Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS
Universidad de Valladolid

Avisos de Madrid del 15 de noviembre de 1644. El jueves pasado, murió Luis Vélez de Guevara, natural de Écija, ujier de cámara de Su Majestad, bien conocido por más de cuatrocientas comedias que ha escrito y su grande ingenio, agudos y repetidos dichos, y ser uno de los mejores cortesanos de España. Murió de setenta y cuatro años [sic]. Dejó por testamentarios a los señores conde de Lemos y duque de Veragua, en cuyo servicio está don Juan su hijo. Depositaron el cuerpo en el monasterio de doña María de Aragón, en la capilla de los señores duques de Veragua, haciéndole por sus méritos esta honra. Ayer se le hicieron las honras en la mesma iglesia, con la propia grandeza que si fuera título asistiendo cuantos grandes, señores y caballeros hay en la Corte. Y se han hecho a su muerte e ingenio muchos epitafios, que entiendo se imprimirán en libro particular, como el de Lope y Montalbán.

La conocida noticia necrológica del gacetista José Pellicer[1] sustancia algunas claves importantes de la significación de nuestro escritor en su contexto y también de los derroteros de su fama póstuma. Aquel «libro particular» en merecido homenaje a quien tanta admiración concitó entre sus compañeros de letras parece que no se llegó a publicar nunca, ni sabemos qué olvido se llevó los epitafios, en versos y prosas, que hubiera contenido. A este quebranto de la memoria del poeta siguieron otros. Como paja se aventaron sus más de cuatrocientas comedias[2], a las que el testimonio de Pellicer confiere la responsabilidad de su fama de escritor, sin que a la noticia asomen *El diablo cojuelo* o los poemas de circunstancias.

En nuestros días, Luis Vélez de Guevara ha ido contando poco a poco con investigadores esforzados y perspicaces que han recogido y explicado datos de su historia personal. No se han descuidado aquellos que tienen que ver con su adscripción a una familia de antecedentes conversos y que permiten seguir indagando sobre puntos relevantes de aquella España difícil, con los que, a su vez, poder leer a nuestro escritor desde otras claves necesarias. La información rescatada nos le presenta integrado en la trama literaria y cultural de aquella España barroca, donde comparte intensamente actitudes y estímulos. Vélez de Guevara, poeta –como gusta llamarse en los documentos oficiales–, es hebra inexcusable de uno de los tapices de mayor espesura artística y literaria que se han dado nunca en la historia del mundo: Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope, Calderón se entrelazan con él y le rinden el tributo de su consideración, por su trato, por su capacidad de relación, pero también por su talento de escritor.

En lo que concierne a esta faceta literaria, donde cobran sentido todas las demás, su recuperación y análisis se ha polarizado fundamentalmente en *El diablo cojuelo*[3]. El éxito de este relato impostor ha podido falsear la significación de Vélez de Guevara en su época, que es ante todo de poeta cómico. Condición asumida por el propio escritor, incluso a la hora de ofrecer al público esta prosa satírica, como pone en evidencia el «Prólogo a los mosqueteros de la comedia de Madrid» que le antepone.

Cada vez con más fuerza y frecuencia se han escuchado voces reivindicativas de su relevancia como dramaturgo. Y, sobre todo, no han dejado de darse pasos efectivos en tal dirección. Es obligado mencionar aquí los hitos principales de esta empresa:

En primer lugar debe figurar el trabajo de E. Cotarelo, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas»[4], cuyo laboreo biográfico y bibliográfico, a pesar de los años transcurridos, aún sigue siendo imprescindible para abordar muchos aspectos de la producción teatral del poeta.

La obra de F. E. Spencer y R. Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*[5] establece, con sus rectificaciones y ampliaciones sobre el anterior, otra de las referencias básicas, sin la cual sería mucho más difícil navegar por el proceloso mar textual de la dramaturgia velista.

Un episodio clave de esta travesía fue la aparición de las «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara» de Maria Grazia Profeti[6]. Éste y otros estudios y ediciones de la hispanista italiana han propiciado un acercamiento al escritor más objetivo y riguroso.

Por fin, el cuarto hito de la crítica sobre Vélez lo constituye el libro editado por George Peale, *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*[7], la mitad de cuyo contenido lo forman las comunicaciones presentadas en el Simposio internacional sobre el dramaturgo celebrado en 1978 en Kentucky. Al prólogo de dicho volumen, en el que el editor reivindica con fuerza y razón la figura del ecijano, le sigue el trabajo de M. G. Profeti «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», en donde se pasa revista a lo realizado hasta ese momento y se apuntan las direcciones en que deberían ir las futuras indagaciones. Allí se señala la palmaria necesidad de «crear las condiciones que nos permitan 'conocer'» al dramaturgo.

Y es que, efectivamente, queda mucho por hacer para rescatar, depurar y ofrecer en condiciones adecuadas su repertorio teatral. Un corpus que distintas fuentes contemporáneas al autor insistieron en cifrar en torno a las cuatrocientas comedias. Con ellas, Luis Vélez se situaría inmediatamente después del monstruoso Lope de Vega en la cabeza de la fecundidad teatral barroca, sobrepasando con creces las de cualesquiera otros representantes de la dramaturgia universal.

Sea cual sea el crédito que demos a esta cifra[8], el volumen de pérdidas se presume muy cuantioso. Tal hecatombe textual no es, desde luego, exclusiva de Vélez. Hay que contemplarla dentro del panorama general de transmisión y conservación del teatro antiguo español. La responsabilidad se remonta a la propia concepción del género por parte de sus usuarios. La acomodación a los diferentes factores comerciales que intervienen en la producción y recepción de las distintas piezas impone su consustancial inestabilidad, permanentemente actualizada en los cambios que afectan a autorías, títulos y versos, así como en las desapariciones. Está claro que la razón primera de la existencia de los textos dramáticos es su consumo inmediato en los escenarios, para lo que bastan las copias manuscritas, cuyo escaso número de ejemplares y fútil materialidad son serias cortapisas de su pervivencia. También las perspectivas mercantiles llevan a muchas de estas piezas a las prensas, sin que la baja calidad del papel y, de nuevo, la consideración como bienes de consumo inmediato garanticen su conservación. Si analizamos los sucesivos documentos en que se consignan noticias de obras dramáticas desde su época de creación a la nuestra, nos percataremos de las pérdidas. Otras desaparecieron sin dejar ese rastro siquiera.

Así pues, todos los dramaturgos áureos requieren arduas tareas de rescate. Se impone prioritariamente la localización del mayor número posible de copias antiguas de las distintas comedias, con el fin de atender a las

circunstancias de su recepción y, sobre todo, de afrontar la elaboración de ediciones críticas –imprescindibles en un género como el dramático, tan sujeto a manipulaciones–, que, a su vez, sustenten adecuadamente el análisis de lo mucho que de un texto literario se puede extraer.

Todos los dramaturgos áureos necesitan estos esfuerzos de recuperación, y algunos ya cuentan con instrumentos y resultados importantes: Pérez de Montalbán, Godínez, Cubillo, Calderón disponen de estudios bibliográficos capaces de sustentar un acercamiento cabal a sus textos. Desgraciadamente, no es el caso de Vélez de Guevara. De esta situación no cabe responsabilizar únicamente a la pereza o a la falta de destreza de los investigadores. Bastante culpa le cabe también a las condiciones en que los textos de nuestro autor entraron en los cauces de transmisión de la época. Sin duda, de los seis o siete grandes de la escena española, Vélez es el que más difícil ha puesto su recuperación. Por el volumen gigantesco de su obra y porque es, junto con Mira de Amescua, el único que no vio publicadas, a iniciativa propia o de otros, una porción de sus piezas en una colección personal en distintas *partes*, como ocurrió con Lope, Tirso, Alarcón o Calderón.

Las comedias atribuidas a Vélez de las que tenemos noticia han llegado hasta nosotros en testimonios de solvencia muy dispar. Si, por mantener un criterio uniforme, tomamos como referencia la relación de copias que de cada pieza proporcionan Spencer-Schevill, obtendremos el siguiente panorama de la transmisión de su teatro, con exclusión de entremeses y bailes: De las 86 obras (68 comedias reputadas como auténticas, 7 dudosas, 8 en colaboración y 3 autos), tan sólo de 4 nos han llegado manuscritos autógrafos. Otras 15 disponen de impresos fechados con anterioridad a la muerte del poeta. El resto se ofrece en manuscritos, sueltas y partes de las que ignoramos las fechas o son posteriores a 1644[9].

Esta situación obliga a ser muy rigurosos con el control bibliográfico de los *testimoni critici* y con las tareas ecdóticas, que imponen la *collatio* de todos ellos. Tarea ascética es ésta donde las haya, qué duda cabe, pero las demás soluciones no son recomendables, ya que dejan los trabajos por hacer. Del ejercicio ecdótico volcado sobre Vélez hasta 1980 ya dio cumplida noticia la profesora Profeti en un perspicaz artículo[10]. El panorama no era demasiado halagüeño, y me temo que no ha mejorado excesivamente con lo que ha venido después. Un dato bien expresivo puede ilustrarlo: seguimos sin disponer de una edición crítica de *Reinar después de morir*, la obra más celebrada del dramaturgo, y una de las más populares del teatro clásico español. El texto al que hoy podemos acceder en las ediciones modernas de la pieza, está fijado aleatoriamente, primando la edición lisboeta de 1652, sin tomar en consideración una serie de sueltas del XVII que a priori tienen tantas o más posibilidades de transmitir lecciones auténticas[11].

Lo que sigue a continuación quiere compendiar los resultados de mi cooperación personal al rescate de los textos dramáticos de Vélez de Guevara, de mi atención a esa llamada en pro de conseguir las mejores y más completas condiciones para acceder a su teatro. Surgió ésta en el contacto con el trabajo de Cotarelo, al comprobar que algunas valiosísimas copias que habían logrado sobrevivir a las duras condiciones de su época y dar fe de vida en la segunda mitad del siglo XIX, parecían haberse esfumado en los opacos entresijos de bibliotecarios descuidados y de bibliófilos avispadillos. Como hortigas desazonaban, especialmente, las referencias a los fondos de Agustín Durán, apasionado coleccionista y estudioso del teatro antiguo español, adquiridos por la Biblioteca Nacional en 1863, con ediciones únicas de comedias cuya pérdida las hacía inaccesibles para los investigadores y curiosos. E. Cotarelo llegó a imputarle la evaporación de los impresos a Mr. Chorley, quien los habría depositado en el British.

Un poco de paciencia y, sobre todo, la ayuda prestada por excelentes profesionales[12] dieron como resultado la localización en la propia Biblioteca Nacional de la mayoría de los fondos de Durán que se echaban

en falta, y de los que di cuenta en un trabajo reciente[13]. Y no eran estos, ni mucho menos, los únicos materiales novedosos que podían interesar para acercarnos en mejores condiciones al teatro del Siglo de Oro, en general, y al de Luis Vélez de Guevara, en particular. Bastantes más se congregaban en un impresionante depósito de más de 2.600 ejemplares de ediciones sueltas de los siglos XVII y XVIII, que habían permanecido arrumbados en cajas sin reflejar su existencia en ficheros y catálogos desde su adquisición en distintos momentos de la segunda mitad del siglo XIX. Son el reflejo del poco interés que este soporte de la transmisión del teatro antiguo español suscitó entre estudiosos y bibliotecarios hasta tiempos recientes. El beneficio de este fondo para el repertorio del teatro antiguo español ha sido notable: pasan de treinta las comedias desconocidas que ahora se podrán leer y cuyas atribuciones implican nombres como Lope, Quevedo, Alarcón, Mira de Amescua, Godínez, Belmonte, Calderón, Rojas Zorrilla, etc[14].

Pero la verdad es que ninguno se ha visto tan beneficiado en conjunto como nuestro autor. No es exagerado afirmar que el apartado de Luis Vélez de Guevara que ahora sale a la luz constituye el fondo más importante del dramaturgo que custodia institución alguna, incluida la propia Biblioteca Nacional en sus fondos normalizados. No tanto por la cuantía, con ser muchos sus 109 ejemplares, sino, sobre todo, por la rareza de muchos de ellos: son bastantes los que presentan síntomas de pertenecer al siglo XVII y no los he visto reseñados ni en Cotarelo, ni en Spencer-Schevill, ni en los catálogos y ficheros de las muchas bibliotecas consultadas.

A buen seguro, este centenar largo de ejemplares rendirá provechosos intereses en algunos de los diferentes frentes en los que la investigación de Luis Vélez está implicada. Estos podrían ser, de menos a más:

- La provisión de datos sobre la recepción de su teatro en los siglos XVII y XVIII.
- La adición de nuevos *testimoni critici* para recuperar con mayores garantías los textos ya conocidos del autor.
- La incorporación de nuevas comedias a su repertorio, con aceptables garantías de autenticidad –lo que supone un salto cualitativo importante en la relevancia de la aportación–. Son tres las piezas de este apartado: *Correr por amor fortuna, El jenízaro de Albania* y *El mejor rey en rehenes*. La primera y la última provienen de la colección de Durán, la segunda de la de Osuna. También un ejemplar de procedencia duraniana, titulado *Los encantos de Merlín*, permite eliminar una entrada de la lista de comedias desconocidas de Cotarelo. Tal obra no existe; en realidad, su texto es sustancialmente el mismo que el de la denominada mayoritariamente *El embuste acreditado*[15].
- En el último escalón del orden creciente de intereses se situaría la oportunidad que alguna de estas comedias recuperadas nos brinda de sorprender perfiles más o menos novedosos en la dramaturgia de Vélez.

A continuación, se considerarán algunos aspectos relevantes de las tres comedias que constituyen los resultados más notables de la operación de rescate que nos ocupa.

El mejor rey en rehenes aparece consignada a nombre de nuestro poeta en los índices de Fajardo[16], Medel[17] y sucesivos. De las tres piezas que ahora nos interesan es la menos rara. Ella milita sin problemas en ese bloque mayoritario del corpus conocido del autor que constituyen las comedias heroicas[18]. Pero aunque la adición de este texto no aporta conocimientos sustanciales nuevos sobre su teatro, sí presenta detalles con indiscutible interés.

Efectivamente, *El mejor rey en rehenes* pertenece con todo derecho a las comedias «histórico-novelescas», en la taxonomía de Spencer-Schevill, a las «de ruido», si queremos decirlo con el término jocoso que utilizara el propio autor en *El diablo cojuelo*. Como es normal en estas comedias heroicas, existen dos acciones combinadas: una de carácter religioso-militar, y otra amorosa con una pizca de enredo. La primera y principal

tiene como referente acontecimientos históricos del siglo XIII, con su obligado aliño legendario: los preparativos, desarrollo y conclusión de la Séptima Cruzada, capitaneada por el rey de Francia San Luis contra el Sultán de Egipto, que se salda con la derrota cristiana y el apresamiento del monarca. El título atiende al procedimiento por el que éste es liberado: en prenda –«en rehenes»– queda el Santísimo Sacramento.

Entreverados con estos incidentes discurren los enredos amorosos de distintos personajes cristianos y musulmanes, con Alexio y Flora como protagonistas más destacados. Él, heredero de la corona de Constantinopla, queda prendado desde el principio de ella, noble dama francesa, que decide dejar a su anterior enamorado. Los oportunos equívocos provocan el despecho de Alexio, a quien el desprecio de la vida le lleva a enrolarse en la Cruzada. Flora –adscribible a esa estirpe de mujeres «resueltas e intrépidas» que se ha apuntado como rasgo peculiar del teatro de Vélez[19]– se disfraza de soldado, y arriesga vida y honor. Llegado el momento, luchará con arrojo y se desenvolverá con soltura como cautiva de los egipcios[20]. El desarrollo de la acción secundaria sigue las pautas de comedias conocidas del autor, en las que no existe una trabazón semántica con la acción principal. Sus escenas se alternan con habilidad, pero sin obligaciones estructurales que las subordinen. El apresurado final –otro de los rasgos atestiguados en el autor– se desentiende de dicha acción secundaria sin dar solución satisfactoria a los distintos conflictos que su progreso ha ido provocando[21].

La dimensión religiosa es importante en buena parte del teatro heroico de Vélez. En nuestro caso, el autor se explaya en la atención a las virtudes del santo rey y en el tratamiento de puntos de la doctrina, si no con profundidad, sí con ese estilo «florido» y ánimo fervoroso que le reconocen sus contemporáneos y los nuestros. Por lo que a los aspectos históricos se refiere, existe en ella esa carga informativa, también característica de nuestro escritor, vertida en largos romances de aridez directamente proporcional al afán de precisión y exhaustividad.

Otro de los aspectos notados en el teatro de Vélez es el especial tratamiento que tiene el tema del honor en relación con sus compañeros de aventura literaria[22]. La cita que sigue podrá ser aprovechada por quienes piensan que su postura sobre el particular tiene que ver con una «forma mentis» forjada en sus antecedentes familiares judíos, y no sólo con estímulos de índole dramatúrgica. En todo caso, léase como expresión –pletórica de fuerza– de la caracterización como mujer fuerte de la protagonista. La cautiva Flora explica al Soldán quién es:

Yo soy, gran rey africano,
de nacimiento francesa,
hija... Pero poco importa
saber hija de quién sea:
que cuando el honor padece
peligro en extrañas tierras,
la mejor ejecutoria
es ser hija de sí mesma.
(2039-46)

Nada en la retórica de sus versos desdice la atribución a Vélez. Precisamente, lo mejor de la obra creo que se encuentra en la brillantez con que se desgranan juegos de palabras en distintas intervenciones, proclives a utilizar expresiones extremas de amor y desamor, de fiereza y devoción.

No están ausentes los momentos de autocrítica, en los que suele incurrir el poeta: este paradójico Vélez tan proclive a las comedias de ruido y tan satírico con ellas en *El diablo cojuelo*, este Vélez tan gongorino en su madurez, al tiempo que risueño censurador de oscuridades y rebuscamientos. Por dos veces en nuestra comedia otros tantos personajes discurren sobre la escasa eficacia de la hipérbole y de la sobrecarga retórica. Veamos la segunda ocasión. Flora se encuentra en una situación muy comprometida ante el Soldán, al tener que contar su historia. Emprende la misma en elevado estilo; pero al llegar al punto crucial de su amor por Alexio, el tono del parlamento se interrumpe con estos versos:

Aquí se dejan
las grandes ponderaciones,
la retórica agudeza
al silencio. Que parece
que están de sobra, pues llena
más el decir lisamente
una mujer de mis prendas
que quiso bien, que argentado
de afectadas sutilezas.
(2060-68)

Como contraste, puede proponerse este otro caso en que, con resultados algo estrambóticos, se extrema la pasión del autor por la explotación de la hominimia y la polisemia. Jarifa se dispone a tomar un baño. Su criada Flora pregunta a Alexio, también cautivo, por los preparativos del mismo:

Alexio. Todo está ya prevenido,
y a faltar agua, pudiera
hacer con la de mis ojos
agua de azahar más perfecta.
Flora. ¿Agua de azahar de los ojos?
Alexio. Sí, señora.
Flora. Cosa es nueva.
Alexio. No lo es mucho. Si el azahar
puesto al fuego lo demuestra,
yo que ardo en confusiones
de azares que me rodean
destilaré por los ojos
los que el corazón congela.
(1927-38)

Averiguar la fecha de escritura de *El mejor rey en rehenes* es una labor complicada. Ningún otro autor de los destacados plantea al investigador tantos problemas en la precisión cronológica de sus textos como Vélez. Ninguno ha suscitado tan escasas incursiones en el terreno de la versificación estrófica[23], cuyo análisis –a falta de otros datos externos o internos– puede proporcionar una estimable ayuda en tareas de datación relativa, así como de atribución. Cierto que los buenos resultados se logran sólo cuando el autor posee un número importante de comedias y una parte significativa de las mismas está datada –condición que no cumple nuestro

dramaturgo–, pero aun así, sería útil un acercamiento a la organización métrica de su teatro, que suministrase una primera referencia.

A pesar de estas limitaciones que dificultan la obtención de resultados más fiables, hay aspectos en *El mejor rey en rehenes* que apuntan hacia su inclusión en una etapa ya madura: la ausencia de quintillas y de endecasílabos sueltos, la presencia de silvas y liras, y, sobre todo, la elevada proporción del romance. Éstas son las cifras absolutas y los porcentajes de los distintos tipos estróficos:

Redondillas	5 pasajes	189 versos	7'61 %
Romance	14 "	1.693 "	68'16 %
Décimas	3 "	290 "	11'67 %
Seguidillas	1 "	4 "	0'16 %
Silvas	3 "	194 "	7'81 %
Liras	1 "	114 "	4'59 %
Total	27 "	2.484 "	

En relación con la fecha de la comedia que nos ocupa y con la atribución de una de las piezas dudosas del corpus velista, cabe apuntar esta alusión de la primera jornada: «Temo que esta dama / nos dé con la entretenida» (559-60). Naturalmente, puede tratarse de una mera mención del dicho. Pero, como ha apuntado M. G. Profeti para dilucidar otros casos de datación, uno de los golpes de efecto del poeta es la autocita de sus comedias[24]. *Dalles con la entretenida* o *Diego García de Paredes* son los títulos de una obra cuya autoría disputan Vélez, Belmonte y Montalbán[25]. Respecto a la fecha, una comedia con la segunda denominación consta que fue representada en Palacio por Antonio Granados antes del 15 de julio de 1626[26].

Con *El mejor rey en rehenes* Vélez parece haber cumplido una obligación que alguien le marcó tiempo atrás. Su protagonista nos trae a la mente aquel pasaje que Andrés de Claramonte dedicara al «floridísimo ingenio de Écija» en su *Letanía moral*, publicada en Sevilla en 1613, pero al parecer ya escrita en 1611:

Sancte Ludovice
¿Por qué mi pluma pedís
viendo que dos sabios Luises
os harán, sagrado Luis,
entre vuestras blancas lises,
con sus plumas otra lis?
Parto son de la sutil
cándida espuma de Tetis
y en lo dulce y en lo gentil,
uno oráculo del Betis
otro Anfriso del Genil.
Ellos inmortales sumas
os deben conforme a ley,
que como rizas espumas
en la gorra de tal rey
bien parecerán sus plumas.

Piedras dará, pues le toca
Vélez para entretejerlas
en ella, con fe no poca
y Góngora os dará perlas
pues las vierte de su boca[27].

Cuando Vélez cumpla con su deuda en su escritura gongorina se concentra esencia de los «dos sabios Luises».

Correr por amor fortuna ha llegado hasta nosotros en un rarísimo ejemplar de la biblioteca de Durán[28]. El interés de esta pieza, cuyo título apunta tantas veces entre los de su repertorio desde las listas de Fajardo[29] y Medel[30], no estriba sólo en su aceptable calidad como testimonio del teatro clásico español, sino también en la extrañeza que supone dentro del repertorio de Vélez su decidida adscripción entre las comedias de capa y espada. Así pues, la obra nos ofrece una cara poco vista en el escritor, lo que a veces le ha hecho merecedor de juicios tan poco halagüeños, y justificados, de su valía dramática como el de Cotarelo:

> De la verdadera comedia no nos ha dejado muestras, ni aun de aquella cortesana o palaciega que tan delicados modelos tiene en Lope o Tirso, 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[31].

El panorama no es tan yermo como lo ve el bibliógrafo. Algunos estudiosos han considerado dentro del subgénero comedias como *La niña de Gómez Arias, El embuste acreditado* o *Celos, amor y venganza*. Pero, desde luego, ninguna de las que conozco se adentra tanto en el campo de la capa y espada como la nuestra. Y, además, todo apunta a que es posterior cronológicamente: un producto de la madurez del dramaturgo. Porque, a pesar de su «rareza» tipológica dentro de su repertorio, la atribución a Vélez de Guevara que consta en el único testimonio crítico localizado tiene todos los visos de ser veraz. De ello podrán dar fe los comentarios que siguen.

Los protagonistas de *Correr por amor fortuna* son personas particulares que deambulan por posadas y caminos, enredados en tramas de amor, celos, despecho y honor. La fortuna les junta y les separa, tejiendo una maraña con los hilos obligados en este teatro de enredo: las mujeres disfrazadas de varón, los hermanos celosos de la honra familiar, el bandolero arrogante y enamoradizo, las noches cómplices, las escenas costumbristas.

Sevilla tiene una presencia importante. No falta en la comedia el elogio a la capital andaluza, motivo recurrente en el teatro de Vélez y en su *Diablo cojuelo*:

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.
(442-47)

Sevilla y sus alrededores: toda la primera jornada –excelente en alusiones costumbristas– se localiza en un posada de Castilblanco de los Arroyos en el camino hacia Salamanca.

De Sevilla son la mayoría de los personajes: pertenecen a la nobleza y llevan nombres y apellidos habituales en la coordenadas espacio-temporales del poeta, con implicaciones que merecería la pena indagar a fondo. Así, uno de los tres galanes, el de conducta más morigerada, se apellida Guevara en segundo lugar. De la complacencia con que el poeta usa tal apellido a raíz de su adopción nos han hablado Rozzell[32] y Profeti[33]. Pero, además, el nombre y primer apellido de este personaje son Rodrigo de Mendoza, los mismos que el primer hijo varón del Conde de Saldaña, a cuyo servicio ocupó el poeta varios años de su vida. Los otros dos galanes tienen por nombres Félix Ordóñez y Bernardo de Luján. Éste último se constituye en resorte fundamental de la acción. El caballero sevillano decide trocar su vida de estudiante por la de soldado, y parte a Sanlúcar para embarcarse en las galeras de tránsito hacia Italia. En la ciudad del Betis ha dejado a dos mujeres despechadas por sus incumplidas promesas de matrimonio: 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. Pertenecen, pues, también a esa galería de mujeres fuertes de la que ya hemos hablado. Y, como es habitual, su disfraz, en el caso de la primera, suscitará sabrosas gracias del criado. Los hermanos de ambas damas, don Rodrigo y don Félix, las acompañarán por distintos y retorcidos caminos. El destino es Barcelona, donde deberá hacer escala la flota en que se ha enrolado el burlador don Bernardo[34]. En la estela del viaje de Juana se enreda el bandolero Leonardo Cervelló, quien, enamorado de la bella desde el momento en que la apresó y herido después, en cuerpo y alma, por su escapada, decidirá salir en su captura. Así pues, *Correr por amor fortuna* es una comedia más en la que comparece el personaje del bandolero catalán, tan traído y llevado en una fase del desarrollo del teatro español cuya delimitación más precisa podría ayudar en la datación[35].

Al final, todos los personajes que huyen y persiguen se encuentran reunidos en la oscuridad nocturna de una masía en el campo de Barcelona, donde han acudido a protegerse. Por si los personajes centrales fueran pocos para embrollar la situación, se les juntarán, a lo largo de la noche, un vejete romero de Montserrat y los miembros de una compañía de comediantes: lo que, por supuesto, da pie para los comentarios metateatrales tan normales en los dramaturgos áureos y, de una manera especial, en Vélez. La escena está planteada y manejada con originalidad, buscando soluciones de gran efectismo escénico y cómico. Las pendencias prosperan con las sucesivas intervenciones de los dispares personajes que se han concentrado en la estancia. A punto de estallar todo, aparece el casero para abrir las ventanas a la luz del día. Los contendientes se reconocen y el final ordena las parejas: Bernardo casará con Teodora, don Rodrigo con Juana. Es inevitable acordarse aquí de las sagaces consideraciones de M. G. Profeti sobre la inclusión de escenas de cuño entremesil en las comedias de nuestro dramaturgo, que pudieran explicar el parco desarrollo de su faceta de creador de entremeses autónomos[36]. Escenas de este carácter las hay en *La luna de la sierra, El diablo está en Cantillana, El águila del agua, El Hércules de Ocaña.* La que ahora contemplamos puede situarse como muestra destacada por su planteamiento y fuerza cómica. Pero es que, además, la función que se le encomienda es de gran relevancia: desenlazar la pieza. Tal opción nos confirma la prioritaria vocación que la comedia tiene de divertimento. El Vélez de Guevara de *Correr por amor fortuna* no es el mismo del teatro «dignificado» de sus comedias heroicas.

El humor no es patrimonio exclusivo de esa última escena, sino que discurre a lo largo de la obra. Es Llorente, criado de don Rodrigo, su principal gestor, con intervenciones a las que asoman los juegos verbales de *El diablo cojuelo*. El autor acomoda con éxito a su fábula una serie de ingredientes usuales en este teatro de referentes más cercanos a la vida de sus contemporáneos: digna de atención es, en este sentido, la sátira costumbrista que se encuentra al inicio de la segunda jornada, cuando don Félix y don Bernardo hacen

comentarios «machistas» sobre mujeres sevillanas metidas a letradas, que hasta hacen comedias, comentan al Tasso o hablan latín:

Don Félix. Y doña Clemencia ¿acaso
presume de tan discreta?
Don Bernardo. Ha dado ahora en poeta
y está comentando el Tasso.
Don Félix. Y ¿para esas desvergüenzas
no hay un má[st]il[37] de un garcés
o un látigo calabrés?
¿Mujer y Tasso? ¿No hay trenzas?
¿No hay vainicas? ¡Vive Dios,
que el marido o el galán
que tal sufre, que es un gran...!
Don Bernardo. Volved, don Félix, en vos,
que os habéis apasionado
con notable impertinencia.
Don Félix. ¿Al Tasso doña Clemencia?
Don Bernardo. Pues doña Ufrasia ha sacado
una comedia también.
Don Félix. Esa es cosa, por mil modos,
que la están haciendo todos,
y no importa hacerla bien.
Pero comentar el Tasso
¿quién lo ha de sufrir al fin?
Don Bernardo. Quien oye hablar en latín
a doña Cempronia.
Don Félix. Paso,
que me haréis volver el seso
de arriba abajo...
(950-75)

El poeta demuestra conocer bien la dimensión escénica del teatro, además de cuidar la textura literaria de sus parlamentos. El lenguaje de *Correr por amor fortuna* participa de la riqueza habitual en el Vélez maduro, aunque sin el recargamiento retórico de muchas de las comedias heroicas.

Dadas las características de la obra, su especificidad dentro del repertorio velista, sería de gran interés conocer la data de su escritura. Afortunadamente, disponemos como fecha *ad quem* la del 27 de enero de 1633, en que la compañía de Manuel Vallejo la representa en Palacio, según consta en los apuntes dados a conocer por N. D. Shergold y J. E. Varey[38]. ¿No sería lógico pensar que a Sus Magestades se les ofrece un producto nuevo? En todo caso, nada hay que contradiga esta datación. La estructura métrica, desde luego, apunta hacia una fase no temprana, como ocurría con la obra anterior: la ausencia de quintillas y de endecasílabos sueltos, la presencia de silvas y liras, el elevado porcentaje de romance. Éstos son los datos concretos:

Redondillas	4 pasajes	610 versos	23'15 %
Romance	6 "	1.726 "	65'50 %
Décimas	2 "	252 "	9'56 %
Silva 1ª	1 "	47 "	1'78 %
Total	13 "	2.407 "	

También la métrica marca diferencias con las comedias históricas; sobre todo, en lo que se refiere a los cambios de estrofa. Los trece pasajes que se registran en sus 2.407 versos son un número bajo. La brillantez expresiva que Vélez y otros dramaturgos pretenden dar a las comedias heroicas les lleva a cambiar más a menudo la forma estrófica. El énfasis en el enredo, por contra, incita al mantenimiento.

De ***El jenízaro de Albania*** nada se sabía. Ni siquiera había constancia de su título en las listas y estudios que constituyen la memoria del teatro antiguo español. Lo que la comedia nos ofrece no entra en contradicción con lo hasta ahora conocido de la dramaturgia de Vélez. Antes bien, entre los aspectos interesantes que aporta, están algunas aclaraciones sobre obras que han estado siempre a la luz[39].

Cuando se pasa revista a la bibliografía crítica sobre el escritor, sorprende la escasísima atención que los investigadores han prestado a las comedias protagonizadas por Jorge Castrioto, el príncipe Escanderbey, que hasta ahora se conocían[40]. Esta desatención ha ocurrido a pesar del evidente renombre que alcanzaron entre sus contemporáneos, muy por encima de los de cualquiera otra obra del autor. Ahí están los versos de la *Égloga Antonia*, con la que Lope celebra privadamente el cumpleaños de su hija Antonia Clara en 1629[41]:

Compré comedias famosas
de Montalbán y de Mescua;
diome divinas Godínez,
Luis Vélez escanderbecas.

Mejor conocido es el testimonio de Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1632), quien además de aprovechar al poeta ecijano como fuente de su auto *Escanderbech*, aquí publicado por primera vez, lo elogia en la introducción. Más evidencias de la fama del personaje nos proporcionan sus comparecencias en otras piezas serias o burlescas a lo largo del siglo XVII: *Hijos del dolor y Albania tiranizada* de Francisco Leyva y Ramírez de Arellano, *Escanderbeg*, comedia burlesca de Felipe López, *Escanderbey*, entremés de Melgarejo, *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo* de Suárez de Deza.

Podría buscarse una explicación a ese descuido en la escasa claridad de su situación textual y atributiva. Efectivamente, el tratamiento bibliográfico de las comedias atribuidas a Vélez sobre el héroe albanés ha sufrido diversos contratiempos. Así, tanto La Barrera[42] como Schaeffer[43] sólo consideraron la existencia de una comedia. Lo que pudo arrastrar a Cotarelo a cometer el que quizá sea el mayor error de su valiosa bibliografía, a pesar de que deja constancia de las diferencias entre diversos testimonios manuscritos e impresos que ha conseguido localizar[44]. Y a pesar de que años antes, Antoni Restori ya se había acercado al problema, para afirmar la existencia de dos partes y apuntar las variaciones existentes entre copias de la primera[45]. La opinión del estudioso italiano es recogida por Spencer-Schevill, quienes conceden capítulos aparte a *El príncipe Escanderbey* y *El príncipe esclavo*[46].

Queda por dilucidar un problema serio: la identidad, relación y atribución de las tres versiones de la primera obra: la publicada en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (1634), la recogida en la suelta

parmense de la que habla Restori y la del manuscrito que perteneciera a Cotarelo, mencionado en su bibliografía. Aunque los parecidos y las coincidencias de pasajes son evidentes, también son muy marcadas las diferencias. Un análisis adecuado podrá sancionar cuál es anterior, el por qué de los cambios, y quién es el responsable de los mismos. Restori admite la posibilidad de que la versión parmense sea de Belmonte. El único apoyo para esto creo que es tardío y fútil: la presencia de su nombre junto al título de la obra en la tabla de la *Parte 45 de Comedias Escogidas* (Madrid, 1679), aunque luego en el texto aparece el de Luis Vélez.

Con la recuperación ahora de *El jenízaro de Albania,* se ensanchan llamativamente los contornos de la atracción que nuestro dramaturgo experimentó por el héroe balcánico. De tal manera, que debería imponerse como tarea de primordial interés la averiguación de las razones y consecuencias de esta obsesión: una obsesión sostenida en el tiempo, como veremos.

La comedia tiene como núcleo fundamental de su historia el mismo que *El príncipe Escanderbey,* la primera de las dos partes hasta ahora conocidas: la transición de un jenízaro de victoriosa trayectoria militar con los turcos a rey libertador del subyugado pueblo albanés, tras conocer su condición de hijo del rey Juan Castrioto, muerto a manos del emperador Amurates.

Por lo que a fuentes se refiere, tres podrían postularse como las apoyaturas fundamentales del escritor:

-La *Corónica del esforçado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traduzida de lengua portuguesa en castellano. Por Juan Ochoa de la Salde* (Madrid, Luis Sánchez, 1597): De la página 9r a la 18v nos cuenta la existencia de Jorge Castrioto en la Corte de Amurat, donde triunfa como general otomano, hasta que consigue rescatar del poder turco a Croya, la capital de Albania. Los materiales cronísticos serán líbremente manipulados, constituyéndose en operadores básicos de dicha explotación las dos fuentes restantes.

-El romance gongorino del Albanés, fechado en 1586. A pesar de la diferencia en tamaño de los dos testimonios, no es poco lo que nuestra pieza debe a los 32 versos del precioso poema, cuyo contenido apenas encuentra apoyaturas en la *Crónica*: el amor vence hasta al más victorioso guerrero, si bien se vale de dos damas al tiempo. Al parecer, Góngora recrea en él los avatares amorosos de un miembro de la casa ducal de Alba: don Antonio, según Millé y Jiménez, o don Fadrique, según Menéndez Pidal[47]. La explotación de los romances novelescos y líricos ha sido de siempre uno de los aspectos más contemplados y mejor considerados en la dramaturgia de Vélez[48]. Las funciones que en nuestro texto se encomiendan al del escritor cordobés son esenciales[49]. Él marca la elección, caracterización y funcionamiento de algunos de los personajes centrales. Además, su propia letra jugará un papel decisivo en el desenlace de la obra. Alberto, un cautivo albanés, canta los primeros versos del poema al final de la segunda jornada, lo que servirá de incitación para que Escanderbey descubra definitivamente quién es y decida hacer la guerra al turco opresor.

-La tercera veta en el apartado de fuentes de *El jenízaro de Albania* la constituye el bíblico libro del *Éxodo.* Para la formación de nuestro héroe, para su evolución y la de los acontecimientos, ha jugado un papel decisivo la figura de Moisés, ese general victorioso de las tropas egipcias, que tras descubrir su verdadera identidad, se yergue como libertador del cautivo pueblo judío. Una figura tantas veces presente en el teatro áureo surge de nuevo aquí en esta metamorfosis albanesa. Bastarán pocos apuntes para ver cómo el héroe israelita corrige al balcánico: ni en la crónica ni en el romance se nos dice que Escanderbey ignore su ascendencia; al contrario, la conoce desde el principio de su cautiverio –como no podía ser menos, ya que tenía nueve años cuando llegó a la Corte de Amurat– y actúa sigilosamente esperando el momento propicio de recuperar Albania. En la comedia, el héroe aparece al comienzo asentado en su gloria turca, vitoreado por sus hazañas guerreras y admirado de damas y caballeros, como le ocurre a Moisés. También al igual que éste, cambiará su destino ante

una intervención sobrenatural: la visión de la zarza ardiendo del capítulo 3 del *Éxodo* se correspondería con la aparición de Albania a Escanderbey para clamar por su libertad en la jornada primera[50].

Así pues, el engarce de fuentes puede verse, sintéticamente, de la siguiente manera: sobre la plantilla del libertador bíblico, se incorporan materiales –personajes, actitudes, episodios– de la crónica y del romance de Escanderbey.

Si el maridaje de crónica y romance aporta algunos aspectos de mérito, también es la causa fundamental de una serie de inconveniencias. Entre ellas cabe destacar la variabilidad de carácter y de postura de los personajes. Es obvio que la situación inicial de enamoramiento dúplice de Sultana y de Rosania que sufre Jorge Castrioto por imposiciones del poema octosilábico, no puede seguir adelante en un personaje destinado a tan altas misiones como paladín de una religión monógama. Pero más allá de las obligaciones contraídas por el romance, lo cierto es que las *dramatis personae* de *El jenízaro de Albania* se muestran muy acomodaticias y volubles, sin que se justifiquen convincentemente los cambios de parecer y comportamiento. No tienen empacho en enamorarse y aborrecerse de repente. Así, un levísimo incidente que protagonizan el viento y las bandas es causante de que las damas vuelvan la espalda a Escanderbey y busquen el amor de Celín y Ceylán, que poco más adelante también caerán en similar desgracia amorosa en beneficio de Jorge Castrioto. Otro tanto podemos decir de la actitud del rey, vacilante entre el odio y el amor hacia Escanderbey. Es cierto que estas oscilaciones están en la fuente cronística, pero Vélez de Guevara debía haberlas justificado dramáticamente.

Un aspecto relevante a dilucidar es la situación cronológica; sobre todo, pensando en sus relaciones con las otras comedias «escanderbecas» del autor. Partamos, como en los casos anteriores, de su esquema métrico:

Redondillas	5 pasajes	1.061 versos	44'08 %
Quintillas	5 "	294 "	12'21 %
Romance	6 "	639 "	26'55 %
Endec.suel.	4 "	239 "	9'93 %
Terc.encad.	1 "	64 "	2'66 %
Sonetos	1 "	14 "	0'58 %
Oct. reales	2 "	96 "	3'99 %
Total	24 "	2.407 "[51]	

Comentado queda el escaso desarrollo de los estudios de versificación del teatro de Vélez. Sin embargo, para la datación de *El jenízaro de Albania* puede ser de gran ayuda el trabajo de S. G. Morley sobre ocho comedias del dramaturgo anteriores a 1614[52]. Nuestra pieza presenta una evidente cercanía en tipos estróficos y en porcentajes de los mismos con algunas de éstas. En especial, su esquema es sorprendentemente parecido al de *Los hijos de la Barbuda*, para la que se postula una franja temporal de 1608-1610.

Y no es éste el único lazo que ata la comedia a otras de esos años, también hay parentesco en lo que se refiere a la explotación de los romances, como se ha apuntado ya, o a la utilización de un lenguaje sin la huella del Góngora de las *Soledades*, que más adelante caracterizará el quehacer dramático de Luis Vélez[53].

Las fechas de las dos comedias sobre el príncipe Jorge Castrioto que ya conocíamos parecen más fáciles de averiguar. El primer eco de su existencia conjunta se encuentra en el año 1629, en que se data la *Égloga*

Antonia de Lope. El 27 de enero de 1630 o 1631, según Shergold-Varey, Antonio de Prado representa en Palacio *La segunda de Escanderbeg*[54].

La organización estrófica no contradice dicha datación. Ambas comedias están muy emparentadas entre sí también por este aspecto:

Primera parte (según el texto de la *Parte 28*, 1634):

Redondillas	4 pasajes	158 versos	6'75 %
Romance	18 "	1.801 "	76'9 %
Décimas	2 "	138 "	5'89 %
Sonetos	1 "	14 "	0'6 %
Oct. reales	2 "	80 "	3'42 %
Silvas	3 "	151 "	6'45 %
Total	30 "	2.342 "[55]	

Segunda parte:

Redondillas	4 pasajes	382 versos	13'92 %
Quintillas	1 "	140 "	5'1 %
Romance	8 "	1.823 "	66'41 %
Décimas	1 "	130 "	4'74 %
Oct. reales	1 "	102 "	3'72 %
Silvas	1 "	168 "	6'12 %
Total	16 "	2.745 "[56]	

Las dos comedias no parecen obedecer a un plan preconcebido de distribuir los hechos susceptibles de dramatización del príncipe albanés en dos partes, siguiendo una práctica bien asentada entre los poetas cómicos del momento. Los indicios señalan que el autor tuvo la intención primera puesta en una sola pieza, que volvía sobre los mismos acontecimientos históricos de la comedia escrita unos veinte años antes. La segunda parece haber sido impuesta por el éxito de la primera, y por la inercia continuadora que el teatro de tema histórico tiene. Pero en este caso Vélez ya no encontrará en los episodios que siguen, a pesar de ocupar el 90 % de las páginas de la crónica, la misma virtualidad dramática que en los de la primera. Incluso, tiene que inventar una razón para seguir con el enfrentamiento sobre las tablas de Amurat y Escanderbey: el deseo del héroe de rescatar los restos de su padre de tierra enemiga para darles sepultura en su país. La acción de la obra se desgrana en idas y venidas de mensajeros y ejércitos, cuyos enfrentamientos nos cuentan diferentes personajes. Se queda todo en palabras. Paradójicamente, en una obra de tantos desplazamientos y enfrentamientos en el referente, apenas hay acción dramática: los actantes hablan y hablan con esa capacidad de hacerlo seguido que tienen los personajes del teatro de Vélez en esta época. Por otra parte, la hipérbole se apodera de los sucesos, los gestos y las palabras.

Entre los principales beneficios que se derivan de la aparición de la nueva comedia, cuenta la oportunidad de cotejar la diferente forma de dramatizar una misma historia en dos momentos bastante separados de la

trayectoria dramática del escritor[57]. *El príncipe Escanderbey*, además de incidir sobre los mismos núcleos argumentales de *El jenízaro de Albania*, conserva también mucho de su sentido; a pesar de que no se repite ni un solo verso, con excepción de los del romance gongorino. No podía ser de otra manera cuando el análisis comparativo nos hace ver con claridad que ésta es la fuente fundamental de aquélla. Los cambios –notables– son acordes con la evolución de la Comedia Nueva y con la del propio escritor. Inciden estos sobre los diferentes niveles de la fábrica de la segunda obra: mayor énfasis en el sentido religioso; enmienda y adición de personajes, con especial mención de la dama Cristerna María y del gracioso Laín; replanteamiento de los diferentes episodios, con mejoras en su subordinación al plan general; gongorización de monólogos y diálogos, en consonancia con las obras de madurez del poeta ecijano.

Ponemos pausa aquí a las indagaciones sobre «nuevas comedias famosas» de que han tratado estas páginas. La aparente contradicción de ambos adyacentes consecuencia es de la azarosa transmisión de sus textos. Efectivamente, *El mejor rey en rehenes*, *Correr por amor fortuna* y *El jenízaro de Albania* fueron en su día «comedias famosas» y hoy han vuelto a ser «nuevas», es decir, nunca vistas ni oídas de curiosos y estudiosos. Como se ha querido mostrar, todos los indicios responsabilizan de su escritura al que fuera uno de los mejores ingenios de España –en el opinar y decir de aquella época–: ese Luis Vélez de Guevara a quien nos congratula seguir rescatando, porque le consideramos portador de claves importantes para entender una etapa nuclear de la historia social y cultural de España y, sobre todo, porque le sabemos aún capaz de comunicarse literariamente con nosotros.

NOTAS

1. *Avisos históricos* (en E. Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, IV, 1917, pp. 168-69).
2. Sobre la veracidad de la cifra, ver más abajo la nota 8.
3. Basta echar una ojeada a las exhaustivas referencias críticas de M. Hauer, hasta 1981 (*Luis Vélez de Guevara: A critical Bibliography*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975; y «An Addendum to *Luis Vélez de Guevara: A critical Bibliography*», en George Peale, ed., *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 254-298), o a los apéndices bibliográficos de C. Simón Palmer en la *Revista de Literatura*, hasta nuestros días.
4. *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, pp. 621-52; IV, 1917, pp. 137-71, 269-308 y 414-444.
5. Berkeley, University of California Press, 1937.
6. *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, Pisa, Università di Pisa, 1965, pp.47-174.
7. *Ob. cit.*
8. No es fácil pronunciarse sobre su exactitud. Desde luego, hay incitaciones a la sospecha. Son cuatro las menciones que he logrado recoger, de las que tres parecen tener como fuente al propio Vélez: la suya en la *Academia burlesca* del Buen Retiro (1637), la de Pellicer en la noticia necrológica vista (1644) y la de una carta que dirige a éste su hijo Juan Vélez (1645). Por libre parece ir la de Montalbán en el *Para todos* (1632). Lo que resulta sospechoso es que ya aluda a «más de cuatrocientas» en dicha fecha, mientras que Vélez, tras cinco años que se suponen fecundos, podría decirse que reduce dicha cantidad al quitar el «más» y dejarlas en «unas cuatrocientas»; para consignarse de nuevo «más de cuatrocientas» en la información mortuoria de siete años después.
9. Un número sustancioso de piezas aparece publicado en algunos de los 48 volúmenes de la colección de *Nuevas Escogidas* (1652-1704), cuyas garantías atributivas y textuales son bajas.
10. «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 5, 1980, pp. 49-94.
11. Esperamos que este anómalo panorama consiga remediarlo el ambicioso proyecto de editar la obra completa de Vélez en el que está embarcado el profesor George Peale.
12. De nuevo, dejo constancia de mi agradecimiento a Dª Paloma Fernández Palomeque, D. Julián Martín Abad y D. Manuel Sánchez Mariana.
13. «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en J. Romera, A. Lorente y A. M. Freire, eds., *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, tomo I, pp. 469-90.
14. Ver G. Vega, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1995, pp. 57-78.
15. Ver «Incógnitas despejadas...» cit., pp. 478-79.
16. *Índice de todas las comedias impressas hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706, f. 35r.
17. *Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos...* Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo, ed. de J. M. Hill, *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, p. 210. Como ocurre con otras piezas del autor, se atribuye a Juan Vélez de Guevara.
18. Su rareza es menor también desde el punto de vista bibliográfico. Así, el ejemplar de Durán que reputaba como imprescindible para recuperar un texto desconocido no era tal. He conseguido ver otros tres de la misma edición: uno en la Biblioteca Nacional, en las mismas cajas que éste; otro en la Pública del Estado en Toledo (ver J. A. Méndez Aparicio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, nº 1007); y otro, en fin, en la del Arsenal de París. Es más, recientemente he podido comprobar que de este último ejemplar ya habla John M. Hill en su reseña al libro de Spencer-Schevill, en el año 1939 (*Romanic Review*, XXX, 1939, 84-89), aunque el dato ha sido ignorado, sin que ningún estudioso se haya acercado a la obra. Una descripción pormenorizada de la suelta puede verse en G. Vega «Incógnitas despejadas...» cit., p. 477.

19. Ver M. G. Profeti, «Note critiche...» cit., pp. 78-79.
20. El recurso del disfraz varonil presenta características que muy a menudo se ven en Vélez, como es que el criado apunte alusiones picantes sobre el porte ambiguo de la disfrazada.
21. Hay más aspectos de técnica dramática con posibilidades de asociarse al nombre de Vélez. El final brusco de acto es uno de ellos. La primera jornada se remata con una huida rauda de Alexio sin escuchar las aclaraciones de Flora. Ver M. G. Profeti, «Note critiche...» cit., p. 94.
22. *Ibid.*, pp. 75-77.
23. Sobre una parte reducida de comedias de los primeros años se ocupa el artículo de S. G. Morley, «Eight plays by Vélez de Guevara», *Romance Philology*, VI, 1953, pp. 248-53.
24. «Note critiche...» cit., p. 168.
25. Ver W. A. Kincaid, «Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez», *Revue Hispanique*, LXXIV, 1928, pp. 119-22 y 183-87; Spencer-Schevill, *ob. cit.*, pp. 373-75; y M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976, pp. 428-29.
26. N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Sevententh Century Plays», *Bulletin of Spanish Studies*, XL, 1963, p. 226.
27. Citado por M.G. Hauer, *Luis Vélez de Guevara...* cit., pp. 68-69.
28. Su descripción detallada puede verse en G. Vega, «Incógnitas despejadas...» cit., pp. 476-77.
29. *Ob. cit.*, f. 14r.
30. *Ob. cit.*, p. 169.
31. *Ob. cit.*, p. 441.
32. Ed. de L. Vélez de Guevara, *La niña de Gómez Arias*, Granada, Universidad, 1959, pp. 62-63.
33. «Note critiche...» cit., p. 160.
34. Desde luego, no es fácil apreciar en las obras de Vélez los reflejos de los avatares personales del autor. Sin embargo, esta parte final de la comedia que nos ocupa incita a pensar en un episodio de su biografía no aclarado en todos sus pormenores. Se trata de su viaje a Italia acompañando al conde de Fuentes en 1600. Duda E. Cotarelo sobre las fechas y circunstancias en que éste se produjo. Le lleva a esa vacilación el hecho de que su protector, el arzobispo de Sevilla Rodrigo de Castro, no muera hasta el 20 de septiembre de ese año, más de un mes después de que el séquito del gobernador del Milanesado partiera desde Barcelona en galeras andaluzas el 15 de agosto: « No es imposible que uno de los soldados embarcados fuese nuestro Vélez, si bien, en tal caso habría dejado el servicio del Arzobispo antes de que muriese, cosa difícil de creer, pues no ignoraba Vélez que a su lado podría medrar con más facilidad, ya que el purpurado le favorecía en términos de considerarle su poeta escogido» (*Ob. cit.*, III, 1916, p. 631). Al igual que en su día hiciera nuestro dramaturgo, Bernardo de Luján trueca Sevilla y las letras por Italia y las armas. La escala de las galeras en Barcelona rumbo a Italia del tercer acto se rodea de unas circunstancias bien concretas que no sería descabellado pensar que remedan en algo lo vivido años antes, ¿quizá aquel 15 de agosto de 1600? Por otra parte, no está atestiguada ninguna otra estancia en Cataluña de nuestro dramaturgo, y, sin embargo, en *Correr por amor fortuna* el autor parece conocer Barcelona y su entorno.
35. Ver R. García Cárcel, «El bandolerismo catalán en el siglo XVII», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Madrid, Anejos de la Edad de Oro, 1989, pp. 43-54.
36. «Note critiche...» cit., pp. 123-24.
37. Defectos en la impresión impiden leer con claridad el ejemplar en este punto. La reposición de las letras entre corchetes tiene en cuenta el espacio físico disponible y el sentido, aunque éste no resulta demasiado satisfactorio.
38. *Ob. cit.*, p. 222.
39. Una descripción morosa del impreso puede verse en G. Vega, «Treinta comedias desconocidas...» cit.
40. El artículo temprano de F. Pérez y González, «La 'cuestión' de Albania en el teatro del Siglo de Oro español» (*La Ilustración Española y Americana*, XLVII, 1903, pp. 95, 98-99, 118-119); la tesis doctoral de B. B. Ashcom, *Luis Vélez de Guevara's* El gran Iorge Castrioto y Príncipe Escanderbey, *a Critical Edition, with Introduction and Notes* (University of Michigan, 1938), que permanece inédita; y el estudio de L. K. Delano, «The *gracioso* continues to ridicule the sonnet» (*Hispania*, XVIII, 1935, pp. 383-400), sobre un aspecto muy concreto.

41. Ver M. Machado, «La Égloga Antonia. Una obra inédita de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, I, 1924, p. 472.

42. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969, p. 466.

43. *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890, I p. 290 y II p. 318.

44. *Ob. cit.*, IV, pp. 304-6.

45. *'Piezas de títulos de comedias'. Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vincenzo Muglia, Editore, 1903, pp. 98-100.

46. *Ob. cit.*, pp. 220-24 y 225-27.

47. Un resumen de la cuestión, así como el texto crítico del romance, pueden verse en A. Carreño, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 164-66.

48. Pueden señalarse los comentarios de Menéndez Pidal (*La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 201 y ss.; *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II, pp. 172 y ss.) o Profeti («Note critiche...» cit., pp. 90-94) sobre comedias como *El conde don Pero Vélez, La serrana de la Vera, El príncipe viñador, Reinar después de morir* o *Los hijos de la Barbuda*.

49. De la huella que el poema octosilábico deja en la producción de Vélez y de otros dramaturgos me ocupo en el trabajo «Más Góngora en la Comedia Nueva: La fortuna dramática del romance del Albanés», en *Homenaje al Profesor Emilio Alarcos García (en el centenario de su nacimiento) 1895-1995*, Valladolid, Universidad-Junta de Castilla y León [en prensa].

50. La evidencia de la conexión de Escanderbey con la figura de Moisés debería abrir nuevas expectativas al investigador a la hora de explicar la persistente atracción de Vélez hacia el personaje. Porque, sin duda, tiene que haber más motivos que la mera necesidad que el profesional de la dramaturgia tiene de nuevos materiales con que satisfacer la cólera del español sentado, ansioso de que sobre las tablas desfile toda la historia del mundo.

51. Hay un fragmento en prosa tras el verso 1625.

52. *Ob. cit.*

53. Sobre la temprana adopción del gongorismo por parte de este autor, ver el trabajo de G. Peale, «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, 1993, pp. 219-43.

54. *Ob. cit.*, p. 225. Los investigadores corrigen un supuesto error en el documento, que señala el 17 de enero de 1629. El pago de la representación se hizo el 13 de mayo de 1631. En el encabezamiento de la suelta parmense de la primera parte consta «Representóla Antonio de Prado». De 1632 es el repetido juicio sobre las dos piezas en el *Para todos* de Montalbán. Y de 1634, pero con licencias de 1633, la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*.

55. Hay un fragmento en prosa tras el verso 2123.

56. Hay un fragmento en prosa tras el verso 863.

57. De ello me ocupo con detenimiento en «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas» en A. R. Lauer and H. W. Sullivan, eds., *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Verlag Peter Lang (serie Ibérica) [en preparación].