



Espacio, tiempo y género en la comedia española

Actas de las II JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO
Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003

COLECCIÓN



Edición cuidada por
Felipe B. Pedraza Jiménez
Rafael González Cañal
y **Gemma Gómez Rubio**

La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: «Correr por amor fortuna»¹

Germán Vega García-Luengos

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

I. LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA EN UN EXTENSO REPERTORIO

Fue Vélez de Guevara un escritor de obra prolija: cuatrocientas comedias es el número redondo de su mitología particular sobre el que insistieron el propio autor, su hijo Juan, el colega Pérez de Montalbán o el cronista Pellicer; cantidad que le situaría en el segundo puesto de la nómina de dramaturgos áureos, junto a Tirso, pero bastante detrás de Lope. Desde luego, un análisis de las referencias suscita la sospecha de que se trata de una cifra pulida y convenida y no el resultado de una contabilidad precisa [Vega, 1996: 112, n. 8]. Pero seguro que escribió muchas: para aceptarlo basta considerar el número de las conservadas y admitir que son sólo una parte de las que existieron, dado el tratamiento de los materiales textuales en su época. Las más de ochenta piezas que hoy se le adjudican, en relación con las cuatrocientas supuestas, arrojan un índice de conservación mejor que el de Lope. Y eso que sus obras —y es otra de las peculiaridades que deben notarse al comenzar la valoración general del repertorio conservado— nunca fueron agrupadas en una

¹Este trabajo forma parte del proyecto I+D *Géneros dramáticos en la comedia española: Luis Vélez de Guevara* (BFF2002-04092-C04-02), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

colección particular como ocurrió con la mayoría de los poetas más renombrados. Mira de Amescua y él son los únicos de los que no nos ha llegado ningún volumen de sus comedias. Resulta algo raro, dado su prestigio y que está en plena actividad en los años treinta, que es el gran momento de las ediciones en partes. No sabemos las razones; pero, en todo caso, la falta de esa colección ha debido de pesar en su menor consideración por los historiadores y críticos de la literatura. Hay un claro contraste entre el renombre del que disfrutó en la época y su posición en las ediciones y los estudios literarios desde el siglo XIX hasta nuestros días.

La larga lista de piezas conservadas que se le atribuyen son los restos de una dilatada trayectoria profesional, que va de 1597 o 1598 en que, todavía al servicio del Cardenal Rodrigo de Castro, escribiría *El Príncipe transilvano*, según Cionarescu [1954], a las vísperas de su muerte, más de cuarenta años después.

Los primeros estudios sólidos de este corpus dilatado ya advirtieron la llamativa carencia de comedias de capa y espada, un tipo tan frecuente entre sus contemporáneos. Lo que conviene, a grandes rasgos, con la imagen de su teatro que fragmentariamente elaboraron los propios contemporáneos del escritor. Sirva como testimonio el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses*, donde Cervantes habla del «rumbo, tropel, boato y grandeza» de sus comedias.

Así, Cotarelo, al que tanto debe la memoria biográfica y bibliográfica del dramaturgo y sus obras, a pesar de que no parece que le suscitara demasiada simpatía, dice al respecto de los géneros que cultivó:

Si se exceptúan sus medianos ensayos en el drama religioso, casi todas las demás obras son históricas, legendarias o genealógicas. Y aunque el fondo del asunto sea privado, le da Vélez carácter heroico... De la verdadera comedia no nos ha dejado muestras, ni aun de aquella cortesana o palaciega... ni menos aún de la de costumbres particulares de la clase media, ni de la de enredo, al estilo de Calderón, ni de la de costumbres locales especialmente madrileñas [1916-1917: IV, 441]².

El trabajo de Spencer y Schevill [1937], otro de los pilares básicos de la bibliografía de Vélez, ofrece una división de sus obras en comedias novelescas, histórico-novelescas, divinas, autos, colaboraciones, entremeses y bailes. Tal clasi-

² Convienen con esta opinión las de Cejador —«Las más [de las comedias] pertenecen al género heroico tratan de asuntos históricos y elevados, son dramas de grande espectáculo teatral, comedias de teatro, de espectáculo, de ruido»— [1916: 218] y Valbuena Prat [1930: 5].

ficación ha tenido bastante eco en los estudiosos del poeta, aunque se trate de algo muy especial, con una terminología propia no asimilable a las de otras. El caso es que si se va a los apartados concretos a considerar el material contenido en ellos, se comprobará que no contemplan la existencia de lo que conocemos como comedias de capa y espada.

Sin embargo, esta ausencia proclamada por los primeros estudios no ha sido asumida por intentos más modernos de clasificación y caracterización global, donde se etiquetan como tales diversas obras del escritor. Así ocurre en los trabajos de alcance muy diferente, por lo que se refiere a la atención al poeta, de Profeti [1965: 102-105], Díez Borque [1988: 121-124] o el recién aparecido de Peale y Urzáiz [2003: 932-942].

Lo primero que llama la atención es la divergencia absoluta de sus propuestas sobre los títulos a incluir en ese supuesto apartado genérico: no coinciden ni en uno. Es más sorprendente que ocurra esto cuando el subgénero en cuestión se presenta como uno de los mejor definidos, entre otras razones, porque ya vienen los intentos de identificación desde los propios contemporáneos (repásense las citas clásicas de Suárez de Figueroa en *El pasajero* o de Bancos Candamo en *Teatro de los teatros*, más explícita aún). Los estudiosos actuales, por su parte, al tiempo que insisten en que la delimitación taxonómica del repertorio dramático áureo es una de las tareas pendientes más necesarias, han aducido ajustadas precisiones sobre el mismo³. En síntesis: para conseguir un buen espécimen de capa y espada el autor debe enmarcar en su tiempo y espacio la comedia; ha de utilizar personajes que pertenezcan a la nobleza no de título, con nombres adscribibles a ellos en la vida real, y que guarden entre sí relaciones estrechas de parentesco o de relación amorosa; los situará en lugares reconocibles, y mejor si abundan los urbanos; planteará líos de amor y celos, y echará mucho ingenio para enredar (los personajes suelen aludir explícitamente a la maraña que se ha urdido). Para ello son herramientas utilísimas los disfraces, las noches, el hablar u oír más de la cuenta, y una sorprendente capacidad para que coincidan en el tiempo y el espacio los personajes que menos conviene que lo hagan. La métrica suele ser más sencilla, con menos pasajes y tipos estróficos. Asimismo, sus exigencias escénicas son muy parcas normalmente, y no se requieren máquinas ni decorados ni objetos especiales: basta el tablado y los huecos de la pared del teatro

³Véanse los trabajos dedicados al subgénero en el primer número de *Cuadernos de Teatro Clásico* [1988], especialmente el de Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada».

con sus cortinas. Y muy importante: todo esto se hace para divertirse, porque son comedias cómicas⁴.

Para Profeti [1965: 102-105], que subraya la escasa propensión del escritor al subgénero y acota su existencia prácticamente a la etapa inicial, serían de capa y espada *La niña de Gómez Arias*, *El embuste acreditado* y *Celos, amor y venganza*. Díez Borque [1988: 121], por su parte, considera un grupo «costumbrista y de capa y espada, con personales planteamientos», en el que estarían *La luna de la sierra* y *La serrana de la Vera*. Peale y Urzáiz [2003: 932-942] conceden un apartado de «comedias de capa y espada», que inician corrigiendo la idea de que el poeta no cultivó este tipo:

Durante largo tiempo el consenso de los críticos ha sido que Vélez nunca desarrolló este género. Sin embargo, *Los sucesos en Orán por el Marqués de Ardales* y *Correr por amor fortuna* fueron concebidas y realizadas explícitamente en esa tradición. Vélez demuestra dicha tendencia también en *Cumplir dos obligaciones...*

Si exceptuamos *Correr por amor fortuna*, de la que enseguida trataremos, pienso que las ocho restantes aducidas en los tres trabajos citados no deben calificarse entre las de capa y espada, por mucho que tengan algunas coincidencias, como puede ser un enredo más marcado de lo normal, el tema amoroso, etcétera. Hay un factor fundamental que descarta a la mayoría: que se trata de comedias serias, no cómicas. La única excepción podría ser *El embuste acreditado*, pero, además de que hay indicios que la excluyen del repertorio de Vélez⁵, no cumple con otros requisitos importantes de la capa y espada, como la cercanía temporal y espacial. La protagonista se llama Rosimunda, y es duquesa de Milán. Efectivamente, este aspecto también es contravenido por la mayoría de las otras siete supuestas comedias de capa y espada: *Celos, amor y venganza* tiene como personaje el rey de Nápoles, y la protagonista es la princesa de Sicilia. *Los sucesos de Orán* cuenta como protagonistas a un conde, un marqués; presenta luchas con moros, galeras que se muestran al público en el primer corredor y otras manifestaciones de una aparatosidad escenográfica que

⁴Ver Vitse [1988: 326-327].

⁵Juan de Zabaleta le disputa la autoría. La edición crítica de A. G. Reichenberger se inclina por Vélez, cuyo nombre aparece en la mayoría de los testimonios críticos localizados. Sin embargo, M. G. Profeti [1980: 60-63] ha apuntado en favor de la opción alternativa el indicio consistente de que la *Parte XXXIV de Comedias Nuevas Escogidas*, donde se inserta la copia a nombre de Zabaleta, lleve una «aprobación» del propio escritor.

contradice lo apuntado anteriormente. *Cumplir dos obligaciones* tiene entre las *dra-matis personae* a duques de Sajona y de Baviera, además de emperadores; el tablado se pone de luto, hay ataúdes y velas, etcétera. *La niña de Gómez Arias*, *La luna de la sierra* y *La serrana de la Vera* son clasificadas entre las «comedias de tema histórico y legendario» por Peale y Urzáiz [2003: 936-937]; incluso más adelante llegan a calificar a esta última de «tragedia» [2003: 945]. En realidad, los casos de *La niña de Gómez Arias* y *La serrana de la Vera* muestran a las claras hasta qué punto puede ser laxo el baremo de la capa y espada que se ha aplicado a Vélez: ¿en qué lugar hemos visto que se clasifiquen como tales las comedias de Calderón y Lope con el mismo título y asunto?

Insisto: una cosa es que haya enredo y amores, y otra que obedezcan a la serie genérica concreta que nos ocupa. Así las cosas, y tras pasar revista a estos casos propuestos y a otros posibles, creo que debemos aceptar y destacar que entre las peculiaridades llamativas del repertorio de Vélez de Guevara, con más de ochenta obras atribuidas conservadas, está la escasez extrema de comedias que sin tener que andar con salvedades y matizaciones gruesas y prolijas se puedan llamar de capa y espada.

El diagnóstico es de escasez extrema, no de ausencia absoluta, porque sí que habría una comedia, la ya apuntada de *Correr por amor fortuna*, que podría asociarse más o menos limpiamente a este subgénero tan bien representado en los repertorios de sus colegas por lo general. Así lo señalé en un trabajo previo [Vega, 1996: 118-121], donde adelantaba algo que ahora pretendo desarrollar: que es la única que puede calificarse como tal con propiedad y que ninguna otra etiqueta disponible le conviene tanto. Quiere ello decir que las dos secciones del título que antecede y sintetiza el presente trabajo podrían intercambiar el orden para aclarar mejor su alcance, porque la relación que hay entre ambas no es del todo y la parte, sino de identidad: *Correr por amor fortuna*: la comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara.

La pieza ha estado fuera del alcance de Cotarelo, Spencer-Schevill y otros estudiosos anteriores y posteriores, a pesar de que hay frecuentes referencias a su título en las listas de impresos, e incluso de representaciones, desde su época a la nuestra. Sólo recientemente ha sido localizada en la Biblioteca Nacional de Madrid la única copia de la que se tiene noticia: una suelta del siglo XVII sin datos de imprenta [Vega, 1993: 476-477]. El impreso, cuyos abundantes errores no dejan recuperar los versos en las mejores condiciones, debió de tener como modelo un

manuscrito que o estaba ya errado o no fue leído correctamente por el componedor en bastantes puntos. De su descuido nos habla, por ejemplo, que su relación de *dramatis personae* deje fuera a una parte notable de las que realmente intervienen: desde la protagonista Teodora a otros menos importantes, como dos bandoleros, un romero o varios comediantes.

Los resultados de su estudio, de los que darán cuenta ya las páginas que siguen, no sólo conciernen a problemas de género, sino también a los otros dos lemas del presente encuentro, apuntando aspectos de interés en relación con el tiempo y el espacio escénico y dramático; así como con el tiempo y espacio históricos de escritura. Y con el arte en general de Luis Vélez de Guevara, porque no deja de ser él aun cuando se adentra en un subgénero tan poco frecuentado. Más aún, se diría que precisamente este terreno inusual es muy adecuado para notar los rasgos definidores de su arte dramático, que le individualizan del de sus contemporáneos.

2. ACCIÓN Y ACTANTES DE *CORRER POR AMOR FORTUNA*

Las damas y los galanes que protagonizan la comedia son personas particulares de nombres y características similares a las contemporáneas y vecinas de los espectadores. Actúan impulsados por amor, celos, despecho y honor. Sus voluntades y fortunas les juntan y les separan, urdiendo un enredo con las características habituales del subgénero: mujeres disfrazadas de varón, hermanos celosos de la honra familiar, noches cómplices, escenas costumbristas.

Los tres protagonistas varones pertenecen a la nobleza sevillana. Algunos de sus nombres y apellidos obedecen a la tendencia habitual en Vélez de utilizar los de personas de su entorno. Rodrigo de Mendoza es uno de ellos, tocayo del primer hijo varón del Conde de Saldaña, a quien sirviera el escritor durante varios años (y que se convertirá en el duque del Infantado, y en dedicatario de la *Segunda parte* de comedias de Calderón unos años después, en 1637). Guevara es su segundo apellido. De la tendencia que tiene Vélez a usarlo han tratado Rozzell [1959: 62-63] y Profeti [1965: 160]. Lo que la presente comedia muestra es que esto no sólo ocurriría en la época inicial, como ha apuntado el estudioso citado en primer lugar, sino todavía mucho después, de acuerdo con la propuesta de datación de la que se dará cuenta más adelante. Otro de los protagonistas, Bernardo de Luján (de cuyos apellidos también hablaremos luego), ha decidido dejar su vida de estudiante por la de soldado y parte

a Sanlúcar para embarcarse en las galeras de España que van a Italia. En Sevilla ha dejado a dos mujeres despechadas por sus promesas de matrimonio incumplidas: doña Teodora, a quien ha llegado a gozar, y doña Juana. Cada una por su cuenta saldrán en su busca disfrazadas de varón y dispuestas a todo, incluso a enrolarse en la guerra: una vez más la mujer desenvuelta en el teatro de Vélez [Profeti, 1965: 78-79]. Los hermanos de las dos damas, don Rodrigo de Mendoza y don Félix Ordóñez, las acompañarán por distintos y retorcidos caminos. El destino es Barcelona, donde deberá hacer escala la flota en que se ha enrolado Don Bernardo. En la estela del viaje de doña Juana se enreda el bandolero Leonardo Cervelló, enamorado de ella desde el momento en que la apresó y dolido por su escapada. También saldrá tras ella. Al final todos los que huyen y persiguen se encuentran reunidos en la oscuridad nocturna de una masía en el campo de Barcelona, donde han acudido a protegerse. Ahí confluyen también otros personajes variopintos (un romero, los miembros de una compañía de comediantes), para dar lugar a una escena de tono entremesil ciertamente curiosa. Cuando las discusiones a oscuras de unos con otros suben de tono, aparece el casero que abre las ventanas a la luz del día. Los personajes se reconocen y el final ordena las parejas: don Bernardo casará con doña Teodora, don Rodrigo con doña Juana.

La escena última confirma la prioritaria vocación de divertimento que tiene la pieza. El Vélez de *Correr por amor fortuna* no es el Vélez del teatro «dignificado» de sus comedias heroicas.

3. ESPACIO DRAMÁTICO, ESPACIO ESCÉNICO

El viaje marca el tratamiento del espacio dramático. Los elegidos para enmarcar los distintos cuadros son lugares que favorecen el encuentro de los personajes: dos en la primera jornada, cuatro en la segunda y otros cuatro en la tercera⁶: Cinco de los diez, la mitad, corresponden a posadas (2+1+2). Es lógico que ocurra cuando de viajes se trata. Dos son lugares en el campo interior (0+1+1) y tres a la orilla del mar (0+2+1). Más adelante nos detendremos en la importancia de este elemento como espacio físico y referente poético. Las únicas localizaciones que se repiten son las de la posada de Castilblanco, en donde transcurren los dos cuadros del primer acto, y las del paso donde se apuesta el bandolero Leonardo.

⁶Para la definición de cuadro como segmento de la acción dentro de cada jornada, véase la entrada «Divisiones de la comedia» de Vitse, en Casa-García Lorenzo-Vega [2002: 109-111].

Como si del *Quijote* se tratara, Barcelona es el final del viaje. Ahí está el mar, que es a la vez una puerta a una nueva vida en lo personal y un destino nacional (en su condición de camino hacia Italia o Flandes). Barcelona es también una fuente de problemas, que el espectador de la época sabría identificar inmediatamente, y más en el año caliente de su escritura, como se verá.

Son dos las ocasiones en que se amplía el espacio dramático mediante el recurso de personajes que refieren acciones que ocurren en lugares que ellos pueden ver pero no los espectadores. El relato ticscópico más destacado está puesto en boca de Teodora, quien nos da cuenta de cómo Bernardo y Juana llegan a la galera real, son recibidos, levantan anclas y se adentran en el mar. Es un parlamento de gran interés, por su contribución a subrayar la importancia del mar en la comedia y por la destreza con que lo descriptivo se combina con la expresión de los sentimientos de amor y celos de la dama, cuya temperatura lírica va subiendo de grados. El otro ensanchamiento del espacio se da al comienzo de la tercera jornada, cuando el bandolero Leonardo describe las evoluciones del caballo de don Félix que se acerca al paso donde él está apostado.

El espacio dramático nos remite a la geografía de la España contemporánea. Los lugares mencionados como referentes de esta fábula son Sevilla, Castilblanco de los Arroyos, Guadalquivir, Sanlúcar de Barrameda, Salamanca, Cartagena, Igualada, Barcelona. También hay lugares del exterior con los que España está relacionada, como Italia, Flandes, Maastricht, Alemania, golfo de Narbona, Marsella, Orán.

Por lo que al espacio escénico se refiere, la comedia se desmarca con claridad de la «espectacularidad» que la crítica siempre ha achacado a Vélez y que algunos han considerado incluso como razón de su éxito en la corte del conde duque de Olivares. Ninguna acotación apunta que para su puesta en escena se necesite algo más que algunos pocos accesorios y el espacio vacío de un salón de palacio o del escenario del corral (ni siquiera hay que jugar con los distintos corredores; bastan el tablado y las puertas para entrar o salir del primer nivel de la pared del teatro).

4. EL TIEMPO Y EL ESPACIO HISTÓRICOS DE ESCRITURA Y REFERENCIA

Desgraciadamente, no son muchas las obras del teatro español que permiten situarlas con cierta precisión en el espacio y el tiempo. Y es una pena, porque

supone una seria dificultad para conocer la dramaturgia particular de cada autor y el desarrollo global del fenómeno áureo. No es el caso de la que ahora comentamos. Algunas alusiones esparcidas a lo largo de las tres jornadas, ayudadas por un dato de carácter documental, creo que permiten fecharla con bastante exactitud y situarla en un contexto de creación y representación como no le ha ocurrido a ninguna otra pieza del escritor. Es curioso que la última en incorporarse sea, a la vez que la representante más ajustada al casillero de capa y espada, la que mejor se puede datar dentro de un repertorio en el que los críticos han destacado sus serios problemas de fijación cronológica⁷.

Todo apunta a que fue escrita en la Navidad de 1632, en un margen de ocho o diez días, como mucho, después del 25 de diciembre. Esa fecha actúa como terminus a quo porque sabemos que es cuando llegaron a la Corte las noticias de que el temido rey sueco Gustavo Adolfo había muerto (en realidad lo había hecho el 16 de noviembre) en el campo de batalla de Lützen, donde se había enfrentado a las tropas del bando imperial comandadas por Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein, duque de Friedland, el Frislant o Frislán de los textos españoles. A los dos días la noticia se confirmaba y se celebraba con fuegos artificiales y un *Te Deum* en la capilla real [Elliott, 1998: 506]. A ello, entre otras cosas, se refiere el gracioso Llorente cuando de regreso a Sevilla llega a la posada de Castilblanco y, mientras bebe todo el vino que puede, contesta al mesonero que le ha preguntado por la situación exterior⁸:

	En efeto,
	Llorente, ¿qué hay de Alemania?
LLORENTE.	Respondió Frislant a Suecia en una campal batalla.
GÜÉSPEDA.	Con eso estaré contento, porque nos tienen quebradas las cabezas hasta hora. Es un vinagre con chanzas nunca vistas ni crecidas.
LLORENTE.	Como eso mienten las cartas... Vuelva a mi mano la copa y apure el jarro, Leocadia,

⁷Rozzell [1959: 58] llega a decir que ninguna de sus obras se puede fechar con seguridad, ya que el único autógrafo con fecha, el de *La serrana de la Vera*, la tiene confundida.

⁸Para facilitar la comprensión de las citas he puntuado y modernizado las grafías, siempre que no comporten diferencias fonemáticas.

- que soy esponja que viene
de camino.
- MESONERO. ¿Lo de Italia
 cómo está?
- LLORENTE. En italiano.
- MESONERO. ¿Y doña Holanda y Gelanda?
- LLORENTE. En tableros. Pero viva
 el Católico Monarca,
 que en esa Holanda han de hacer
 hasta las dueñas de España
 vainillas.
- MESONERO ¡Viva Llorente,
 y muy buen provecho le haga,
 pues nos trae tan buenas nuevas!
- LLORENTE. Bebiendo no hay cosas malas. (vv. 139-162)

Puede deducirse una fecha *ad quem* de esta misma alusión: la obra forzosamente tiene que ser anterior al 25 de marzo de 1634 en que llegó la noticia a Madrid de que Frislán había sido declarado traidor y había muerto asesinado por miembros de su ejército fieles a la causa del emperador. A partir de entonces en España nunca se habría podido hablar de él en términos entusiastas ni neutros, antes al contrario sería posible que apareciera de demonio, tal como ocurre en el auto de Cubillo *La muerte de Frislán*⁹.

Pero hay una fecha *ad quem* mucho más precisa proporcionada por la documentación del Palacio Real que dieron a conocer Shergold y Varey [1963: 222]: el 27 de enero de 1633 la compañía de Manuel Vallejo representó una comedia con este título en Palacio¹⁰. En fin, entre el 25 de diciembre y esta fecha hay poco más de un mes, un margen muy escaso si tenemos en cuenta que el autor y los actores tuvieron que disponer de un tiempo para trabajar la obra. La noticia de esta representación palaciega es solidaria con lo que cabe inferir de la actividad cortesana de Vélez y con las demás alusiones a la situación política contemporánea que aparecen en la obra.

⁹ Sobre los reflejos literarios y teatrales que tuvo este acontecimiento en España, puede verse Vega [2001].

¹⁰ En el documento de pago, de fecha de 1 de marzo, consta que junto con ella Vallejo había representado para las reales personas en sesiones sucesivas *Ofender con las finezas* de Villaizán, *El galán secreto* de Mira de Amescua (dudosa, según Williamsen) y dos de Lope, *La boba para los otros* y *El castigo sin venganza*. Unas con seguridad y otras con probabilidad apuntan que eran comedias de escritura reciente.

Correr por amor fortuna se sitúa, pues, en el colofón del año de gracia, y desgracias, de 1632. Más de desgracias o de problemas que de gracias: fue un año tremendo, clave en el reinado de Felipe IV. Todos los frentes en los que había batallado y batallaría el monarca y su valido el conde-duque de Olivares plantearon retos y problemas importantes en esos meses. En el exterior, Flandes, Italia, la Guerra de los Treinta años; en el interior, la indocilidad de Cataluña a la hora de asumir lo que la Corona le pedía, sin olvidarnos de su bandolerismo endémico. Y nuestra comedia lo refleja todo de una manera u otra. Entre las vueltas y revueltas de una acción que busca prioritariamente el entretenimiento, la eutrapelia —en el decir de Arellano [1988: 47]—, el escritor no renunció a deslizar sus comentarios y expresar sus anhelos sobre la situación que inquietaba al pueblo español y, en especial, a los espectadores privilegiados de su obra: el rey, el valido, los cortesanos. Esto confiere un valor añadido indiscutible a la pieza.

Los versos que se acaban de citar reflejan la inquietud que suscitaban los distintos frentes de la política exterior y el afán de contrarrestarla con noticias halagüeñas y declaraciones de buenos deseos. Hay más menciones. En el cuadro final, como dijimos, se junta una fauna variadísima en una alquería cercana a Barcelona. Se habla de todo a oscuras. El romero de Montserrat pregunta al autor de comedias:

	Oiga: ¿Hay nuevas de Matrique?
AUTOR.	¿Quién es Matrique?
VIEJO.	Una plaza en Flandes. ¿Pues, eso ignora?
AUTOR.	Pensé que era baile... (vv. 2519-22)

Matrique ha sido uno de los topónimos que más ha sonado en la Corte y entre los españoles al tanto de la política exterior de ese año de 1632: el 10 de junio las tropas holandesas iniciaron el cerco de Maastricht que caería el 22 de agosto, sin que Gonzalo de Córdoba ni Pappenheim pudieran hacer nada por evitarlo [Elliott, 1998: 494].

Para afrontar el problema de Flandes se pensó en mandar al Cardenal-infante, que habría de pasar el final de 1632 y comienzos del año siguiente a la espera de embarcar, juntando las tropas y aguardando que el mal tiempo permitiera la travesía. La Corte estuvo pendiente de este viaje decisivo de don Fernando, quien no tardando mucho habría de ser aclamado como flamante vencedor de la batalla de Nördlingen. De alguna manera la comedia refleja este clima en los episodios que

se enmarcan en Barcelona, con un fondo de galeras, tormentas y tropas (que no se muestran, pero a las que se alude)¹¹.

Por lo que se refiere a los asuntos internos, las inquietudes fundamentales en aquel 1632 tienen que ver especialmente con Cataluña y Barcelona. Don Bernardo de Luján habla de esta ciudad adonde ha llegado con las galeras de España para embarcarse a Italia e iniciar su carrera militar:

Oh, plaza de Barcelona,
mil veces beso tu arena
de trofeos tantos llena,
como tu ciudad blasona,
cuya soberbia corona
ciña el agosto arbol
del Alejandro español,
siendo en nueva monarquía
de dos hemisferios día
a competencia del sol.

Ea, galeras de España,
besad esta arenosa orilla,
y a Fernando de Castilla
esa salobre campaña
que honra que merece y baña
en esplandores reales
presentádsela en cristales
de flámulos por pensiles,
anegados en abriles
de primaveras navales. (vv. 1506-25)

Hay que leer estas palabras desde su contexto. Vélez de Guevara manifiesta su voluntad de que la ciudad de Barcelona se incorporara con todas las consecuencias políticas e impositivas a la monarquía de Felipe IV, a quien como es frecuente en esos años se le identifica con el sol [Elliott, 1998: 210-211], que también es «cuarto», el cuarto planeta. La ciudad catalana estaba planteando enormes impedi-

¹¹ Para una aproximación al contexto pueden leerse en Aedo y Gallart [1637: 4-23] los capítulos II, «De cómo su Majestad y Altezas salieron de Madrid, llegaron a Valencia y Barcelona, y queda su Alteza en ella habilitado para acabar las Cortes, y se vuelve su Majestad y el Infante don Carlos a Madrid, despidiéndose los hermanos en nuestra Señora de Monserrate»; y III, «De lo que sucedió el tiempo que su Alteza estuvo en Barcelona hasta que se embarcó».

mentos a la voluntad del rey y, sobre todo, de Olivares de doblarla. Hacía unos pocos meses que monarca, valido y, muy probablemente, el propio poeta, habían regresado de allí para respaldar la actuación del virrey, cargo que ocupaba don Fernando de Austria (de Castilla se le llama muy significativamente en el v. 1518), hermano del rey, conocido como el Cardenal-infante. Su principal cometido era que las Cortes votasen la ayuda que la Corona les pedía, no tanto porque la necesitara, que sí, como para demostrar su obediencia. Las Cortes de 1626 habían terminado con una estrepitosa negativa y ahora no se deseaba que se repitiera. La tensión entre el poder central y el de la ciudad era grande. Tenía como concreción más llamativa la disputa provocada por el derecho de los *consellers* a permanecer cubiertos ante su Alteza. La ciudad se había crispado porque, merced a una añagaza ingeniosa de los representantes del poder real en colaboración con el conde de Cardona, habían conseguido que se descubriesen en la catedral durante el acto de juramento de los derechos de la ciudad por parte del virrey¹².

Ese malestar se refleja muy directamente en nuestra comedia. No harían falta explicaciones para los contemporáneos que conocían bien el problema. Sí las podemos necesitar nosotros, cuando vemos que nada más decir don Bernardo las palabras anteriores, se ve involucrado en un enfrentamiento de los de la ciudad con los de las galeras, es decir de los súbditos celosos de sus derechos históricos *versus* los representantes del poder centralizador y monárquico. Vélez de Guevara ha sabido aprovechar el clima de revuelta de ese año tenso para alimentar verosímilmente el enredo, que es su objetivo fundamental como dramaturgo.

Un alboroto hay allí.
 Con la gente de galera
 la de la ciudad se altera,
 y un gran tropel viene aquí.
 Espadas desnudas veo
 y a mi alférez empeñado
 entre algunos. A su lado
 mostrar la sangre deseo... (vv. 1552-59)

Otra referencia histórica inmediata y precisa es al capitán general de las galeras de España, el marqués de Villafranca. Es nombrado por la desechada Teodora,

¹²Véase el capítulo «La lluita amb la ciutat, 1632-1635» en Elliott [1966: 261-291].

que ve cómo en la galera real zarpa su amado Bernardo, y encima con su adversaria amorosa, doña Juana:

Oh, marqués de Villafranca,
heroico Toledo, cuyas
siempre invencibles hazañas
tantos blasones ilustran,
no paguen las ansias más
las indignaciones tuyas
y mis celosos agravios
la pena de ajenas culpas:
vuelvan tus águilas blancas... (vv. 1676-83)

Cataluña no sólo planteaba inconvenientes a la Corona por su indómita condición casi republicana (como denuncia Olivares [Elliott, 1998: 492]) con la que defendía sus derechos históricos, sino también por su bandolerismo¹³. Era un problema que venía de muy atrás, y que se encontraba revitalizado en esos momentos en que Joan de Serrallonga protagonizaba el último gran momento del fenómeno catalán [Reglà, 1966: 176-182]. Sus andanzas habían comenzado en 1622 y concluirían con su ajusticiamiento en 1634. El personaje se había convertido en un mito social y literario, susceptible de ser llevado al tablado, algo que ocurriría por obra del propio Vélez de Guevara y otros dos ingenios, Coello y Rojas Zorrilla, autores de consuno de una de las comedias más reeditadas del poeta en lo antiguo.

También en *Correr por amor fortuna* está presente el bandolerismo, que en modo alguno debe considerarse como algo postizo o inmotivado. Desde la perspectiva de 1632, es obligado pensar en él si se viaja por tierra a Barcelona, como hacen los protagonistas. Ellos se encuentran con los bandoleros entre Igualada y Barcelona.

El tratamiento que este personaje recibe en la obra obedece al más común en la literatura de la época: el del bandolero dignificado. Se trata de una figura de gran atractivo dramático, por su capacidad de asociar gallardía y ferocidad, arrojo y generosidad. Tal pintura, sin embargo, no debe considerarse como producto de una manipulación absoluta de la realidad, sino de la explotación de una de sus possibili-

¹³ El problema ha merecido abundantes estudios. Entre los de conjunto cabe destacar los de J. Reglà [1966], R. García Cárcel [1989] o X. Torres [1991].

dades. Los documentos contemporáneos contemplan una tipología amplia: desde plebeyos sanguinarios a nobles desarraigados por razones varias, pero que mantienen sus «virtudes». El bandolero literario obedece normalmente a este ápice de la pirámide. Esto, que se nota en el comportamiento del bandolero jefe de la comedia que analizamos, Leonardo Revellón¹⁴, lo destaca explícitamente don Félix Ordóñez:

Hidalgo, desde que entré
en Cataluña he sabido
que Leonardo Revellón,
vuestro capitán invicto
y catalán valeroso,
por singulares disinius
de enemistad o venganza,
uso en vuestra patria antiguo,
con cuarenta de vosotros,
catalanes no vencidos,
tiranizando este paso,
asombráis estos caminos. (vv. 1798-1809)

El autor de *Correr por amor fortuna* conoce Barcelona y sus riesgos, que no es sólo el de bandoleros en el interior, sino también de piratas africanos en su litoral. Así, cuando don Bernardo y doña Juana están de noche en la playa cercana a Barcelona se ven en la necesidad de buscar refugio:

Y en esta desierta playa
los dos estamos al riesgo
de alguna fusta africana... (vv. 2325-27)

Sabe cómo es su caserío. Ambos personajes divisan una luz a lo lejos y deciden ir hacia allí:

Sírvanos ella de norte.
Quizá será alguna granja
donde la noche pasemos,
que en esta hermosa campaña
tiene muchas Barcelona,
y por fortalezas pasan. (vv. 2332-37)

¹⁴ Nombre que no he encontrado, ni aproximado, entre los que aparecen en los estudios que se dedican a la figura y el problema.

Está claro que conoce Barcelona y que piensa en los que pueden no conocerla, en los madrileños, por ejemplo.

La ciudad condal y su entorno preocupan a los espectadores de la Corte por las razones vistas, pero ¿cómo podría explicarse la presencia de Sevilla? Quizá no haga ninguna falta justificarla. La metrópolis andaluza está muy presente en el teatro español, y, concretamente, en las comedias de capa y espada, donde es, después de Madrid, uno de los marcos preferenciales de sus acciones. Sin embargo, dado que tenemos esta oportunidad de conocer el contexto de producción y consumo de la pieza, podríamos esbozar alguna hipótesis.

No creo que sea forzar demasiado la interpretación si se considera como posible causa de la elección el deseo de halagar, en clave de humor (como exige el subgénero), a uno de los espectadores privilegiados de las primeras representaciones, el conde-duque de Olivares, quien siempre se consideró «hijo de Sevilla» y que, según Elliott [1988: 209], debió de considerar esa misma condición de Vélez a la hora de hacerle objeto de su protección y favores en la Corte. La ciudad hispalense se ensalza encomiásticamente en dos momentos distintos de la obra. Éste es uno de ellos:

Ese golfo de edificios,
ese Damasco de Europa,
ese despecho del Asia,
andaluza Babilonia,
que por dosel al sol tiene
y al Guadalquivir por orla. (vv. 442-47)

Es motivo recurrente en el teatro del autor y en su *Diablo cojuelo*. Pero se puede ir más lejos: por qué no pensar que el protagonista Bernardo de Luján de alguna manera refleja al válido en su etapa juvenil, los años de estudiante en Salamanca, la condición de noble sevillano, con sus amoríos incluso. Desde nuestra perspectiva actual puede chocar esta asociación, porque hoy el personaje no nos parecería un buen chico con sus maneras —muy alicortas, eso sí— de burlador; pero según Marañón, y lo aduce y asume también Elliott [1998: 52], los jóvenes nobles sevillanos debían pasar los días combinando hospitalidad, amores ilícitos y equitación. Más raro era que esos nobles recibieran una educación universitaria [Elliott, 1998: 38-39], como ocurre con don Bernardo, que además lo hace en Salamanca, lo que pueden considerarse indicios de cierta pertinencia para la relación que pretendemos. Pero los hay aún más significativos. El protagonista, se apellida Luján, como queda dicho, pero en

un momento dado, al comienzo de la segunda jornada, nos enteramos de que es un Guzmán, como don Gaspar de Guzmán, el conde-duque de Olivares:

- DON FÉLIX. ¿Cómo dejáis aquel muro
 corona de la ciudad
 más bella que cubre el cielo?
- DON BERNARDO. Bueno, mas el patrio suelo
 los de nuestra calidad
 no han de pisar con ultraje
 de ociosamente vivir.
 Canséme de ir y venir
 a Salamanca y el traje
 de estudiante trocar quise
 por este desenfadado
 de caballero y soldado
 hasta que la cumbre pise
 de la fortuna por él.
 Y en Italia o Flandes quiero
 mostrar que soy caballero
 y español Luján, de aquel
 que su patria defendió
 generoso decendiente.
- DON FÉLIX. Ese corazón valiente
 no cabe en un mundo.
- DON BERNARDO. No
 me miré tan presumido;
 pero por lo menos tengo
 pensamientos de quien vengo.
- DON FÉLIX.. Blasón tan esclarecido
 bien os los puede alentar
 para conquistar al Sol,
 que por Guzmán y español
 podéis sus rayos pasar. (vv. 837-65)

Estos últimos versos no tienen desperdicio para lo apuntado. Don Félix le dice a don Bernardo que su blasón esclarecido es suficiente para alentarle a conquistar el sol, ese sol, cuarto planeta, que ejerce de signo del cuarto Felipe. Y ¿de quién sino de Olivares podría predicarse su conquista?

Sea como sea, lo que interesa en este apartado es subrayar la existencia de esa densa atmósfera propiciada por las abundantes referencias a personajes, sucesos y

lugares del presente histórico, que, al tiempo que confería la verosimilitud espacio-temporal que pretende la comedia de capa y espada, permitía compartir preocupaciones y complicidades entre el escritor y sus espectadores.

5. LOS RASGOS DRAMÁTICOS DE VÉLEZ DE GUEVARA EN UN GÉNERO DESACOSTUMBRADO

Estamos ante la pieza conservada más cercana al prototipo de comedia de capa y espada atribuida a Vélez de Guevara. Pero a la vez ostenta con notable claridad la marca del autor, tanto en sus virtudes como en sus defectos. Precisamente, la presencia de los mismos en un campo desacostumbrado ayuda a una determinación más clara.

Entre las virtudes, debe destacarse su lirismo. Un lirismo formalizado en un lenguaje poético no excesivamente culterano; valga la precisión porque es uno de los dramaturgos de las primeras posiciones a quien con más insistencia se le ha atribuido una militancia gongorina no sólo intensa sino también temprana¹⁵. En nuestra obra hay gongorismo, qué duda cabe, pero también garcilasismo directo. Vélez rinde homenaje explícito al poeta toledano al comienzo de la segunda jornada:

TEODORA.	Venga todo el mundo ya contra nosotros, que a quien no espera viviendo bien ningún daño el mal le hará.
LLORENTE.	Eso dijo Garcilaso, que si yo mal no me acuerdo lo escuché a un poeta izquierdo moro baja [sic] del Parnaso. (vv. 1041-48)

En efecto, se está refiriendo al v. 774 de la *Égloga* II: «que a quien no espera bien no hay mal que dañe». Aunque no le nombre, podemos encontrar otros momentos paralelos. En uno de los parlamentos más logrados, el que remata la segunda jornada, la misma dama utiliza palabras e ideas presentes en Garcilaso para expresar su pasión y sus celos (vv. 1640-1734). Al igual que en su *Soneto XIII* las lágrimas de Apolo sobre el laurel en que se está convirtiendo Dafne acrecientan el propio sufrimiento —«a fuerza de llorar, crecer hacía / este árbol, que con lágrima

¹⁵ G. Peale [1993] considera una de sus comedias, *Don Pedro Miago*, como la primera incursión de la poesía novedosa del cordobés en la Comedia.

mas regaba»—, Teodora considera que sus suspiros de dolor se vuelven contra ella porque dan aire a las velas de la nave que aleja a su amado (vv. 1712-27). También en el final de su parlamento y de la jornada resuena la Égloga I y especialmente el remate de las estancias de Salicio:

Oh, cielo, oh, suerte dura,
tras el ingrato que el honor me hurta
dejad a mis locuras
correr de celos por amor fortuna. (vv. 1731-34)

Se ha señalado ya que el mar es un elemento recurrente en la configuración del espacio dramático. Debe destacarse la persistencia con que Vélez de Guevara lo introduce en sus comedias. Es un aspecto que parece apuntar hacia su biografía: conocidos son sus avatares marineros por el Mediterráneo en su juventud [Cotarelo, 1916-1917: III, 631-632], y es probable que hubiera otros contactos. Pero su presencia no sólo concierne al espacio dramático, afecta también a su lenguaje poético: olas, puertos, naves, escollos, etcétera, se constituyen en elementos persistentes de su topología particular. Y, en especial, las tormentas. Un detalle importante que debe notarse es el significado del título: «fortuna», sobre todo si va unido al verbo «correr», significa «tormenta». Así lo recoge como tercera acepción el *Diccionario de Autoridades*¹⁶. Como si de un motivo musical se tratara, el octosílabo del título, *Correr por amor fortuna* surge aquí y allá a lo largo de toda la obra¹⁷; y, desde luego, en sus momentos más importantes; siempre jugando con la ambivalencia de «fortuna», que no renuncia a su acepción de «suerte», «destino». Muy revelador de esta duplicidad de sentidos es el juego de palabras de la exclamación de doña Juana:

¹⁶ Y lo ha recordado S. Fernández Mosquera en un par de trabajos afortunados sobre las tormentas en Lope y en Calderón. En este segundo apunta algunos ejemplos inequívocos [2003: 97, n. 1]: «que entre sombras se oscurece / de algún eclipse parece / que está corriendo fortuna» (*Amado y aborrecido*). «*Car*. De aquella nave que expuesta / *Esc*. de las ráfagas del viento / *Car*. a los bajos de la sierra, / *Esc*. corriendo viene fortuna, / *Car*. está corriendo tormenta» (*El golfo de las sirenas*).

¹⁷ Pueden aparecer también fórmulas alternativas con el verbo «correr», que tienen claro el sentido meteorológico del referente: «Si pasaran / a Castilblanco, imagino / que corrieran más borrasca / que la del coch» (vv. 180-183); «Que yo que en esta posada, / corriendo maretta sorda / de amor, que en el mar de amor / bajel ninguno perdona, / entré...» (vv. 430-34). También en algunos casos en que la expresión es «correr fortuna» pueden concurrir precisiones que hacen inequívoco ese sentido: «Que determina que corra / mayores de amor fortunas, / surcando escollos por olas...» (vv. 573-75).

¡Ay de mí!
¿Qué fin tendrá la tormenta
de mi fortuna cruel? (vv. 1203-05)

O de doña Teodora más adelante:

Extrañas
variedades de tormentas
y de tormentos nos traza
la fortuna. (vv. 2351-54)

A su vez, dichas expresiones dan coherencia y sentido a muchas otras que tienen que ver con el mar en el lenguaje figurado de los personajes. Lo que además se ve potenciado porque el mar no metafórico y sus tormentas también tienen un papel importante en el desarrollo de la acción y, por tanto, en los parlamentos de los personajes.

Otro aspecto que hay que reseñar es el humor. Llorente es su agente prioritario como criado-gracioso. Y tiene bastante gracia. Uno de sus cebos principales es la identidad sexual de Teodora, que intenta pasar por Teodoro, pero no consigue evitar las sospechas de que sea mujer o, más peligroso aún para su época, homosexual. En el tratamiento de esta cuestión Vélez de Guevara se muestra bastante desinhibido. De todas formas, Llorente no se prodiga demasiado. Hay otros puntos a destacar en el aspecto humorístico. Así, los comentarios de los personajes principales, como los de don Félix y don Bernardo en su encuentro en Cartagena de la segunda jornada, cuando pasan revista satírica, y misógina, a las damas de Sevilla, con especial mordiente hacia las letradas, que hasta hacen comedias, comentan al Tasso o hablan latín. Merece destacarse aún más la escena entremesil de los momentos previos al final, cuando todos los protagonistas, más otros de variopinta condición, discuten a oscuras en la alquería barcelonesa. Esto puede considerarse como una marca del escritor, y explicaría en parte —según ha apuntado Profeti [1965: 123-124] y asumido Urzáiz [2002:31-32]— la escasez de piezas de teatro breve autónomas en su repertorio. Pasos de este carácter habría en *La luna de la sierra*, *El diablo está en Cantillana*, *El águila del agua*, *El Hércules de Ocaña*. El de *Correr por amor fortuna* puede señalarse como muestra destacada por su concepción escénica, vis cómica y función dramática, ciertamente original, al abocar la acción hacia el desenlace.

El control del espacio escénico es otro de sus aciertos. Demuestra Vélez de Guevara que sabe hacer teatro con un espacio escénico desnudo, que no es el habitual de sus demás obras, en que se sirve de elementos de cierta espectacularidad. Basta leer sus acotaciones para ver cómo le gusta precisar sobre los efectos visuales del teatro. En esta comedia sabe explotar adecuadamente las convenciones del género español, que permiten, por ejemplo, hacer escenas a oscuras, como las de la primera jornada o la final que acaba de comentarse.

También la obra acusa lo que puede considerarse otro rasgo de su teatro —ya apuntado por Neumeister [2002: 13-14] a propósito de *El primer conde de Orgaz*, y por Peale y Urzáiz [2003: 933]—, pero que aún requiere más profundización: la capacidad de combinar distintos subgéneros dramáticos. En este caso, si el de capa y espada es el dominante, no deja de haber rasgos de comedia historial (de hechos recientes).

En la columna del debe, de los defectos, puede consignarse algo que también corresponde al *usus scribendi* de Vélez de Guevara: sus limitaciones a la hora de urdir la trama. La linealidad de la acción, la concatenación simple de causas y consecuencias, la ausencia de acciones secundarias, características ya notadas para el conjunto de sus obras, también se dan en ésta, y saltan más a la vista incluso, porque el subgénero tiene su fuerte en esos frentes: si hay un tipo de comedia que exige el enredo es la de capa y espada. Y aunque al final habla de «maraña», la verdad es que no ha sido para tanto:

Con que la comedia acaba
Correr por amor fortuna,
 y tomarán la maraña
 vuesarcedes para hacer
 otra comedia mañana. (vv. 2631-35)

La conciencia de enredar, de enmarañar, está muy presente en los dramaturgos de esos momentos, que implícita o explícitamente parecen competir por ver quién es el que consigue el embrollo más enrevesado; y por si los espectadores no fueran capaces de percatarse, es bastante normal que los personajes se salgan de la acción y en incisos metateatrales hagan publicidad del enorme lío urdido. De alguna manera, Vélez, tan reconocido por el «rumbo, tropel, boato y grandeza» de sus comedias debió de querer blandir sus armas también en ese terreno tan en boga en los años treinta del siglo XVII, los de mayor esplendor del teatro barroco, en el que

sus competidores cómicos más jóvenes —los «pájaros nuevos», de los que recelaba su amigo Lope— estaban mostrando sobrada competencia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AEDO Y GALLART, Diego de [1637]: *Viaje, sucesos y guerras del Infante-cardenal don Fernando de Austria...*, Imprenta del Reino-Lorenzo Sánchez, Madrid.
- ARELLANO, Ignacio [1988]: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 27-49.
- CASA, Frank P., Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, dirs. [2002]: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid.
- CEJADOR, Julio [1916]: *Historia de la lengua y literatura castellana*, IV, Madrid.
- CIONARESCU, Alejandro [1954]: «El autor del *Príncipe transilvano*», en *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad, La Laguna, pp. 91-113.
- COTARELO, Emilio [1916-1917]: «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 621-52; IV, pp. 137-71, 269-308, 414-444.
- Cuadernos de Teatro Clásico* [1988], 1.
- DÍEZ BORQUE, José María [1988]: *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid.
- ELLIOT, John H. [1966]: *La revolta catalana 1598-1640. Un estudi sobre la decadència d'Espanya*, Editorial Vicens-Vives, Barcelona.
- [1998]: *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago [2003]: «La tempestad en Calderón: del texto a las tablas», en M. Tietz, ed., *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y la puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10-14 de julio de 2002. Archivum Calderonianum* 10. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 97-128.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo [1989]: «El bandolerismo catalán en el siglo XVII», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional*, Casa de Velázquez, Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS, Edad de Oro (UAM), UIMP, Madrid.
- NEUMEISTER, Sebastian, ed. [2002]: Luis Vélez de Guevara, *El primer conde de Orgaz, y servicio bien pagado*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware.

- PEALE, C. George [1993]: «Genesis, Numbers, Exodus, and Genetic Literary History: Luis Vélez de Guevara's *Don Pedro Miago*. The Missing Link between Gongorism and the *Comedia*» *Bulletin of the Comediantes*, 45, pp. 219-43.
- y Héctor URZAÍZ [2003]: «Vélez de Guevara», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Ed. Gredos, t. I., Madrid, pp. 929-959.
- PROFETI, Maria Grazia [1965]: «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, Università di Pisa, Pisa, pp. 47-174.
- [1980]: «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 5, pp. 49-94.
- REGLA, Joan [1966]: *El bandolerisme català del barroc*, Edicions 62, Barcelona.
- ROZZELL, Ramón, ed. [1959]: L. Vélez de Guevara, *La niña de Gómez Arias*, Universidad de Granada, Granada.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY [1963]: «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays», *Bulletin of Spanish Studies*, XL, 212-244.
- SPENCER, Forrest E. y Rudolph SCHEVILL [1937]: *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Univ. of California Press, Berkeley.
- TORRES I SANS, Xavier [1991]: *Els bandolers (s. XVI-XVII)*, Eumo Editorial, Vic.
- URZAÍZ TORTAJADA, Héctor, ed. [2002]: Luis Vélez de Guevara, *Teatro breve*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.
- VALBUENA PRAT, Ángel, ed. [1930]: L. Vélez de Guevara, *Teatro escogido I*, Compañía Ibero-americana, Madrid.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1993]: «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, UNED, Madrid, t. I, pp. 469-90.
- [1996]: «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara», en P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda, eds., *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, Sevilla, pp. 111-28.
- [2001]: «Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein», en José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer, coords., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, t. II, pp. 793-827.
- VITSE, Marc [1988]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Iberie Recherche. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha



Festival Almagro



ISBN 84-8427-382-2



9 788484 273820