

Escenas carcelarias en el teatro de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara

ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ

Instituto Almagro de teatro clásico (UCLM)

No podemos negar que uno de los rasgos propios de nuestro teatro áureo es el reflejo dramatizado de la sociedad barroca española. La evidencia de la sociedad que rodea a los autores y, especialmente, de sus defectos y miserias es una tendencia general de toda la literatura, del arte, que con más o menos realismo y según las épocas y géneros muestra al público su propia realidad.

En el género teatral, según la taxonomía de las obras, encontramos reflejados diferentes aspectos y estamentos tratados, asimismo, con diferente grado de idealización o caricatura. Como señala Pedraza (2006: 84), desde que Quevedo escribiera *La carta de Escarramán a la Méndez*, la poesía germanesca se introdujo en el teatro y de él serán deudores autores como Quiñones de Benavente, Luis Vélez, Calderón o Rojas. A partir de aquí, la jácara dramática será la encargada de mostrar un amplio abanico de pícaros, ladrones, queridas y prostitutas, que son satirizados por los dramaturgos y reconocidos y aplaudidos por el público.

En *Obligados y ofendidos*, de Rojas Zorrilla, *El águila del agua* de Vélez de Guevara y *El catalán Serrallonga* de Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara, los poetas incluyen una escena de estas características. Son pasajes que, en su mayor parte, podrían tener autonomía propia como piezas para el entreacto, pero que nuestros autores crean específicamente para estas comedias e insertan ágilmente dentro del argumento.

Vamos a analizar a lo largo de este trabajo los rasgos más significativos, además de los puntos comunes existentes entre ellas, profundizando, en todo ello, hasta donde el espacio nos permite.

Obligados y ofendidos

Definida como «una modélica comedia de capa y espada» por Teresa Julio (1999: 191), *Obligados y ofendidos* es una pieza en la que Rojas emplea hábilmente el enredo, ingrediente principal de estas comedias. El dramaturgo toledano juega con sus personajes, sometiéndolos a una serie de encuentros y desencuentros con los que mantiene la tensión argumental hasta el final de la obra. Con el honor como motor principal, la trama envuelve a los protagonistas en varias ofensas y obligaciones que se van creando mutuamente y que tratan de resolver, siempre desde las normas que rigen el estricto código del pundonor.

El argumento de la obra, aunque complejo, está perfectamente estructurado y todos los hechos tienen su justificación, incluida la escena de la cárcel. Como indican González, Pastor y Vaquero (en Rojas, 2008: 22), a pesar de las críticas de algunos investigadores, la aparición de los rufianes queda «plenamente justificada» dentro del argumento de la obra: por un lado, el hecho de que haya dos emboscadas no solo explica la presencia de estos personajes, sino que exige su aparición para aportar realismo a la trama. Por otro lado, gracias a su nuevo encuentro con el Mellado, don Pedro sabe de la encerrona que va a sufrir el conde. No solo me sumo a estas dos afirmaciones, sino que añadiría alguna más. Doménech (2000: 99) nos habla del gusto por la experimentación de Rojas con los géneros, y la inclusión de estos personajes le permite crear una escena cercana a la jácara entremesada.

Pero además, esto le facilita jugar con el lenguaje, pues la intervención de los jaques requiere la utilización de un registro vulgar y de germanía. Asimismo, da un toque de originalidad al desarrollo del argumento pues no es habitual encontrar en las comedias de capa y espada una escena como esta, en una cárcel de rufianes y gente de baja estofa. Y, por último, aporta simetría y claridad al desarrollo de la trama. Los rufianes aparecen en la primera y en la última jornada. Sus acciones unen en ambos casos a los dos protagonistas, favoreciendo y fomentando la amistad entre ellos. Primero, con la emboscada a don Pedro, en la que los jóvenes se conocen y por la que se crean la primera ofensa y la primera obligación y, más tarde, con la información que da el Mellado al estudiante sobre el próximo ataque que hay preparado para el conde, lo que crea una tercera obligación que, sumada a las anteriores, pesa más que las ofensas y permite el feliz desenlace. Además, después de toda la maraña de acciones que se desarrollan a lo largo de las dos primeras jornadas, la relación que hacen los presos de sus crímenes nos recuerda, con la intervención del Mellado, cuál fue el origen de sus enfrentamientos.

La trama carcelaria ocupa casi dos tercios de la tercera Jornada, de los 1245 versos que la conforman, 690 se desarrollan en la cárcel. Prácticamente todos los personajes de la obra intervienen en ella. Solo Fénix y el fallecido Arnesto dejan de desfilarse por la penitenciaría, y esto hace que alguna situación resulte un tanto forzada.

Podemos señalar tres partes bien diferenciadas dentro la trama carcelaria:

- vv 2510-2765: conversación entre los rufianes, entre los que se integra Crispín.
- vv. 2766-2883: llegada de don Pedro a la cárcel, declaración del Mellado ante el juez de no conocerle y confidencia del jaque al estudiante sobre la encerrona al conde.
- vv. 2884-3199: visitas a don Pedro, de Casandra, el conde y su padre.

De las tres partes, la primera es la que presenta las características de una jácara dramática. Mellado, Ganchuelo, Borrego y Cernícalo narran los motivos por los que están encarcelados, mientras Crispín intenta integrarse inventando su participación en una

sangrienta reyerta. Destaca en estos versos el lenguaje de germanía, que merecería un estudio con mayor detenimiento, pero que por razones de espacio no podremos realizar. Otro recurso lingüístico que me gustaría reseñar rápidamente es el nombre de los valientes. De igual modo que hace Rojas con los nombres que da a sus graciosos¹, los nombres de los rufianes hacen referencia a su caracterización. Por ello, el rufián principal y que muestra mayor intelecto lleva el nombre de un conocido delincuente, el Mellado, al que otros autores, como Calderón en su famosa *Jácara del Mellado*, inmortalizaron en las tablas, mientras los demás reciben nombres ajustados a su brutalidad y primitivismo.

En la segunda parte, lo más reseñable es, de nuevo, el registro lingüístico, junto al comportamiento del Mellado. Con su intervención prepara el desenlace, pues ayuda a don Pedro declarando no conocerlo y le informa de la emboscada al conde.

La tercera parte, dirigida a desentrañar el enredo, es la que presenta las situaciones más forzadas, especialmente las relacionadas con Casandra. Cotarelo (1911: 204) escribió en su análisis de la obra: «El asunto sumamente difícil está manejado con soberana habilidad, sin que haya nunca inverosimilitud ni artificio falso». Estoy de acuerdo con su juicio respecto a la obra en conjunto, pero hemos de señalar que la intervención de Casandra mientras don Pedro está en la cárcel si recurre a «artificio falso». El joven, en uso de sus privilegios de caballero, recibe varias visitas y es Crispín quien le anuncia su llegada, como si se encontrara en un salón de su casa. Pero es que ciertamente el pasaje se desarrolla como si el estudiante no estuviera en una celda, sino en un su casa. ¿Cómo puede esconderse si no Casandra cuando llega su hermano a informar al joven preso de que ha pagado su fianza? Un recurso tan habitual de las comedias de capa y espada, como es la llegada repentina de un personaje que motiva que otro tenga que esconderse, no nos llamaría la atención si no fuera por el lugar donde suceden los hechos. Las salas en las que se desarrollan los enredos suelen tener dos puertas, ventanas con cortinas o balcones que facilitan un escondite y que difícilmente puede tener la celda de don Pedro. De hecho, creo significativo el hecho de que no encontremos ninguna acotación ni referencia en el texto que haga alusión al lugar donde se oculta Casandra.

El águila del agua

En esta comedia histórica, Vélez de Guevara ensalza las figuras de Felipe II, don Juan de Austria y el militar don Lope de Figueroa, con la narración de la victoria de la batalla de Lepanto.

Escamilla y Almendruca², dos pícaros sevillanos que llegan a Madrid huyendo de la justicia bética, consiguen ganarse el aprecio y simpatía del hermano de Felipe II, don Juan de Austria, y del general don Lope de Figueroa, pero también la enemistad del infante don Carlos por su apoyo a don Juan. Los crímenes anteriores de Escamilla, junto a la antipatía despertada en el príncipe dan con él en galeras. Sin embargo, esta desgracia acabará favoreciendo a los dos pícaros por ir en la fragata en la que don Juan y don Lope vencen a los turcos.

1. Véase al respecto el capítulo de Pedraza (2007: 53-55), dedicado a la figura del donaire en Rojas.

2. El personaje de Escamilla está basado en el matón Pero Vázquez de Escamilla, conocido delincuente de la primera mitad del siglo XVII. Por otra parte, la figura real de María la Bailadora se refleja según Peale (Vélez, 2003: 37) no solo en Almendruca, como ya había señalado Paz y Meliá, sino también en el de Hipólita, idea que asimismo defienden Spencer y Schevill (1937: 137).

La escena de galeras tiene lugar al comienzo de la tercera Jornada. Tras la amenaza de don Carlos pocos versos antes de finalizar la primera Jornada: «Hasta que echen en galeras/ a ese pícaro o le ahorquen/ no he de parar» (Vélez, 2003: vv. 1154-1156), Almendruca llega en la segunda a Palacio, rogando la intercesión de don Juan para liberar a Escamilla de su condena. Sin embargo, aquel declara no poder hacer nada y la jornada termina con la angustia de la joven ante la suerte de su compañero, y con la partida de don Juan para la histórica batalla.

A pesar de la tensión argumental creada con este final, Vélez rompe totalmente con esta al comienzo de la tercera jornada y da un descanso que permita a los espectadores retomar con mayor intensidad el relato de la batalla³.

A través de la jácara que interpreta Almendruca y una escena entremesil en la que se nos muestra cómo Escamilla se ha hecho con el sollado, el dramaturgo ecijano traslada la acción de la corte al mar y del estilo refinado de esta pasamos al lenguaje rufanesco de los condenados a galeras.

Al igual que en la comedia anterior, la escena que analizamos ocupa la mayor parte de la tercera Jornada. La jácara que interpreta Almendruca sirve de introducción a los verso posteriores, en los que el pícaro protagonista va presentando a sus compañeros de galeras: Argandoña, condenado por perjurio; Zurdillo, cuatrero; un poeta, en galeras por una sátira y el vejete Lesmes, por casado cuatro veces. Estoy de acuerdo con George Peale (Vélez, 2003: 70) en que estos dos últimos personajes poseen un carácter y una comicidad diferentes. Mientras Argandoña y Zurdillo son dos jaques como los que encontrábamos en Rojas, significados por su lenguaje germanesco y sus acciones guiadas por el instinto de supervivencia, el poeta y el vejete son dos figuras tipo, caricaturas más cercanas al entremés satirizador de caracteres. Por ello, son personajes ridículos y de los que se ríen sus compañeros de sollado. Ambos personajes se hallan absortos en sus fantasías literarias: el poeta, en su intento de crear unos versos perfectos y el vejete, en la rememoración de las escenas caballerescas que no deja de leer cual nuevo don Quijote. La mezcla de personajes puede parecer extraña, pero hay que reconocer la habilidad con que Vélez los relaciona y, sobre todo, su dominio de los diferentes registros lingüísticos, pues combina la jerga germanesca de los valientes, con las ínfulas culteranistas del poeta y la pasión del vejete por las historias de caballerías. Edward Nagy (1979 y 1987) interpretó la presencia de este tipo de relatos como una transposición a la gloriosa batalla que tiene lugar unos versos después. Sin embargo, Peale (Vélez, 2003) nos muestra en su edición de la comedia cómo las alusiones a las diferentes situaciones propias de las novelas de caballerías son simplemente alusiones jocosas a otras obras reales como *El caballero del Sol* o el mismo *Quijote*.

Un apunte curioso es la parodia que según Peale hace el autor de sí mismo en la figura del vejete. Condenado por «casado cuatro veces», esas fueron las veces que Vélez de Guevara contrajo nupcias y su aspecto, muy alto y delgado, es el mismo que se atribuye a este personaje. No es algo extraño, también Rojas se parodió a sí mismo con sus chistes sobre calvos y pies grandes⁴.

3. En el estudio previo a la edición de su obra, Peale (Vélez, 2003: 67) señala: «Se trata de un curioso remanoso, por así decirlo, [...]»

4. Véase al respecto Vega (2007:13-34).

La entrada de Hipólita, vestida de hombre para ocultar su identidad y poder estar cerca de don Juan, crea una situación que, más tarde, Vélez reescribió en *El catalán Serrallonga*: un enfrentamiento entre los personajes que, si bien aquí no llega a nada, termina con una gran pelea en la comedia del bandolero. Durante toda la comedia, se desprende la tensión y antipatía que sienten los personajes de los pícaros hacia Hipólita y viceversa, y aquí está a punto de estallar en una pelea entre Escamilla y la impulsiva dama. Los versos siguientes en los que el sueño de los galeotes se ve alterado por las intervenciones del vejete también tienen su correlato en la comedia de Serrallonga.

Finalmente, Vélez retoma la acción principal y prepara al público para la batalla con una relación de Escamilla, en la que resume los acontecimientos que les han llevado al enfrentamiento con los turcos.

El catalán Serrallonga

El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona fue escrita en colaboración por Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara.

En esta ocasión, el argumento no sólo favorece, sino que pide la inclusión de una escena carcelaria que, además, ha de ir al final de la obra. Por tanto, al igual que en las otras dos comedias, esta tiene lugar en la tercera Jornada, que es la creada por Vélez de Guevara. Es la más corta de las tres escenas, pero sigue ocupando cerca de la mitad de su jornada.

Toda la obra posee un ritmo bastante intenso y ágil, pero la jornada de Vélez es la que presenta más acción: desde el disparo a un alguacil que va en una comitiva real, hasta que, finalmente, el protagonista es ajusticiado, apenas hay un momento en el que el dramaturgo dé un respiro a las emociones del espectador por los hechos que se van sucediendo. Poco antes de llegar los soldados al campamento de Serrallonga, éste es informado de la muerte de su padre. Este hecho resulta determinante cuando los hombres del Veguer lo cercan, pues el espíritu de don Bernardo se aparece al protagonista y logra su entrega y arrepentimiento. Justo después de estos acontecimientos, sin duda llenos de tensión y emoción, Vélez cambia el bosque y la lúgubre iglesia en la que es detenido Serrallonga por el calabozo al que irán a parar el bandolero, su hombre de confianza, Fadri, y su criado, Alcaraván. Pero no están solos: un grupo de presos, figuras caricaturizadas, como el poeta y el vejete de *El águila del agua*, van llegando a la celda y con ellos se rompe la tensión anteriormente acumulada, para dar paso a la ingeniosa comicidad que caracteriza al dramaturgo ecijano.

En este cuadro encontramos dos partes, diferenciadas por el tono jocoso y dramático que las rige:

- Llegada de los presos y conversación entre ellos hasta la pelea entre Serrallonga y sus hombres con los demás encarcelados.
- El alcaide anuncia la sentencia de muerte de Serrallonga y este es llevado a capilla antes de ser ejecutado.

La primera parte comienza con el sonido de los grillos de Fadri, al que poco después se une Alcaraván. Un nuevo ruido de grillos trae al resto de los presos, que van siendo anunciados por el Alcaide. Ante la relación de sus delitos, los presos protestan contra lo

que se les imputa y Alcaraván, en su papel de gracioso, va haciendo jocosos comentarios sobre sus acciones. El de la moneda falsa, el embustero alcahuete, un representante por una muerte, un estudiante por una sátira, un ciego por casado cuatro veces y un vejete por un incesto son los criminales que Vélez nos presenta. Se repiten el delito de la sátira y el matrimonio múltiple, aunque no son los mismos personajes quienes los cometen. El papel del poeta está aquí representado por el estudiante y un ciego, vendedor de coplas, que según comenta Alcaraván «nunca debió de ir a vistas» (Coello, Rojas y Vélez, 1936: 405b) para casarse tantas veces, comete el delito que antes representaba el vejete. Este personaje se repite, pero con un crimen realmente execrable y por el que se convertirá en el blanco de todas las burlas e insultos de Alcaraván: un incesto. En estas pullas del gracioso es donde recae precisamente la comicidad del pasaje, pues cada vez que el vejete intenta hablar, Alcaraván le dedica un serie de ingeniosos insultos sobre su edad que acaban sacando de quicio al anciano y favorece el violento enfrentamiento entre los tres bandoleros y el resto de presos, en el que Serrallonga demuestra conservar su valentía y fiereza y Fadri y Alcaraván la ciega adhesión hacia su capitán. Con la pelea finaliza la escena entremesil y Vélez nos devuelve a la dramática situación del protagonista.

La segunda parte comienza con el anuncio de la sentencia de muerte y el reconocimiento de Serrallonga por parte de todos los presos. Cuando el Alcaide lo lleva hacia la capilla llega doña Juana, que intenta echarse en sus brazos, pero Serrallonga la rechaza, pues arrepentido de sus acciones no quiere cometer más errores y, tras un emotivo diálogo, le declara su intención de desposarla para devolverle la honra perdida por su huída juntos al monte.

Dos fuentes principales podemos señalar para esta escena: el anónimo *Entremés de la cárcel* y anteriores comedias de Vélez. En el famoso entremés un grupo de presos alardean de sus delitos hasta que un escribano anuncia la sentencia de muerte del Paisano. Cuando se está despidiendo de sus compañeros de celda llega su amante, la Beltrana. Todo parece perdido para el preso, pero llega la noticia de que ha sido indultado y todos celebran su libertad. Son evidentes las diferencias entre ambos pasajes, especialmente por la caracterización de Serrallonga y Juana, frente al Paisano y la Beltrana, la relación que hay entre ellos y el final de cada reo, pero sí hay grandes similitudes en el desarrollo de la trama: comicidad a costa de los delitos de los presos, condena a muerte del protagonista y presencia de su compañera sentimental. La principal diferencia: el carácter satírico del entremés frente al idealizador de la comedia.

Respecto a las obras de Vélez, ya apuntaba las semejanzas y diferencias entre el calabozo de Serrallonga y las galeras de Escamilla. Pero hay otra comedia, *Correr por amor fortuna*, a la que también debemos hacer referencia. Al final de la obra los protagonistas se reúnen casualmente en una granja para dormir, en la que también se encuentra una compañía de representantes. La escena, de claro corte entremesil, tiene grandes semejanzas con los versos en los que los presos intentan dormir pero las ocurrencias del vejete no se lo permiten. Las intervenciones suscitadas por esta situación hacen que Serrallonga y sus hombres se reconozcan pese a la oscuridad. De igual modo, en esta comedia de capa y espada, hay un vejete ante cuyos comentarios arremete el gracioso mientras todos intentan conciliar el sueño. También se repite la comparación negativa del bandolero Leonardo con los héroes Roldán y Aquiles, que hace el vejete de Serrallon-

ga y el hecho de que los personajes, que se encuentran a oscuras, se reconozcan entre sí por sus palabras.

Las tres escenas que hemos visto pertenecen a tres tipos de comedias muy diferentes que presentan enfoques y personajes diversos, pero en las que, desde un primer análisis, podemos encontrar una serie de elementos comunes: siguen el modelo de jácara dramática creada por Quevedo; se desarrollan en la tercera jornada; combinan la redondilla y el romance como forma métrica y tienen lugar entre dos momentos de gran tensión argumental.

Es también significativo el hecho de que las tres comedias se escribieron en fechas cercanas, dentro de la década de 1630. Tan solo tenemos una fecha concreta de su creación para *El catalán Serrallonga*, gracias al manuscrito autógrafo conservado de las Jornadas de Rojas y Vélez: el primero firma su jornada el 13 de noviembre de 1634, mientras la Jornada de Vélez se cierra con una firma de aprobación el 8 de enero de 1635. Para *El águila del agua*, las fechas que se barajan son 1632-1633⁵ y para *Obligados y ofendidos*, los años de 1634-1636⁶. Por otra parte, comedias como *El bandolero Solposto* de Cáncer, Pedro Rosete y Rojas o *Añasco el de Talavera*, de Cubillo de Aragón, incluyen también escenas carcelarias, similares a las que hemos visto. Tampoco sabemos con seguridad ni precisión cuándo se escribieron estas dos obras pero considero que sí podemos enmarcarlas en el lapso temporal antes fijado de la década de los treinta. En *El bandolero Solposto*, es Rosete el que traza el entremés carcelario. Encontramos grandes similitudes con la escena de *El catalán Serrallonga* y si tenemos en cuenta el influjo de esta comedia sobre toda la obra, la admiración y gusto que despertó la obra protagonizada por el bandolero catalán, junto al poco éxito de la del portugués, además de la maestría y dominio de Vélez de la situación y el lenguaje, frente a un autor menor como Rosete, podemos fijar una fecha posterior de escritura para *El bandolero Solposto*; pero no mucho más, pues es más probable que fuera un intento de repetir el éxito obtenido por las aventuras del catalán, y no al revés, cuando éstas todavía estaban presentes para el público. Por otra parte, la especialista en Cubillo, Elena Marcello, considera que la creación de *Añasco* fue en torno a 1637. Finalmente, Germán Vega (2005: 381) fecha en torno a la Navidad de 1632 la citada *Correr por amor fortuna*.

Todos estos rasgos comunes no podemos considerarlos casuales. Todos conocemos la inexistencia del concepto de plagio en la época, cómo unos autores eran fuente de otros y se repetían las fórmulas, los chistes y personajes que se sabían del agrado del público. Y, al mismo tiempo, los autores experimentaban y buscaban fórmulas que sorprendieran a los espectadores, para una vez demostrado su éxito, volver a repetirlos en una y otra composición. La utilización de personajes y tipos propios del teatro breve y la picaresca nos indican la repetición de formas, mientras su inserción dentro de las comedias nos muestra su deseo de innovación. Una situación paradójica que caracteriza a nuestro teatro áureo y que favoreció su gran desarrollo y enriquecimiento.

5. Véase Peale (Vélez, 2003: 26) y González Martínez (2007: 223).

6. Cotarelo (1911: 204) señala como fecha posible de composición 1635. Julio (1999: 192-93) apunta 1635-36 y Doménech (2000: 69 y 72), 1634-35. González, Pastor y Vaquero [en Rojas, 2008: 13-14] coinciden con los años dados por Teresa Julio.

Bibliografía

- COELLO, A., ROJAS ZORRILLA, F. y VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1636): *El catalán Serrallonga*, en *Parte 30 de Comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, pp. 466-510.
- COTARELO, E. (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliere.
- DOMÉNECH, F. (2000): «Análisis de *Obligados y ofendidos*», *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Fundamentos (Clásicos RESAD), pp. 69-130
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2007): «Rojas Zorrilla ante el entremés», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, ed. Anthony Close, Madrid, Iberoamericana editorial, pp. 311-317.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. J. (2007): «*El águila del agua: Lepanto visto desde el hampa*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias, 22), pp. 221-231.
- JULIO, T. [1999]: «*Obligados y ofendidos*, una modélica comedia de capa y espada en busca de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 11, pp. 191-218.
- NAGY, E. (1979): *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Sever-Cuesta.
- (1987): «El sollado y el calabozo: las intercalaciones picaresco-entremesiles de Luis Vélez de Guevara», *Iberorromania*, nº 25, pp. 38-47.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. (2006): «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. Anthony Close, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 77-88.
- (2007): «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 51-69.
- ROJAS ZORRILLA, Fco. (2008): *Obligados y Ofendidos*, ed. J. I. González, J. J. Pastor y F. J. Vaquero, en *Obras completas II*, coord. J. J. Pastor, dir. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SPENCER, F. E. y SCHEVILL, R. (1937): *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara: their plots, sources, and bibliography*, Berkeley, University of California Press.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2005): «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 373-395.
- (2007): «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXIX, nº 137, pp. 13-34.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2003): *El águila del agua*, ed. William R. Manson y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta.