

LOS AUTÓGRAFOS TEATRALES DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.
BORRÓN Y VERSO NUEVO

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (Universidad de Valladolid)

CITA RECOMENDADA: Javier J. González Martínez, «Los autógrafos teatrales de Luis Vélez de Guevara. Borrón y verso nuevo», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 80-123.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.605>>

Fecha de recepción: 28 de julio de 2025 / Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2025

RESUMEN

Este es el primer estudio de conjunto de los autógrafos dramáticos de Luis Vélez de Guevara. Más allá del análisis particular de cada una de las piezas, se pondrá especial interés en la definición de los elementos comunes y en la identificación de las marcas del proceso de composición, tanto del poeta, como de los censores, autores de comedias e intérpretes que intervienen en ellas. Tras la revisión de las fuentes se descarta la consideración de autógrafos de cinco de las propuestas (*Los agravios perdonados*, *La creación del mundo*, *La mesa redonda*, *La Ninfa del cielo* y *Los novios de Hornachuelos*), se deja abierto el debate sobre una (seis páginas de *La cristianísima lis*) y se confirma la autenticidad de cinco (*El águila del agua*, la tercera jornada de *El catalán Serrallonga*, *El conde don Pero Vélez*, *El rey en su imaginación* y *La serrana de la Vera*).

PALABRAS CLAVE: Autógrafo; Luis Vélez de Guevara; teatro español del Siglo de Oro; proceso de composición; segmentación; estilo; transmisión; modificación.

ABSTRACT

This is the first comprehensive study of the dramatic autographs of Luis Vélez de Guevara. Beyond the individual analysis of each play, special attention is paid to defining their common elements and identifying the hallmarks of the composition process, both of the poet and the censors, *autores de comedias*, and performers involved in them. After reviewing the sources, five of the works (*Los agravios perdonados*, *La creación del mundo*, *La mesa redonda*, *La ninfa del cielo*, and *Los novios de Hornachuelos*) are ruled out as autographs. One is left open for debate (six pages from *La cristianísima lis*), and the authenticity of five is confirmed (*El águila del agua*, the third act of *El catalán Serrallonga*, *El conde don Pero Vélez*, *El rey en su imaginación*, and *La serrana de la Vera*).

KEYWORDS: Autograph; Luis Vélez de Guevara; Spanish Golden Age Theatre; Composition Process; Segmentation; Style; Transmission; Modification.



© del autor

Universitat Autònoma de Barcelona
Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, 32 (2026), pp. 80-123
ISSN 2014-8860 - <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

INTRODUCCIÓN

El estudio del proceso de composición de una obra dramática tiene en los autógrafos su principal fuente de examen. Del teatro del siglo XVII español conservamos este tipo de testimonios de algunos de sus principales poetas: Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Lope de Vega, Mira de Amescua, Agustín Moreto, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Rojas Zorrilla, Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara.

El objeto de interés de este artículo son los autógrafos teatrales de Luis Vélez de Guevara. Para la precisión de enfoque del análisis se contextualizará al escritor y su obra, se fijará el corpus de estudio, se analizarán las características idiosincrásicas y se ofrecerá una síntesis de los hallazgos y propuesta para futuras investigaciones. En concordancia con las líneas recientemente seguidas por el principal proyecto de estudio de autógrafos teatrales del Siglo de Oro (*AUTESO*), se pondrá especial interés en las distintas marcas que dan pistas del proceso de composición: su origen en la escritura del poeta, las anotaciones de los censores, los rastros de la versión escénica del autor de comedias y los añadidos de nuevo por el poeta requeridos por censuras o exigencias escénicas.

Hasta ahora no existía un estudio general y de conjunto de los autógrafos dramáticos de Luis Vélez de Guevara. Manson y Peale han analizado los autógrafos en cada una de las ediciones críticas modernas de las piezas del ecijano que cuentan con este testimonio original, pero especialmente se puede extraer mucha información del «Prefacio» a la colección de obras dramáticas de Luis Vélez incluido en *El espejo del mundo* (Peale 2002a:21-47).

IDENTIFICACIÓN DE LOS AUTÓGRAFOS

A lo largo de la historia crítica literaria han sido muchos los manuscritos catalogados como autógrafos de Luis Vélez. Una revisión de las fuentes secundarias y el contraste con las fuentes primarias nos permitirá elaborar un estudio preliminar, una descripción de los autógrafos y una fijación del corpus.

Se han localizado hasta once manuscritos que han sido descritos como autógrafos de Luis Vélez a lo largo del tiempo. Veamos caso a caso quién lo ha dicho, sobre qué testimonio, dónde está localizado y cuál es el dictamen crítico sobre su posible holografía velecionista.

El testimonio manuscrito de *El águila del agua* depositado en la Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora BNE), procedente de la librería de Osuna, fue descrito por Cotarelo [1917] como autógrafo. Peale [2003:13] pudo confirmarlo después de conocer todos los autógrafos del ecijano. La fecha indicada en la portada de autógrafo de *El águila del agua*, 1642, no es de Luis Vélez. A partir de las menciones a su familia en el autógrafo sabemos que la obra debió de ser escrita entre 1627 y 1632. En la primera jornada, después de las *dramatis personae*, y en el encabezamiento de la jornada segunda escribe los nombres de Ana, Juan, María y José, Luis e Isabel. En la jornada tercera escribe solo los nombres Luis, Jesús, María, José, Ana e Isabel. Es conocida su costumbre de citar a sus familiares y a la Sagrada Familia. La hija más joven que cita es Isabel, que nació en septiembre 1627. No hace referencia a Francisca, que nació en noviembre 1632. Esta es su descripción bibliográfica:

El Águila del Agua.

Manuscrito autógrafo, firmado y rubricado por Luis Vélez de Guevara, 56 hojas.

Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Res/111.

El manuscrito titulado *Segunda comedia de los agravios perdonados* fue propuesto por Agustín Durán como autógrafo de Luis Vélez. En su *Catálogo alfabético de las comedias manuscritas anteriores a 1750 pertenecientes a la biblioteca de Agustín Durán* (Durán s.f.b:f. 2v) el erudito lo describe así: «(2º) [se refiere al legajo] Vélez de Guevara (D. Luis). Ms. del 17 con enmiendas = Parece autógrafo. Agravios (los) perdonados (2ª comedia de los) tiene al fin una décima en elogio del autor. Ympa [impresa]». Mantiene esta hipótesis en sus *Apuntes bibliográficos relacionados con su colección de obras teatrales* (Durán s.f.a): «Agravios perdonados, Segunda comed. de los, de Luis Vélez de Guevara. Ms de principios del siglo XVII, quizá autógrafo. Tiene al fin una décima en elogio del autor». Además aporta en el dorso de una nota que titula «Rich» la procedencia de esa supuesta comedia autógrafa: esta-

ría localizada en la biblioteca de Obadiah Rich. En la actualidad esta comedia se conserva en la BNE con la signatura MSS/15067 bajo el título *Comedia segunda de los agravios perdonados*, manuscrito de 60 hojas en letra del siglo XVII, testimonio único. La obra ha sido editada modernamente y no se adjudica a Luis Vélez (Aguilar 2016). Su editor moderno la atribuye a Gaspar Aguilar y descarta la opción de que fuese de Luis Vélez por la escasa coincidencia con sus usos temáticos y métricos. Sin embargo, deja abierta la posibilidad de que la primera parte de esta bilogía fuese obra de Luis Vélez, aunque hoy nos es desconocida.

El ejemplar manuscrito depositado en la Biblioteca del Institut de Teatre (a partir de ahora BIT) de la comedia colaborada *El catalán Serrallonga* tiene la particularidad de que solo conserva el segundo y tercer acto, de Rojas Zorrilla y de Luis Vélez, respectivamente. Faltaría el primer acto que escribiría Antonio Coello. Simón Palmer [1977:18 y 72] ya consigna el tercer acto como autógrafo de Luis Vélez. También lo corrobora como autógrafo Alviti [2006:44-50] y su editora moderna (García 2015:140).

Este autógrafo de Luis Vélez está catalogado en *AUTESO* (Boadas y Presotto 2025) y su ficha ha sido elaborada por Marco Presotto. Se utiliza el año 1635 como fecha de composición de la jornada de Luis Vélez porque la jornada de Rojas está datada en noviembre del año anterior y la remisión a censura es de principios de enero de ese año. Estos son sus datos bibliográficos:

El catalán Serrallonga.

Manuscrito carente de la primera jornada. Segunda jornada firmada por Francisco de Rojas Zorrilla, 18 hojas. Tercera jornada autógrafa de Luis Vélez de Guevara, 21 hojas.

Biblioteca del Institut del Teatre, Barcelona, signatura VIT/166.

El manuscrito titulado *El conde don Pero Vélez* fue referenciado por Cotarelo [1917] como autógrafo. Lo distingue de otro manuscrito homónimo no autógrafo (BNE MSS/16577). El estudioso data la creación en 1615 gracias a la costumbre de Luis Vélez de encabezar las jornadas con los nombres de «Jesús, María y José» y los de su propia familia. Al comienzo de la primera jornada escribe su propio nombre «Luis», seguido del de su segunda esposa «Úrsula», el de sus hijos «Francisco, Juan y Antonio». En el segundo acto añade el de «Ignacio», por lo que es muy probable que en ese periodo naciese su hija Ana Ignacio, que tuvo lugar el 15 de abril de 1615.

Peale [2002c:37] confirma la naturaleza autógrafa del manuscrito. Esta es su descripción bibliográfica:

El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado.

Manuscrito autógrafo, firmado y rubricado por Luis Vélez de Guevara, 58 hojas. Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Res/97.1.

El manuscrito titulado *La creación del mundo*, conservado en la BNE (MSS/15047), procedía de la biblioteca de Agustín Durán, quien lo catalogaba como «acaso el original» de Luis Vélez en su *Catálogo alfabético de las comedias manuscritas anteriores a 1750 pertenecientes a la biblioteca de Agustín Durán* (Durán s.f. b:f. 5r). Ziomek y Linker [1974:1] también consideraron dicho manuscrito como autógrafo, aunque solo en su primer y segundo acto. Profeti [1980:74] restringe todavía más la posible autografía de Luis Vélez que limita al primer y al segundo acto exceptuando los ff. 34 y 35. Peale [2018:47] demuestra que no es autógrafo e identifica las dos manos presentes en el manuscrito: Pedro Valdés y un escriba anónimo cercano a Valdés.

El manuscrito de *La cristianísima Lis*, procedente de la colección Sedó y depositado en la BIT con signatura VIT. 177 (antigua Vit. A, Est. 5), fue considerado por Montaner [1951:73] y Simón Palmer [1977:73] como parcialmente autógrafo: algunas de sus hojas serían de Luis Vélez. Esto fue desmentido por Monahan [1991:138], que lo contrastó con los autógrafos de la BNE y concluyó que no tienen la misma letra. Incluso propuso datar su escritura en el siglo XVIII. Sánchez Jiménez [2020:681-682] también niega la presencia autógrafa de Luis Vélez y propone que fue escrito por tres manos diferentes. En la edición crítica de la obra, Peale y Sánchez Jiménez [2021] se inclinan por no considerarlo hológrafo e identifican hasta dos manos diferentes. La primera estaría presente en los ff. 1r-3v, 6r-15v (salvo el último verso de f. 15v), f. 21r (portada del manuscrito que está descolocada en encuadernación), ff. 23r-37r (solo los 24 primeros versos del f. 37r) y ff. 59r-61v. La segunda mano está en los ff. 4v-5r, 15v-20v (desde último verso de f. 15v incluido), f. 22r, ff. 37v-58v (desde los 7 últimos versos de f. 37v incluidos), ff. 62r-63r. Por tanto, el supuesto tercer copista de Sánchez [2020] pasa a ser identificado con el primero. La decisión de no reconocerlo como autógrafo fue difícil para los editores porque existen muchas semejanzas con los rasgos paratextuales de Luis Vélez: la invocación mariana al co-

mienzo, la cruz al principio de cada jornada y la invocación a la Sagrada Familia. También identifican semejanzas en los usos ortográficos como la escritura de «ago-ra» —que Veléz prefería— por «ahora» (usado solo una vez en el manuscrito barcelonés), la elección «inpresa» o «ynpresa» para escribir «empresa» (el ecijano siempre la escribió con «i» o «y» y en este manuscrito solo hay tres excepciones) y el seseo. Pero la principal divergencia está en el uso de «n» delante de «b» y «p»: en Luis Vélez es absoluta la escritura de «nb» y «np» mientras que en este manuscrito es variable y asistemática (Peale y Sánchez Jiménez 2021:21). Como se verá más adelante, tras el análisis de los autógrafos seguros de Luis Vélez, hay una serie de características particulares que faltan en este testimonio: no siempre usa acto para referirse a las jornadas (dice «jornada tercera», f. 42r), no incluye ningún nombre familiar y no presenta las *dramatis personae*. Por otra parte, las rúbricas de los ff. 22r y 41r son muy semejantes a otras presentes en sus autógrafos y que se mostrarán más abajo. Reverter [s.f.] sugiere que pueda ser rúbrica de un copista de la compañía de Juan Bautista Valenciano.

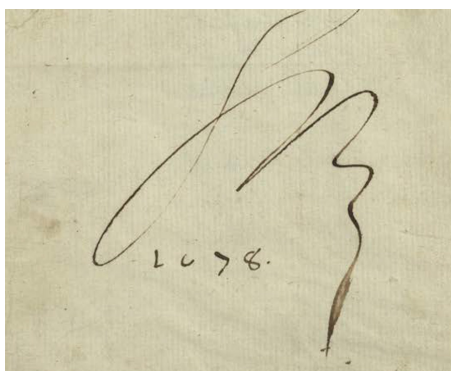


Imagen 1: *La cristianísima lis*, f. 22r. Rúbrica con la cifra del número de versos de la primera jornada: 1078 (aunque según los cálculos de la edición moderna son 1099).

Este investigador, en la ficha del proyecto *AUTESO* donde describe y analiza el manuscrito de *La cristianísima Lis* (Reverter 2025), sostiene que participan tres manos diferentes: «La primera de ellas escribe los folios 1r-3v, 6r-15v, 21 y 23r-37r; la segunda, 4r-5v, el último verso de 15v, 16r-20v, 22r, 37v-58r y 62r-63, y la tercera, los folios 59r-61v». Esta última la identifica con Luis Vélez de Guevara. Estas seis páginas autógrafas se deberían a una revisión del dramaturgo que deja otras bre-

ves anotaciones a lo largo del manuscrito y propone un nuevo final. Esta investigación sigue en curso por lo que dejamos abierta la posibilidad de contar con un nuevo fragmento teatral autógrafo del ecijano.

El auto sacramental *La mesa redonda*, conservado en un manuscrito en la BNE con signatura MSS/16984, fue hipotetizado por Cotarelo [1917] como autógrafo de Luis Vélez. Hay otro manuscrito de mismo título en la BNE con signatura MSS/17402 del que Lacalle [1931] niega la firma autógrafa de Luis Vélez (al parecer quiere corregir una afirmación de Cotarelo, pero no aporta referencia). Vega García-Luengos [2011:609] dice que BNE MSS/16984 es copia y BNE MSS/17402 tiene letra de fines de s. XVII, lo cual corrobora también *Manos Teatrales* (Greer y García-Reidy 2022).

La Ninfa del cielo es un título que comparten tanto una comedia como un auto. Restori [1893:109], al referirse al manuscrito de la comedia depositado en la Biblioteca Palatina Parmense, a partir de ahora BPP, con signatura Ms. CC* IV 28033-75-III, dijo que era posible que fuese autógrafo de Tirso. Esto se debió a que el mercenario tiene atribuido el auto homónimo, firmaba a veces como Luis y Restori leyó «Luis Tellez» la mención que se hace a Luis Vélez al final de cada jornada. Bruerton [1952:92] sostuvo que dicho manuscrito era fruto de un copista que ni siquiera transcribiría desde el original. Rodríguez López-Vázquez [2008] demostró que la comedia es de Luis Vélez, pero no autógrafa.

Los novios de Hornachuelos es una comedia que tiene dos testimonios manuscritos en la BNE. Uno de ellos, procedente de Osuna y con signatura MSS/15429, tiene escrito y tachado en su anteportada que es autógrafo. Menéndez y Pelayo [1949] calificó este aserto de «disparatado», afirmó que parecía «copia de teatro» y sugirió que podía ser la letra de Antonio de Mendoza. Por otra parte, Greer [2022] ha propuesto que está escrita por dos manos diferentes sin poder identificar a los copistas.

El rey en su imaginación fue considerada autógrafa de Luis Vélez por Durán [1828], que la tenía inventariada en su colección, posiblemente procedente de la biblioteca de Obadia Rich (Durán s.f.a). Cotarelo [1917] mantiene su consideración de hológrafa, pero la localiza ya en la BNE. La fecha de composición de la pieza puede deducirse de 3 tipos de información insertos en el autógrafo: los nombres de familiares que Luis Vélez solía incluir, la mención a los actores que conformaban la compañía destinataria y la fecha de censura. La escritura de los nombres de familiares al comienzo de las jornadas (Luis, Ana y Juan) hace que la obra tuviese que

ser escrita a partir de 1615. La conjunción en una misma compañía de los actores Tomás [Enríquez], Onofre [Pascual], Jusepe [del Peral] y Bartolomé [Romero] citados en el f. 14v fue posible en 1624 y 1625. Y la fecha de censura es 1625. Por tanto, pudo ser escrita entre 1615 y 1625, pero pensando en una composición para un próximo estreno podría acotarse a 1624-1625. Se describe así bibliográficamente:

El rey en su imaginación.

Manuscrito autógrafo, firmado y rubricado por Luis Vélez de Guevara, 54 hojas.

Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura VITR/7/9.

El manuscrito de *La serrana de la Vera* depositado en la BNE y atribuido a Luis Vélez ha sido reconocido como autógrafo desde su catalogación en la biblioteca del duque de Osuna (Rocamora 1882:119). A partir de la edición de Menéndez Pidal y Goyri [1916] se corrigió el error con el que fue datada la obra. Se pensaba que había sido escrita en 1603 debido a una *lectio falsa* de la fecha apuntada por el poeta al final de la obra, pero, de nuevo, las menciones a familiares han permitido leer correctamente los números y fecharla en 1613. Esta es su descripción bibliográfica:

La serrana de la Vera.

Manuscrito autógrafo, firmado y rubricado por Luis Vélez de Guevara, 60 hojas.

Biblioteca Nacional de España, Madrid, Res/101.

Por tanto, se descarta la consideración de autógrafos de cinco de las propuestas (*Los agravios perdonados*, *La creación del mundo*, *La mesa redonda*, *La Ninfa del cielo* y *Los novios de Hornachuelos*), continúa el debate sobre una (*La cristianísima lis*) y se confirma la autenticidad de cinco (*El águila del agua*, la tercera jornada de *El catalán Serrallonga*, *El conde don Pero Vélez*, *El rey en su imaginación* y *La serrana de la Vera*). El número total de versos que conservamos escritos por la mano de Luis Vélez es de 15.000. De los cinco autógrafos uno se conserva en BIT y cuatro en BNE. Solo conocemos la procedencia de tres de ellos: *El águila del agua*, *El catalán Serrallonga* y *La serrana de la Vera* estuvieron en posesión de la Casa de Osuna y *El rey en su imaginación* formó parte de la colección de Agustín Durán, que parece que lo adquirió del bibliófilo inglés Obadia Rich.

Interesa recordar las fechas de los autógrafos por considerar su valor representativo en la obra completa de Luis Vélez. El establecimiento de la cronología de las obras de Luis Vélez es una tarea compleja porque solo fechó uno de sus autógrafos (*La serrana de la Vera*) y acabamos de ver que su interpretación fue discutida. Se estima que su primera obra data de principios del siglo XVII (*El espejo del mundo*) y la última pudo ser su colaboración en *La luna africana* en el primer semestre de 1643. Su autógrafo con fecha de composición más antigua es *La serrana de la Vera* (1613) y la más moderna es la tercera jornada de *El catalán Serrallonga* (1635). Esto significa que podemos estudiar en sus autógrafos una horquilla de veintidós años, que es un periodo largo y central de su producción. Además, contamos con obras que representan cronológicamente bien esas más de dos décadas debido a su distribución a lo largo de los años: 1613, 1615, 1625, 1627-1632 y 1635.

Todos los autógrafos cuentan con ediciones críticas modernas. Referencio las que me servirán para la cita del número de verso: *El águila del agua* (eds. William R. Manson y C. George Peale, 2003), *El catalán Serrallonga* (de Coello, Rojas y Vélez, ed. Almudena García González, 2015), *El conde don Pero Vélez* (eds. William R. Manson y C. George Peale, 2002), *El rey en su imaginación* (eds. William R. Manson y C. George Peale, 2002) y *La serrana de la Vera* (eds. William R. Manson y C. George Peale, 2002).

ANÁLISIS DE LOS AUTÓGRAFOS TEATRALES DE LUIS VÉLEZ

Cada uno de los autógrafos ha sido satisfactoriamente estudiado de forma particular en cada una de sus ediciones críticas. Sin embargo, hasta ahora no han tenido un estudio de conjunto que pueda establecer las características comunes que puedan ayudar a dilucidar el proceso compositivo. Empezaremos por exponer los rasgos más generales de los cinco autógrafos en cuestiones como la ortografía, la paleografía, la ortoepía, las abreviaturas y la métrica. A continuación, haremos un análisis comparativo de los elementos que nos encontramos en los distintos testimonios siguiendo el orden de lectura: título, paratextos funcionales, firmas, *dramatis personae*, referencias escénicas, estructurales, religiosas, familiares, acotaciones, parlamentos, apartes y modificaciones.

La descripción que hacen Jauralde [2008:239] y Krauel y Falconi [2022] de la letra de Luis Vélez a partir de los autógrafos de *El águila del agua* y la tercera jornada de *El catalán Serrallonga*, respectivamente, incluye estos rasgos: letra bastardilla española usual, angulosidad y cursividad de las grafías, encadenamiento de palabras, desbordamiento de los límites superior e inferior de la línea de escritura en algunas grafías (l, b, j, p, y, g) y bucles y curvaturas en jambas y alzados de algunas letras (d, g, y, h, q —esta última cuando es abreviatura de «que»).

Son características de la escritura de Luis Vélez la vacilación en la vocal protónica, el uso sistemático de «agora» en vez de «ahora» (Minian de Alfie 1990:326), el seseo (Peale y Sánchez Jiménez 2021:22), la metátesis («seldo» por «sedlo»), la asimilación («serville» en lugar de «servirle»), el uso de los demostrativos y pronombres «aqueste, aquesta» cuando el cómputo métrico requería el trisílabo (Peale 2002b:63-64), la simplificación consonántica («efeto, lición, descender, enima, coluna, instante, acetar», en lugar de «efecto, lección, descender, enigma, columna, instante, aceptar», etc.), aunque no lo hacía cuando provocaba equívoco («acto, invicto, respecto» en lugar de «ato, invito, respeto») o en contadas excepciones («acción, elección», en vez de «acción, elección»); frecuentemente usaba «s» en lugar de «x» ante las oclusivas /k/ y /t/ («escusar, estraño», por «excusar, extraño»), salvo en casos raros por cultismo («éxtasis»); escribía «bs» ante la oclusiva /k/ («obscura, obscuridad»); y escribía «nb» y «np» donde hoy deletrearíamos «mb» y «mp», aunque hay contadas excepciones (para todos estos casos puede consultarse Peale 2002a:22-24). La ortoepía de Luis Vélez fue analizada extensamente por Wade [1941] en sus autógrafos, excepto en la tercera jornada de *El catalán Serrallonga*.

Las abreviaturas más frecuentes en la escritura del ecijano también sirven para identificarle: «nuestro, vuestro» aparecen como «nro, vro» con una línea superpuesta; «que» lo abrevia con una «q» cuyo trazo descendente forma una espiral envolvente con apertura a la derecha; omite la «n» cuando sigue a una vocal poniendo una raya sobre esta; «muerte» es abreviada como «mte» (Olmsted 1944:51).

Otras características generales de los autógrafos velecionistas son los estrechos márgenes superiores e inferiores, la ausencia de numeración de folios, la inexistencia de las fórmulas exculpatorias y la pulcritud para la composición métrica. Sobre esto último, un experto como Morley [1923:235] afirma que es muy raro que las estrofas de sus autógrafos tengan alguna falta de línea.

En el conjunto de los autógrafos de Luis Vélez el de *El rey en su imaginación* es el menos típico por sus idiosincrasias de estilo y ortografía (Peale 2002d:45). Se diferencia de los otros cuatro porque no distingue el habla de los nobles y plebeyos (lo solía hacer a través de la vacilación del vocalismo protónico, metátesis, uso de demostrativos arcaicos), por su métrica (solo utiliza tres metros octosílabos) y por su breve extensión (solo 2444 versos frente a los 3658 de *El águila del agua*, los 1152 de la tercera jornada de *El catalán Serrallonga*, los 3185 de *El conde don Pero Vélez* o los 3305 de *La serrana de la Vera*).

Los títulos de las portadas aparecen centrados y con uso de mayúsculas y minúsculas. La portada de *El conde don Pero Vélez* no es autógrafa, pero en las portadillas autógrafas de los actos segundo y tercero aparece el título centrado, con mayúsculas y minúsculas y abreviado a «don Pero Vélez».

En los autógrafos hay inscripciones al principio y al final que he denominado paratextos funcionales. En todos los testimonios de la mano de Luis Vélez figura la palabra «fin» después del último verso. En dos de ellos se hace referencia al género dramático (en *El rey en su imaginación* escribe en la portada «Comedia» e insiste en el último folio con «Fin de la comedia»; y *La serrana de la Vera* acaba con un «Fin de la tragedia»).

La fluctuación en la escritura de Luis Vélez llega hasta su propio nombre. En unas ocasiones firma como «Luis» y otras como «Luys». En *La serrana de la Vera* utiliza las dos formas:

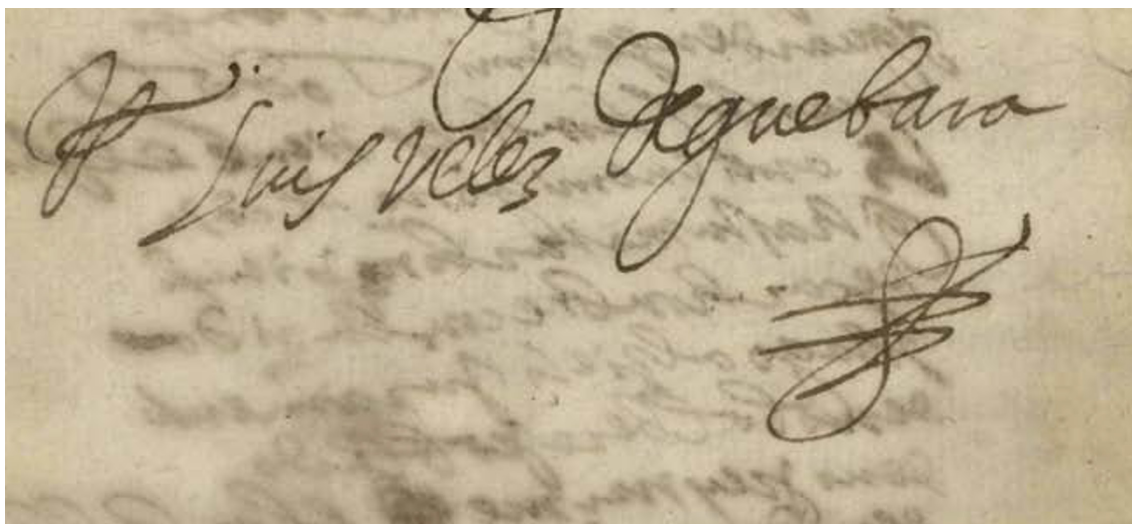


Imagen 2: *La serrana de la Vera*, f. 41v. Nombre con «i».

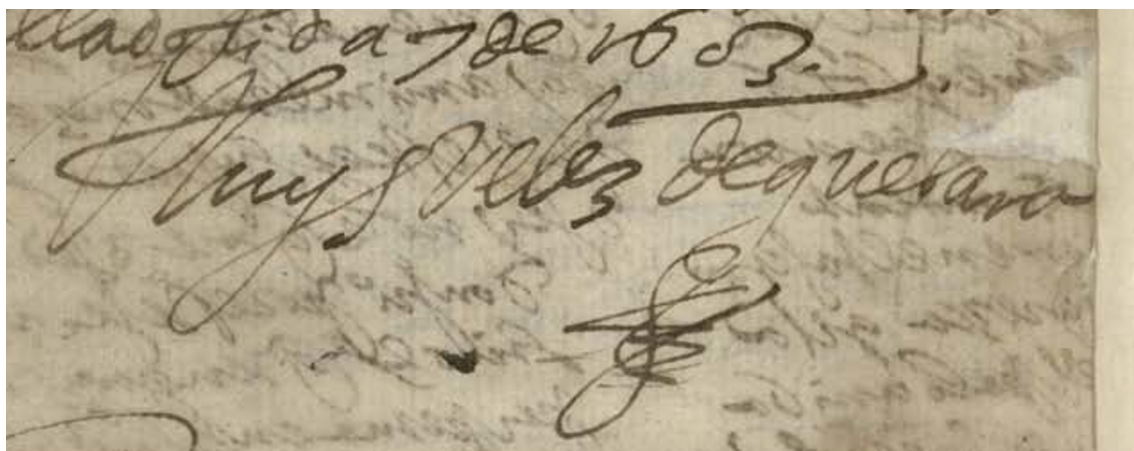


Imagen 3: *La serrana de la Vera*, f. 61v. Nombre escrito con «y».

En otras ocasiones el nombre va precedido además por una rúbrica que enlaza con la primera letra:

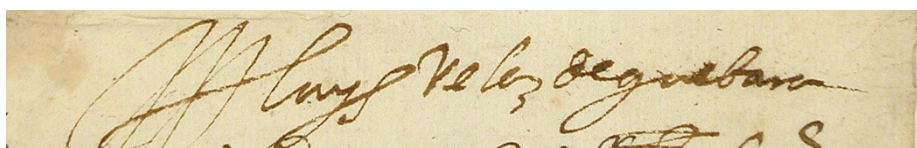


Imagen 4: *El catalán Serrallonga*, fin del acto III. Nombre autógrafo de Luis Vélez de Guevara, precedido por rúbrica y escrito con «y».

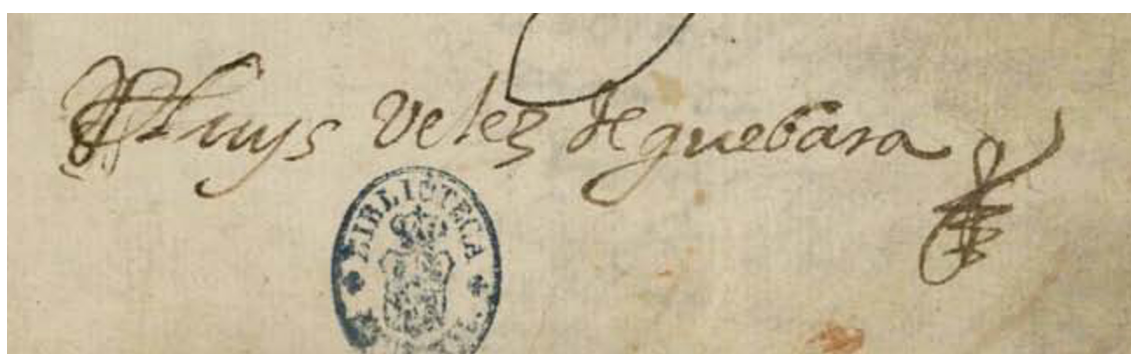


Imagen 5: *El conde don Pero Vélez*, f. 2r. Nombre autógrafo, con «y», precedido por una rúbrica y rematado por otra.

Su costumbre es rubricar y/o firmar (no es constante en el empleo de una u otra) la portadilla de cada acto en la parte inferior, bajo las *dramatis personae* de las jornadas (aquí rubrica) y al final de los actos (solo en los últimos firma, en los demás rubrica). Las excepciones son las *dramatis personae* del primer acto de *El águila del agua*, el final del acto 3º de *El conde don Pero Vélez*, donde sin duda no lo hizo por falta de espacio; el final del acto 2º de *El rey en su imaginación*, donde la letra «f» de «fin» puede interpretarse como su rúbrica; y la portadilla del acto 3º de *La serrana de la Vera*.

Sus rúbricas son muy variadas, pero se repiten en los distintos autógrafos. Presento las once formas distintas que pueden asociarse a Luis Vélez:

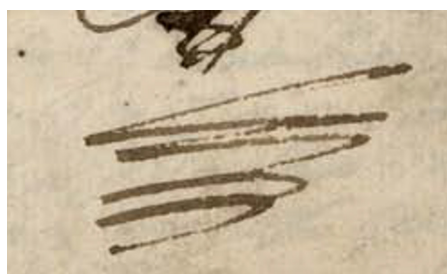


Imagen 6: *El águila del agua*, f. 1r.

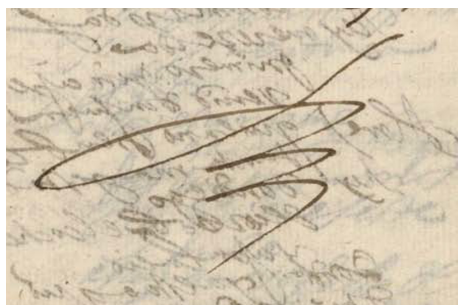


Imagen 7: *El águila del agua*, f. 19v.

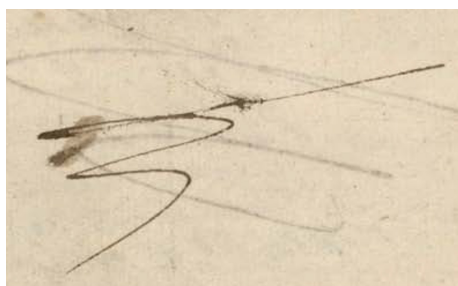


Imagen 8: *El águila del agua*, f. 20v.

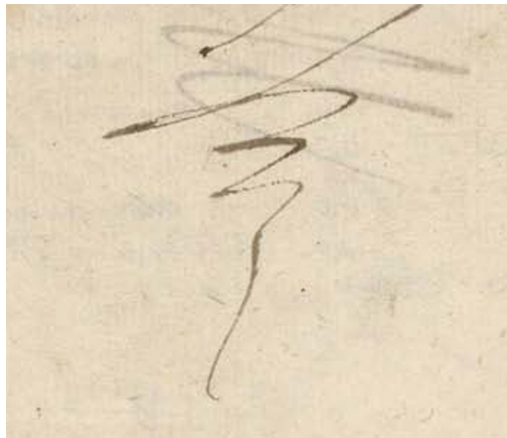


Imagen. 9: *El águila del agua*, f. 39v.



Imagen 10: *El catalán Serrallonga*, bajo *dramatis personae* del acto 3º.

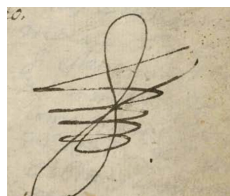


Imagen 11: *El conde don Pero Vélez*, f. 2r.

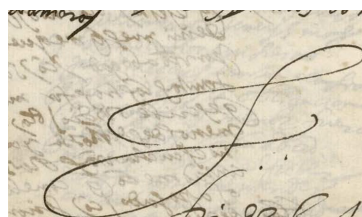


Imagen 12: *El conde don Pero Vélez*, f. 19v.

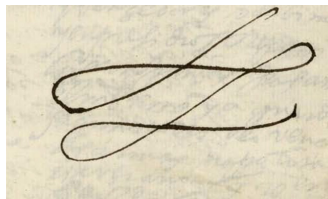


Imagen 13: *El rey en su imaginación*, f. 19r.

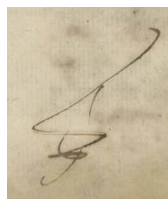


Imagen 14: *La serrana de la Vera*, f. 23r.

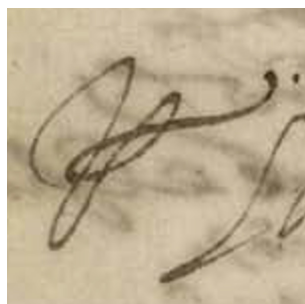


Imagen 15: *La serrana de la Vera*, f. 41v.



Imagen 16: *La serrana de la Vera*, f. 43r.

Los autógrafos de *El águila del agua*, *El catalán Serrallonga* y *El rey en su imaginación* contienen las firmas y rúbricas de los procesos censores. En el primer caso, tenemos la firma y rúbrica de Juan Navarro de Espinosa debajo del texto de aprobación (*El águila del agua*, f. 56r). En el segundo caso, tenemos la rúbrica de la persona

que lo remite al censor Jerónimo de Villanueva (*El catalán Serrallonga*, último f. del manuscrito). En el tercero, se observa la rúbrica de quien remite la comedia al censor; la firma y rúbrica de Pedro Vargas Machuca bajo el visto bueno para su representación; y de nuevo la rúbrica del fiscal (*El rey en su imaginación*, f. 54r).

En *El conde don Pero Vélez* se observan tres rúbricas que pueden estar asociadas a cambios por motivos de representación. Este autógrafo no se presentó a la censura. Dos de las rúbricas tienen a su lado una cruz con cuatro puntos dispuestos alrededor (uno en cada cuadrante).

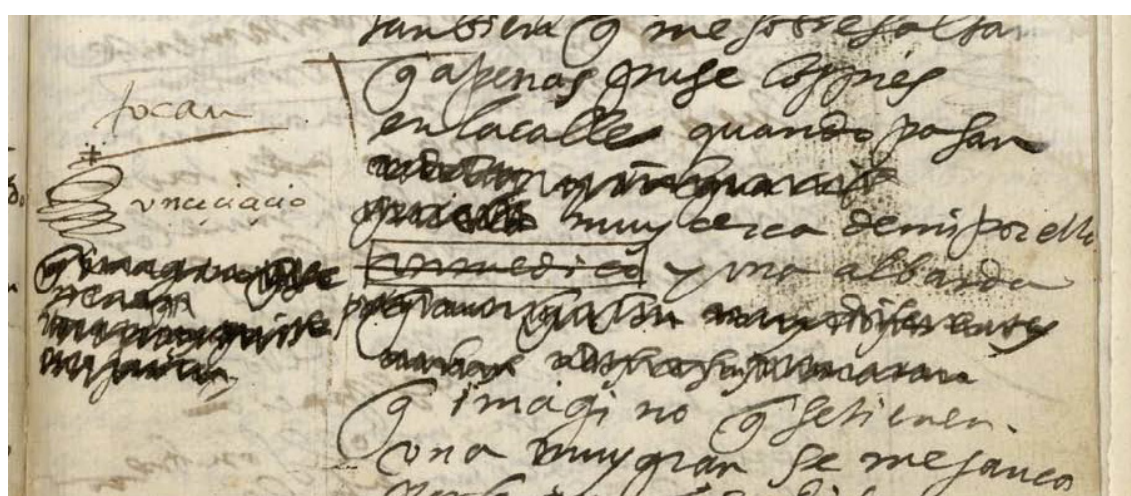


Imagen 17: *El conde don Pero Vélez*, f. 48r. Rúbrica y cruz con puntos junto a una corrección.

En la portadilla del acto 1º de *El águila del agua* aparecen hasta cuatro rúbricas: una en la parte superior izquierda y tres debajo de la firma de Luis Vélez de Guevara. Una es claramente suya (la que tiene varios zigzags angulosos debajo de su nombre). Las otras tres no se identifican con ninguna de sus autógrafos. La de la parte superior es el trazo de varios zigzags curvos:

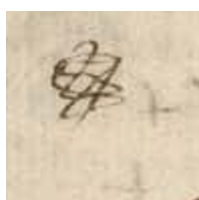


Imagen 18: *El águila del agua*, f. 1r. Rúbrica sin identificar.

Las dos sin identificar debajo de su nombre son en espiral cónica invertida y un 8 cruzado por una diagonal en su parte inferior:



Imagen 19: *El águila del agua*, f. 1r. Nombre autógrafo de Luis Vélez de Guevara y tres de las rúbricas que aparecen en la portadilla del acto 1º.

Tampoco se puede atribuir a nadie concreto la rúbrica que aparece en la última hoja de *El rey en su imaginación*:

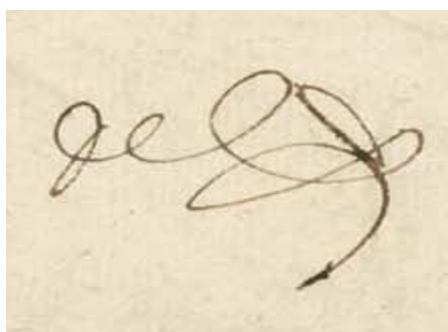


Imagen 20: *El rey en su imaginación*, f. 55r. Rúbrica sin identificar.

La disposición de las *dramatis personae* en los autógrafos de Luis Vélez es en página independiente, al comienzo de todos los actos, con el nombre de un personaje en cada línea, en una columna y encabezado con el membrete «Los que hablan en

este acto». El ordinal de las jornadas está escrito con letras únicamente en *El águila del agua*, en el resto está en cifras.

En cuatro de los cinco autógrafos hay referencias concretas al destino escénico de las piezas dramáticas. La única en la que no detectamos una vinculación directa con ninguna compañía teatral es *El águila del agua*. Sin embargo, como se verá más adelante, en el autógrafo se ha conservado el curioso testimonio de dos versiones de representación que parecen condicionadas a la presencia o ausencia de la actriz que interpretase el papel de Hipólita (Lobato 2022:117).

En la portadilla del tercer acto de *El catalán Serrallonga* se indica «para Antonio de Prado». Y, en efecto, nos consta por la noticia que da Rennert [1908:53] que la pieza se estrenó en palacio el 10 de enero de 1635 por la compañía de dicho autor de comedias. Esto concuerda también con la fecha de remisión para censura en Madrid a 8 de enero de 1635. En los dos actos conservados en el manuscrito del Institut de Teatre (VIT-166) encontramos huellas de su uso para la representación. En la relación de las *dramatis personae* del acto de Rojas aparece el nombre de los actores y actrices junto a los personajes principales y en dos canciones del texto dramático del manuscrito se concreta el nombre de las dos intérpretes que las ejecutarían. El papel de doña Juana Torrellas sería realizado por Mariana, el de Fadri de Sao por Rueda, el de Alcaraván por Frutos, el de Juan de Serrallonga por Prado, el de Bernardo de Serrallonga por Escurigüelo y el de don Carlos Torrellas por Maximiliano. Las dos cantantes especificadas después en el texto serían Luisa y Jusepa. Conocemos dos documentos (Ferrer Valls 2008) cercanos a la fecha de estreno (1635) que nos dan noticia de los miembros de la compañía de Antonio de Prado. En un documento de 1633 se menciona a «Juan de Escurigüelo, barba», «Antonio de Rueda, que baila y representa», «Frutos Bravo, gracioso, que canta y baila» y Mariana Vaca. En 1636 aparecen Maximiliano de Morales y Luisa de la Cruz vinculados a la compañía. Y Jusepa posiblemente sea Jusepa Lobaco (García González 2015:109).

A la izquierda de la primera relación de figuras de *El conde don Pero Vélez* están escritos, con una mano diferente a la de Luis Vélez, los nombres de los actores que interpretarían los personajes: «Cristóbal», «León», «Coronel», «Bernardo», «Castillo» y «María». Según Peale [2002c:46-47], estos serían los actores concretos y sus personajes: don Pero Vélez sería interpretado por Cristóbal de Avendaño, don Sancho por Cristóbal de León, Martín por el gracioso Agustín Coronel, don Nuño por el barba Luis Bernardo de Bovadilla, don Manrique por el tercer galán Pedro del Cas-

tillo, doña Blanca por María de Candau Avendaño, María Victoria de Bovadilla o María Coronel. Podría pensarse que integraban la compañía de Cristóbal de Avendaño, pero esto solo sería posible si fuese una representación posterior a la del estreno en 1615 porque Cristóbal de Avendaño «no tuvo compañía propia hasta varios años más tarde» (Greer y López Martín 2022:s.p.). A continuación, estos estudiosos proponen que «si el reparto que figura en este manuscrito es del estreno de la obra, quizá corresponda a la compañía de Cristóbal de León o Melchor de León». Aunque después advierten de que la documentación escénica de ese año no es completa, por lo que las compañías propuestas son hipotéticas y podrán ser refutadas si aparecen nuevos datos. Además, este autógrafo tiene una anotación marginal, posiblemente del autor de comedias, que dice «ojo» junto a la aparición del personaje del secretario (f. 55v): es una llamada de «atención hacia el hecho de que el Secretario no figura en la lista de *Personas* al comienzo del manuscrito» (Ruano de la Haza 1998:99).

En el margen izquierdo del f. 14v del autógrafo de *El rey en su imaginación* aparecen escritos por otra letra y tinta los nombres «Onofre», «Jusepe», «Tomás» y «Bartolomé». Hacen referencia a los actores Onofre Pascual y Jusepe del Peral, al gracioso Tomás Enríquez y al actor y autor de comedias Bartolomé Romero (Peale 2002d:38). Gómez Ocerín [1920:101] consideró que el autógrafo era para Bartolomé Romero porque fue autor de comedias, pero todos los actores mencionados coinciden juntos en la compañía de Juan Bautista Valenciano. Esto nos ofrece también la fecha a partir de la cual pudo ser representada: febrero de 1624.

También el autógrafo de *La serrana de la Vera* tiene huellas de la conexión de la pieza con la escena: hasta en dos ocasiones, al principio y al final, Luis Vélez escribe que fue compuesta «Para la señora Jusepa Vaca», que era actriz de la compañía de Juan de Morales, su marido. Esta afamada intérprete representó el papel de Gila, la serrana protagonista, como corresponde a su rango de primera actriz y su especialización en personajes caracterizados por su fortaleza y valentía. En el texto de la comedia se hacen otras menciones como esta de la acotación del f. 10v: «Éntrase el Capitán, retirando, y Gila, poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la señora Jusepa».

Los autógrafos también permiten desvelar la técnica compositiva de Luis Vélez en torno a la estructura y segmentación. En las denominaciones del comienzo de cada una de las tres partes en que dividía sus obras escribió «acto» en vez de «jornada» (la única excepción se da en *El catalán Serrallonga*: en la portadilla del ter-

cer acto -que es el que escribe- no pone «acto» solo el dígito «3º»). A pesar de esta consistencia, no tenía inconveniente en usar el vocablo «jornada» para referirse a estas divisiones (por ejemplo, en *El águila del agua*, en la primera acotación del «Acto segundo» se lee: «Salgan a cantar a cuatro, sin haber cantado entre las dos jornadas otra cosa»; y la primera acotación del «Acto tercero» reza: «En acabándose la segunda jornada, salga Almendruca cantando por una parte»). Al igual que ocurría en las *dramatis personae*, solo escribe el número del acto con letras en *El águila del agua*, en el resto se señalan con números arábigos.

En la demarcación de los tres actos de *La serrana de la Vera* y en el primero de *El conde don Pero Vélez*, la que aparece después de la portadilla, adorna la referencia a la jornada con un trazo ondulado horizontal, a izquierda y derecha, similar a una línea sinuosa de un solo vaivén o curva pronunciada hacia arriba. No es definitivamente identificativo de Luis Vélez porque aparece en cuatro de las trece ocasiones, pero es un rasgo más que ayuda a distinguirlo.

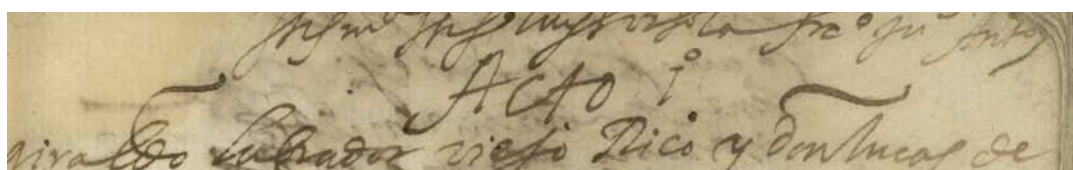


Imagen 21: *La serrana de la Vera*, f. 4r.

Si tratamos la cuestión de la segmentación en el teatro del Siglo de Oro, es necesario recordar la definición de cuadro que formuló Ruano de la Haza [1994]: división dentro de un acto que recoge una acción escénica. Se puede identificar por estos cinco criterios, aunque no tienen que darse todos a la vez: el tablado se queda vacío, hay un cambio total de los personajes en escena y una variación del espacio, del tiempo y del metro. La presencia de unas rayas horizontales en los autógrafos de Lope ya hizo intuir a Marín [1962:9] que el poeta estaba utilizando esos signos para estructurar la comedia. Más recientemente Crivellari [2013] se ha dedicado de forma monográfica a las marcas autoriales de segmentación identificadas en los hológrafos lopescos. Este estudioso sugirió que esta práctica «podría extenderse a otros autores» (Crivellari 2015:290). Así lo podemos corroborar ahora en Luis Vélez a través del focalizado estudio que permite un breve artículo.

La detección de una línea de separación de cuadros en el interior de los actos de los autógrafos de Luis Vélez es otra de las novedades que aquí se aporta. Antonucci [2000:1036] ya ha identificado estas marcas con esta misma función en Lope. Por este motivo señalamos con detalle su ubicación (el número romano indica la jornada, el arábigo el cuadro y el siguiente el número de folio). Esto servirá para la fijación de criterio en el establecimiento de la estructura de las obras del ecijano. Esta línea se distingue de otras que pueden aparecer en los autógrafos porque está trazada en horizontal de un extremo al otro del papel.

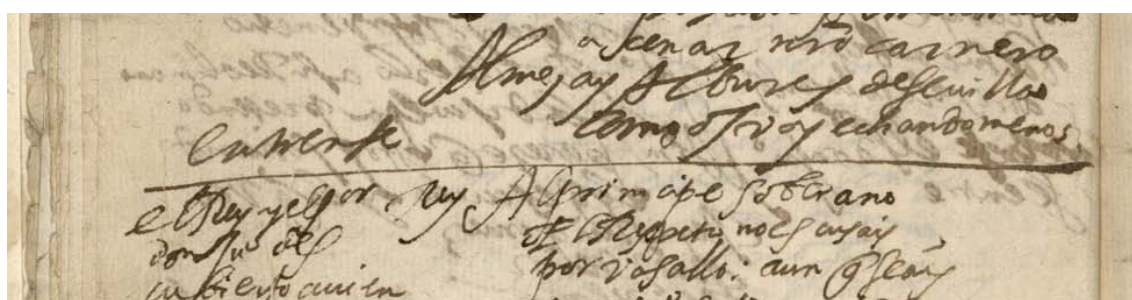


Imagen 22: *El águila del agua*, f. 9v. Línea de separación entre el primer y segundo cuadro en el acto 1º.

En *El águila del agua* se descubren dichas líneas en la separación de los cuadros I.1-I.2 (f. 9v), I.2-I.3 (f. 14r), I.3-I.4 (f. 16v), II.1-II.2 (f. 32v, donde se disimula con la separación por líneas de una acotación larga), III.1-III.2 (f. 49r). En *El catalán Serrallonga* se observan las líneas entre los siguientes cuadros: III.1-III.2 (f. 8v, en este caso la numeración de folios es por jornadas), III.2-III.3 (f. 15r; esto disiente de división en cuadros de García 2015:60-61) y III.3-III.4 (f. 16v). En *El rey en su imaginación* el primer acto no presenta líneas de separación porque es de cuadro único. Sí que aparecen entre los cuadros II.1-II.2 (f. 25v), II.2-II.3 (f. 29r), III.1-III.2 (f. 47v) y III.2-III.3 (f. 50v). En *La serrana de la Vera* se encuentran las líneas entre los cuadros I.1-I.2 (f. 7v), I.2-I.3 (f. 11r; donde se observa que los personajes Bras, Giraldo, Llorente, Mingo, Pascual y Vizente siguen en escena a la salida de Gila y el Capitán, por lo que hay que corregir la demarcación de cuadros de Bolaños 2001:307), I.3-I.4 (f. 12v), II.1-II.2 (f. 30v), II.2-II.3 (f. 38r), II.3-II.4 (f. 39v), II.4-II.5 (f. 40v), II.1-III.2 (f. 44v; en este acto se manifiesta de nuevo la distinta concepción por cua-

dros que tiene Vélez respecto a Bolaños 2001:308, donde ella ve solo 4, él marca 7), III.2-III.3 (f. 50v), III.3-III.4 (f. 51v), III.4-III.5 (f. 54v), III.5-III.6 (f. 58v), III.6-III.7 (f. 59v). *El conde don Pero Vélez* no tiene líneas de separación de cuadros porque cada uno de los actos es de cuadro único.

La disposición de las líneas no deja lugar a dudas sobre la responsabilidad de Luis Vélez sobre ellas. En sus autógrafos los renglones de escritura están muy prietos. Cuando traza las líneas de separación de cuadros se percibe un espacio entre el renglón inferior y superior. Es decir, la línea de segmentación está trazada justo después, en el tiempo y en el espacio, del último verso del cuadro anterior. Esa línea se sitúa en el ámbito de la escritura continua que ocuparía el siguiente verso, por lo que ha sido consignada por el escritor original en la línea del tiempo de su composición.

Esta seña en los autógrafos de Luis Vélez demuestra que sí existen marcas visibles que dividen internamente los actos (en un primer momento Vitse [2002:109] las niega, aunque después se convirtió en un certero analista de estos signos: Vitse [2013]). También prueba que los escritores tenían una concepción escénica de su escritura: fijaban cuando se quedaba el tablado vacío y la correspondiente entrada y salida de actores. En la ansiada búsqueda de un sistema de segmentación objetivo (Oleza 2010), estas indicaciones, al menos en el teatro de Luis Vélez, son un instrumento válido para establecerlo tal y como fue ideado por su creador.

Las referencias religiosas de puño y letra de Luis Vélez son numerosas en sus autógrafos teatrales: añade cruces (en la parte superior de casi todas sus páginas, solo se echan en falta en algunas hojas de *El águila del agua*), invocaciones a la Virgen María (al comienzo de cada acto escribe «Ave Maria», «Abemaria» o «Avemaria»; excepto en la portada de *El conde don Pero Vélez*, donde falta la original), alabanzas a Dios y la Virgen (al final de las obras reza «Laus deo» o «Laus deo et b. v. m^e»; excepto en *El rey en su imaginación*) y apelaciones a la Sagrada Familia (al comienzo de cada acto nombra a «Jh[esús] M[arí]a Jh[o]s[e]f»). En este sentido las señas de identidad más claras en estos cinco autógrafos son las cruces, el saludo avemaría y la referencia a la Sagrada Familia.

Uno de los rasgos más personales de los cinco autógrafos teatrales de Luis Vélez es el que nos encontramos junto a los nombres de la trinidad en la tierra. Pérez y González [1903:191-198] llamó la atención de otros apelativos que resultaban extraños al lado de los conocidos «Jesús, María y José». Al comprobarlo en el resto de los

autógrafos velecistas de la BNE dio certera explicación: se trataban de los nombres de la familia más cercana del poeta. Esto ha sido especialmente oportuno en el caso de *El águila del agua*, pues permitió dar una fecha aproximada de creación.

La familia de Luis Vélez fue extensa y no tenemos todas las lagunas cubiertas. Presento un esquema que servirá de guía para lo que se expondrá a continuación:

- ¿Primer matrimonio (*a quo* 1603-*ad quem* 1608)?
 - ¿Francisco (*a quo* 1603-*ad quem* 1626), hijo?
- Úrsula Ramisi Bravo (segundo matrimonio en 1608-*ad quem* 1617)
 - Juan Crisóstomo (1611-1675), hijo
 - Antonio Luis (1612-*ad quem* 1625/1626), hijo
 - Ana Ignacio (1615-1642), hija
- Ana María del Valle (tercer matrimonio entre 1618 y 1619)
 - Francisca Luisa (1619-*ad quem* 1625/1626), hija
- María López de Palacios (cuarto matrimonio en 1626)
 - Isabel (1627-*ad quem* 1642)
 - María (1629-?)
 - Francisca (1632-*ad quem* 1642)
 - Luisa Lucas (1633-*ad quem* 1642)
 - Juan (1644-?)

En *La serrana de la Vera* aparecen los apelativos de Luis, Úrsula, Francisco, Juan y Antonio. Es la única obra en la que los recordatorios son iguales en cada uno de los tres actos. El primero es el nombre del poeta. Úrsula Ramisi Bravo fue su segunda esposa. Contrajeron matrimonio en 1608 y debió de morir antes de 1617. Con ella tuvo a Juan, que vivió entre 1611 y 1675, y a Antonio Luis, que nació en 1612 y solo sabemos que en 1626 ya estaba muerto. No tenemos datos del nacimiento de Francisco. Se supone que fue fruto de su primer matrimonio, que debió de tener lugar entre 1603 y 1608.

En el primer acto de *El conde don Pero Vélez* aparecen Luis, Úrsula, Francisco, Juan y Antonio y en el segundo y tercero los mismos más Ignacio. El nombre de Ignacio solo puede referirse a su hija Ana Ignacio, nacida en 1615 y fallecida en 1642. Es curioso que le llame por un segundo nombre que además es masculino. Y todavía sorprende más cuando en posteriores ocasiones le llama «Ana» (tercer acto de *El rey en su imaginación* y los tres actos de *El águila del agua*).

En *El rey en su imaginación* los nombres aparecen escalonados: en el primer acto, Luis, en el segundo, Juan y Luis, y en el tercero, Juan, Luis y Ana. Esta es la única obra en la que ningún acto repite los mismos nombres. Sus hijos Francisco, Antonio y Francisca Luisa, que no aparecen mencionados en esta obra, es posible que muriesen antes de 1625, fecha tope de escritura de esta obra por la data de la censura. Francisca Luisa nació en 1619 de su tercer matrimonio con Ana María del Valle, con la que se casó entre 1618 y 1619 y murió como consecuencia del parto. Hasta ahora teníamos seguridad de que estos tres hijos estarían muertos en 1626 porque no aparecen citados en las capitulaciones firmadas ese año para el cuarto matrimonio del poeta. Sin embargo, esto no es del todo seguro porque en *El catalán Serrallonga* deja de mencionar a varios que estaban vivos entonces.

El primer y segundo acto de *El águila del agua* cuenta con los nombres de Ana, Juan, [...María...], Luis e Isabel. En el tercer acto repite los mismos excepto el de Juan. Como se puede observar, no es sistemático en esta costumbre. Isabel nació en 1627 y murió antes de 1642. En el caso de esta comedia se puede interpretar que solapa con la invocación a la Virgen las menciones a su cuarta esposa, con la que se casó en 1626, y a su hija, nacida en 1629, que se llamaban María.

El tercer y único acto autógrafo de *El catalán Serrallonga* solo lleva el nombre de Luis. Como ya tenemos comprobada la irregularidad de estos encabezamientos, no extraña tanto que no aparezcan Juan, Ana Ignacio, Isabel y Luisa. Esta había nacido en 1633 y debió de fallecer antes de 1642.

El único que se repite en todos los actos autógrafos es «Luis» (trece menciones). El siguiente más recordado es su hijo Juan, que continuaría su vocación poética y su puesto laboral de ujier de cámara en la corte (diez menciones). Las ausencias de Juan son peculiares porque deja de ser recordado en el tercer acto de *El águila del agua* y en el primero de *El rey en su imaginación*. En seis ocasiones encabezan los actos su segunda esposa Úrsula y sus hijos Francisco, Antonio y Ana Ignacio. Úrsula es la única esposa a la que alude con seguridad en los autógrafos que conservamos. Entra en duda si la mención a María dentro de los nombres de la Sagrada Familia equivaldría a la memoria de su cuarta esposa y la segunda hija con esta, homónimas de la Virgen. Su hija Isabel, la última y más joven de las citadas, fue inmortalizada en tres encabezamientos de acto.

El número y el detallismo de las acotaciones de sus autógrafos es una manifestación del cuidado que ponía Luis Vélez en la representación escénica de sus obras

dramáticas (González Martínez 2011). En *El águila del agua* hay 128 acotaciones, en el tercer acto de *El catalán Serrallonga*, 61, en *El conde don Pero Vélez*, 115, en *El rey en su imaginación*, 189, y en *La serrana de la Vera*, 123. La disposición y las señas que acompañan a las acotaciones son diversas. En algunas ocasiones encontramos cruces —que a veces son simples y otras potenciadas— en el encabezamiento de las acotaciones. Este uso también se encuentra en los autógrafos lopescos (Crivellari 2013:17). La mayoría de las acotaciones están al margen izquierdo. Algunas, las más extensas, están centradas y separadas por dos líneas superior e inferior. Otras están enmarcadas en la esquina inferior derecha con una especie de coma.

En cuanto a la forma de señalar al personaje y su parlamento se observan rasgos comunes, pero también diferencias. Entre los que comparten los cinco autógrafos está la abreviatura del nombre del personaje que encabeza el parlamento. El hablante aparece enmarcado por una coma grande (semejante a la que aparece en la esquina inferior derecha de las acotaciones). Existe una diferencia entre los dos primeros autógrafos y los tres últimos: en *La serrana de la Vera* y en *El conde don Pero Vélez*, cuando otro personaje continúa el verso partido para completar su medida métrica, se indica el nombre en la misma línea, en medio del verso. Esto lo cambió en los siguientes, donde indica el hablante en la siguiente línea, con lo que se gana en claridad para los apuntadores y actores.

Es también característico de Luis Vélez indicar muy pocos apartes en sus autógrafos. En *El águila del agua* apunta cuatro, en el tercer acto de *El catalán Serrallonga*, uno, en *El conde don Pero Vélez*, tres, en *El rey en su imaginación*, cuatro, y en *La serrana de la Vera*, ninguno. El editor moderno de sus obras dramáticas asegura que deja muchos apartes omitidos y lo ejemplifica en el autógrafo de *El conde don Pero Vélez* donde, además de los tres apartes indicados, serían necesarios hasta ciento siete más (Peale 2002a:36-37).

Se dedicará especial atención el apartado de las modificaciones que se operan en los autógrafos de Luis Vélez dado el interés del proyecto *AUTESO* en los procesos compositivos y los medios espectrográficos a su alcance para desvelar lo alterado. Sin embargo, debido al cariz generalista de este estudio sería desproporcionado identificar la responsabilidad de cada una de las modificaciones. Tampoco se distinguirá entre corrección y enmienda, es decir que no se revelará si la finalidad de la modificación era una rectificación de un error o un cambio en el contenido. Se identificarán cada una de las formas de rasgos visibles de modificación y se extraerán unas conclusiones comparativas. Futuros estudios podrán recorrer el mapa que aquí se traza y

analizar tintas, rasgos y contenidos. Esos análisis definirán el momento de realización de lo modificado (*in itinere* o *a posteriori*), la finalidad (dramática, moral, política, escénica, etc.) y el agente (poeta, censor, autor de comedias, apuntador, etc.).

En los autógrafos de Luis Vélez se han detectado hasta catorce formas diferentes de señalar modificaciones (ver más abajo imágenes): borrón, que es una mancha de tinta informe, pequeña y que hace ilegible lo que oculta; enmarcado y rayas diagonales, que es una de las formas de resaltar un texto con clara intención de omitirlo; enmarcado y rayas diagonales y verticales; enmarcado y rayas diagonales, verticales y horizontales; enmarcado y rayas sinuosas verticales; enmarcado y rayas verticales; enmarcado y un «no» escrito a la izquierda; borradura en espiral picuda; borradura en espiral redondeada o rizos; raya; raya diagonal; rayas cruzadas verticales y diagonales que configuran un asterisco; borradura en forma de sierra y superposición de papeles. Se utiliza la denominación de enmarcación en vez de atajo para hacer más descriptivo y neutro el análisis de determinadas marcas.

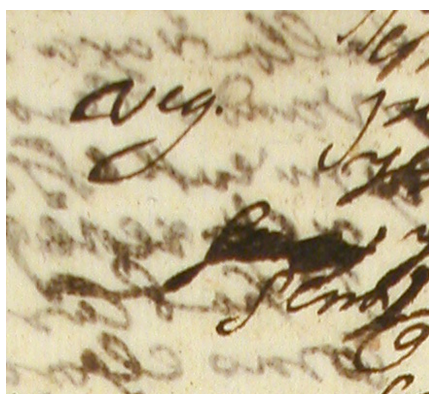


Imagen 23: *El catalán Serrallonga*, acto III, f. 8r. Borrón.

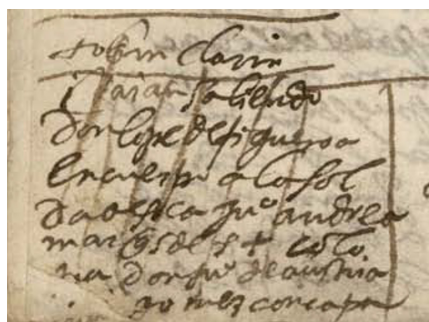


Imagen 24: *El águila del agua*, f. 35v. Enmarcado y rayas diagonales.

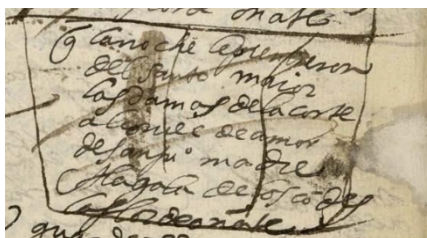


Imagen 25: *El conde don Pero Vélez*, f. 49v. Enmarcado y rayas diagonales y verticales.

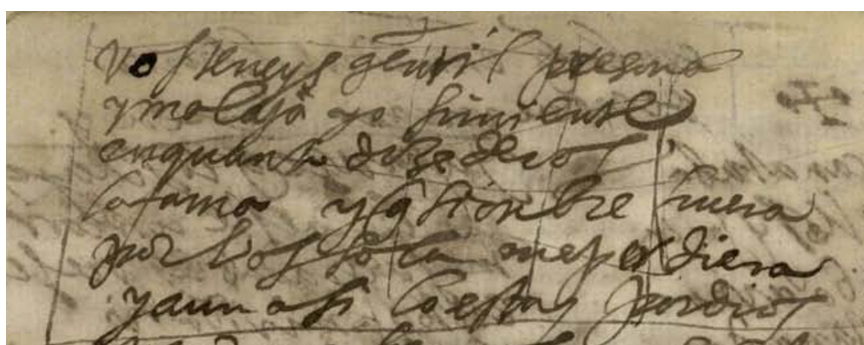


Imagen 26: *La serrana de la Vera*, f. 18v. Enmarcado y rayas diagonales, verticales y horizontales.

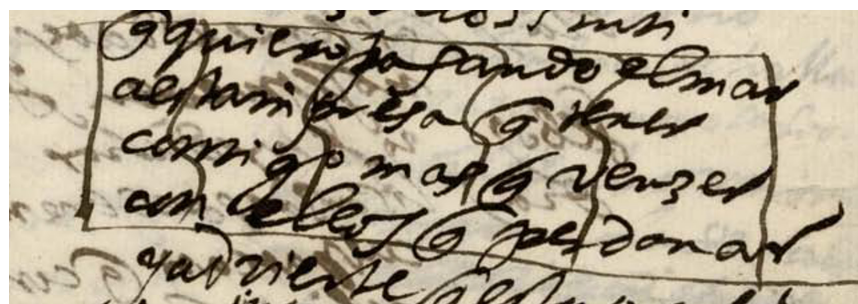


Imagen 27: *El rey en su imaginación*, f. 28v. Enmarcado y rayas sinuosas verticales.

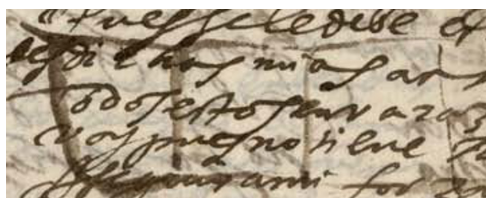


Imagen 28: *El águila del agua*, f. 30v. Enmarcado y rayas verticales.

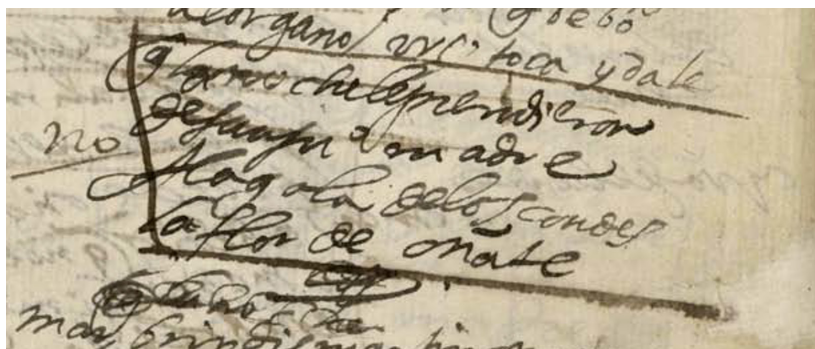


Imagen 29: *El conde don Pero Vélez*, f. 50v. Enmarcado y un «no» a la izquierda.

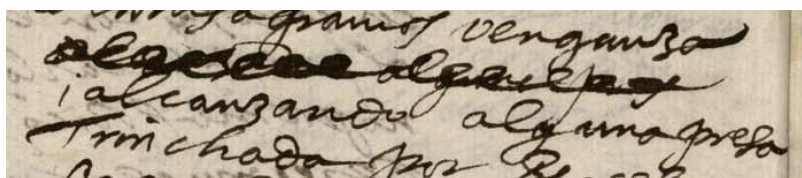


Imagen 30: *El rey en su imaginación*, f. 4v. Borradura en espiral picuda.

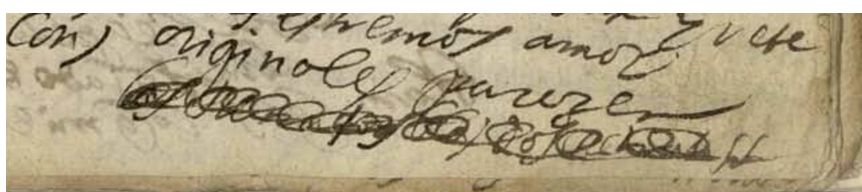


Imagen 31: *El conde don Pero Vélez*, f. 6r. Borradura en espiral redondeada o rizos.

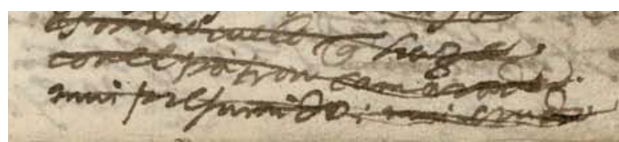


Imagen 32: *El águila del agua*, f. 44r. Rayas.

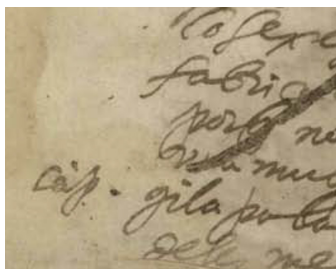


Imagen 33: *La serrana de la Vera*, f. 57v. Raya diagonal.

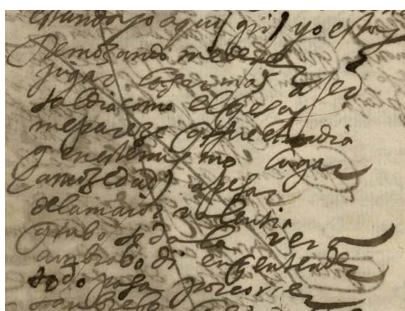


Imagen 34: *La serrana de la Vera*, f. 15v. Rayas cruzadas verticales y diagonales configurando un asterisco.

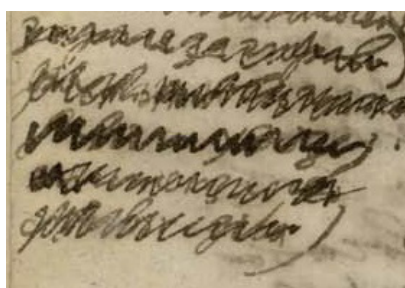


Imagen 35: *La serrana de la Vera*, f. 60v. Borradura en forma de sierra.

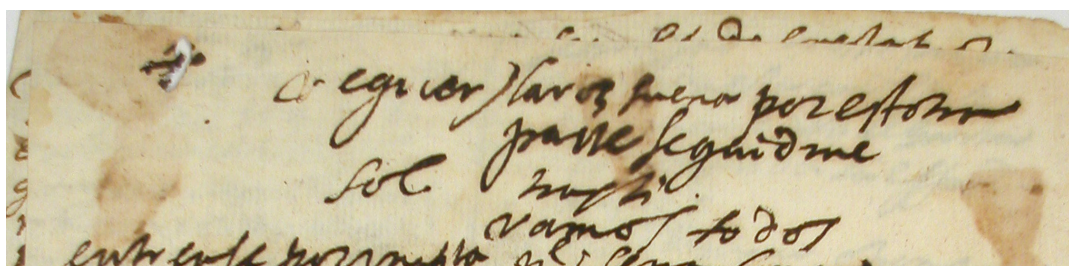


Imagen 36: *El catalán Serrallonga*, f. 7v. Superposición de papeles.

El borrón, las borraduras en espiral picuda y redondeada y las rayas se dan en los cinco autógrafos. El borrón y las rayas expresan un estilo de supresión muy común y poco personalizado por lo que no parecen significativas para un estudio de particularización autoral. Sin embargo, las espirales suponen una cierta seña de identidad. Los dos tipos de espirales, picudas y redondeadas, pueden reducirse a uno: posiblemente, la forma picuda sea una realización apresurada de la redondeada. Son muy frecuentes en los autógrafos de Luis Vélez. Peale, que denomina a estas espirales como «rizos», no duda en calificarlos como la tachadura típica del ecijano (en Vélez de Guevara, *El águila del agua*, p. 200).

Las formas enmarcadas son también muy comunes en los autógrafos velecionistas. La más compartida es la que tiene en su interior rayas verticales (en todos los autógrafos menos en *El conde don Pero Vélez*). La siguiente más frecuente es la que tiene dentro de la jaula unas rayas diagonales (en todos excepto en el tercer acto de *El catalán Serrallonga* y *El rey en su imaginación*). Y en dos autógrafos se encuentra la enmarcación con rayas diagonales, verticales y horizontales (*El conde don Pero Vélez* y *La serrana de la Vera*). El acompañamiento de un «no» junto a las líneas de marco puede verse en *El conde don Pero Vélez* y en *La serrana de la Vera*. Y son casos únicos el enmarcado con rayas diagonales y verticales (solo lo vemos en *El conde don Pero Vélez*) y con rayas sinuosas verticales (*El rey en su imaginación*). Este tipo de marcas de supresión es frecuente en las indicaciones de carácter escénico y, por tanto, son adjudicables en principio a autores de comedias, apuntadores o actores.

Aparte de la raya simple y horizontal comentada más arriba, encontramos rayas diagonales y rayas cruzadas verticales y diagonales en forma de asterisco (ambas formas son observables únicamente en *La serrana de la Vera*). Otro de los tipos de borradura es en sierra y hace bastante ilegible el texto original. Encontramos esta forma en *El conde don Pero Vélez*, *El rey en su imaginación* y *La serrana de la Vera*.

La superposición de un papel para ofrecer un nuevo texto alternativo lo encontramos en *El águila del agua* y en *El catalán Serrallonga*. En ambos casos la responsabilidad es de Luis Vélez. El caso del papel de la primera obra merece una especial atención. Se trata un añadido al término de la segunda jornada que tiene como fin la eliminación del personaje de Hipólita. El poeta parece haber optado por la superposición del texto para hacer frente a una circunstancia coyuntural, por ejemplo, la ausencia en determinada representación de una actriz. De esta manera el autógrafo podría conservar la idea original cuando pasase dicha incidencia. El

editor moderno ha decidido reflejar esas dos fases del proceso genético, pero distinguiéndolas (Vélez de Guevara, *El águila del agua*, 2003). Las dos ediciones anteriores no reflejaron que ese papel añadido era un camino alternativo y por eso transcribieron el texto original y a continuación el superpuesto (Paz y Melia 1904 y Paulson y Álvarez-Detrell 1986).

El autógrafo que acumula mayor diversidad de formas de señalar modificaciones es *La serrana de la Vera* (las únicas que no están presentes en este testimonio son el enmarcado con rayas diagonales y verticales, el enmarcado con rayas sinuosas verticales y la superposición de papel). Esto puede deberse a ser el autógrafo más antiguo de los que conservamos (fechado en 1613), por lo que puede reflejar un mayor afán de mejora en el poeta y más tiempo en manos de responsables escénicos. Es también curioso que el número de formas diversas que encontramos en los autógrafos es inversamente proporcional a su antigüedad: el más antiguo, como se ha dicho, es *La serrana de la Vera* (1613) y presenta once tipos de modificaciones; el siguiente, *El conde don Pero Vélez* (1615), nueve; a continuación, *El rey en su imaginación* (1624-1625) y *El águila del agua* (1627-1632), siete cada uno; y, por último, la jornada tercera de *El catalán Serrallonga* (1635), seis.

Salvo al poeta, no es posible identificar nominalmente a ningún agente que haya intervenido en más de uno de los autógrafos de Luis Vélez: ni censores ni autores de comedias ni actores. Por este motivo no podemos adjudicar en este corpus modificaciones comunes a los diferentes responsables. En los autógrafos se hace evidente que distintas personas intervinieron en las modificaciones, pues el tintero y las marcas son diferentes, pero no consta que compartiesen ni censores ni autores de comedias. Son tres las piezas que tienen huellas censoras. En *El águila del agua* se aprecia la censura de Juan Navarro de Espinosa fechada en 1642, en *El rey en su imaginación* da el visto bueno a su representación Pedro Vargas Machuca en 1625 y en *El catalán Serrallonga* consta la remisión a Jerónimo de Villanueva en 1635, pero no parece que finalmente se produjese la censura porque no figura el texto de aprobación o reprobación. Tampoco coinciden los autógrafos en las distintas compañías que escenificaron las piezas: *La serrana de la Vera* fue estrenada por Juan de Morales en 1613, *El conde don Pero Vélez* por Cristóbal de León o Melchor de León en 1615, *El rey en su imaginación* por Juan Bautista Valenciano en 1625 y *El catalán Serrallonga* por Antonio de Prado en 1635. No se conoce al responsable del estreno de *El águila del agua*.

Sin embargo, sí pueden identificarse en uno de los autógrafos las intervenciones del censor (Ferreira Barrocal 2023). En la hoja final de *El águila del agua* aparece esta censura: «He visto esta comedia y, reformando los juramentos de don Lope de Figueroa que tiene en ella, se puede representar», y a continuación Juan Navarro de Espinosa escribe su nombre y rúbrica. Y el mismo censor se tomó la molestia de tachar, a través de rayas, cada uno de los juramentos. En la tachadura del primero de ellos hay una rúbrica (*El águila del agua*, f. 9r): podría ser del censor, en su parte superior tiene semejanza con la que vemos al final del autógrafo, o del poeta, se parece a una de las formas de su rúbrica en zigzag que hemos visto antes:

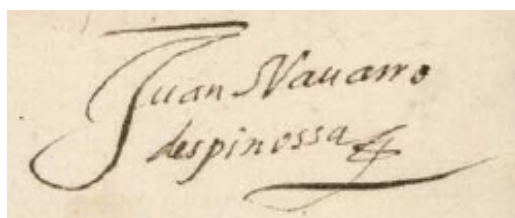


Imagen 37: *El águila del agua*, f. 56r. Firma y rúbrica del censor Juan Navarro de Espinosa.

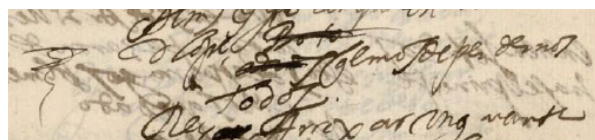


Imagen 38: *El águila del agua*, f. 9r. Rúbrica junto a tachadura de primer juramento.

Los tiempos entre el comienzo de la composición del autógrafo y la remisión o aprobación por parte de la censura muestran que la escritura de dos de las comedias iba seguida de inmediato por el estreno. Así vemos que *El catalán Serrallonga* fue terminada, enviada al censor y estrenada en 1635 (Gómez Caballero 2022:223). Y *El rey en su imaginación* fue compuesta entre 1624 y 1625 y recibe su licencia de representación este último año. El caso de *El águila del agua* es confuso porque sabemos que fue comenzada antes de 1632 por los nombres de los familiares que constan en el autógrafo, pero fue censurada en 1642, aunque es bastante posible que su estreno, sin paso por la censura, fuese un año después de su escritura (Peale 2003:16).

El proceso de composición puede analizarse a través de las modificaciones que

se encuentran en los autógrafos. Muchas de ellas nos permiten seguir conociendo el texto anterior. Y en el caso de que la borradura impida la lectura no debe ser adjudicada directamente a agentes externos. Sabemos que este tipo de supresiones las ejecutaban tanto poetas como censores y autores de comedias (Zugasti y Greer 2019). Seguimos la nomenclatura que se refiere a tachadura cuando es legible y borradura cuando no (Peale 2002b:65). Hemos identificado las borraduras de *La serrana de la Vera* para una posible inspección espectrográfica. Ofrecemos en primer lugar los datos de localización del número de verso de la edición crítica (2002c) y a continuación el folio del autógrafo: 133/6r, 138/6r, 150/6v, 154/6v, 188-189/7r, 194/7r, 320-321/9v, 365/10r, 863-864/18r, 1110/25r, 1138-1139/25v, 1265-1266/27v, 1288-1289/28r, 1336-1337/28v, 1598-1599/33r, 1671-1672/34r, 2318-2319/46r, 2338/46v, 2503/49r, 2625-2626/51r, 2691-2692/52r, 2706/52r, 2719-2720/52v, 2799-2800/53v, 2815/54r, 2850/54v, 2855/54v, 2862-2863/54v, 2874/54v, 2885/55r, 2889/55r, 2890-2891/55r, 2909/55v, 2915/55v, 2918/55v, 2920-2921/55v, 3025-3026/57r, 3052-3053/57v, 3082-3083/58r, 3087-3088/58r, 3147-3148/59r, 3154-3155/59r, 3241/60v, 3242-3243/60v y 3225-3226/60v. Las borraduras de *La serrana de la Vera* parecen correcciones *in itinere* del poeta porque suelen afectar a versos completos, están sustituidos por versos que continúan el trazo de escritura y no estropean la estructura métrica. Esto coincide con lo que ya apuntó Bolaños [2001:75] en su edición: «Todas estas correcciones forman parte de un proceso creador».

En muchas ocasiones las borraduras de los autógrafos tienen un sistema de llamada de atención hacia el nuevo texto que suele escribirse en el margen izquierdo. Por el tipo de borradura, por la letra y por la constancia en sus autógrafos sabemos que es un código utilizado por Luis Vélez que consiste en poner una cruz sencilla en el pasaje suprimido y una cruz, muchas veces potenziada, en el nuevo:

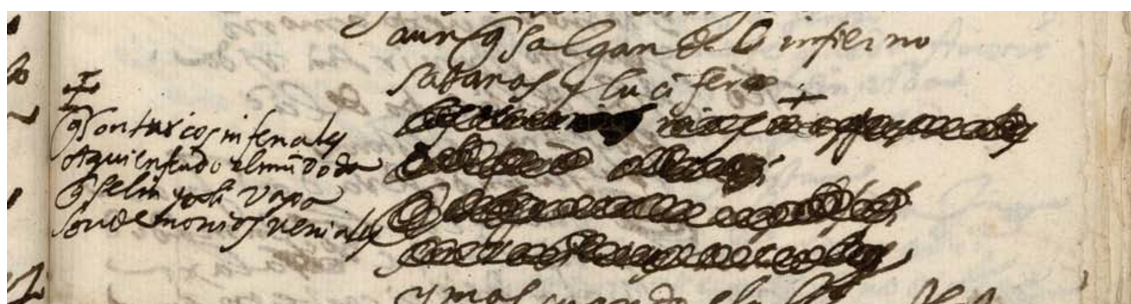


Imagen 39: *El águila del agua*, f. 37r.

Las modificaciones que observamos en los autógrafos también van dirigidas hacia la reducción de los textos dramáticos, posiblemente como requerimiento para su próxima representación. Es muy claro en *El águila del agua*, en el que llegamos a contar 3676 versos, muy extenso para Luis Vélez. Por eso se identifican a lo largo del autógrafo más de nueve atajos que afectan a 321 versos. Sin embargo, estos ajustes no pueden ser adjudicados con seguridad al poeta ni a nadie concreto (Peale 2002a:31-32).

Este tipo de modificaciones para abreviar podía provocar otros efectos colaterales. En el caso de *La serrana de la Vera* el recorte de 418 versos de los 3305 totales provoca que quepa distinguir entre un texto literario y un texto espectacular. Este segundo no conserva los rasgos trágicos originales del primero (González s.a., s.p.).

Ya hemos observado dos casos de cómo las marcas de modificación muestran la vinculación en el autógrafo del texto literario y del texto espectacular: la superposición de papeles para suprimir un personaje y las enmarcaciones para reducir pasajes. La tercera de las manifestaciones de la estrecha vinculación entre proceso compositivo y requerimientos escénicos es el enmarcado con un «no» escrito a la izquierda, que aparece en *El conde don Pero Vélez* y en *La serrana de la Vera*. Son autógrafos que no tuvieron proceso censor, así que esta marca es achacable a cuestión escénica.

En resumen, además de la evidente huella del poeta, estos son los posibles intervinientes en cada uno de los autógrafos: censores, autores de comedias y actriz. El censor aprueba la representación y tacha juramentos en *El águila del agua*. No identificables, aunque probables, son las participaciones del censor y del autor de comedias en *El catalán Serrallonga*, pues recordemos que se inicia el trámite censor y se prepara la comedia «para Antonio de Prado». En *El conde don Pero Vélez* se indican los nombres de los actores junto a las *dramatis personae* por lo que estuvo en manos de un autor de comedias. En *El rey en su imaginación* consta, por un lado, la remisión, la censura que supera con alabanzas y la rúbrica de licencia de representación, y, por otro, la adjudicación de papeles a actores nominales, de forma que está abierta a la intervención del censor y del autor de comedias. Por último, *La serrana de la Vera* está escrita «para Jusepa Vaca» por lo que tampoco extrañaría que tanto el director de la compañía como la actriz interviniesen.

Antes de pasar a las conclusiones presento una serie de marcas encontradas en los autógrafos cuyo significado ignoro. Quizá alguien los encuentre similares en otros testimonios y pueda establecer su sentido a partir de la comparación. En *El águila del agua* se encuentra una almohadilla junto a una raya que es semejante a las que supuestamente utiliza el censor para eliminar los juramentos. No aparece en otras ocasiones.

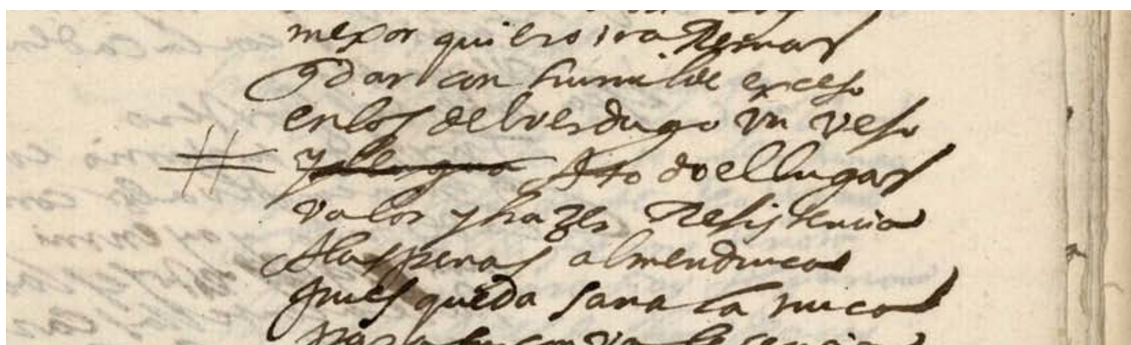


Imagen 40: *El águila del agua*, f. 33r. Almohadilla junto a raya.

En *El rey en su imaginación* se puede ver en dos parlamentos del personaje Carlos (vv. 1712-1760 y 1912-1932) una señal gráfica del estilo de las «marcas de verificación» sobre una o dos líneas paralelas. Aparece cada cuatro versos. En el primer parlamento son versos romances y en el segundo redondillas. Crivellari [2013:17] también da noticia de estas marcas en los autógrafos lopescos. El estudioso propone que sirviesen para el recuento de estrofas. En el Seminario Internacional *El proceso de composición de los autógrafos teatrales del Siglo de Oro*, celebrado en la Universitat Autònoma de Barcelona, entre el 8 y 9 de mayo de 2025, Rocío Alonso Medel y a Emma Marcos Rodríguez dieron noticia de estas mismas marcas en autógrafos de Calderón y Mira de Amescua, respectivamente. Podrían ser pautas de entonación que distinguiesen la intensidad según tuviese una o dos líneas debajo, pero dado que siempre aparecen en pasajes con versos atajados parece lógico interpretarlas como marcas de revisión de la estructura métrica.

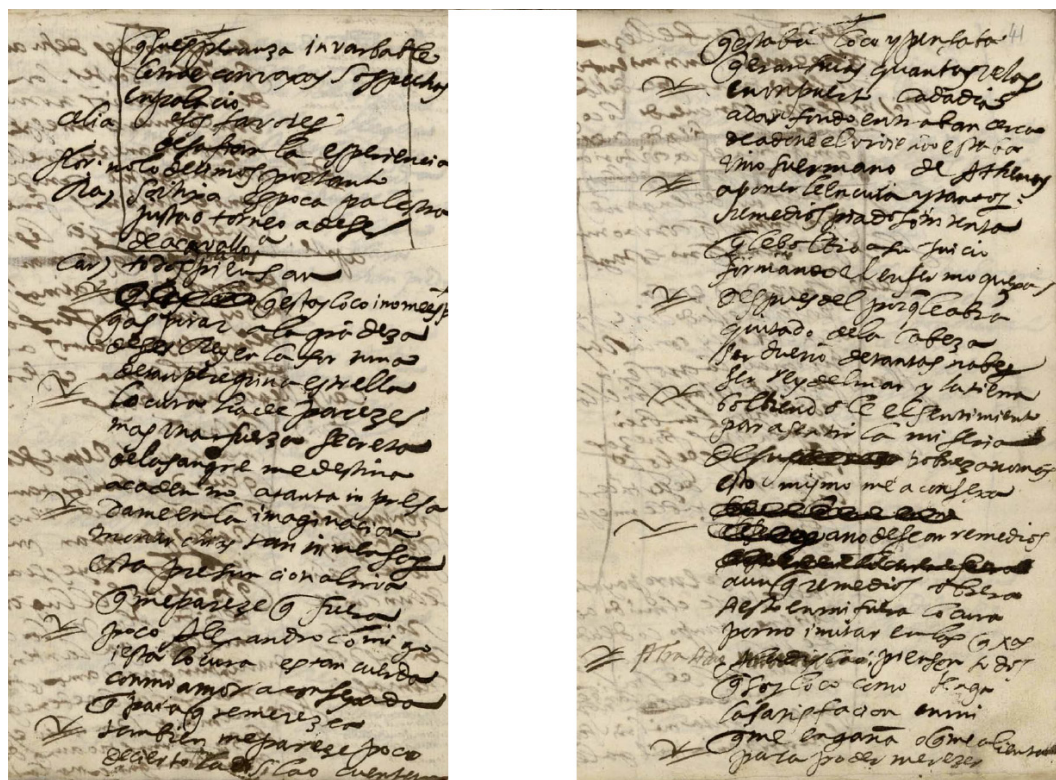


Imagen 41: *El rey en su imaginación*, ff. 40v y 41r, vv. 1712-1760.

Marca de verificación cada cuatro versos.

Otro curioso signo (una línea vertical cruzada en diagonal por otras tres) encontrado en *El rey en su imaginación* es claramente de índole escénica. Está dibujado con la tinta que señala los nombres de los actores mencionados antes (Tomás, Onofre, Jusepe y Bartolomé) y escribe arriba «tocar». Puede señalar el apercebimiento para la entrada de música.

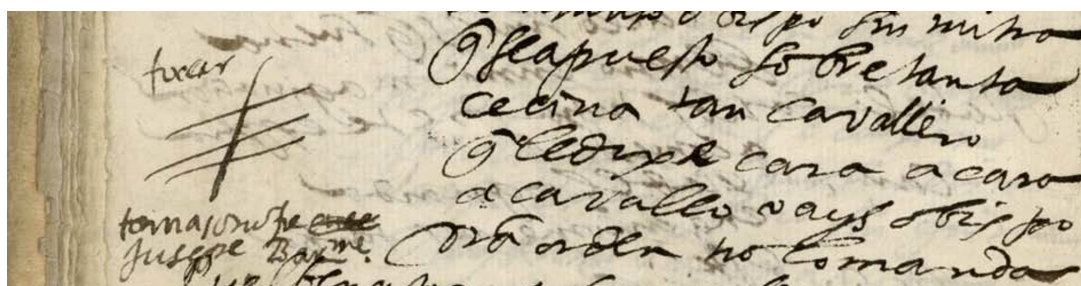


Imagen 42: *El rey en su imaginación*, f. 14v. Línea vertical cruzada en diagonal por otras tres.

Y en el mismo autógrafo se observa otro signo (una línea horizontal cruzada en diagonal por otras dos) que parece indicación escénica. Podría ser una señal para avisar de la preparación de una salida a escena:

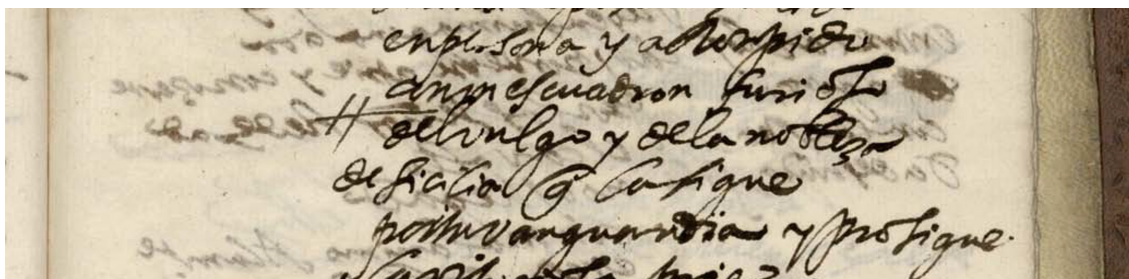


Imagen 43: *El rey en su imaginación*, f. 49r. Línea horizontal cruzada en diagonal por otras dos.

Un último signo (una línea horizontal cruzado por tres diagonales) que podría ser escénico se halla en *La serrana de la Vera*. Se encuentra junto a una acotación que requiere el efecto de un cántaro roto. Quizá sea una señal de utilidad sonora.

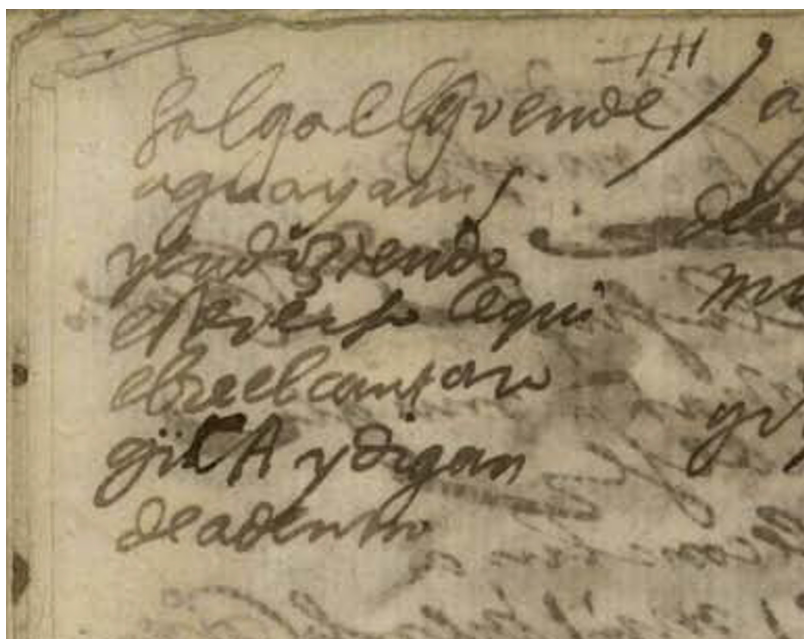


Imagen 44: *La serrana de la Vera*, f. 17v: Línea horizontal cruzada por tres diagonales.

En conclusión, el análisis de los cinco autógrafos teatrales de Luis Vélez de Guevara confirmados hasta ahora (*El águila del agua*, la tercera jornada de *El catalán Serrallonga*, *El conde don Pero Vélez*, *El rey en su imaginación* y *La serrana de la Vera*) ha permitido establecer los rasgos comunes velecionistas en lo referente a ortografía, paleografía, ortoepía, abreviaturas y métrica, lo cual contribuye a una comprensión más profunda de su obra y proceso creativo.

También se ha podido fijar un patrón en la configuración de distintos elementos: títulos, paratextos funcionales, firmas, *dramatis personae*, referencias escénicas, estructurales, religiosas, familiares, acotaciones, parlamentos, apartes y modificaciones. En este sentido, una de las principales novedades de este estudio ha sido la identificación de una línea de separación de cuadros en el interior de los actos de los autógrafos de Luis Vélez. Este rasgo condiciona el establecimiento de la estructura dramática de las obras del ecijano y deberá ser tenido en cuenta en los estudios críticos de su teatro.

A partir de lo aquí expuesto podría ampliarse la investigación en distintas direcciones. Se podría analizar la transmisión desde los autógrafos hasta las copias manuscritas e impresas, de forma que se pueda establecer un margen de variabilidad en las obras de Luis Vélez de las que no hemos conservado original. Por ejemplo, se podría observar qué se repite u omite en las copias de los autógrafos según el grado de proximidad al estema y extraer desde ahí un acercamiento a la filiación de los testimonios sin autógrafo. Otra posible línea podría explorar las conexiones de composición entre las obras de Luis Vélez de Guevara y las de sus contemporáneos, así tendríamos conocimiento de lo común y lo disruptivo en la escritura teatral de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gaspar, *La comedia segunda de los agravios perdonados*, ed. C. George Peale, Publications of eHumanista-University of California, Santa Barbara, 2016.
- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione*, Alinea, Firenze, 2006.
- ANTONUCCI, Fausta, «La segmentazione del testo teatrale negli studi sul teatro spagnolo del Siglo de Oro», *Critica del Testo*, 3, 3 (2000), pp. 1033-1049.
- BOADAS, Sònia, y Marco PRESOTTO, *AUTESO. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*, en línea, disponible en: <<https://theattheor-fe.netseven.it/>>. Consulta del 27 de febrero de 2025.
- BOLAÑOS, Piedad, ed., *La serrana de la Vera*, Luis Vélez de Guevara, Castalia, Madrid, 2001.
- BRUERTON, Courtney, «*La ninfa del cielo, La serrana de la Vera*, and related plays», en *Estudios hispánicos, in Homenaje a Archer M. Huntington*, Spanish Department-Wellesley College, Wellesley, 1952, pp. 61-97.
- COELLO, Antonio, FRANCISCO ROJAS ZORRILLA y LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El catalán Serrallonga*, ed. Almudena García González, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2015.
- COTARELO, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 4 (1917), pp. 137-171, 269-308 y 414-444.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- CRIVELLARI, Daniele, «Estructura dramática y marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, ed. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, Olmedo-Valladolid, 2015, pp. 281-290.
- DURÁN, Agustín, *Apuntes bibliográficos relacionados con su colección de obras teatrales*, s.l., s.n., s.f. a, BNE RES/122/10.
- DURÁN, Agustín, *Catálogo alfabético de las comedias manuscritas anteriores a 1750 pertenecientes a la biblioteca de Agustín Durán*, s.l., s.n., s.f. b, BNE MSS/14668.

- DURÁN, Agustín, *Inventario de la librería que fue de Agustín Durán*, s.l., s.n., 1928. BNE MSS/18849 BIS.
- Ferreira Barrocal, Jorge, «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT», *Hipogrifo*, 11, 1 (2023), pp. 197-222.
- Ferrer Valls, Teresa, dir., *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel, 2008. Recurso electrónico.
- García González, Almudena, «Estudio introductorio a *El catalán Serrallonga*, de Antonio Coello, Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara», Antonio Coello, Francisco Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2015, pp. 9-198.
- Gómez Caballero, Iván, «Representaciones teatrales en Castilla-La Mancha desde 1585 hasta 1699», *Anales de Literatura Española*, 37 (2022), pp. 209-232.
- Gómez Ocerín, Justo, «Observaciones y notas», en *El rey en su imaginación*, de Luis Vélez de Guevara, *Teatro Antiguo Español*, Imprenta de los Sucesores de Hernando Quintana, Madrid, 1920, vol. 3, pp. 99-156.
- González Martínez, Javier J., «Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara», en *Anagnórisis*, 4 (2011), pp. 27-47.
- González Martínez, Javier J., «*La serrana de la Vera*», en *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. CLEMIT, coord. Héctor Urzáiz Tortajada, en línea, disponible en: <<https://clemit.uv.es/>>. Consulta del 1 de marzo de 2025.
- Greer, Margaret R., «Análisis de *Los novios de Hornachuelos* BNE MSS/15429», en *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, dirs. Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, 2022, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 20 de febrero de 2025.
- Greer, Margaret R., y Francisco López Martín, «Análisis de *El conde don Pero Vélez* BNE Res. 97», en *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, dirs. Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, 2022, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 20 de febrero de 2025.
- Greer, Margaret R., y Alejandro García-Reidy, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 20 de febrero de 2025.
- Jauralde, Pablo, *Autógrafos españoles I (siglos XVI-XVII)*, Calambur, Madrid, 2008.
- Krauel, Javier, y Heraldo Falconi, «Análisis de *El catalán Serrallonga* IT VIT-166»,

- en *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, dirs. Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, 2022, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 20 de febrero de 2025.
- LACALLE, Ángel, «Introducción» a *Autos*, Luis Vélez de Guevara, ed. Ángel Lacalle, Editorial Hernando, Madrid, 1931, pp. v-xxvi.
- LOBATO, María Luisa, «Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII», *Anales de Literatura Española*, 36 (2022), pp. 109-131.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, València, 1962.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, CSIC, Madrid, 1949, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, y María GOYRI, «Observaciones», Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, eds. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1916, pp. 125-160.
- MINIAN DE ALFIE, Raquel, «El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición», en *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Tamesis, London, 1990, pp. 325-332.
- MONAHAN, Caroline, «Luis Vélez de Guevara's *La cristianísima Lis*: A Lost Play Rediscovered», en *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of J. Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. Charles Davis y Alan Deyermond, Westfield College, London, 1991, pp. 137-144.
- MONTANER, Joaquín, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Seix Barral, Barcelona, 1951.
- MORLEY, S. Griswold, «The Missing Lines of *La Estrella de Sevilla*», *Romanic Review*, 14 (1923), pp. 233-239.
- OLEZA, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de Palabras*, 4 (2010), pp. 99-137.
- OLMSTED, Richard Hubbell, «Introducción», Luis Vélez de Guevara, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, ed. Ricchard Hubbel Olmsted, University of Minnesota, Minneapolis, 1944, pp. 3-54.
- PAZ Y MELIA, Antonio, ed., *El águila del agua*, Luis Vélez de Guevara, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10 (1904), pp. 180-200 y 307-325; *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11 (1904), pp. 50-67.

- 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*, University Press of America, Lanham (Maryland), 1986.
- PEALE, C. George, y William R. MANSON, «Prefacio», Luis Vélez de Guevara, *El espejo del mundo*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002a, pp. 17-47.
- PEALE, C. George, «Estudio bibliográfico y métrico», Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002b, pp. 41-77.
- PEALE, C. George, «Estudio bibliográfico y métrico», Luis Vélez de Guevara, *El conde don Pero Vélez*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002c, pp. 37-86.
- PEALE, C. George, «Estudio bibliográfico y métrico», Luis Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002d, pp. 37-87.
- PEALE, C. George, «Estudio introductorio», Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2003, pp. 13-86.
- PEALE, C. George, «Estudio biblio-métrico», Luis Vélez de Guevara, *La creación del mundo*, eds. C. George Peale y William R. Manson, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2018, pp. 41-50.
- PEALE, C. George, y Raquel SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Introducción», Luis Vélez de Guevara, *La cristianísima lis y azote de la herejía*, eds. C. George Peale y Raquel Sánchez Jiménez, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2021, pp. 13-94.
- 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*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903.
- PROFETI, Maria Grazia, «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 5 (1980), pp. 49-94.
- RENNERT, Hugo Albert, «Notes on the chronology of the spanish drama (II)», *The Modern Language Review*, 3 (1908), pp. 43-55.
- RESTORI, Antonio, «La collezione CC IV. 28033 della Biblioteca Palatina-Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, 6 (1893), pp. 1-156.
- REVERTER, Joel, «La cristianísima lis», en *AUTESO. Autógrafos Teatrales del Siglo de*

- Oro*, dirs. Sònia Boadas y Marco Presotto, en línea, disponible en: <<https://theatheor-fe.netseven.it/>>. Consulta del 15 de mayo de 2025.
- ROCAMORA, José María, *Catálogo abreviado de los manuscritos en la biblioteca del excmo. señor duque de Osuna e Infantado*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1882.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción» atribuido a Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*. Luis Vélez de Guevara, *La Ninfa del cielo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 78-137.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. ALLEN, *Teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- RUANO DE LA HAZA, José María, reseña a «Luis Vélez de Guevara, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997», *Bulletin of the Comediantes*, 50 (1998), pp. 95-99.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Raquel, *Mundos históricos y mundos ficcionales en el teatro de historia extranjera de Luis Vélez de Guevara*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2020.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, CSIC, Madrid, 1977.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Vélez de Guevara, Luis», en *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, coords. Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique, dir. Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2011, pp. 580-612.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El águila del agua*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2003.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El conde don Pero Vélez*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002a.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El rey en su imaginación*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002b.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La serrana de la Vera*, eds. William R. Manson y C. George Peale, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2002c.
- VITSE, Marc, «Divisiones de la comedia», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Castalia, Madrid, 2002, pp. 109-111.
- VITSE, Marc, «Formas métricas, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1, 1 (2013), pp. 249-267.

- WADE, Gerald E., «The Orthoepy of the Holographic comedias of Velez de Guevara», *Hispanic Review*, 9, 4 (1941), pp. 459-481.
- ZIOMEK, Henryk, y Robert White LINKER, «Introduction», Luis Vélez de Guevara, *La creación del mundo*, eds. Henryk Ziomek y Robert White Linker, University of Georgia Press, Athens, 1974, pp. 1-22.
- ZUGASTI, Miguel, y Margaret R. GREER, «Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de *La santa Juana* (1613), de Tirso de Molina», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1 (2019), pp. 27-66.