

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y LA RECEPCIÓN DE SU OBRA TEATRAL EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX. MODERNIDAD DE LA *SERRANA DE LA VERA*

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
Universidad de Sevilla

El proceso de recepción de la obra dramática de Luis Vélez de Guevara se puede conocer gracias al estudio de la misma al permanecer -de una u otra forma- en la mente del pueblo. Para realizar este examen he elegido tres caminos:

- a) por ser fuente de 'autoridad'.
- b) por las representaciones que se llevaron a cabo.
- c) por las veces que se editaron.

El primer punto o apartado a) llegó a mi consideración escuchando al profesor Florit Durán el cual presentó -en una de las ediciones de las Jornadas de Teatro Clásico de Almería- un excelente trabajo sobre la figura de Tirso de Molina y el *Diccionario de Autoridades*¹. Fue entonces cuando decidí llevar a cabo un estudio semejante para conocer mejor el reconocimiento que la sociedad, un siglo más tarde, tenía de la obra dramática de Vélez, ya que durante muchos años (1711-1739) las personalidades más cualificadas de la cultura española estuvieron manejando una serie de obras -las 'mejores', según su obligación- para respaldar cada una de las voces que configurarían el Diccionario por excelencia: el *Diccionario de Autoridades*².

En el primer tomo se recogen las letras A y B y las 'entradas' se repartieron por sorteo, en sus diversas combinaciones, entre los Académicos. Su misión fue la de refrendar esas palabras con autores que «...han tratado la lengua española con la mayor propiedad y elegancia...»³. Esos autores y obras que merecieron el privilegio de ser elegidos para tan alta misión están enumerados en el I tomo, ascendiendo a un total de 263 (apareciendo mezclados los autores con títulos de obras anónimas). Vienen diferenciados los autores por el uso de sus obras en 'prosa' o en 'verso'. Los presentan por siglos: a partir de 1200 hasta el siglo presente. Luis Vélez de Guevara fue seleccionado desde un principio e incluido entre la nómina de los autores en 'verso' con sus

¹«La nómina del Diccionario de Autoridades: el caso de Tirso de Molina». *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, eds. Irene Pardo Molina y Anotnio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 71-84.

²Cfr. Fernando Lázaro Carreter, *Crónica del 'Diccionario de Autoridades' (1713-1740)*, Madrid, Real Academia Española, 1972.

³*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols. La cita corresponde al T. I, p. II. Esta edición que mancho aglutina en tres volúmenes lo que en principio salió repartido en seis. Por ello la paginación siempre empieza por el 1 seis veces y todas las páginas siguen correspondiendo a la primitiva edición.

«obras cómicas»⁴. Comparte ese honor con los hermanos Argensola, Lope de Vega, Góngora, Calderón de la Barca, Solís, Agustín Moreto, Quevedo, Juan Pérez de Montalván y Rojas, entre los más afamados. En los tomos siguientes sigue apareciendo sin ninguna alteración, siendo en los tomos V (O-R) y VI (S-Z) donde se produce cierta novedad: se recoge, además de 'sus comedias', otra entrada para la obra *El diablo cojuelo*.

Aunque todo parecía estar muy meditado, dejando prácticamente nada para la improvisación, los Académicos se vieron desbordados y asaltados por los múltiples avatares de la vida, teniendo que ceder ante la evidencia. De aquí que, de sus primeros propósitos -que no es que no se cumplieran, pero sí que se vieran mermados- tuvieron que ir cediendo hasta llegar a decir que seleccionarían sólo «... a los autores que la han parecido haber tratado la lengua con mayor gallardía y elegancia»⁵. De esta manera hasta la Junta del 2 de diciembre de 1713 -como recoge el prof. Florit- «no se previó que un Académico, al buscar autoridades para la combinación encargada, podía acarrear textos útiles para otros compañeros»⁶. No parece que se cumpliera a raja tabla esta especie de trabajo 'colectivo', pero lo que sí se puede señalar es que las 'autoridades' traídas a colación parecen estar relacionadas directamente con la simpatía, conocimiento o 'paisanaje' del académico encargado de confeccionar esas entradas. Sirva de ejemplo el siguiente: exceptuando las letras A y B, que fueron sorteadas entre los Académicos -como ya se ha dicho-, las otras letras fueron asignadas a una o dos personas concretas que se sirvieron de unas fuentes no sólo por su autoridad sino por su vinculación personal.

En el primer volumen Vélez aparece citado una sola vez. La palabra reflejada fue 'árguenas'⁷ sacada de su comedia *La conquista de Orán*:

«... Donde acaba
de llegar ahora, al hombro
con unas árguenas blancas».

Defendemos que no era el autor más 'autorizado' para respaldar esta entrada -sin discutir el buen uso que hace de ella- pues entre la nómina de personas y obras señaladas existían otros autores con mayor conocimiento en materia religiosa. No queda más que pensar que su elección se debe a cuestiones 'de gusto', dado que esa obra -como pudo ser *El asombro de Turquía*- responde a unas exigencias temáticas demandadas por los aficionados al teatro y, de aquí, reconocidas como voces autorizadas⁸.

Al ser asignada la combinación Ca a unos hombres que poco tenían que ver con el escritor (Andrés González de Barcia y Manuel de Villegas y Piñatelli), eligen para su trabajo la palabra

⁴*Ibidem*, p. LXXXX.

⁵*Ibidem*, p. V.

⁶Francisco Florit Durán, «La nómina del Diccionario...», art. cit., p. 73.

⁷«S.f. usado en plural. Las alforjas de lienzo que traen al hombro los Religiosos Descalzos quando piden limosna, ò caminan. Lat. *Duplici fundi linea pera*».

⁸Según Clavijo Fajardo «... el país lejano da la seguridad de que la ilusión no será destruida por una confrontación con la realidad [...] Y una comedia cuyo título *El asombro de Turquía [y valiente toledano]*, deja suponer que sobre todo pretendía, como sus hermanas, maravillar, transportar, podríamos decir con más exactitud, al espectador por medio de una intriga que los neoclásicos calificaban, con razón, de inverosímil, y de unos decorados adecuados» (Cita tomada de René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/ Castalia, 1976, p. 226).

'campo' en la acepción «Es poner puertas al campo»⁹, trayendo a colación unos versos de la comedia *El pleito del diablo*, jornada I:

«Es poner puertas al campo,
Señor Don Juan de Guevara,
impedir que no mormuren
los aldeanos...»

Aunque en la redacción de esta comedia participa Vélez y la Jornada I es suya, también es cierto que defendemos la tesis de que son estas obras en 'colaboración' las más conocidas entre el público y, por ello, su selección para ser considerada como 'autoridad'.

En la combinación Ch (redactada entre el R.P. Joseph Casani y Tomás de Montes y Corral) se recoge un término poco usual: 'charpa'¹⁰, pero indudablemente utilizado en una comedia de 'acción' como fue *El catalán Serrallonga*, en la Jornada III:

«Ea à quitar compañéros
de las charpas las pistólas.»

Una vez más estamos ante una obra en la que comparte su autoría con nombres tan prestigiosos como Antonio Coello y Rojas Zorrilla.

En la combinación Co (redactada entre Manuel de Villegas y Piñatefi, Fernando Bustillo y Azcona y Miguel de Pera) se documenta la palabra 'cofrade'¹¹ para la que utilizan nuevamente la I jornada de *El pleito del diablo*:

«Quedense fuera las cruces
los pendones y las danzas,
y entren priméro en la Ermita
los Cofrades y Cofradas.»

No extraña que un sevillano estuviera familiarizado con el mundo de las cofradías ni sorprende que se le elija para refrendar su uso. Lo que nos llama la atención, en esta ocasión, es que sea una obra ya utilizada la que vuelva a ser digna de ser tomada como ejemplo. Es de suponer que la elección de la misma responde -además de a las razones aludidas- a rentabilizar esfuerzos: la lectura de una obra de esta naturaleza significaba la posibilidad de citar a tres autores y

⁹La definen así: «Phrasc que se usa para significar, que una cosa no tiene remedio y que no se le halla, por mas que se le quiera buscar. Lat. *Veluti patenti campo portas addere*».

¹⁰«S.f. Cinto ancho de ante, ò vaquéta, del qual pende al lado siniestro un pedazo de cuero de figúra quadrada, en que se traen las pistólas, enganchadas en diferentes travillas; y al mismo cinto se añade una corréa de dos dedos, y algunas veces mas de ancho, la qual passa por encima del hombro derecho, y remata en el lado opuesto, con la qual se sostiene el peso de las pistolas y demás armas de fuego, que penden del mismo cinto. Lat. *Cinctus, cui flammantia tela affliguntur*».

¹¹«S.m. y f. La persóna que está assignada à algúna Hermandad ò obra pia, con otros que comunmente se llaman Hermanos. Viene del latino *Cofrater*, que significa esto mismo. Algúnos dicen y escriben 'Cofadre'; pero es error del vulgo».

la persona encargada de ello pudo repartir, a su vez, las 'voces' entre sus compañeros, como fue el propósito en alguna ocasión.

Así hubo de suceder con la letra E. confeccionada por Adrian Connink que autoriza 'enquillotrado'¹² una vez más en *El pleito del diablo*, jornada I:

«No esté Sacristán Tembleque
por abóra de caraña
de hacerte merced ninguna,
que esté medio enquillotrada
en otra parte».

Hemos de concluir esta primera tanda de citas aludiendo a una referencia un tanto sorprendente: no se usa comedia alguna para ejemplificar, se propone al propio autor como buen ejemplo de hombre 'chistoso'. Tanto Casani como Montes y Corral autorizan el término 'chiste'¹³ con una cita de Alonso de Salas Barbadillo, en su obra *Coronas del Parnaso* que dice: «El saléro en vez de sal, estaba todo lleno de donáires y agudísimos chistes del siempre ingenioso, y singular varon Luís Vélez de Guevara» (fol. 33). Estimo que de esta forma puede quedar valorada una parte determinada de su obra y, sobre todo, su propia persona con esta cualidad digna de todo respeto.

La segunda parte a la que hacíamos referencia dentro de este primer apartado no es otra que la incorporación -en los tomos V y VI- de *El diablo cojuelo* como obra de referencia para autorizar diversas voces. Estos tomos comprenden desde la letra O hasta la Z, y fueron confeccionados por diversos Académicos¹⁴, entre los que destacaremos los redactores de la letra P que, por muerte de Fernando Bustillo, la elaboraron entre Vincencio Squarrafigo y Fr. Jacinto de Mendoza. Fueron 12 entradas las que consideraron pertinentes refrendar con *El diablo...*¹⁵. Esta presencia de su novela se distancia bastante del resto de la obra dramática del autor. Pensamos que ello debe de responder a causas concretas que, aún moviéndonos en el campo de las hipótesis, lo primero que se nos ocurre es que 'alguien' hizo un vaciado de la obra y la repartió entre sus compañeros de acuerdo con sus respectivas entradas. Ese 'alguien' debía de estar muy cerca del astigitano -emocionalmente hablando- para darle este reconocimiento oficial, para subsanar algún mal trato que el poeta hubiera recibido en los tomos anteriores. Es posible, inclusive, que compartiera con el autor la idea expuesta en el «Prólogo a los Mosqueteros de la comedia de Madrid», cuando se queja de su poco reconocimiento, al mismo tiempo que se alegra de que El

¹²«Da. part. del verbo Enquillotrarse en sus acepciones. Lat. *Alteratus. Adamans*» [Enquillotrarse. v.r. Mudarse una cosa en otra, y en cierta manera transformarse y passar de un estado à calidad, à otra diferente. Es término bárbaro y rústico, de que usan los Labradóres de Sayago y otras partes, para dár à entender que las cosas se han mudado y no son las que solían]. Esta voz está refrendada también por una obra de Quevedo.

¹³«S.m. Dicho con donáire, gracia, agudéza, y prontitud, que dá estimacion à quien lo dice, y gusto al que le oye. Lat. *Facetia arum*».

¹⁴Cfr. las palabras introductorias al tomo VI. En la edición que utilizamos se encuentran a mitad del vol. III, s.f.

¹⁵Son las siguientes: 'partear', 'patacón', 'pecado', 'pelaza', 'pertiguero mayor de Santiago', 'pilon', 'pléyades', 'pobre', 'pobrisimo', 'polevi' o 'ponlevi', 'primocía', y 'proclive'. En las siguientes letras autorizan: 'remendar', 'sacristana', 'rate' y 'zapavilla'.

diablo cojuelo no tenga que ser enjuiciado por algunos tan inexpertos como eran, en general, los ‘mosqueteros’¹⁶. Vélez, como tantos otros de su época, con talento pero sin dinero, no obtuvo el reconocimiento ‘justo’ por parte de sus compañeros. Esa persona que intenta hacerle justicia fue Fr. Jacinto de Mendoza que, entre otros títulos tiene el de «...Rector dos veces del colegio de San Laureano, y una vez Comendador del convento Casa Grande de Sevilla, Examinador Sinodal de Aquel Arzobispado, [...] Doctor Teólogo y Catedrático de Prima de la Universidad de Sevilla...». Es evidente que se sintió muy andaluz y aunque no fue gran amigo de las «invenciones mentirosas y de los enredos de las comedias profanas»¹⁷, -prueba de ello es que ignora su obra dramática¹⁸-, utiliza abundantemente su texto en prosa.

Con estas líneas hemos querido poner en evidencia que Vélez fue un hombre que utilizó justamente la lengua española, pero sus obras dramáticas no fueron utilizadas más veces para ‘autorizar’ vocablos en el *Diccionario* porque quienes redactaron esas ‘entradas’ estuvieron más cercanos a otros autores, bien por simpatía, bien por paisanaje o cualquier otra afinidad.

b) Apuntábamos la idea de examinar cuáles y cuántas veces se representaron las obras de Vélez en el siglo XVIII. Dado que en este campo queda aún mucho por investigar, se ha de entender que lo que presento es sólo una mínima aproximación y, a medida que se realicen los estudios parciales de cada uno de nuestros pueblitos, se podrá realizar un estudio más completo.

Tras haber examinado las carteleras teatrales y estudios más representativos de las ciudades de la Península Ibérica, podemos llegar -en principio- a una conclusión: son muy pocas las obras de Vélez que se reponen, pero lo mismo le sucede a Lope o a Calderón. También se puede decir que, aunque son pocos nombres y casi siempre los mismos en las diferentes ciudades, cuando tenemos noticias de lo recaudado, tenemos que decir que casi siempre son bien acogidas: ésta es la razón fundamental por la que se siguen reponiendo. Y como tercera y última reflexión señalar que predominan en cartel las comedias de asuntos históricos y legendarios.

Es lamentable tener que recordar, una vez más, que se sigue cumpliendo el dicho de que ‘nadie es profeta en su tierra’ dado que la única cartelera que conocemos de la ciudad de Écija de esta época no recoge de Vélez nada más que *Doña Inés de Castro*, más dos obras en colaboración: *También la afrenta es veneno* (I. Luis Vélez de Guevara; II. Antonio Coello; y III. Rojas Zorrilla) y *El catalán Serrallonga* (I. Antonio Coello; II. Rojas Zorrilla; y III. Luis Vélez de Guevara)¹⁹. Por esos mismos años, la cartelera sevillana presenta las mismas características. Se puede decir incluso -como apunta Francisco Aguilar Piñal- que «...frente a una casi absoluta falta de nombres nuevos, en una época de escasísima originalidad, salen de las imprentas sevi-

¹⁶Estas son sus palabras: «Gracias a dios, mosqueteros míos o vuestros, jueces de los aplausos cómicos por la costumbre y mal abuso, que una vez tomaré la pluma sin el miedo de vuestros silbos, pues este discurso del *Diablo Cojuelo* nace a luz, concebido sin teatro original, fuera de vuestra jurisdicción, que aun del riesgo de la censura del lcello está privilegiado por vuestra naturaleza, pues casi ninguno de vosotros sabe deletrear: que nacistes para número de los demás y para pescados de los estanques de los corrales, esperando, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio...» (Cita tomada de la ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984, p. 66).

¹⁷Francisco Florit, «La nómina del Diccionario...», art. cit., p. 7.

¹⁸A pesar de lo que opina el prof. Florit en su artículo anteriormente citado, el P. Mendoza no cita ni una obra dramática de Luis Vélez de Guevara.

¹⁹Cfr. Piedad Bolaños Donoso. «Comedias y comediantes en el Cotiseo de Écija (1772-1774)». *El teatro español del siglo XVIII*, Ed. A cargo de Joseph María Sala Valldaura. Lleida, Universidad, 1996, pp. 115-152.

llanas los títulos más representativos del teatro español del siglo anterior»²⁰. De Lope de Vega he contado hasta 16 comedias; diez de Guevara... Pero claro, antes de pasar por la 'impresión' normalmente se llevaron al escenario. En el apéndice VII que este gran investigador nos facilita («Repertorio teatral de Sevilla entre 1767 y 1778») se pueden reconocer ocho títulos vejecianos, sobresaliendo por el número de representaciones alcanzadas (ocho representaciones) *Reinar después de morir*, *Doña Inés de Castro*. Mejor o peor suerte corrieron *Cumplir dos obligaciones* y *duquesa de Sajonia*; *El alba y el sol*, *Segunda parte*, *Restauración de España*; *El cura de Madrilejos*; *El lucero de Castilla y privado perseguido*; *El Ollero [de Ocaña]*; *Si el caballo vos han muerto* y *Blasón de los Mendozas*; y *También la afrenta es veneno* (en colaboración)²¹. A esta lista de comedias representadas y, al parecer, aprobadas por la censura, hay que añadir *El águila [del agua]* que fue examinada y puesta en escena, y *El alcalde de Zalamea* que se representó en 1778 sin el beneplácito de D. Francisco de Paula Baquero, censor de comedias del Arzobispado sevillano²².

En Valencia, a finales del siglo XVIII, también se reponen sus obras y se deleitan con *Cumplir con dos obligaciones* y *duquesa de Salónica*, llevada a las tablas el 17 de octubre de 1797 por la compañía de Paulino Antonio Fernández²³. No podemos decir, precisamente, que nuestro autor fuera 'relegado' por el escaso número de obras representadas cuando conocemos que el 'gran' Lope de Vega alcanza, por esos mismos años, un total de tres representaciones.

La cartelera teatral barcelonesa fue exhaustivamente estudiada por Alfonso Par. Gracias a este trabajo y a partir de 1774, sobre todo, vemos cómo se repiten los mismos títulos a lo largo de los años: *El catalán Serrallonga*; *La niña de Gómez Arias*; *Reinar después de morir* y *Doña Inés de Castro*, como más representadas; aparecen esporádicamente títulos como *La [mejor] luna africana*, *También la afrenta es veneno* y *El alba y el sol*²⁴.

Esta cartelera de la segunda mitad del setecientos a nivel nacional, no es más que el fruto de lo que había sucedido en los primeros cincuenta años del siglo XVIII. Tanto en Valencia²⁵ como en Burgos²⁶ o Valladolid²⁷ -por citar algunas ciudades como ejemplo- se repiten siempre los mismos nombres: *Reinar después de morir*, *El catalán Serrallonga* y *bandos de Barcelona*, *El ollero de Ocaña*, *La niña de Gómez Arias*, *El cura de Madrilejos*, o comedias con héroes exóticos, como *El cerco de Roma por el rey Desiderio* o *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*.

²⁰Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, p. 28.

²¹*Ibidem*, pp. 270-295.

²²Cfr. «Informe de Frco. de Paula Baquero, censor de comedias del Arzobispado, al Arzobispo de Sevilla, Francisco Dolgado, refiriéndose a los obstáculos que le han imposibilitado cumplir con su cometido durante los años 1777 y 1778, incluyendo la lista de todas las comedias que pasaron por su censura, las que se representaron sin su revisión y las obras que habiendo sido rechazadas por su censura, se llevaron a escena». Firmado el 1 de marzo de 1779. Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Leg. 3095. Justicia. s.f.

²³Cfr. Arturo Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, «Alfons el Magnànim / Diputación», 1982, p. 354.

²⁴Cfr. Alfonso Par, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el S. XVIII», *BRAE*, 16 (1929), pp. 326-346 y 492-513.

²⁵Cfr. Eduardo Juliá Martínez, «El teatro en Valencia», *BRAE*, Año XIII, tomo XIII (1926), pp. 318-341; y Francis Sureda, «Algunas tragedias del siglo de Oro ante el público valenciano del siglo XVIII», *Crítica*, 23 (1983), pp. 117-132. Según este último compañero «...la obra de Vélez de Guevara *Reinar después de morir* [fue] la que se dio con más regularidad aunque no duró más de dos días en cartel en cada temporada» (p. 125).

El comentario a la cartelera teatral madrileña lo he dejado para el final por considerar que lo que sucede en esta ciudad puede ser la referencia más cualificada y con la que podríamos corroborar los datos provinciales. En efecto, la comparación -por muy odiosa que sea- resulta acertada ya que ratifica nuestra primera impresión: Vélez ha pasado por sus escenarios con un escueto elenco teatral, siendo siempre las mismas obras las que se reponen²⁸.

Caso aparte y digno de comentar es el que recoge *La comedia de comedias* de Tomás Pinto Brandaó²⁹ que, por ser una pieza de circunstancias -por su longitud (538 vv.) y su carácter de teatro en el teatro-, pudo haberse representado como cierre de espectáculo con una función parecida a la de las mojigangas castellanas. Hubo de hacerse en el patio lisboeta de Las Arcas, por la compañía de Antonio Ruiz en 1724-1725. Si hacemos mención a esta pieza es por la singularidad del hecho de representarse en tierras vecinas en donde el teatro del Siglo de Oro castellano seguía estando vigente, como lo estuvo durante todo el siglo anterior, y porque la compuso un autor olisiponense. A través de los títulos que en ella se citan podemos saber el grado de conocimiento que los espectadores tenían del teatro castellano, dado que el espectador ha de relacionar el enredo de la comedia citada con los hechos de la vida del contemporáneo al que se alude: de otra forma no se entendería nada y no se disfrutaría con ese tipo de representaciones. Razón por la que pienso que las obras que a continuación cito -utilizadas por Pinto en su obra- deberían ser muy conocidas por el público portugués: *Celos, amor y venganza* (*No hay mal que por bien no venga*); *Doña Inés de Castro*; *La niña de Gómez Arias* y *Pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*. Las tres últimas son, sin duda, las que mayor reconocimiento de dramaturgo otorgaron a su creador.

El público erudito, el que podía leer en las 'tertulias' las obras de teatro, prefirió siempre al gran Calderón: sin duda no tuvo rivales en su época ni durante todo el siglo XVIII. Pero también se editaron otros autores, entre ellos, Vélez. El número de ediciones estuvo estrechamente relacionado con su puesta en escena. Parece ser que en 1730 «... se publicó en Sevilla la primera parte de las comedias de Luis Vélez de Guevara»³⁰. Por desconocer qué obras recoge este volumen, puedo conjeturar que, si fuera cierta esta noticia, hubiera sido una buena fuente para los Académicos necesitados de material de donde nutrirse.

Casi todas las imprentas del reino imprimieron las obras más representadas durante este siglo. Sevilla, que tuvo buenos impresores durante esta época, puede ser un punto de referencia emblemático. Baste recordar a Francisco de Leefdael (*El caballero del sol; El diablo está en Cantillana...*); Joseph Antonio de Hermosilla (*El cerco de Roma por el Rey Desiderio; El em-*

²⁸Cfr. Ignacio Javier de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos (1550-1752). El Patio de Comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*. Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1994.

²⁹Cfr. Germán Vega García Luengos, «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro García*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990, pp. 639-673 [Contempla los años de 1701 a 1762].

³⁰Creo innecesario volver a repetir los mismos nombres de las obras que están en cartel durante el siglo XVIII. Cfr. René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail. *Anejos de Criticón*, 7, 1996.

³¹Cfr. Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, *Tomás Pinto Brandaó: 'La comedia de comedias'*. Int. ed. y notas de..., *Criticón*, 40 (1987), pp. 81-159.

³²Narciso Díaz de Escovar, *Anales de la escena española. Desde 1701-1750*. Madrid, 1917, p. 60.

buste acreditado y disparate creído...); imprenta del Correo Viejo (*La obligación a las mugeres; Los tres portentos de Dios...*), o Joseph Padrino (*Atyla, azote de Dios...*)³¹.

Es imprescindible consultar los trabajos de bibliografía en los que se puede apreciar la cuantía de sus ediciones e incluso 'reediciones'. Imprentas ubicadas en las más diversas ciudades españolas (Valencia: *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Saxonia*, Viuda de Joseph de Orga, 1768; Valladolid: *El ollero de Ocaña; Enfermar con el remedio...* por Alonso del Riego; Barcelona: *El catalán Serrallonga y vandos de Barcelona*, por Matheo Barceló; o la misma Madrid: *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia* por Quiroga; *También la afrenta es veneno*, por Antonio Sanz; y *Reynar después de morir* por Andrés de Sotos...) ayudaron a difundir la obra de Vélez de Guevara pero jamás editaron *La serrana de la Vera*. No seríamos justos si cerráramos este apartado sin hacer un justo reconocimiento a esos impresores 'anónimos' que nos dejaron un buen puñado de «seltas» y gracias a ellos se han conocido tantas obras que, en otras circunstancias, podrían estar perdidas.

Concluyo haciendo referencia a un estudio hermoso -no sólo porque lo es, sino por lo que de anecdótico tiene el tema-: «Vélez de Guevara, sin que él lo pudiera haber imaginado en vida -dice el autor- tuvo la suerte de ser elegido, junto a Tirso, para hacer subir a sus personajes a los escenarios de ópera en Europa, oportunidad de la que no disfrutaron figuras como Lope o Calderón»³². Efectivamente, el español Vicente Martín y Soler (Valencia, 1754) compuso una ópera titulada *Una cosa rara ossia bellezza e onestá*, cuyo libreto se basa en la obra teatral de Vélez La

³¹Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *Impresos sevillanos del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1974. Más actuales son los trabajos realizados por William J. Cameron, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1680-1760 by the Predecessors and Successors of Diego López de Haro*. London, Canada, Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1695-1739 by Members of the Hermosilla Family Other than Joseph Antonio de Hermosilla*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1704-1775 by Miscellaneous Printers, i.e. Other than the Hermosilla, Leefdael, López de Haro Families, Joseph Navarro, Joseph Padrino and Manuel Vázquez*, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1707-1728 by Francisco Leefdael*, London, Canada: Univ. of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog form of publications (1731-1741) by Manuel Coballero*, London, Canada: Univ. of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed or Published in Sevilla 1719-1738 by Joseph Antonio de Hermosilla*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1724-1750 by Diego López de Haro*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1728-1731 by the Widow of Francisco de Leefdael*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1732-1753 by La Casa del Correo Viejo*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1748-1772 by Joseph Padrino*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987. Idem, *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Seltas Printed in Sevilla 1758-1775 by Manuel Nicolás Vázquez*, London, Canada: Univ. Of Western Ontario, 1987.

³²Luis Ballesteros Pastor «Una cosa rara (Ópera basada en *La luna de la sierra de Vélez de Guevara*, compuesta por Martín y Soler)», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Vélez de Guevara'*, 1 (1997), pp. 195-207, p. 207. El autor de la cita lleva razón en cuanto que, por ahora, no se conoce de Lope ninguna versión operística; pero es de justicia reconocer que sí fueron sus obras adaptadas a la 'zarzuela' española, como buena muestra de su acercamiento al pueblo bajo frente a lo que representaría una 'ópera', a la que acude un público más selecto (Cfr. Gerardo Fernández San Emeterio, «La herencia lopesca en el teatro musical español del siglo XIX: *La discreta enamorada* y *Doña Francisquita*», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1995. Ed. cuidada por F.B. Pedraza Jiménez y Rafael González. Cañal. Almagro, Universidad Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1996, pp. 157-171).

luna de la sierra, realizado por uno de los autores más afamados de su época: Lorenzo da Ponte. Una vez más el nombre de Vélez consigue llegar a la cúspide en esta modalidad.

Dicen los autores del libro *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares* que «...los repertorios de obras representadas [en el siglo XIX] continúan la tradición teatral del Siglo de Oro español con textos, sobre todo comedias, de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Bances Candamo, Luis Vélez de Guevara y otros...»³³, afirmación que deberíamos matizar ya que, si bien es cierto que se siguen representando algunas obras del Siglo de Oro, también es cierto que son cada día más difíciles de encontrar en la programación. Si en más de 60 años sólo conocemos que se representara *Reinar después de morir* (el 14 de abril de 1816) y que la compañía de Francisco Garcilaso tiene que estudiar *También la afrenta es veneno* (s.a.); y, arrimando el ascua a nuestra sardina, se podría pensar que cuando mencionan una *Madalena* que ha de representarse el 4 de marzo de 1844, se trate de una refundición de la homónima de Vélez (se dice que tiene 5 actos), no es para echar las campanas al vuelo pues -desde mi modesta opinión- es bastante exigua la presencia veleciana. ¿Qué es lo que pasa, entonces? No podría ofrecer una respuesta satisfactoria para todos, pero es indiscutible que en los inicios del siglo XIX los teatros pasaron, en su mayoría, a ser gestionados por empresas privadas, lo que dificulta el conocimiento de su producción, sobre todo en los 50 primeros años del siglo; habrá que esperar a la aparición regular de la prensa para recoger los datos que a nosotros nos interesan. Este es el caso concreto del teatro astigitano del que, tras el estudio del primer tercio de siglo, no conocemos ni una de las obras que tuvieron que representar³⁴.

Por suerte, en Madrid³⁵ y en Sevilla³⁶, se han estudiado ciertos períodos de este siglo y, tras comparar los títulos y analizar su presencia, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1ª) de los títulos velecianos que aparecen en ambas carteleras (5 Sevilla y 4 Madrid), tres se repiten: *El alba y el sol* o *La restauración de España*; *El catalán Serrallonga*³⁷ y *Reinar después de morir*. En la de Madrid aparece como novedosa *Los encantos de Merlín* que, según dice su 'advertencia', se trata de la obra de Vélez, y en la de Sevilla *Cumplir dos obligaciones* y *También la afrenta es veneno*.

2ª) las representaciones se extienden a las dos décadas centrales (1810-1830) quedando en blanco -en cuanto a representaciones de Vélez- el resto del período al que nos estamos refiriendo. No se olvide que estamos en pleno apogeo de las 'refundiciones', en las que se suele cambiar el nombre de la obra primitiva y firmarla como original el 'nuevo' autor.

Ha de recordarse que las ediciones de Vélez en el siglo XIX se iniciaron con la labor de la Biblioteca de Autores Españoles (Vol. XLV)³⁸, volumen que mayor número de piezas recoge,

³³Miguel Ángel Coso Marín, Mercedes Higuera Sánchez-Pardo y Juan Sanz Ballesteros. London, Tamesis Books Limited, 1989, p. 60.

³⁴Cfr. Piedad Bolaños Donoso, «El teatro astigitano en los albores de la época contemporánea: del monopolio municipal al libre comercio (1775-1833)», *Actas del V Congreso de Historia de la ciudad de Écija* (celebrado en marzo de 1998). En prensa.

³⁵Cfr. Nicholson B. Adams, «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, IV, (1936), pp. 342-357.

³⁶Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC, 1968.

³⁷Se conserva en el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla (Secc. Justicia, nº 3095) la censura de esta obra para el año de 1817. Antes de esta fecha ya se había representado pero parece ser que era obligado presentarla a examen cada vez que se pensara reponer.

³⁸Este volumen recoge las siguientes obras: *Más pesa el rey que la sangre*; *Reinar después de morir*; *Los hijos de la*

sin olvidar que otros volúmenes de la misma colección acogieron la publicación de diversas obras aisladas³⁹. Completan las ediciones románticas la realizada por Ochoa de *Reinar después de morir*⁴⁰, a la que se une *El ollero de Ocaña* en una edición realizada en Madrid, en 1832⁴¹. Concluimos esta presencia de Vélez en el siglo XIX recordando las ediciones llevadas a cabo por Adolf Schaeffer: *La devoción de la misa*, *El Rey don Sebastián*, *El Hércules de Ocaña* y *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*⁴².

Posiblemente haya sido el siglo XX el que mejor ha tratado la memoria de Vélez de Guevara y su teatro. Se debe, en principio, al trabajo que realizó el Centro de Estudios Históricos que, bajo el rótulo de Teatro Antiguo Español (TAE), editó dos obras: *La serrana de la Vera* por Menéndez Pidal y -tras *Cada qual lo que le toca. La viña de Nabot*, de Francisco Rojas Zorrilla por Américo Castro (1917)-, *El rey en su imaginación* a cargo de J. Gómez Ocerín que vio la luz en 1920. Años más tarde y con el número diez de la serie tendría que haber salido *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* preparada por Richard Hubbell Olmsted pero, «...la impresión fue interrumpida por la Guerra Civil» como nos comenta el profesor Peale⁴³, por lo que se quedó sin rescatar esa obra.

Dado que las ediciones realizadas de cada obra son muy numerosas⁴⁴, estas líneas las dedicaré a presentar esos pequeños conatos o éxitos esporádicos que ha tenido *Reinar después de morir*, que ha sido la única -exceptuando *La serrana de la Vera* de la que más tarde hablaré- que, por parte de nuestros directores de escena, ha merecido su atención.

Bajo la dirección de Salvador Salazar, esta obra se estrenó en el Teatro Español el 6 de octubre de 1964, pasando los 3 actos a 7 cuadros⁴⁵, de manos de Tomás Borrás. Pocos años más tarde, Alejandro Casona realiza una adaptación de esta misma obra y la titula *Corona de amor y muerte*. Fue estrenada en el Teatro de Bellas Artes de Madrid, el 10 de febrero de 1967⁴⁶.

Líneas más arriba he insinuado que Vélez ha sido bastante bien considerado en el siglo XX. Además, es la época en la que se ve unido el nombre de *La serrana de la Vera* con el autor Luis

Barbuda; El ollero de Ocaña; El diablo está en Cantillana; y La hma de la sierra. Si observamos, todos estos nombres son los que se siguieron publicando durante años -en ediciones más o menos afortunadas- pero que, sin lugar a dudas, esta edición de la BAE 'marcó' toda una época.

³⁹Cfr. BAE, t. XX: *Algunas hazañas...*; BAE, t. LIV: *El catalán Serrallonga*; BAE, t. LIV: *También la ofrenda es veneno*; BAE, t. XLI: *Los novios de Hornachuelos*; BAE, t. LIV: *Don Pero Miago*; y en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. IX: *La romera de Santiago*.

⁴⁰En *Tesoro del teatro español, desde sus orígenes hasta nuestros días*. A cargo de F. de Ochoa, vol. IV. Paris, 1838.

⁴¹Colección 'Ortega'.

⁴²*Ocho comedias desconocidas [...] tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado y dadas á luz por...* a cargo de A. Schaeffer, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1887, 2 vols.

⁴³*La serrana de la Vera*, ed. crítica y anotada por R. Manson y C. George Peale, p.48. (Véase el apartado 8 de esta Introducción).

⁴⁴Para la crítica de las ediciones de las obras de Vélez anteriores a 1980, ver el trabajo de M^a Grazia Profeti «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio codicologico», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 5 (1980), pp. 49-94.

⁴⁵*Reinar después de morir*. Drama en siete cuadros, en verso. Versión nueva de Tomás Borrás. 2 v. (120 h); 22 cm. El ejem. Corresponde al apuntador. Estreno: 6-X-1964, Teatro Español (Dirección de Salvador Salazar). IN 1963-1964 LIB / C 104 (Datos tomados de *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, 4 (1995), p. 70).

⁴⁶*Corona de amor y muerte*. Autor: Alejandro Casona. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Víctor María Cortezo. Música: Manuel Parada (Cfr. A.A.VV. *50 años de Teatro: José Tamayo (1941-1991)*, Almagro, Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, julio 1991, p. 194).

Vélez de Guevara. En efecto: la política administrativa que desarrollaron los gestores del Teatro Español (antiguo Teatro del Príncipe, en Madrid) siempre se encaminó a recordar sus orígenes y los diferentes arrendatarios programaron 'teatro clásico'. Tanto la actriz María Guerrero -que estuvo varios años al frente del mismo-, como Jacinto Benavente y Ricardo Calvo⁴⁷, entre otros, no olvidaron a Lope, Calderón y a sus contemporáneos, llegando a decir Díaz Canedo que «...ese colocar a los autores clásicos en un plano de actualidad casi les daba fisonomía de autores de vanguardia»⁴⁸. Esta tradición es la que pudo condicionar a la compañía de Margarita Xirgu-Enrique Borrás a programar, también, ciertos clásicos y, en su primera temporada de explotación del teatro (1932-1933), a representar *La serrana de la Vera*⁴⁹, entre otras obras clásicas.

El esfuerzo particular de estas personas, unido al que realizó la Administración por la creación de un Teatro Nacional (1936) que debía atender a conservar vivo el interés por las obras de nuestro teatro clásico, hubo de dar sus resultados en los 'arreglos' que se hicieron de *La serrana...* por Joaquín Montaner y Castaño (nacido en 1892) y por Vicente Mena «... quien parece componer por 1935(?) una tragedia en tres jornadas y en verso», según recoge Enrique Rodríguez Cepeda⁵⁰.

Los muchos esfuerzos que derrochó Felipe Lluch -antes y después de la Guerra Civil española- por la consecución del verdadero arte teatral «...como manifestación de cultura y de una educación estética, política y social», según palabras de Andrés Peláez⁵¹, llevaron a nuestros hombres de teatro a seguir unas directrices basadas, sobre todo, en el rigor, en la vanguardia escénica, en el **tratamiento del texto**, en la renovación escenográfica, en la interpretación y en la dirección única.

Hay que esperar a la década de los '70 para volver a encontrar a algún director que muestre interés por nuestro autor. El primero que lo hizo fue Rafael Llano que adapta *La serrana...* para los medios audiovisuales⁵². También realiza otra versión José María Rincón para RTVE⁵³, concebida al estilo de la época, por lo que la ambientó en un corral de comedias. A pesar de haber sido trabajada con rigor en cuanto al espacio escénico -no tanto el escenográfico⁵⁴-, los atajos

⁴⁷Decía la primera cláusula del pliego de condiciones, presentado por estos autores en 1919 para arrendar este teatro: «Obligación de presentar obras de teatro clásico. El teatro clásico español es sin disputa el primero del mundo, por su riqueza, por su variedad, por su gracia, por su interés. Es uno de los timbres de indudable gloria para nuestra patria. Últimamente, en el Teatro Español se representan algunas, muy pocas obras clásicas, como por misericordia y de contrabando, sin poner interés ninguno en su representación, como para cumplir por pura fuerza una obligación penosa. Y esto no debe ser...» (Cita tomada de Andrés Peláez Martín, «Lope de Vega en la programación de los teatros nacionales y en festivales de España», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina* op. cit., pp. 83-103; p. 84).

⁴⁸Palabras recogidas por Félix Ríos Torres, *El Teatro de Vanguardia: Claudio de la Torre*, Canarias, Consejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1985, p. 23.

⁴⁹Cfr. *Margarita Xirgu. Centenario* [Catálogo de la Exposición]. Madrid, Barcelona, 1988 y Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*. Madrid, Círculo de Lectores, 1994.

⁵⁰Cfr. Enrique Rodríguez Cepeda, «Para la fecha de *La serrana*», art. cit., p. 25.

⁵¹Andrés Peláez, «Lope de Vega en la programación...», art. cit., p. 87.

⁵²*La serrana*, guión de... Adaptación de *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara [s.l. El autor], D... 1979, 1h. 38 s.; 33 cm. Multicop.

⁵³*La serrana de la Vera*. Versión de José María Rincón. Dirección y realización: Gabriel Ibáñez. Figurines: Matías Munter. Decorado: Ana del Castillo. Actores principales: M^a Luísa Merlo, en el papel de 'Gila'; Daniel Dicenta, como 'Capitán'; y José Bódalo, como 'Giraldó'.

⁵⁴Para la diferenciación de esta dicotomía, véase Carmen Bobes Naves, «Cómo está construida *La dama duende*, de Calderón», *Tropelías*, 1 (1990), pp. 65-80; p. 65.

producidos son importantes y de gran significado por modificar sustancialmente el mensaje de la obra. En primer lugar, hace desaparecer el doble argumento, obviando la trama política -razón fundamental por la que sabemos que se encuentran los Reyes Católicos en esas tierras. La presencia de éstos aparece totalmente 'fortuita', tal como si se tratase de otros espectadores más. Al quedar atajadas estas escenas se pierde el 'enamoramiento' de la serrana por la Reina (personal o espiritual), ese entender homosexual que ha podido ser la causa para la actuación de la censura de la obra. Y se pierde, también, el sentido de sumisión de la serrana a la autoridad máxima que representan los Reyes, por ser los elegidos, los representantes de Dios en la tierra, y, como seres únicos, deben de ser adorados. No existe, pues, la mitificación de los soberanos (es lo que se esperaba si nos atenemos al momento histórico en el que se adapta). Pero también se alcanza a ver -o yo alcanzo a ver- que nuestra serrana es una mujer independiente, que no estuvo sometida a las imposiciones de su padre y cuando sucumbe ante las promesas de amor del capitán y más tarde descubre su engaño, ella sola sabe vengarse y nunca se arrepiente de la venganza que toma. No mata a nadie más; sólo da muerte al causante de su deshonra y, una vez conseguido el objetivo, muere tranquila. Pero claro, no sale de sus labios ningún reproche hacia su padre, ni alabanza alguna hacia su persona.

El resto del texto es respetado en un elevado porcentaje; pero, sin duda, se ataja todo aquello que pudiera ser causa de aburrimiento para el espectador del siglo XX y se alteran frases y parlamentos que pudieran tener 'resabios de mal gusto', como dirían los neoclásicos.

El adaptador ha sacado el máximo provecho en las escenas amorosas (Gila-Mingo y Gila-Capitán), concediendo ternura a los personajes aún cuando alguno de ellos se prestara más a otro tipo de tratamiento. Para ello modifica el texto, ataja e inventa lo que cree oportuno añadir. El resultado es positivo y, desde el punto de vista femenino, disculpable el rechazo de Mingo y entendible el sucumbir ante el Capitán.

Por tanto⁵⁵, el prodigio de *La serrana de la Vera* en manos de José María Rincón fue digno de olvidar no tanto por la interpretación -que de todo había- como por la puesta en escena (además de lo anteriormente comentado) ya que el vestuario de la serrana, vestida con traje regional extremeño, tenía poco para ser admirada. Creo que si Jusepa Vaca hubiera levantado la cabeza y se hubiera visto en ese atuendo, habría preferido no ser mujer...

Uno de los últimos encargos de adaptación de *La serrana...* fue realizado por Adolfo Marsillach -siendo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico- a José Antonio Gabriel y Galán Acevedo (Plasencia, 1941; Madrid, 1993) y nunca llevada a escena. Parece ser, por la conversación mantenida con su esposa⁵⁶, que el director argumentó -para no estrenarla- el no haber encontrado una actriz lo suficientemente «fuerte» para encarnar a su protagonista, a la serrana Gila. Esto nos confirma que Jusepa Vaca fue una mujer excepcional y que la obra se pensó para una actriz, con características específicas de la mujer que conoció Luis Vélez.

⁵⁵Sin duda el análisis de esta obra debería de hacerse con rigor y de forma ordenada. No trato nada más que presentar una ligera apreciación después de haberla visto. Doy las gracias a don ¿? por haberme facilitado una copia de la misma.

⁵⁶Agradezco a Doña Cecilia Alarcón -viuda de José Antonio Gabriel y Galán- su amabilidad al atender mi llamada, así como toda la información que me ha proporcionado.

Se conservan tres ejemplares de esta adaptación⁵⁷ y tras su lectura se podría hablar de reactualización de los clásicos, siguiendo la nomenclatura propuesta por Ricardo Domenech que habla, en sentido general, de «...una actualización parcial, que se mantiene más o menos respetuosa con el texto y busca la modernización por caminos indirectos, por procedimientos más sutiles»⁵⁸. Estos son:

a) reduce drásticamente el número de versos: de 3305 pasa a 1958.

b) respeta prácticamente todos los personajes pues, aunque no presenta a los músicos ni a los vendedores que aparecen en el texto de Vélez, sí les hace aparecer en la escena ya que cantan y susnan voces de vendedores.

c) actualiza aquellos vocablos ininteligibles para el espectador actual, p. e., «más a espacio» se convierte en «más despacio».

d) las intervenciones que considera excesivamente extensas las acorta.

e) se alteran los enlaces entre los dos parlamentos, con el criterio del mayor acercamiento a la época del autor.

En resumen, creo que esta adaptación podría ser un buen texto para la próxima puesta en escena de *La serrana de la Vera*, y, dado que la situación política ha cambiado con respecto a los años '70, es posible que se llevara a los escenarios con fuerza argumental y gran belleza plástica.

⁵⁷*La serrana de la Vera*. Versión de Gabriel y Galán [s.a.] Iv. (82 h) 3 ejempl.; 32 cm. IN 2256-2258 LIB/C (Cfr. *Cuadernos de Bibliografía de las Artes Escénicas*, 4 (1995), p. 70). Doy mis más sinceras gracias a la entonces directora del Centro de Documentación Teatral de Madrid -doña Cristina Santolaria- así como al personal del Centro, por las atenciones recibidas y los desvelos que han tenido por aclarar ciertas incógnitas habidas en torno al autor de esta obra.

⁵⁸Ricardo Domenech «El teatro clásico hoy» *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Ed. por J.M. Díez Borque, London Tamesis Books Limited, 1989, pp. 163-165; p. 164.