

DEL ESPECTÁCULO AL TEXTO. UN PAPEL DE ACTOR DESCONOCIDO
DE LA *MAYOR DESGRACIA DE CARLOS QUINTO*, DE LUIS VÉLEZ
DE GUEVARA, Y LA *PARTE XXIV* DE LOPE DE VEGA*

JAVIER SAN JOSÉ LERA (Universidad de Salamanca)

CITA RECOMENDADA: Javier San José Lera, «Del espectáculo al texto. Un papel desconocido de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara, y la *Parte XXIV* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 426-457.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.509>>

Fecha de recepción: 8 de marzo de 2023 / Fecha de aceptación: 13 de julio de 2023

RESUMEN

Los papeles de actor han mostrado su interés para enseñarnos la complejidad de la construcción de la historia del teatro áureo y la necesidad de abordar para ella las relaciones entre espectáculo y texto. Este trabajo rescata un papel de actor inédito de la comedia de Luis Vélez de Guevara *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, representada en palacio y en el corral en 1623 y posteriormente algunas otras veces hasta ser recogida en la *Parte XXIV* de Lope de Vega (Zaragoza, 1633). Se estudia el papel, su configuración y su contexto en la acción dramática de la comedia, las relaciones textuales con los testimonios conocidos de la misma y la implicación en la construcción del espectáculo de unos de sus elementos claves, el actor.

PALABRAS CLAVE: Papel de actor; Comedia; Vélez de Guevara; Texto y espectáculo.

ABSTRACT: Acting role manuscripts have shown their interest to teach us the complex plot of the History of Golden Age Theater; they have also shown the need to approach that history from the relationships between performance and text. This paper recovers an unknown *papel de actor* from Luis Vélez de Guevara's *comedia La mayor desgracia de Carlos Quinto*, performed in Royal Palace and in the corral in 1623 and several times after; it was finally published in Lope de Vega's *Parte XXIV* (Zaragoza 1633). It studies the role, its configuration in the dramatic action of the comedy, its textual relations with the known testimonies and the actor's involvement in the construction of the performance and its contexts.

KEYWORDS: Role of Actor; Comedia; Vélez de Guevara; Text and Performance.

* Una versión previa de este trabajo se presentó en la Biblioteca Nacional de España, en el marco del *Congreso Internacional Métodos para la investigación del patrimonio teatral del Siglo de Oro: tradición e innovación* (8 al 10 de febrero 2023). Esta publicación se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa»).

Queda hoy fuera de duda el que la historia del teatro no puede hacerse exclusivamente desde la consideración de una historia literaria texto-céntrica, y que es necesario atender a los múltiples aspectos que configuran el hecho teatral, «como un todo que engloba desde el texto literario hasta la puesta en escena» (Canet 1991:273), desde su condición de espectáculo a sus condicionamientos económicos y empresariales, con el papel relevante de las instituciones implicadas en su desarrollo, sus contextos celebrativos y, por supuesto, el público. No otra es la idea planteada ya hace tiempo como base de desarrollo del concepto de «práctica escénica», acuñado por Joan Oleza [1984] y que alimenta proyectos tan ambiciosos como el macroportal *Teatro Clásico Español* de la Biblioteca Virtual Cervantes (Vega García-Luengos 2014) o ASODAT (Ferrer Valls *et al.* 2019 y 2021). La atención a la naturaleza performativa del texto teatral debe alimentar también el acercamiento crítico (Giuliani 2012).

Desde esta perspectiva, resulta indudable el interés que presenta para la historia del teatro áureo el estudio de esos materiales subalternos del texto literario, los papeles de actor. Su relevancia para el estudio de la historia del teatro áureo ha quedado demostrada a partir de los trabajos de Stefano Arata y Debora Vaccari [2002], o del reciente hallazgo de Crivellari [2022]. Estos textos de servicio (Badía 2004, Vaccari 2006, 2007, 2012 y 2014, Lobato 2022), efímeros y funcionales (Reyes Peña 2012:110), a la manera de partituras textuales del actor (Rodríguez Cuadros 1998:463) o *particellas* musicales (Cátedra 2016:18), término que implica la conciencia de la modulación sonora implícita en la realización verbal del verso por el actor, ilustran el proceso complejo entre texto y representación que alimenta la práctica escénica áurea; estos textos poseen, como se ha señalado:

el valor de ser prueba evidente de que las obras a las que los papeles pertenecen se representaron y circularon entre los actores en copias fragmentarias, poco cuidadas y hechas sobre la marcha, alejadas de preocupaciones estéticas y filológicas, pues eran simple instrumento de trabajo para los comediantes. (Reyes Peña 2012:112)

Los papeles de actor son una muestra eminente de esa condición de *texto residuo* de los testimonios manuscritos que transmiten el teatro barroco (Giuliani 2012:285).

El propósito de este trabajo es presentar un papel de actor inédito, que contiene principalmente, pero no solo, como veremos, las intervenciones del rol del personaje Antonio de Oria, perteneciente a la comedia de Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos V*.

No puedo entrar en «el proceloso mar textual de la dramaturgia velista», en expresión de Germán Vega (1996:112 y 2007a), del cual esta comedia no es mal ejemplo. Varios testimonios manuscritos e impresos, con atribuciones diversas, títulos diferentes (lo que genera confusión en los repertorios bibliográficos), fechas discutidas, etc. marcan la compleja trayectoria de la comedia y la necesidad de una edición crítica y un estudio en profundidad, como los llevados a cabo por Peale y Manson [2002].¹ De los testimonios que la difunden, el utilizado inicialmente para las ediciones de la comedia había sido, hasta la edición citada de Peale y Manson, el de su inclusión en la *Parte Veinticuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega y Carpio* (1633), donde aparece en séptimo lugar, ocupando los folios 123^r a 144^v, con el título *Comedia famosa, La mayor desgracia de Carlos Quinto y hechicerías de Argel*.²

El texto completo se transmite también en una suelta de la que se conservan dos ejemplares (en la BNE y en la British Library, este último disponible en línea)³ y cuyo texto varía con relación al de la *Parte XXIV*.⁴

Junto con estos testimonios impresos, la comedia es copiada en un manuscrito de la Colección Barberini de la Biblioteca Apostólica Vaticana, que según todos los

1. El asunto fue ya señalado por Germán Vega [1993] al identificar con el título *La jornada de Argel* nuestra obra, y señalar cómo la ausencia del título «escamotea al estudioso español la posibilidad de relacionar la comedia con la publicada a nombre de Lope en la *Parte XXIV* de sus obras». Véase Rennert [1915:202], Spencer y R. Schevill [1937:194-195], y también las entradas correspondientes de la bibliografía recopilada por González Martínez [2017a].

2. Utilizo el ejemplar de la BNE R/24980 disponible en BDH, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073174&page=1>>. Una consulta a ASODAT ofrece hasta cinco títulos variantes para la comedia de Vélez. La atribución a Lope y la confusión de títulos se plasma en el *Catálogo* de Paz y Meliá [1934:61, ítem 408].

3. British Library: Vélez de Guevara, Luis, *La Mayor Desgracia de Carlos V. y Jornada de Argel. Comedia famosa*, ([Madrid?]: [1750?]), <http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022912488.0x000001>; BNE: *La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel: comedia famosa* / de Luis Vélez de Guevara [S.l.]: [s.n.], [16--?], [16] h.; 4°. Véase Urzáiz Tortajada [2002:703] y las referencias bibliográficas a los testimonios de la comedia en González Martínez [2010:563, nota 1].

4. Los dos textos coinciden en 80,8% según Peale [2002:71]; entre las diferencias está afectada una de las escenas que se copia en nuestro papel, que está en la suelta, pero no en la *parte*, como veremos.

indicios es un manuscrito de autor, quizá del autor de comedias Antonio de Prado, con versos atajados, enmiendas y anotaciones, cuyo texto coincide en un 81,4% con el de la suelta (Peale 2002:71; Cacho 2009:128).⁵ Un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma fechado en 1733 es copia del texto de esta *Parte veinticuatro* (Peale 2002:43). Tanto el manuscrito de la Vaticana como la suelta contienen las escenas copiadas en el papel de actor, una de las cuales falta en la *Parte XXIV*.

A estos testimonios, considerados por los estudiosos norteamericanos para su estudio y edición crítica de la comedia de Vélez de Guevara, se añade ahora el papel de actor que presento, con varias circunstancias de interés para la ecdótica del texto.⁶

Se trata de una hoja incluida al final del manuscrito 16977 de la BNE, procedente de la biblioteca del Duque de Osuna (*Numancia cercada*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, p. 139) y que contiene la copia a mano de la obra atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*.⁷ Aparece en la última hoja del manuscrito f. 60v (la copia de la comedia de Rojas termina en el f. 59v) que actúa como hoja de guarda del volumen encuadernado.⁸ Ese folio contiene lo que

5. Véase también la entrada de este manuscrito en *Manos* (Greer y García-Reidy 2022). Sobre la atribución del manuscrito de la Vaticana al autor Antonio de Prado, que representaría la obra en Palacio y en el Corral de la Cruz en mayo de 1623, en el contexto de las fiestas organizadas por la visita del heredero británico, el príncipe Charles, pretendiente de la mano de la infanta María (véase Peale 2002:63-65). La actividad de este importante autor y actor está descrita con detalle en Ferrer Valls [2019 y 2023]; allí, en el registro correspondiente a 1623, se da cuenta de la representación, probable, de esta comedia, primero en Palacio y luego en el Corral de la Cruz (Shergold y Varey 1963:219). En febrero de 1623 también representó en Palacio la compañía de Manuel Vallejo una comedia titulada *Carlos en Túnez* (Ferrer Valls 2023, s.v. «Vallejo, Manuel»), quizá la atribuida a Juan Sánchez de Castro *Cerco de Túnez y gana de la Goleta por el Emperador Carlos Quinto* (BNE, ms. 16832) o quizá la comedia de Vélez, que desarrolla esa acción en la jornada tercera. Son sabidas las dificultades para identificar el título de una obra representada en palacio, como señalaron Shergold y Varey [1982:9]. No obstante, en febrero de 1623, el príncipe Charles está preparando aun en Londres su viaje de incógnito a España.

6. Sobre la relevancia ecdótica de los papeles de actor y las diferentes posturas críticas reflexiona Crivellari [2022:258, nota 5]; véase allí, demás, la bibliografía aportada al respecto.

7. La atribución es discutida y finalmente rechazada por los editores recientes, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, sobre argumentos sólidos (*Numancia cercada*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, pp. 139-144).

8. BNE, MSS/16977. Descripción física: III, 60 h.; 23 x 17 cm. *Disponible en Biblioteca Digital Hispánica*: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216775&page=1>>. Consulta de 22 de febrero de 2023. La descripción catalográfica de la BNE identifica el f. 60r en blanco, pero nada dice del vuelto del folio. Tampoco hace referencia al papel la descripción del manuscrito en Rojas Zorrilla (*Numancia cercada*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres); sin embargo, el registro 599 de González Cañal, Cerezo y Vega [2007] señala para este folio vuelto: «h. 62v: Anotaciones para una representación». No es la única vez que se unen en la historia del teatro áureo los nombres de Rojas Zorrilla y Vélez, puesto que ambos son autores de obras en colaboración (González Cañal 2003), al

constituye sin duda un papel de actor de la obra de Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos Quinto* (fig. 1)

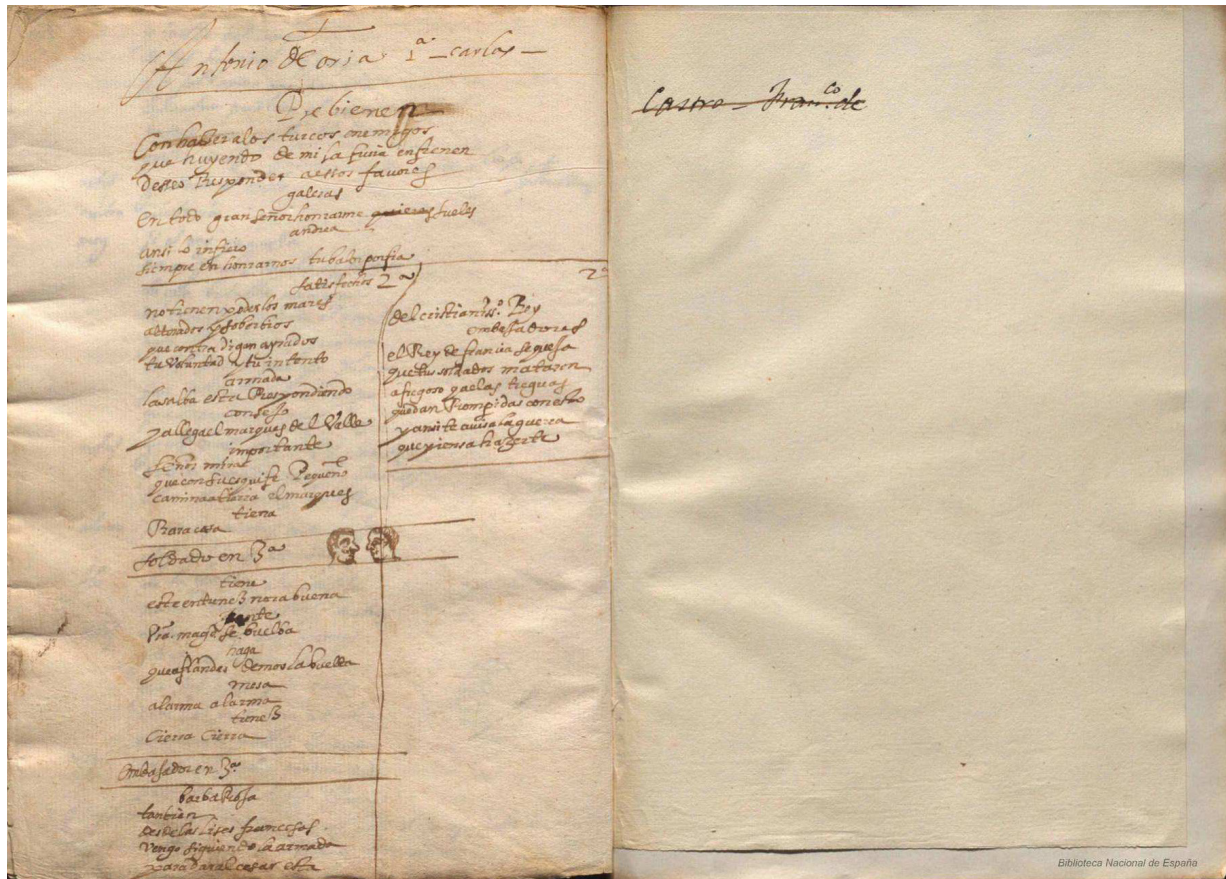


Fig. 1: BNE. Ms 16977, ff. 60v-61.

La hoja no presenta el característico formato agenda de los papeles de actor (Cátedra 2016), ni signos de doblez del folio que señalen un uso efectivo por parte de un actor. Pero la copia del texto en columna, con especial aprovechamiento de la columna de la izquierda, apunta a ese formato, habilitado para la comodidad del actor en su trabajo preparatorio, y su contenido no deja lugar a dudas sobre su naturaleza funcional: la copia de los pies para dar paso a la intervención del actor cuyo papel se copia es evidencia clara de esa naturaleza.

menos en cinco ocasiones (González Cañal 2003:34); y en algunas ocasiones se publicaron a nombre de Rojas Zorrilla obras de Vélez (González Cañal 2007).

Comenzaré por transcribir y describir el contenido del papel (*PA*) en la columna de la izquierda, señalando en la columna de la derecha características y divergencias textuales con los testimonios manuscrito (*Ms1*) e impresos (*P = Parte veinticuatro*, y *S = suelta*):⁹

BNE, Ms 16977 (<i>PA</i>)	APARATO DE VARIANTES
Antonio de Oria 1 ^a —Carlos— ¹⁰	Se traza raya horizontal a lo largo de la anchura del folio.
Prebienen Con hazer a los turcos enemigos que huyendo de mí la furia enfrenen desseo responder a esos favores	os previenen , (v. 128) que da pie a la intervención de Antonio de Oria en el papel, se pone en boca de ANTONIO de mí <i>PA</i> de vos <i>S</i>
que huyendo de mí la furia enfrenen	de mí <i>PA</i> de vos <i>S</i>
Galeras En todo gran señor honrarme quieres sueles	quieres <i>incipiens error</i> en <i>PA</i> , corregido sobre la marcha. ¹¹ [v. 137] honrarnos sueles <i>Ms1 S P</i>
Andrea Ansí lo infiero Siempre en honrarnos tu balor porfia	(vv. 138-139) Para este verso no se copia en el papel el pie “tío” (v. 240 de <i>Ms1</i> y <i>S</i>). El verso copiado es el 241, que cierra las intervenciones de Antonio de Oria en el acto 1 ^o en <i>Ms1 om. P</i> .
2 ^a	Una raya horizontal a todo lo ancho del folio separa esta parte de la siguiente. El resto del folio se copia en columna doble, separada por raya vertical desde este punto.
Satisfechos 2 ^a No tienen poder los mares alterados y soberbios que contra digan ayrados tu voluntad y tu intento	(vv. 1316-1320 <i>Ms1</i> ; vv. 1380-1384 <i>P</i>) mares <i>PA Ms.1 S moros P</i> tu intento <i>Ms1 S su intento P</i>

9. Transcribo el texto del papel sin modernizar. La numeración de versos que se da en los comentarios pertenece a la edición de referencia (*La mayor desgracia de Carlos Quinto*, eds. W.R. Manson y C.G. Peale).

10. El nombre *Carlos* parece referirse al personaje que da los pies a las intervenciones que se copian del personaje Antonio Doria para la primera jornada, que interviene siempre, en efecto, tras las palabras del personaje del Emperador Carlos.

11. Sobre el concepto de *incipiens error*, la corrección del apuntador sobre la marcha al copiar el papel, véase Vaccari [2007:188, nota 52].

BNE, Ms 16977 (PA)	APARATO DE VARIANTES
<p style="text-align: center;">armada</p> <p>La salva está respondiendo</p>	<p>En <i>Ms1</i> el verso <i>De España llega la armada</i> (v. 1339) que da pie a la intervención de Antonio de Oria se pone en boca de ANTONIO (no así en <i>S</i> ni en <i>P</i> —v. 1403— donde se atribuye al parlamento de CARLOS).</p>
<p style="text-align: center;">consejo</p> <p>Ya llega el marqués del Valle</p>	<p>(vv. 1344-1345 <i>Ms1</i>; vv.1408-1409 <i>P</i>)</p> <p><i>P</i> pone en boca de ANTONIO los vv. 1410-1412: <i>¡Raro ejemplo / del mucho [nuevo en S] valor de España / en los climas extranjeros!</i>, que en <i>Ms1</i> y <i>S</i> dice CARLOS y que no se copian en nuestro papel.</p>
<p style="text-align: center;">importante</p> <p>Señor mira que con su esquife pequeño camina a tierra el marqués</p>	<p>(vv. 1573-1576 <i>Ms1</i>; 1919-1921 <i>P</i>)</p>
<p style="text-align: center;">tierra</p> <p>Rara cosa</p>	<p>(1581-1582 <i>Ms1</i>; 1927-1928 <i>P</i>)</p> <p>No se copia en el papel la intervención de ANTONIO en <i>P</i>, vv. 1933-1935: «¡Con una piña le han dado! / ¡Ya se levanta del suelo / mal herido!» La intervención falta también en <i>Ms1</i> y <i>S</i>.</p> <p>Tampoco se copia en <i>PA</i> la intervención que <i>P</i> —vv.2022-2024 y 2026-2027— otorga a ANTONIO, <i>dentro</i>, y que en <i>Ms1</i> —vv. 1725-1727 y 1729-1730— (con la didascalia <i>Dentro ruido de tormenta</i>) se atribuye a OTRO: «¡A retirar, que los aires / y la lluvia no nos deja / pelear! (...) ¡Qué oscura llega la noche, / vestida de nubes negras!». Así también en <i>S</i>, donde la intervención, con la misma acotación, se atribuye a 1 [UNO].</p> <p><i>P</i> atribuye a ANTONIO los vv. 2150-2152: «¡Cielos / si no me engaña la idea / este es hombre de importancia!» (<i>om.</i> en <i>PA</i>); en <i>Ms1</i> y en <i>S</i> se ponen en boca de CARLOS: «¡Cielo, / no me ha engañado la idea, / este es hombre de importancia!».</p>

BNE, Ms 16977 (PA)	APARATO DE VARIANTES
<p>Soldado en 3^a</p>	<p>Se copia entre dos rayas horizontales. Después de la indicación de personaje y jornada, se dibujan dos caras masculinas enfrentadas, una con bigote y barba perilla, la otra, más joven, rasurada. Véase fig. 2</p> <p>Al comenzar el acto tercero, <i>Ms1</i> incluye en la acotación inicial esta indicación: <i>ANTONIO DE ORIA dice dentro: ¡A embarcar, presto a embarcar!</i> (eds. W.R. Manson y C.G. Peale, p. 326) <i>Dentro ANTONIO: ¡A embarcar presto a embarcar!</i> <i>P om. en PA</i></p>
<p>tiene esté en Túnez norabuena gente vra. magd. se buelba haga que a Flandes demos la vuelta</p>	<p>(vv. 2591-2594 <i>Ms. 1</i>; 2714-2717 <i>P</i>) <i>Dentro 1º MS1, S Dentro P om. PA</i></p> <p><i>PA</i> copia el pie <i>tiene</i> —en error evidente de copia no subsanado— que es <i>Túnez</i> en todos los testimonios. a Flandes <i>PA</i> a Italia <i>P</i></p>
<p>mesa alarma alarma</p>	<p>2624-2635 <i>Ms1</i>; 2747-2748 <i>P</i> la didascalia de parlamento <i> TODOS</i></p>
<p>tunez cierra cierra</p>	<p>(v. 2728) <i>Ms1 om. P</i> La acotación de <i>Ms1</i> y <i>S Dentro (...)</i> <i>Vanse</i></p>
<p>embajador en 3^a</p>	<p>Se copia entre dos rayas horizontales trazadas hasta la mitad del folio.</p> <p>La escena de los embajadores se copia en <i>Ms1</i> y se imprime en <i>S</i>, pero no en <i>P</i>. Se inicia con la acotación <i>Sale Jorge, un francés, un inglés, un turco</i>. La figura de los embajadores se recoge en el elenco de <i>Ms1</i> y <i>S</i>, pero no en <i>P</i>. Las intervenciones que se copian en el papel son las del embajador <i>FRANCÉS</i>, que en <i>Ms1</i> y en <i>S</i> se señalan con la didascalia de interlocutor <i>FRANCÉS</i></p>
<p>Barbarroja también desde las lises francesas vengo siguiendo la armada para dar al César esta del cristianiss^o Rey 2^a</p>	<p>(vv. 2803-2807 <i>Ms1</i>)</p> <p>desde las lises <i>S</i> yo de las lises <i>Ms1</i></p> <p>del cristianiss^o Rey 2^a Se copia este verso y los siguientes en la segunda columna del papel.</p>

BNE, Ms 16977 (PA)	APARATO DE VARIANTES
embajadores el Rey de Francia se queja que sus soldados mataron a Fregoso que las treguas quedan rompidas con esto y ansi te avisa la guerra que piensa hazerte	(vv. 2837-2843 <i>Ms I</i>) Una raya horizontal cierra la columna. ¹²

12. [PA f. 61r] ~~Castro-Franco de~~. El nombre «Castro, Fran.^{co} de», que se escribe y tacha en el folio siguiente al del papel, y de otra mano y tinta, parece no tener relación directa con nuestro documento. Pero ¿podría referirse a la propiedad de la comedia copiada anteriormente, la *Numancia cercada* de Rojas Zorrilla, o al listado con que se abre el volumen? En él se copian 26 títulos que podrían hacer referencia al repertorio de comedias de un autor:

- Numancia cercada _____ 1
- Numancia destruida _____ 2
- El nieto de su padre _____ 3
- La morica _____ 4
- Quien calla otorga _____ 5
- El caballero de la ardiente espada _____ 6
- El remedio está en la mano _____ 7
- Púsoseme el sol _____ 8
- Pilatos _____ 9
- Las sierras _____ 10
- La lealtad en el agrabio _____ 11
- La celosa de sí misma _____ 12
- El pastoral alberge _____ 13
- Cómo se engañan los ojos _____ 14
- Benga lo que biniere _____ 15
- Pobreça no es bileça _____ 16
- De cosario a cosario _____ 17
- El gran tamorlan _____ 18
- La adúltera birtuosa _____ 19
- El primer rei de Aragón _____ 20
- Amor y çelos açen discretos _____ 21
- Dineros son calidad _____ 22
- Amar sin saber a quien _____ 23
- El sitio de Breda _____ 24
- Amistad y obligación _____ 25
- Martín Peláez _____ 26

Algunas de las comedias aquí recogidas figuran en el repertorio de la compañía de Roque de Figueroa en 1624, que él y su mujer Mariana de Olivares, dejaron en garantía de préstamo en el Hospital General de Valencia (Ferrer Valls 2023, s.v. «Figueroa, Roque de y Olivares, Mariana»). Sin embargo, el listado corresponde parcialmente con el repertorio de otras compañías, como las de Juan Jerónimo Valenciano y la de Juan Acacio, como me señala Alejandro García-Reidy, que prepara un trabajo sobre este y otros listados de repertorio; agradezco al profesor García-Reidy sus apreciaciones.

Un papel de actor contiene el texto de la actuación de un mismo actor, que trabajaría con ese material para la memorización de su rol y en los ensayos. Como es habitual en este tipo de documento, sería quizá el apuntador de la compañía quien copiara los parlamentos del personaje, precedidos de la última palabra de la intervención del personaje que lo antecede, el pie, y que sirve de señal para la del actor en escena. Las intervenciones entre las jornadas se separan en nuestro papel con rayas horizontales, y, en este caso, una raya vertical parte el texto de las jornadas 2ª y 3ª en columnas.

En este caso particular, el papel corresponde a un solo actor, pero no contiene los parlamentos de un solo personaje de la comedia; se copian en él todas las intervenciones del actor que encarnaba al personaje de Antonio de Oria en las jornadas 1ª y 2ª, pero que asumía además papeles de otros dos personajes —soldados (alemán e italiano) y embajador francés— en la jornada tercera. Esta posibilidad había sido apuntada por los editores modernos de la comedia de Vélez: «[Antonio de Oria] nunca sale a escena durante la jornada tercera, ausencia que probablemente le permitió al actor que desempeñara dicho papel a asumir el rol de uno de los moros o embajadores que salen al final de la comedia» (*La mayor desgracia de Carlos Quinto*, eds. W. R. Manson y C. G. Peale, p. 326, nota).

El manuscrito que presento confirma la atinada intuición de Manson y Peale y explicita la vieja costumbre teatral de doblar papeles para el aprovechamiento de los recursos humanos de una compañía.¹³

En efecto, el desarrollo de la acción dramática permite este desdoble, puesto que el personaje de Antonio de Oria no interviene en la tercera jornada, de forma que el actor que lo interpretó en la primera jornada, convenientemente caracterizado, pudo asumir sin problema los otros dos roles menores de la tercera que se copian en el papel. Además, uno de ellos, el soldado, desarrolla sus intervenciones desde

nes de este trabajo. La descripción del manuscrito de la Numancia cercada que se incluye en A. Paz y Meliá (1934:398, ítem 2646) cita esta lista parcialmente, sin datos y con algunos errores. No menciona tampoco nuestro papel de actor.

13. La posibilidad del doblete de papeles está documentada y era habitual en las compañías, como apunta Rodríguez Cuadros [1998:538]. Esta técnica del doblete se refleja, por ejemplo, en el papel de actor n.º 10 —*scheda* n.º 9— de los descritos por Vaccari [2006:79-81], que recoge en el mismo documento los roles de cuatro personajes en cada una de las jornadas de una comedia sin identificar. También se refiere a él Josefa Badía (2009:283-284). Allí mismo (Badía 2009:331) señala cómo el elevado número de personajes de una comedia no se corresponde con el número de actores de una compañía profesional, pues las intervenciones menores eran asumidas por actores con una presencia mayor en el texto. Es el caso que evidencia nuestro papel de Antonio de Oria. Sobre los dobletes y su diversa forma de realización en el movimiento escénico de las actrices puede verse Giuliani [2012:292-299].

dentro, como señalan las acotaciones de los otros testimonios, es decir, no a la vista del público, lo que le exime de la necesidad de volverse a caracterizar para esa escena. El actor encargado de estos papeles (y cuyo nombre no se consigna en el documento), sería uno de esos meritorios jóvenes con papel que ocuparía un lugar subalterno en la jerarquizada compañía, para poner en escena una obra que requiere al menos tres galanes de densidad verbal y presencia escénica, encargados de los roles de Carlos V, Duque de Alba y Fernán Cortés.¹⁴

El que el actor asuma el desarrollo de tres papeles, aunque sean menores, habla igualmente de la ductilidad técnica del actor áureo, como ejemplifica aquel Sergesto de la compañía de Ginés que en *Lo fingido verdadero* de Lope responde a la pregunta que qué papeles hace:

SERGESTO Yo los rufianes
 el soldadillo perdido,
 el capitán fanfarrón
 y otras cosas de este modo,
 y lo represento todo
 cuando se ofrece ocasión. (ed. L. Giuliani, vv. 2920-2925)

La incorporación de varios personajes dentro de la comedia obliga al actor a ir adaptando su actuación a cada uno de ellos y adecuando para ellos voz y gesto, sus herramientas esenciales de interpretación. El mismo Ginés, autor y actor principal de la compañía que representa ante el emperador en *Lo fingido verdadero* era capaz de asumir e imitar varios personajes de diversas nacionalidades:

DIOCLECIANO Hanme dicho que imitas con extremo
 un rey, un español, un persa, un árabe,
 un capitán, un cónsul; mas que todo
 lo vences cuando imitas un amante. (ed. L. Giuliani, vv. 1266-1269)

14. Sobre la jerarquización de las compañías véase Rodríguez Cuadros [1998:535]. En 1623, la compañía de Antonio de Prado estaba integrada por doce actores de los cuales ocho eran varones, con función de galanes, graciosos o barbas (Peale 2002:63). De entre ellos, y por edad, quizá Pedro de Villegas, que a la sazón contaba con 19 años, se haría cargo de estos papeles secundarios. Los escasos datos de este actor se recogen en *DICAT* (Ferrer Valls 2023, s.v. «Pedro de Villegas»). No obstante, el papel pudo no pertenecer a la compañía de Prado (véase nota 13).

Y es que, como responde Ginés: «El imitar es ser representante» (ed. L. Giuliani, v. 1270). Sin duda, estos tres roles que muestra nuestro papel debieron ser una buena escuela de imitación para el joven actor que los asumió.

De los tres roles asumidos, el más extenso, Antonio de Oria, requiere la noble determinación de un capitán, que se expresa inicialmente (jornada primera) dentro de la elevada métrica de las octavas, quizá con la imitación del acento italiano de su origen, y posteriormente (jornada segunda) con el dinamismo bélico del romance octosílabo. El soldado de la jornada tercera implica, en el dinámico octosílabo romancesril, un tono alto y militarmente enérgico (habla desde dentro, como he señalado, lo que implica, además una barrera arquitectónica respecto del público oyente, que le obligaría a levantar la voz para ser bien oído); y lo hace, primero, como soldado alemán y luego como soldado italiano, lo que suponía necesariamente la alteración de los acentos para la imitación verosímil de uno y otro. Finalmente, el rol de embajador francés, ya de nuevo en escena, cambiaría no solo el aspecto y el gesto, sino el tono y nuevamente el acento, con el romance de relación que hace avanzar la acción.¹⁵

Ninguno de los testimonios, ni tampoco el papel, claro, hacen referencia mediante didascalias explícitas o implícitas al modo de actuar o de vestir del actor en sus roles diversos; no existe, por ejemplo, ninguna acotación del tipo *Sale a lo italiano*, que identificaría una figuración como capitán italiano y quizá un acento imitado en la dicción; de todas formas, lo tópico de la iconografía de los tipos escénicos hace previsible la realización de su figurín sobre las tablas (Rodríguez Cuadros 1998:233). A este propósito se ha señalado el estereotipo del *Capitano* en la *commedia dell'arte*, que:

exhibía en el siglo XVI atuendo de noble caballero de la época: chaqueta con gorguera, pantalones bombachos ceñidos a la rodilla, medias blancas y zapatos negros; el rostro, sin máscara, con barba y bigote y pequeño sombrero de plumas en la cabeza. Un sable al cinto señalaba plenamente el carácter militar del personaje. (Roldán Moral 2014:25)

El vestuario suplía a veces a los decorados (Roldán Moral 2014:65). Y el decoro y la verosimilitud de la actuación que recomendaba Lope en su *Arte nuevo* («Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, procure una modestia sentenciosa...», eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, vv. 269 y

15. Sobre los modos de realización vocal del actor áureo, véase el epígrafe «Voz, recitado, naturalidad y artificio del actor barroco» en Rodríguez Cuadros [1998:446-523].

ss.) invita a suponer este tipo de construcción del personaje para su presencia escénica, sobre estos principios. De la misma manera se ha de suponer que el papel del embajador se realizara con algún boato, quizá aprovechando en la representación palaciega el vestuario de algún cortesano de Palacio; pero en el corral los medios debieron de ser otros. Por eso no está de más recordar que el propio Lope ironizaba en su *Arte nuevo* sobre lo inadecuado del vestuario teatral, si bien con la sorna que caracteriza su epístola: «que en España / es de las cosas bárbaras que tiene / la comedia presente recibidas / sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano» (*Arte nuevo*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, vv. 357-361).

Las partes desdobladas del actor que llevó a cabo los papeles de Antonio de Oria, en las jornadas 1ª y 2ª y de soldado (interviniendo desde dentro) y embajador francés en la 3ª, muestran en el papel de actor manuscrito aspectos de la comedia de Vélez, adaptada a las necesidades concretas de la compañía para su ejecución sobre el tablado. Ilumina, en consecuencia, ese espacio de relación entre texto y escena y las variaciones a que da lugar en el teatro áureo, puesto que los tres personajes copiados por el apuntador en el papel responden en la comedia a situaciones dramáticas y momentos diversos en el desarrollo de la acción.

Antonio de Oria (Doria) es en la comedia un personaje muy secundario, que forma parte como capitán de la armada al servicio del Emperador Carlos, el personaje principal de la comedia, y en cuya presencia interviene siempre. Antonio de Oria se presenta como sobrino del célebre almirante mayor Andrea Doria, miembro del Consejo de Estado del Emperador.¹⁶ Carlos V lo introduce en escena con las siguientes palabras:

CARLOS ¿Cómo, Antonio, no llegan los amigos?
 ¿Tanto en darme los brazos se detienen?
 (...)

16. Andrea Doria fue almirante mayor del ejército de Carlos V participó en la campaña de Túnez (1535) y la empresa de Argel (1541), batallas en cuyo contexto se desarrolla la acción de la comedia de Vélez. Véase Fernández Corti (s.a.). Su flota con base en Génova estuvo al servicio de Carlos V; nuestro Antonio Doria, sobrino de Andrea, representa la generación intermedia antes del almirantazgo de Giovanni Andrea Doria, sobrino-nieto de Andrea (Carpentier 2017). No deja de ser llamativo que Vélez, según relata su hijo en carta a Pellicer de 1645, hubiera estado embarcado con Andrea Doria en la jornada de Argel: «Sirvió a Su Majestad en diversas ocasiones con el Conde de Fuentes, en el estado de Milán, en socorro de Saboya. Con Andrea Doria embarcado en la jornada de Argel...», (en Vega García-Luengos 2007b:316).

General sois de todos los bajeles
 que han venido de Italia a estas riberas,
 que a vuestro tío contra los infieles
 le bastará cuidar de las galeras
 (...)
 Son de mi amor señales verdaderas:
 es muy mi amigo Andrea... (vv. 125-139)

Antonio Doria o de Oria, como lo identifica la comedia, aparece en la fuente principal de la materia histórica de la comedia, que es el texto de Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos Quinto Maximo Fortissimo*, protagonizando varias empresas marinas al frente de las galeras italianas bajo el pabellón del emperador.¹⁷ Por ejemplo, en el libro XXII, dedicado a la conquista del Reino de Túnez, leemos la lista de la gente que el Emperador tuvo para esta jornada en el año 1535 (cap. viii):

Avía también muchos vergantines, fragastas [sic], fustas y algunas galeotas, doze galeras del Papa, quatro de Malta con Aurelio Botigela, Prior de Pisa, quinze españoles con don Álvaro de Baçán, diez y nueve de Andrea Doria, diez de Sicilia, cuyo capitán era don Verenguel de Requesens, nueve de Genova, seys de Nápoles con don García de Toledo, cinco de Antonio Doria... (Sandoval 1681:163a)¹⁸

Más adelante, para 1536 le presenta como le vemos en la comedia: «Andrea Doria envió luego por mandado del Emperador a su sobrino Antonio Doria, con ochocientos soldados en ocho galeras...» (Sandoval 1681:232a). Y finalmente, en 1541 leemos: *Armada y gente que el Emperador llevó*: «...las demás eran de Génova y de Antonio Doria, Capitán General de toda la flota» (Sandoval 1681:300b).

El soldado que representa el actor en la tercera jornada es uno de los que intervienen *dentro* respondiendo a las peticiones del Emperador Carlos, con dudas

17. La fuente histórica principal de la comedia, la *Historia* de Sandoval, fue señalada ya por Menéndez Pelayo en su estudio al frente de su edición, a nombre de Lope de Vega, para la BAE. El estudio se incluyó posteriormente en sus *Estudios sobre Lope de Vega* (Menéndez Pelayo 1927).

18. Existen varias ediciones anteriores a la fecha de la comedia, tanto de la primera parte (hasta 1528), como de la segunda (desde 1520 hasta 1557 «en que el emperador se fue al cielo», como reza el título en la edición de Valladolid, 1606 y posteriores). Véase Sieber [2002:20]. El contenido histórico de la comedia de Vélez ha atraído particularmente a la crítica histórico-literaria; véase Saen de Casas [2009] y González Martínez [2010, 2011, 2017 y 2022].

sobre cómo actuar en la acción bélica que pretende, dado que el Duque de Alba se muestra reticente a ella, debido a que «después de tantas tormentas / en la tierra y en la mar / fuerza es que la gente venga / sin aliento y sin valor» (eds. W.R. Manson y C.G. Peale, vv. 2703-2706). El Emperador Carlos, no obstante, decide preguntar a los soldados de las distintas naciones que forman su ejército. Según las didascalias implícitas en el texto, las voces de dentro corresponden con soldados alemanes, primero, italianos, después, y finalmente, españoles:

CARLOS	De esta vez su parecer mejor sigo; el mismo sea quien me aconseje. ¡Alemanes, que rayos sois de la guerra, Barbarroja está aquí en Túnez!
DENTRO 1º	¡Esté en Túnez norabuena!
2º	¡Fatigada está la gente;
3º	vuestra Magestad se vuelva!
CARLOS	¡Ah, soldados italianos! ¿Qué os parece que se haga?
DENTRO 1º	¡Que a Flandes demos la vuelta! (vv. 2710-2721) ¹⁹

La voz del actor iría modulando los acentos para construir verosímelmente la diversidad lingüística de la soldadesca, según la larga tradición teatral inaugurada en España con la para entonces ya benemérita comedia a noticia *Soldadesca* de Torres Naharro. Y su aspecto (si es que en algún momento se mostró en escena) se ajustaría, quizá, al de esas dos caras dibujadas en el papel, una de soldado alemán, con su bigote y barba; la otra correspondiente al soldado italiano, más bisoño y lampiño. No es necesario recordar que la etimología de *bigote* y de *bisoño* se relacionan con la caracterización verbal y de aspecto de los soldados alemanes y a través de palabra italiana de los soldados jóvenes novatos respectivamente.²⁰ Es evidente la

19. Copio los versos de *Ms1* que distribuye los parlamentos entre tres personajes (1º, 2º, 3º copia el manuscrito), mientras nuestro papel copia las intervenciones de 1 y 3 para el mismo actor. *S* identifica los tres versos con un único interlocutor, *Dent[ro]*: «Esté en Túnez norabuena, / fatigada está la gente / vuestra Magestad se vuelva». *P* sin embargo distribuye las tres intervenciones en dos personajes: «*Dentro*: Esté en Túnez norabuena. 2. *Camp*: Fatigada está la gente / vuestra Magestad se vuelva» (vv. 2715-2717).

20. Como explican Corominas-Pascual en su *Diccionario etimológico* (s.v. *bigote*): «El bigote era frecuente en Alemania (...) como distintivo de los lansquenets famosos por el vicio de blasfemar,

voluntad de caracterización visual de los personajes con rasgos toscos, pero perfectamente identificables en la tradición escénica (véase fig. 2); dado que el actor interviene desde dentro, como se ha señalado, quizá el dibujo tuviera la intención de que el actor tuviera en la referencia visual, un recordatorio para su trabajo individual, de que cada uno de los soldados cuyas voces le correspondía reproducir debía actuarse de manera diferente, como corresponde a su procedencia, edad y condición, reflejada en el dibujo.

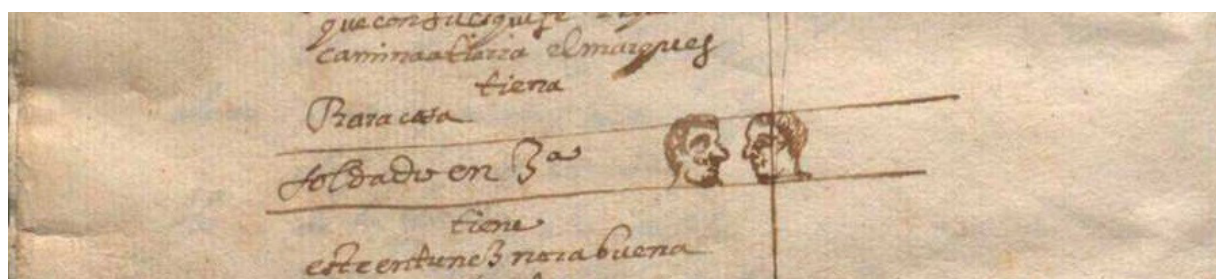


Fig. 2. BNE. Ms. 16977 (detalle).

La siguiente intervención copiada en el papel corresponde a la que todos los testimonios considerados atribuyen en la didascalia de parlamento a TODOS:

CARLOS	¡Guisada tiene la cena Barbarroja! ¡Con las armas debéis llegar a la mesa!
TODOS	¡Al arma, al arma!
CARLOS	Esto es hecho. (vv. 2745-2748)

La última intervención del soldado, copiada en el papel y omitida en la *Parte XXIV*, consiste en el grito de guerra que invita a acometer a la tropa y con la que se

mientras que en España no apareció hasta 1530 (...) Sería un resultado de la gran afluencia de tudescos en tiempo de Carlos V». Para el italianismo bisoño baste la documentadísima, como suya, nota de Gillet al verso 46 de la jornada segunda de la *Soldadesca* de Torres Naharro (vol. III de su monumental edición de la *Propalladia*, p. 418); o como resumen Corominas y Pascual (s.v. *bisoño*): «aplicado por los italianos en el s. xvi a los soldados españoles recién llegados a Italia por lo mal vestidos que iban, como reclutas allegadizos (...) nació como apodo por el gran uso que hacían estos soldados de la palabra *bisogno* ['necesito']. Similares explicaciones pueden leerse en el *Tesoro* de Covarrubias, s.v. *bisoño* y s.v. *bigotes*: «nombre tudesco, vale *per Deum*, y jurando se asen de los mostachos» y s.v. *mostacho*: «Y bigote, vocablo alemán, quieren algunos valga tanto como *per Deum*; porque cuando hacían algún juramento se estiraban de los bigotes, o cuando amenazaban a alguno».

inicia la batalla final, como indica la acotación copiada en el manuscrito: «*Hácese modo de batalla dentro y fuera*» (*La mayor desgracia de Carlos Quinto*, eds. W.R. Manson y C.G. Peale, p. 390):

HAMETE Voyme a Túnez
DENTRO ¡Cierra, cierra! (v. 2728)

Por último, nuestro papel copia otro oficio del actor en esta jornada tercera, correspondiente al embajador francés que se presenta, con otros diplomáticos, ante el Emperador Carlos tras la conquista de Túnez, y que merece alguna reflexión. La escena, que copian el manuscrito y la suelta, pero no la *Parte XXIV*, se inicia con la entrada en escena de tres embajadores:

Sale JORGE, UN FRANCÉS, UN INGLÉS, UN TURCO

JORGE De paz llega
este turco.

TURCO Embajador
soy de Solimán, que fuera
a Argel me mandó. Así vengo
siguiendo vuestras galeras,
y he venido a ser testigo
de la rota y la tragedia
de Barbarroja.

FRANCÉS También
yo de las lises francesas
vengo siguiendo la armada
para dar al César esta
del Cristianísimo Rey.

INGLÉS Y no falta Ingalaterra
al aplauso y la vitoria
del invictísimo César.
Embajador soy de Enrico

DUQUE Venid los tres norabuena.
Tomad asiento entretanto
que Carlos Quinto se muestra (*Ms1*, vv. 2796-2814)

Tras las intervenciones de los tres embajadores, que aparecerían en escena con figurines apropiados (quizá diferentes en Palacio y en el corral, como he señalado anteriormente) y con gesto y acento adecuados a sus personajes, las palabras del Duque de Alba anuncian el momento de glorificación escénica del emperador, que se produce mediante la tramoya de la apariencia, con la espectacularidad que caracteriza las escenografías de Vélez y el gusto palaciego:

*Suenan chirimías. Descúbrese un trono en que esté Carlo Quinto con un manto, corona imperial y el mundo a los pies, la espada desnuda y cetro, armado de punta en blanco.*²¹

Los embajadores esperan en escena el momento de volver a intervenir, lo que ocurre tras otro momento escénico relevante: el de la coronación de Carlos como rey de Túnez («*Pónenle una corona y siéntase en la grada alta del trono*»); en ese momento es cuando Carlos autoriza la intervención de los embajadores y comienza el último parlamento de este rol que copia nuestro papel:

CARLOS	Hablen los embajadores.
FRANCÉS	El rey de Francia se queja que tus soldados mataron a Fregoso, y que las treguas quedan rompidas con esto, y así te avisa la guerra que piensa hacerte. (vv. 2837-2843)

Aquí acaba el rol de nuestro actor en la comedia, a muy pocos versos del final de la misma, y aquí acaba también lo copiado por el apuntador de la compañía en el papel de actor. El manuscrito de la Vaticana añade la acotación: («*Besa una carta que le da*»), que falta en la suelta.

Toda la escena de los embajadores está ausente en la impresión de la comedia atribuida a Lope de Vega e incluida en la *Parte XXIV*, pero sí la recoge la suelta y

21. Era proverbial el boato y grandeza de las comedias históricas de Vélez, como señala, quizá con ironía, Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (Peale 2002:77), así como la suntuosidad de las funciones en palacio, como muestran sus cuentas (Shergold y Varey 1982:19-24). Sobre el reinado de Carlos V había escrito Vélez otras cuatro comedias: *El Hércules de Ocaña*, *El Marqués del Basto*, *La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel*, y *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* (Vega García-Luengos 2005:53).

aparece también en el manuscrito, si bien, en este caso, con los versos correspondientes atajados y tachados (eds. W.R. Manson y C.G. Peale, pp. 396-404). Esta circunstancia plantea un problema textual evidente, pues nos hace suponer que el papel de actor que nos ocupa se copió antes de que se decidiera tachar esa escena en el manuscrito del autor. Al menos, el papel de actor contemplaba el desarrollo escénico de la escena de los embajadores, y se sacaría por el apuntador a partir del manuscrito completo de la compañía, aun no tachado. Igualmente, la escena se incluye en la suelta, que se imprimiría también a partir de una copia del manuscrito en la que la escena no se había suprimido. En el *stemma* propuesto por Peale [2002:75] nuestro papel de actor estaría, por lo tanto, aunque como testimonio parcial, cerca del original. Aunque cabe preguntarse, como se pregunta Debora Vaccari, ¿qué es un original teatral?²² En nuestro caso, parece evidente que el papel se encuentra más cerca del manuscrito *Ms1* y de *S* que de la edición impresa en la *Parte XXIV*. Y ese manuscrito es a todas luces una copia de autor de comedias, pensada para el espectáculo, como muestran a las claras las acotaciones, mucho más explícitas y detalladas que las del impreso, pensadas para el lector, los tajos y tachaduras.²³ Las escenas copiadas en el papel de actor responderían sin duda a escenas representadas y posteriormente incorporadas a la suelta, que recoge también una versión escenificada.

¿Qué llevó a la compañía a prescindir de esa escena que se sacó en el papel y se atajó en el manuscrito de autor y, que, posteriormente, no se recoge en su paso al impreso de la *Parte XXIV*? Peale [2002], que hace un repaso de las diferencias textuales entre *Ms1* y *S*, no considera esta escena, porque está en los dos testimonios; pero señala: «con sus numerosos atajos y tachaduras, el manuscrito puede leerse como un testimonio de cómo la compañía de Prado adaptaba las representaciones a las circunstancias del momento y del lugar» (Peale 2002:52).²⁴

Por lo que sabemos, esta comedia se representó el 28 de mayo de 1623 por la compañía de Antonio de Prado en el Palacio Real, en el contexto que propiciaba la

22. «En los papeles, pocas veces el texto es igual al de los manuscritos originales (...) ¿qué es un original teatral?» (Vaccari 2007:191-192).

23. Sobre la tipología de las acotaciones y los fenómenos textuales que implican trata Giuliani [2018].

24. Sí describe el contenido de la escena suprimida en *P*, sin extraer consecuencias (Peale 2002:74), y señala más adelante que «Vélez expone en *Ms1* y *S* las realidades que iban a presentarse a los sucesores del Emperador. Curiosamente estas desaparecen de *P*» (Peale 2002:84). Para el estudio norteamericano, el responsable de esta que considera refundición «domesticada» de la comedia de Vélez es Diego Jiménez de Enciso (Peale 2002:107).

inopinada visita del príncipe de Gales a Madrid para pedir la mano de la infanta María y los múltiples festejos que se le organizaron;²⁵ y fue repuesta en otras ocasiones posteriores por la compañía de Prado: en 1624, 1626, 1627 y 1634.²⁶ Estas circunstancias diversas son las que explican para Peale los cambios:

La versión de *Ms1* y *S*, estrenada a fines de mayo ante los Reyes y el príncipe de Gales, era una comedia única cuya perspectiva imperial redundaba en connotaciones diplomáticas. *P*, en cambio, constituía la primera parte de una bilogía representada en julio de 1626 ante la Casa Real para celebrar la dinastía de los Austrias en la Historia de España. (Peale 2002:85)

Estas circunstancias explican bien por qué la escena de los embajadores se recoge en los dos testimonios más cercanos a las circunstancias de la representación, el agasajo a la delegación inglesa de visita diplomática en Madrid, en ese ejercicio de «soft power» de la diplomacia española (Elliott 2020:22). Probablemente el atajo y la tachadura de la escena de los embajadores de *Ms1* y el hecho de que no se imprima ya en la *Parte XXIV* se justifica porque la escena nada aportaba en el corral, fuera del contexto palaciego diplomático de la fiesta de mayo de 1623 y en fechas muy posteriores.²⁷ Lo cual, de nuevo, vuelve a incidir en la dificultosa consideración del concepto de original para la elaboración de una edición de un texto dramático.

Pero hay otra circunstancia para la que seguimos sin tener respuesta. Se trata del hecho de que la comedia, pasada al corral para su representación posterior a la de palacio, fue retirada, con escándalo y altercados en el público, tal y como relata

25. «Desde que llegó el príncipe de Gales a esta corte, se ha tenido con su Alteza la cortesía posible y cuidado de su regalo y deseo de festejarle y entretenerle, así con diversas fiestas que se le han hecho, (...) y ya con comedias excelentes, ansí por los autores que las han hecho como por el primor a que ha llegado la poesía y elegancia dellos en estos tiempos, y por las diferencias de bailes y músicas con que las han adornado, y esto con tanta frecuencia, que cada semana ha oído una o dos comedias» (Almansa y Mendoza 1886:204-205).

26. Shergold y Varey [1963:219]; Sieber [2002:13-14] y González Martínez [2011]. Véase el compendio documental de las puestas en escena de comedias de Vélez en Ferrer [2017]. Una consulta a CATCOM (Ferrer *et al.* 2019) ofrece 8 entradas dedicadas a la comedia, con noticias referentes a las compañías de Antonio García de Prado y Juan Acacio Bernal.

27. Para Peale [2002:107] las diferencias entre *Ms1 / S* y *P* son resultado de la acción de Diego Jiménez Enciso para «domesticar» la versión de Vélez con materiales históricos y folclóricos (el tañido de la campana de Velilla) añadidos, en consonancia con su propia obra *La mayor hazaña de Carlos V*, que funcionaría como segunda parte de *La mayor desgracia*. Nada dice el estudioso norteamericano de la supresión de la escena de los embajadores.

con detalle Gerónimo Gascón de Torquemada en su *Gaceta y nuevas de la Corte de España*:

habiendo empeñado en el Corral de la Cruz la comedia de la primera parte de Carlos Quinto, salió Prado (que así se llamava el autor), a decir que tenía orden de no hacer aquella comedia de quien podía mandárselo, que por amor de Dios le perdonasen, que él haría las que quisiesen o les volvería su dinero...²⁸

¿Quién dio la orden a Prado y por qué? No tenemos noticia de cómo se recibió la representación en Palacio por parte de la delegación diplomática inglesa, principal destinataria del agasajo festivo. Me pregunto si la escena del embajador inglés, representada ante el príncipe de Gales y sus cortesanos, no disgustaría a la delegación británica, al situar en el mismo plano las embajadas de Francia, Turquía e Inglaterra, a quien se concede escasa relevancia escénica. Para González Martínez [2010:566] el tratamiento que se hace de la figura del Emperador y el poner en escena «uno de los momentos más nefastos de su reinado pudo ser uno de los motivos desencadenantes de la censura». Siendo esto cierto, no lo es menos que la figura del César acaba glorificada con espectacularidad, como hemos visto, y la jornada tercera relata la conquista de Túnez, con lo que la comedia acaba en triunfo, de forma que la propaganda política de la corona hispánica quedaba asegurada.²⁹

Pero si volvemos la vista al texto de la intervención del embajador inglés vemos cómo en su parlamento relata su presencia ante el Emperador para ofrecer como esposa del príncipe Felipe a la heredera del rey Enrico, María:

INGLÉS Invicto César, Enrico
de Ingalaterra desea
que se concluya la liga
con tu Majestad y muestra
este deseo ofreciendo
a María su heredera
para el príncipe Felipe. (vv. 2837-2865)

28. Gascón de Torquemada, gaceta del 29 de mayo de 1623 [1991:157]. Puede verse reproducida la crónica del suceso y los altercados en Sieber [2002:14] y en González Martínez [2010:565], que considera la retirada de la comedia como «censura civil».

29. Lo señala acertadamente Peale [2002:111]: «Su [del Emperador] mayor desgracia militar resulta ser un glorioso punto moral (...) y al final del drama (...) renueva su cometido de defender la Fe».

La mención puede parecer oportuna, pues establece un paralelismo con la circunstancia del príncipe Charles y su deseo de esposar a la infanta María, hermana del rey Felipe IV; pero en realidad, podría no haber sido bien recibida la alusión, ya que no sería agradable de escuchar para la comitiva inglesa, el recuerdo de aquella «Bloody Mary», perseguidora feroz de los protestantes, en el contexto de una embajada para proponer un matrimonio, con otra María, también católica, y el protestante príncipe Charles, al que se exigía la conversión al catolicismo para el matrimonio. Es conocido el rechazo que en la corte inglesa supuso la determinación del heredero de casarse con una católica y, en consecuencia, volver a abrazar el catolicismo en las islas. ¿Mediaría alguna protesta diplomática al respecto? ¿Tuvo esto que ver con la prohibición de representar la obra en el corral, con esa «censura civil» de la comedia que impidió momentáneamente la representación, permitida después con la supresión de la escena de los embajadores?³⁰ No podemos afirmarlo y todo esto no pasa más allá de una mera hipótesis, aunque las relaciones hispano-británicas seguían siendo todo menos una balsa de aceite, y las negociaciones para los esponsales reales pendían de un hilo, como muestra el desastroso final de la embajada madrileña de 1623 y las celebraciones que se hicieron en Inglaterra al regreso del príncipe Charles, renunciando al matrimonio con la católica María.³¹ Además, conviene no perder de vista la personalidad del embajador de Inglaterra en España en ese momento, el duque de Bristol, Sir John Digby, en cuya casa se alojó de partida el príncipe Carlos a su llegada a España. El personaje es recordado en la historiografía inglesa por su carácter iracundo, apasionado y arrogante, que no soportaba que se le contradijera.³² Su papel protagonista en los intentos del príncipe Charles y el fracaso de sus gestiones le hicieron caer en desgracia ante el rey y ser convertido en cabeza de turco del deseo frustrado. No es difícil imaginar cierta propensión de este personaje a la provocación de incidentes diplomá-

30. La supresión de escenas comprometidas o denunciadas y la reescritura como consecuencia de la presión censora no es fenómeno desconocido en el teatro áureo; el poeta y el autor, como responsables de texto y representación, podían asumir la reescritura para asegurar la producción del espectáculo, como ocurrió con *La buena guarda* de Lope (Presotto 2006:90).

31. «Después del fracaso de la visita, el resentimiento contra España de Carlos y Buckingham fue tan grande que, con la ayuda del Parlamento de 1624, lograron que se rompiesen los tratados de matrimonio y presionaron al Rey con todas sus fuerzas para que declarase la guerra contra España» (Iglesias 2001).

32. La semblanza de John Digby puede leerse en Clarendon [1889:135]: «He was passionate and supercilious, and did not bear contradiction without much passion, and was too voluminous in discourse». Puede verse también la entrada que se le dedica en *The History of Parliament* (Healy 2010).

ticos en las tensas circunstancias de la inopinada visita del heredero británico en la corte española. Como recuerda John Elliott [2020:15], las convenciones de rango, jerarquía y protocolo ceremonial propias de la cultura cortesana implicaban a veces cuestiones de honor y reputación capaces de provocar, si fallaban, incidentes diplomáticos, incluso con asuntos menores como el agasajo o los regalos.

Y no es la primera vez que una escena de embajadores de una comedia genera un conflicto político a costa de la sensibilidad herida por la representación. Lo cuentan las cartas que el Nuncio de Madrid le escribe en octubre de 1600 al Secretario de Estado de Clemente VIII, relatándole la indignación del embajador francés por

ciertos insolentes gestos (...) y mil otras palabras infamantes y mucho más, cuando hace dos días fue representada una comedia (...) por lo cual el Embajador de Francia ha hecho rumor con estos Señores, y por cierto que esto ha disgustado a todos y ha obligado al Consejo Real a efectuar un castigo severo, encarcelando a todos los comediantes... (Vargas-Hidalgo 1997:131)

Desde esta perspectiva, la censura de la comedia en el corral adquiere no la dimensión moral y eclesiástica esperable del control censor en el teatro (representado e impreso), sino una dimensión ideológica política y diplomática, en relación con los sucesos del momento. Es un aspecto diferente del territorio de la censura que combina y suma aspectos culturales y políticos a la licencia de representación y a la pervivencia de un texto.

Desde otra consideración, la no representación de la obra en el corral ese día, pero sí al siguiente, pudo tener que ver no con cuestiones de diplomacia o de contenido de la comedia, sino con circunstancias pragmáticas, como la obligación que tenían las compañías de atender a una petición expresa del rey para representar en Palacio; la compañía recibía a cambio una compensación económica, una «ayuda de costa», por las pérdidas ocasionadas, lo que quizá justificaría, si la ayuda fue generosa, que se pudiera representar al día siguiente sin cobrar entrada, «a puerta franca, sin llevar dineros a nadie» (Gascón de Torquemada 1991:158).³³

33. Hornedo [1979:343] recuerda lo apuntado por Bances Candamo en su *Theatro de los theatros*, que «no tienen aquellas obras (que se representaban ante el rey en palacio) censura alguna antes de ejecutarse», sin que se pueda determinar desde cuándo tenían ese privilegio. A las relaciones entre los corrales de comedias y el teatro de palacio, y la compensación económica por las pérdidas que ocasionaría a las compañías se refieren Shergold y Varey [1982:24-31].

Sea como fuere, el breve papel de actor, que incorpora esa escena de los embajadores, vuelve a poner sobre la mesa la complejidad de los elementos implicados en el desarrollo del teatro áureo y la importancia de estos materiales subalternos para visualizar el trasiego entre tablado y texto, y el proceso de transformación que experimenta una comedia desde el escenario hasta la imprenta.

El editor de la problemática *Parte XXIV* de Zaragoza 1633, Jusepe Ginobart, explica en su dedicatoria a Don Diego Virto de Vera, Capitán de Infantería española, cómo las obras llegaron a sus manos:

habiendo salido de aquel ejército de papeles tan copiosos de Lope de Vega Carpio, dividido en doce partes, y estendíose por toda España a probar su ventura, hallándose acosadas de tantos detractores, se hicieron un cuerpo, y llegando a mis manos para que le recogiese, viendo su peligroso estado y deseando su seguridad, procuré dedicarlas a V.m... (en Vega Carpio, 1633)³⁴

Seguramente lo que le llegó al editor de la *Parte XXIV* fue una colección de manuscritos de autor, de comedias de Lope y de otros ingenios, maltrechos por el uso, atajados, tachados... y que le interesaba presentar en conjunto a nombre de Lope por motivos comerciales, al margen de lo fidedigno de su autoría.³⁵ Si en 1633 la comedia ya estaba impresa en la *Parte veinticuatro*, es de suponer que se representara antes de esa fecha y quizá en el contexto geográfico cercano del impresor, Zaragoza. En 1627 una obra titulada *La mayor desgracia* está en poder de la compañía de Juan Acacio formando parte de su repertorio (Ferrer Valls 2023, s.v. Acacio, Juan), quizá, se ha señalado, la comedia de Vélez. Entre las obras que el 13 de marzo Juan Acacio Bernal dejó en prenda al Hospital General de Valencia como garantía de una deuda de 150 libras figura esta, junto con otras de las que se imprimen después en Zaragoza en 1633 en esa *Parte XXIV* extravagante (*Selvas y bosques de amor* y *La honra por la mujer*). La compañía de Juan Acacio ha estado en Zaragoza representando en 1629, ¿quizá *La mayor desgracia*? La leyenda folclórica de la campana de Velilla del Ebro, municipio de Zaragoza (ausente en el manuscrito y en la suelta y añadida en *P* en los vv. 157 y ss.: «Escríbeme también de una campana / que

34. Algunos problemas editoriales de la *Parte XXIV* de Lope, publicada aparentemente en Madrid 1638 y 1649, se tratan en Heaton [1925]. Véase también Rennert [1915:33-34].

35. Sobre el entramado económico-profesional y la compraventa de comedias de Lope véase García-Reidy [2007].

en Aragón la llaman de Velilla...»), el origen aragonés del morisco Hamete («Mí ser criado / en un lugar de Aragón», dice en los vv. 29-30) crean ese espacio corográfico no extraño en la comedia áurea. ¿Procederían de la compañía de Acacio, tras representar en Zaragoza, las copias para la impresión de esa *parte*? ¿Le compró Acacio su repertorio de manuscritos de comedias a Antonio de Prado? ¿Pertenería a esa compañía el papel de Antonio de Oria copiado en el manuscrito?

Al final, y a falta de otros documentos, meras hipótesis, sugeridas al hilo del humilde manuscrito, texto de servicio, *particella* en la que se han conservado muchas las palabras que saltaron, en boca del actor que las dio vida, del papel a los tablados áureos, y de estos, de vuelta al impreso. O a su misteriosa desaparición.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de, *Novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes, 1621-1626*, Imprenta de M. Ginesta, Madrid, 1886.
- ARATA, Stefano, y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5 (2002), pp. 25-68.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores», en *Líneas actuales de investigación literaria*, eds. V. Arenas Lozano et al., Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Valencia, 2004, pp. 135-143.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «Los papeles sueltos de la Santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios: de las tablas al texto de lectura privada», *Lemir*, 13 (2009), pp. 381-334.
- CACHO, María Teresa, «Los manuscritos teatrales españoles de la Biblioteca Apostólica Vaticana», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos et al., CSIC, Madrid, 2009, pp. 117-138.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles “autores de comedias” como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el periodo áureo», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J.E. Varey, Tamesis, Londres, 1991, pp. 273-283.
- CARPENTIER, Bastien, «La fábrica de las identidades híbridas. Oficios de armadas y construcción de redes clientelares entre Madrid y Génova en el siglo XVI», *Revista Escuela de Historia*, XVI 1 (2017).
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro, *El texto en el teatro & el teatro en el texto*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMyR), Salamanca, 2016.
- CLARENDON, Earl of, *Characters and episodes of the Great Rebellion. Selected from the History and Autobiography of Edward, Earl of Clarendon*, Clarendon Press, Oxford, 1889.
- CRIVELLARI, Daniele, «Un papel de actor desconocido de *Amor, honor y poder* de Calderón», *Edad de Oro*, XLI (2022), pp. 257-274.
- ELLIOTT, John, «Nationalism and Transnationalism in the Court of Spain», en *Ambassadors in Golden-Age Madrid: the Court of Philip IV through Foreign Eyes*,

- eds. J. Fernández-Santos y J.L. Colomer, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2020, pp. 15-29.
- FERNÁNDEZ CORTI, Santiago, «Doria, Andrea», en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en línea, <<https://dbe.rah.es/biografias/6199/andrea-doria>>. Consulta de 22 de febrero de 2023.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Jorge, y José Luis COLOMER, *Ambassadors in Golden-Age Madrid: the Court of Philip IV through Foreign Eyes*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2020.
- FERRER VALLS, Teresa, «Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII: tras las huellas de los documentos», *Criticón*, CXXIX (2017), pp. 23-39.
- FERRER VALLS, Teresa, Ariadna FUERTES SEDER *et al.*, *ASODAT. Bases de datos integradas del Teatro clásico español*, 2019, <<https://asodat.uv.es/>>. Consulta del 22 de febrero de 2023.
- FERRER VALLS, Teresa, Ariadna FUERTES SEDER, Raúl PEÑA ORTIZ, Alejandro GARCÍA-REIDY, Lola JOSA MARTÍNEZ, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, «ASODAT: una plataforma de información sobre el teatro clásico español a partir de bases de datos federadas», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 45-57.
- FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, 2023, <<https://dicat.uv.es>>. Consulta del 22 de febrero de 2023.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En Teoría hablamos de Literatura, Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coords. A.C. Morón Espinosa y J.M. Ruiz Martínez, Dauro, Granada, 2007, pp. 462-468.
- GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo, *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año de 1600 en adelante*, ed. A. de Ceballos, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Madrid, 1991.
- GIULIANI, Luigi, «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua*, eds. E. Fosalba y G. Pontón, Castalia, Madrid, 2012, pp. 283-335.
- GIULIANI, Luigi, «Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 11-27.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, eds. O. Navarro y A.

- Serrano, Institución de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Almería, 2003, pp. 29-43.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael «Incógnitas y hallazgos en el repertorio dramático de Rojas Zorrilla», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano de Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, eds. A. Cassol y B. Oteiza, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Fráncfort, 2007, pp. 95-118.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Bibliografía de Francisco Rojas Zorrilla*, Reichenberger, Kassel, 2007.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, de Luis Vélez de Guevara», en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coords. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, vol. II, pp. 563-571.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 4 (2011), pp. 6-31.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Bibliografía analítica sobre Luis Vélez de Guevara y su obra dramática (1983-2015)», *Criticón* CXXIX (2017a), pp. 135-165.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «Contexto, escritura y puesta en escena del teatro histórico a partir de Luis Vélez de Guevara», en *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*, dir. R. González Cañal, ed. M. Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 32 (2017b), CNTC, Madrid, pp. 323-365.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «La censura escénica y literaria del teatro de Luis Vélez de Guevara», *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2019), pp. 67-86.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo, «La censura ante los personajes históricos. El caso de Luis Vélez de Guevara», *Revista de Literatura*, LXXXIV 168 (2022), pp. 447-467.
- GREER, Margaret R., y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, <<http://www.manos.net>>. Consulta de 22 de febrero de 2023.
- HEALY, Simon, «Digby, Sir John (1581-1653)», en *The History of Parliament: the Hou-*

- se of Commons 1604-1629*, eds. A. Thrush y J.P. Ferris, 2010, en línea, <<https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1604-1629/member/digby-sir-john-1581-1653>>. Consulta del 22 de febrero de 2023.
- HEATON, H.C., «The Case of *Parte XXIV* de Lope de Vega, Madrid», *Modern Philology* 22 (1925), pp. 283-303.
- HORNEDO, Rafael María de, «Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII», en *Historia de la Iglesia en España*, dir. R. García Villoslada, BAC, Madrid, 1979, vol. IV, pp. 309-358.
- IGLESIAS, Rafael, *La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: crónica de un desastre diplomático anunciado*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, en línea, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estancia-en-madrid-de-carlos-estuardo-principe-de-gales-en-1623-cronica-de-un-desastre-diplomatico-anunciado/html/>>. Consulta del 22 de febrero de 2023.
- LOBATO PÉREZ, M. Luisa, «Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII», *Anales de Literatura Española*, 36 (2022), pp. 109-131.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «La mayor desgracia de Carlos V y hechicerías de Argel», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1927, pp. 32-52.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, ed. M.V. Diago, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 9-42.
- PAZ Y MELIÀ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass S.A. Tipográfica, Madrid, 1934².
- PEALE, C. George, «Estudio textual», en Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, Juan de la Cuesta, Newark, 2002, pp. 39-118.
- PRESOTTO, Marco «Teatro e censura nel Siglo de Oro spagnolo», en *Forme della censura*, eds. M. Morini y R. Zacchi, Liguori, Nápoles, 2006, pp. 77-95.
- RENNERT, Hugo A., «Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Carpio», *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), tirada independiente.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Un inédito “Papel de San Pedro” perteneciente a un auto asuncionista del siglo XVI: estudio y edición», *Teatro de Palabras*, 6 (2012), pp. 109-131.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *Numancia cercada*, en *Obras completas*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2021, vol. VIII, pp. 137-316
- ROLDÁN MORAL, María Sierra, *La indumentaria desde la puesta en escena: de Buontalenti a Diaghilev*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2014.
- SAEN DE CASAS, María del Carmen, «*La mayor desgracia de Carlos V: didáctica y propaganda al servicio del régimen de Olivares*», *Ciberletras*, 21 (2009), en línea, <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v21/saendecasas.htm>>. Consulta del 22 de febrero de 2023.
- SANDOVAL, fray Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V. maximo fortissimo, rey catholico de España, y de las Indias, islas, y tierra firme del mar oceano, &c*, Geronymo Verdussen, Amberes, 1681.
- SHERGOLD, N.D., y John E. VAREY, «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 212-244.
- SHERGOLD, N.D., y John E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1982.
- SIEBER, Harry, «Estudio introductorio», en Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, eds. W.R. Manson y C.G. Peale, Juan de la Cuesta, Newark, 2002, pp. 13-37.
- SPENCER, F.E., y R. SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, University of California Press, Berkeley, 1937.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- VACCARI, Debora, *I Papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.
- VACCARI, Debora «Texto literario / texto espectáculo: el caso de los papeles de actor», *Anuario Lope de Vega*, XIII (2007), pp. 163-194.
- VACCARI, Debora, «Un caso peculiar de transmisión textual del teatro áureo: los Papeles de actor», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coords. P. Botta, A. Garribba, M.L. Cerrón Puga y D. Vaccari, 2012, vol. IV, pp. 258-266.
- VACCARI, Debora, «Los “textos de servicio” en la vida teatral del Siglo de Oro», en *La*

- comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, E.E. Marcello y F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 33-52.
- VARGAS-HIDALGO, Rafael, «Censura teatral en la España de 1600», *Revista de Literatura*, LIX (1997), pp. 129-136.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, eds. F.B. Pedraza y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. L. Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Barcelona, 2017, vol. II, pp. 737-890.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Parte Veinticuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega y Carpio*, Diego Dormer, Zaragoza, 1633.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, eds. J. Romera, A. Lorente y A.M. Freire, UNED, Madrid, 1993, vol. I, pp. 469-490.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara», en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, eds. P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp. 111-128.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Luis Vélez de Guevara: historia y teatro», en *Écija, ciudad barroca*, ed. M. Martín Ojeda, Ayuntamiento de Écija, Écija, 2005, pp. 49-70.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro auri-secular*, eds. A. Cassol y B. Oteiza, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncofort, 2007a, pp. 237-255.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. B. García y M.L. Lobato, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncofort, 2007b, pp. 307-322.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Planos y planes de un escenario privilegiado para el teatro clásico español: el macroportal TCE de la Biblioteca Virtual Cervantes», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investiga-*

ción, coords. H. Urzáiz y M. Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 29 (2014), CNTC-TC/12, Madrid, pp. 369-394.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La mayor desgracia de Carlos V y Jornada de Argel. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara*, s.l., s.i., British Library, en línea, <http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022912488.0x000001>. Consulta del 22 de febrero de 2023.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, «*La mayor desgracia de Carlos V y hechicería de Argel*», en *Parte Veinticuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega y Carpio*, Diego Dormer, Zaragoza, 1633, ff. 123r-144v.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, eds. W.R. Manson y C.G. Peale, Juan de la Cuesta, Newark, 2002.