraph* 22 (1999): 14–34.

Torres, Carlos de. Ver Alberto Porqueras-Mayo.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

———. *Lire le théâtre, II: l'école du spectateur.* Paris: Éditions Sociales, 1981.

———. *Lire le théâtre, III: le dialogue du théâtre.* Paris: Belin, 1996.

Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. Juan M. Lope Blanch. México, D.F.: Porrúa, 1966.

———. *Diálogo de la lengua*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

Varey, John E. «*El castigo sin venganza* en las tablas de los corrales de comedias». En Ricardo Doménech, ed. El castigo sin venganza *y el teatro de Lope de Vega.* Madrid: Cátedra, 1986. Pp. 225–39.

———. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.

———. «*Reinar después de morir*: Imagery, Themes, and their Relation to Staging». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Pp. 165–81.

———. «El teatro en la época de Cervantes». En Aurora Egido, ed. *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984. Pp. 17–28.

———. «The Use of Levels in *El condenado por desconfiado*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10 (1986): 299–310.

———. Ver Margaret Rich Greer.

Varey, John E., ed. Ver Luciano García Lorenzo.

——— y N. D. Shergold. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 1: los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587–1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1987.

——— y N. D. Shergold. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 2: representaciones palaciegas, 1603–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis, 1982.

———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 3: teatros y comedias en Madrid, 1600–1650.* Estudio y documentos. London: Tamesis, 1971.

———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 4: teatros y comedias en Madrid, 1651–1665. Estudio y documentos.* London: Tamesis, 1973.

———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 5: teatros y comedias en Madrid, 1666–1687. Estudio y documentos.* London: Tamesis, 1975.

———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 6: teatros y comedias en Madrid, 1687–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis, 1979.

———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 7: teatros y comedias en Madrid, 1699–1719. Estudio y documentos.* London: Tamesis, 1986.

Vega García-Luengos, Germán. «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara». En Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, eds. *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996. Pp. 111–28.

Vélez de Guevara, Luis. *A lo que obliga el ser rey*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Susana Hernández Araico. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

———. *La adversa y próspera suerte de Josef.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Elisa Domínguez de Paz. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2024.

———. *El Águila del Agua y Batalla naval de Lepanto*. Ed. A. Paz y Meliá. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 10 (1904): 182–200, 307–25; 11 (1904): 50–67.

———. Ver Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell.

———. *El Águila del Agua, representación española.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

———. *El alba y el sol*, con partituras de Antonio Guerrero (1761) y Enrique Moreno (1827). Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *El amor en vizcaíno*. Ed. Maria Grazia Profeti. Verona: Università degli Studi di Padova, 1977.

———. *El amor en vizcaíno. El príncipe viñador.* Ed. Henryk Ziomek. Zaragoza: Ebro, 1976.

———. *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Evangelina Rodríguez Cuadros y Harold E. Rosen. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *Los amotinados de Flandes.* Ed. Desirée Pérez Fernández y C. George Peale. Estudio introductorio de Desirée Pérez Fernández. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *Antonia y Perales.* En *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Fols. 146–52.

———. *Antonia y Perales.* En *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII.* Ed. Hannah E. Bergman. Madrid: Castalia, 1970. Pp. 223–31.

———. *El asombro de Turquía y valiente toledano. El ollero de Ocaña. El Diablo Cojuelo.* Ed. José Sánchez Pérez. Madrid: Aguilar, 1956.

———. *El asombro de Turquía y valiente toledano.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *Los atarantados.* En *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores.* Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Fols. 57–66.

———. *Atila, azote de Dios.* Ed William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Sebastián Neumeister. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2009.

Vélez de Guevara, Luis. *Autos* [*La abadesa del cielo, Auto del nacimiento, La mesa redonda*]. Ed. Ángel Lacalle. Serie Escogida de Autores Españoles, 9. Madrid: Hernando, 1931.

———. *Baile de los moriscos*. En *Colección de entremeses, loas, bailes y jácaras*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Vol. 2. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1911. Pp. 483–84.

———. *La burla más sazonada*. En *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Fols. 1–10.

———. *La burla más sazonada*. En *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI y XVII.* Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1965. Pp. 343–55.

———. *La burla más sazonada*. En *Antología del entremés barroco*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Barcelona: Plaza y Janés, 1985. Pp. 145–59.

———. *La burla más sazonada*. En *Antología del teatro breve español del siglo XVII.* Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Biblioteca, 1999. Pp. 225–41.

———. *El Caballero del Sol.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Luisa Lobato. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2011.

———. *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*. En Adolf Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas, I.* Pp. 147–262.

——— [atribuida a Lope de Vega, bajo el título de *El prodigioso príncipe transilvano*]. *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*. En *Obras de Lope de Vega*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Ac.N., 1. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1916. Pp. 369–421.

———. *Celos, amor y venganza, o No hay mal que por bien no venga.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Paul Michael Johnson. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2018.

———. *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Matthew D. Stroud. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Ed. Henryk Ziomek y Ann N. Hughes. Kassel: Edition Reichenberger, 1992.

———. *El cerco de Roma por el rey Desiderio.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alma Mejía González. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *El cerco del Peñón de Vélez.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Soledad Carrasco Urgoiti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

———. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*. Ed. Richard Hubbell Olmsted. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1944.

———. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas E. Case. Fullerton: Cal State Fullerton Press, 1997; 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *El Conde don Sancho Niño*. Ed. Robert J. Bininger y Ricardo L. Landeira. Vigo: El Faro de Vigo, 1971.

Vélez de Guevara, Luis. *El Conde don Sancho Niño*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Daniele Crivellari. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2023.

———. *La conquista de Orán.* Ed. C. George Peale y Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2020.

———. *Correr por amor fortuna*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Odile Lasserre-Dempure. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2018.

———. *La corte del demonio*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Yaquelín Caba. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

———. *La creación del mundo.* Ed. Henryk Ziomek y Robert White Linker. Athens: University of Georgia Press, 1974.

———. *La creación del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Jonathan Thacker. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2021.

———. *La cristianísima lis y azote de la herejía*. Ed. C. George Peale y Raquel Sánchez Jiménez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2021.

———. *La devoción de la misa*. Ed. Adolf Schaeffer. En *Ocho comedias desconocidas*, *II*. Pp. 75–152.

———. *La devoción de la misa*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2020.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Adolfo Bonilla y San Martín. Vigo: Librería de Eugenio Krapf, 1902.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid: La Lectura, 1918; Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Enrique Rodríguez Cepeda y Enrique Rull. Madrid: Alcalá, 1968.

———. *El Diablo Cojuelo.* Ed. Ramón Valdés. Estudio preliminar de Blanca Periñán. Barcelona: Crítica, 1999.

———. *El diablo cojuelo.* Ver *El asombro de Turquía y valiente toledano.* Ed. José Sánchez Pérez.

———. *El diablo está en Cantillana.* En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II.* Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: M. Rivadeneyra, 1857–1858; Atlas, 1951. Pp. 159–76.

———. *El diablo está en Cantillana.* Ed. Enrique J. Rodríguez Baltanás. Alcalá de Guadaira: Guadalmena, 1990.

———. *El diablo está en Cantillana.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Juan Matas Caballero Vázquez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *Los disparates del Rey don Alfonso, el de la mano horadada*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2026.

——— [atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla]. *Don Pedro Miago.* En *Comedias escogidas de Francisco de Rojas Zorrilla*. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: M. Rivadeneyra, 1861; Atlas, 1952. Pp. 527–43.

Vélez de Guevara, Luis. *Don Pedro Miago.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. Fullerton: Cal State Fullerton Press, 1997; 2.ª ed. corregida y aumentada. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

——— [atribuido]. *El embuste acreditado*. Ed. Arnold G. Reichenberger. Granada: Universidad de Granada, 1956.

———. *El espejo del mundo.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. Fullerton: Cal State Fullerton Press, 1997; 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *Los fijos de la Barbuda*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de de Javier Irigoyen-García. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2022.

———. *El gran Jorge Castrioto.* En *«Comedias escanderbecas».* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. Apostillas temáticas de Mehmet Sait Şener. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019. Pp. 345–525.

———. *El Hércules de Ocaña*. En Adolf Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas, II.* Pp. 217–93.

———. *El Hércules de Ocaña*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Antonio Carreño. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *El hijo del águila.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2005.

———. *Los hijos de la Barbuda*. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* II. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Pp. 125–42.

———. *Los hijos de la Barbuda*. Ed. M. G. Profeti. Pisa: Università di Pisa, 1970.

———. *El jenízaro de Albania*. En *«Comedias escanderbecas».* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. Apostillas temáticas de Mehmet Sait Şenet. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019. Pp. 67–141.

———. *La jornada del Rey don Sebastián en África*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Marsha A. Swislocki. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2014.

———. *Juliano Apóstata.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Arturo Rodríguez López-Abadía. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2016.

———. *El lego de Alcalá.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Luis González Fernández. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, con partitura de Antonio Guerrero (1752). Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Javier J. González Martínez y Gareth A. Davies. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2013.

———. *La luna de la Sierra*. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, II. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Pp. 177–97.

———. *La luna de la Sierra*. Ed. Luisa Revuelta. Zaragoza: Ebro, 1958.

———. *La luna de la Sierra*. En *Selección de comedias del Siglo de Oro*. Ed. Alva V. Ebersole. Chapel Hill: University of North Carolina Dept. of Romance Languages, 1973.

———. *La Luna de la Sierra*. Ver *Reinar después de morir.* Ed. A. Valbuena Prat.

Vélez de Guevara, Luis. *La Luna de la Sierra*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Arturo Pérez Pisonero. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

———. *El marqués del Vasto.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Teresa Ferrer Valls. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *El más amante pastor y dichoso patriarca.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Elisa Domínguez de Paz. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2024.

———. *Más pesa el Rey que la sangre*. Ed. Frank J. Bianco. Barcelona: Puvill, s. a.

———. *Más pesa el Rey que la sangre*. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II*. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. BAE, 45. Pp. 95–108.

———. *Más pesa el Rey que la sangre*. Ed. Henryk Ziomek. Clásicos Ebro, 134. Zaragoza: Ebro, 1976.

———. *Más pesa el Rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

——— [atribuida a Lope de Vega]. *La mayor desgracia de Carlos V, y hechicerías de Argel*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Ac. 12. Madrid: «Sucesores de Rivadeneyra», 1901. Pp. 153–86; reimpresión BAE, 224. Madrid: Atlas, 1969. Pp. 1–49.

———. *La mayor desgracia de Carlos Qunito*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Harry Sieber. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *El mejor rey en rehenes.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Dann Cazés Gryj. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019.

———. *La montañesa de Asturias.* Ed. M. G. Profeti. Verona: CLUED, 1975–76.

———. *La montañesa de Asturias.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *El negro del serafín.* Ed. C. George Peale y Javier J. González Martínez. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez y C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2012.

———. *La niña de Gómez Arias.* Ed. Ramón Rozzell. Granada: Universidad de Granada, 1959.

———. *La niña de Gómez Arias.* Ed. Carmen Iranzo. Chapel Hill: University of North Carolina Dept. of Romance Languages, 1974.

———. *La niña de Gómez Arias.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María M. Carrión. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

——— [atribuida a Lope de Vega]. *El niño diablo*. En *Obras de Lope de Vega*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Ac.N., 8. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1930. Pp. 67–100.

———. *El Niño Diablo,* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011.

Vélez de Guevara, Luis. *Los novios de Hornachuelos*. Ed. John M. Hill. En *Revue Hispanique* 59 (1923): 105–295.

———. *Los novios de Hornachuelos*. Ed. John M. Hill y Frank O. Reed. New York: The Century Company, 1929.

——— [atribuida a Lope de Vega]. *Los novios de Hornachuelos*. En *Comedias escogidas de Lope de Vega, III.* Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. BAE, 41. Madrid: M. Rivadeneyra, 1857; Atlas, 1950. Pp. 387–402.

——— [atribuida a Lope de Vega]. *Los novios de Hornachuelos*. En *Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Ac., 10. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

——— [atribuida a Lope de Vega]. *Los novios de Hornachuelos*. En *Obras esocogidas de Lope de Vega, I, Teatro.* Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1946.

———. *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Glen F. Dille y Miguel Zugasti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004.

———. *El primer Conde de Orgaz, y Servicio bien pagado*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Sebastian Neumeister. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *El príncipe esclavo, Primera parte*. En *«Comedias escanderbecas».* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. Apostillas temáticas de Mehmet Sait Şener. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019. Pp. 143–248.

———. *El príncipe esclavo, Segunda parte.* En *«Comedias escanderbecas».* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. Apostillas temáticas de Mehmet Sait Şener. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019. Pp. 249–344.

———. *El príncipe viñador.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Juan Matas Caballero. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *El privado perseguido.* Ed. crítica, introducción y notas de Daniele Crivellari. Massarosa: Edizioni il Molo, 2012.

———. *El prodigioso Príncipe transilvano*. Ed. Federica Cappelli. Pisa: Edizioni ETS, 2022.

———. *Reinar después de morir*. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II.* Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Pp. 109–23.

———. *Reinar después de morir*. Ed. Gerardo Diego. En *Poetas dramáticos españoles, I*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1960. Pp. 227–316.

———. *Reinar después de morir*. En *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays.* Ed. Raymond R. MacCurdy. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971. Pp. 379–426.

———. *Reinar después de morir*. Ed. Giuseppe Carlo Rossi. Napoli: R. Pironti e Figli, 1961.

———. *Reinar después de morir*. Ed. Francisco Ynduraín. Zaragoza: Ebro, 1944.

———. *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana.* Ed. Manuel Muñoz Cortés. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

Vélez de Guevara, Luis. *Reinar después de morir. La Luna de la sierra.* Ed. A. Valbuena Prat. Madrid: Compañía Ibero-Americana, ¿1930?

———. *Reinar después de morir*. En Federico Carlos Sainz de Robles. *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.* Pp. 321–500.

———. *Reinar después de morir.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Donald R. Larson. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *El Rey don Sebastián.* En Adolf Schaeffer, *Ocho comedias desconocidas, II.* Pp. 153–216.

———. *El Rey don Sebastián.* Ed. Werner Herzog. Madrid: Real Academia Española, 1972.

———. *El Rey en su imaginación*. Ed. J. Gómez Ocerín. Madrid: Sucesores de Hernando, 1920.

———. *El rey en su imaginación*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas A. O'Connor. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *El Rey don Alfonso, el de la mano horadada*. Ver Anónimo.

———. *El Rey naciendo mujer*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

———. *El Rollo de Écija*. Ed. C. George Peale. Estudio introductorio de Elena Di Pinto. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2025.

——— [atribuida a Tirso de Molina]. *La romera de Santiago*. En *Comedias de Tirso de Molina, II*. Ed. Emilio Cotarelo. Madrid: Bailly-Bailliére, 1907. Pp. 388–415.

——— [atribuida a Tirso de Molina]. *La romera de Santiago*. En *Obras dramáticas completas, II.* Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1952. Pp. 1225–72.

——— [atribuida a Tirso de Molina]. *La romera de Santiago*. En *Obras de Tirso de Molina, V*. Ed. María del Pilar Palomo. Madrid: Atlas, 1971. Pp. 161–211.

———. *La romera de Santiago.* Ed. C. George Peale y Francesca Patano. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2025.

———. *La rosa de Alejandría.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Elisa Domínguez de Paz. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2018.

———. *Santa Susana.* Ed William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Elisa Domínguez de Paz. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2021.

———. *La sarna en los banquetes.* En *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Fols. 11–21.

———. *La sarna en los banquetes.* En *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI y XVII.* Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1965. Pp. 329–42.

———. *La serrana de la Vera*. Ed. R. Menéndez Pidal y M.ª Goyri de Menéndez Pidal. Madrid: Sucesores de Hernando, 1916.

———. *La serrana de la Vera*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Alcalá, 1967.

———. *La serrana de la Vera*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. 2.ª ed. enteramente revisada. Madrid: Cátedra, 1982.

Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de la Vera*. Ed. Piedad Bolaños Donoso. Madrid: Castalia, 2001.

———. *La Serrana de la Vera.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech. Fullerton: Cal State Fullerton Press, 1997; 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *Si el caballo vos han muerto, y Blasón de los Mendozas*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Javier J. González y Valerie F. Endres. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Melveena McKendrick y Javier J. González Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *Teatro breve.* Ed. Héctor Urzáiz Tortajada. Ed. Héctor Urzáiz Tortajada. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2002.

———. *Las tres edades del mundo.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Ana Suárez Miramón. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2025.

———. *Los tres portentos de Dios.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2011.

———. *El triunfo mayor de Ciro, vencerse a sí mismo.* Ed. Javier J. González Martínez y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier Burguillo. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2014.

———. *El verdugo de Málaga. Baile de los moriscos*. Ed. Maria Grazia Profeti. Zaragoza: Ebro, 1975.

———. *El Verdugo de Málaga.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Esther Borrego Gutiérrez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2026.

———. *Virtudes vencen señales.* Ed. M. G. Profeti. Pisa: Università di Pisa, 1965.

———. *Virtudes vencen señales.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de José María Ruano de la Haza. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

——— *et al. Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*. En *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: M. Rivadeneyra, 1855; reimpresión Atlas, 1946. Pp. 487–508.

——— *et al. Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*. En *Obras de Guillén de Castro y Bellvis*. Ed. Eduardo Juliá Martínez. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1927. 3: 593–639.

——— *et al. El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*. Ver Antonio Coello.

——— *et al. Enfermar con el remedio*. En *Comedias escogidas de don Pedro Calderón de la Barca, IV*. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: M. Rivadeneyra, 1850; Atlas, 1950.

———, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. *También la afrenta es veneno*. En *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: M. Rivadeneyra, 1861; Atlas, 1952. Pp. 585–602.

Vélez de Guevara, Luis y Francisco de Rojas Zorrilla. *También tiene el sol menguante*. Ed. Piedad Bolaños. Würzburg-Madrid: More Than Books-Clásicos Hispánicos, 2013. En línea: <https://clasicoshispanicos.com/ebook/tambien-tiene-el-sol-menguante/>

———, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos.* Ed. Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal Durán y C. George Peale. Estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso y Abraham Madroñal. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2012.

———. Ver Antonio Coello.

Veres d'Ocón. Eugenio. «Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda», *Revista de Filología Española* 34 (1950): 197–206.

Villar, Juan. *Arte de la lengua española, reducida a reglas, y preceptos de rigurosa gramática.* Valencia: Francisco Verengel, 1651.

Vitse, Marc. *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII.e siècle.* Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

Wade, Gerald E. «The Orthoëpy of the Holographic *Comedias* of Vélez de Guevara», *Hispanic Review* 9 (1941): 459–81.

Warren, Roger. *Staging Shakespeare's Late Plays*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Weber de Kurlat, Frida. «El dialecto sayagués y los críticos», *Filología* 1 (1949): 43–50.

———. «Formas del sayagués en los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Hernán González de Eslava», *Filología* 5 (1959): 248–68.

———. «Latinismos arrusticados en el sayagués», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1947): 166–70.

Wheeler, Duncan. *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

Whitaker, Shirley B. «*La Baltasara* in Performance, 1634–35: Reports from the Tuscan Embassy». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Pp. 203–06.

———. «The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Renaissance Quarterly* 31, 4 (1978): 515–31.

Whitby, William M. Ver C. George Peale *et al.*, eds.

Worthen, W. B. «Drama, Performativity and Performance», *PMLA: Publications of the Modern Language Association* 113, 5 (1998): 1093–1107.

Zamora Vicente, Alonso. *Dialectología española.* 2.ª ed. muy aumentada. Madrid: Gredos, 1970.

Zeller, Hans. «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts», *Studies in Bibliography* 28 (1975): 231–64.