

La autoría del apunte teatral *El triunfo mayor de Ciro* y la impresión *Araspas y Pantea*

The authorship of the theatrical notebook *El triunfo mayor de Ciro* and the edition of *Araspas y Pantea*

Javier J. González Martínez

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

RESUMEN: El *corpus* del dramaturgo del Siglo de Oro Luis Vélez de Guevara sigue despertando dudas. Hasta ahora el único testimonio que se conocía de la pieza *El triunfo mayor de Ciro* era un apunte conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. En este estudio se revela un testimonio anterior en más de un siglo: se trata de la comedia *Araspas y Pantea*, atribuida a Francisco Salgado en la *Parte 36* de la colección *Escogidas*.

Palabras clave: Luis Vélez de Guevara, *El triunfo mayor de Ciro*, Francisco Salgado, *Araspas y Pantea*, autoría.

ABSTRACT: Within the corpus of the Golden Age playwright Luis Vélez de Guevara there continue to be certain doubts. Until now the only known witness of *El triunfo mayor de Ciro* has been a performance manuscript in Madrid's Biblioteca Histórica Municipal. This study reveals an earlier witness by more than a century, the comedy *Araspas y Pantea*, attributed to Francisco Salgado in *Parte 36* of the *Escogidas* collection.

Keywords: Luis Vélez de Guevara, *El triunfo mayor de Ciro*, Francisco Salgado, *Araspas y Pantea*, authorship.

Hasta el momento solo conocíamos un testimonio de la comedia *El triunfo mayor de Ciro*: el manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Cotarelo (1917: 442-3) sospechó que se trataba de una imitación o refundición de *Contra valor no hay desdicha*, de Lope, pero no es así. A su vez, en el trabajo más completo y actualizado sobre la obra de Luis Vélez, se

decía: “Conservada en un manuscrito tardío en Madrid” (Vega, 2011: 601). En realidad en el fondo de la BHM se encuentran dos apuntes teatrales con escasas variantes significativas entre uno y otro. Pero además existe otro testimonio, muy anterior, y que llegó a ser impreso.

De los manuscritos, uno de los apuntes responde a la sigla de la BHM: Tea 1-150-11,A (a partir de ahora *MS1*). En la portada se lee: “2º ap^{le}”, es decir, segundo apunte. Este fue el texto que se entregó a la censura, por eso tiene una serie de datos en la portada que no vamos a encontrar en el otro manuscrito: nombre del escritor, la compañía que poseía el apunte y el año.

El otro está catalogado con la sigla de la BHM: Tea 1-150-11,B (nos referiremos a él como *MS2*). Está copiado por la misma mano que *MS1*. El tipo de papel es diferente: la mayoría de los folios de *MS1* están bien recortados, no tienen las fibras de los márgenes deshilachadas. Sin embargo, *MS2* tiene los bordes más dañados y las fibras en descomposición. También las marcas de agua son diferentes: *MS1* tiene una cruz sobre ocho pequeños círculos, que se apoyan en otro gran círculo, que a su vez se sostiene sobre otros ocho pequeños círculos. Mientras que en *MS2* se dibuja un águila sobre una basa de muchas hojas.

Sabemos que estos apuntes provienen de los teatros del Príncipe o de la Cruz, porque el archivero que los catalogó cuando llegaron a la BHM asignaba a los de esta procedencia la numeración 1, como figura en las firmas de los manuscritos¹.

MS1 es el más correcto o al menos presenta menos errores² que *MS2*. Además, como veremos más adelante, *MS1* es un testimonio más valioso porque recoge multitud de anotaciones escénicas escritas probablemente por el apunador de la compañía propietaria del texto. También adquiere mayor relevancia *MS1* porque tiene anotaciones de la censura. Parece que ambos son copias de un tercero que nos es desconocido. Es como si, a pesar de haber sido trasladados por la misma mano, hubiesen llevado vidas paralelas porque no se corrigen mutuamente los errores que arrastra cada uno de ellos y porque tienen errores distintos (aunque también otros comunes que han podido heredar del testimonio que copian).

¹ Cfr. Aguerri Martínez (2007: 147-149): “Cambronero cumplió el principio archivístico de formulación centenaria de *respeto a la procedencia de los fondos*. Los apuntes de un mismo título, marcados con sus correspondientes sellos y firmas de los teatros de la Cruz o del Príncipe estaban reunidos en un atado sujetos con un hilo grueso de cáñamo. Tanto en los teatros, en el Archivo de Villa, donde se anotó otra firma en tinta negra, como ya en la Biblioteca, la firma topográfica únicamente se reflejaba en la portada del primer cuadernillo. La firma nueva que ideó Cambronero está formada por un 1 y tras un guión el número del legajo, y el de orden dentro de él. Hay que recordar que Cambronero actuó con escrupulosidad y diferenció los apuntes procedentes de los antiguos teatros, los que van precedidos de 1, de los que se incorporaron a la Biblioteca más tarde, desde el teatro Español o por donaciones posteriores”.

En la portada de *MSI* está escrito: “Comp^a de Juan Ponce / año de 1767”. Por tanto el manuscrito perteneció y, como veremos más adelante, la representó la compañía de Juan Ponce. Se trata, en efecto, de uno de los famosos apuntes utilizados en el teatro. El término viene de la acción que realizaba el apuntador en las representaciones, tanto para recordar el texto, como para indicar el momento de la salida a escena. Así ha acabado denominándose ‘apunte’ al “manuscrito o impreso que tiene a la vista el apuntador del teatro para desempeñar sus funciones” (*DRAE*, 2001).

La BHM custodia los fondos de los teatros del Príncipe y de la Cruz desde finales del siglo XIX. Es claramente un lugar de referencia para los estudios teatrales de los siglos XVIII y XIX. Muchos de los cuadernos teatrales que allí se conservan tienen en sus portadas la denominación de apunte. Aguerri, gran estudiosa de este tipo de documentos, ya nos advierte de que muchas comedias tienen dos, tres o más ejemplares o copias en el depósito de la biblioteca y da una clara pista para su tratamiento editorial: “En este sentido, casi se podrían comparar con lo que en paleografía se denomina original múltiple, es decir, aquellos documentos que teniendo el mismo valor del original han sido emitidos en más de un ejemplar porque iban dirigidos a varios destinatarios” (2007:143). Pero además Ribao, investigadora de multitud de apuntes, nos da una pista más sobre la naturaleza de este tipo de documentos: “El segundo apunte reproduce el texto original que el dramaturgo presenta a la compañía” (1999a: 36).

El ordinal con el que está numerado el apunte señala su función concreta en el proceso de traslación escénica del texto. El apunte primero sirve para apoyar a los actores en la declamación del texto. El segundo apunte indica el lado concreto de salida, el actor u objeto que se debe disponer para entrar en escena, aspectos del decorado, del acompañamiento musical, de la ambientación sonora, etc. (Ribao, 1999a: 36). Los segundos suelen estar copiados de forma más descuidada: con tachaduras, enmiendas y una caligrafía menos esmerada. Normalmente el tercero es el que presenta la censura (Aguerri, 2007: 143).

Respecto a la numeración concreta de los manuscritos de nuestra pieza, *MSI* es un apunte segundo, tal y como está designado en la portada, y además presenta algunas de las características marcadas por Ribao: indicaciones de movimiento, de entrada y salida de actores, de música, etc. Sin embargo, muestra alguna particularidad, como la de ser portador de la censura y licencias de representación³ y gozar de una caligrafía muy cuidada. *MS2* parece un apunte

² Este es el texto base que utilizo para la edición de la pieza que estoy preparando junto con C. George Peale. *MSI* tiene menos errores que *MS2*, como puede observarse, por ejemplo, en los vv. 123, 124, 399, 942, 1114, 1405, 1421, 1635, 1640, 1907 y 2122.

³ En este sentido sigue la característica de los segundos apuntes según ha fijado Ribao (1999a: 36): “Tenemos constancia de que entre 1838 y 1840, todos los a2 [segundos apuntes] son en realidad los ejemplares de las obras revisados por el censor”.

primero, pues se presenta con muchas menos anotaciones de la mano del apuntador⁴.

Los textos de *MS1* y *MS2* han sido escritos cada uno con la participación de dos manos distintas (sin contar las de las censuras y aprobaciones): una común para ambos textos dramáticos y otra, también compartida, para las anotaciones añadidas al margen.

En otras ocasiones el segundo apunte ha permitido conocer el texto base que el escritor ofreció a la compañía (Ribao, 1999: 228). Sin embargo, la comparación de *MS1* y *MS2* no permite descubrir qué cambios pudo llevar consigo la traslación escénica del texto. No se descubren significativas alteraciones de adición o sustracción al contrastar ambos ejemplares.

Son interesantes para conocer la historia de la escenificación de esta pieza las diversas marcas que se anotaron con unos rasgos gruesos en los márgenes de *MS1*. Se distinguen por la letra, por la tinta y porque siempre están semirredondeadas por un trazo curvo. Parecen marcas de un apuntador, que posiblemente no tuviese la misión de estar continuamente recordando el texto, sino la función de ejercer de ‘maestro de ceremonias’ de la representación: estaría situado en tal lugar y de tal manera que avisaba y preparaba la salida de los actores y objetos a escena y marcaba, como una especie de ‘director de orquesta’, las entonaciones del discurso o la emisión de todo efecto sonoro (voces, música, ruidos, etc.). En este caso, el apuntador que hiciese estas marcas en el manuscrito no se identifica con el copista del manuscrito.

Todos esos signos constituyen una especie de texto escénico paralelo al texto dramático. Esas marcas marginales son puntuaciones de voz, movimiento o presencia que concretan en escena el desarrollo de la fábula dramática. A partir de la propuesta que hace Ribao (1999b: 73) y desde el análisis de *El triunfo mayor de Ciro*, esta es la interpretación de los signos en *MS1* (como la numeración del cuadernillo es por jornadas, respetamos ese orden y marcamos antes de cuál se trata):

Jornada primera

fol. 2r: “Arsidas y g^o”, es decir, Arsidas y Algodón (gracioso, como corresponde al papel que hace en la pieza y a su calificación en el *dramatis personae*).

fol. 2v: “Ciro p^o y G^m”: Ciro (primero) y Araspas (general).

fol. 3r: “H” (acotación gráfica⁵ de dos líneas oblicuas paralelas y otra que las cruza) en vv. 30 y 33: marca de pronunciación enfática desde fuera del escenario. Difiere de lo que Ribao (1999b: 73) propone a partir de los apuntes

⁴ Se reducen a unas acotaciones sonoras en el fol. 11v (1ª jornada) y a algunos de los atajos escénicos —no todos— que también aparecen en *MS1*: fols. 2r-5v y fol. 15 (2ª jornada) de *MS2*.

⁵ Para la terminología de “acotación gráfica” véase Aguerri (2007: 145).

que analiza. Ella sostiene que marca la entrada de personajes, pero en este apunte indica las voces de multitud, tanto desde bastidores como en escena. Aparece en otras ocasiones en *MSI* (fols. 4v, 5r, 9r). Se deja de señalar desde aquí.

fol. 4r: “Voces”: ruido de multitud para ambientar. Y en v. 81: “//”: marca de pronunciación enfática. Este signo aparece con frecuencia a lo largo del manuscrito. No se vuelve a relacionar a partir de aquí.

fol. 5r: “Gⁿ p^o”: Araspas (general).

fol. 8r: “2^o v^a y 4^o”: Atamenes (segundo barba, así calificado también en el *dramatis personae*) y Sisimitres.

fol. 8v: “tocan”: instrumentos musicales de marcha marcial para anunciar la entrada de personajes persas victoriosos (Atamenes y Sisimitres) que traen presos a algunos susianos.

fol. 9r: “2^a 3^o”: Lidaura y Sirene ; y “marcha tocan”.

fol. 10v: “Clarin p^o”: aviso para que se prepare el clarín que tocará veinte versos más adelante.

fol. 11r: “tocan”: se refiere al clarín anterior; “4^o p^o”: Sisimitres.

fol. 12r: “musica marcha y triunfo”: una nueva advertencia para la intervención sonora.

fol. 14r: “g^o p^o”: Algodón (gracioso); “mar^a y mus^a p^a”: marcha y música.

fol. 14v: “1^a 4^a y 3^o / 2^a y g^a”: El signo “/”, que no relacionaba Ribao, separa a personajes que salen simultáneamente pero por lados opuestos. Así en esta ocasión: Pantea, Estatira, Arsidas, por un lado; y por otro, Lidaura y Sirene (graciosa).

fol. 15r: “y sale lue^o”: y sale luego. Se refiere a Algodón que termina un monólogo y volverá a intervenir, desde dentro, poco después.

fol. 18v: “Gⁿ p^o”: Araspas (general).

Jornada segunda

fol. 3v: “1^a 2^a y 3^a p^s”: Pantea, Lidaura y Sirene.

fol. 8r: “3^o p^o”: Arsidas.

fol. 11r: “1^a p^a y 4^a”: Pantea y Estatira.

fol. 11v: “izq^a”: marca de salida por la izquierda.

fol. 12r: “mesa escribanía / Gⁿ y Ciro”: indicación de preparación para salida de objeto a escena; Araspas (general) y Ciro.

fol. 13r: “cria^o p^o”: criado.

fol. 13v: “1^a D^a”: Pantea (primera dama).

fol. 18r: “Gⁿ p^o”: Araspas (general).

Jornada tercera

fol. 4v: “ruido p^o Ciro / y G^o p^o”: ruido Ciro y Algodón (gracioso).

fol. 6r: “vuelve a salir con luz”: lo indica justo cuando ha terminado de hablar Pantea, que volverá a salir poco después como ahí se dice.

fol. 10r: “2^a 3^a y 3^o”: Lidaura, Sirene y Arsidas.

fol. 11r: “Gⁿ y g^o”: Araspas (general) y Algodón (gracioso).

fol. 12r: “Voces [...] Esteban”: ruido de griterío, una palabra ininteligible para mí y un nombre propio que podría referirse a alguien de la compañía de Juan Ponce.

fol. 13v: “2^o y 2^ov 4^o y G^o y acomp^{to}”: Ciro, Atamenes, Sisimitres, Algodón (gracioso) y acompañamiento.

fol. 16r: “3^o, 3^a, 4^a y 2^{as}”: Arsidas, Sirene, Estira y Lidaura.

fol. 16r: “2^o, 2^ov^a, 4^o y g^o”: Ciro, Atamenes, Sisimitres y Algodón.

A partir de estos datos podemos extraer algunas conclusiones sobre el proceso de escenificación de esta comedia. Por ejemplo, la entrada de personajes del fol. 16r (3^a jornada) nos informa de que la representación prescindiría de la presencia de “soldados”, que en la acotación dramática sí son requeridos. Es una muestra concreta que prueba los procesos de reducción de personajes en escena en la época. También nos testifica la jerarquización de los actores dentro de la compañía y su calificación según función (gracioso, graciosa, barba y dama).

La mayor parte de las señas están dirigidas a la salida de personajes. En la siguiente tabla se puede apreciar las denominaciones que reciben los personajes. Las columnas de numeración y denominación responden a dichas marcas escénicas y la de personaje es la asignación concreta al papel.

MASCULINOS			FEMENINOS	
Numeración	Denominación	Personaje	Numeración	Personaje
	“G ⁿ ”	Araspas	“1 ^a ”	Pantea
	“G ⁿ p ^o ”		“1 ^a p ^a ”	
“2 ^o ”	“Ciro p ^o ”	Ciro	“1 ^a D ^a ”	Lidaura
	“Ciro”		“2 ^a ”	
“3 ^o ”	“Arsidas”	Arsidas	“2 ^a p ^o ”	Sirene
“3 ^o p ^o ”			“3 ^a ”	
“4 ^o ”		Sisimitres	“3 ^a p ^o ”	Estatira
“4 ^o p ^o ”			“g ^o ”	
“2 ^o v ^a ”		Atamenes	“4 ^a ”	
“g ^o ”		Algodón		
“g ^o p ^o ”				
“cria ^o p ^o ”		Criado		
“acomp ^{to} ”		Acompañamiento		

Como se observa la mayor parte de las menciones a los actores se hacen a partir de su escala concreta en la compañía: primer galán, segundo barba, primera dama, etc. Es sorprendente en esta pieza que Ciro no aparezca numerado como primer galán, sino como segundo. Esto nos subraya que de cara a la distribución de papeles en la compañía no importa tanto el título o la pompa del personaje sino su relevancia en la acción dramática. Es decir, aunque Ciro sea

el portador del mensaje y de la “moraleja” y “protagonice” el título de la pieza, no es el verdadero protagonista. *Ciro* hace la función propia del rey en las comedias del Siglo de Oro: restablece el orden al final.

También es curioso que el primer galán no es mencionado en las marcas escénicas, pero según la relevancia en el conflicto dramático tendría que serlo Araspas, al que se refieren como “G^m”. Además a los tres primeros papeles se les denomina indistintamente por su rango jerárquico, por el nombre de su personaje o por su profesión en la fábula. En el caso de los femeninos nunca se les menciona por el nombre del personaje. Es interesante notar que Sirene es nombrada por las dos funciones que realiza en la obra: tercera dama y graciosa. Esto ejemplifica un caso más de pluriempleo en las tablas del dieciocho.

Aparte de lo dicho más arriba sobre la economía de personajes representados en escena, la relación de personajes genéricos del *dramatis personae* no se corresponde con los que realmente señalan las marcas escénicas. En el primero se refieren a soldados y música, mientras que en el segundo son acompañamiento y criado. Al no hacer mención directa a la salida de músicos a escena se supone que se interpretaría desde fuera.

Pero no todas las marcas van dirigidas a la preparación de la salida de personajes. Se puede observar la presencia de algunas que matizan de forma operativa esa salida (“izq^a”, “l”) o que la temporalizan (“y sale lue^o”). Además pueden recordar al personal de escena o al propio actor la salida al tablado de un objeto (“mesa escribanía”, “vuelve a salir con luz”). También las hay sonoras (“Voces”, “tocan”, “Clarín”, “musica”, ritmo de “marcha”, “ruido”) y paraverbales (“l”).

Aparte de las marcas escénicas, el otro rasgo que diferencia y da valor a *MS1* por encima de *MS2* es la censura. En un papel añadido al tercer cuadernillo después del fol. 19v de la tercera jornada se puede leer: “Nos el Dr. D. Manuel [...] torres, presbítero, abogado de los Rs. Consejos, Dignidad de Arcipreste de la Insigne Colegiata de la Villa de Talavera y Vicario de esta de Madrid y su partido [...] por la presente, y por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda representar la comedia intitulada *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*; mediante que de nuestra orden ha sido reconocida y no contiene cosa que se oponga a nuestra Sta. Fe Católica y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez de octubre de mil [...] sesenta y siete [firma]”. Al final del folio se escribe en otra letra: “Por su mano”, después unas palabras ininteligibles y a continuación la abreviatura de Daganzo: “Dag^{zo}”. Al final del folio y fruto de una tercera mano se lee: “Representar”.

En el fol. 21r aparecen los siguientes paratextos: “Madrid, 13 de octubre de 1767. Pase esta comedia titulada *El triunfo mayor de Ciro* al censor para su examen y con lo que dijere tráigase [firma]”. A continuación, el dictamen del censor dice: “Madrid, 16 de octubre de 1767. Señor, *El triunfo mayor de Ciro*, que así se titula esta comedia, omitiéndose unos versos que en la segunda jor-

nada van tachados, no tiene otra cosa que pueda prohibir su representación si fuere del agrado V.S. conceder el permiso. Así lo siento salvo vra. Nicolás González [...]”. Aunque el segundo apellido es ininteligible por su abreviatura, responde a Martínez por otros documentos que firma él mismo en la época. Después viene la aprobación: “Madrid, 17 de octubre de 1767. Ejecutase [firma]”. Y, por último: “Ejecutese guardando la prevención antecedente. Madrid y oct. 28 de 1767. Barcia”.

Los versos a los que se refiere la censura son los numerados en la futura edición 970-974 y dicen así:

ALGODÓN.- Pues yo ganas de comer
tengo siempre de tal modo
que apetito no le ha habido
menester y así he comido
sin apetito de todo.

El censor marca estas líneas con una llave al margen y escribe: “Omitase esto por lo claro” [rúbrica]. Otra letra, distinta de la del censor y de la del copista, propone para la sustitución que Algodón diga: “¿Con nada te ha de co-ger?”.

Y, en efecto, esta pieza llegó a representarse. Según la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*⁶, los registros del Teatro del Príncipe consignan la representación de *El gran (sic) triunfo de Ciro* durante los días 20 al 23 de octubre de 1769, por la compañía de Juan Ponce. La misma *Cartelera*, en la p. 570 del mismo tomo, aclara que en el libro de cuentas de la compañía figura con el título *El mayor (sic) triunfo de Ciro*.

Ninguno de los catálogos históricos de piezas teatrales da noticia de comedia alguna que lleve por título *El triunfo mayor de Ciro*: ni Fajardo, ni Medel, ni García de la Huerta, ni Barrera⁷. Nos encontramos, por tanto, con que la

⁶ Andioc y Coulon (1996: tomo I, 292). Las autoras de la *Cartelera* dudan sobre si *El gran triunfo de Ciro* y *Ciro reconocido* (representada en 1765) son la misma obra (tomo II, p. 731). En el mismo tomo II, en p. 660, se dice que *Ciro reconocido* es traducción de Metastasio realizada por Alonso Ant. Cuadrado y Fernández de Anduaga. No parecen la misma pieza. El título *El gran triunfo de Ciro* no se lista en los catálogos históricos. También en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, tomo II, p. 837, mencionan una loa titulada igual que el subtítulo de *MS, Saber vencerse a sí mismo*, sin indicar al dramaturgo, representada el 29 de junio de 1764 en el Teatro del Príncipe, pero se desconoce la existencia del texto. González de Amezúa (1945: 12) da noticia de que el quinto volumen de la colección Gálvez, hoy desaparecido, incluía entre sus comedias, loas, bailes, entremeses o zarzuelas copiadas en el siglo XVIII, una titulada *El triunfar en el siglo, saber vencerse a sí mismo*.

⁷ Barrera (1860: 367) menciona una pieza titulada *Triunfo mayor de Alcides*, de Francisco Scotti Fernández de Córdoba, escrita en 1760 para la entrada solemne en la corte del rey don Carlos III.

primera referencia a la obra y su atribución a Luis Vélez es de un apunte teatral escrito ciento veintitrés años después de la muerte del dramaturgo.

Pero existe una comedia con los mismos personajes y semejante contenido en la *Parte 36* de la colección de *Escogidas*. Se trata concretamente de la cuarta pieza del volumen, titulada *Araspas y Pantea*. La fecha de impresión es 1671, casi cien años antes que el manuscrito y veintisiete años después del fallecimiento de Luis Vélez. La cuestión espinosa es que está atribuida a Francisco Salgado. Esta es la descripción de este volumen coleccionado catalogado en la BNE con signatura TI/119/136:

PARTE TREINTA Y SEIS. | COMEDIAS | ESCRITAS POR LOS | MEJORES INGENIOS | DE ESPAÑA. | DEDICADAS | A DOÑA ISABEL CORREAS XIMENEZ | Cisneros y Castro, Señora de la Nobilissima Casa del | Valle de Mena en la Montaña, muger que fue de Don | Iuan Francisco Sierra y Cortazar, Regidor de la | Villa de Madrid, y su Tesorero, Secretario | de su Magestad en el Real de | Castilla. | Año (Adorno tipográfico) 1671. | CON LICENCIA, | 64° | En Madrid, Por Ioseph Fernandez de Buendia. | A costa de Iuan Martin Merinero, Mercader de Libros, Vendese en su casa en la | Puerta del Sol. [8] 507 págs.; [la comedia que aquí interesa ocupa la cuarta posición y va desde el fol. 133 hasta el fol. 174:] *Araspas, y Pantea*. | *Comedia famosa*, | De Don Francisco Salgado. | (Personas que hablan en ella: *Ciro*, rey de los Persas. -*Arsidas*, Capitan de Susia. -*Sirena*, criada. -*Pantea*, Reyna de Susia. -*Lidaura*, hermana de *Araspas*. -*Araspas General*. -*Algodon gracioso*. -*Soldados*. *Empieza*: VNO. Acometed, que en tropas desiguales. -*Acaba*: pues ha llegado su tiempo). De *Araspas y Pantea* no se conocen reimpressiones (Cassol, 2003: 152).

Las semejanzas entre la “comedia famosa” *Araspas y Pantea*⁸ (a partir de ahora *P*) y la “comedia nueva”⁹ *El triunfo mayor de Ciró* (en la comparación con *P* nos referiremos a ella como *MS*) son evidentes tras el cotejo de ambas. Las diferencias son escasas pero nos aportan mucha información. En la relación de *dramatis personae* observamos ya dos disparidades: en *P* la criada graciosa de Lidaura recibe el nombre de Sirena, mientras que en *MS* se le llama Sirene; además en *MS* son mencionados los personajes de Atamenes, Sisimitre y Estatira, que en *P* no son relacionados porque no participan en la acción dramática¹⁰.

⁸ Con este mismo título tenemos además noticia de una zarzuela escrita durante el reinado de Fernando VI (Cfr. Mesonero, 1842: 389).

⁹ Con la clásica denominación de “comedia famosa” va precedido el título de la impresa. Con la de “comedia nueva” aparece en el manuscrito. Esta última etiqueta es frecuente en los apuntes teatrales que manejamos en la BHM para referirse a las piezas del siglo XVII.

¹⁰ La ausencia de estos personajes provoca que en *P* no se dramatice la escena de los vv. 262-306 de *MS* donde se presenta triunfal el ejército al rey Ciró justo después de la batalla. Tampoco se menciona en *P* el amor que siente Sisimitres por Lidaura (vv. 351-370 de *MS*).

Cuando los personajes exclusivos de *MS* intervienen (Atámenes, Sisimitre y Estatira), en *P* se opta por dos soluciones: la supresión de la escena o la sustitución por un papel no concretado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el fragmento comprendido entre los vv. 371-550 de *MS*: *P* sustituye al personaje de Sisimitres por un criado y se salta todo el boato de una acción que representa la entrada del ejército persa victorioso. En este detalle concreto *MS* parece más fiel al estilo de Luis Vélez porque esta espectacular entrada marcial, acompañada de canción, es muy del gusto del ecijano, gran amante del gran fasto en sus piezas¹¹.

MS tiene más rasgos de teatralidad que *P*. Una manifestación de esto la encontramos en el principio de la tercera jornada donde se siguen distintas propuestas de representación para dramatizar un contenido muy semejante: en *MS* se opta por encubrir a Araspas con una máscara y después, cuando aparece el rey, se apaga la vela; en *P* se apaga la luz desde el momento en que Araspas se presenta a Pantea.

Otro momento en el que *P* suprime una escena ocurre en la intervención de Atámenes y Sisimitre en la persecución de los fugitivos. Esta acción es dramatizada en *MS* en los vv. 2243-2278. Lo más peculiar de esta diferencia entre ambos testimonios es que en el fragmento del manuscrito leemos una palabra que es característica del estilo de Luis Vélez. Rodríguez López-Vázquez ha realizado un análisis léxico de la obra del dramaturgo. En él concluye, entre otros casos, que el vocablo ‘ardimiento’, con el significado de ‘valentía’, “está en todas las obras del corpus de Vélez” (2012: 398). Esta es la cita concreta de los versos en *MS* (2263-2266):

ATAMENES.- Mi obligación
me da valor y ardimiento,
para que en nada repare
que redunde en vuestro obsequio.

Desde luego que no es una prueba suficientemente sólida para argumentar la autoría de Luis Vélez frente a la de Francisco Salgado, pero sirve al menos para dar mayor probabilidad. También es útil para demostrar que hay más opciones de que sea *P* quien suprima fragmentos, y no que *MS* los añada, dado el uso de una palabra tan característica en el escritor.

El manuscrito es más rico en las descripciones escénicas de las acotaciones.

¹¹ El mismo Cervantes (en el prólogo de las *Ocho comedias*) identificó ya la escritura de su colega por “el rumbo, el boato, el tropel, la grandeza” de sus obras. Críticos más contemporáneos han notado esta vistosidad de sus escenas. Arellano (1995: 312) resalta el movimiento de grupos de actores en ceremonias “que conceden gran atención al boato vestimentario y la ritualización gestual”. Peale y Urzáiz (2003: 942) recuerdan que por este tipo de escenificaciones “el nombre de Vélez se hizo sinónimo de la comedia de ruido”. Larson (2008: 30) subraya el impacto visual de este tipo de entradas.

Aunque esto era de esperar en la comparación entre un apunte de teatro, dirigido eminentemente a la representación, y una comedia impresa, en la que importa la economía de papel, no deja de ser relevante para la autenticación de escritura de Luis Vélez, pues fue un dramaturgo más preocupado por la escena que por la impresión de su obra. Un ejemplo de esta precisión escenográfica lo tenemos en la acotación inicial, donde *MS* especifica que la acción tiene lugar en un “Teatro de bosque”.

Las definiciones de “teatro de bosque” y “teatro de selva” para el espacio escénico que encontramos en *MS* son propias de las representaciones palatinas (Tardón, 2001: 220). Luis Vélez fue dramaturgo áulico por su proximidad a la realeza, por los servicios que prestó a distintas familias nobles y por los datos que tenemos de sus numerosas representaciones en el salón del Alcázar, en el Coliseo del Buen Retiro, en el cuarto de la reina, en el apartamento del rey, etc.

En los primeros versos, *P* y *MS* se distinguen por las palabras que utilizan, pero se identifican por el sentido, el tono y la métrica. Hasta que llegan al v. 43 (*MS*), donde pasan a transitar por casi idéntica senda durante unos cuantos versos (hasta el v. 261 de *MS*):

P, fol. 135

ARASPAS.- [...]

pues ya llegaron airados

hasta tu misma tienda sus soldados.

ALGODÓN.- Y en el despojo atentos

excusaban al entrar los cumplimientos.

MS, vv. 43-46

ARASPAS.- [...]

pues llegaron airados

hasta tu misma tienda sus soldados.

ALGODÓN.- Y al botón y al pillaje solo
atentos,

excusan al entrar los cumplimientos.

Esto hace sospechar de la veracidad de la atribución de la pieza colecticia. Las ediciones pirata solían cambiar los primeros y últimos versos para dificultar la identificación de la pieza plagiada. La compañía de Juan Ponce no tendría ningún interés en ocultar la atribución a Francisco Salgado y adjudicar la obra a Luis Vélez. Sin embargo, el impresor de *P* podría tener problemas con la propiedad por parte de alguna compañía o con el propio hijo de Luis Vélez, el también dramaturgo Juan Vélez (1611-1675). Respecto a los versos finales de la pieza vemos que también difieren en uno y otro testimonio:

P, fol. 174

ALGODÓN.- Sirena, ¿qué te parece?

¿Quieres tú que nos casemos?

SIRENA.- No, amigo, que para novio

Sois muy blando y seréis lerdo.

ALGODÓN.- De Algodón bien temer puedes

que será un Juan Lanás luego.

Pero la comedia acabe,

pues ha llegado su tiempo.

MS, vv. 2456-60

ALGODÓN.- Pues nosotros nos casemos

también, porque tenga fin,

a todos perdón pidiendo...

TODOS.- El triunfo mayor de Ciro:

saber vencerse a sí mismo.

Algunas de las diferencias entre *MS* y *P* pueden ser debidas también a la distinta sensibilidad, tanto del público y los lectores, como del impresor y la compañía teatral, en la recepción y emisión del texto. Quizás el modelo más claro de esto gire en torno al personaje del gracioso. Por ejemplo, en *P* Algodón hace una broma que no está en *MS*. Al extrañarse Ciro de que Pantea siga peleando con fiereza, responde Algodón: “¿Qué ha de ser? Es una viuda / que pelea, como tiene / experiencias de matar” (fol. 136). Otra muestra de trato despectivo del gracioso hacia las mujeres lo encontramos en fol. 148 de *P* y no aparece en *MS*:

ALGODÓN.- (*Ap.*: Señores, cuidado, y sepan
castigar la presunción
de las mujeres, porque
encontrado su rigor,
del que tiene amor se ríen,
pero lloran del que no).

En *P* Algodón tiene más participación que en *MS*. Pero la diferenciación en el tratamiento de los diálogos de este personaje no resta valor a la autenticidad de *MS* frente a la posible versión pirata de *P*, ya que es conocido el rechazo hacia el gracioso de la teatralidad barroca en la poética dieciochesca.

Existen dos pruebas más que ayudan a valorar la calidad de uno y otro texto. La primera es una variante en *P* que claramente estropea la transmisión. Se trata del clásico error de reiteración por parte de un copista al tener cerca una palabra que suena parecido:

P, fol. 138

LIDAURA.- ¿Ves esa dicha? Pues antes
son del juicio desatinos,
que amantes que no son *finos*,
nunca son *finos* amantes.

MS, vv. 347-350

LIDAURA.- ¿Ves esa dicha? Pues antes
son del juicio desatinos,
que amantes que no son *finos*,
nunca son *buenos* amantes.

La segunda es que algunos de los fragmentos suprimidos en *P* dejan sin sentido el texto. Comparemos, por ejemplo, cómo nos llega la estrategia de Ciro para descubrir la verdad sobre la relación de Araspas y Pantea en uno y otro texto. En *P* no se ha llegado a especificar a quién se refiere el pronombre “él”:

P, fol. 155

CIRO.- [...] Ya resuelto
estoy en que pues la Susia
ha menester un gobierno
que sea seguro y propio
feudatario de mi Imperio
case la reina con él.

MS, vv. 1638-1656

CIRO.- [...] Yo he sabido por muy cierto
que *Nicandro*, a quien conoces,
y que estuvo en otro tiempo
mi embajador en la Susia,
adora al bello sujeto
de Pantea. Y si consigo

que ella premie sus afectos
 y con él case, pues queda
 feudataria de mi imperio
 esta provincia, así logro
 que teniendo su gobierno
 un sujeto parcial mío,
 sean menores los riesgos,
 que en países conquistados
 son temibles. Y en ti espero
 que hablando a la reina esfuerces
 esta materia, supuesto
 que sabes ser gusto mío
 y lo que en ello intereso.

Sin embargo, entre los pasajes que inclinan la balanza del texto ideal hacia el impreso se encuentran los dos siguientes. La escena donde se informa a Pantea por primera vez de que Ciro y Araspas dialogaron sobre su hermosura, decidiendo uno no verla y el otro no temer ningún riesgo por mirarla, parece más pulido y con menos redundancias en *P* que *MS*. En este (*MS*, vv. 551-682), a través de romances e-o, se nos informa de que Pantea sabe ya algo porque le hacen ponerse un velo que le oculte el rostro en la entrada triunfal a la ciudad y porque ha hablado con Ciro sin que le pidiesen que se descubriese. Por tanto, *P* cumple lo que se espera de la lectura de un texto dramático: claridad. Mientras que *MS* se apoya en la acción y la visualidad para satisfacer las expectativas de un texto espectacular.

El otro fragmento que me hace dudar de la transmisión de *MS* frente a la de *P* por un error en la rima es el siguiente:

P, fol. 141

LIDAURA.- Mi hermano, al rigor usado

de Marte, a Venus ignora.

ALGODÓN.- Y aun por queso, señora,
 está tan acicalado.

MS, vv. 640-644

LIDAURA.- Mi hermano, al bélico
 estruendo

acostumbrado, no sabe

de las delicias de Venus,
 y hace también en su abono,
 señora, el no conoceros

El texto de *MS* no manifiesta únicamente el error de la rima, que tendría que haber sido en e-o, sino que también muestra una contaminación, bien por parte directa de *P*, bien por algún testimonio de su línea, al escribir “Venus”. Una solución para la coherencia en la rima en *MS* podría haber sido anotar “veros” (“de las delicias de veros”). Pero a la vez es curioso que *MS* no tome de *P* la solución a otras lagunas de su texto: por ejemplo, en la ausencia del v. 602, del final del v. 608 y del comienzo del v. 609.

Al mismo tiempo, ambos testimonios comparten errores pues los vv. 1277-1279, que faltan en *MS* para completar la redondilla, tampoco figuran en *P*. Por tanto, los distintos elementos de teatralidad, la espectacularidad de la entrada victoriosa del ejército, el comienzo y el final de la pieza, los detalles de las acotaciones, la riqueza de la contextualización y lo evocador de los apartes hacen pensar que el original está más próximo a *MS* que a *P*. Únicamente lo pulido de algunos pasajes y algunos errores de *MS* podrían conducirnos a considerar a *P* como más cercano al original, pero no parece suficiente para inclinar la balanza a su favor.

Respecto a la cuestión de la autoría, conviene empezar reconociendo que en el contexto del teatro clásico español aún tenemos mucho camino por delante para gozar de los recursos precisos que nos ofrezcan certeza. El mayor inconveniente es común a todas las disputas de atribución: hasta que no tengamos un estudio definido del estilo de escritura de cada uno no podremos identificar las características genuinas que inclinen la balanza hacia uno o hacia otro. En este caso concreto se suma que sabemos más bien poco de Francisco Salgado y su obra. Se le atribuyen cuatro piezas: *Nuestra Señora de la Luz*; *Amar y no agradecer*; *A lo que obliga el desdén*; y *Araspas y Pantea*. Pero la última pasará a ser una atribución más que dudosa después de este artículo y la tercera le fue asignada por error¹².

Además es bastante peculiar la regularidad con que aparecen sus comedias en *Escogidas*, cada tres años y cada siete volúmenes: *Amar y no agradecer*, impresa en la *Parte 22* (1665), *Nuestra Señora de la Luz*, publicada en la *Parte 29* (1668) y *Araspas y Pantea*, recogida en la *Parte 36* (1671)¹³.

En relación a la autoría de Luis Vélez, por un lado, tenemos un par de argumentos que parecen ponerla en entredicho: a los personajes les falta el vigor característico de otras piezas del andaluz y a partir del tercer acto carece de su genuina fuerza dramática (Spencer y Schevill, 1937: 120).

Por otro lado, se observan en *El triunfo mayor de Ciro* algunas referencias que encontramos también en otras piezas de Luis Vélez: por ejemplo, la mención a la 'edad' como 'peso' la comparte con *El rey naciendo mujer*¹⁴. Dice el

¹² *A lo que obliga el desdén* aparece en la tabla de la *Parte 35* de *Escogidas* atribuida a Rojas, pero en el texto se adjudica a Francisco Salgado Garcés; fue citada a nombre de Francisco Salgado por Aguilar Piñal (1972: 153); pero en *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* de Barrera (1860: 352), se dice que es Francisco Salgado —no Salgado. En el último catálogo bibliográfico de Rojas Zorrilla (González, Cerecho y Vega, 2007: 9, 47 y 433) no la consideran de Rojas, sino de Francisco Salgado Garcés. En fin, la atribución a Salgado no tiene fundamento.

¹³ No se ha encontrado ningún otro caso semejante de sistematicidad de publicación tras el análisis de las *Partes* de *Escogidas* impresas por José Fernández de Buendía.

¹⁴ Como se ha señalado más arriba estas pruebas no pretenden ser definitivas en tanto en cuanto queda mucho trabajo por hacer en la definición de los usos de escritura del Siglo de Oro. Este mismo juego semántico edad-peso fue utilizado por Calderón en *La vida es sueño* y por Belmonte Bermúdez en *La renegada de Valladolid* (cfr. Tyler, 1983: 1335).

rey en *El triunfo mayor de Ciro* (vv. 2258-2263): “Yo, Atámenes, quedo / a tu fineza obligado, / porque, como es justo, aprecio / el que hoy sigas mis banderas / sin hacer caso del peso / de tu edad”. Y del mismo modo se encuentra el ‘silencio’ como ‘retórico’ en *Virtudes vencen señales*¹⁵ y en *El triunfo mayor de Ciro* (vv. 765-770): “ARASPAS. ¿Qué os importa / saber, cuando no os ofendo, / si os conozco o no? Pues firme / me da a entender mi silencio / que lo que quito al cuidado, / vengo a añadir al respeto”.

También cuenta a favor del dramaturgo ecijano que el personaje de Ciro y la temática del “saber vencerse a sí mismo” no es nueva en su obra. Luis Vélez cita como modelo a Ciro en *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (2002: vv. 171-180)¹⁶:

CARLOS.- Hechos los vuestros son, si se reparan,
que a no dudarlos, mucho os agraviaran.
Abrirle a un hombre el pecho desarmado,
coserse sin salir de la batalla
él con sola una cinta de un venado,
y no perder el brío hasta acaballa,
haber cuatro mil leguas conquistado
con quinientos soldados, no se halla
escrito de Alejandro, Pirro u Ciro.
Dado que sea milagro, no me admiro.

El motivo de “saber vencerse a sí mismo” aparece muy claramente en los vv. 427-436 de su pieza *A lo que obliga el ser rey* (Vélez, 2006):

HIPÓLITA.- [...] El que solamente rinde
sus contrarios no es valiente.
Quien se enfrenta es valeroso.
Solo es sabio quien se vence.
No es ser rey ser dueño de hombres.
Saber ser rey es ponerse
entre aquellos que gloriosos
nombres de dioses merecen,
entre aquellos que han sabido
heroicamente vencerse,
porque es más saber templar
el poder que no tenelle.

¹⁵ También se da en *La vida es sueño*, de Calderón (Ibíd.: 1338).

¹⁶ También es referido Ciro en *El rey por trueque*, una pieza de atribución dudosa a Luis Vélez (Anibal, 1934: 19): “REY. Pésame de que partí / del traje que Amor me dio. / Bebera, como hizo Ciro, / tu sangre; mas yo te juro, / por el dueño que procuro / y bien por quien yo suspiro, / de ser señor de tu muro”.

También se asemejan ambas piezas por el dominio propio y la conciencia de sus obligaciones como monarcas que muestran el rey Alfonso y el rey Ciro:

<p><i>A lo que obligar el ser rey</i>, vv. 2690-2701 ALFONSO.- [...] Que este lance corre por mi cuenta solo, que me toca como parte más interesada en él, por Jimén, por vuestro padre, por vos y por mí, y entienda el mundo en caso tan grave a lo que obliga el ser rey. Que el rey que en sucesos tales deja sin satisfacción vasallos que son tan grandes, si él fue la causa, no es rey.</p>	<p><i>El triunfo mayor de Ciro</i>, vv. 2432-2438 CIRO.- (Ap.: ¿Qué es esto? Mi oferta y mi amor me ponen en el caso más estrecho. Pero Ciro amante ceda a Ciro monarca regio, porque el vencerse a sí mismo es el triunfo más supremo).</p>
---	---

Otro parecido entre estas dos comedias de Vélez es que Hipólita le pide a Alfonso X, el Sabio, que salga en defensa de su honra en unas circunstancias parecidas a las que expone Pantea en su requerimiento al rey en *El triunfo mayor de Ciro*. Hipólita se asemejaría a Pantea, Alfonso equivaldría a Ciro y Jimén de Vargas Manrique al general Araspas. En cierta forma *A lo que obliga el ser rey* podría entenderse como una continuación temática de *El triunfo mayor de Ciro*, pues dramatiza lo que sucede después de la decisión del rey de abandonar su apetencia amorosa a favor de su deber. Efectivamente, en la obra en torno a Ciro es al final de la pieza cuando se pone al monarca en la tesitura de vencerse, mientras que en *A lo que obliga el ser rey* es en la situación previa donde consiente el matrimonio de doña Hipólita y don Jimén.

En el aspecto métrico, *El triunfo mayor de Ciro* presenta alguna diferencia con la generalidad de la obra de Luis Vélez, pero no es mucho más extraña dentro de su *corpus* que una pieza como *El alba y el sol*: que es de autoría segura a pesar de sus rarezas¹⁷. Con un 79,84% de sus versos en romance, *El triunfo mayor de Ciro* sería la pieza de Luis Vélez de mayor porcentaje. La más cercana sería *El rey naciendo mujer*, que tiene un 70,5%, y es del año 1623. Como el uso del romance en Vélez va *in crescendo* a lo largo de su vida creativa, es de suponer que *El triunfo mayor de Ciro* sería posterior a esa fecha. Sin embargo, *El alba y el sol* tiene un 75,4% de romance y fue escrita en su primera mitad de época creativa. Una vez más queda claro que el uso del

¹⁷ Cfr. González (2011: 119-138). Los datos comparativos que a continuación se exponen para enmarcar *El triunfo mayor de Ciro* dentro del *corpus* de Luis Vélez tienen como campo las obras fechadas y que gozan de edición moderna. Son una treintena que abarcan todo su periodo productivo sin saltos en el tiempo significativos. La relación completa está en la p. 122 del artículo aquí citado.

romance nos puede servir para marcar unas tendencias, pero desde luego no es una prueba final para definir una fecha exacta o una autoría.

En cuanto al pasaje más largo en romance, *El triunfo mayor de Ciro*, con un pasaje de 452 versos, sería superada dentro del *corpus* del ecijano por *El águila del agua*, que es del año 1633 y tiene un pasaje de 589 versos, y por *El hijo del águila* que es de 1621-22 y el más largo es de 458 versos. En la pieza recogida en este apunte teatral se utiliza el metro romance en ocho ocasiones, lo cual no desentona con la media de cerca de siete que tiene en el resto.

Ninguna pieza del *corpus* de Luis Vélez que utilizamos para esta comparación tendría un porcentaje tan bajo de redondillas (14,6%), aunque estaría cerca *Reinar después de morir* (1630-39) con un 16,6%. Pero esta rareza es compartida también con *El alba y el sol* que tiene un porcentaje mucho inferior (7,6%). Se desvían, pero lo hacen en un metro que es muy irregular en Luis Vélez, aunque las oscilaciones suelen ir entre el 30 y el 50%. Otra característica métrica compartida por *El triunfo mayor de Ciro* con muchas de las obras de Luis Vélez es que concluye el final de sus actos en romance.

Sin duda el aspecto que más acerca este apunte teatral a la dramaturgia de Luis Vélez es su tratamiento de la historia. La creación de obras de carácter histórico es uno de los rasgos más singulares, llamativos y predominantes de su dilatado *corpus* en comparación con sus contemporáneos. Son variadas las razones que explican esta tendencia del dramaturgo ecijano: su cercanía a la clase social generadora y consumidora de historia, la inagotable fuente de argumentos que suponen los acontecimientos pasados, el propósito didáctico que acompañaba a este tipo de teatro, el éxito alcanzado por otros escritores que le precedieron y las posibilidades de intencionalidad política que suscita (González, 2007).

Este uso de la historia no es el único rasgo característico de Luis Vélez. También lo es la utilización de fuentes romanceriles para sus fábulas dramáticas o la incorporación de algunos romances en los parlamentos de sus personajes (Crivellari, 2008). En concreto en veintiséis de sus obras se hallan referencias a más de sesenta romances. Y, en efecto, esta historia de la prisión de Pantea ya fue tratada en cuatro romances por Juan de la Cueva (Durán, 1945: 329-332) que sirven de inspiración al dramaturgo.

Además se repite hasta en dos ocasiones en *El triunfo mayor de Ciro*, tanto en *MS* como en *P*, un pasaje de clara tradición romanceril que ya había utilizado Luis Vélez en *La niña de Gómez Arias*. En los vv. 1118-1123 leemos: “Duélete de mis pasiones, / de mi pena y mi dolor, / y de una mujer te duele, / que supiera en la ocasión, / por ayudarte y servirte, / arriesgar vida y honor”. Y vuelve en el mismo sentido en vv. 1561-1564: “Duélete de una mujer, / que combatida a los ruegos / del poder libre, las iras / teme de un ingrato dueño”. Lo utiliza Pantea en los dos momentos de súplica de la pieza: cuando le pide a

Lidaura que le ayude en su estrategia para acercarse al rey y cuando habla a este para que le tenga compasión y vengue el supuesto acoso de Araspas.

Crivellari (2008: 135) ha demostrado que en la obra dramática de Luis Vélez la música tiene una especial relevancia. Cita ejemplos de *Los hijos de la Barbuda*: “veamos si es el cantar / de sutil metro también, / que cuando metro y tonada / se aúnan en una pieza / con pareja sotileza, / es una cosa agraciada”; y también de *La mayor desgracia de Carlos Quinto* donde una acotación dice “Canten lo que quisieren”; y en *Las tres edades del mundo* encontramos las siguientes didascalias: “toquen chirimías sin cantar”, “toca un poco un clarín”; en *El alba y el sol*, Pelayo dice “del alarbe fiero, / si no me engaño, hacen salva / las dulzainas y jabebas”; en el pasaje escrito por Luis Vélez en *La luna africana* se dice: “En esto, al marcial estruendo / de cornamusas sonoras, / de dulzainas, añafiles / y jabebas belicosas / (africanos instrumentos), / entró una gallarda tropa”; en *El príncipe viñador* se indica: “música suena de los hortelanos”. De igual modo encontramos en *El triunfo mayor de Ciro* una presencia frecuente de elementos musicales: en dos ocasiones se entona la canción “Triunfar de la hermosura”, un personaje nos cuenta que “la ciudad / se advierte ya conmovida / con el clarín y la trompa”, hay referencias a toques de marcha, intervienen clarines y tambores, etc.

También en el lenguaje se descubren algunos de los usos léxicos propios de Luis Vélez, aparte de lo dicho más arriba del significado que otorga a la palabra ‘ardimiento’. Así, en el v. 16 aparece la expresión “hacer un gigote” que se repite, por ejemplo, en *El diablo Cojuelo* y configura el idiolecto del dramaturgo (Profeti, 1996: 67).

Una última nota identificadora de la escritura de Luis Vélez que observamos en esta pieza dramática es la caracterización de Pantea como mujer guerrera. El papel activo de la reina en la batalla no es de tradición histórica ni romanceril, por lo que se subraya aún más la relevancia de esta nota interpretativa del personaje femenino. Esta *mulier fortis* es propia de la dramaturgia de Luis Vélez (González, 2009), baste recordar a las protagonistas de sus afamadas obras *La montañesa de Asturias* y *La serrana de la Vera*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguerrí Martínez, Ascensión (2007): “La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal”, *Revista general de información y documentación*, vol. 17, 1, pp. 133-164.
- Aguilar Piñal, Francisco (1972): “Noticia del Índice de comedias de Manuel Casal y Aguado”, *Cuadernos Bibliográficos*, xxviii, pp. 153-162.
- Andioc, René, y Mireille Coulon (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (2 tomos), Toulouse, Presses Universitaires de Mirail.

- Anibal, Claude E. (1934): "Observations on *La Estrella de Sevilla*", *Hispanic Review*, II:1, pp. 1-38.
- Arellano, Ignacio (1995): *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Ribadeneyra.
- Cassol, Alessandro (2003): "Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las Escogidas", *Criticón*, 87-88-89, pp. 143-159.
- Cervantes, Miguel de (1915): *Obras completas*, vol. I: *Comedias y entremeses*, Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla (eds.), Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- Cotarelo, Emilio (1917): "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", *BRAE*, IV, pp. 414-444.
- Crivellari, Daniele (2008): *Il "romance" spagnolo in scena: Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci.
- Durán, Agustín (1945): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al s. XVIII*, Madrid, BAE.
- González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos (2007): *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger.
- González de Amezúa, Agustín (1945): *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, CSIC.
- González Martínez, Javier J. (2007): *El teatro histórico nacional de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- González Martínez, Javier J. (2009): "La mujer fuerte y vengadora en el drama histórico-novelesco de Luis Vélez de Guevara: *La montañesa de Asturias*", en *Actas del II Congreso Internacional Imagen y Palabra de Mujer, Valladolid, 10-12 de mayo de 2006*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, pp. 175-184.
- González Martínez, Javier J. (2011): "Datos históricos y bibliométricos del corpus de Luis Vélez de Guevara para la fecha de escritura de *El alba y el sol*", *Lectura y signo*, 6, pp. 119-138.
- Larson, Donald R. (2008): "Estudio introductorio", en *Reinar después de morir*, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 13-39.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1842): "Rápida ojeada sobre la historia del teatro español", *Semanario pintoresco español*, 49, pp. 388-391.
- Peale, George y Héctor Urzáiz Tortajada (2003): "Vélez de Guevara", *Historia del Teatro Español*, I, Madrid, Gredos, pp. 929-959.
- Profeti, Maria Grazia (1996): "Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos: *El Diablo Cojuelo* y el teatro", en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Piedad Bolaños y Marina Martín (eds.), Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, pp. 63-77.
- Ribao Pereira, Montserrat (1999a): *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Anejos de Rilce, Eunsa.
- Ribao Pereira, Montserrat (1999b): "Acerca de los apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español (1835-1845)", en *España Contemporánea*, tomo 12, 2, pp. 67-86.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2012): "San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara", *La Biblia en el teatro español*, Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 395-402.
- Spencer, Forrest Eugene y Rudolph Schevill (1937): *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Berkeley, University of California Press.
- Tardón Botas, Narciso (2001): *Reconstrucción escenográfica de la representación de Hado y Divisa de Leonida y de Marfisa de Calderón de la Barca*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- Tyler, Richard W. (1983): “Unos pasajes calderonianos en las comedias de otros”, *Calderón : actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Luciano García Lorenzo (coord.), vol. 3, Madrid, CSIC, pp. 1331-1340.
- Vega García-Luengos, Germán (2011): “Vélez de Guevara, Luis”, en *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Castalia, pp. 580-612.
- Vélez de Guevara, Luis (2002): *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, William R. Manson y C. George Peale (eds.), Delaware, Juan de la Cuesta.
- Vélez de Guevara, Luis (2006): *A lo que obliga el ser rey*, C. George Peale y William R. Manson (eds.), Delaware, Juan de la Cuesta.

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2013

Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2013