

**Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*, edición crítica y anotada de Javier J. González Martínez y C. George Peale; y estudio introductorio de Javier Burguillo (Ediciones críticas, 77), Newark (Delaware), Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2014, 210 pp.**

TODO LECTOR (y espectador) de teatro barroco sabe que, aunque las comedias áureas se construyen sobre un esquema dramático bastante similar, los argumentos son variados, al igual que las materias de que tratan. Una de las que gozaba de mayor prestigio en la época era la histórica, entre otros motivos porque presentaba modelos de conducta y podía servir de propaganda política. El autor de la comedia editada, Vélez de Guevara, es precisamente quien «sobresale del resto de dramaturgos contemporáneos por ser uno de los que más recurren a la historia a la hora de elegir sus argumentos». En el caso de *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo* rescata un episodio de la Antigüedad, protagonizado por el rey Ciro II el Grande, que gobernó Persia durante unos treinta años (en el siglo VI a. C.), y lo reescribe para llevarlo a las tablas.

La edición de González y Peale se abre con un estudio introductorio de Javier Burguillo, en el que se trata el contexto de creación de la comedia, el argumento de la misma, su caracterización como comedia palatina, la historia documentada del rey Ciro, y la interpretación que de ella hace Vélez. En este sentido, cabe señalar las explicaciones ofrecidas sobre él: por qué Vélez elige la historia de Ciro para dramatizarla, cómo pudo ser su puesta en escena (basándose en sus abundantes didascalias), por qué se clasifica dentro de las comedias palatinas, cuáles son las fuentes históricas en las que se basa para ambientarla, qué diferencias hay entre estas y la versión del ecijano, — y con qué finalidad introduce los cambios —, en qué otras comedias se encuentra el tópico del «saber vencerse a sí mismo», etc.

La versión de Vélez es bastante *sui generis*: modifica detalles significativos de la historia original, así como simplifica el contexto histórico de una forma clara, dando una especial relevancia, como era casi «canónico» en la *comedia nueva*, al enredo amoroso, que no resuelve hasta la última secuencia. La obra comienza en un escenario de guerra. El ejército persa consigue conquistar la ciudad de Susa y llevarse prisionero a su general, Arsidas, mientras su reina, la bellísima Pantea, se niega a abandonar la batalla. Finalmente, también ella es vencida y capturada como botín de guerra. Araspas, general persa, decide custodiar a la hermosa reina, convencido de que no sucumbirá ante los encantos de esta. La segunda dama de la obra es Lidaura, hermana de Araspas, quien

se enamora perdidamente de Arsidas, al igual que él de ella. Pantea y Araspas también se enamoran el uno del otro, pero este no quiere admitirlo, lo que humilla a la reina, quien se hará pasar por su criada para ir a hablar con el rey Ciro (que, a su vez, se siente atraído por la joven disfrazada) y hacerle creer que el general persa la ha deshonrado. Después de una serie de escenas de enredo, equívocos, mentiras y confusión, con el amor como asunto principal, todo se aclara y el rey permite la *justicia poética*: las dos parejas de enamorados terminan felizmente unidas, y Pantea con su reino restituido.

En su estudio, Burguillo nos desvela, además, peculiaridades de la comedia, de las que señalaré únicamente las que considero más relevantes: la figura del gracioso, Algodón, que, más que actuar como un habitual *donaire* barroco, «adopta una forma cercana a la de los bufones, los enanos y a aquellos hombres de compañía de la corte de los Austrias»; la actitud desdeñosa y esquiva que, sorprendentemente, tiene el galán y no la dama en la pareja de enamorados; que a los protagonistas les distancie su personalidad y las circunstancias históricas, y no la diferente clase social a la que pertenecen; la simplificación psicológica del personaje de Pantea, que carece del sentido ejemplar destacado en la tradición; o el protagonismo que Vélez concede al general Araspas, que aparece como un galán barroco, hombre de honor, de total invención del dramaturgo.

La segunda parte de esta introducción la conforma el estudio textual que llevan a cabo González y Peale. En primer lugar, nos informan de la complicada transmisión que ha tenido la comedia. Hasta hace poco tiempo, solo se conocía un manuscrito del siglo XVIII conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Este (*AB*), a su vez, presenta dos versiones: dos apuntes teatrales con algunas variantes. La primera, que los editores llaman *A*, fue sometida a la censura y recoge multitud de anotaciones escénicas escritas por el apuntador de la compañía propietaria del texto; la segunda, *B*, es más breve y presenta más errores que la anterior. El origen de ambas es, pues, común, pero cada versión tomó un camino diferente. Además, existe otro testimonio (*P*) muy anterior al manuscrito, un impreso que se publicó en la *Parte 36* de la colección de *Escogidas*. Aparece con el título de *Araspas y Pantea*, y atribuido a Francisco Salgado, pero se ve clara su coincidencia con el texto del manuscrito. González y Peale han realizado un exhaustivo co-tejo entre los testimonios y señalan sus resultados (incluido el *stemma*) en esta edición.

A propósito de las dos denominaciones que recibe, surge una breve reflexión: el lector podría esperar, por el título con que se edita, una

comedia centrada en la historia del rey persa, pero, como ya se ha explicado, esto no es así. A pesar de que su protagonismo es evidente y su actitud modélica, puesto que se muestra como un gobernante contenido en cuanto a sus pasiones, justo en su proceder, e incluso benevolente en la restitución del reino a Pantea, es la historia de amor de esta y el general Araspas el motor principal de la acción y donde el lector pone su mayor interés en el transcurrir de los versos. ¿Podría haber sido *Araspas y Pantea* el título original de la comedia? ¿Quizá otro, hoy desconocido? ¿Hasta qué punto el título de una comedia barroca ha de respetar el conflicto planteado en la acción principal para «corresponder» a lo que el lector espera de ella?

Otra de las cuestiones fundamentales es la de la autoría, ya que ha sido atribuida a dos dramaturgos: Vélez de Guevara, según el manuscrito, y Francisco Salgado, a quien se atribuye el impreso. Los editores defienden la opción del primero (aunque desde la prudencia y sin total certeza), y lo argumentan tras el estudio de una serie de coincidencias que se dan entre *El triunfo mayor de Ciro* y algunas otras comedias del ecijano. Por ejemplo, la consideración de la «edad» como ‘peso’, o el «silencio» como ‘retórico’, la alusión a Ciro como rey modélico, la repetición del tópico de «saber vencerse a sí mismo», la semejanza de algunos personajes, la importancia concedida a la música, la caracterización de la *mulier fortis* (‘mujer guerrera’), etc.

Posteriormente, dedican un apartado a las fuentes de la comedia, ampliando el desarrollado por Burguillo en el estudio introductorio. En este caso, los editores cotejan fragmentos de *El triunfo mayor de Ciro* con otros de las fuentes citadas, que son, fundamentalmente, la *Cyropedia* de Jenofonte, los *Moralia* de Plutarco y los romances del *Coro febeo de romances historiales* de Juan de la Cueva, para concluir destacando los puntos originales de la comedia de Vélez. Y, en esta misma línea de comparación de textos, ponen en relación fragmentos de los dos testimonios que se conservan e intentan hacer «un análisis sinóptico que revela cómo operaron los procesos de la refundición» en el mundo de la comedia nueva para crear, a partir de un mismo texto, dos obras tan distintas. Finalmente tratan de demostrar que es Salgado quien refunde «el texto original» de Vélez con una serie de fragmentos tomados de cada una de las jornadas.

A continuación, poniendo ya el punto final a la introducción, se dedican unas líneas a los obligados principios y procedimientos editoriales. Interesa resaltar que el texto base que los editores utilizan no es el más antiguo, *P*, de 1671, sino el manuscrito, *A*, de 1767, aunque reconocen la probabilidad de que este sea el resultado de múltiples in-

tervenciones realizadas a lo largo de los años. No obstante, en los casos en que las lecturas del texto atribuido a Salgado les han parecido más apropiadas, han dado prioridad a *P*.

Sigue inmediatamente después la edición de la comedia, que aparece dividida en tres actos, así denominados, en lugar de jornadas como es usual en la época, por ser el término que utiliza Vélez de Guevara en sus autógrafos. En cuanto a las notas que los editores incluyen, podemos clasificarlas, como es habitual, en dos tipos diferentes: por un lado, aquellas que hacen referencia a las variantes entre los testimonios, que los editores incluyen a pie de página; y por otra parte, las puramente explicativas, que aparecen al final de la comedia, a modo de apéndice. Desde mi punto de vista, sería más pertinente que se hiciera al contrario, puesto que las variantes de los testimonios son de interés únicamente filológico, mientras que las notas explicativas son necesarias para todo lector que quiera entender vocablos, expresiones, alusiones históricas, particularidades gramaticales, etc., que se distancian de nuestra actualidad, y es más cómodo e inmediato que se encuentren en la misma página que aquello que explican.

Y llegados ya a la coda, solo me queda aplaudir a los editores por haber rescatado un texto desconocido de uno de los dramaturgos más importantes de nuestro Siglo de Oro, un texto con una transmisión muy interesante, basado en un episodio de la Antigüedad, que Vélez de Guevara convierte en una ágil comedia palatina, en la que el amor se presenta, una vez más, como el motor de la acción y como el medio a través del cual los personajes se van dibujando y desenmascarando. Además, la comedia está precedida por dos estudios introductorios esclarecedores y muy acertados que añaden valor al conjunto e invitan al lector a disfrutar de esta nueva pieza de nuestro teatro barroco.

ESPERANZA RIVERA SALMERÓN  
*Universidad de Valladolid*

**Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *La jornada del rey don Sebastián en África*, edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale; y estudio introductorio de Marsha Swislocki (Ediciones críticas, 76), Newark (Delaware), Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2014. 194 pp.**

UNA HEROICA cruzada contra los enemigos del Cristianismo, una sangrienta batalla librada en el corazón de la amenaza musulmana y un