



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE POSGRADO EN HUMANIDADES

LÍNEA DE FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA

DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

FUNCIÓN DRAMÁTICA DE LOS ESPACIOS MIMÉTICOS Y DIEGÉTICOS

EN *LOS HIJOS DE LA BARBUDA*, DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

P R E S E N T A

KAHIRA ITZEL GORDILLO PLANCARTE

ASESOR: DR. GERARDO ROMÁN ALTAMIRANO MEZA

CIUDAD DE MÉXICO

2023

Mis estudios de Maestría y la presente Idónea Comunicación de Resultados pudieron realizarse gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) de enero de 2021 a diciembre de 2022. Agradezco también a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, institución a la que considero mi casa, por su apoyo y generosidad.

“Escribo para verme
en lo que escribo,
para nombrarme
en lo que nombro,
para oírme pronunciado
por mis palabras,
para sentirme caminar
sin cuerpo
por el cuerpo presente
de la memoria.”

Francisco Hernández

A César, cuya vida ha cambiado la mía...

*“Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe.”*

Reinar después de morir, Luis Vélez de Guevara

AGRADECIMIENTOS

Nada de lo que hacemos sería posible sin el aliento y sustento de las personas con las que configuramos el andamiaje de nuestras vidas. Me siento enormemente dichosa y afortunada por el privilegio de estar rodeada de tanto cariño y apoyo. Aprovecho estas líneas para agradecerles a cada uno por todo lo que han enriquecido mi existencia y el proceso escolar que culminó con la presente Idónea Comunicación de Resultados:

A Zahory y Zara, mi parte bella, mi parte fuerte, mi mejor parte, gracias infinitas por darle camino y sentido a mis días; por este amor inmenso, inmenso, inmenso, y por llevar 17 y 14 años enseñándome, con suma paciencia y dulzura, cómo se habita bien y bonito en esta estrambótica tierra. Gracias a todo su apoyo, comprensión y madurez es que he llegado hasta este punto de mi preparación académica y de mi crecimiento personal. Aún hoy sigo sin saber quién le enseña a quién, quién acompaña a quién, quién le dio la vida a quién. No hay momento en el que no me sienta supremamente orgullosa de ser su mamá.

A Marce Plancarte y Cari Arroyo, mi mami y mi abuela, por seguir conmigo en cuerpo y en espíritu, por su fortaleza, por su ejemplo, por la oportunidad de estar aquí, por la vida que me siguen dando con cada momento compartido y con cada recuerdo que vuelvo a escudriñar en la memoria. Gracias por seguir siendo mi hogar. Su amor inmenso alcanza para hacerme compañía hasta el fin de mis días.

A César Dimas, por estos años de glorioso, gozoso y desvergonzado amor, por el tesoro de su compañía, por el compromiso, por la confianza, por la ternura radical, por compartir su ser y su enorme claridad intelectual, por aportar tanto con su gran ojo crítico y estético a este trabajo y por las madrugadas en las que me acompañó a [re]escribirlo. Gracias, amante-amado, por la elección que haces todos los días de atreverte a todo conmigo.

A Kathy Gordillo y Abi Acua, por formar tribu con nosotras, por su empatía, por estar siempre, por brindarme su escucha atenta y su apoyo incondicional.

A Aide Rebeca Betanzo, por ser mi hermanita menor por elección, por todo su cariño, por apoyarme, por escucharme siempre, por cuidar tanto de mí, de mis hijas y de mis bebés gatunos. Gracias por convertirte en mi familia.

A Karen Itzel Benitez, por la bella hermandad que hemos forjado a lo largo de los años, por procurarme, por las veces en las que me cocinó con empeño y por darme, con su estimulante *fabla*, el aire que me hacía falta para concluir este proceso académico.

A Ana Laura Villegas, por su amor inquebrantable, por todo lo que su bella presencia ha significado en mi vida a lo largo de estos años de amistad preciosa.

A Raquel Miranda, por elegirme como hermana, por acompañarme con tanto cuidado, amor y empatía en todos mis procesos personales —los cuales, a veces, han resultado verdaderos abismos— y académicos durante todo el tiempo en el que he contado con su invaluable cariño.

A Clau Arias, por hacerme sentir acompañada, valorada y querida, por ser esa amiga noble, lista y franca que todas quisiéramos tener.

A Tomy de Bergerac, por leerme, acompañarme y estar presente a través de la distancia.

A Gaby G. Maldonado, por prestarme su palabra elocuente, su risa fácil y sus experiencias jocosas. También a Ángeles P. Gil, cuyas manos privilegiadas me desanudaron los músculos y el alma.

A mis compañeros de la Maestría, por tanta buena onda, por hacerme experimentar el verdadero sentido de solidaridad y comunidad. Mucho éxito en sus vidas y en sus carreras. Agradecimiento especial a Néstor Manuel Zebadúa, por compartir conmigo su brillantez y su bella amistad, por convertirse en mi abogado, coach motivacional y entrenador personal. Gracias, amix, por todo.

Al Dr. Gerardo Altamirano Meza, quien no sólo ha sido un extraordinario, comprensivo y ávido asesor, sino que en su persona he hallado un continuo y constante soporte académico y profesional. Agradezco enormemente la atención que me brindó y todo el interés que me mostró y con los cuales me sentí verdaderamente cobijada y acompañada en estos dos años de arduo trabajo, incluso mientras atravesábamos la etapa más dura de la pandemia en la cual enfermé y temí por mi integridad. Muchas gracias, Gerardo, por tus aportes siempre puntuales, pertinentes e inteligentes, por las horas dedicadas a la revisión de esta investigación como sólo alguien minucioso y que ama enormemente compartir su conocimiento con los demás puede hacerlo. Espero que esta humilde Idónea Comunicación de Resultados sea un trabajo del que te sientas orgulloso.

A la Dra. Lillian von der Walde, quien ha tenido la sabiduría de encarnar el *docere, delectare et movere* durante toda mi estadía en la UAM-I. Estoy segura de que fue en una de sus clases durante el 2015 en la que redescubrí la genialidad y belleza del teatro de los Siglos de Oro y decidí comenzar el camino que hoy me condujo hasta aquí. Gracias infinitas, querida maestra, por sus observaciones siempre puntuales y enriquecedoras, por su apoyo y por su enorme generosidad.

A la Mtra. Alma Mejía y al Dr. Juan Pablo Muñoz por su amable recomendación para ingresar al Posgrado; por seguir al pendiente de mi desarrollo académico, y, en el caso de la profesora Alma, eternas gracias por todo el conocimiento compartido durante las clases de la Maestría, por aportar tanto a mi formación académica y por aceptar ser lectora de la presente investigación.

A Emiliano Gopar, por su invaluable ayuda y buen trato; por la gentileza de resolver dudas por teléfono y por el entusiasmo de ofrecerse para ser lector de este trabajo; por la generosidad de aceptarme en los seminarios de Posgrado que impartió en la UAM durante el 2017, mientras yo todavía era estudiante de la carrera de Letras Hispánicas, pues su amabilidad me abrió la puerta a la exploración de un mundo totalmente desconocido para mí, sobre la construcción del espacio en las comedias áureas, saberes que sentaron las bases de lo que hoy es esta investigación.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Estado del arte.....	11
1.1 Apuntes sobre Luis Vélez de Guevara y su dramaturgia.....	13
1.2 Año de composición, diferentes testimonios y particularidades de <i>Los hijos de la Barbuda</i>	30
Capítulo 2. Consideraciones generales sobre los diferentes términos que definen el concepto de espacio	55
2.1 Conceptos de análisis a través de diferentes perspectivas a lo largo del tiempo	56
2.1.1 Según la preceptiva de la época: Cascales, López Pinciano y Lope de Vega	57
2.1.2 A través de la preceptiva del siglo XVIII y XIX: Luzán, Quintana y Durán.....	69
2.1.3 Definiciones del espacio elaboradas por autores contemporáneos	74
2.2 Espacio físico escénico en la puesta en escena: el corral de comedias.....	79
Capítulo 3. Espacio mimético en la obra.....	85
3.1 El palacio y los ambientes cortesanos	86
3.2 El monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia.....	95
3.3 Las murallas (de París y de Pamplona).....	99
3.4 La estacada.....	101
3.5 Explanada de la iglesia de San Dionís	103
3.6 El decorado verbal en <i>Los hijos de la Barbuda</i> , su construcción en el discurso teatral y su importancia en el espacio mimético.	104
Capítulo 4. <i>Los hijos de la Barbuda</i> a través de sus didascalias: controles autoriales codificados en el texto literario y descodificados en el espacio mimético de la puesta en escena.....	117
Capítulo 5. Espacio diegético en la obra	145
5.1 Narración de sucesos anteriores a la historia representada.....	145
5.2 Transmisión de hechos omitidos en el espacio mimético, pero que suceden a la par del tiempo de la representación	149
5.3 Narración de hechos milagrosos, sobrenaturales o mágicos.....	156
5.4 Introducción de romances en el discurso teatral para hacer énfasis en los sentimientos o acciones de los personajes	159
5.5 Pormenorización de sucesos ocurridos durante la virtual representación en un espacio invisible para el espectador, pero coextensivo del espacio escénico.....	173
Conclusiones.....	177
Bibliografía.....	181

Introducción

Luis Vélez de Guevara se desempeñó como uno de los dramaturgos más prolíficos y reconocidos de España durante el siglo XVII, tal como Pellicer, contemporáneo al autor, dejó constancia en su época: “[Vélez de Guevara fue] bien conocido por más de 400 comedias que ha escrito y su grande ingenio, agudos y repetidos dichos y ser uno de los mejores cortesanos de España.”¹ A su vez, Montalbán en su miscelánea *Para todos* menciona que el dramaturgo “había escrito más de cuatrocientas comedias, y todas ellas de pensamientos sutiles, arrojamientos poéticos y versos excelentísimos y bizarros, en que no admite comparación su valiente espíritu;”² sin embargo, la producción teatral de Vélez no ha sido lo suficientemente estudiada. Estoy enterada de que especialistas como Maria Profeti y George Peale se han dedicado a recuperar sus obras; este último investigador ha editado más de cincuenta títulos y tiene planeado publicar otros cuarenta más en los siguientes años.³ También es bien sabido que los textos más analizadas del ecijano han sido *El diablo cojuelo* y *La Serrana de la Vera*.⁴ Son varios los trabajos que se han realizado sobre estos textos de

¹ José de Pellicer y Tovar, *Avisos históricos* apud Emilio Cotarelo y Mori, "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", BRAE, 4, 1917, p. 168.

² Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*, Madrid, 1632, fol. 358.

³ Resulta muy interesante escuchar toda la conferencia, realizada en Écija en el 2019, en la que Peale describe cuáles son sus últimos trabajos de investigación y ediciones críticas de la obra de Luis Vélez. Disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=HzoDKkf_zV4 Consulta: 17/09/22

⁴ Uno de los estudios más importantes sobre Vélez lo encontramos en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, realizado por George Peale en colaboración con William R. Blue: *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1983. Algunos de los trabajos que incluye este compendio serán citados en la presente texto, pero enlistaré a continuación las investigaciones para ampliar el panorama de lo asentado por la crítica respecto al dramaturgo que nos interesa:

- “El prólogo”, George Peale.

- “Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico”, Maria Grazia Profeti, pp. 1-19.

- “Luis Vélez de Guevara and Court Life”, Gareth A. Davies, pp. 20-38.

- “Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón”, Ángel Valbuena Briones, pp. 39-51.

- “Vélez de Guevara's «El Caballero del Sol» and Calderón de la Barca's «El castillo de Lindabridis». (A Response to Professor Valbuena Briones)”, Ruth Lundelius, pp. 52-57.

- “«La Luna de la Sierra»: A Nonviolent Honor Play”, Michael D. McGaha, pp. 58-64.

Vélez; mas, para efectos de esta investigación, no es pertinente entrar en muchos detalles, por lo cual sólo mencionaré algunos de los más importantes. Por lo anterior, considero de suma importancia estudiar la amplia producción teatral de don Luis y enfocarnos en uno de sus textos poco conocidos para abrir un poco más el panorama sobre el universo dramático del autor. Me refiero a *Los hijos de la Barbuda*.

El texto que sirve como objeto de estudio para este trabajo académico puede resumirse de la siguiente manera: la obra sigue los preceptos de la Comedia Nueva, pues se divide en tres jornadas y en ella se desarrollan varias historias que convergen, además de contar con una figura del donaire. La comedia comienza cuando el rey de Navarra, Don García, pierde de vista a uno de los jabalís que cazaba en las tierras de Blanca de Guevara, la Barbuda, quien es viuda de un hidalgo rico llamado Ortún de Lara y tiene dos hijos mellizos: Ramiro y Ordoño. Ella lo invita a comer y se describe los maravillosos guisos que se preparan para la ocasión. El monarca se enamora de la Barbuda, pero la mujer no le corresponde; sin embargo, le entrega a sus hijos junto con el escudero Mudarra y Sancho, paje y figura del donaire, con

-
- "Convention and Innovation in «La Luna de la Sierra»", Charlotte Stern, pp. 65-88.
 - "El lenguaje paremiológico de los campesinos en «La Serrana de la Vera» de Luis Vélez de Guevara", Teresa M. Rossi, pp. 89-103.
 - "Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara", Margherita Morreale, pp. 104-110.
 - "The Resocialization of the «Mujer Varonil» in Three Plays by Vélez", Matthew D. Stroud, pp. 111-126.
 - "Some Thoughts on Vélez as a Tragedian", William M. Whitby, pp. 127-136.
 - "Some Remarks on Tragedy and on Vélez as a Tragedian (A Response to Professor Whitby)", James A. Parr, pp. 137-143.
 - "Vélez de Guevara's «Reinar después de morir» as a Model of Classical Spanish Tragedy", Henry W. Sullivan, pp. 144-164.
 - "«Reinar después de morir»: Imagery, Themes, and Their Relation to Staging", J. E. Varey, pp.165-181.
 - "Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with Specific Reference to «También la afrenta es veneno» (I. Vélez, II. Coello; III. Rojas Zorrilla)", Ann L. Mackenzie, pp. 182-202.
 - "«La Baltasara» in Performance, 1634-35: Reports from the Tuscan Embassy", Shirley B. Whitaker, pp. 203-206.
 - "Los aspectos teatrales de «El Diablo Cojuelo»", Margarita Levisi, pp. 207-218.
 - "A «History of Spanish Literature» by Luis Vélez de Guevara", Hannah E. Bergman, pp. 219-232.
 - "Ingenio y cortesía en «El Diablo Cojuelo» (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)", C. George Peale, pp. 233-253.
 - "An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography", Mary G. Hauer, pp. 254-298.

el objetivo de que los mellizos se armen caballeros y logren honrar su apellido. El rey parte con los chicos y sus acompañantes para reunirse con su hermana, la infanta Urraca, y en el palacio se encuentra con el rey moro Marsilio, quien le pide la mano de la joven princesa; Don García se niega y Marsilio lo afrenta, de modo que Ramiro y Ordoño quieren vengar esa grosería, mas García no se los permite y les dice que se queden en el palacio, esa acción los enfada y los hace sentir ofendidos, pues los hace pensar que el rey no los siente dignos.

En la segunda jornada, Ramiro y Ordoño tienen un altercado con Jimén, caballero de Don García, por lo cual el rey los manda a encerrar; sin embargo, los hermanos logran escapar para buscar por ellos mismos la honra y la gloria para su apellido; en la frontera con Francia deciden separarse y recorrer cada uno su propio camino y Ramiro se queda con la compañía de Sancho. Por otro lado, Don García está decidido a hacer que la Barbuda le corresponda y, para conseguirlo, logra que Mudarra vaya a hablar con ella y la convenga de aceptar su amor, mientras él le lleva una especie de serenata, por supuesto, el rey de Navarra vuelve a ser rechazado por Blanca. Mientras tanto, Marsilio organiza una invasión al reino de Don García. En cuanto a las hazañas de los mellizos, la guerra en Francia es evidente, pues el rey muere y dos personas se disputan el trono: Margarita, hija legítima del rey fallecido; y Roberto, hermano de éste y tío de Margarita. Con el objetivo de que ya no hubiera más muertes por la guerra, sobrina y tío acuerdan dejar el trono en manos de la suerte y ponen a pelear a dos de sus mejores hombres en su representación, quien resulte ganador se convertirá en rey de Francia. Los hijos de la Barbuda se reencuentran cuando deben enfrentarse entre sí, pues Ramiro representa a Margarita y Ordoño a Roberto. Ambos deciden que es más justa la causa de Margarita y que, además, Ramiro podría casarse con ella para lograr la tan buscada honra y, debido a ello, Ordoño se deja ganar.

Al comenzar la jornada tercera, Ramiro se casa con Margarita en la catedral de San Dionís y se convierte en rey consorte de Francia, lo cual libera al país galo de la tiranía. Al lugar llegan la Barbuda ataviada para la guerra y Mudarra para avisar que Marsilio tiene cercada Navarra y les pide ir a apoyar al rey en su empresa de expulsar al moro; ellos aceptan y se unen a la pelea. La figura de Santiago aparece en toda la comedia como protector de los mellizos, así que no es de sorprender que se aparezca en plena batalla y que Marsilio y sus hombres huyan despavoridos al ver en el cielo a un caballero cristiano montado en un caballo con una espada que relumbra más que el sol. Finalmente, los hijos de la Barbuda salvan también el reino de Navarra del tirano, lo cual es repetido en varias ocasiones a través de los vítores de los cristianos triunfadores. Don García, agradecido, le da a Ortuño la mano de su hermana Urraca y, al probar su gran valor, valía y valentía en la guerra contra Marsilio, logra congraciarse con la Barbuda, quien decide aceptarlo como esposo y convertirse en reina de Navarra.

El presente trabajo tiene como objetivo principal hacer una revisión del discurso empleado por Vélez de Guevara para construir dicha comedia a través de la función dramática de los espacios miméticos y diegéticos,⁵ las didascalias y el decorado verbal. Así mismo, me interesa explicar la diferencia entre lo que se representa y lo que se cuenta y analizar cómo de ese equilibrio depende la estructuración de las comedias áureas. A su vez, otro de mis objetivos es mostrar la mimesis y la diégesis como modelos sucedáneos e integrales del teatro de los Siglos de Oro.

⁵ Los cuales podría clasificarse como a) cerrados: el palacio y los ambientes cortesanos y b) abiertos: el monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia, las murallas de París y de Pamplona, la explanada de la iglesia de San Dionís y una estacada. Estos espacios podríamos clasificarlos en cinco categorías, las cuales puntualizo más adelante.

Para lograr lo anterior, se necesita presentar un panorama amplio de cómo funciona el espacio en la comedia que nos ocupa y situarla dentro de la producción teatral del dramaturgo ecijano. De tal suerte, el primer capítulo trata el estado del arte, en el cual reviso el horizonte general de la producción teatral de Vélez, el contexto en el que escribió sus comedias y ahondo en el año de composición y peculiaridades de *Los hijos de la Barbuda* con el fin de corroborar la pertinencia de un estudio como éste.

A su vez, en este primer capítulo pretendo conseguir los siguientes objetivos: el primero estriba en hacer una remembranza de la amplia tradición textual de *Los hijos de la Barbuda*, pues cuenta con un número nutrido de ediciones impresas fechadas en los primeros años del siglo XVII, esparcidas por diversas bibliotecas de Europa, y de manuscritos tardíos, los cuales son obras muy posteriores al texto impreso; dos de ellos fueron fechados hacia finales de la segunda mitad del siglo XVII; otro tiene escrita la fecha en el que fue copiado: 1697, y el último, según la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, data de 1701. Todos los textos de la obra tienen diferencias importantes en el contenido y el uso de las palabras. Finalmente, como parte de las peculiaridades de la obra, considero pertinente determinar si *Los hijos de la Barbuda* pertenece o no a la tradición celestinesca, pues al tratarse de una mujer con pelo facial, se podría pensar que la comedia del dramaturgo ecijano está influida por la figura de la famosa alcahueta, hechicera y prostituta; sin embargo, la obra desarrolla el tópico de la mujer guerrera que tiene atributos y virtudes que podrían considerarse masculinos: valor, valentía, honra, fama y un dominio perfecto de las armas.

En el segundo capítulo, presento un panorama amplio sobre las distintas definiciones de espacio y para ello echo mano de las diferentes nociones de este aspecto presentes en las normativas para la escritura a lo largo del tiempo: de la época de Vélez examino la preceptiva de Cascales, López Pinciano y Lope de Vega. De igual forma, analizo las reglas formuladas

por Luzán, Quintana y Durán en siglo XIX; finalmente, exploro los estudios sobre el espacio realizados en nuestra contemporaneidad por Issacharoff, Arellano, Alonso de Santos, González, Corvin y otros. Además, describo el espacio físico escénico en el cual se representaban los dramas áureos: los corrales de comedias. También reviso los recursos que los dramaturgos tenían disponibles para formular sus textos dramáticos.

En el tercer capítulo profundizo en cómo se configura el espacio mimético presente en la obra: el palacio y los ambientes cortesanos; el monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia; las murallas de París y Pamplona, la explanada de la iglesia de San Dionís, y una estacada. A su vez, incluyo en este capítulo el estudio del decorado verbal, recurso configurador del espacio mimético o del espacio físico escénico y que se construye a través de los parlamentos de los personajes, los cuales caracterizan el espacio para el espectador. En *Los hijos de la Barbuda* podemos encontrar una amplia variedad de decorados verbales y de espacios diegéticos, los cuales se utilizan para narrar un suceso en lugar de representarlo y para describir el lugar en donde se desarrolla una acción y, por ello, resulta importante precisar la diferencia entre cada uno, pues en algunos casos podrían confundirse.

En el cuarto capítulo hago un recuento de los controles autoriales, acotaciones o didascalías empleados en *Los hijos de la Barbuda*, los cuales se codifican en el texto literario y se descodifican en el espacio mimético de la puesta en escena o en las acciones de los personajes. Su función no sólo se basa en el simple apoyo en la representación, sino que estructuran, como trato de demostrarlo en este trabajo, la puesta en escena y la comedia misma; además, tienen una función práctica a la vez que abstracta, de modo que las acotaciones poseen una doble importancia en el texto dramático: la de literalidad y la de teatralidad. Precisar los tipos de acotaciones presentes en la obra de Vélez que nos ocupa

funciona también para comprender la visión estructuradora del dramaturgo y observar cómo, a través de ella, están configurados y contruidos los espacios.

En el quinto capítulo desarrollé los diferentes tipos de espacio diegético en la obra, los cuales clasifíco en las siguientes categorías: a) narración de sucesos anteriores a la historia representada; b) transmisión de hechos omitidos en el espacio mimético por cuestiones de practicidad y economía, pero que suceden a la par de la representación; c) narración de hechos milagrosos, sobrenaturales o mágicos, el caso de la aparición de Santiago que no se ve en escena en dos versiones manuscritas, pero que es transmitida a través del testimonio de los moros; d) introducción de romances en el discurso teatral para hacer énfasis sobre los sentimientos o acciones de los personajes y cómo el romance, principalmente, funciona para transmitir un espacio diegético que no se puede representar por economía y debido a la convención teatral, analizar cómo estas composiciones fungen como auxiliares para configurar el espacio; en este sentido, es productivo revisar la correspondencia entre métrica y construcción del espacio y las implicaciones de las formas métricas en la configuración espacial del drama áureo; por último, e) la pormenorización a través de sonidos de sucesos ocurridos durante la virtual representación en un espacio invisible para el espectador, pero coextensivo del espacio escénico.⁶

⁶ Estas categorías derivan del seminario sobre la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón. Proyecto que se concretó en la UNAM: <https://www.iifl.unam.mx/hlmnovohispana> Asimismo, se puede revisar la tesis doctoral de Emiliano Gopar, en la cual trata la construcción de los espacios en las ocho comedias de Cervantes; disponible en el repositorio del Colegio de México: <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/wh246s39p>

Capítulo 1. Estado del arte

Estudiar la potencialidad y las posibilidades que otorga el espacio ha inquietado a muchos críticos y pensadores a lo largo del tiempo, pues, desde la *Poética* de Aristóteles⁷ o la Epístola a los Pisones,⁸ todas las preceptivas han teorizado sobre cómo construir los espacios en los diferentes géneros literarios, cuyas especificaciones dependen directamente de los códigos culturales, estéticos y artísticos vigentes en una época determinada. En este primer capítulo de mi trabajo de investigación, haré una revisión de la biografía del autor y de su obra con el fin de hacer una remembranza de lo dicho por la crítica sobre el autor de comedias que nos ocupa. Para ello, seguiré la siguiente estructura: En el apartado 1.1, en primer lugar, bosquejaré una breve biografía de Luis Vélez de Guevara; lo comentado por la crítica con respecto a sus obras; en qué antologías podemos encontrar sus textos; para tener mayor claridad sobre su producción teatral. En segundo lugar, esbozaré lo planteado por los estudiosos sobre la configuración y el funcionamiento del espacio en las comedias del Siglo de Oro, especialmente, sobre Vélez.

En el apartado 1.2, recopilaré los trabajos de investigación sobre *Los hijos de la Barbuda*, para lograr los siguientes objetivos: el primero estriba en fijar la fecha de composición de la obra, pues se podría considerar como uno de los primeros trabajos de Vélez de Guevara. En segundo lugar, hacer una remembranza de la amplia tradición textual⁹

⁷ Conviene recordar los postulados del autor griego propuestos en su preceptiva, de los cuales podríamos rescatar los que se enfocaban sobre la unidad de la fábula. *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, L. 8, f. 1451a, 1-35.

⁸ También conocida como el Arte poético de Horacio: “Arte poética”, Horacio, en *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, Gredos, trad. José Luis Moralejo, Madrid, 2008 (Biblioteca Clásica Gredos, 373), pp. 381-410.

⁹ La tradición textual de *Los Hijos de la Barbuda* es considerable; en su edición crítica de la obra, María Profeti afirma que existen varias ediciones impresas del texto, de las cuales hace una amplia descripción; también apunta que se conservan cuatro manuscritos de *Los hijos de la Barbuda* y ofrece detalles de ellos; sin embargo, la investigadora sólo reseña tres de los cuatro que menciona, los cuales se encuentran en la Biblioteca Nacional de España. Por su parte, tengo ubicado otro manuscrito fechado en 1701 y que se encuentra

de *Los hijos de la Barbuda*, pues cuenta con un número nutrido de ediciones impresas fechadas en los primeros años del siglo XVII, esparcidas por diversos países de Europa: España, Reino Unido, Italia y Alemania, y de manuscritos tardíos de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Todas estas fuentes textuales tienen diferencias importantes en el contenido, el uso de las palabras y la construcción de los espacios, pues se agregan u omiten lugares en las diferentes versiones. Finalmente, respecto a si *Los hijos de la Barbuda* pertenece o no a la tradición celestinesca, pues al hablar de una mujer con barba, podríamos inferir que la obra del dramaturgo ecijano tiene algún vínculo con la Celestina, incluso el rey Don García pregunta abiertamente si hay algún defecto en ella por referirse a su persona como “Barbuda”, los indicios presentes en la comedia nos llevan a pensar que, más bien, Vélez desarrolla en su texto el tópico de la mujer guerrera.

resguardado en el Antiguo Fondo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. A su vez, Ramón Mesonero Romanos incluye la comedia en la *Biblioteca de Autores Españoles* de 1858. También cuento con esa edición. Al momento de redactar esta investigación aún no se publicaba la edición de George Peale de la obra, la cual salió a la venta en 2022. La cito a continuación: Luis Vélez de Guevara, *Los Fijos de la Barbuda*, ed. George Peale, introd. Javier Irigoyen-García, Juan de la Cuesta, Newark, 2022, (Ediciones críticas, 103).

1.1 Apuntes sobre Luis Vélez de Guevara y su dramaturgia

Uno de los trabajos más recientes en los cuales se trata de reconstruir la vida de Vélez fue realizado en 2017 por George Peale y Marina Martín Ojeda, quien es responsable del Archivo Municipal de Écija. La investigación aporta datos de la familia de Vélez: padres, tíos, primos, abuelos, y bisabuelos.¹⁰ Se tiene constancia que Vélez de Guevara nació en Écija, Andalucía,¹¹ en agosto de 1579, según su partida de bautismo, aunque su hijo Juan aseguró que su padre nació un año antes, el 26 de agosto de 1578, fecha generalmente admitida por los investigadores.¹² Vélez murió el 10 de noviembre de 1644 en Madrid. Se tiene documentado su deceso, pues Pellicer en sus *Avisos* de 1644 hace una reseña de lo que aconteció el 15 de noviembre:

El jueves pasado, murió Luis Vélez de Guevara, natural de Écija, ujier de cámara de Su Majestad, bien conocido por más de cuatrocientas comedias que ha escrito y su grande ingenio, agudos y repetidos dichos, y ser uno de los mejores cortesanos de España. Murió de setenta y cuatro años. Dejó por testamentarios a los señores conde de Lemos y duque de Veragua, en cuyo servicio está don Juan su hijo. Depositaron el cuerpo en el monasterio de doña María de Aragón, en la capilla de los señores duques de Veragua, haciéndole por sus méritos esta honra. Ayer se le hicieron las honras en la misma iglesia, con la propia grandeza que si fuera título asistiendo cuantos grandes, señores y caballeros hay en la Corte. Y se han hecho a su muerte e ingenio muchos epitafios.¹³

¹⁰ George Peale y Marina Martín, *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, 2017.

¹¹ En esta ciudad existe una institución llamada Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras Luis Vélez de Guevara, la cual, al momento de la escritura de este trabajo ofrece diversos cursos sobre arte y promociona conciertos. El lector puede consultar el siguiente enlace:

<https://realacademialuisvelezdeguevara.com> Consulta: 17/09/22.

Por otra parte, también tengo conocimiento de que existe otra escuela en Écija con el nombre del dramaturgo: Instituto de Enseñanza Secundaria (IES) Luis Vélez de Guevara. Proporciono también el enlace:

<https://www.iesluisvelez.org/portal/datos-de-contacto/> Consulta: 17/09/22.

Curso Académico 2020-2022.

¹² Antonio Díez Mediavilla, “Estudio preliminar”, en Luis Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre y reinar después de morir*, Akal, Madrid, 2002, p. 5.

¹³ Cervantes virtual, SF, http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/ Consulta: 28/01/21.

Por su parte, la Biblioteca Cervantes virtual posee una entrada con una breve biografía del autor.¹⁴ A su vez, podríamos esbozar lo siguiente sobre la vida de Vélez de Guevara: “Entre los más felices ingenios de que puede gloriarse nuestra España y envanecerse justamente la comarca Andaluza, ocupa distinguido lugar insigne Luis Vélez de Guevara, hijo esclarecido de la ciudad de Écija. Sábese que nació por enero de 1570 (de 1574 según algunos biógrafos), pero se ignoran los nombres de sus padres.”¹⁵ Lo anterior es uno de los primeros datos que se tienen sobre la biografía del dramaturgo y pueden encontrarse en el apartado dirigido al autor en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, obra realizada por Cayetano de la Barrera a mediados del siglo XIX. Como mencioné, la fecha de nacimiento de Vélez propuesta por de la Barrera resultó errónea, cuando se encontró la partida de bautismo del autor de comedias.¹⁶ A su vez, durante el siglo XIX, en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Schack hace el siguiente comentario sobre la obra de don Luis:

Luis Vélez de Guevara es de los poetas más distinguidos de su época. Quizás no deba enumerarse entre los dramáticos españoles de primer orden; pero, en cambio, le corresponde entre los de segundo uno de los primeros lugares. Pocas veces excita nuestra sorpresa ni nos admira por el insólito vuelo de su inteligencia o de su imaginación; pero casi todos sus dramas rinden tributo al buen sentido poético sin hacer esfuerzos prodigiosos, y obligándonos a confesar el mérito de obras que no pertenecen, sin embargo, a las creaciones más sublimes del arte.¹⁷

¹⁴ Cervantes virtual, SF, en el siguiente enlace se puede acceder a todo lo que posee la biblioteca relacionada con el autor que nos ocupa, incluidas sus obras digitalizadas y algunos estudios críticos: http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/autor_biografia/ Consulta: 25/02/21

¹⁵ Cayetano de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1860, p. 463.

¹⁶ Documento recuperado de Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/imagenes/imagen/imagenes_fotos_02_partida_bautismo_luis_velez_de_guevara/ Consulta: 28/01/21.

¹⁷ Adolfo Federico Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. E. de Mier, Madrid, 1887, III, 290-91.

La mayor parte de los datos biográficos que se conocen de Vélez de Guevara fueron recopilados y publicados entre 1916-1917, por Emilio Cotarelo y Mori,¹⁸ quien hace un recuento de pormenores sobre la mocedad del dramaturgo, así como su paso por Osuna, en donde se recibió de Bachiller en Artes en agosto de 1596; también se sabe que se le condonó el pago escolar por ser alumno de recursos limitados. Al igual que Cervantes, Vélez formó parte de las fuerzas armadas del reino. El mismo dramaturgo señala que su tiempo invertido en diversas campañas en Italia y en el Mediterráneo fue de seis años. Además, Vélez contó con el reconocimiento de muchos artistas de su época, incluso el autor del *Quijote* le dedica un elogio en el prólogo a sus entremeses de 1615, pues califica a las aparatosas escenografías del dramaturgo andaluz como llenas de “rumbo, tropel, boato y grandeza.”¹⁹

En 1603, Vélez estuvo en Valladolid. No se tienen datos fehacientes de lo que hizo en ese tiempo, de modo que existen algunos vacíos de ciertos periodos de su vida; sin embargo, Gareth A. Davies apunta lo siguiente sobre lo que hizo el escritor alrededor de esa fecha en la corte:

Various clues point to Luis Vélez having been at the new court at Valladolid in 1603, but it is only in 1608 that evidence emerges of his connexion with the powerful family of the Sandoval, one of whom, the Duke of Lerma, was the king's favourite. At this time Vélez was a member of the household of Lerma's second son, the Count of Saldaña. We do not know when he began to serve Saldaña, but he may have joined not long after the Count married into another powerful family at court, that of the Infantado, in 1603. Whatever the facts in this regard, we know that he was in good literary company, for Saldaña was a solid patron of the arts, if only a mediocre practiser of poetry, and to such a honey pot other poets gathered: Lope de Vega, Cervantes, Soto de Rojas, Salas Barbadillo, and Coronel y Salcedo (possibly identifiable with the future commentator on Góngora). However, if we single out among these literati the name of Antonio de Mendoza, scion of a relatively obscure branch

¹⁸ Emilio Cotarelo y Mori, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *BRAE*, III (1916), pp. 621-52; IV (1917), pp. 137-71, 269-308 y 414-444.

¹⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Biblioteca virtual Cervantes, SF, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos--0/html/ff98639e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html Consulta: 03/02/21.

of the great Infantado family, it is because his friendship and rivalry with Luis Vélez entwine careers which for the next thirty years or so would be tied to the court.²⁰

A su vez, en 1603, “[Vélez] escribió el bautismo del Rey, lo cual habrá de entenderse que compuso una relación, de seguro poética, de aquella ceremonia. No conocemos este nuevo trabajo del joven ecijano, pero la noticia sirve para que podamos afirmar que seguía en Valladolid, adonde [sic] se había trasladado a fines de 1600 la corte y donde permaneció cinco años.”²¹ En cuanto a su vida personal, se sabe que contrajo nupcias en cuatro ocasiones y que enviudó en su primer matrimonio; se conoce poco al respecto sobre su viudez. Después volvió a casarse en tres ocasiones: la primera, con Úrsula Ramisi Bravo; la segunda, con Ana María del Valle, y la tercera alianza fue con María López de Palacios, en 1608, 1618 y 1626, respectivamente. Tuvo varios hijos fruto de estas relaciones; el más destacado de ellos fue Juan, tal como apunta Germán Vega en el apartado dedicado al autor del *Diccionario Filológico de la literatura española del siglo XVII*: “De sus hijos, destaca Juan, nacido en 1611, y heredero de su dedicación a la literatura y hasta de su futuro cargo en la corte del monarca. En su partida bautismal el padre es identificado como «criado del conde de Saldaña –quien ofició de padrino junto con su esposa– y poeta».”²² Otros datos relevantes para armar el perfil biográfico del dramaturgo andaluz son los que aporta Maria Grazia Profeti en 1965 en “Note critiche sull’opera di Vélez de Guevara” dentro de la *Miscellanea di Studi Ispanici*.²³

²⁰ Gareth A. Davies, “Luis Vélez de Guevara and Court Life”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1983, p. 20.

²¹ Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 461.

²² *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVII*, vol. II, ed. Pablo Jauralde, Castalia, Madrid, 2010 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica). p. 580

²³ María Grazia Profeti, “Note critiche sull’opera di Vélez de Guevara”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, Università di Pisa, Pisa, 10, 1965, pp. 47-174.

En cuanto al catálogo de obras dramáticas de Luis Vélez de Guevara, Vega García-Luengos asegura que es uno de los más dilatados del teatro universal,²⁴ y eso se debe, quizá, a que el dramaturgo se ha visto eclipsado por figuras colosales como Lope, Tirso o Calderón; sin embargo, en los últimos años, un renovado interés por el ecijano ha permitido arrojar nuevas perspectivas sobre su dramaturgia, lo cual ha rescatado sus comedias del olvido en el que permanecieron durante mucho tiempo, a partir, sobre todo, del siglo XIX.

En cuanto a la clasificación de las obras de Vélez, el trabajo de Spencer y Schevill, realizado en 1937, funge como una de las piezas angulares, pues propone una división de su dramaturgia en comedias novelescas, histórico-novelescas, divinas, autos, colaboraciones, entremeses y bailes.²⁵ En este mismo trabajo, los autores sitúan la obra que nos ocupa como parte del *corpus* del ecijano en el subgénero de comedia novelesca, lo cual estaría en concordancia con las observaciones de Matas en su análisis de las comedias históricas centradas en la figura de los reyes de España. Dicho investigador no incluye en su análisis a *Los hijos de la Barbuda*; sin embargo, no se puede negar que la comedia posee, de alguna manera, una base histórica, como señala:

Por otra parte, resulta interesante que los poetas se hayan fijado en los monarcas de otros reinos hispánicos (además de responder a la veracidad histórica, la recreación dramática de los distintos reinos hispánicos contribuye, por otra parte, a reforzar la perspectiva de la supremacía de Castilla convertida en el epicentro, no solo geográfico, de la futura configuración de España como Imperio), como hiciera Lope al dramatizar la trágica historia

²⁴ Germán Vega García-Luengos, "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro", *Ecija, ciudad barroca*, Écija, 2005, pp. 49-70.

²⁵ Forrest Spencer y Rudolph Schevill, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Univ. of California Press, Berkeley, 1937. A su vez, entre las páginas 55-59 los autores revisan la obra de Vélez que nos ocupa, de la cual citan los primeros y últimos versos. En su estudio, hacen un resumen de la comedia y proponen un breve análisis de los romances empleados por Vélez dentro de *Los hijos de la Barbuda*. Es pertinente mencionar que los últimos estudios sobre la obra dramática de Luis Vélez de Guevara son los realizados por G. Peale y H. Urzáiz en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, I, pp. 929-959. También G. Peale, "Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero," en *Paraninfos, segundones y epígonos comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Anthropos Editorial, Barcelona, 2004, pp. 77-87.

de *El príncipe despeñado*, ocurrida durante el reinado de Sancho Garcés IV de Navarra, en el que también vemos el asesinato de un déspota lujurioso, despeñado en el barranco de Peñalén. Una anécdota y una pieza que inspiraría el drama de Matos Fragoso *La venganza en el despeño, y tirano de Navarra*. En la corte de Navarra del rey García, aunque en los siglos XI y XII, también Luis Vélez de Guevara situó tres comedias: *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra* (donde el trasunto histórico es inexistente), *El conde don Sancho Niño* (García III) y *Los hijos de la Barbuda* (Vega, 2005).²⁶

Siguiendo el raigambre histórico de Vélez, Germán Vega realiza un análisis de la postura del andaluz ante la tradición escanderbesca y ofrece una descripción de algunas obras del dramaturgo.²⁷

En 1983, Profeti hizo un recuento sobre las opiniones que tenían los contemporáneos al teatro de don Luis. En su texto, la investigadora revisa la crítica realizada sobre el dramaturgo andaluz para poder conceptualizar de una forma muy general problemas que podrían resultar difíciles de resolver, pero que son necesarios para la interpretación de la obra, como ella misma lo asegura:

Ya se ve que mi intento ha sido plantear una serie de problemas —demasiado numerosos y demasiado complejos, sobre todo en relación a los límites de tiempo a los que he tenido que ceñirme— acerca de los cuales debemos dirigir nuestra atención, y no ofrecer soluciones unívocas; como ya no creemos en la posibilidad de un juicio resolutorio y absoluto, así no creemos en la existencia de un método crítico objetivo, óptimo, único.²⁸

²⁶ Juan Matas Caballero, “La fuerza de las historias representada. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro”, en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, ed. Isabelle Rouane Soupault y Philipp Meunie, Textuelles, Aix-en-Provence, 2015, p. 67.

²⁷ Germán Vega García-Luengos, “Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas”, en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. Robert Lauer and Henry W. Sullivan, Peter Lang, New York, 1997, pp. 343-71. A su vez, Peale tiene una edición crítica de las comedias escanderbecas de Luis Vélez de Guevara: ed. George Peale, *Comedias Escanderbecas: El Jenizaro de Albania; El Príncipe Esclavo*, primera Parte; *El Príncipe Esclavo*, Segunda Parte; *El Gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2019, p. 67.

²⁸ María Grazia Profeti, “Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1983, pp. 1-19.

Mary Hauer realizó su disertación de doctorado para la Louisiana State University en 1971, la cual está enfocada en mostrar un panorama crítico de Vélez de Guevara; en dicho texto, la investigadora hace una reconstrucción biográfica del autor andaluz y, posteriormente, anexó una recopilación de 283 investigaciones diferentes sobre su dramaturgia.²⁹ Años más tarde, en 1983, publicó un índice de 97 estudios referentes a la producción del autor. La mayor parte de estas investigaciones se centra en *El diablo cojuelo*, de 1641 y *La Serrana de la Vera*, escrita hacia 1630, las obras más analizadas del autor, pues la mayor parte del *corpus* crítico del dramaturgo se ha enfocado en éstas.³⁰ En este sentido, *El diablo cojuelo* se caracteriza, al igual que *La Serrana de la Vera* y *La niña de Gómez Arias*, por el tratamiento de temas de la tradición oral. De esta suerte, uno de los estudios más amplios sobre este texto en prosa del andaluz lo encontramos en el libro de Peale de 1977, enfocado en describir en qué se diferencia de otros textos en prosa ibérica de su tiempo. Se trata, pues, de una examinación de los elementos genéricos que conforman la obra.³¹ También resulta pertinente mencionar que desde el siglo XIX, la crítica ha tomado en cuenta esta obra; una de las menciones más destacadas de la época es la del hispanista George Ticknor, quien la recopila en el tercer volumen de su *Spanish Literature*.³² A su vez, Vega García-Luengos y Ramón Valdés Gázquez han estudiado la influencia de Góngora y Quevedo, respectivamente, en *El diablo cojuelo*. El artículo de Vega del 2006 estriba sobre el influjo de Góngora en los dramaturgos de los primeros cuarenta años del siglo XVII, el periodo más

²⁹ Mary Garrett Hauer, *Luis Vélez De Guevara: a Critical Bibliography*. LSU Historical Dissertations and Theses, Louisiana, 1971.

³⁰ Mary Garrett Hauer, "An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography" en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1983, pp. 254-298.

³¹ George Peale, *La anatomía de El diablo cojuelo. Deslindes del género anatómico*, U.N.C. University of North Carolina, NC, 1977 (Volume, 191).

³² George Ticknor, *Spanish Literature In Three Volumes*, Harper and Brothers, New York, 1849.

dinámico del desarrollo de la Comedia Nueva.³³ Asimismo, en su investigación de 2018, Valdés Gázquez profundiza en los paralelismos de este texto de Vélez con algunas figuras que se podrían considerar como típicamente “quevedescas.”³⁴

La Serrana de la Vera es una refundición de varios tópicos medievales y de la figura de las serranas, de las cuales, las más populares han sido las que se hallan en el *Libro del buen amor*. En este sentido, la investigación de Daniele Crivellari realizada en 2005, explica cómo Vélez utiliza la tradición y la innovación para la construcción de su protagonista.³⁵ Por su parte, en 2007, Alejandro González Terriza propone una clasificación de los distintos textos tradicionales relativos a la figura de las serranas en la tradición popular, así como una reconstrucción de los elementos que constituyen el núcleo de estas tradiciones folclóricas.³⁶ Al respecto de cómo la obra fue recibida, en 2004, Pilar Bolaños Donoso propone un análisis, cuyo eje central se fundamenta en la recepción de *La Serrana de la Vera* en los siglos XVII y XIX.³⁷ A su vez, es necesario recapitular el estudio de Enrique Rodríguez Cepeda, realizado en 1974, sobre las fuentes y relaciones en esta comedia. En su investigación, estudia la influencia de la literatura pastoril y de las creaciones de transmisión oral inmersas en la obra

³³ Germán Vega García-Luengos, “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara” en *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento. Atti del Convegno internazionale*, Bulzoni Editore, Roma, 2006, pp. 29-48.

³⁴ Ramón Valdés Gázquez, “Francisco de Quevedo, alias ‘Diablo Cojuelo.’ Pasajes, hechos e hipótesis de alusiones en la novela de Vélez de Guevara con la figura de Quevedo al fondo”, en *La Perinola*, 22, Universidad de Navarra, Navarra, 2018, pp. 347-373.

³⁵ Daniele Crivellari, “La Serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 14, 2005, pp. 37-62.

³⁶ Alejandro González Terriza, “La Serrana de la Vera: constantes y variaciones de un personaje legendario”, en *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007).

³⁷ Pilar Bolaños Donoso, “Luis Vélez de Guevara y la recepción de su obra teatral en los siglos XVIII y XIX: modernidad de La Serrana de la Vera”, *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004, pp. 117-130.

y, hacia el final de su trabajo, menciona a *Los hijos de la Barbuda*, obra que nos ocupa, a la cual sitúa en la tradición del desarrollo del tópico de la mujer valiente y decidida.³⁸

En un esfuerzo por precisar el año de composición de *El alba y el sol*, Javier González realizó en 2011 un amplio estudio sobre la métrica empleada en la obra y en otras comedias del dramaturgo, el cual permite precisar el año en el que fueron compuestas.³⁹ El trabajo de González propone un tipo de acercamiento al estudio del romance en Vélez de Guevara. Dicho tema es ampliamente estudiado en 2008 por Daniele Crivellari en *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*.⁴⁰ Del mismo modo, en su estudio de 2008 titulado “Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero,” el investigador hace énfasis en el empleo del romance para la configuración de los espacios en la dramaturgia del autor andaluz.⁴¹

En 2010, se publicó el *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVII* editado por Pablo Jauralde para Castalia, trabajo ya citado en esta tesis, pero que merece una mención aparte debido a la importancia que tiene para los estudios del dramaturgo que nos ocupa, pues no sólo resume la biografía de Vélez y hace un enlistado de sus obras, sino que ofrece una amplia descripción de ellas y en qué bibliotecas podemos encontrarlas. El apartado sobre el autor ecijano se encuentra entre las páginas 580-616 y fue realizado por Germán Vega García-Luengos en el área del teatro y por Ramón Valdés Gázquez en la parte del

³⁸ Enrique Rodríguez Cepeda, “Fuentes y relaciones en *La Serrana de la Vera*”, *NRFH*, 23, COLMEX, México, 1974, pp. 100-111.

³⁹ Javier González Martínez, “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*, Universidad de León, León, 2011, pp. 119-138.

⁴⁰ Daniele Crivellari, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Carocci, Roma, 2008 (Biblioteca Medievale. Saggi, 24).

⁴¹ Daniele Crivellari, “Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero” en *actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, 2008, pp. 85-94.

Diablo cojuelo. Sobre la obra que nos ocupa, se localizan datos interesantes que serán retomados en el subcapítulo siguiente de éste.⁴²

Resulta imprescindible mencionar los aportes de George Peale, quien ha dedicado su vida a estudiar, recuperar y editar la obra del dramaturgo andaluz. Estos estudios han resultado fundamentales para plantear un *corpus* crítico del autor. Algunos de los títulos de las ediciones que ha realizado de los textos de Vélez son: *El águila del agua*, *El amor en vizcaíno*, *El conde don Pero Vélez- Don Pero Miago*, *El espejo del mundo*, *El hijo del águila*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *El primer conde de Orgaz*, *El rey en su imaginación* y *La Serrana de Vera*. Como mencioné, Peale también realizó una edición crítica de la obra que nos ocupa. Para el 2011, Peale estaba trabajando también en una edición crítica del texto que nos ocupa, como lo asentó en la bibliografía de una de sus investigaciones en donde desarrolla algunos elementos de *El alba y el sol*: “——, Los hijos de la Barbuda. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (En preparación).”⁴³ Sin embargo, como mencioné, la edición salió a la venta en 2022. Asimismo, en otra de sus valiosas aportaciones, Peale ofrece un amplio panorama sobre las reflexiones de la crítica acerca del quehacer teatral del ecijano en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, publicación editada por él y dedicada sólo al estudio y difusión de las obras de Vélez. También hizo la presentación del número 129 de la revista *Criticón*, edición especializada en la dramaturgia del andaluz: *Luis Vélez de Guevara, dramaturgo: nuevas pistas y proyecciones críticas*.⁴⁴

⁴² *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVII*, vol. II, ed. Pablo Jauralde, Castalia, Madrid, 2010 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

⁴³ George Peale, “Mito, historia y teatralidad: Luis Vélez de Guevara, *El alba y el sol* (1613-1855)”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Instituto de Estudios Almeriense, Almería, 2011, p. 124.

⁴⁴ *Luis Vélez de Guevara, dramaturgo: nuevas pistas y proyecciones críticas*, *Criticón*, 129, 2017. Todas las investigaciones de este número de *Criticón* resultan muy importantes para situar la crítica sobre Vélez

Del mismo modo, en su artículo de 2014, “Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva” el investigador expone cómo, a partir de 1610, el dramaturgo se

en esta contemporaneidad. A continuación, mencionaré la introducción y los ocho artículos que constituyen este volumen dedicado al dramaturgo ecijano y haré un breve resumen de cada uno:

La “Presentación” (pp. 5-6) corrió a cargo de George Peale y en ella, el investigador propone que esta serie de trabajos responde al propósito de establecer planteamientos que señalen nuevos caminos para el estudio del *corpus* del dramaturgo que nos ocupa y de esa forma abrir caminos para futuras investigaciones en el campo del teatro español del Siglo de Oro.

El texto “Historiografía, genealogía y onomástica: la cuestión del judaísmo de Luis Vélez de Guevara” (pp. 7-22), de Marina Martín Ojeda y C. George Peale, documenta la progenie hebraica del autor y un entorno familiar converso que ha asimilado la religión cristiana y que, sobre todo, se halla libre de condenados por la Inquisición, lo cual refuta uno de los tópicos asociados a su figura: el cambio del apellido Santander por el de Guevara.

La segunda investigación corre a cargo de Teresa Ferrer Valls y se titula: “Vélez de Guevara representado en el siglo XVII: tras las huellas de los documentos” (pp. 23-39). El texto ofrece una evaluación crítica de las noticias de la representación de las obras dramáticas de Luis Vélez de Guevara, las cuales fueron transmitidas a través de diferentes fuentes y se encuentran reunidas en la base de datos *CATCOM*, dicha recopilación tiene como objetivo mostrar el panorama sobre la recepción de las obras de este autor dramático a lo largo del siglo XVII.

El tercer estudio “Luis Vélez de Guevara y la comedia palatina” (pp.41-68), de Miguel Zugasti, tiene como *corpus* de análisis ocho obras suyas que pertenecen al género de la comedia palatina. Seis títulos son de segura autoría: *Amor es naturaleza*, *Celos*, *amor y venganza*, *La obligación a las mujeres*, *El rey en su imaginación*, *El rey muerto* y *Virtudes vencen señales* y dos que se consideran atribuciones dudosas: *El embuste acreditado* y *disparate creído* y *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*. Zugasti analiza la adecuación de cada una de las piezas a los patrones que configuran el género palatino y concluye el estudio con la división de los títulos elegidos en dos grupos: las comedias palatinas cómicas y las comedias palatinas serias.

La cuarta investigación “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*” (pp. 69-92), de Héctor Urzáiz, versa sobre un análisis textual entre *Correr por amor fortuna*, la única comedia de enredo del autor ecijano, y Trancos IV y V de *El Diablo Cojuelo*.

El quinto estudio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez titulado “*El vaso de elección*, *San Pablo*, una comedia de Vélez de Guevara atribuida a Lope de Vega” (pp. 69-92) trata de comprobar que la obra mencionada, atribuida y publicada a nombre de Lope de Vega, realmente fue escrita por Luis Vélez de Guevara y corresponde al período 1610-1615. El autor basa la nueva atribución en tres puntos: 1) la coincidencia, con leves variantes, de *El vaso de elección* con un pasaje de *Los tres portentos de Dios*; 2) un análisis de la métrica de Lope y de Vélez en ese período; y 3) la presencia de un sistema lexical que es constante en Vélez y casi inexistente en Lope.

La sexta investigación a cargo de Lola Josa con título “Reflexiones sobre la música como principio rector en el teatro de Luis Vélez de Guevara” (pp. 103-117) señala que el autor poseía el talento necesario para entender las posibilidades dramáticas que brindaba el romancero lírico, las cuales explotó al máximo a la hora de componer sus comedias. A su vez, tenía la delicadeza de atender ciertas necesidades teatrales al incluir argumentos musicales que generaran canciones cantadas (y algunas bailadas) en escena dentro de las obras. Para la autora es muy importante señalar que el arte dramático del ecijano está estrechamente vinculado con la música. Esta investigación resultará relevante más adelante en esta tesis, pues *Los hijos de la Barbuda* contiene muchas secuencias guiadas por la música.

El séptimo estudio “Sobre el romance en las comedias de privanza de Luis Vélez: algunas reflexiones y unas propuestas” (pp. 119-133), de Daniele Crivellari, es una llamada de atención sobre la necesidad de emprender un estudio sistemático de la significación de la polimetría en el teatro de Luis Vélez de Guevara. El artículo ofrece algunas reflexiones sobre el valor estructurante y temático ligado a la presencia en el tablado de algún personaje específico que se aprecia tras el empleo del romance en las piezas.

La última investigación titulada: “Bibliografía analítica sobre Luis Vélez de Guevara y su obra dramática (1983-2015)” (pp. 135-165), de Javier J. González Martínez, ofrece un panorama general de lo asentado por la crítica en estos años y menciona muchos de los trabajos citados en esta tesis.

desempeñó también como un tramoyista hábil que fue precursor en el empleo del espacio, pues muestra cómo el autor va ensanchando el espacio escénico horizontal y vertical para dinamizar la puesta en escena.⁴⁵

Vélez de Guevara tiene en su repertorio obras de subgéneros variados, desde las que se denominan de capa y espada, entre las cuales sólo podría clasificarse *Correr por amor fortuna*, obra fechada por George Peale hacia 1632, la cual fue objeto de análisis en mi tesis de licenciatura,⁴⁶ y *La niña de Gómez Arias*, de 1614, comedia que refundiría Calderón de la Barca un par de años más tarde. Por su parte, en su *Historia del teatro español* del 2003,⁴⁷ Peale y Urzáiz proponen que Vélez también desarrolló este subgénero de la comedia de los Siglos de Oro en *Los sucesos en Orán*; sin embargo, en uno de sus trabajos del mismo año, Vega García-Luengos, asegura que las obras que sus colegas clasifican como pertenecientes a las comedias de capa y espada no forman parte de esa tradición propiamente “[aunque tengan] algunas coincidencias, como puede ser un enredo más marcado de lo normal, el tema amoroso, etcétera.”⁴⁸ Cabe mencionar también que el autor andaluz realizó dramas muy icónicos de tema histórico, como *Reinar después de morir*, una de sus últimas comedias compuesta hacia 1635 —el mismo año en el que *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca fue llevada al tablado— y cuyo eje central se fundamenta en la tradición oral de los sucesos ocurridos en el reino de Portugal en el siglo XIV. Por su parte, Javier González, en su texto

⁴⁵ George Peale, “Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva” en *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, coord. Francisco Sáez Raposo, Academia Editorial del Hispanismo, Vigo, 2014, pp. 203-227.

⁴⁶ Kahira Itzel Gordillo Plancarte, *Correr por amor fortuna sobre el escenario*, tesis de licenciatura, UAM-I, CDMX, 2018.

⁴⁷ George Peale y Héctor Urzáiz, “Vélez de Guevara”, en *Historia del teatro español*, dir. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, t. 1, 2003, pp. 929-959.

⁴⁸ Germán Vega García-Luengos, “La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*”, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza, Universidad de Castilla-la Mancha, Madrid, 2003, pp. 373-395.

de 2011 “Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara,” clasifica dentro de este tipo de comedias los siguientes títulos: *Amor en vizcaíno*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Alba y el Sol*, *El asombro de Turquía*, *El águila del agua*, *El caballero del sol* y *El conde don Pero Vélez*.⁴⁹

Debido a la gran variedad temática del autor andaluz, la cual podría desarrollar situaciones o tópicos delicados para ciertos intereses y personas, algunas de sus piezas se vieron censuradas por los oidores de la época, como apunta Javier González en su investigación de 2019 dedicada a documentar la censura en las comedias del ecijano. El *corpus* de esta investigación son quince comedias de Vélez que pueden servir para estudiar cómo afectaron los distintos procedimientos censores en la creación del dramaturgo.⁵⁰

En cuanto al teatro breve del ecijano, Urzáiz afirmó lo siguiente: “un aspecto marginal y que hasta ahora ha suscitado escasa atención entre la crítica.”⁵¹ A su vez, en 1997 propuso que los entremeses de Vélez de Guevara, aunque el autor sea uno de los dramaturgos más

⁴⁹ Javier González Martínez, “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. 8-31.

⁵⁰ Javier González Martínez, “La censura escénica y literaria del teatro de Luis Vélez de Guevara”, *Talia. Revista de estudios teatrales*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, pp. 67-86.

⁵¹ Javier González Martínez, “El teatro breve de 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)*, ed. Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, Excmo. Ayuntamiento de Écija, Sevilla, 1994, p. 283. Este trabajo de investigación forma parte de un coloquio que dedica buena parte de su programa a estudiar la dramaturgia de Luis Vélez de Guevara. En las actas de ese congreso se encuentran los siguientes trabajos:

-Agustín de la Granja, “Por los trancos de *El Diablo Cojuelo*.” pp. 15-26.

-George Peale, “Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara”, pp. 27-62.

-Maria Grazia Profeti, “Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos: *El Diablo Cojuelo* y el teatro”, pp. 63-78.

-Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, “La Casa de Comedias de Écija en la primera mitad del siglo XVII (1617-1644)”, pp. 79-110.

-Germán Vega García-Luengos, “Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez”, pp. 111-130.

-María Rosa Álvarez Sellers, “Una tragedia amorosa y política: Reinar después de morir”, pp. 211, 226.

-Héctor Brioso Santos, “Vélez de Guevara y la sátira barroca: el tema de los encochados”, pp. 227, 236.

destacables de su tiempo, son las obras que los críticos han tenido menos presentes, y teoriza que puede deberse a que su producción no abunda en los géneros breves. Así, señala:

Siendo Luis Vélez de Guevara uno de los dramaturgos más importantes del Siglo de Oro, con una producción dramática amplia y variada, que ha suscitado en los últimos tiempos el interés de muchos especialistas, su teatro breve ha pasado, sin embargo, bastante desapercibido, quizá por ser muy pequeño el número de sus piezas cortas conocidas: dos o tres loas, algún baile y seis entremeses.⁵²

Para comprender mejor la dramaturgia del ecijano, resulta pertinente señalar el influjo que tuvo Vélez en la generación posterior de dramaturgos, especialmente en Pedro Calderón de la Barca, quien, además de hacer una refundición de *La niña de Gómez Arias*, utilizó muchos de los recursos empleados por Vélez en sus comedias. Entre ellos, podríamos mencionar la influencia de *Correr por amor fortuna*, del andaluz, en *La vida es sueño*, obra cúspide de Calderón⁵³ o el caso de la construcción de los espacios en los dramas históricos o palatinos de cada uno de estos dramaturgos. Asimismo, es conveniente mencionar que uno de los estudios más recientes sobre la dramaturgia de Vélez fue realizado por Alejandra Camacho Ruán en su tesis doctoral para el Colegio de México, la cual se centra en analizar

-Mercedes Cobos Rincón, "Sobre la autoría del diario de la jornada del Cardenal Arzobispo de Sevilla, don Rodrigo de Castro, al recibimiento de la Archiduquesa Margarita de Austria para sus bodas con Felipe III, atribuido a Luis Vélez", pp. 237-252.

-Aurora Domínguez Guzmán, "Una justa poética celebrada en Écija en 1633", pp. 253-264.

-Elisa María Domínguez De Paz, "El mundo socioliterario de la mujer en *El Ollero de Ocaña*, de Luis Vélez de Guevara", pp. 265- 274.

-Susana Hernández Araico, "Anomalías sorprendentes y alusiones históricas en una comedia poco conocida de Vélez de Guevara: *A lo que obliga el ser Rey*", pp. 275-287.

-Héctor Urzáiz Tortajada, "El teatro breve de Luis Vélez", pp. 283-288.

-Ramón Valdés Gázquez, "Problemas para la edición de *El Diablo Cojuelo*", pp. 289, 298.

-Miguel Zugasti Zugasti, "*Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* comedia olvidada, que no perdida, de Luis Vélez de Guevara", pp. 299-314.

⁵² Héctor Urzáiz, "Un entremés olvidado de Luis Vélez de Guevara: *Los atarantados*", *Criticón*, 71, 1997, p. 127.

⁵³ Germán Vega estudia la influencia de Vélez en Calderón y hace un especial énfasis en desarrollar la concepción de la vida como sueño por ambos dramaturgos. Germán García-Luengos, "Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido", en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*. Ed. L. Lobato, et al., Universidad de Burgos, Burgos-Ayuntamiento, Madrid, 1995, pp. 117-130.

prodigios diabólicos y eventos sobrenaturales en escena, cuyo sustento de construcción son leyendas, creencias o refranes, es decir, el empleo de la materia de tradición oral y del amplio repertorio tradicional y supersticioso en los entramados dramáticos de Vélez de Guevara.⁵⁴

Por otra parte, el espacio es un elemento estructurador de la puesta en escena; desde la potencialidad de la representación de un texto, el estudio del espacio debe ser una ocupación fundamental en el quehacer teatral, pues no funge como un ente irrelevante. En el teatro de los Siglos de Oro, el número de posibilidades espaciales se ve sustancialmente reducido; por ello, cada lugar representado codifica una importante intención comunicativa, la cual se construye con lenguaje en el discurso de los personajes. En este sentido, a diferencia de la novela, cuyos espacios pueden multiplicarse respecto a las necesidades de la diégesis, en el drama este número de posibilidades espaciales se ve sustancialmente reducido; debido a ello, cada lugar representado codifica una intención comunicativa, tal como aseguró Luis Alonso de Santos en 2008, al mencionar que: “El teatro no puede permitirse la fluidez espacio-temporal que tienen el cine y la novela [...] Pero esto no es una limitación; sino una especificidad que define y da su auténtica dimensión al hecho teatral. La importancia del espacio no radica en su movilidad; sino en su cualidad y los acuerdos sobre su convención.”⁵⁵ Sobre el mismo tema, en 1991, Amezcua definió el teatro como un “género que se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo delimita.”⁵⁶ Asimismo, Amezcua propone que el teatro áureo es también un espacio simbólico que crea

⁵⁴ Alejandra Camacho Ruán, *Recursos tradicionales en la obra de Luis Vélez de Guevara: recreación de prodigios y sucesos sobrenaturales*, COLMEX, CDMX, 2022.

⁵⁵ José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 2008. p. 430.

⁵⁶ José Amezcua, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, UNAM-UAM, México. 1991, p. 9.

su propio campo semántico en escena, generador de un código que está contenido en el texto por un dramaturgo para que el espectador logre desentrañarlo.⁵⁷

La puesta en escena en el Siglo de Oro se define por la multiplicidad de espacios, tal como apuntó García Barrientos en 2003: “Los espacios múltiples [implican] la mutación de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras, sobre el mismo espacio escénico (o sobre varios).”⁵⁸ Lo anterior sugiere cierta plasticidad al momento de configurar las secuencias bajo la convención teatral existente en el siglo XVII.⁵⁹

En 1989, Ubersfeld definió al espacio teatral como “un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia.”⁶⁰ Además, su configuración dependerá de “un sistema cultural imbricado de las posiciones religiosas y políticas que configuran la ideología”,⁶¹ apuntó Aurelio González en 2006

⁵⁷ Revítese José Amezcua, “El espacio simbólico: el caso del teatro español de los Siglos de Oro”, en *Acta Poética*, No. 7, UNAM, 1987, pp. 37-48.

⁵⁸ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2003 (Teoría de la literatura y literatura comparada, 24). p. 130.

⁵⁹ Respecto a la convención teatral en el siglo XVII, Durán apuntaba lo siguiente: “[...] dicho género de composiciones [las comedias áureas] no es muchas veces otra cosa que unas novelas puestas en acción; [...]” Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la Decadencia del Teatro antiguo español*, Madrid, Ortega y Cía., 1828. p. 80. López Pinciano puso énfasis en la doble trama de las comedias áureas: “[La comedia áurea] Bien puede tener, no sólo argumento, pero la fábula toda, diversas acciones; mas que sea la una principal, como en el animal vemos que tiene muchos miembros, y el corazón es el principal principio y fuente de todos; á los cuales él con su natural calor alimenta [...]” Alfonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* [1596], ed. Pedro Muñoz, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, Valladolid, 1824, p. 190. Lo anterior no sólo podría tener implicaciones en la trama principal y las secundarias derivadas de ella, comunes en el drama áureo, sino también en los múltiples espacios para configurarlas. Por su parte, Francisco Cascales expuso sus teorías dramáticas en las *Tablas poéticas*, de 1617, las cuales fueron inspiradas en poéticas italianas de Minturno y Robortello: Cascales, Francisco, *Tablas poéticas* (1617), Madrid, A. Sancha, Madrid, 1779. Por otro lado, el más férreo crítico de la comedia áurea fue Luzán, quien dedicó todo el libro tercero de su *Poética* a explicar por qué las piezas teatrales del Siglo de Oro no eran buenas, básicamente, por no respetar tres aspectos: las unidades aristotélicas, la finalidad moralizadora y la verosimilitud. Véase Ignacio de Luzán, “De la tragedia, comedia y otras poesías dramáticas” en *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Cátedra, Madrid, 2008 (Letras Hispánicas, 624) pp. 437-609. Profundizaré en los postulados de estos autores en el segundo capítulo de este trabajo de investigación.

⁶⁰ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres, Universidad de Murcia-Cátedra, Madrid, 1989 (Signo e imagen, 18), p. 109.

⁶¹ Aurelio González, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la AISO*, Salamanca-Valladolid, 2006, p. 62.

respecto al mismo tema. A su vez, no omito mencionar lo sugerido por Vitse en 1996 sobre el espacio dramático, el cual “sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo va construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes.”⁶²

Por otra parte, es muy interesante mencionar el estudio de Ubersfeld, *La escuela del espectador*. En este trabajo, la investigadora hace énfasis en el punto de vista del espectador, de quien solicita una presencia activa y participativa en el hecho teatral, el cual entiende como un conjunto de signos y códigos propios y abiertos al estudio.⁶³

En 1996, Patrice Pavis ofrece una tipología muy completa del espacio en su *Diccionario del teatro*, del cual los siguientes conceptos son pertinentes para esta investigación:⁶⁴ a) El espacio actoral: “el lugar teatral en donde evolucionan los actores. Por razones prácticas, un espectáculo siempre se ve obligado a delimitar su perímetro de acción, que forma un espacio simbólico inviolable, franqueable para el público, incluso cuando éste es invitado a invadir el dispositivo escénico.” (169) b) El espacio dramático: “se opone al espacio escénico y está en constante movimiento, depende de las relaciones actanciales que necesariamente tienen que cambiar para que la obra tenga un mínimo de acción.” (170) También lo define como: “el espacio al cual se refiere el texto un espacio abstracto y el lector debe construir a través de su imaginación.” (173) c) El espacio escénico: “es el espacio completamente perceptible por parte del público sobre el escenario y nos es dado por el espectáculo.” (171) d) Espacio teatral: “propone una noción de espacio que hoy se conoce

⁶² Marc Vitse, “Los espacios en *La dama duende*”, *Rilce*, 12.2, 1996, p. 338.

⁶³ Anne, Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Trad. Silvia Ramos, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997 (Teoría y práctica del teatro, 12).

⁶⁴ Todos los conceptos que se enuncian a continuación fueron tomados de la siguiente edición y en adelante, sólo anotaré el número de página: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, trad. Joume Melendres, Paidós, Barcelona, 1996.

siendo muchísimo para interpretar la teoría teatral como las ciencias humanas.” (172) A su vez, lo define como: “es el espacio real del escenario donde se representa alguna comedia en donde se mueven los actores.” (173) e) El espacio textual: “es el espacio considerado en su materialidad gráfica fónica o retórica, el espacio de la partitura donde están consignadas las réplicas y las didascalías.” (175)

Una vez configurado el panorama general sobre los estudios de Vélez de Guevara y su dramaturgia, estudiaré las particularidades de *Los hijos de la Barbuda*, el texto que nos ocupa.

1.2 Año de composición, diferentes testimonios y particularidades de *Los hijos de la Barbuda*⁶⁵

Dentro del repertorio dramático de Vélez también podemos encontrar comedias más “aristocráticas”, digamos, pues sus ejes medulares son el honor, la honra y la fama; tal es el caso de *Los hijos de la Barbuda*, obra en la que se enfoca la presente investigación y cuya fecha de escritura se remonta a 1608 o 1610,⁶⁶ lo cual la situaría en uno de los primeros trabajos conocidos del ecijano.

Uno de los rasgos esenciales de la comedia que nos ocupa radica en su vasta tradición textual: la existencia de tres ediciones impresas de principios del siglo XVII, de las cuales se

⁶⁵ A primera vista, podría pensarse que reflexionar sobre la tradición textual de la obra no aportaría datos relevantes en el estudio de la construcción de los espacios en la misma; sin embargo, afirmo que el conocimiento profundo de los testimonios de *Los hijos de la Barbuda* proporciona un material de estudio adicional al que se obtiene en las versiones impresas del texto, pues en los manuscritos se agregan u omiten secuencias o configuraciones espaciales. Por ejemplo, el caso del ms. 14817, vv. 1359-1485, en el que se desarrolla diferente lo sucedido a los mellizos Ramiro y Ordoño mientras se encontraban recorriendo los caminos de Navarra. Otra muestra de ello la encontramos en los mss. 16165 y 14817, los cuales consignan una forma particular de transmitir la situación en la que se encuentra Margarita, quien se disputa el reino de Francia con su tío Roberto. De modo que el estudio y descripción de las fuentes siempre echará luz acerca de la obra y su construcción y funcionamiento.

⁶⁶ Courtney Bruerton, “Eight Plays by Vélez de Guevara”, *Romance Philology*, VI 4, 1953, p. 249.

conocen varios ejemplares y se encuentran recopiladas en *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega* y de las que Ana Vázquez apunta:

A pesar de que es conocida esta colección como *Partes de Comedias de Lope de Vega*, lo cierto es que muchas veces sólo se recogen 3 o 4 piezas de este autor, otras atribuidas falsamente. Rara vez las 12 comedias son de Lope. Hasta que a partir de la parte novena, Lope de Vega se puso al frente de las ediciones y decidió revisar todas las partes que se publicaban bajo su nombre. Logró supervisar de la parte novena a la veinte y dejó a punto de edición de las partes veinte y una, veinte y dos y veinte y tres que publicaron sus herederos. A partir de la número veinte y cuatro se volvió a repetir el mismo problema.⁶⁷

Asimismo, se tiene conocimiento de seis manuscritos tardíos de *Los hijos de la Barbuda*, cada uno de estos testimonios presenta ciertas peculiaridades léxicas y de contenido, lo cual abre una gama de posibilidades en cuanto al estudio del espacio, pues en los diferentes textos se configura de manera particular, se omiten o agregan lugares y, dependiendo de la versión consultada, podemos encontrar un diverso número de versos, decorados verbales y didascalias, importantísimas para configurar el espacio. Las acotaciones son los controles autoriales o las indicaciones plasmadas por un dramaturgo en su obra escrita, cuya codificación se encuentra en el texto y su descodificación se traduce en el espacio mimético y el espacio físico escénico en la puesta en escena; además, especifican las condiciones que los personajes deben desarrollar en el hecho teatral.

Existe una edición crítica de *Los hijos de la Barbuda*, realizada en 1970 por María Profeti.⁶⁸ Cabe señalar que, en 1974, Caroline Monahan preparó una edición del texto en su disertación de doctorado para la Universidad de Londres.⁶⁹

⁶⁷ Ana Vázquez Estévez, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona. La transmisión teatral impresa*, ed. Kurt y Roswita Reichenberger, Kassel/ Edition Reichenberger, Erfurt, 1995, (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 14) p. 32.

⁶⁸ Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, ed. Maria Grazia Profeti, Università di Pisa, 1970 (Collana di studi diretta da Guido Mancini, 21).

⁶⁹ Caroline Monahan, *A Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's Los hijos de la Barbuda*, Ph.D. diss. University of London, 1974.

Profeti y Monahan describen ampliamente cada uno de los testimonios de *Los hijos de la Barbuda* en sus ediciones críticas. En los siguientes párrafos profundizo en las pormenorizaciones realizadas por cada una y la importancia de su labor filológica. En la introducción de su edición crítica, Profeti se enfoca en abrir el panorama respecto a la obra que nos ocupa de Vélez y entre las páginas 7 y 13 ofrece datos importantes sobre la ubicación y clasificación de los testimonios. Su estudio es bastante detallado sobre la descripción de los manuscritos e impresos. La investigadora consigna cuatro manuscritos⁷⁰ y más de veinte ediciones impresas que derivan unas de otras; también señala semejanzas y diferencias entre ellas. A continuación, reproduzco las páginas mencionadas de la edición de Profeti, pues resulta forzoso tomar su amplio estudio como punto de partida para futuras investigaciones:

*M*₁: Comedia famosa. / Los hijos de la Barbuda / su Autor / Don Luis Velez de Guebara
Ms. 16165 de la Biblioteca Nacional de Madrid, letra antigua, que Paz y Melia juzga del siglo XVII¹. 62 ff., divididos en tres cuadernos con numeración a folios alternos, independiente en cada fascículo²: ff. 1r-21v = primera jornada; ff. 23r-45r = segunda jornada; ff. 47r-62v = tercera jornada³.

*M*₂: Comedia Nueva / los fixos dela Barbuda / [*en letra distinta add.*] De L. V. de Guevara

⁷⁰ Para Spencer y Schevill: “Three manuscripts, one of the seventeenth, two of the eighteenth century, are also in Bibl. Nac.” Forrest Spencer y Rudolph Schevill, *op. cit.*, p. 55.

Ms. 14817 de la Biblioteca Nacional de Madrid, letra antigua, que Paz y Melia juzga del siglo XVIII⁶. Antes del título presenta la indicación «Vv. 778», después borrada y sustituida por «Lej^a 2^a H». 65 ff. divididos en tres cuadernos con numeración a folios alternos, independiente en cada fascículo⁷: ff. 1r-21r=primera jornada; ff. 22r-45r=segunda jornada; ff. 46r-65r=tercera jornada⁸.

M₃: Los hijos de la Barbuda / Jornada Primera / 1697 / Del Auctor / Ju^o, de Cardenas [*en un segundo tiempo se ha añadido en letra distinta «Pedro Alonso», entre «Auctor» y «Ju^o»*]

Ms. 15209 de la Biblioteca Nacional de Madrid, letra antigua, que Paz y Melia juzga del siglo XVIII⁷. Antes del título presenta el n. 20, borrado y sustituido por 12. En el primer folio timbre de la Biblioteca Nacional con la indicación «Adquirida por el gobierno en 1863». En el primer folio interno repite «Comedia intitulada Los hijos de la Barbuda». 51 ff. s.n.s.s.+ los folios de cubierta: ff. 1r-17v=primera jornada; ff. 19r-37v=segunda jornada; ff. 39r-51v=tercera jornada⁹. De vez en cuando presenta correcciones con la misma letra que ha añadido en la portada «Pedro Alonso».

71

P: Comedia Famosa / Los Fijos de la Barbuda. / De Lope de Vega Carpio

Ms. que forma parte de la Colección CC* 28032, XLI de la Biblioteca Palatina de Parma⁹, letra antigua pero muy regular, al parecer copia. 35 ff. s.n.s.s.: ff. 1r-13v=primera jornada; ff. 14r-22v=segunda jornada; ff. 23r-35v=tercera jornada.

C: [COMEDIA / FAMOSA DE / LOS FIIOS DE LA / BARBVDA COMPVESTA POR LVYS / Velez de Guevara. /] en TERCERA PARTE / DE LAS / COMEDIAS DE / LOPE DE VEGA Y OTROS / auctores, con sus loas y entremeses / las quales Comedias van en / la oja precedente / DEDICADAS A DON LVYS FERRER / y Cardona, del Abito de Sanctiago, Coadjutor en el oficio de / Portantvezes de General Governador desta / Ciudad, y Reyno, y señor de la / Baronia de Sot. / CON LICENCIA DEL ORDINARIO. / EN BARCELONA, EN CASA DE / Sebastian de Cormellas, al Call. / Año de 1612. / — / Vendense en Çaragoça en casa de Iayme Gotas / Mercader de Libros. / 25 ff. s.n., signaturas A₅+3, B₅+3, C₅+3, D¹⁰.

Se conoce un ejemplar de la edición en la Biblioteca Vaticana [Stamp. Barb. KKK. V-1] mítulo del f. A, correspondiente a la portada y a los primeros versos de *Los hijos de la Barbuda*, la cual comienza en el f. A_{2r} con el v. 31 «A non saber cuan poco se le entiende». Otro ejemplar existía en la Biblioteca Nacional de Madrid: «il Barrera la scoperse nel 1841... e ne dette una sommaria descrizione. Da allora quell'unico esemplare, o spostato o

⁷¹ Todas las imágenes corresponden a la edición de Profeti y, en adelante, sólo colocaré los números de página. pp. 7-8.

rubato, è scomparso e nessuno l'ha più visto»¹¹.

Sin embargo la primera hoja de la comedia de Vélez nos la proporciona el siguiente ejemplar:

C': COMEDIA / FAMOSA DE / LOS FIIOS DE LA / BAR-
BVDA COMPVESTA POR LVYS / Velez de Gueuara.

Se halla en la Biblioteca del British Museum [11728.f.93], cuyo Catálogo la reseña como *suelta*¹². Resulta al contrario idéntica al texto contenido en la *Parte tercera*, Barcelona 1612, presentando los mismos adornos (ff. Cv, Dv) y características tipográficas. Recuérdese que el volumen estaba hecho para poderle desglosar, como demuestran las hojas en blanco que separan a menudo una comedia de la otra, la falta de numeración continua y el particular aspecto de las signaturas¹³: el ejemplar C' nos proporciona una prueba de esta posibilidad.

Utilizamos para el cotejo los dos ejemplares.

De los preliminares de la edición de Barcelona 1612 aparece claro que hubo otra, probablemente del año precedente, en Valencia, de la cual ninguno de los descriptores logró ver ejemplares¹⁴, y queda al presente por completo desconocida.

Se conocen otras dos ediciones de la *Parte tercera*:

C₁: COMEDIA / FAMOSA DE LOS / FIIOS DE LA BARBVDA, /
COMPVESTA POR LVYS / Velez de Gueuara /, en TERCERA
PARTE / DE LAS COMEDIAS / DE LOPE DE VEGA, Y
OTROS AV / tores, con sus loas, y entremeses, las quales
Co / medias van en la segunda oja. / Dedicadas a don Luys
Ferrer y Cardona, del Abito de Santiago, Coad / jutor en

72

*el oficio de Portantvezes de General, Gouvernador / desta
ciudad y Reyno, y señor de la Baronia de Sot. / [un medallón] / CON LICENCIA. / En Madrid, En casa de
Miguel Serrano / de Vargas, Año, 1613. / — / A costa
de Miguel Martinez, / Vendese en la calle mayor, en las
gradas de / san Felipe. / 25 ff. s.n. signaturas As+3, Bs+3,
Cs+3, D¹⁵.*

Ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid [U- 10483], en la Biblioteca Provincial de Toledo [sala 1, núms. 1722 a 1746], en la Nationale de París [Yg. 274], en la Biblioteca de l'Arsenal de París [B.L. 4078]¹⁶, en la Biblioteca del British Museum [11726.k.5], en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena [+38.H.2.(3)], en la Biblioteca Vaticana [Stamp. Barb. KKK. V-11], en la Biblioteca Casanatense de Roma [T.I.3], en la Biblioteca Ambrosiana de Milán [S.N.V. 22].

El ejemplar que Restori vio en la Biblioteca Nacional de Nápoles se ha perdido durante la segunda guerra mundial.

Se han compulsado los ejemplares de la Vaticana y de Viena.

C₂: COMEDIA / FAMOSA DE LOS / FIIOS DE LA BAR-
BVDA. / Compuesta por Luys Velez de Gueuara /, en PAR-
TE / TERCERA DE / LAS COMEDIAS DE LO- / PE
DE VEGA Y OTROS AVTORES, / con sus Loas y entremeses,
las quales Comedias / van en la segunda oja. / DEDICADAS

⁷² pp. 9-10.

A DON LVIS FERRER Y CAR- / dona, del Abito de Santiago,
Coadjutor en el oficio de Portant / vezes de General Go-
uernador de la Ciudad, y Reyno, de / Valencia y señor
de la Baronia de Sot. / 82 / Año [un escudo] 1614. /
Con Licencia del Ordinario. / — / Impresso en Barcelona
por Sebastian de Cormellas al Call. / Vendense en la mesma
emprenta. /, ff. 1r-25v, correspondientes a las signaturas
A₃, A₄, A₅+3, B₅+3, C₅+2, D, D₂, D₃⁷³.

Ejemplares en la Biblioteca del British Museum [1072.k.13], en la Freiburger Universitätsbibliothek [E-1215 - ap. III], en la Biblioteca Vaticana (dos ejemplares, uno múmero al principio y al final [Racc. Gen. Lett. est. IV, 254], y otro bien conservado [Racc. Gen. Lett. est. IV, 250]), en la Biblioteca Nacional de Florencia [3-F-2-247]⁷⁴. En la Biblioteca Universitaria de Bolonia hay un ejemplar que carece de portada⁷⁵ y de los ff. correspondientes a « Los hijos de la Barbuda » [Tab.I. M.I. 162/11]. Utilizamos el ejemplar bien conservado de la Biblioteca Vaticana.

Salvá notó que la aprobación de la edición de Barcelona 1614 habla de una impresión hecha en Sevilla⁷⁶: « He leydo con atencion 73

yo Fr. Alberto Soldeuila de la Orden de Predicadores, la tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros Autores, con sus loas y entremeses, impressas en Seuilla... »⁷⁷. Rennert-Castro desumieron de la indicación de Salvá la existencia de una edición Sevilla 1613⁷⁸; pero Restori declaraba « Non la conosco; non è notata nella *Tipogr. Hispalense dell' Escudero* »⁷⁹.

El cotejo de C₂ con C permite establecer que el primero deriva del segundo, así que parece probable que se entregara para la lectura y la aprobación el texto salido de la misma imprenta de Sebastián de Cormellas en 1612: se trataría pues de un error de indicación cometido por Soldevila. De todas formas esta hipotética edición de Sevilla 1613 queda hasta hoy por completo desconocida.

En el siglo pasado *Los hijos de la Barbuda* se publicó en la Biblioteca de Autores Españoles, tomo XLV, correspondiente al v. II de *Dramáticos Contemporáneos* de Lope de Vega, Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos por Don Ramón de Mesonero Romanos, pp. 125-142.

Indicaremos esta edición con la sigla BAE. 74

Por su parte, Monahan realiza una pormenorización aún más detallada de cada uno de los testimonios de *Los hijos de la Barbuda* en su tesis doctoral.⁷⁵ En las páginas 7-21 describe los manuscritos y los impresos. La investigadora toma como base los estudios aportados por Profeti en su edición de 1970. El trabajo de edición de Monahan aporta

⁷³ pp. 11-12.

⁷⁴ p. 13.

⁷⁵ Cabe señalar que Monahan denomina como M1 al que Profeti consigna con el nombre M3; ambas concuerdan en el mismo nombre para el manuscrito M2; el M3 para Monahan es el descrito por Profeti como M1. Por otro lado, en este capítulo prefiero citarlos con sus clasificaciones en las bibliotecas para evitar confusiones entre cada una de las ediciones.

novedades en cuanto a la consigna de manuscritos, una de ellas se encuentra en la descripción más profunda sobre el manuscrito al que Profeti denominó M2, la cual incluye datos sobre una jácara que está presente en la primera parte del manuscrito:

“M2. Comedia Nueva/ Los fixos dela Barbuda/ [in a different hand and in pencil] De L. V. de Guevara
MS. 14817 of the Biblioteca Nacional in an eighteenth-century hand, comprising sixty leaves and a title-leaf before each act. These title-leaves are in a different eighteenth-century hand and are of different paper. The play is preceded by a Jácara en esdrújulos by Matias de París, but this is in a seventeenth-century hand, and appears to have nothing to do with our play.”⁷⁶

Asimismo, Monahan consigna un manuscrito más, que Profeti no describe, el cual denomina S:

“S. Los fijos de la Barbuda
To my knowledge, this manuscript, in the Sedó collection (now housed in the library of the Museo del Teatro, Barcelona), has never been described. Joaquin Montaner merely lists the manuscript and indicates that it had previously belonged to the collection of Fernandez-Guerra. It is an eighteenth-century manuscript of eighty-eight leaves, and the last eleven lines of the play are missing.”⁷⁷

En cuanto a las ediciones impresas, la investigadora propone que la obra que nos ocupa tiene tres ediciones en el siglo XVII, las cuales datan de 1612, 1613 y 1614, y reflexiona sobre lo asentado por Spencer y Schevill en 1937 acerca de la edición valenciana de la comedia que nos ocupa, posiblemente realizada en 1611:⁷⁸

⁷⁶ Monahan, *op.cit.*, p. 19.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁸ Sobre las ediciones impresas, Spencer y Schevill mencionan que existe una edición de 1611 en Valencia; sin embargo, aún no se ha encontrado esa versión: “First printed in *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores* (Barcelona, 1612); Bibl. Nac; Salva, Cat., 1:538, speaks of an edition published in Valencia in 1611, and of another printed in Sevilla, 1613 (1612). (Cotarelo 39.) B.A.E., XLV.” Spencer y Schevill, *op. cit.* p. 55. Respecto al mismo tema, conviene revisar lo asentado por Cayetano de la Barrera sobre la *Tercera parte...* entre las páginas 677-80 de su *Catálogo...* ya citado en esta tesis.

The earliest printed texts are those of the *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* dated 1612 (Barcelona, Sebastian de Cormellas), 1613 (Madrid, Miguel Serrano de Vargas) and 1614 (Barcelona, Sebastian de Cormellas). From the preliminary pages of the 1612 edition, it appears probable that there was an earlier edition published in Valencia in 1611, but as yet no copies of this edition have been found. La Barrera suggests that the printer of the 1611 volume may have been Aurelio Mey, because in 1608 he had published, in Valencia, a book entitled *Doce comedias de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*. This book was dedicated to Luis Ferrer y Cardona, the preliminary pages contain a dedicatory poem in *tercetos* by Aurelio Mey, and the edition was reprinted by Sebastian de Corffrellas in 1609, and by Miguel Serrano de Vargas in 1614. *The Tercera parte* is also dedicated to Ferrer, the *aprobación* was ordered by the Archbishop of Valencia, Mey's poem appears in the 1612 and 1613 editions, and the reprints were done by Cormellas and Serrano. Perhaps Aurelio Mey or one of his family did print the earlier edition, but, until a copy is discovered, we can only make guesses as to the circumstances of its publication.⁷⁹

Además, páginas más adelante, la investigadora profundiza sobre el hecho de que *Los hijos de la Barbuda* fue una comedia llevada al tablado:

“The only performance of *Los hijos de la Barbuda* of which we have any knowledge is a Palace performance at the end of the seventeenth century. A document in the Archivo de Villa, Madrid (Archivo de la Secretaria 2-456-14) shows that the play was performed on February 3, 1697, by the company of Juan de Cardenas. The company was to have performed in one of the *corrales* that day, but Cardenas was ordered by the Duke of Medina Sidonia to appear at the Palace with his company to have a performance of *Los hijos de la Barbuda*.”⁸⁰

Los datos anteriores los obtiene del archivo mencionado, del cual proporciona la siguiente información:

“Don Pedro de Riuas escribano del Rey nuestro Senor vezino desta villa de Madrid Doy fcc que oy, día de la fecha, huiendo estado con Ju: de Cardenas autor de vna de las companias desta Corte y preguntadole por que causa no hauia mandado poner carteles para representar en el corral me respondió tenia horden del Exmo. Sr. Duque de Medina Sidonia para yr esta tarde a Palacio a representar con su compañía la comedia que se yntitula los hixos de la Barbuda por cuiá razon no podia representar y huiendo estado yo el escribano en el Real palacio vi entrar la dicha compañía para representar la comedia referida, y para que conste

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7-8. También resulta pertinente revisar lo apuntado por Pedro Salvá en la p. 538 del primer volumen de su *Catálogo*. Pedro Salvá y Mallen, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Imprenta de Ferrer de Orga, Valencia, 1872. 2 vols.

⁸⁰ *Ibid.* p. 29. Para ampliar el panorama sobre las representaciones de las obras de Vélez de Guevara, revisar el trabajo de Teresa Ferrer Valls: “Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII: tras las huellas de los documentos” que se encuentra en el número ya citado de la edición dedicada al dramaturgo de la revista *Criticón*.

donde combenga de pedimiento de la parte del arrendador del aprovechamiento de las comedias y corrales desta Corte doy el presente en la villa de Madrid a tres dias del mes de febrero ano de mil y seiscientos y noventa y siete...”⁸¹

Por su parte, Mary Garrett Hauer en “*An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography*”, trabajo ya citado en esta tesis y que se encuentra entre las compilaciones sobre Vélez realizadas por George Peale, hace un resumen de las investigaciones de Profeti y Monahan. Acerca de Monahan, Garret Hauer señala lo siguiente:

The autograph manuscript of *Los hijos de la Barbuda* has never been discovered; the earliest know texts of the play are those of the *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, dated 1612 (Barcelona, Sebastián de Cormellas), 1613 (Madrid, Miguel Serrano de Vargas), and 1614 (Barcelona, Sebastián de Cormellas). From the preliminary pages of the 1612 edition, Monahan believes it probable that there was an earlier edition published in Valencia in 1611, but yet no copies have been found. Since the seventeenth century only two more printed editions of *Los hijos de la Barbuda* have been appeared: the first in the Biblioteca de Autores Españoles edition and the second, Maria Gracia Profeti's edition published in Pisa in 1970. There are five know manuscript copies: three in the Biblioteca Nacional, Madrid, MS. 15209, dated 1697, and MSS. 14817 and 16165, both in an eighteenth-century hand; an eighteenth-century manuscript in the Biblioteca Palatina, Parma, comprising part of the collection *CC IV 28033, and the other in the collection of Arturo Sedó (now housed in the library of the Museo del Teatro, Barcelona). Monahan makes a careful comparison of the three *Tercera parte* texts and the five manuscripts (M1, M2, M3, S, and P) and works out a *stemma*. She does not agree with Profeti concerning the M3 manuscript and avers that a manuscript far removed in time from the original composition of the play can in no sense be considered authoritative.⁸²

Sobre la edición crítica de Profeti, la autora reconoce el trabajo filológico de la italiana y menciona que se basó en uno de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España:

Profeti devotes most of the introductory pages to a thorough examination and comparison of various manuscripts and printed texts of *Los hijos de la Barbuda*. The critic states that MS. 16165 of the Biblioteca Nacional de Madrid offers the best text and for that reason she used it for her transcription. She points out differences between the BAE text and her edition. Profeti discusses Vélez's use of a *fabla* and also the meter. The play is reproduced with extensive footnotes and an index of “voces y lugares comentados en las notas.”⁸³

⁸¹ *Loc cit.*

⁸² Mary Garret Hauer, *op.cit.* p. 270.

⁸³ *Ibid.*, p. 278.

Por su parte, Germán Vega recoge en el *Diccionario filológico* los datos siguientes con respecto a la obra que nos ocupa:

Manuscritos

BNE, ms. 16165, 62 h. Letra del XVII (Paz y Melia, no 1686).

BNE, ms. 14817, 65 h. Letra del XVIII (Paz y Melia, no 1686).

BNE, ms. 15209, 59 h. Letra del XVIII (Paz y Melia, no 1686).

BP, CC*IV.28032 vol XLI, 35 h. Letra antigua. BPP, 61191, 88 f., falta el final.

BITB, 61191, 88 f. Falta el final.

Impresos

En *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores...* (Barcelona: S. de Cormellas, 1612) f. A1r-D1v; BNE, R/14096.– Reedición, Madrid: M. Serrano de Vargas - M. Martínez, 1613; BNE, R/23466.– Reedición, Barcelona: S. de Cormellas, 1614; BNE, R/25201. En BAE, XLV, pp. 125-42.– Ed. Maria Grazia Profeti, Pisa: Università, 1970.⁸⁴

Como se puede apreciar, el investigador recoge todos los manuscritos descritos previamente por Profeti y Monahan; sin embargo, coloca como signatura del manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma la siguiente clasificación: “61191, 88 f., falta el final,” la cual refiere a la signatura del manuscrito resguardado en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. Por su parte, no pormenoriza todos los ejemplares de las ediciones impresas; sin embargo, al igual que Monahan, incluye la edición de Profeti.

Por su parte, Ramón Mesonero Romanos incluye la comedia en su *Biblioteca de Autores Españoles*, de 1858, en el tomo XLV, correspondiente al volumen de *Dramáticos Contemporáneos* a Lope de Vega, la cual también he revisado.⁸⁵ Al respecto de la obra dramática de Vélez, el estudioso menciona: “En lo que sí convendré, porque es absolutamente una verdad, es en que Vélez de Guevara, que sabía inventar un argumento, desplegarle y conducirlo diestramente en la escena, era por manera irresoluto, débil y poco acertado en los

⁸⁴ *Diccionario filológico...* p. 590.

⁸⁵ Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda* en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. Ramón Mesonero Romanos, tomo XLV, v.II, Ma. Rivadeneyra Impresor, Madrid, 1858, pp. 125-142. Profeti y Monahan también incluyen y describen esta edición en sus respectivas investigaciones.

desenlaces.”⁸⁶ Sobre la comedia que nos ocupa, Mesonero apunta en su misma antología: “Los hijos de la Barbuda, notable comedia, en que Vélez desplegó toda la poesía de nuestro idioma patrio, imitándolo con gracia y valentía hasta en su antigua rudeza.”⁸⁷

Por otro lado, después de haber publicado su tesis doctoral, en 1978, Monahan realizó un estudio más profundo sobre la transmisión textual de *Los hijos de la Barbuda*. En su investigación asegura que el manuscrito autógrafo de Vélez no se ha encontrado.⁸⁸ Para este punto cabe señalar que existen muy pocos autógrafos del dramaturgo andaluz,⁸⁹ como el de la comedia *El águila del agua*, como desarrolla Peale en una de sus investigaciones ya citadas en esta tesis⁹⁰ y también Raquel Mirian de Alfie en sus reflexiones sobre este mismo texto de Vélez.⁹¹ Otro manuscrito de puño y letra del andaluz es el de *La Serrana de la Vera*, según el portal de la Biblioteca digital interactiva Ramón Menéndez Pidal.⁹² Asimismo, hace un

⁸⁶ *Ibid*, p. XVII, que forma parte del estudio introductorio de Mesonero Romanos a la vida de Luis Vélez de Guevara y a *Los hijos de la Barbuda*.

⁸⁷ *Ibid*, p. XIII.

⁸⁸ Caroline Monahan, “The transmission of the Text of Luis Vélez’s *Los hijos de la Barbuda*”, *The Library*, 33, Oxford, 1978, pp. 153-157. El trabajo de Jaime Moll titulado “La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio y otros autores* y la falsificación sevillana” también resulta muy esclarecedor al respecto de las fuentes textuales de la *Tercera parte de comedias...* Jaime Moll, “La ‘Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores’, falsificación sevillana”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, 619-626. A su vez, es recomendable revisar el texto de Peale referente a la *Tercera parte de comedias...* en el cual revisa el género sobre privados en este tomo de comedias: “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores*,” *Hispanic Review*, 72.1, 2004, pp. 125-156.

⁸⁹ Respecto a esto, retomemos las reflexiones de Pérez Priego sobre el autógrafo: “El primer concepto que nos sale al paso en esta ciencia de la edición y reconstrucción de textos, es precisamente el de original. Con él nos referimos, claro está, al texto auténtico, el que refleja y plasma la voluntad expresiva del autor. Cuando está escrito por la propia mano de éste, lo llamamos autógrafo y, si está solamente supervisado por él pero no materialmente escrito.” Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997 (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), p. 22.

⁹⁰ Me refiero a esta investigación: George Peale, “Celebración, compresión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara”, *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, ed. Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, Excmo. Ayuntamiento de Écija, Sevilla, 1994, pp. 27-62.

⁹¹ Raquel Mirian de Alfie, “El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición”, *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Tamesis Book Limited, London, 1990, pp. 325-332.

⁹² Puede consultarse en esta dirección:
<https://fundacionramonmenendezpidal.org/micodigo/serrana/observaciones.html> Consulta: 16/09/21.

siglo, J. Gómez Ocerín dejó constancia de que de *El rey en su imaginación* sólo se conserva el manuscrito del autor.⁹³ Por su parte, el *Diccionario Filológico* cataloga como manuscritos autógrafos los siguientes: *El águila del agua y batalla naval de Lepanto*; *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*; *El rey en su imaginación*; *La serrana de la Vera*, y *La cristianísima Lis*, como manuscrito en parte autógrafo. Como obras en colaboración menciona a *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona* como autoría de puño y letra de Vélez en el segundo y tercer acto.⁹⁴

Por mi parte, he revisado los seis manuscritos que se tienen de *Los hijos de la Barbuda*: los tres que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España con las siguientes signaturas: ms. 14817, ms. 15209, ms. 16165, fechados hacia finales del siglo XVII y, al igual que Monahan noté la presencia de la *Jácara en esdrújulos* de Matías de París en el ms. 14817, la cual ya fue estudiada en una tesis de maestría para la universidad de Valladolid.⁹⁵ También revisé el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con clasificación CC*IV.28032 vol XLI; sobre este texto, rescato lo siguiente de *La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense*, catálogo realizado a finales del siglo XIX:

637. XLI di LVC. Hijos de la Barbuda.
Ms. Della stessa mano del No. 634, [Sobre ese manuscrito se puede leer lo siguiente: 634. XLIII di LVC. Espejo del Mundo. Ms. De la fine del seculo XVII o principio del seguent. È

⁹³ Luis Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación*, ed. J. Gómez Ocerín, en *Teatro antiguo español: textos y estudios*, Tomo III, Centro de estudios históricos, Madrid, 1920.

⁹⁴ Véase la parte dedicada a la pormenorización de las obras del autor en *Diccionario filológico de la literatura española del siglo XVII*, pp. 580-616.

⁹⁵ Reproduzco la primera parte del trabajo: “Para realizar dicha edición hemos tomado como base del texto el manuscrito 15.281 de la Biblioteca Nacional de España, por tratarse del único testimonio autógrafo de la pieza teatral, y lo hemos comparado con los demás testimonios conservados, los manuscritos 14.817 y 15.604 de la BNE y los manuscritos 46.714 y 61.569 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, reflejando las variantes textuales existentes entre ellos en el aparato crítico que sigue al texto.” Alicia Esperesate Pajares, *Estudio y edición de una obra teatral manuscrita del Siglo de Oro: Jácara en esdrújulos*, Tesis de maestría, Universidad de Valladolid, 2017-2018, p. 1.

erróneamente atribuida a Lope de Vega.] con la stessa erronea attribuzione, dovuta al trovarsi queste due commedie nella Pte. Tercera de Lope y otros del 1612.⁹⁶

Lo anterior podría sugerir que estos manuscritos están fuertemente influidos por la edición de 1612.

Por otro lado, acerca del manuscrito con signatura [61191], ejemplar incompleto, que se encuentra resguardado en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, colección Antonio Sedó, localicé dentro del archivo las siguientes dos fichas, las cuales reproduzco a continuación:⁹⁷

TÍTULO	Hijos de la Bar-buda	Nº 61191
AUTOR	[L. Vélez de Guevara]	
DESCRIPCIÓN	3 jornadas	
ESTRENO		
ESCRITA EN	EN	
EDICIÓN	manuscrita	

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	
88 fol. manuscritos - Falta el final - No indica autor.	
ESTRENADA POR	
ENCUADERNACIÓN	pasta
IDIOMA ORIGINAL	español por
TAMAÑO	ILUSTRADO POR
EDICIÓN	V.º
Proced. - Col. Vélez-Guevara	
Colección Arturo Sedó	

⁹⁶ Antonio Restori, "La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense", en *Studi di Filologia Romanza*, 6, 1893, p. 116.

⁹⁷ Disponibles en los siguientes enlaces:
<http://www.cdmae.cat/sedo/imgtitulos/034/P0001286.gif>
<http://www.cdmae.cat/sedo/imgtitulos/034/P0001209.gif>
Consulta: 05/10/21.

Manuscrito	N.º General 61191
	N.º Manuscritos
TÍTULO	Hijos de la Barbuda, los
AUTOR	[L. Vélez de Guevara]
DESCRIPCIÓN	3 jornadas
ENCUADERNACIÓN	pasta
ESTRENO	
Colección Arturo Sedó	

DETALLES	88 fol. manuscritos - No indica autor. Falta el final -
IMPRESO	
PROCEDENCIA	col. Fdez. Guevara

Como resultado de esta investigación, logré localizar un manuscrito más que, al parecer, no ha sido consignado todavía, y que sería el sexto. Se encuentra bajo resguardo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla con signatura: [A 250/073(4)] y ha sido fechado hacia el siglo XVIII, lo cual podría colocarlo como el testimonio manuscrito más moderno de *Los hijos de la Barbuda*. A continuación, ofrezco una descripción:

Los hijos de la Barbuda / Jornada 1ra /

Digitalizado. Fechado hacia 1701. El manuscrito no tiene nombre del autor. En la segunda hoja se puede ver la *dramatis personae* con una variación entre los personajes que se encuentran referidos en las ediciones impresas, los cuales no cambian en ninguno de los textos de imprenta. Está mal guillotinado, por lo cual presenta mutilaciones en la parte superior de algunos folios. La letra se puede leer claramente, aunque el texto tenga un número considerable de abreviaturas. También se encuentra decorado en la parte de las didascalias,

lo cual indica que el copista tenía consciencia sobre la puesta en escena; sin embargo, también contiene anotaciones realizadas con otra tinta, algunas de las cuales son ininteligibles.⁹⁸

A su vez, tengo ubicadas las siguientes ediciones impresas de la obra, las cuales se encuentran compiladas en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*:

-De 1612: signatura [R 14096], localizada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

-Suelta sin fecha que se encuentra en la Biblioteca del British Museum, signatura [11728.f.93].

-De 1613: signatura [* 38.H.2], resguardada por Österreichische Nationalbibliothek de Viena. Signatura [11726.k.5], ubicada en la Biblioteca del British Museum. Signaturas [R.23466], [R.13854], [U-10483], [R.25123], de los cuales, estos últimos han sido reproducidos en 415 y 353 fotogramas, como hace constar el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.⁹⁹ Otro de los descubrimientos de esta investigación es que logré localizar el ejemplar que describe Pérez Pastor y que se encontraría en la antigua Biblioteca de la Universidad Central,¹⁰⁰ del cual Monahan recoge lo siguiente en su tesis doctoral: “This copy was in the Universidad Central, Madrid. The library has since been moved to the Ciudad

⁹⁸ Como mencioné en la nota 9 de este trabajo, al momento de redactar la investigación, no tenía conocimiento de la edición de George Peale (2022), quien en las páginas 53-54 de su trabajo propone lo siguiente sobre este mismo manuscrito:

MS6 Los Fijos De la Barbuda.

Apunte en limpio, 65 fols. numerados con lápiz 214-78, letra del siglo XVII, anotaciones en el fol. inicial, «4», en el fol. 236, «2do Apto», y en el fol. 262, «Ap.to 2.o», más sesenta y ocho apostillas marginales del apuntador.

Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 250/073 (4).

Este manuscrito no está documentado en las ediciones respectivas de Profeti y Monahan. Su existencia se hizo patente durante el proceso de la digitalización del fondo antiguo de la universidad hispalense; efectivamente, la fecha de su catalogación es el 16 de junio de 2017. El catálogo data el testimonio en 1701, pero las apostillas del apuntador coinciden con los usos característicos de la segunda mitad del siglo XVII.

⁹⁹ Proporciono el enlace:

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/?ps=i8w6bIDoY2/BNMADRID/208960846/9>

Consulta: 05/10/21.

¹⁰⁰ Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, Madrid 1891-1907, vol. II, p. 275. También Hugo Rennert describe que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Madrid: Hugo Albert Rennert, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow, 1904, p. 425.

Universitaria, but there is no mention of this book in the catalogue.”¹⁰¹ Esta edición se encuentra digitalizada y, actualmente, bajo resguardo de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid con signatura [E.21C.2N.3] y corresponde, como asenté al inicio de este párrafo, a las reimpresiones de 1613. Conserva el sello de la Universidad Central en tinta azul.¹⁰²

-De 1614: un descubrimiento más que aporta esta tesis es acerca de las reimpresiones de dicho año, las cuales son reproducciones de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, pues logré localizar dos ejemplares extra que, al parecer, tampoco han sido consignados ni sumados al diasistema de *Los hijos de la Barbuda*: el primero, con signatura [346052], se encuentra resguardado por la Bibliothèque Municipale de Lyon, el cual es una edición bastante maltratada, pero copia fiel de las que describen las investigadoras en sus respectivos trabajos. El segundo tiene la misma signatura que Profeti asienta para un ejemplar de 1613 [*38.H.2]; sin embargo, también corresponde a una reimpresión de 1614; está localizado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena.¹⁰³ La edición está muy bien conservada.

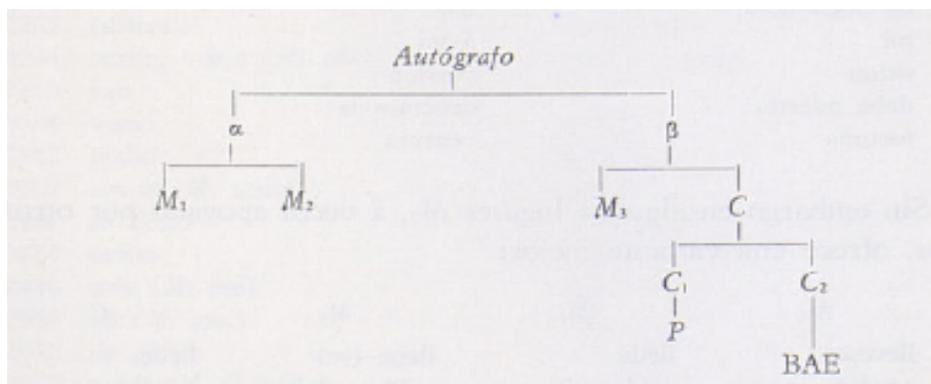
Finalmente, Profeti y Monahan en sus respectivas ediciones de *Los hijos de la Barbuda* también proporcionan un *stemma*. Cada investigadora utiliza criterios diferentes para definir la versión en la cual basará su edición del texto; sin embargo, ambas ofrecen la mayoría de las variantes de los demás testimonios, lo cual proporciona una infinidad de datos para observarse más detenidamente en un análisis lingüístico más detallado.

¹⁰¹ Monahan, *A critical edition...*, p 16.

¹⁰² En su edición, George Peale no consigna este ejemplar, pero ofrece en su investigación otros testimonios localizados en los siguientes lugares: Biblioteca Provincial de Toledo, Bibliothèque Nationale de Paris, Biblioteca Vaticana, Biblioteca Ambrosiana y Biblioteca Casanatense, p. 39.

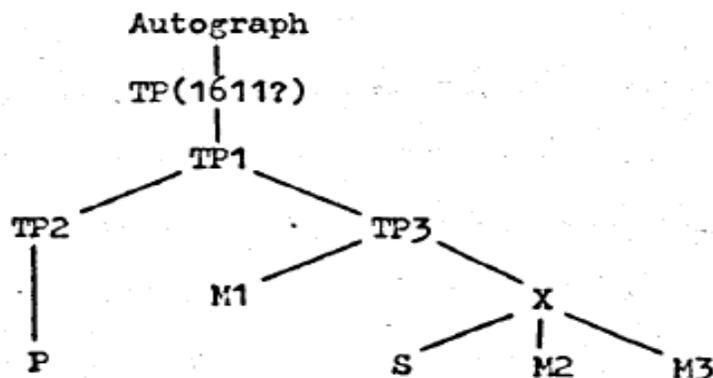
¹⁰³ Este ejemplar también fue consignado por Peale en su edición del 2022, p. 39.

Este es el *Stemma* propuesto por Profeti en la página 36 de su edición crítica:



La italiana señala dos subarquetipos que derivan de un autógrafo. En el primero que es (α), resulta evidente la superioridad estemática del arquetipo M1 respecto a M2 y a los demás testimonios. En el segundo (β), la autora consigna las variantes M3 y C, de la cual, a su vez, derivan las dos ediciones impresas restantes (C1, C2). El manuscrito P, que se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma, derivaría de la edición C1. En ese mismo nivel, aunque más alejado, Profeti coloca la edición de Mesonero Romanos (BAE), derivada de la edición C2. Debido a lo anterior, la investigadora sustenta por qué toma el M1 de la Biblioteca Nacional de España como base para su edición, pues lo considera como el testimonio más completo e íntegro de *Los hijos de la Barbuda*. Además, en su edición decide modernizar la ortografía y la puntuación es interpretativa.

Por su parte, en la página 25 de su tesis doctoral-edición crítica, Monahan propone el siguiente *stemma*:



La investigadora describe una familia de testimonios que se origina en el autógrafo, al igual que Profeti. También toma en cuenta la teoría de la existencia de la posible edición de 1611 y de ella se generaría TP1, de 1612. Los siguientes impresos: TP2, TP3 procederían de TP1. A su vez, el manuscrito P de la Biblioteca Palatina de Parma derivaría de TP2. Por otro lado, M1 tendría su origen en TP3. Asimismo, surgido también de TP3, aparece X, el cual daría origen a errores conjuntivos para formar un arquetipo del cual derivarían el manuscrito S de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona y los manuscritos restantes de la obra (M2 y M3 para Monahan). Respecto a las reflexiones sobre su *stemma*, la estudiosa apunta lo siguiente:

The principal aim of this edition is to provide a reliable text of *Los hijos de la Barbuda*. In the absence of the autograph manuscript, the earliest-known printed version, that, of the *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, Barcelona 1612 (TP1) provides my copy-text. Obvious errors have been corrected, but the original spelling has been preserved, the punctuation altered as little as possible, and the copy-text's method of capitalization and accentuation has been retained. The later editions of the *Tercera parte*, dated 1613 and 1614 (TP2 and TP3), have been collated, but only their substantive and semi-substantive variants have been recorded. Although the eighteenth and nineteenth-century texts have also been collated, I have listed their readings only when they are the source of an emendation accepted into the text, or when, in the explanatory textual notes, I have felt that they deserved consideration. In the introduction I have included information on such matters as the textual transmission, date of composition, performances, theme, language and metre. It is to be hoped that an edition of this nature will meet the needs of both the textual and the literary critic. During the course of my research an edition of *Los hijos de la Barbuda* was published in Italy. I felt, however, that a second modern edition of the play was desirable,

because the editor, Maria Grazia Profeti, had assumed editorial criteria which were not, in my view, justifiable.¹⁰⁴

Por mi parte, me parece acertada la visión de Monahan en su *stemma*, pues ofrece argumentos convincentes; sin embargo, aunque fueran demasiado contemporáneas a nosotros, también incluiría la edición de Mesonero Romanos como una nueva versión de texto y la de Profeti como una variante del M1. Añadiría también el manuscrito T, el cual propongo que se coloque al mismo nivel del que ella denomina M1. Asimismo, coincido con ella en que el mejor testimonio para hacer una edición crítica es uno de los impresos; sin embargo, considero que la impresión de 1612, la que ella utiliza, es una impresión descuidada que presenta algunas erratas, como la primera mostrada en la siguiente tabla, donde se lee “podo” en lugar de “poco.” Si bien las dos ediciones impresas son bastante similares, la de 1613 tiene ciertas correcciones. El uso de la doble “s”, característico de las ediciones impresas, se pierde en las copias manuscritas:

1612	1613
Rey. Espera un podo Sanch. Hasta agora la forca me amenaza con la fuessa,	Rey. Espera un poco Sanch. Hasta agora la forca me amenaza con la fuessa,

Además, le faltan algunos versos:

1612	1613
Vn Cielo para la tierra, para el fuego vn imposible, para el mar una sirena, ----- Uv veneno para el ama	Vn Cielo para la tierra, para el fuego vn imposible para el mar una sirena, Vna roca inaccesible. Vn veneno para el alma.

Por su parte, la versión de 1613 presenta una especie de abreviaturas muy arbitrarias, las cuales podrían haber sido colocadas por falta de espacio:

¹⁰⁴ Monahan, *Op. cit.* p. 4.

1612	1613
<p>Vanse todos, y sale Doña Vrraca, y Marsilio Moro pintando en vn retrato Que trae Vrrac. Que demandas moro fiero,</p>	<p>Vanse todos, y sale Doña Vrraca y Marsilio Moro pintado en vn retrato Que trae Vrrac. Que demãdas moro fiero,</p>

En todo caso, en mi opinión, la mejor versión impresa para tomar como base sería la reimpresión de 1614, la cual corrige la mayoría de las erratas de la edición de 1612, así como las abreviaturas tan extrañas de la reimpresión de 1613; sin embargo, también presenta algunos versos faltantes de la primera impresión, lo que, por fuerza, nos obliga a utilizar la versión de 1613 para llenar esos vacíos.

Ahora bien, como mencioné, cada testimonio manuscrito presenta particularidades en contenido y léxico, algunas están pensadas en función del espectáculo y de la puesta en escena, lo cual abre una gama de posibilidades, pues en los diferentes textos el espacio se configura de manera particular, se omiten o agregan lugares y, dependiendo de la versión consultada, podemos encontrar un diverso número de versos,¹⁰⁵ decorados verbales y didascalias, importantísimas para la representación. Hasta este punto hemos esbozado la dramaturgia de Vélez y algunos conceptos de análisis que nos ayudarán a estudiar la construcción de los espacios.

Como se puede notar, *Los hijos de la Barbuda* posee una vasta tradición textual; sin embargo, ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica, la cual se ha enfocado en estudiar el tópico de la mujer vestida de hombre y el lenguaje que emplea Vélez para construirla, investigaciones que cito en los siguientes párrafos.

¹⁰⁵ En su edición, Profeti propone que los Manuscritos M1 y M2 proporcionan una *lectio melior*, ya sea en relación con el sentido, que resulta claro y cabal debido a la métrica. Profeti, *op. cit.*, p. 17.

En su trabajo sobre la pertinencia de la utilización de la “fabla antigua” en los dramaturgos áureos, realizado en 1994, Antonio Salvador Plans propone que el uso arcaico de la lengua en *Los hijos de la Barbuda* es bastante consciente y funciona para caracterizar a los personajes cristianos y nobles de los que no lo son, pues argumenta que la comedia se basa en un guerra de fe entre moros y cristianos y resulta importante poder resaltar a cada uno en función del espectáculo.¹⁰⁶ Por su parte, en su reciente texto de 2020, José Enrique López realizó para el anuario de Lope de Vega un trabajo sobre las comedias “en lenguaje antiguo,” entre las cuales incluye a *Los hijos de la Barbuda* como una de las aportaciones del dramaturgo andaluz para el tratamiento de la fabla antigua.¹⁰⁷

No obstante, éstos no han sido los únicos autores que se han ocupado en reflexionar sobre esta obra; en 1983, Matthew D. Stroud teorizó acerca de la mujer vestida de hombre en tres comedias de Vélez: *La niña de Gómez Arias*, *La Serrana de la Vera* y *Los hijos de la Barbuda*, respecto a este recurso dramático de construcción de personajes, el autor sugiere lo siguiente: “The masculine woman, as a dramatic character to be reintegrated into or separated from the society, has the potential to produce great *admiratio*, and in fact there are many examples of such women in the comedia.”¹⁰⁸ Además, relativo específicamente a la obra que nos ocupa, Stroud hace la siguiente afirmación:

Los hijos de la Barbuda has three strong women who embody many of those attributes traditionally associated with men: the ability to lead, bravery, political wisdom, and strength. None of these three is forced by any circumstance to adopt the attitude of a man; they are in essence manlike in everything they do throughout the play. They take care of their own honor

¹⁰⁶ Antonio Salvador Plans, “La pertinencia de la utilización de la ‘fabla antigua’ en los dramaturgos áureos”, coord. Beatriz Garza Cuarón, *II Encuentro de lingüistas y filólogos de España y México*, UNAM, México, 1994, pp. 245-268.

¹⁰⁷ José Enrique López Martínez, “Las comedias en ‘lenguaje antiguo’: del teatro heroico del siglo XVI a la Comedia Nueva”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, 2020, pp. 225-254.

¹⁰⁸ Matthew D. Stroud, “The Resocialization of the «Mujer Varonil» in Three Plays by Vélez”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1983, p. 112.

and instill a sense of honor in the men around them. Yet, as we shall see, they are most definitely women and the denouement of the drama sees each one of them come under the protection of a man.¹⁰⁹

Uno de los trabajos más recientes sobre el mismo tema en la comedia que nos ocupa fue realizado por Donají Cuéllar en 2008,¹¹⁰ en el cual desarrolla la configuración del tópico de la mujer guerrera y retoma los postulados de McKendrick, Bravo Villasante y BB Ashcom sobre la mujer varonil en el teatro de los Siglos de Oro.¹¹¹ En este sentido, una de las características de *Los hijos de la Barbuda* podría ser su posible filiación a la tradición celestinesca, pues hay que recordar que el personaje de Rojas, cuyo oficio es la prostitución y el hampa,¹¹² se caracteriza, además de ser poseedora de una la cicatriz que le cruza el rostro, por tener algo de pelo en la barba. Estos conocimientos sobre el aspecto físico de Celestina eran de dominio popular y se habían asociado con algo demoniaco y negativo,¹¹³ por ello, en

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 114.

¹¹⁰ Donají Cuéllar, “La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la Barbuda* a propósito de la ‘mujer varonil’”, coord. por Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera, en *Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 95-106. Respecto a la misma temática, dos años más tarde, la autora publicó el siguiente trabajo en un libro dedicado a cuatro grandes dramaturgos del siglo de Oro: Mira, Vélez, Rojas Zorrilla y Moreto: “La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: a propósito de la ‘mujer varonil’”, en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno, El Colegio de México/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, pp. 313-329.

¹¹¹ A continuación, cito los estudios críticos mencionados: Melveena McKendrick, “The bandolera”, en *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974, pp. 109-141. Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, SGEL, Madrid, 1976. BB Ashcom, “Concerning ‘La mujer en hábito de hombre’ in the Comedia”, *Hispanic Review*, 28, No. 1, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1960, pp. 43-62.

¹¹² Como asegura Pármeno a Calisto: “En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gente, con ella pasan tiempo. Si pasa por los perros, a aquello suena su ladrido; si está cerca de las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando la pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: ‘¡Putia vieja!’”. Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos. Carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros, péynanla los peñadores; [téxenla los] texedores, labradores en las huertas, en las aradas, en las segadas, con ella pasan al afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son fazen, a doquier que ella está, el tal nombre representa[n]. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Qué quieres más? Sino [que] si una piedra topa con otra, luego suena: ‘¡Putia vieja!’” Fernando de Rojas, *La Celestina*, introd. de Peter Russell, Castalia, Madrid, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 3), pp. 239-241.

¹¹³ Incluso, en el *Libro de Buen Amor*, cuando don Amor aconseja al arcipreste sobre cuáles son las características ideales que debe tener una dama, podemos leer lo siguiente en la cuaderna 448: “Guar te que non

la obra de Vélez, con respecto a su protagonista, se lee la pregunta que Don García hace a Sancho: “¿Qué defecto se halla en su persona que la llaman Barbuda?” (I, vv. 58-59);¹¹⁴ sin embargo, el personaje construido por Vélez no posee barba literalmente, sino que “es un bozo que tuvo eternamente sobre el labio de arriba, señal rara de grande seso y corazón valiente.” (I, vv.61-64) Lo cual nos indica particularidades específicas de la Barbuda, incluso, opuestas a las de la Celestina, pues Vélez configura a su personaje, quien en realidad es ‘bigotona’, con características positivas y virtudes consideradas masculinas, como el valor, la valentía, la habilidad para la caza y el manejo de las armas; Blanca de Guevara es, a todas luces, una guerrera quien, incluso, aparece ataviada para la batalla y armada en escena, lo cual funciona muy bien histriónicamente para caracterizar al personaje.

Por lo que se refiere al análisis del espacio en la comedia que nos atañe, al momento de esta investigación, no se tienen registros de artículos que desarrollen el funcionamiento de dicho elemento estructurador de la puesta en escena. De hecho, los trabajos que existen, como ya mencioné, atienden a la configuración de los espacios en la dramaturgia, en general, de Vélez y resaltan el aprovechamiento de la tramoya y la maquinaria teatral, cuyas posibilidades escénicas fueron ampliamente aprovechadas por el dramaturgo.

Por último, después de esta breve remembranza de lo dicho y asentado por la crítica respecto a la obra que nos ocupa, considero importante mencionar que esta investigación es viable y pertinente debido a ciertos puntos que aclaro a continuación: en primer lugar, como se ha podido observar, hasta la fecha son muy pocos los estudios que se han realizado

sea bellosa nin barbuda;/ atal media pecada el huerco la saguda;/ si ha la mano chica, delgada, bos aguda;/ atal muger, si puedes, de buen seso la muda.” Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. introd. y notas G. B. Gybbon-Monypeny, Castalia, Madrid, 2001 (Clásicos Castalia, 2), p. 222.

¹¹⁴ Todas las citas de *Los hijos de la Barbuda* las tomaré de la edición ya citada de Profeti y, en adelante, sólo señalaré el número de verso.

propiamente acerca de *Los hijos de la Barbuda* y los que existen estriban en la configuración de la mujer guerrera, la vasta tradición textual de la obra y el empleo de la “fabla antigua” en el texto. De modo que el análisis de la construcción de los espacios es un tema apenas esbozado por la crítica y que sería valioso rescatar. En segundo lugar, para una mejor comprensión de la comedia, considero viable reflexionar sobre los diferentes tipos de espacio y establecer parámetros que nos ayuden a diferenciarlos. Finalmente, este trabajo pretende fungir como una herramienta teórica para el análisis de las diferentes variedades especiales presentes en la dramaturgia de los Siglos de Oro. Por lo anterior, en el siguiente capítulo, recopiló algunas posturas teóricas sobre la configuración del espacio de las comedias áureas, desde los postulados cercanos a los siglos XVI y XVII, hasta las aproximaciones realizadas ya entrado el siglo XX.

Capítulo 2. Consideraciones generales sobre los diferentes términos que definen el concepto de espacio

El espacio es un elemento estructurador de la puesta en escena y la reflexión acerca de sus diferentes configuraciones debe ser una ocupación fundamental en los estudios teatrales. En los dramas de los Siglos de Oro, el número de posibilidades espaciales depende directamente de la convención teatral y cada lugar representado o descrito codifica una intención comunicativa importante, la cual se construye con lenguaje, en el discurso de los personajes, y se ve traducida en la puesta en escena.

En este capítulo me di a la tarea de compilar algunas de las diferentes nociones acerca de cómo se estructura el espacio dentro de las comedias áureas y cómo la formulación de este recurso fue cambiando a lo largo del tiempo, pues las convenciones responden a un momento histórico específico. En la segunda parte de este apartado describo cómo era el corral de comedias para dilucidar cuáles eran los medios de los cuales se disponía para montar las comedias áureas y cómo estos recursos están intrínsecamente ligados a la construcción de los espacios.

Realizo esta recopilación con la finalidad de hacer un recuento de conceptos de análisis que ayuden a tener un panorama más amplio acerca de la concepción de los dramas áureos en diferentes momentos de la crítica y de formular herramientas para lograr desentrañar cómo funciona el espacio en la dramaturgia áurea y cómo se emplea en la obra que nos ocupa.

2.1 Conceptos de análisis a través de diferentes perspectivas a lo largo del tiempo

En siguientes subapartados, organizaré las propuestas teóricas de los preceptistas que han reflexionado sobre la construcción del espacio en los dramas de los siglos XVI y XVII; tres de ellos fueron prácticamente contemporáneos a Vélez de Guevara: Pinciano, Lope y Cascales, quienes, a través de sus *Philosophía antigua poética*, *Tablas Poéticas* y el *Arte Nuevo*, respectivamente, dejaron constancia de cómo era la manera correcta de construir dramas en su tiempo. El Pinciano, evidentemente erudito y conocedor de los clásicos, es fiel seguidor de lo asentado por Aristóteles en su *Poética*, Horacio en *Arte poética* y Cicerón en sus propuestas retóricas. Lope aboga por una forma de hacer teatro más enfocada en cuestiones económicas y a la manera de hacerlo rentable a través de deleitar y entretener más eficientemente a la audiencia, de manera que el público exigente siempre tuviera lo que esperara o quisiera, aunque muchas veces esto significara el no apearse a las propuestas y preceptos clásicos, como él mismo apunta: “Y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto.” (vv. 45-48)¹¹⁵ Por su parte, Cascales también tiene muchísima influencia de los clásicos, a quienes cita frecuentemente; sin embargo, para el momento en el que él hace sus aportaciones, el *Arte Nuevo* de Lope ya estaba bastante asimilado por los poetas.

Por otro lado, tres de los teóricos que citaré a continuación pertenecen a los siglos inmediatamente posteriores a los contemporáneos de Vélez. Unos fueron defensores de la genialidad de los dramas áureos, como es el caso de Quintana o Durán, quienes en sus páginas

¹¹⁵ Félix Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias de nuestro tiempo*. Disponible en Cervantes virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html Consulta: 17/09/22.

elogiaron a Lope y a Calderón; sin embargo, Luzán se había dedicado a encontrar y evidenciar lo que él consideraba “defectos” en la forma de hacer comedias en los Siglos de Oro.

A su vez, recopiló las propuestas teóricas de un puñado de investigadores que desde los recursos del siglo XX tratan de echar un poco de luz en los estudios teatrales. Mi intención es recopilar las perspectivas teóricas que se tenían en el Siglo de Oro con las que se tuvieron inmediatamente después, en los siglos XVIII y XIX y, por último, lo que ha propuesto la crítica del siglo XX sobre la forma de construir el entramado teatral. Lo anterior tiene por objetivo formar un mapa teórico robusto sobre el género teatral y brindar herramientas para dilucidar cómo se conformaba el drama áureo y cómo se configuraba el espacio en las comedias de este periodo.

2.1.1 Según la preceptiva de la época: Cascales, López Pinciano y Lope de Vega

En los siglos XVI y XVII, se escribieron diferentes preceptivas sobre cómo se debería de hacer literatura, pues fue un tema muy socorrido en ese momento. Para tener una perspectiva más clara de este periodo es importante revisar el trabajo realizado por Menéndez Pelayo, en el cual se analiza las ideas estéticas en España.¹¹⁶ Sobre el capítulo X que trata la literatura del Siglo de Oro, Margarete Newels apunta lo siguiente:

Menéndez y Pelayo fue el primero en poner de relieve, en el capítulo X de su *Historia*, la mutua relación que existe entre la teoría y la práctica en el Siglo de Oro, tal y como se desprende de muchos tratados de mayor o menor magnitud de aquella época. La polémica literaria en torno al teatro de Lope de Vega, que, junto con las controversias del cultismo y

¹¹⁶ Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, edición revisada y compulsada por don Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Aldus, Santander, 1946-7, vols. I-V.

del conceptismo, constituye la materia principal del capítulo X, patentiza que el teatro nacional se había constituido en oposición a la teoría «aristotélica».¹¹⁷

Lo anterior, señalado por Newels, se enlaza con los preceptistas que citaré a continuación, pues en menor o mayor medida, los teóricos están influidos por los clásicos, a quienes habían asimilado muy bien y seguían considerándolos modelos para hacer literatura. El primer texto que citaré es el de López Pinciano, escrito hacia 1596. *Philosophía antigua poética* es una de las preceptivas más antiguas publicadas en España. La obra se compone del relato de las conversaciones entre tres personajes: Fadrique, Hugo y Pinciano. Este último escribe cartas que van dirigidas a don Gabriel, quien no se halla en ese momento en la Corte, lugar en el cual ocurren estos diálogos. También se anexa las respuestas que este personaje le hace a Pinciano a forma de corolario por cada carta-capítulo; de tal suerte que se entrelaza el diálogo con el género epistolar en todo el texto. Desde el título resulta evidente la influencia de los autores clásicos; además, las ideas de Aristóteles, Horacio y Cicerón pueden reconocerse a lo largo del texto; a su vez, su propuesta funciona como referencia para estudiar la creación literaria española de ese momento a través de su preceptiva.

Por su parte, Pinciano era un profesional de las ciencias naturales y, al igual que Aristóteles, se desempeñaba como uno de los médicos más renombrados de su tiempo. En su prólogo al lector, López Pinciano justifica su vocación por escribir un libro dedicado a la poética, cuando su principal ocupación era la de cuidar la salud de María de Austria, hija de Carlos V. En ese sentido, el autor menciona lo siguiente en la obra:

[...] ¿Y quién me acusará ahora á mi, que emprendí escribir doctrina fuera de mi principal y primera vocación, si lo hice movido de honesto celo? Sabe Dios ha muchos años deseo ver

¹¹⁷ Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, trad. Amadeo Sole-Leris, Tamesis Books Limited, London, 1974 (Serie A- Monografías, XXXV).

un libro desta materia sacado á luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes, y sabe, que por ver mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necesitada, determiné á arriscar por la socorrer. Dirá acaso alguno que no es la Poética de tanta sustancia que por su falta peligre la república. Al cual respondo que lea y habrá la utilidad grande y mucha doctrina que en ello se contiene. Mas, ¿para qué, lector, te canso con esta apología, si sabes que Apolo fue médico y poeta, por ser estas artes tan afines que ninguna más? [...]¹¹⁸

Asimismo, *Philosophía antigua poética* contiene un total de XIII epístolas en las cuales se desarrolla diferentes temas, como lo poético del lenguaje, los diferentes poemas y hasta la felicidad humana; para efectos de esta investigación, me centraré en las relacionadas con el teatro, es decir, la VII, IX y XIII. Sin embargo, en la Epístola V se leen reflexiones respecto a los artificios a los cuales se puede recurrir para el deleite y cómo están ligadas a la estructura de las comedias y lo que se puede representar en ellas. En la obra leemos:

Y Hugo:—Ella es esta. Deleitan y duelen más las obras deleitosas y dolorosas súbitamente venidas; y así como el fin del poeta es deleitar, tiene necesidad cuanto sea posible dar breve tiempo á la acción deleitosa, porque cuanto se va dilatando el tiempo della, se va aguando más el deleite, y de otro modo, ni las acciones, ni las peripecias perturban lo que debieran. Y Fradrique: —Esa es la razón de la doctrina del Filósofo; mas me parece mucho el rigor, y no mal lo que algunos modernos han dicho, y antiguos practicado, que la comedia se pueda representar como que la acción della haya acontecido en tres días, y la de la tragedia en cinco á lo más largo. Y de aquí se puede colegir cuáles son los poemas á do nasce un niño y crece y tiene barbas, y se casa y tiene hijos y nietos, lo cual en la épica, aunque no tiene término, es ridículo; ¿qué será en las activas que le tienen tan breve? Y esto basta de la unidad de la fábula. La otra parte, —contraria al parecer,—que es la variedad resta, y resta poco al que sabe que la naturaleza se goza con la variedad de las cosas, y que este animal fábula será tanto más deleitoso cuanta más variedad de pinturas y colores en él se vieren.¹¹⁹

El empleo de las formas métricas en la construcción del espacio es muy importante, pues, además de caracterizar a los personajes, también funciona para crear con palabras los ambientes en los cuales se desenvuelven. Por ejemplo, no es lo mismo el hablar de un pastor que el de un rey; así, cuando Sancho trata de hablar como noble resulta cómico. A su vez,

¹¹⁸ López Pinciano, *op. cit.*, p. 3-4.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 199.

Vélez emplea lo anterior al recrear un habla antigua, la cual dota a los personajes de cierto toque arcaico y aristocrático. Asimismo, en la comedia áurea, se utilizaba determinados mecanismos al momento de transmitir información; en este sentido, para describir sucesos pasados o que no se ven en escena, uno de los recursos más socorridos fue el romance en rima (i-e),¹²⁰ pues tiene plenamente identificado que la estructura métrica ideal para poder exponer conocimientos de una forma ligera, contundente y entretenida es el octosílabo, el cual podría funcionar también como una fórmula nemotécnica para los actores. *Los hijos de la Barbuda* echa mano de las formas métricas, específicamente del romance acompañado con música, con el propósito de enfatizar los sentimientos del rey por Blanca de Guevara. En la obra del Pinciano podemos hallar versiones encontradas respecto al empleo de la métrica, no obstante, esto tiene una función; por un lado, utilizarlas atenta contra la verosimilitud aristotélica que tanto defiende, pues se asume que las personas no hablan en verso. El autor menciona: “cómo dieron los antiguos en un disparate tan grande de escribir las fábulas en metros; y que, proponiendo imitar, deshacen del todo los nervios de la imitación; la cual está fundada en la verosimilitud; y el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad.”¹²¹ Sin embargo, párrafos más adelante, el mismo autor propone que el empleo del metro resulta forzoso para el embellecimiento y la apreciación estética de las obras:

No es forzoso el metro al poema, mas es una cosa que atavía y orna mucho á esta dama dicha poesía, y anda con ella tan acompañada y tanto tiempo, que la amistad se ha vuelto en parentesco, y es cierto que á lo menos algunas especies de poética no saben estar bien sin él; y no me pareciera mal que á la imitación con metro llamasen poesía perfecta, y á la imitación sin metro, y al metro sin imitación, poesías imperfectas.¹²²

¹²⁰ Se debe tomar en cuenta que el romance con todas sus rimas no es la única forma métrica de transmitir sucesos pasados; sin embargo, es una de las más efectivas.

¹²¹ *Ibid.*, p. 117.

¹²² *Ibid.*, p. 119.

Por su parte, la carta VIII trata sobre la tragedia y se centra en hacer un recuento de lo que Aristóteles definió como tragedia, y reflexiona los postulados del griego sobre la alegoría del género con un animal perfecto. Para tener más clara la temporalidad, es pertinente recordar que la obra de Pinciano es anterior al *Arte Nuevo*, de Lope, y defiende los postulados de los clásicos sobre la consistencia de la tragedia y sobre cómo debe estar conformada, de tal suerte que Pinciano concibe, como muchos de los pensadores y preceptistas contemporáneos a él, que la autoridad de Aristóteles todavía podía fungir como una guía para una concepción dramática adecuada y, por ende, una correcta práctica que tuviera su origen en un excelente texto literario. De este modo hallamos en la obra que:

[...] la fábula es animal perfecto y parece que es razón que tenga cinco sentidos, conforme a los cuales dividieron los actos. Cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa es de no mucha esencia; y, haciendo una comparación entre los cinco actos y las cuatro partes en que la fábula se divide, me parece que el primer acto y la prótasis es todo uno; y la epítasis y catástasis contienen al segundo, tercero y cuarto acto; y que la catástrofe y el quinto acto es todo casi uno, así como el acto primero y la prótasis. Y, haciendo comparación de las partes de la tragedia y de los actos, será que el prólogo es la prótasis y el primer acto; y la epítasis y catástasis, el segundo, tercero y cuarto acto; y el éxodo y catástrofe y el acto quinto una cosa misma o poco más o menos.¹²³

Así pues, en la Epístola IX Pinciano ofrece una reflexión acerca de la comedia y de sus diferencias con la tragedia y concluye en que ambas son didácticas; sin embargo, las herramientas que utilizan ambas son diferentes: “De manera, dijo el Pinciano, que, así como la trágica tiene por fin el enseñar por medio de miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa.”¹²⁴

Por otro lado, la carta XIII versa acerca del trabajo de los actores y representantes; el autor refiere que: “el actor debe ser curioso en la imitación del ornato; en el tiempo, lugar y

¹²³ *Ibid.*, p. 354.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 374.

personas, según el tiempo, lugar y personas que el poema finge, y que de las máquinas y anejos á ellas la conveniencia y proporción sea muy observada.”¹²⁵ Lo anterior hace referencia al decoro y cómo es que los histriones deben de respetar la coherencia de lo que están representando. También asegura que: “[...] el actor esté desvelado en mirar los movimientos que con las partes del cuerpo hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares y pasiones del alma; así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte [...]”¹²⁶ En relación con lo que se narra en la puesta en escena y que no sería posible o pertinente representar, se puede leer lo siguiente en la misma carta:

Estas son las palabras de Cicerón y dellas podéis entender lo que Fadrique y Hugo quisieron decir: ¿que para qué fin tanto aparato en tragedia? Mas desto ya se trató abundantemente en la épica; y cómo tales aparatos sólo son buenos para el oído, no para el ojo, y por el consiguiente son malos para las tragedias, si no es que se digan en teatro como ya acontecidos. En la épica se pueden poner justamente, porque aunque sean demasiados, como dice Horacio no mueven tanto cuanto los que son sujetos á la vista [...]¹²⁷

A su vez, en la Epístola XIII se hace referencia al ornato logrado en las comedias a través de diferentes recursos, como la música:

En suma, vea el actor y estudie las especies que hay de máquinas y artificios para que milagrosamente se aparezca súbito alguna persona: o terrestre, por arte mágica, o divina, sin ella. Y esto sea dicho brevemente en lo que al ornato toca. Es también la música parte del ornato, en la cual se debe considerar que, especialmente en las tragedias, nunca se aparte de ella misma, sino que vaya cantando cosas al mismo propósito, para que la acción vaya más substanciada.

Es también la música parte del ornato, en la cual se debe considerar que especialmente en las tragedias nunca se aparte de ella misma, sino que vaya cantando cosas al mismo propósito, para que la acción vaya más substanciada.

El Pinciano dijo:—¿Pues eso no lo hace el poeta? digo lo que se ha de cantar.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 510.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 506.

¹²⁷ Esta idea también la desarrolla Horacio en su *Arte Poética*: “Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos y que el espectador se cuenta a sí mismo. Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente.” vv. 179-185. Horacio, *op. cit.*

Fadrique dijo:—Agora lo más ordinario es que la música es interposición del actor, y no hechura del poeta; no solía ser así, pero con todos hablo, con actores y poetas, que no pongan cantienas extraordinarias de la fábula, que el ponella fué reprehendido de Aristóteles en sus Poéticos con muy justa razón, porque quitan la verisimilitud y á veces la doctrina, como lo hizo Agathón que comenzó á poner estas canciones, ó cantos extraordinarios en sus fábulas.¹²⁸

Es pertinente retomar la idea anterior debido a que en *Los hijos de la Barbuda* encontramos varias alusiones a diferentes romances; de hecho, en dos momentos claves de la obra, la música es un hecho en el tablado, el cual se especifica textualmente en las didascalias.

Por otra parte, se encuentra el *Arte Nuevo* que Lope de Vega escribió en 1609. En este texto de 380 versos, el dramaturgo describe el nuevo rumbo que, según su concepción teórica y poética, debe seguir el teatro español. De esta forma, Lope se convierte en partícipe de la creación de un nuevo género literario que se aleja de la concepción apegada y derivada de los preceptos clásicos, y apuesta por una propuesta novedosa; en este sentido, el autor propone seguir con la unidad de acción aristotélica, pero descarta cumplir con las unidades de tiempo y lugar para explotar las posibilidades de las digresiones y los saltos temporales. Asimismo, si bien antes que Lope existieron otros escritores que se atribuyeron ser los primeros en escribir comedias de tres actos, como Cervantes, otra de las innovaciones del *Arte Nuevo* radica en la propuesta técnica y sistemática de componer dramas en jornadas en sustitución de los cuatro actos procedentes del teatro clásico. Finalmente, en esta clase de manifiesto teatral, el poeta nos facilita un resumen de las innovaciones que había introducido sobre los escenarios de los corrales de comedias. De tal suerte que la escritura del *Arte Nuevo* funge como una consolidación de esta nueva manera de entender y realizar el teatro.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 501-502.

Unos de los versos que interesan para esta investigación son los que propone Lope para el empleo de la métrica, con el objetivo de resolver ciertas necesidades de expresión de los personajes, pues no hay que perder de vista que el romance, el soneto y la música están presentes en casi toda la comedia que nos ocupa. Los versos a los me refiero dicen lo siguiente:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen en extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.
(vv. 305-312)¹²⁹

Finalmente, en 1617, Francisco Cascales escribió sus *Tablas poéticas*, las cuales funcionan como una preceptiva y en ellas reflexiona sobre cómo debe realizarse la literatura de su tiempo. El texto está escrito en forma de diálogo y retoma la autoridad de los postulados de Aristóteles y Horacio, a quienes cita frecuentemente a lo largo de su trabajo. El preceptista vuelve a poner el foco en la idea de que el arte no es otra cosa más que la imitación de la naturaleza, una propuesta basada en la mimesis aristotélica.

Ahora bien, en cuanto a la estructura de las *Tablas poéticas*, podemos recoger las siguientes observaciones: se dividen en dos bloques, el primero está dedicado a hablar de la poesía *in genere* y el segundo, sobre la poesía *in specie*. El primer bloque de elementos de la parte *in genere* se compone de cinco tablas: la primera habla sobre la poética y cómo consiste la imitación con palabras; divide a la poética en tres: épica, escénica y lírica; menciona las

¹²⁹ Félix Lope de Vega, “Arte Nuevo de hacer comedias”, en *Preceptiva dramática española*, 2ª ed., ed. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Gredos, Madrid, 1972, pp. 154-164.

partes esenciales de la poesía, y distingue entre poeta y versificador. La segunda tabla se especializa en reflexionar sobre la fábula y, en concordancia con Aristóteles, sostiene que el énfasis está centrado en la acción y que la trama es el alma de la poesía. La tercera tiene como objetivo describir las costumbres y aporta cuatro características: buenas, convenientes, semejantes e iguales, y también se puede ver la clara influencia de Aristóteles. La cuarta alude a la sentencia, la cual puede significar dos cosas: el concepto del ánimo y un dicho moral y agudo; también menciona que estas sentencias morales no deben ser falsas, ni fuera de tiempo, ni complejas; añade que los más adecuados para decirlas son los viejos. La quinta es la relativa a la dicción, todo lo que tenga que ver con las palabras y en la forma en la que deben de ser dichas; profundiza en las letras, las sílabas, el verso y la frase.

Asimismo, la segunda parte, la correspondiente a poesía *in specie*, también se constituye por cinco tablas: la primera se enfoca en la epopeya, también sigue a Aristóteles y proporciona las partes que constituyen esta forma poética; además, la diferencia de la tragedia, de la cual se ocupa más adelante. La segunda está dedicada a la égloga, la elegía y la sátira, explica cada una y proporciona sus características más importantes. La tabla tercera es la que explica la tragedia, la cual define y ofrece sus rasgos esenciales; a su vez, hace una reflexión sobre lo que está sucediendo en ese momento en cuanto a literatura y sobre qué están haciendo los poetas contemporáneos a él. La cuarta desarrolla lo propio de la comedia y, además de explicar qué es y cómo está construida, también menciona el tema de las refundiciones y cómo es que se reutiliza un tema; sostiene que la innovación está en la traza y en el estilo; asegura que la comedia debe mover a risa a través de la deformidad o fealdad, ya sea física o del alma; a su vez, hace una mención del término *tragicomedia*, bastante socorrido por los poetas de la península. Finalmente, la última tabla se centra en la lírica, explica el origen del género y hace observaciones acerca del soneto.

Para efectos de esta investigación, nos centraremos en las tablas III y IV de *in specie*, las cuales analizan el teatro y estudian la construcción de sus diferentes géneros; y en la primera de *in genere*, la cual versa sobre la poesía. No imito mencionar que, para el tiempo en el que vivió Cascales, la *Comedia Nueva* ya era el modelo en el teatro que se hacía en España. Cascales menciona:

Tres maneras hallo de divisiones acerca de la fábula: una, como vamos aora diziendo, connexión y solución; otra en cinco actos, inventada por los gramáticos para distinción y claridad del poema, pero no mira esta división a la essencia de la fábula; otra es prótasis, epítasis y catástrofe. Assí también entre nosotros se divide aora la fábula en tres jornadas: la primera, donde se entabla la fábula; la segunda, el aumento della con nuevos casos; la tercera, la que propriamente llamamos solución. Cicerón, pues, consideró estas tres jornadas o actos, y assí contó el tercero por último, como lo es.¹³⁰

La misma idea sobre cómo deben estructurarse y construirse las comedias la retoma en la tabla siguiente:

Las partes quantitativas de la Poesía Scenica son, *prólogo, proposición, aumento, y mutación*. El *prólogo* (no trato ahora del que usaba la Comedia Antigua) sirve para preparar los ánimos de los oyentes a que tengan atención y silencio, y miren con buenos ojos la Comedia, y para defender al autor de alguna calumnia, faltas y descuydos que le murmuran, o para explicar algunas cosas intrincadas, que podrían impedir la noticia de la Fábula. En la proposición, o primera jornada, se entabla el argumento de la Comedia. En el aumento, o segunda jornada, crece con diversos enredos y acontecimientos, quanto puede ser. En la mutación, o tercera jornada, se desata el nudo de la Fábula, y acaba. Estas tres jornadas, que he dicho, las dividen otros en cinco actos, y cada acto en cinco Scenas; algunas veces mas y menos Scenas.¹³¹

Asimismo, aunque el estudio de la construcción del espacio no se concebía como ahora, Cascales ofrece pistas sobre cómo se debe articular dicho elemento en una comedia, qué recursos deben estar a la vista y cuáles no deben representarse. Respecto a ello, también se puede leer en la Tabla IV:

¹³⁰ Cascales, *op. cit.*, p. 168.

¹³¹ *Ibid.*, p. 199.

[...] pero ni la Tragedia, ni la Comedia admite guerras. Porque en el tablado no se puede hacer verdadera imitación de un exercito: ¿No veis vos que imitar es representar al vivo las cosas como suelen, o deben pasar? Pues ¿cómo sacareis al tablado dos exercitos? Fuera de que guerras no es sujeto de la poesía Scenica, sino de la Heroica.¹³²

Por su parte, en la tabla primera menciona lo siguiente: “Tampoco en el tablado se pueden imitar tormentas del mar, ni batallas campales, ni muertes de hombres, porque ninguna cosa de estas puede tener allí su justa imitación.”¹³³ Después, cita a Horacio en los siguientes versos:

Cosas hay que se deben a la vista
Del auditorio recitar: y cosas
Narrarse hasta como hayan pasado.
Menos mueve los ánimos aquello
Que se escucha, que esotro que los ojos
Fieles ven, y visto comprehenden.
Lo que fio es para fuera, hágase dentro,
Ya te vendrán sucesos que no deben
Delante hacerse, sino referirse.
No ante el pueblo Medea sacrifique
Y desmiembre sus hijos: las humanas
Carnes no cueza el mas que crudo Atreo:
No trasformes a Progne en ave: a Cadmo
No le conviertas en culebra. Cosas
Asi hechas incrédulo las odio.¹³⁴

El estudio de la construcción del espacio en las comedias áureas ha ido cambiando a lo largo del tiempo y poner atención en qué aspectos se han enfocado las perspectivas de la crítica, nos ayuda a dilucidar mejor el fenómeno que fue la *Comedia Nueva* en su momento.

¹³² *Ibid.*, p. 200.

¹³³ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 12.

El siguiente apartado tiene como objetivo recopilar lo asentado por los preceptistas posteriores al Siglo de Oro para tener un marco teórico más amplio sobre el tema que nos ocupa.

2.1.2 A través de la preceptiva del siglo XVIII y XIX: Luzán, Quintana y Durán

Durante los siglos XVIII y XIX, también existieron diferentes preceptivas que teorizaron acerca de las reglas de la literatura y cómo debía ser su correcta creación. Uno de los autores más críticos del teatro de los Siglos de Oro fue Ignacio de Luzán, quien dedicó un libro completo de su *Poética*, realizada en 1737, para estudiar el trabajo de los dramaturgos anteriores a él. Su preceptiva se divide en cuatro libros y es un trabajo vasto. El primero trata sobre el “Origen, progresos y esencia de la Poesía.” El segundo versa sobre la “Utilidad y deleite della.” El tercero desarrolla la “Poesía dramática” y el último analiza la “Poesía épica.” Luzán considera la poesía como el arte de imitar y retoma muchos de los postulados aristotélicos a lo largo de su obra. Como buen neoclásico, Luzán hace hincapié en que la *Comedia Nueva* no sigue los preceptos ni las unidades aristotélicas, ni respeta la verosimilitud; sin embargo, reconoce la gran invención, talento e ingenio de Calderón de la Barca:

Estaba reservado el hacerla a don Pedro Calderón de la Barca, nacido en Madrid año 1601, que empezó a darse a conocer cuando Lope declinaba; y así como éste oscureció a los que le precedieron, Calderón anubló aun al mismo Lope, y casi le desterró de los teatros. Alcanzó Calderón tiempo más favorable. Felipe II, monarca serio, achacoso y retirado, no veía comedias. Felipe III, devoto e inclinado a otras diversiones, acaso hacía escrúpulo de verlas, y aun de permitir las; y así no tengo noticia de que comedia alguna de Lope se representase a los reyes. Al contrario, Calderón floreció cuando era joven Felipe IV, en cuya persona sobresalían las inclinaciones y habilidades caballerescas, junto con la de hacer versos. Llevó las comedias a palacio, donde se representaban con magníficas decoraciones. Él mismo escribió algunas, y se le atribuyen las que se dicen de un Ingenio de esta Corte. Estimó y agasajó a los poetas, de forma que si hubiese tenido conocimiento del arte y mejor gusto, su tiempo hubiera sido el de la perfección de nuestra dramática por los grandes ingenios que concurrían. Era Calderón el más sobresaliente de todos; y como a su crianza caballerosa y a la profesión militar que siguió hasta que se hizo sacerdote añadió la frecuencia de la corte y el trato amistoso con personas de la primera jerarquía, se formó un lenguaje tan urbano, tan ameno y seductivo, que en esta parte no tuvo competidor en su tiempo, y mucho menos después.¹³⁵

¹³⁵ Texto extraído del capítulo primero del tercer libro de la *Poética* de Luzán, titulado “De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual.” Todas las citas a la obra de Luzán serán tomadas

A su vez, Luzán apunta que la innovación de dividir las comedias en tres partes¹³⁶ fue de Virués o Cervantes y no propiamente de Lope. En todo caso, la disposición de las comedias en tres jornadas ya se hacía muchísimo antes de que Lope teorizara en el *Arte Nuevo*. Luzán continúa:

Miguel de Cervantes, en el citado prólogo a sus comedias, se gloria de haberse atrevido, en *La destrucción de Numancia* y en *La batalla naval*, a reducir a tres las cinco jornadas. Cualquiera de los dos que fuese, Virués o Cervantes, quien las redujo a tres, dejó tan establecida esta división, que desde entonces nadie se ha apartado de ella.¹³⁷

Es interesante observar cómo en el capítulo dos, titulado “Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática,” Luzán critica el texto preceptivo de Lope, el cual cita para describir por qué lo propuesto por Lope le parece un desacierto:

Este es el Arte famoso de Lope de Vega, del cual hablan muchos, siendo así que le han considerado poquísimos. Dejando aparte la negligencia y poca lima con que está escrito y la cantidad de malos versos que tiene, él solo basta para convencer aun a sus mismos secuaces del desorden y extravagancia de nuestro teatro. Pues ¿qué más claro pudo hablar Lope en abono de las reglas aristotélicas, y contra los errores comunes de nuestros dramas? Se ve con evidencia que este autor, habiendo empezado a escribir comedias muy joven, y aun niño, pues dice que las escribía de once o doce años, y a tiempo que el teatro español estaba dominado de la ignorancia vulgar, sin reglas ni concierto, siguió el camino que halló ya trillado; y que después con la edad y con el estudio y conocimiento de buenos libros abrió los ojos, y notó los absurdos de sus comedias y de las ajenas, pero pareciéndole cosa muy dura confesar sencillamente que no debía usarse el género que había despachado, se contentó con publicar y confesar las irregularidades, alegando al mismo tiempo algunas débiles excusas a su favor, como en estos últimos versos:

Mas ninguno de todos llamar puedo
Mas bárbaro que yo, etc.¹³⁸

de esta versión. Disponible en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/html/feed32c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_28.html#I_54 Consultado: 03/04/21.

¹³⁶ Debemos recordar para este punto que las unidades clásicas de acción eran cuatro y que en el teatro de los siglos XVI y XVII fue novedoso distribuir la comedia en tres jornadas.

¹³⁷ *Loc. cit.*

¹³⁸ *Ibid.*, Libro I, Cap. II.

Líneas más adelante, Luzán reconoce que Lope no es el culpable de haber descompuesto el teatro, pues éste nunca tuvo reglas claras y se pregunta cómo podría alguien corromper lo que no tenía orden desde el principio.

En cuanto a lo que se veía en escena, a través del trabajo de los actores y la construcción de los personajes, Luzán apunta lo siguiente respecto a la *Comedia Nueva*:

No parándose a elegir asuntos propios para imitados en la representación; tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; trastornando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría; a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos, vertiendo erudición trivial y lugares comunes, defecto que comprehende a todas sus obras, y a los reyes y personajes como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno.¹³⁹

Por otro lado, en 1791, Manuel José Quintana escribió sus *Reglas del drama*, ensayo didáctico breve realizado en verso. El texto, al igual que la preceptiva anterior, propone una forma de escribir teatro con los preceptos derivados del Neoclasicismo. La obra se divide en tres partes: en la primera se trata preceptos generales; en la segunda se desarrolla la tragedia y en la última, la comedia. Toda la obra está plagada de menciones a la literatura clásica y a las deidades griegas y romanas. En cuanto a la perspectiva de Quintana, José Checa apunta: “En una revisión de 1821, Quintana reconoce que sus juveniles apreciaciones sobre el drama treinta años antes eran demasiado severas; ahora es más flexible en el uso de las reglas dramáticas, pero continua su adscripción al credo neoclásico.”¹⁴⁰ Quintana retomó la idea aristotélica sobre las unidades espaciotemporales:

¹³⁹ *Ibid.*, Libro III, Cap. I.

¹⁴⁰ José Checa Beltrán, *Pensamiento literario del siglo XVII español*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2004, p. 31.

Una acción sola presentada sea
en solo un sitio fijo y señalado,
en solo un giro de la luz febea.¹⁴¹

En contraposición a Luzán, quien reconoce el genio poético de los dramaturgos que le precedieron, pero también encuentra qué objetarles a los autores de comedias, Quintana, por su parte, habla muy bien del trabajo realizado por Lope y por todos sus contemporáneos y los coloca como unos de los más grandes ingenios de la comedia castellana:

Audaz inunda la española escena
El ingenio de Lope omnipotente;
Y con su dulce inagotable vena,
Con su varia invención, con su ternura,
De asombro y gusto a sus oyentes llena.
Más enérgico y grave, a más altura
Se eleva Calderón, y el cetro adquiere
Que aún en sus manos vigorosas dura.
Dichoso si a la fuerza con que hiere,
Si al fuego, si a la noble bazaría,
En que hacerle olvidar ninguno espere,
Uniera su valiente poesía
La variedad de formas y semblante
Que a cada actor diferenciar debía.
Nadie pudo emular su luz brillante
Entre tanto rival; Moreto sólo
Osó tal vez ponérsele delante,
Cuando, inspirado por el mismo Apolo,
Pintó el desdén de la sin par Diana,
Haciéndola admirar de polo a polo.
Tales de la comedia castellana
Los astros fueron ya; y en su destino
Enseñan claro a la razón humana [...]¹⁴²

Finalmente, en 1824 Agustín Durán escribió su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, en el cual analiza la

¹⁴¹ Manuel José Quintana, “Las reglas del drama” [1791], en *Poesías*, Madrid, Imprenta Nacional, 1821. *Informe de la Junta creada por la Rejencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción pública*, en *Obras completas*, Madrid, BAE, 1946, p. 178.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 90-91.

importancia de la dramaturgia de los Siglos de Oro, pues reconoce la maestría literaria que se logró en los siglos XVI y XVII con los grandes dramaturgos de España, quienes fueron influidos por artistas franceses, pero, a su vez, ellos también dejaron huella en otros autores:

Los poetas franceses han hecho de todo el teatro antiguo Español, con mas ó menos buen éxito, el mismo uso que los nuestros del de Lope Guillen de Castro, Tarrega, Aguilar, Boil, Turia, Ruiz de Alarcon, Belmonte, Montalvan, **Velez de Guevara**, Diamante, Solís, Rojas, Matos han proporcionado a los estrangeros una mina inagotable de invenciones poéticas, de que los Franceses particularmente se han aprovechado con oportunidad y buen gusto, mientras nosotros, pobres en medio de la abundancia, nos olvidábamos de tanta riqueza, y corriamos en pos de los restos de un género casi agotado, que ni era ni podía ser el nuestro propio y peculiar.¹⁴³

Para María Rodríguez, en esta obra: “Durán denuncia a la crítica contemporánea por la ridícula manía de querer medir las sublimes creaciones dramáticas del siglo XVII con el mismo compás y regla a que se adaptaban las de los griegos, romanos y franceses [...]”¹⁴⁴ En este sentido, el teatro español de los Siglos de Oro debe estudiarse en su complejidad con criterios propios para ello. Tal como asegura Durán: “siendo el Drama Español, mas eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias mas distantes de la verosimilitud prosaica, que aquellas que para el otro se hallan establecidas.”¹⁴⁵

Para ampliar nuestras herramientas de estudio, es resulta pertinente revisar los conceptos de análisis propuestos y desarrollados en el siglo XX; el siguiente subcapítulo recoge algunos de ellos.

¹⁴³ Durán, *op.cit.*, p. 87-89. Las negritas en la cita son para resaltar el nombre del dramaturgo que nos interesa.

¹⁴⁴ María José Rodríguez Sánchez, “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, en *Cuadernos de teatro clásico*, no. 5, 1990, p. 88.

¹⁴⁵ Durán, *op.cit.*, p. 6.

2.1.3 Definiciones del espacio elaboradas por autores contemporáneos

Los estudios sobre teatro realizados en la segunda mitad del siglo XX ofrecen nuevos enfoques respecto al estudio del espacio: en 1970, Lotman teorizó sobre cómo se construye el espacio en la obra artística y sobre el teatro apuntó lo siguiente:

La obra de teatro reproduce en su lenguaje los fenómenos del mundo, exterior y, a la vez, representa un mundo cerrado en correlación con la realidad externa no, en sus partes, sino en su totalidad universal. Las candilejas, los muros de la caja escénica constituyen el límite, perfectamente real, del espacio teatral. Es el universo teatral que reproduce el universo real. Es precisamente en este sentido que los límites del mundo escénico se tornan claramente perceptibles. Confiere a la obra universalidad y excluye que se plantee la cuestión de todo lo que se encuentra fuera del espacio escénico como equivalente en su realidad al universo teatral.¹⁴⁶

Por otro lado, existen dos tipos de espacio, en cuyo desarrollo se estructura la comedia, uno visible al espectador y otro no. Uno se está representando en ese momento y el otro está presente dentro de la historia. En 1981, Issacharoff definió estos espacios como “mimetic space” y “diegetic space”; y lo hizo de la siguiente forma:

There are two major of dramatic space: mimetic and diegetic. This distinction parallels what narratologists have been inclined to call showing and telling. In the theater, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is *described*, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters and thus communicated verbally and not visually.¹⁴⁷

Ambos se complementan entre sí en la puesta en escena. El espacio mimético puede reducirse al mínimo. En cambio, el espacio diegético puede multiplicarse exponencialmente, aunque su importancia sea exigua. Para la dramaturgia de Vélez, resulta de vital importancia

¹⁴⁶ Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Itsmo, Madrid, 1982, p. 304.

¹⁴⁷ Michael Issacharoff, “Space and Reference in Drama”, *Poetics Today*, 2, núm. 3, 1981, p. 215.

mantener un equilibrio entre lo narrado y lo representado; por tanto, el espacio diegético permite reconstruir la parte de la historia que, mayoritariamente, no se llevaba a cabo en los tablados, debido a la falta de especificidad técnica y a la convención teatral. A su vez, el espacio mimético es el del presente y el espacio diegético puede referir a hechos pasados de la virtual representación; sin embargo, también podemos encontrar narraciones de hechos ocurridos simultáneamente a lo expuesto en escena, pero que por cuestiones de practicidad resulta mejor narrar que representar. Los espacios miméticos y diegéticos tienen una vital importancia en la configuración de las comedias áureas; pensemos en las obras con tintes históricos, por ejemplo, las que poseen un espacio mimético determinado; sin embargo, el espacio presente en la diégesis es importante, pues justifica la existencia del espacio mimético. En este sentido, José María Regueiro escribió: “la separación entre los espacios mimético y diegético puede efectuarse, por lo tanto, mediante el cambio del referente de un espacio a otro; un referente visible en escena que pase a ser no visible fuera de escena. En toda obra teatral debe existir, sin embargo, un foco en el sistema sígnico que encause la percepción del espectador para no confundirle.”¹⁴⁸

El espacio mimético en *Los hijos de la Barbuda* se configura entre lugares abiertos, como el campo, la frontera con Francia y las murallas de Pamplona; y cerrados, como el palacio y la casa de la Barbuda y sus hijos, a los cuales el dramaturgo nos los presenta como hidalgos, pese a sus vestimentas de labradores. Si bien durante los primeros versos se hace una referencia clara a que la Barbuda podría haber nacido hombre debido a su valor, valentía

¹⁴⁸ José María Regueiro, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, ed. Kurt y Roswita Reichenberger, Kassel/Edition Reichenberger, Erfurt, 1996 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 28), p. 8.

y honor, es en su casa, durante una secuencia nocturna,¹⁴⁹ cuando el dramaturgo dota al personaje de atavíos masculinos y, según McKendrick: “Though the mujer varonil remained a constant favourite of the Spanish theatre throughout the greater part of its heyday, a certain pattern of popularity is discernible. Lope established the mujer varonil as a stock character early on, and during the 1590s and early 1600s himself turned out at least one new mujer varonil every year.”¹⁵⁰ Asimismo, podríamos clasificar el empleo de este recurso en *Los hijos de la Barbuda* como una experimentación temprana¹⁵¹ del autor con el tópico de la mujer vestida de hombre, el cual desarrollaría ampliamente en *Correr por amor fortuna*, pues era bastante rentable para el teatro de la época mostrar en el tablado a una mujer con ropa entallada, como el mismo Lope apunta en el *Arte Nuevo*: “suele/ el disfraz varonil [en las mujeres]/ agradar mucho.” (vv. 282-283)¹⁵² A su vez, es importante mencionar que el teatro áureo fue creado, en primera instancia, para ser llevado al tablado; es decir, fue concebido como un espectáculo, tal como asegura Arellano: “Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y sólo secundariamente al de la literatura. Baste recordar que las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas, y que los ingresos del poeta dramático procedían de la venta de las comedias a las compañías de actores y no de su impresión.”¹⁵³

¹⁴⁹ La falta de luz siempre ha favorecido los engaños y las confusiones en la comedia áurea, y como apunta Varey: “naturalmente, en la comedia el contraste entre oscuridad depende de las imágenes poéticas, los trajes y la actuación, puesto que todas las escenas se representan a plena luz del día.” Jhon Varey, “The Staging of Night Scenes in the comedia”, *The American Hispanist*, II, 15, 1977, pp. 14-16.

¹⁵⁰ Melveena McKendrick, *op. cit.*, p. 311.

¹⁵¹ Es pertinente recordar que Profeti fija la fecha de composición de la obra entre 1608 y 1610, lo cual podría considerar a la comedia como uno de los primeros trabajos del dramaturgo ecijano.

¹⁵² Lope de Vega, *op.cit.* pp. 154-164.

¹⁵³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2002 (Crítica y estudios literarios), p. 61.

Por su parte, en cuanto al espacio diegético presente en *Los hijos de la Barbuda*, obtenido a través de los parlamentos de los personajes, podríamos clasificarlo en las siguientes categorías, las cuales desarrollaremos profundamente en el capítulo 5 de este trabajo de investigación; sin embargo, es necesario esbozarlas, pues los estudios antes citados proporcionan herramientas para estudiar las posibilidades del espacio diegético.

a) Narración de sucesos acaecidos antes de la historia representada, los cuales crean el contexto en el que se desarrolla la comedia; por ejemplo, cuando se dan pormenores sobre el pasado de la Barbuda, su familia, linaje y estirpe: viuda de Ortún de Lara y madre de dos hijos mellizos.

b) Transmisión de hechos omitidos en el espacio mimético, pero que suceden a la par de la representación y que, por economía, es mejor narrar que representar, como cuando Marsilio, rey de Zaragoza, narra cómo llegó hasta la puerta de la habitación de la infanta Urraca.

c) Narración de hechos milagrosos, sobrenaturales o mágicos: el caso de la aparición de Santiago en la batalla, la cual no está presente en el tablado en dos testimonios manuscritos, pero se crea toda una atmósfera configurada mediante el testimonio de los moros que hace pensar al espectador que esa aparición ha tenido lugar.

d) Introducción de romances en el discurso teatral para enfatizar sentimientos o acciones de los personajes: Vélez echa mano de los romances y la música que los acompañan con la finalidad de exaltar sus emociones y, según Crivellari, *Los hijos de la*

Barbuda posee reminiscencias de la tradición colectiva de la época, como los romances de *Media noche era por hilo* y *Fonte-frida, Fonte-frida*.¹⁵⁴

e) Pormenorización de sucesos ocurridos durante la virtual representación en un espacio invisible para el espectador, pero coextensivo del espacio escénico, el cual es el caso de la cena ofrecida por la Barbuda al rey Don García o la pelea entre los hijos de la Barbuda y Olfos y Ximén. Michel Corvin define en 1997 como “invisible” a “Un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico. Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional.”¹⁵⁵ Sin embargo, si se toman en cuenta las observaciones de Díez Borque, tendríamos que clasificar como decorado verbal a todo tipo de mecanismos para la transmisión de información, de modo que señala tres “procedimientos fundamentales de indicar verbalmente significados que deberían aparecer en escena mediante signos visuales: a) haciendo referencia a ellos en el diálogo y contando con ellos en la acción como si tuvieran una presencia real, b) Un personaje ve lo que los espectadores no ven, c) Describiendo como si se tratase de otro género literario, pero como si estuviese presente el objeto de la descripción.”¹⁵⁶

Hemos explorado las posibilidades del espacio como mimético y diegético: lo que se ve en escena y lo que se narra; por su parte, García Barrientos propone una tipología para

¹⁵⁴ Danielle Crivellari, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Velez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008 (Biblioteca Medievale. Saggi, 24), p.19. Asimismo, en *Los hijos de la Barbuda*, Vélez hace una referencia al “Conde Claros.”

¹⁵⁵ Michel Corvin, “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, trad. Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 203.

¹⁵⁶ Díez Borque, José María, “Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español”, *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 249-290, p. 86.

explicar los diferentes tipos de tiempo, pues no podemos entender el espacio como un ente o recurso sin el tiempo, como se lee a continuación:

Patente será el tiempo efectivamente “escenificado”, es decir, los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, *conviviendo* con ellos, los espectadores o lectores de su drama. *Latente* llamaremos al tiempo “sugerido” por medios dramáticos, no *meramente* aludido, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena (y, en ocasiones, también inmediatamente antes de que empiece o después de que termine ésta). La suma de aquel tiempo escenificado y de éste elidido constituyen el “tiempo de la acción” dramática, que se hace “presente” a lo largo de la representación. Por situarse “fuera”, tajantemente antes o después, de este tiempo presente, del que es independiente y al que frecuentemente se opone, se define el que llamamos *ausente*, tiempo sólo “aludido” en cuanto a la forma de representarlo.¹⁵⁷

También resulta importante describir cómo era el tablado y con qué especificidades técnicas se contaba para escenificar los dramas áureos, como se explora en el siguiente apartado.

2.2 Espacio físico escénico en la puesta en escena: el corral de comedias

El espacio físico escénico puede definirse como el edificio en el que se representaba las comedias áureas: los corrales de comedias. En el estudio de esta clase de teatros debe considerarse también los componentes técnicos con que contaban los corrales para poder utilizarse como lugares de representación, pues hay que pensar que, en esa época, los recursos para la puesta en escena eran más austeros y mucha de la potencia y buena realización de las comedias radicaba en la capacidad histriónica de los actores, quienes, con componentes mínimos de representación, podrían realizar grandes interpretaciones; debido a lo anterior,

¹⁵⁷ García Barrientos, *op. cit.*, p. 101. Las negritas son mías.

para María Rosa Álvarez: “el propio personaje es el que sigue desvelando sus estados emocionales, acompañando de los gestos apropiados.”¹⁵⁸

A su vez, la creación de los espacios en las comedias de los Siglos de Oro estaba íntimamente ligada al lugar específico en el que se fuera a representar la comedia y a los elementos con los que se contaban al momento de escribir una comedia para llevarla al tablado.

Para comenzar, debemos tomar en cuenta los postulados de Boves Naves realizados en 1987 sobre la diferencia entre el texto literario y el texto espectacular: “el diálogo no puede fundamentar una relación dialéctica, ni siquiera de tensión, entre el texto y la representación, porque se encuentra a dos niveles del proceso dramático: en la lectura forma parte de las posibles construcciones imaginarias que sugieren las acotaciones y eventualmente el diálogo, es decir, el texto espectacular.”¹⁵⁹ Lo anterior ayuda a pensar en una reconstrucción de cómo se pudo haber representado las comedias con los recursos técnicos del teatro de la época; en este sentido, en los corrales de comedias no se contaba con mucho material para la escenificación, tal como apunta Enrica Cancelliere:

No se puede hablar en el corral de una verdadera escenografía, seguramente a causa de la reducida profundidad del escenario [de apenas 5 m]. Se usaban fundamentalmente las apariencias, la tramoya y la canal, también llamada pescante o elevación, ambas maquinarias de madera de origen medieval y, finalmente, el bofetón.¹⁶⁰

De igual forma, Arellano comenta lo siguiente sobre las apariencias:

¹⁵⁸ María Rosa Álvarez Sellers, “Del texto al espectáculo: Recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara” en *VIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010)* ed. Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico, Universidad de Alicante, Alicante, 2012, p. 30.

¹⁵⁹ Carmen Boves Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (Persiles, 180), p. 238.

¹⁶⁰ Enrica Cancelliere, “Estudio introductorio a *El príncipe constante*”, Biblioteca nueva, Madrid, 2000 (Clásicos de Biblioteca Nueva, 31), p. 44.

Se ha visto que en la composición de las apariencias se utilizan variados elementos de decorado: cuadros, imágenes, árboles, múltiples objetos, nubes. El decorado espectacular que completa estos escenarios omniespaciales puede funcionar, como en el resto de la comedia de corral, de modo eminentemente verbal, o bien puede estar representado materialmente en el teatro.¹⁶¹

Por otro lado, en el mismo año que Cancelliere, Ruano de la Haza escribió: “los componentes mínimos y esenciales de una representación teatral en el siglo XVI eran: el tablado, la cortina que cubría el ‘vestuario’, la indumentaria y la música. Notemos una vez más que el tablado carecía de cortina de boca y de laterales y que los actores, por tanto, tenían que hacer sus entradas y salidas por la cortina de fondo.”¹⁶² Asimismo, según Ruano, hacia el siglo XVII, ya se había perfeccionado los elementos básicos de la escenificación, los cuales se componían de: “Una plataforma rectangular de madera, rodeada de público en tres de sus lados y elevada un metro y medio del suelo; un «vestuario», cubierto por una cortina, al fondo del tablado; y un balcón o corredor encima del «vestuario».”¹⁶³ En otro trabajo de 1988, Ruano trata de reconstruir cómo se realizaba la puesta en escena y describe lo siguiente:

Los escenarios de los teatros comerciales españoles eran básicamente muy parecidos. Su característica esencial desde el punto de vista de la escenificación es que, al contrario de un escenario moderno, no tenían embocadura, ni, claro está, telón de boca o bastidores. Consistían en una plataforma saliente, lo que en inglés denominan un *apron stage*, rodeada generalmente de público en tres de sus lados. A los laterales de esta plataforma había, por lo menos en los dos teatros madrileños, unos tablados más pequeños, donde se colocaban tres o cuatro filas de gradas para el público, o, si lo necesitara la obra en cuestión, cierto tipo de decorados laterales. En otros teatros no existían estos tablados laterales, pero, como ha demostrado Jean Sentaurens en su libro sobre los teatros sevillanos, en el de la Montería al menos había facilidades para colocar decorados a los lados del tablado central. Al fondo de este escenario se levantaba una estructura de dos o tres pisos, llamada el “teatro”, o la “fachada del teatro”, la cual podía tener uno o dos corredores o balcones corridos. Coronando

¹⁶¹ Arellano, Ignacio, “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina”, *Cuadernos de teatro clásico. Volumen monográfico sobre la puesta en escena del teatro clásico*, 8, 1995, p. 164.

¹⁶² José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000 (Literatura y Sociedad, 67), p. 129.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 130.

esta estructura se encontraba un tejado, bajo el cual estaban las poleas, tornos, maderajes y cuerdas necesarias para las tramoyas.¹⁶⁴

Por otra parte, sobre la canal, Ruano asegura lo siguiente:

La canal se formaba junto al corredor alto, permaneciendo cubierta por una cortina que sobresalía de la fachada del edificio del vestuario hasta el momento en que era utilizada por el espacio correspondiente del corredor alto, cuyas barandillas habían sido desmontadas [...] se encaramaba el personaje en la tramoya. En el momento oportuno se corría la cortina y el pescante empezaba su descenso.¹⁶⁵

En un estudio similar al de Ruano, Higashi apunta ciertas características del tablado:

“Dentro de los espacios propiamente escénicos, habría que considerar, aunque pocas veces se tiene en cuenta, que la cortina del fondo del tablado debió contar con más de una puerta, lo que permitió dotar el tablado de dos o más áreas de representación, en función de las entradas y salidas de los personajes.”¹⁶⁶

Asimismo, Ruano hace un listado más de características de los teatros de corral en un estudio sobre la puesta en escena de Calderón de la Barca, en el cual describe detalladamente cómo se configuraba un teatro de corral, sus elementos y cuál era su función:

El llamado «teatro» o lugar de la representación consistía en dos elementos esenciales: el tablado —una plataforma rectangular de madera de unos 35 metros cuadrados, rodeada de público en tres de sus costados y elevada poco menos de dos metros del suelo— y el edificio del «vestuario», fábrica de madera de varios niveles y poca profundidad donde, empezando por el nivel inferior, se encontraban: el «foso», situado debajo del tablado, donde estaban el vestuario de hombres y parte de la maquinaria que se necesitaba para manejar las tramoyas; el vestuario femenino, inmediatamente detrás del tablado; los dos corredores, uno encima de otro, sobre el vestuario de mujeres; y el desván de los tornos, en la parte superior del edificio. Los tres niveles visibles al público (el «vestuario» y los dos corredores) se podían tapar con

¹⁶⁴ José María Ruano de la Haza, “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, *Criticón*, 1988, 42, pp. 81-82.

¹⁶⁵ *Ibid.* pp. 473-4.

¹⁶⁶ Alejandro Higashi Díaz, “La explotación del espacio escénico: el tablado en Lope de Rueda” en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, Buenos Aires, 2005, p. 114.

cortinas mientras que el desván de los tornos permanecía oculto detrás del tejado colgadizo que cubría el tablado.¹⁶⁷

De tal suerte que los tablados eran pensados para el hecho teatral con todas las limitantes escénicas que pudieran representar para los actores, el director, el dramaturgo y hasta el público, quien en su mayoría contemplaba las comedias de pie.

Por otro lado, con el auge de la *Comedia Nueva* de Lope, se desarrollaron todas las vertientes teatrales y fueron tan populares que inclusive los reyes eran ávidos consumidores de comedias, de tal suerte que el espectáculo también se llevó a cabo dentro de los palacios o lugares cortesanos en donde los autores y actores ofrecían funciones privadas para el rey y su corte, tal como apunta Juan Pablo Jauralde:

Frente a esta simulación en Palacio de lo que era la comedia nueva en el corral, las más de las representaciones se rigen por la exquisita etiqueta borgoñona, particularmente las que se realizaban en el Salón Dorado del Alcázar: En uno de los extremos del Salón, en el medio, se colocaba una alfombra para el sillón del rey. También había sillones para sus hermanos, pero la reina, la infanta María y las damas de honor se sentaban sobre cojines dispuestos a la izquierda del Rey. Las damas de la Corte se sentaban también sobre cojines, apoyadas sobre las dos filas de bancos que corrían por los lados largos del salón. Los caballeros, agrupados según su rango —grandes, consejeros de estado, gentileshombres de la casa, mayordomos, hijos de los grandes, otros funcionarios de palacio y los secretarios reales— permanecían de pie, junto a la entrada de la izquierda, con los pajecillos arrodillados delante de ellos, mientras que los miembros menores de la aristocracia y otros cargos de la real casa se colocaban detrás de los bancos, junto a la pared contigua de la capilla real.¹⁶⁸

Como se podría inferir, no era lo mismo montar una comedia en el tablado del teatro de corral que en el palacio con el rey y su corte. Posteriormente, las representaciones en el palacio se fueron perfeccionando, pues para su realización se contaba con mayores recursos económicos y escénicos.

¹⁶⁷ José María Ruano de la Haza, “Escenografía calderoniana”, *Rilce*, 12.2, Navarra, 1996, pp. 302.

¹⁶⁸ Juan Pablo Jauralde, “El teatro en los palacios”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, No. 1, Universidad de Alcalá, Alcalá, 1992, pp. 36.

Finalmente, resulta indispensable recopilar en este capítulo de mi trabajo el libro de Emiliano Gopar sobre las relaciones espaciales en el teatro áureo, de las cuales menciona lo siguiente:

La relación es un discurso narrativo que se encuentra en la mayor parte del teatro áureo. En el epígrafe de este libro, se puede apreciar que don Enrique pide permiso al rey moro para ofrecer una relación que transmite malas noticias: la muerte del rey de Portugal. El personaje solicita a su auditorio estar atento al relato; ¿ello implica una suspensión de la acción dramática? En sentido estricto, no. Ocurre, en cambio, que los personajes asumen una actitud diferente de la que representan durante el diálogo: el receptor permanecerá momentáneamente dispuesto a oír el relato, es decir, adoptará una posición que le permita percibir adecuadamente la narración, aunque ello implique una disminución de la atención que brinda a lo que pasa a su alrededor. Por su parte, el personaje emisor iniciará una representación particular para transmitir el relato a sus oyentes. Ofrecer una relación es un acto dramático, no una suspensión de la acción.¹⁶⁹

Lo anterior abre aún más el panorama respecto al estudio de la configuración espacial dentro de las comedias del Siglo de Oro.

Finalmente, después haber presentado propuestas y herramientas de análisis que ayuden a entender mejor la configuración espacial de los dramas del Siglo de Oro, desde las propuestas de los preceptistas contemporáneas a los dramaturgos de dicho periodo, hasta los estudiosos del siglo XX, tendríamos las bases teóricas para entrar en materia; por lo cual, en el siguiente capítulo, hago un análisis sobre la construcción del espacio mimético en *Los hijos de la Barbuda*; pormenorizo acerca de los lugares en los que se desarrolla la acción; recopilo ejemplos característicos, y estudio las posibilidades del decorado verbal dentro de la obra.

¹⁶⁹ Emiliano Gopar Osorio, “Escucha mi breve relación.” *Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, CDMX, 2022 (Ediciones Especiales, 128), p. 13.

Capítulo 3. Espacio mimético en la obra

En el apartado anterior, revisé algunos conceptos que delimitan la definición de espacio, dentro de los cuales Issacharoff denomina “espacio mimético” al lugar que se recrea en la puesta en escena. En este capítulo me enfocaré en estudiar este tipo de espacio que se representa en el tablado, en el que se desarrolla la puesta en escena y se realiza a través de la convención teatral. Como mencioné, la construcción de los espacios se configura de manera ligeramente diferente en cada una de las distintas versiones manuscritas e impresas de *Los hijos de la Barbuda*. En el caso del espacio mimético, referente al lugar en el que se está realizando la acción, podemos encontrar en la comedia los siguientes sitios cerrados: el palacio y los ambientes cortesanos, como la casa de la Barbuda; y, abiertos: el monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia; las murallas de París y de Pamplona, una estacada y la explanada de la iglesia de San Dionís.

Por otra parte, en este apartado también revisaré el decorado verbal en la comedia que nos ocupa, su construcción en el texto dramático y su importancia en el espacio mimético, pues este tipo de discurso funciona como una herramienta para caracterizar los lugares representados en el tablado y que, por economía o por practicidad, es mejor describir que representar.

Para la realización de este capítulo, tomaré como texto base la edición de Profeti de 1970, y señalaré las diferencias y peculiaridades de cada testimonio de *Los hijos de la Barbuda* con los que cuento, los cuales pormenorice en el primer capítulo de este trabajo de investigación.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Véase la página 30 de este trabajo.

3.1 El palacio y los ambientes cortesanos

Los hijos de la Barbuda es una comedia construida mediante la configuración de una gran variedad de espacios que están señalados en las acotaciones¹⁷¹ o son descritos por los personajes. Si partimos del hecho de que el teatro es un signo lingüístico que debe descodificarse para realizarse en su totalidad, pues una parte de su composición se encuentra en el texto literario y la otra la conforma el espectáculo que vemos traducido en la puesta en escena, resulta pertinente retomar la postura de Carmen Bobes al respecto:

El teatro es fundamentalmente una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que pone en escena, de modo que podemos afirmar que el espectáculo teatral es una actividad totalmente semiótica: todo lo que está en el escenario por el hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena y por el hecho de realizarlo allí, pasa a tener significado integrándose en un signo global.¹⁷²

Por otra parte, para estudiar los espacios en los que se desarrolla las comedias áureas, primero habría que reflexionar sobre el género al que pertenecen, pues dependiendo de los personajes que presenta, se podrían inferir los sitios en los cuales tendrá lugar la acción; es decir, si la comedia muestra personajes de bajo estrato social, lo usual sería encontrarnos con ventas, mesones y caminos; por el contrario, si el texto emplea personajes de la alta nobleza, será común que las acciones tengan lugar en la corte, en los palacios o en casas ostentosas. Respecto a los géneros en los que se podría catalogar los dramas auriseculares, Zugasti señala lo siguiente:

Ambos géneros [comedia palatina y de capa y espada] se distinguen muy bien entre sí, y no por criterios temáticos sino formales y de construcción dramática. A grandes rasgos, las

¹⁷¹ En el capítulo 4 del presente trabajo (p. 117) se exploran las posibilidades dramáticas que ofrecen las didascalias dentro de la obra y señalo las diferencias entre cada uno de los manuscritos de ésta.

¹⁷² Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (Persiles, 180), p. 79.

comedias de capa y espada giran en torno al tema nuclear del amor y los celos, los protagonistas son caballeros y damas particulares de la baja nobleza (hidalguía), la acción transcurre en un ambiente coetáneo (la España del siglo XVII) y en un espacio urbano (preferentemente Madrid, pero a veces Toledo, Sevilla, Valladolid). Por su parte la comedia palatina participa con la anterior del tema amor-celos, pero se diferencia en que los protagonistas son reyes, príncipes, duques, condes u otros títulos (alta nobleza), la acción se ubica en un pasado lejano (a veces con una débil base histórica) y en un espacio también lejano, donde no faltan ciertas dosis de exotismo (siempre fuera de Castilla, con preferencia por países como Italia, Francia, Portugal, Polonia, aunque en ocasiones también Galicia o Cataluña). Dentro de las palatinas cabe distinguir una subespecie de obras de tono más grave o serio donde el asunto amoroso, también presente, cede espacio a otros temas como la amistad o la política.¹⁷³

Para Arellano, la comedia palatina se basa en tres elementos: “El exotismo geográfico, [...] los protagonistas de la alta nobleza, y el tono de cuento maravilloso.”¹⁷⁴

Huerta Calvo, por su parte, apunta lo siguiente:

Sería el equivalente cortesano de la comedia de enredo, con la misma temática de amor-celos y desenlace en bodas, aunque aquí los protagonistas pertenecen a la alta nobleza o realeza y sus nombres son altisonantes (Rosaura, Violante, Arnesto, ...). A este distanciamiento contribuyen la localización espacial (con preferencia por países como Italia, Hungría o Polonia) y la ambientación en un tiempo pasado con algunos apuntes históricos.¹⁷⁵

Por otro lado, podríamos fijar la Edad Media en la península hispánica como el lugar y la época histórica predilecta en la que se ambienta las comedias palatinas; sin embargo, también existen obras ambientadas en países europeos diferentes a España, cualquiera que pudiera ambientar una realidad diferente a la de las comedias áureas, tal como sugiere Eva

¹⁷³ Miguel Zugasti, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 120-121.

¹⁷⁴ Ignacio Arellano, “Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, eds. Pedraza, F. y González Cañal, R., Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, p. 38.

¹⁷⁵ Javier Huerta Calvo, *et al*, *Teatro español: de la A a la Z*, Espasa, Madrid, 2008, p. 178.

intereses del Duque de Lerma, las cuales son: *El alba y el sol* (1613), *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615) y *El Caballero del Sol* (1617).¹⁷⁸

La obra inicia con el rey, el príncipe Olfos y sus criados yendo a cazar al monte, en los cotos de la Barbuda, si bien esta escenografía no la vemos en escena, podemos escuchar lo que dicen los actores dentro. Sus palabras conforman el espacio mimético, ya que éstas describen el lugar en el que se encuentran y, a su vez, van narrando cómo se desarrollan las acciones que están íntimamente ligadas a la construcción de este espacio:

Rey (<i>dentro</i>):	Atravesá el cercado.
Olfos (<i>dentro</i>):	¡Ah, caballeros!
	¡Por aquí!
Jimén (<i>dentro</i>):	¡Por aquí!
Rey (<i>dentro</i>):	Del monte umbrío acudan los lebreles y monteros.
Jimén (<i>dentro</i>):	El rey dejó el caballo.
	<i>Ahora salen</i>
Rey:	En el sombrío robreo el jabalí se me ha escapado. (I, vv. 1-5)

Si bien el espacio en el que se desarrolla la acción es un lugar abierto, sabemos que esos terrenos son de una persona de abolengo y de un linaje afamado “de grande fidalguía”, como lo asegura Sancho:

Rey:	¿De quién es este monte y casería que este cercado y este arroyo cierra?
Sancho:	De una dueña de grande fidalguía, que llaman la Barbuda en esta tierra, siendo su nome Blanca de Guevara, de los Ladrones que Navarra encierra; que después que enviudó de Ortún de Lara, con dos fijos que tiene barraganes,

¹⁷⁸ Véase George Peale, “Three power plays for the Duke of Lerma by Luis Vélez de Guevara”, *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, UNINE: Université de Neuchâtel, No. 7, 2020, pp. 102-134.

que mellizos nos dio su sangre crara,
vive entre robredos y arrayanes,
sin que jamás se miembro de Pamprona,
en su hacienda y entre sus gañanes.

(I, vv. 46-57)

La primera parte de la primera jornada se desarrolla en los terrenos aristocráticos de la Barbuda, con lujo y elegancia, pues el banquete que le ofrece Blanca de Guevara al rey es fastuoso, a pesar de la humildad con la que viste la mujer:

Rey: El vuesto traje me admira,
doña Blanca de Guevara.
Barbuda: Quien ya la corte non mira,
sinon la campiña, avara
de lisonjas y mentira,
non ha menester, Señore,
otro traje, que el villano
conserva más el honore
que non aquel cortesano,
lleno de enfado e primore.
Éste es el traje primero
de los montañeses nobles,
que sempre vestir espero;
endemás que entre estos robres
es agraciado y ligero:
ansí el venado que vuela
puedo seguir y alcanzar,
cuando el pavor le da espuela,
fuera de que, coido andar
como mi madre y agüela.
(I, vv.185-204)

Estos versos son una mezcla de varios tópicos y motivos de la época: la alabanza a la aldea (es decir, el *beatus ille*) y desprecio de la corte;¹⁷⁹ el de la mujer guerrera que es capaz

¹⁷⁹ Pensemos que pocos años después, el mismo Góngora utilizará estos tópicos en sus *Soledades* cuando elogia la vida campesina y retirada, como en el siguiente ejemplo entre los versos 94-96 de la *Soledad primera*:

«¡Oh bienaventurado
albergue a cualquier hora,
templo de Pales, alquería de Flora! [...]

Fragmento obtenido de la Biblioteca Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades--0/html/fedc9aec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html Consulta: 17/09/22.

de cazar sus propias presas, atender sus propias tierras y hacerse cargo de la herencia de su familia; y el de la procedencia de un linaje poderoso llevado con modestia. Lo descrito sobre el carácter de la Barbuda, construye a un personaje valiente, independiente y de origen noble, quien, además, posee humildad.

Por otro lado, en la segunda parte del primer acto, hay un cambio de locación o de espacio mimético al palacio del rey de Navarra, en donde su hermana, la infanta Urraca, se encuentra con el rey moro Marsilio, quien, a la fuerza, le está pintando un retrato a la dama, como asegura la didascalia correspondiente al verso 572: *Salen Urraca y Marsilio, pintando un retrato*.¹⁸⁰ En el palacio de Navarra tiene lugar una disputa entre los reyes, pues Marsilio le ofrece un trato a Don García, en el cual le pide que le otorgue la mano de Urraca a cambio de la de Celima, hermana del moro, diez villas en Aragón y otros regalos, prosperidad para el reino de Navarra, además de prometer una alianza y amistad entre las dos coronas; sin embargo, el monarca cristiano no acepta la tregua y, de esa negativa, surgirá la guerra. A su vez, en este mismo lugar, el palacio de Navarra, da inicio la segunda jornada, a través de la declamación de un soneto en voz del rey; la composición refleja el sentir del monarca en ese momento:

Rey: Amor, fijo de madre mal nacido
e de un martillador, dios ferrero,
pues es mi corazón tu corazón tu pasadero,
¿por qué me faces, di, tan mal partido?
De tus coyundas fasta agora erguido
fincó mi cuello libre y altanero,
e agora fino con rigor más fiero
que si un volcán toviera el sentido.
Agro-dulce eres, carrasqueño e brando,

¹⁸⁰ En diversas comedias del Siglo de Oro está presente el recurso espectacular del pintor que retrata a la dama, como en *El castigo sin venganza* o *El dueño de las estrellas*, también puede suceder que el retrato de la amada tenga una función vital dentro de la obra. Este recurso, además de ser importante para la puesta en escena, también funciona para que el dramaturgo haga reflexiones metaliterarias sobre la misma creación artística.

e como el aire estás sin peso y tomo,
eres fantasma que se ve y se esconde,
un no sé qué, que viene no sé cuándo,
abura non sé qué, ve non se cómo
mata non sé con qué, ni sé por dónde.
(II, vv. 1004-1017)

Después de la queja de amor, ocurre una plática entre Mudarra y el rey, en la cual pactan que el escudero fungirá como celestino entre la Barbuda y él, pues, como se puede ver en los diálogos y en el comportamiento del hombre, el monarca está dispuesto a lo que sea por conseguir el amor de Blanca, de modo que le manda con el escudero una carta y un sartal como prueba de sus sentimientos.

Asimismo, en este sitio ocurre una desavenencia entre los hijos de la Barbuda y el rey, pues por protegerlos, el monarca les pide que se resguarden en el castillo en lugar de llevarlos a la batalla contra el moro. Ellos lo toman como una afrenta, pues interpretan que el rey no los considera aptos para luchar por su patria y determinan abandonar la corte para buscar su propio camino, honra y fama.

A mediados del segundo acto, la locación cambia al espacio cortesano de la casa de la Barbuda, en donde tiene lugar una discusión entre ella y su escudero Mudarra, pues él le confiesa que ha pactado con el rey para convencerla de aceptar el amor del monarca:

Barbuda: Pues fablad.
Mudarra: El Rey vos
tiene buen talante, y aquí viene
para faceros merced.
(II, vv. 1507-1509)

Versos más adelante, la disputa se acalora y la mujer está a punto de golpear al escudero; sin embargo, él la detiene, como se asegura en la didascalia del verso 1557: “Ásele de la mano,” al sentirse rabiosa y ofendida, primero, por su traición al aliarse con el rey para

e vestido a troche moche,
fincar allá aquesta noche,
con el mi cantor también.

(II, vv. 1133-1137)

Por otro lado, en los versos siguientes, doña Blanca le dice al rey que ese tipo de atrevimiento y correrías nocturnas no son dignas de un monarca, de modo que ataca al cantor del rey; queda de manifiesto que la mujer también sabe empuñar la espada, además de ser conocedora del arte de la caza y hacer actividades que en la época se consideraban propiamente de varones, tal como sugiere el rey, quien no puede dilucidar a ciencia cierta a quién ha visto defender la casa y el honor de la Barbuda:

Rey: Parece sombra, parece,
Olfos, fantasma o visión.
¿Habedes visto en jamás
en home tanto furor?
Jimén: Santiguados nos envía.
Rey: Non es este corazón
de menos que la Barbuda:
non puede ser otro, non.

(II, vv. 1668-1675)

En el fragmento anterior, también se puede rescatar el impacto que generaba el travestismo femenino dentro de la comedia áurea, así como la configuración de la mujer guerrera. En este sentido, la acción dramática en el tablado se vincula a la construcción del espacio cortesano en el que se desarrollan los acontecimientos, pues Blanca de Guevara necesita defender el buen nombre de su casa, la cual se ha configurado como un sitio honorable y de opulencia.

En el siguiente apartado desarrollaré los espacios abiertos dentro de la comedia: el monte, los caminos y la frontera con Francia.

3.2 El monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia

A través de decorados verbales, los cuales analizo con mayor detenimiento en el último apartado de este capítulo, el dramaturgo construye el espacio en el que se están llevando a cabo los acontecimientos: el monte, que formaba parte de los terrenos de la Barbuda, lugar de caza del rey y su séquito, al inicio de la comedia.

En la primera parte de la segunda jornada, después de la discusión entre los mellizos y el rey, el espacio mimético cambia a los caminos de Navarra, pues se representa lo que hacen los hijos de la Barbuda después de dejar la corte. En esta secuencia se encuentran los fragmentos con mayores variaciones de contenido y de configuración del espacio mimético en cada uno de los testimonios que tenemos de la obra, pues los mellizos se detienen a reflexionar qué es lo que harán para conseguir el honor para su familia y linaje que les fue negado en Navarra; también deciden quién se quedará con la compañía y el servicio de Sancho, el paje de ambos. Esta secuencia tiene como extensión del verso 1359 al 1485 en la edición de Profeti. El manuscrito al que la investigadora denomina M3 [15209], que se encuentra en la BNE, presenta una variante léxica y contenido importante con respecto a las ediciones impresas y los otros manuscritos; en esta versión, mucho más breve, Sancho entrega a los hermanos las joyas que les ha mandado la infanta Urraca y no describe pormenores sobre el hecho; además, no profundiza sobre la admiración que la joven infanta siente respecto a Ordoño que sí es textual en la comedia impresa. Además, acerca de quién de los hermanos es el más indicado para ser acompañado por Sancho, el manuscrito omite el chiste que hace el paje sobre la semejanza de su situación con la del juicio de Salomón, quien

quería partir por la mitad a un niño, cuya tenencia se la disputaban dos madres;¹⁸³ tampoco menciona la solución que propone Ramiro para resolver este dilema, la cual consiste en venderle los ojos a Sancho y que, sin ver, el gracioso eligiera a quien darle un abrazo; se quedaría con la compañía del paje el hermano a quien hubiera abrazado, pues todo se soluciona de manera escueta cuando Ordoño propone que sea Ramiro quien se quede con el servicio y compañía del paje, pues le corresponde por ser el mayor. Cito a continuación un fragmento de la versión del manuscrito, la cual Profeti consigna en las notas al pie de su edición, en la página 151, correspondientes a II, vv. 1359-1379:

Ramiro: Finquense los trotones arredrados
Ordoño, fasta ser emparejados
de Sancho.

Ordoño: no a aparido
dende que de pamplona emos fu [*cortado*: ¿fuido?]
en la campiña toda.

Ramiro: el se a fincado
Ordoño: si para mas denuesto le an pes [*cortado*: ¿pescado?]
los merinos del Reye

Ramiro: non es ome
que deje de escorrirse non ten [*cortado*: ¿tengades?]
pabor de su tardia nin pena

Ordoño: Jente a mi ver ramiro nusco sue [*cortado*: ¿sueña?]

Ramiro: Maguer fuesen gigantes
en guisa de lidiar finca q antes
muertos hemos de ser que non rendidos

Ordoño: aredrado a ti soy.

Sale Sancho. Que fieros roydos
espabientan mi miedo
non se por onde escorrirme mas çedo
en tamaña oscuriza.

¹⁸³ Esta situación se encuentra en la “Ira de los Reyes” de la *Biblia*, cuya referencia cito a continuación: 1 reyes 3:25: “En seguida el rey dijo: Partid por medio al niño vivo, y dad la mitad a la una, y la otra mitad a la otra.” Disponible en web: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Reyes%203%3A25&version=RVR1960>
Consulta: 17/09/22.

No es casualidad que Sancho ande medroso por los caminos navarros, pues es pertinente mencionar lo siguiente respecto a la criminalidad en esa región:

Navarra era un territorio limítrofe con Francia, el reino de Castilla, el reino de Aragón, que poseía sus propias fronteras jurisdiccionales, lo que la convertía en una zona ideal para el estudio del fenómeno del bandidaje y de la criminalidad. Por otra parte, gracias a que mantuvo sus instituciones políticas y judiciales, Navarra ha podido conservar hasta el presente una abundantísima documentación.¹⁸⁴

En el siguiente fragmento, además de que se resuelve de manera sencilla la tenencia del paje, también se invoca en la batalla a Santiago, su patrono:

Sancho:	E yo con qual me parto en romeria
Ordoño:	Sancho te atañe a ti por mayoría
Ramiro:	El tal acatamiento te estimo, Ordoño
Ordoño:	tuyo es mi talento
Ramiro:	en las lides te mienbra de santiago nueso Patron y apostol cuio estrago al moroda pauor en la [campaña]
Ordoño:	prometo de fazerlo.

Por su parte, en su edición, Profeti emplea la versión larga, II, vv. 1359-1485, la cual incluye los mismos versos que están en concordancia con el M1, M2, P, S, T y las ediciones impresas. En las versiones de estos testimonios, este fragmento contiene particularidades, entre las cuales destacan un juramento entre los hermanos y la invocación a los Evangelios y a los santos, como cito a continuación:

Sancho:	Quitadme pues el mocadero
Ramiro:	Daca,
	e partamos de aquí cedo, que es de tarde.
Sancho:	Non coidé ver más en la mi vida.

¹⁸⁴ Daniel Sánchez Aguirreolea, *El bandolero y la frontera. Un caso significativo: Navarra, Siglos XVI-XVIII*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006 (Biblioteca Áurea Hispánica, 38) p. 12.

Ramiro: Ea, Ordoño, a facer el homenaje.
Ordoño: Juro a los cuatro santos Evangelios
(*En las manos de Ramiro*)
por el cirio pascual, por el prefacio,
el órgano a que entona el preste credo,
el tenebrario de Semana Santa,
e de la pelde al esquilón primero,
e a la sangre que tengo de Guevara
e Lara, juntamente, que si tengo
ventura alguna en tierras extranjeras,
que la devida en consuno en partimiento
con Ramiro mi hermano la mitade.
Ordoño: Lo propio juro yo como tus manos,
e si faltare lo que vos prometo,
de moro zurdo lanza, agudo dardo,
sópitamente me atolla el cuerpo todo,
e a sopitaña muerte tenga fallo,
aburando en el fuego que me asure
de san Marcial, y tal desaguizado
en cenizas e menuzos corra el viento.
Sancho: E yo, entre las de ambos, juro e fablo
lo mesmo de mi parte.
Ramiro: Adiós con esto,
Ordoño, hermano.
Ordoño: Dadme un abrazo,
e dévos Dios muy buena man derecha.
Lo mismo faga a vos; membraos, hermano,
en las sus lides y en sus trances todos,
e su favor nos donará, que somos
tenudos a facello por navarros
e por sus caballeros juntamente.
Ordoño: Ése será de mí, de aquí en delante.
el nome que apellide.
Ramiro: Adiós, hermano.
Ordoño: Sancho fíncate a Dios.

Vase

(II, vv. 1441-1478)

Como se puede apreciar, este fragmento amplifica las versiones anteriores, queda de manifiesto el compromiso de los hermanos y su devoción por el Dios cristiano y los santos, sobre todo, Santiago. Con la información anterior se entiende, entonces, que la configuración del espacio en escena dependería del manuscrito consultado.

En el siguiente apartado, analizo las murallas, espacios de gran importancia en la trama de la comedia.

3.3 Las murallas (de París y de Pamplona)

En las murallas de Pamplona, en la segunda jornada, se encuentra Marsilio, quien está a punto de invadir el reino de Don García. Lo sabemos por el parlamento de un fidalgo que se encuentra en el palacio y da noticia al rey de Navarra de lo que sucede en las murallas y cómo es que los moros se preparan para atacar la ciudad:

Fidalgo:	Señor, coido que es el rey de Zaragoza éste que por mandadero fablo a la vuesa persona.
Rey:	Quién vos lo fabló, fidalgo?
Fidalgo:	De los muros de Pamprona con cien moros de a caballo le han visto partir que asombra.

(I, vv. 960-967)

Después, podemos ver al rey Marsilio junto al Ebro mientras reflexiona sobre sus sentimientos por la infanta Urraca y, a través de un decorado verbal que caracteriza al espacio mimético, pues el monarca pormenoriza para el público cómo son sus huestes y cómo están organizadas para invadir el reino cristiano:

Marsilio:	El Ebro arriba marchen las hileras de los fuertes infantes y caballos; irán, narcisos, viendo sus riberas, que si Mahoma sale a contemplallos, a Urraca me ha de dar para mi esposa, o ha de quedar Navarra sin vasallos [...]
-----------	---

(II, vv. 1688-1693)

Versos más adelante, en la tercera jornada, el rey Marsilio exclama:

Marsilio:	¡Ea, muralla fuerte de Pamplona!
-----------	----------------------------------

(III, v. 2461)

La Barbuda se configura, pues, como una mujer valiente y guerrera, en concordancia con los lugares cortesanos y honorables en los que se desenvuelve, que es capaz de todo por defender su patria, a pesar de no tener una buena relación con el rey, a quien respeta, pero dadas sus acciones, no ama.

En el siguiente apartado, analizaré la función de la estacada como lugar para la batalla entre los mellizos.

3.4 La estacada

Es en este espacio donde pelean Ramiro y Ordoño al final del segundo acto para saber quién será vencedor entre Margarita o su tío, pues cada uno de los hermanos representa a un contrincante. Esta secuencia, si bien está cargada de violencia, con la ambientación de padrinos de batalla, clarines y toques de guerra, también queda de manifiesto el honor y la lealtad de los hermanos entre ellos y para con su objetivo de conseguir la honra para su familia, lo cual es importante recalcar, pues como apunta A. Hermenegildo sobre la violencia en escena: “Nos encontramos ante un abanico casi infinito de situaciones en las que aparece la destrucción de las relaciones interpersonales, de las relaciones de grupo, de los enfrentamientos del individuo consigo mismo y con la sociedad en que vive, etc., etc.”¹⁸⁵

Por otra parte, si bien la estacada es un lugar abierto, también podríamos considerarlo un espacio cortesano, debido a que en este lugar entra en escena la nobleza francesa y es en donde se decidirá el futuro monarca francés a través de la batalla entre los mellizos. En este espacio, el M2 presenta varios cambios; sobre todo, aporta la presencia de dos franceses que

¹⁸⁵ Alfredo Hermenegildo, “Semiosis teatral de la violencia”, en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro* ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, IDEA, New York, 2013 (Batihoja). p. 119.

configuran el espacio mimético a través de las caracterizaciones que realizan del sitio en el que se encuentran y cómo van apareciendo los personajes en el tablado. Cito la nota al pie de la página 184 de la edición de Profeti:

Salen dos franceses

1ro: Oi es el día aplazado
para darse la batalla

2do: y en su defensa no halla
Margarita algun soldado
que por su derecho atienda;
con que quedara Roberto
por rei solo.

1ro: Aquesto es cierto,
si no halla quien la defienda
Este el sitio señalado
para el certamen ha sido. Clarin

2do: Ya el armonioso ruido
de guerra el aire ha poblado

1ro: Y Margarita y su gente
vienen el campo ocupando

2do: Como Roberto tomando
su terreno frente a frente

1ro: Ya Margarita ocupo
el puesto que les es debido

2do: Tambien Roberto ha elegido
el que a su poder toco. (sic)

Otra fuente importante de información la obtenemos de las didascalias, las cuales son estudiadas a profundidad en el capítulo siguiente; sin embargo, para la configuración de este espacio, las acotaciones cambian drásticamente en las versiones impresas y en los manuscritos; esto se puede deber, posiblemente, a las ideas sobre la construcción del espectáculo y a los conocimientos bien dominados sobre la caracterización de los personajes—en función del rango o abolengo, estrato social, etc.— que tenía la gente de las tablas, quienes, en mayor medida, reproducían los textos impresos para las compañías teatrales.

En el apartado siguiente, se encuentra un estudio en el cual profundizo sobre la explanada de la iglesia de San Dionís, lugar medular para la cultura francesa.

3.5 Explanada de la iglesia de San Dionís

Al inicio del tercer acto, en la explanada de la iglesia de San Dionís, lugar muy importante para los franceses, tiene lugar la boda entre Ramiro y Margarita, quien se ha convertido en reina de Francia gracias al apoyo de su esposo en la pelea de la estacada, en la cual derrotaron a Roberto, tío de Margarita, y acabaron así con sus esperanzas de tomar el trono. Sabemos sobre la boda y la fastuosidad de ella debido a las palabras de un francés:

Francés quinto:

[...] Agradecida la Reina
a tantas hazañas, mano
dio de su esposa a Ramiro,
el mayor de los hermanos,
y hoy en San Dionís se casan,
con el mayor aparato
que se haya visto jamás en París
en otros reyes pasados,
porque Francia adora en ellos,
viendo que han sido sus brazos
su libertad y remedio
en el peligro más arduo.

(III, vv. 2184-2205)

A su vez, en la explanada de la iglesia, ocurre el encuentro con Sancho, pues el paje perdió la pista de los mellizos después de lo ocurrido en la estacada, donde tuvo lugar el combate entre los hermanos:

Sancho:

¿Non conocéis a Sanchuelo,
vueso paje?

Ramiro:

¿Sancho, fijo?

Sancho:

¿No mi dais un abracijo?

(III, vv.2253-2256)

y caracterizan, a través de las palabras, los espacios que serían materialmente complicado o imposible representar en el tablado, como apunta Alonso Mateos:

La pobreza de muchos de los espacios teatrales y la dificultad de representar determinadas escenas (batallas, asaltos a fortalezas, incendios, naufragos, etc.) hacía que los comediógrafos acudieran abundantemente al decorado verbal, mediante el cual desplegaban ante la imaginación de los espectadores lugares o acciones inaccesibles para la escenografía del momento.¹⁸⁷

Asimismo, para Zugasti, los decorados verbales “marcan mentalmente unas escenografías que no se solían montar en escena.”¹⁸⁸ Por su parte, Pavis llama decorado verbal al que “no es mostrado a través de medios visuales, sino por el comentario de un personaje.”¹⁸⁹

En 1995, Arellano apuntó lo siguiente sobre este recurso teatral: “[El decorado verbal] consiste en ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas.”¹⁹⁰ Cinco años más tarde, el investigador amplió la perspectiva sobre esta misma cuestión, tal como quedó asentado en las Jornadas de Almagro:

[El decorado verbal] Es una técnica, pues, bien conocida, de ampliar los límites del escenario, creando un espacio en el que integrar objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas. La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de *teicoscopia* (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena) se

¹⁸⁷ Véase Abel Alonso Mateos, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, No. 2, 2007, p. 19.

¹⁸⁸ Miguel Zugasti, “El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega”, en *Monstruos de apariencias llenas. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 94. A su vez, Zugasti desarrolla ese mismo tema en su investigación sobre los Autos Sacramentales de Calderón: Miguel Zugasti, “El espacio escénico del jardín en los Autos Sacramentales, de Calderón”, *Revista Mosaicum*, n. 13, Pesquisa e Extensão da Faculdade do Sul da Bahia, 2011, pp. 47-56.

¹⁸⁹ Patrice Pavis, *op. cit.*

¹⁹⁰ Ignacio Arellano, “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 19, 3, 1995, p. 429.

comunican al espectador como presentes, y se delimitan y completan con signos físicamente presentes en el escenario. El decorado verbal fija el esquema espacial en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica que ilumina el sentido de las obras.¹⁹¹

Respecto a este mismo tema, Beata Baczynska señala lo siguiente: “La ilusión teatral partía del decorado verbal, de la poesía de los versos que creaban el fluir espacial dentro de la muy específica estructura arquitectónica del corral.”¹⁹² En este sentido, en su estudio que se enfoca en los corrales como lugares propicios para desarrollar la imaginación, Felipe Pedraza Jiménez apunta: “El decorado del teatro áureo es esencialmente verbal, aunque se ayude con algunos elementos de atrezzo o elementales pinturas sobre el lienzo de una sábana.”¹⁹³

Por otra parte, pensando en que el espacio se construye, principalmente, por didascalias, para María Remedios Sánchez: “Las didascalias implícitas conforman a menudo el decorado verbal que sería imposible montar en escena, o suplen acciones que no pueden representarse describiéndolas por medio de testigos.”¹⁹⁴

Por otro lado, el *Diccionario Akal de teatro* define el decorado verbal como “la descripción del decorado y ambientación de una escena que realiza uno de los personajes de

¹⁹¹ Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, *et al*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000 (Colección Corral de Comedias), p. 80.

¹⁹² Beata Baczynska, “Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El príncipe constante* de Calderón” en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. Ignacio Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Universidad, Toulouse-Pamplona, II, 1996, p. 48.

¹⁹³ Felipe Pedraza Jiménez para *Escenas Cervantinas tituladas Corrales de comedias: espacios para la imaginación* para el Museo Casa Natal de Cervantes, 2012, p. 5. Disponible en web: <http://www.museocasanataldecervantes.org/wp-content/uploads/2013/09/corrales-de-comedias.pdf> Consulta: 17/09/22.

¹⁹⁴ María Remedios Sánchez García, “Reflexiones escenográficas a partir de una comedia del Siglo de Oro: *El amparo de los hombres* de Mira de Amescua”, *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, p. 455.

la obra teatral. El recurso del decorado verbal puede servir para suplir, en parte o en todo, la escenografía, así como para ayudar a la labor de dirección.”¹⁹⁵

Para este punto, sería importante mencionar que también es posible que el decorado verbal pueda confundirse —debido a su extensión— con el espacio diegético, pues ambos presentan rasgos similares; sin embargo, para distinguir entre uno y otro, se debe poner atención a la intención comunicativa de este recurso dentro de la comedia. Si uno de los personajes presentes desconoce lo que el otro relata respecto a otra locación u otro tiempo, la transmisión a través de un espacio diegético resulta el medio ideal; mas si ambos personajes dan por hecho lo pormenorizado sobre el ambiente o sitio en el que se encuentran, se puede decir que se emplea un decorado verbal.¹⁹⁶

Por otra parte, de tomar en cuenta las observaciones realizadas por José María Díez Borque, se debería categorizar como decorado verbal todo tipo de transmisión de información en la cual se empleen las siguientes instrucciones o métodos para indicar verbalmente significados que aparecen en escena mediante signos visuales:

- a) Haciendo referencia a ellos en el diálogo y contando con ellos en la acción como si tuvieran una presencia real.
- b) Un personaje ve lo que los espectadores no ven.
- c) Describiendo como si se tratase de otro género literario, pero como si estuviese presente el objeto de la descripción.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Véase s.v. decorado verbal, Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de teatro*, Akal, Madrid, 1997, p. 244. (Diccionarios, 14).

¹⁹⁶ Cuando reflexionamos sobre la extensión del decorado verbal que es construido mediante el empleo de una narración considerablemente extensa, cuyo objetivo es crear —o recrear— elementos visuales irrepresentables sobre el tablado, Díez Borque señala una discrepancia entre la palabra y la acción, pero también una armonía: “Al sustituir lo acústico a lo visual, lo visual pasa al inconsciente, y creo que puede hablarse de una relación estímulo-respuesta en cuanto que los signos verbales descriptivos estimulan la imaginación del espectador como respuesta.” Díez Borque, “Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español” en *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975. p. 89. En ese sentido, lo mismo pasa en la transmisión de un espacio diegético, pues el espectador asume que aquello que oye sucedió como se informa.

¹⁹⁷ Díez Borque, *op. cit.*, p. 86.

algún gazapo o conejo
que se vengas las narices,
y non vos daré perdices
que para el invierno las dejo;
 donarvos podré un pichón
y algún pollo con agraz,
y una olla, en conclusión,
que la estimo más en paz
que cuantos yantares son,
 que ésta fincaba guisada
para el nueso menester,
de todo bien abastada;
y si más queréis comer,
non faltará una empanada,
 sazonada a lo aldeano,
como se facen aquí,
mas de gusto cortesano,
del lomo de un jabalí
que maté ayer por mi mano;
 buen pan, al fin, y reciente,
candeal, de aqueste día,
tan blanco que soldemente
de la blanca nieve fría
desdiga el estar caliente.
 Habrá por postre garrida
fruta de sartén, y algunas
uvas, y con nuesa vida
deseo por aceitunas,
con la que asentéis la comida.
(I, vv. 235-279)

Un ejemplo más de este recurso construido por palabras aparece durante la cena del rey en la casa de la Barbuda, pues mientras comen, se escucha música dentro y la Barbuda describe cómo debe ser una buena música y un buen cantar:

Barbuda: Coido que cantan; amén,
que le tengo que escochar,
veamos si es el cantar
de sutil metro también,
 que quando metro y tonada
se aúnan en una pieza
con pareja sotleza,
es una cosa agraciada.
 Mas si es del Rey cantador,
tendrá sotiles cantares,
y le farán los yantares
con el cantar, más sabor.
(I, vv. 384-395)

Otro decorado verbal se materializa cuando Sancho se despide de la montaña, pues describe para el espectador el paisaje que va contemplando:

Sancho: E adiós. Voy finando
 porque dejo la campiña.
 adiós, prado, adiós montiña,
 adiós, manso arroyo brando,
 adiós, el vergel y azuda,
 que non sé si os podré ver,
 que me llevan a perder
 los fijos de la Barbuda.

(I, vv. 564-571)

Adicionalmente, este recurso se presenta cuando el rey describe la pelea entre los hijos de la Barbuda, Ramiro y Ordoño, y Ximen y Olfos. Si bien podríamos clasificar estos versos como espacio diegético, pues sólo el rey está en el tablado al momento de describir lo que está viendo y la escena no ocurre a la vista del espectador, la didascalía inmediatamente posterior explica que salen atropelladamente, con guardias deteniéndolos, de modo que esta acción está íntimamente ligada a la construcción mimética del espacio en el que se está llevando a cabo la acción, y el dramaturgo prefirió describirla que representarla o narrarla.

Rey: Quiero recibir a Urraca
 que con mis fidalgos viene,
 e non sé en qué se dietiene;
 allí parece que saca
 un infanzón la cochilla,
 y otro tras él: son sin duda
 los fijos de la Barbuda,
 que non será una maravilla.
 Con Olfos e con Jimén
 es la enemiga trabada.
 Mal finca Urraca acatada,
 e mis palacios también.

(II, vv. 1163-1173)

del río Ebro; además, hace una promesa a Mahoma de incensar su hueso si es que le hace el favor de alcanzar su cometido de conquistar Navarra:

Marsilio: El Ebro arriba marchen las hileras
de los fuertes infantes y caballos;
irán, narcisos, viendo sus riberas,
que si Mahoma sale a contemplarlos,
a Urraca me ha de dar para mi esposa,
o ha de quedar Navarra sin vasallos;
que le miro en su esfera luminosa,
por partir tan vistosa y tan bizarra,
salir a ver mi gente belicosa,
gran descendiente de la antigua Sarra,
por quien los sarracenos apellidan;
éstos serán sus rayos en Navarra:
por bocas hechas en sus pechos pidan
la gloria general de mi deseo,
aunque Castilla y Francia me lo impidan
que si alcanzo, Profeta, este trofeo,
incensaré tu hueso en Meca santo
con pastillas de alárbe y sabeo.
(II, vv. 1688-1705)

Al inicio de la tercera jornada, Sancho caracteriza París, la ciudad en la que se encuentra, con las siguientes líneas; asimismo, dos franceses aparecen en escena para también ofrecer una descripción de ésta:

Sancho: La ciudad está de fiesta
e por las plazas e calles
homes de aguisados talles,
e fembras asaz compuestas
a las dos mil maravillas,
cruzan a pie e a caballo.
Por Dios que he de demandallo,
que tan dispuestas cuadrillas
apellidan grande fiesta.
Dos homes vienen aquí.
Salen dos franceses
Francés primero: En toda mi vida vi
a París tan bien dispuesta.
Francés segundo: Como en Margarita adora,
da a los pesares de mano.
(III, vv. 2110-2117)

Hacia el término de la comedia, Marsilio ofrece una descripción que caracteriza las murallas de Pamplona, lugar en donde tiene sitio la batalla final entre moros y cristianos:

Marsilio: ¡Ea, muralla fuerte de Pamplona!
que parte a vos Marsilio, enamorado,
para ceñir su sien de la corona
que tiene vuestro rey coronado;
ya vuestra muerte y su rigor pregona,
ved que a vuestras almenas parte airado,
que sólo con el fuego de sus ojos
cenizas han de ser vuestros despojos.
(III, vv. 2461-2473)

Por su parte, en medio de la batalla, Urraca y Don García —quienes se encuentran en alguna parte alta del tablado, como sugiere la didascalía al verso 2434: *Asómense a la muralla el Rey Don García y la infanta Urraca*— tienen una vista panorámica, de modo que a través de una especie de *teicoscopia*,¹⁹⁸ la infanta describe lo que sucede en el tablado y el rey comenta que están próximos a alcanzar la victoria. Hay que pensar que este espacio se configura también con las tropas francesas de Margarita, quien se ha unido en la lucha contra los moros:

Urraca: “Santiago” van diciendo
los fijos de la Barbuda,
los que ganaron a Francia
e la tuvieron por suya,
aquellos dos que allí miro
con aquellas blancas prumas
sobre franceses sombreros
que en Navarra non se usan.
¡Qué bravamente que fieren,
y a los moros desmenuzan!
Sus espadas son dos rayos
que al sol le ciegan desnudas.

¹⁹⁸ La *teichoskopia* o *τειχοσκοπία*, según Carmen Encinas es un “término con el que se designa la contemplación de una batalla desde la posición de seguridad ofrecida por una muralla o fortificación.” Véase Carmen Encinas Reguero, “La *teichoskopia* en *Fenicias* de Eurípides. La guerra vista desde las murallas”, *Talia Dixit: Revista Interdisciplinar de Retórica e Historiografía*, 12, Universidad de Extremadura, 2017, pp. 1-2.

Celidoro: Ya le he visto en su hipogrifo
hacer en tu campo injuria,
atropellando con él
cabezas que en sangre surcan.
Marsilio: ¿No le ves venir ahora,
esgrimiendo como pluma
la espada? Huyamos, que viene,
y da espanto con su furia.
(III, vv. 2700-2720)

Finalmente, la didascalía que explicita la presencia de Santiago en el tablado sólo se encuentra en todas las ediciones impresas, fol. 48: “Salen Moros retirándose de la Barbu/ da, y hay Batalla fuera, y con ella sus/ dos hijos Ordoño, y Ramiro, y/ aparece arriua en vn cauallo/ Sanctiago con vna/ cspada desnu/ da.” Incluso, en las ediciones comerciales, el santo aparece al momento de la representación y dice algunas líneas para insuflar fuerza y fe en el bando cristiano mientras todos guerrear contra los moros:

Barbuda: ¡Santiago, Santiago!
Santiago: ¡Navarros, este os ayuda!
¡No temáis con esta espada
a la contraria Fortuna!
Marsilio: ¡Detente, cristiano Alá,
que tus armas nos deslumbran!
Ramiro: ¡Santiago, Santiago!
Santiago: ¡Navarros, este os ayuda!
(III, vv. 2769-2775)

Por su parte, dos de los manuscritos revisados, el 15209 y el 250/073(4), no registran esta didascalía.

A manera de corolario, me gustaría mencionar que el espacio condiciona el discurso teatral; en este sentido, la creación del espacio dramático siempre estará ligada al sitio de la representación y, para articular la totalidad del drama, echará mano de la confluencia de los espacios miméticos y diegéticos, pues mientras una acción es llevada a cabo en el tablado en el espacio mimético del aquí el ahora, otra, que la complementa y la justifica, sucedió en un

espacio diegético no visible al espectador, a la par de la virtual representación o antes. De modo que uno depende del otro para existir.

Finalmente, en este capítulo se exploraron diversos sitios en los que se desarrolla la acción, los cuales podría clasificarse como a) cerrados: el palacio y los ambientes cortesanos y b) abiertos: el monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia, las murallas de París y de Pamplona, la explanada de la iglesia de San Dionís y una estacada. Cada uno se codifica en el texto y se materializa en la puesta en escena a través de los parlamentos de los personajes, pero también debido a los controles autoriales; debido a ello, en el siguiente capítulo, estudio el juego didascálico que entrama *Los hijos de la Barbuda*, pues es de notar que, en cada una de las versiones de la obra, las didascalias se modifican o se omiten conforme los deseos del director y en función de la puesta en escena o respecto a la intención del editor, cuya preocupación se enfocaba en el texto impreso.

Capítulo 4. *Los hijos de la Barbuda* a través de sus didascalias: controles autoriales codificados en el texto literario y descodificados en el espacio mimético de la puesta en escena

En el presente capítulo propongo un análisis de las didascalias explícitas e implícitas en *Los hijos de la Barbuda*, las versiones contenidas en los diferentes testimonios de la obra y su importancia para la representación, pues las acotaciones funcionan como controles planeados por el dramaturgo con la finalidad de guiar la puesta en escena, la cual deberá apearse a los lineamientos propuestos por el autor de comedias y seguir los procedimientos espectaculares de la época. Las didascalias estructuran la obra, ya que configuran el espacio escénico y dramático de la misma. Además, tienen una función abstracta al estar contenidas en el texto dramático, a la vez que pragmática, pues son traducidas en el hecho teatral; de este modo, las didascalias explícitas poseen dos niveles dentro de la comedia: el de literalidad y la de teatralidad. Por su parte, las didascalias implícitas se construyen dentro de los parlamentos para hacerse patentes en la representación. De modo que el teatro es un género literario que se codifica en la palabra y no se realiza hasta que se representa; en este sentido, es pertinente retomar las palabras de Bárbara Fernández:

El género dramático suele ser el pariente pobre de los estudios literarios. La dificultad estriba en su carácter ambivalente al ser un texto escrito destinado desde su origen a ser verbalizado y transformado en otros signos no verbales (acústicos, visuales, etc.). Es el arte de la paradoja: producción literaria y representación concreta; eterno, porque puede ser reproducido y renovado indefinidamente, pero también efímero porque cada representación es única e irrepetible.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Bárbara Fernández, “Aproximación al teatro a través de las didascalias: *Le mariage de Figaro*”, Aproximaciones diversas al texto literario. V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia, Universidad de Murcia, 1996, p. 81.

En la construcción dramática de Luis Vélez, el espectáculo tenía una importancia predominante; por ello, en la mayoría de sus comedias echa mano de diferentes recursos teatrales, que van desde la música en el tablado hasta las secuencias nocturnas, los cuales están recogidos en las didascalias, de modo que el autor codificaba un mensaje, el cual debería ser decodificado por el director y, posteriormente, por el público; en este sentido, tal como asegura Juan Pablo García:

Es indispensable señalar que una obra de teatro se constituye por la relación dialéctica entre un texto dramático y un texto espectacular, una interacción que permite la conexión y la correspondencia de elementos que funcionan en dos discursos, pero en una sola representación. Por tanto, el hecho teatral deriva de una serie de indicaciones que el autor establece a partir de la palabra y que se concreta con la puesta en escena.²⁰⁰

De este modo, a través de figuras de pensamiento, como la écfrasis,²⁰¹ una construcción dentro del tablado se detalla minuciosamente mediante las palabras construidas en el texto dramático por el autor; y, con la mediación interpretativa de un director de teatro, se logra materializarlas en la puesta en escena. Del mismo modo, si partimos de la idea del teatro como un signo que debe decodificarse, resulta pertinente retomar la postura de Carmen Bobes ya citada en el presente trabajo de investigación:

El teatro es fundamentalmente una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que pone en escena, de modo que podemos afirmar que el espectáculo teatral es una actividad totalmente semiótica: todo lo que está en escenario por el hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena y por el hecho de realizarlo allí, pasa a tener significado integrándose en un signo global.²⁰²

²⁰⁰ Juan Pablo García Álvarez, “Gestualidad del figurón y su puesta en escena en tres comedias: *El marqués del Cigarral* de Catillo Solórzano, *Guárdate del agua mansa* de Calderón de la Barca y *El lindo don Diego* de Moreto”, *Destiempos*, 38, 2014, p. 28.

²⁰¹ Écfrasis. Del lat. mod. *ecphrasis*, y éste del gr. *ἐκφρασις* *ékphrasis*.

1. f. Ret. Descripción precisa y detallada de un objeto artístico.

2. f. Ret. Figura consistente en la descripción minuciosa de algo. (DLE, s.v. écfrasis)

²⁰² Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, *Op. cit.* p. 79. Véase p. 86 de esta tesis.

En este sentido, todo lo que se realiza en escena fue planeado para llevarse al tablado por un autor de comedias mediante los controles autoriales y didascalias dentro del texto, lo que se engloba en lo que Ciriaco Morón considera sobre la semiótica de la representación: “es la serie de postulados que dirigen la puesta en escena.”²⁰³ Por su parte, Marcela Ruiz propone, simplemente, que las didascalias son “las notas que se ponen en la obra teatral, relativas a la acción general; a la acción de los personajes y al servicio en escena.”²⁰⁴

Otra definición de controles autoriales la realiza Kurt Spang, quien propone lo siguiente sobre las acotaciones:

Es una indicación, generalmente procedente del autor dramático, acerca de la realización de la obra. En otros casos sirve para la mejor comprensión de la obra. Estas últimas [...] son acotaciones no escénicas que adquieren un valor literario intrínseco independiente. [...] Entre las acotaciones traducibles a los medios no verbales se pueden distinguir dos grupos: un grupo referido a los actores y un segundo respecto referido a su entorno óptico-acústico. La variedad de las acotaciones referidas al actor es bastante grande e incluye entradas y salidas, desplazamientos en el escenario, interacciones, gestos, mímica, estatura, peinado, maquillaje, indumentaria indicaciones paralingüísticas acerca de la articulación de las réplicas. Las indicaciones referidas al entorno óptico-acústico pueden comprender también numerosos aspectos que van del decorado y los accesorios, pasando por la iluminación y los sonidos, hasta los más valiosos efectos especiales que permiten la tecnología teatral en la actualidad.²⁰⁵

A su vez, Alonso de Santos apunta lo siguiente acerca de las acotaciones: “amplias o escuetas, psicológicas o informativas, poéticas o elementales, las acotaciones son sumamente importantes para comprender una obra dramática. Los escritores las usamos para el posible lector, pero básicamente pensando en el director y los actores que van a representar la

²⁰³ Ciriaco Morón Arroyo, “Semiótica del texto y semiótica de la representación”, *Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Roswitha Reichenberger y Kurt Schirmer, Edition Reichenberger, Erfurt, 1990 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 7), p. 440.

²⁰⁴ Marcela Ruiz, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁵ Kurt Spang, *Teoría del drama*, EUNSA, Pamplona, 1991. p. 53.

obra.”²⁰⁶ En este sentido, la interpretación del director y su traducción del texto en la puesta en escena deberá sustentarse en los controles autoriales.

En cuanto a la clasificación de las acotaciones, para Fernando Cantalapiedra existen dos tipos: “las acotaciones directas —las que se presentan como tales y cuyo destinatario principal es el autor de comedias o director de escena— o indirectas —aquellas que se obtienen del discurso de los actores, de las relaciones de fiestas o de las memorias para su escenificación—. ”²⁰⁷ Esta idea está en concordancia con lo que apunta Hermenegildo en uno de sus artículos sobre el teatro primitivo castellano: “La noción de didascalía, más amplia que la de acotación escénica, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales.”²⁰⁸

Así mismo, Norma Román clasifica las acotaciones de la siguiente manera:

- a) Generales, señalan lugar en donde se representa la acción, época, escenografía, apariencias exteriores del personaje, los movimientos del personaje fuera del diálogo, efectos sonoros o iluminación.
- b) Particulares, que se refieren al personaje y están intercaladas en el diálogo; pueden indicar entonación, mímica, gesto, movimiento.

Para la autora, existe otra clase de acotaciones que se encuentran inscritas en el diálogo del personaje y las de decorado verbal.²⁰⁹ De acuerdo con esta clasificación, algunas de las indicaciones presentes en los diferentes testimonios de *Los hijos de la Barbuda* corresponden al primer tipo, ya que podemos encontrarlas al inicio de las jornadas o para

²⁰⁶ de Santos, *op. cit.*, p. 321.

²⁰⁷ Fernando Cantalapiedra, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, ed. Roswitha Reichenberger y Kurt Schirmer, prologado por José Romera Castillo, Edition Reichenberger, Erfurt, 1995 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 26), p. 143-144.

²⁰⁸ Alfredo Hermenegildo, “Acercamiento al estudio de las didascalías del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo I, Madrid, Istmo, 1986, p. 710.

²⁰⁹ Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, UNAM-Pax México, México, 2001, p. 14-16.

indicar un cambio en la secuencia representada: desplazamientos, salida-entrada a escena y sonidos. Por otra parte, uno de los datos arrojados en el presente estudio fueron las posibles didascalias implícitas encontradas a partir de la lectura y posible representación del texto, las cuales puntualizaré más adelante.

Parecida a la clasificación anterior propuesta por Román, Hermenegildo asegura que:

Las acotaciones escénicas aparecen como marcas fundamentales de las órdenes dadas por el autor. Y hemos identificado dos clases: a) didascalia motriz la que ordena movimiento. b) didascalia enunciativa la que ordena el modo del enunciado. En uno y otro tipo se identifican generalmente:

- 1) La orden.
- 2) El sujeto realizador de la orden.
- 3) El objeto de la realización de la orden; y como notas complementarias.
- 4) Índices espacio temporales.
- 5) Modalidad del movimiento o de la enunciación. Las didascalias implícitas son signos integrados en el diálogo mismo y quedan entrecerradas entre las intervenciones de los distintos personajes. Son unas órdenes enunciativas motrices, que, a priori o a posteriori justifican la toma de la palabra del movimiento.²¹⁰

Por otro lado, las didascalias contienen no sólo la designación determinada de un espacio, del decorado o indumentaria, sino que, a su vez, se encuentran unidas a la representación para formar una significación completa que fusione la idea de la palabra-acción-gestualidad y que se descodificará al momento de la puesta en escena, tal como lo asienta Alfredo Hermenegildo:

Las didascalias controlan la doble enunciación existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada. Pero la didascalia va más lejos de lo que suponen las condiciones concretas del uso de la palabra, ya que el teatro es palabra y acción, palabra y no-palabra, conjunto de signos verbales y no-verbales. El espacio teatral y sus componentes se convierten en un lugar escénico que es necesario construir y sin el cual el texto no puede realizarse.²¹¹

²¹⁰ Alfredo Hermenegildo, "Teatralidad vs. narratividad textos germinales del mito donjuanesco" *Texto y espectáculo. Nuevas dimensiones críticas de la comedia*, ed. Arturo Pérez-Pisonero, SLUSA, El Paso, 1990, p. 30.

²¹¹ Alfredo, Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001, p. 20.

Sobre este tema, hay, como es lógico, diferentes posturas entre los estudiosos del teatro: unos defienden que el texto dramático sólo puede completarse en el espectáculo con las modificaciones o intervenciones del director, y otros que sostienen una postura totalmente diferente, pues no permiten que se modifique el texto. Asimismo, podemos encontrar estos dos vertientes en el público receptor de la puesta en escena: uno está a favor de la adaptación que prioriza el espectáculo, y otro prefiere preservar casi paleográficamente la propuesta original del dramaturgo. Después de todo, el escritor de obras dramáticas se diferencia de otros escritores por la posibilidad del teatro de ver y comprobar sobre el escenario una realidad diferente a la del propio texto literario, el cual sería el resultado final de su obra, debido a que el mismo género dramático fue pensado para representarse, como sugiere Eric Bentley: “Claro que, históricamente, la representación no fue algo que se agregó a los demás elementos: al contrario, fue en ella donde surgió el arte dramático.”²¹² Lo anterior hace del drama un género en el cual perviven otros tipos de arte: desde el literario, contenido en el texto mismo; el visual, presente en el vestuario, la indumentaria y la escenografía, hasta la música, cuya importancia en el teatro áureo fue significativa, como sugiere Ruano de la Haza en un capítulo dedicado, justamente, a estudiar la trascendencia musical de las comedias áureas.²¹³

Para este punto, hay que señalar que, en cada testimonio de *Los hijos de la Barbuda*, existe un número diferente de didascalias explícitas; pero, en una vista panorámica, podríamos resumir lo siguiente: en el caso de la edición crítica de Profeti, encontramos, aproximadamente, 32 en la primera jornada; 27 en la segunda, y 30 acotaciones en la tercera;

²¹² Eric Bentley, *La vida del drama*, trad. Albert Vanasco, Paidós, Barcelona, 1985 (Paidós Studio, 23), p. 146.

²¹³ Véase Ruano de la Haza, “Capítulo VI. La música teatral”, en *La puesta en escena..., op. cit.* pp. 113-128.

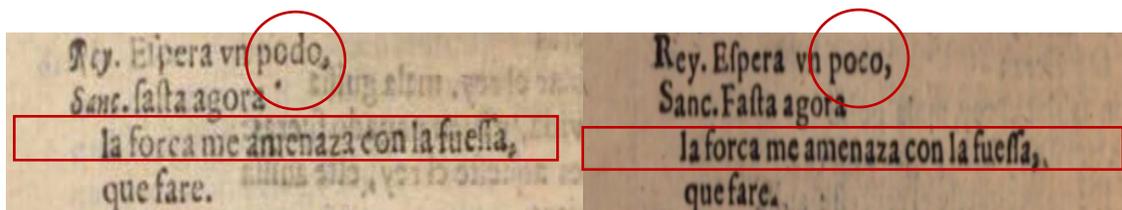
además, en la página 40 de su investigación, la autora dedica un breve apartado para describir el cambio en los controles autoriales de las versiones de la obra que cotejó para la realización de su trabajo. Las didascalias consignadas por la investigadora son prácticamente las mismas que las del manuscrito 16165 de la Biblioteca Nacional de España, con excepción de algunas que Profeti añade para facilitar la comprensión de la lectura.

Por su parte, en la edición crítica de Monahan se localiza, aproximadamente, 34 didascalias en la primera jornada, 33 en la segunda, y 31 en la tercera. Los controles autoriales consignados por la investigadora son prácticamente las mismas que las de la edición impresa de 1612; sin embargo, no es la que considera más fiable para ser su texto base, como lo mencioné en el primer capítulo de esta tesis.²¹⁴ No obstante, existen algunas puntuaciones que la investigadora realiza para la mejor lectura y comprensión del texto.

En cuanto a las ediciones impresas de la obra, encontramos 23 didascalias en la primera jornada; 26 en la segunda, y 31 en la última. La mayoría de ellas coincide entre cada versión. Sin embargo, con el objetivo de ampliar la información sobre las ediciones comerciales de *Los hijos de la Barbuda*, no omito mencionar que la primera edición del texto, de 1612, incluida en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, contiene bastantes errores de imprenta, los cuales se corrigieron en las versiones posteriores de 1613 y 1614, como la errata en el verso 73, en el cual se lee “podo”, en lugar de “poco”, como se muestra a continuación:

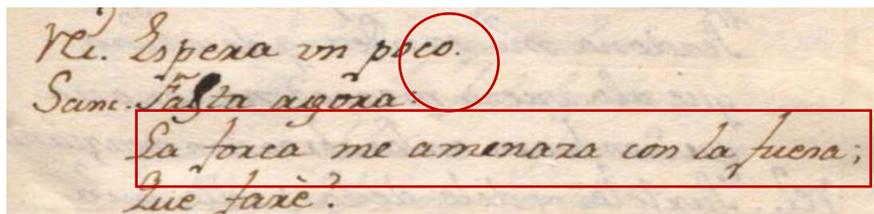
²¹⁴ Véase pp. 46-49 de este trabajo de investigación.

Ediciones de 1612 y 1613

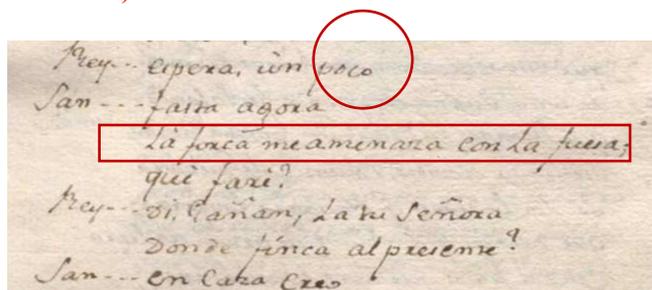


Salvo las correcciones a estas pequeñas erratas, los permisos eclesiásticos de distribución del texto y los editores en cada ciudad en la que se imprimió la *Tercera parte de comedias...*, las dos ediciones posteriores a la de 1612 —de 1613 y 1614, respectivamente— son bastante similares a la primera versión, y el texto prácticamente no se altera en contenido.²¹⁵ Finalmente, el uso de la doble “s”, marcado con un recuadro en la imagen superior, muy recurrente en los impresos, se pierde en la copias manuscritas de la obra, como se muestra a continuación:

Manuscrito 16165, fol. 3.



Manuscrito 14817, fol. 19.



²¹⁵ En el primer capítulo de esta tesis, correspondiente al Estado del Arte, profundizo sobre la opinión de varios investigadores, los cuales coinciden en que la edición de 1612 no es la primera impresión de *Los hijos de la Barbuda*.

Manuscrito 15209, fol. 5.

Rey. Espere un poco.
San.fasta agora
la forca me amenaza con la fuerza
que fare.
Rey. di gañan la tu señora
donde finca al presente.
San. En cara Oreo

Manuscrito A 250/073(4), fol. 217.

rey. espere un poco.
San. fasta agora
la forca me amenaza con la fuerza:
que fare!
rey. Di Gañan; La tu señora
donde finca al presente.
San. En cara Oreo

Manuscrito CC*IV.28032, sin folio.

Rey. Espere un poco.
San. fasta agora
la forca me amenaza: con la fuerza
que fare?

En este último manuscrito se puede notar, incluso, que la última palabra del recuadro rojo, que era “fuesa” en las ediciones impresas y otros manuscritos, cambia por “fuerza.” Según Monahan, esta copia manuscrita deriva de la versión impresa de 1613,²¹⁶ lo cual denotaría un error del copista.

En una rápida descripción de las didascalias, podríamos señalar que en la primera jornada encontramos que las explícitas son, básicamente, de movimientos de los personajes: entradas y salidas. Para Ruano de la Haza, estos señalamientos se denominan kinésicas o de movimientos.²¹⁷ A su vez, estos controles autoriales hacen algunas precisiones del vestuario y la indumentaria que los caracteriza; sin embargo, son indicaciones apenas suficientes para la realización de la puesta en escena. Como asegura Jerelyn Johnson: “a pesar de las dificultades a la hora de deducir si las acotaciones escénicas de obras del Siglo de Oro español eran la intención del autor, las limitaciones de las posibilidades escenográficas durante los siglos XV y XVI no permitían mucha complejidad.”²¹⁸ Cito algunos ejemplos: “*Hazen ruydo dentro, y dize el Rey de Nauarra.*”, “*Entran el Rey, y Don Olfos infante, Ximen, y los demás a lo antiguo, y por otra parte Sancho labrador.*”, “*Sale la Barbuda con sus fijos a lo antiguo.*”

Una de las didascalias más interesantes la encontramos en la jornada tercera, cuando se describe a la Barbuda montada en un caballo en el tablado para ir a guerrear contra el moro: “Sale la Barbuda por enfrente del tablado a cauallo con una lança en la mano.” (III, vv. 2286-2287) Respecto a esto, en su trabajo sobre el mito y la historia en *El alba y el sol*, Peale observa que Vélez echa mano de la imagen espectacular de una montura en el tablado,

²¹⁶ Véase el Estado del Arte de esta investigación (p. 48).

²¹⁷ Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, op. cit. 304.

²¹⁸ Jerelyn Johnson, “El juego didascálico en las obras de Lope de Vega”, *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 57, N. 2, 2005 p. 306.

por lo menos, en cinco obras más: *El alba y el Sol*, *La serrana de la Vera*, *La Baltasara*, *La rosa de Alejandría* y *Las tres edades del mundo*.²¹⁹

Por otra parte, el empleo de objetos en escena es recurrente en el teatro de los Siglos de Oro, pues forman parte del decorado que se puede ver al momento de la representación. Si bien en el teatro de corral no se contaba con muchos recursos de representación, y casi todo el peso recaía en la capacidad histriónica de los actores, sí había ciertos enseres que podían ser utilizados como soporte visual en la representación. Pavis, en su diccionario, asegura que: “El término objeto tiende a reemplazar en los estudios críticos a los de accesorio (...) el objeto teatral es utilizado para determinadas operaciones y manipulaciones. Esta función pragmática es particularmente importante cuando el escenario muestra a hombres o mujeres en sus ocupaciones cotidianas.” (315)²²⁰ De esta manera, los objetos mostrados poseen una doble función: de literalidad y teatralidad; en este sentido, Ruano asegura que: “El objeto teatral es siempre signo de algo, que es captado por el público a diversos niveles. Al ser utilizado por el actor, el accesorio escénico adquiere una multiplicidad de funciones, entre las cuales, se encuentran, por ejemplo, la identificación de un personaje y del lugar en donde se lleva a cabo la acción dramática.”²²¹ En *Los hijos de la Barbuda* podemos encontrar diferentes objetos bastante significativos, como el lienzo de dinero que trae consigo Sancho, donación de la princesa Urraca para los mellizos: “Sale Sancho con un lienzo de dinero.” (v.1367). Otros objetos empleados en la comedia son la carta y el sartal²²² que le envía el rey

²¹⁹ Peale, *op. cit.*, 2011, p. 111-112.

²²⁰ Como ya se señaló, se indica sólo la página en el *Diccionario* de Pavis.

²²¹ Ruano, *op. cit.*, *La puesta en escena...*, p. 101.

²²² El *Diccionario de Autoridades* define “sartal” como lo mismo que “sarta,” cuyo significado es: **SARTA.** s. f. La composición de cosas metidas por orden en un hilo, cuerda, ò otra cosa. Díxose del verbo *Sarcio*, que significa coser, ò juntar unas cosas con otras. Lat. *Linea in filo series. Resticula, æ. Striga, æ.* QUEV. Mus. 6. Rom. 30.
*La boca, que apuras perlas,
dicen que come con sartas,*

a la Barbuda, los cuales, a través del diálogo entre el rey y Mudarra, sabemos que la carta la escribe el monarca para expresarle su amor a la mujer, y la joya pertenecía a la abuela de Don García, quien era la esposa del Cid. Ambos utensilios serán utilizados para ganar el favor y el amor de Doña Blanca:

Rey:	Escochad: este papel la llevad, e cuando Blanca vos vea, de mi parte la diredes cómo finco por su amor, que me faga más favor, e que la faré mercedes, que por la su ferrosura fincó tan sandio.
Mudarra: Rey:	Fablad. ...que busco la soledad, coidando en la mi ventura, y que finco con pavor si non coida ser clemente de que he de yacer doliente a la muerte, del su amor. Y este sartal de granates le endonad con esta perla, que en dempués de guarnecerla de oro de veinte quilates, que aquesto tome en señal del amor que me desvela, que fue en verdad de mi agüela, doña Jimena, el sartal [...]

(II, vv. 1099-1121)

En cuanto a las indicaciones que señalan el vestuario, Ferrer Valls indica lo siguiente:

La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo “de camino”, “de noche”, o estriban en acompañar la entrada del personaje con un

*y por labios colorados
dos búcaros de la Maya.*

recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario (“viejo”, “galán”, “dama”, “criado”, “villano”, etc.)²²³

De modo que, en la comedia que nos ocupa, se podrían rescatar las siguientes didascalias que puntualizan la indumentaria en el tablado: “Salen la Barbuda y sus hijos, a lo antiguo, de labradores,” (I, v. 133) Esta indicación presenta variantes en cada texto: mientras que en las ediciones impresas sólo se dice que entran “a lo antiguo,” en la copia manuscrita 16165 se especifica, adicionalmente, que aparecen “de labradores,” dato que Profeti añade para su edición crítica. A su vez, la copia 15209 es más escueta, pues sólo se lee “Salen la Barbuda y sus hijos.” Por último, el texto de 1701 expresa brevemente: “Salen la Barbuda y sus Ram. y Ordo.” Un ejemplo más de didascalia que define qué tipo de vestuario aparecerá en el tablado es en la que señala que Sancho sale con ropa jocosa: “Entra Sancho con vestido gracioso con gorra, y capa, y dize” (v. 415) o también la que indica que el gracioso aparece “vestido de peregrino” al inicio de la jornada tercera.

Por otra parte, un número importante de didascalias surgen de los mismos parlamentos o por contexto, como lo propone Aurelio González:

Estos dos vehículos expresivos: las palabras del texto y el gesto del actor se hacen realidad al momento de la representación; sin embargo, en la lectura del texto dramático (llamado por algunos, literario) encontramos implícita la gestualidad (y los elementos de movimiento, de acción, escenográficos y acústicos) que se verían o escucharían en el escenario.²²⁴

Algunos ejemplos de lo anterior los encontramos en la secuencia llevada a cabo en la casa de la Barbuda, cuando ella y sus hijos son presentados con el rey, cuando Olfos y Don

²²³ Teresa Ferrer Valls, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico* (Ejemplar dedicado al vestuario en el teatro español del Siglo de Oro), no. 13-14, 2000, p. 64.

²²⁴ Aurelio González, “Gesto y texto en las comedias de Lope de Vega”, *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcua*, ed. María José Rodilla, UAM, México, 2005, p. 182.

García van describiendo lo que hacen los mellizos de Doña Blanca al seguir las órdenes de su madre, quien les dice qué hacer y cómo comportarse:

Barbuda:	Fincaredes los finojos en el mismo suelo llano, en llegando enantes de él, que es vueso Rey soberano e por demuesa más fiel e besaredes la sua mano y enantes que la besedes la sua mano, agora tres acatamientos facedes.
Rey.	Fermosa, Don Olfos, es.
Barbuda.	Llegad, e vos non torbedes; faced la primer medida conmigo de questa guisa erguid siempre la estatura.
Olfos.	Lo que hacen les avisa.
Rey.	¡Qué divinal fermosura!
Barbuda.	Sea la segunda aquí.
Ramiro.	La gorra el Rey se ha quitado.
Barbuda.	Faceme medida a mí, que a las fembras es usado acatar reyes ansí. Non coidés, Ramiro, vos, que es la medida a los dos, porque es home diferente, y la face soldemente a los prestes y a Dios. Faced el acatamiento postrero, y fincad de hinojos, arredradvos un momento de mí, non abráis los ojos sino sólo con el pensamiento, y fincá aquí hasta tanto que vos mande el Rey erguir.
Ordoño.	Coido que adoro algún santo.
Ramiro.	¿Qué le habremos de decir?
Barbuda.	¡Yo le fablaré entre tanto A la vuesa Señoría pido las manos y los pies, con mis fijos.
Rey.	Dueña mía, Erguidvos. (Como el sol es)
Olfos.	Menos quema el sol de día.
Barbuda.	Señor, la mano donad al mío Ordoño y a Ramiro, mis fijos dambos.
Rey.	Tomad, fidalgos, que en dambos miro

	vueso pecho de lealtad.
Barbuda.	Erguidvos del suelo agora; faced otro acatamiento al erguirvos.
Ramiro.	¡En buena hora!

(I, vv. 133-183)

La pormenorización de la exquisitez de los modales de los hidalgos empata con la nobleza del lugar en el que se encuentran, su casa, de modo que esta acción está ligada al espacio y contextualiza muy bien cómo debe configurarse el sitio en el que se lleva a cabo la acción. A lo largo del diálogo, los jóvenes hacen las reverencias y se hincan al escuchar las instrucciones de su madre. Esto lo sabemos porque Don García y Olfos se admiran de lo que ven; sin embargo, estas indicaciones no están marcadas textualmente en la obra, pero se traducen en la acción de la puesta en escena o en el tono de la voz en una lectura dramatizada. Ambos hijos cierran los ojos y, posteriormente, besan la mano del Rey, quien se muestra sorprendido por los honores que los mellizos le rinden, de modo que les extiende la mano complacido. A su vez, la Barbuda también se hinca para reverenciar al Rey, lo sabemos porque él mismo le pide que se enderece. Por su parte, Ramiro expresa que el monarca se quitó la gorra, nuevamente, una didascalía implícita para las ediciones impresas y para dos de los manuscritos. Por su parte, las copias 14817 y A 250/073(4) sí presentan esta didascalía explícita: “quítase el rey la...” antes de que Ramiro lo diga. La interpretación anterior concuerda con lo observado por Juan Antonio Hormigón: “El movimiento escénico —conjugado con la verbalización del texto, es decir, con su contenido semántico y su entonación específica que la ‘paralingüística’ estudia— construye acciones concretas.”²²⁵

²²⁵ Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramático y la puesta en escena*, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, Madrid, 1991 (Teoría y práctica del teatro, 2), p. 113.

Otro signo no explícito como didascalía, pero que se descodifica mediante el texto es la gestualidad;²²⁶ Evangelina Rodríguez Cuadros apunta, a grandes rasgos, sobre este tema y propone que el cuerpo del artista, actor o representante trata de imitar lo que dice la palabra. No expresa, sino que ‘pinta’ el texto declamado en su trabajo interpretativo. Lo anterior se relaciona directamente con lo que se ha llamado el ‘carácter performativo’ o ‘ilocutivo’ del lenguaje teatral, donde la palabra se convierte en la acción.²²⁷ Un ejemplo de esto lo encontramos cuando la Barbuda le reclama a Mudarra el que se haya aliado con el rey. La discusión genera tensión dramática que está a punto de liberarse, cuando parece que está por golpearlo:

Barbuda: [...] ¿Vos del primero Mudarra
decendés, el mal nacido?
¿Vos con estas fechorías
venís de la corte a mí?
Estoy por facer...

(II, vv. 1552-1556)

Sin embargo, el hombre la detiene, como explicita la didascalía del verso 1557: “Ásele la mano,” al sentirse rabiosa, indignada y ofendida, primero, por su traición al aliarse con el rey para obtener sus propósitos amorosos; después, por el atrevimiento de hablarle abiertamente sobre la proposición del monarca, la cual ella declina al encontrarla poco honesta o digna de un rey. Para poner en el rostro de la Barbuda las emociones que experimenta, sin duda hay que echar mano de la gestualidad. Un momento más en el cual los gestos tienen una importancia preponderante se presenta cuando a Sancho se le caen las

²²⁶ Ruano reflexiona sobre lo que podría definirse como una didascalía gestual. Aunque no se lea explícitamente señalada, podríamos considerar que el texto sugiere que la gesticulación es importante para dar el efecto deseado. Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, op. cit. p. 307.

²²⁷ Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 369-382.

lo encontramos en la didascalía al verso 2625, en la cual se lee: “Tocan las caxas, y arriman las escalas y suena dentro grita, y bozes de guerra, y desnudando las espadas, empieçan a subir los moros.”

En cuanto a la música en el tablado, podemos apreciar que dos veces se echa mano del recurso de un *cantore* en escena: una ocasión en la segunda jornada, cuando el rey le lleva serenata a la Barbuda, y se entona el romance *Fontefrida* a través de la didascalía: “Cantan dentro.” Es importante señalar que esto transcurre durante una secuencia nocturna que propicia que la mujer no sea reconocida al presentarse ante el monarca ataviada de varón, lo cual sabemos a través de la didascalía: “Pónese capa y gorra de Mudarra, y vanse; sale el rey, Olfos, Ximén y el músico.” (II, vv. 1586-87) Versos más adelante, encontramos una nueva didascalía, en la cual se deja instrucción de que la Barbuda se presenta con esa capa y espada del escudero ante el rey: “Salen Doña Blanca con capa y espada, y Mudarra con una rodela, y pasan reconociendo.” (v. 1589-90) Si bien en el primer capítulo de esta tesis, dedicado al Estado del Arte, profundizo en lo asentado por la crítica respecto a la mujer vestida de hombre en la obra que nos ocupa, resulta pertinente añadir en este punto las observaciones de María Teresa Julio sobre el ocultamiento de la verdadera personalidad, es decir, del uso del disfraz, en la comedia de enredo: “Por ‘ocultación en la comedia de enredo’ entiendo la capacidad o habilidad de los personajes para esconder, tapar, disfrazar o encubrir a la vista una realidad patente con fines diversos.”²²⁸ En este sentido, el objetivo de la Barbuda es cuidar de su honor y defender ella misma su persona del rey, quien le hace propuestas indignas para alguien de su estamento.

²²⁸ María Teresa Julio, “La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorilla”, en *Locos, figurones y quijotes en el Teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO*, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 2005, p. 239.

Otra ocasión en la que se emplea la música es en la jornada primera de la obra, cuando el rey come en casa de la Barbuda y se escucha de fondo el romance de Conde Claros: “Cantan dentro. Dentro Cantor.” Por otra parte, también es *dentro* el lugar donde se lleva a cabo el banquete del rey en casa de la Barbuda; esto lo sabemos debido a las didascalias, pues para comenzar con el festín, el rey sale del tablado: “Vanse y quedan la Barbuda y Mudarra.” (I, vv. 339-340) Al finalizar el banquete, vuelve a escena mediante la didascalia: “Entra el Rey y los demás.” (v. 479) De modo que los platillos fastuosos que ofrece la mujer y lo ostentoso del servicio no se ven literalmente en el tablado, pero lo sabemos a través de las descripciones de Sancho y la propia Barbuda, como lo pormenorice en el capítulo tercero de esta tesis.²²⁹

Por otro lado, es pertinente mencionar brevemente que la *dramatis personae* es la lista de personajes que aparecerán en escena en una obra teatral. En las versiones impresas no hay diferencia en ésta, siempre son los mismos personajes en este orden:

Doña Blanca de Guevara, que es la Barbuda.
Ramiro y Ordoño, sus hijos.
Sancho, labrador, gracioso.
Mudarra, escudero viejo.
Don Olfos, infante.
Ximen, caballero.
Un músico.
Cuatro franceses.
Don García, Rey de Navarra.
Urraca Sánchez, su hermana.
Doña Margarita, reyna de Francia.
Marsilio, Rey de Zaragoza (Çaragoça en las impresiones de 1612 y 1614)
Algunos moros de acompañamiento.
Celidoro, general de Marsilio.
Santiago Apóstol.

²²⁹ Véase pp. 108-110 del presente trabajo.

La lista de personajes de las ediciones impresas no menciona a Roberto, el tío de Margarita, con quien se disputa el reino de Francia. Tampoco especifican la presencia de un *fidalgo*, quien descubre la verdadera identidad del rey moro, pues el monarca se había hecho pasar por un mensajero para hablar con Don García. A su vez, es el *fidalgo* quien avisa al rey de Navarra que Marsilio se encuentra en las murallas de la ciudad preparando una invasión.

Las versiones impresas tampoco señalan el acompañamiento de cristianos y de damas, los cuales sabemos que son importantes espectacularmente, porque se representa una batalla en escena y cada bando necesita apoyo. Parece que los copistas eran más cuidadosos al registrar a los personajes necesarios para la representación, tal es el caso de agregar chirimías a la lista de personajes, de modo que la mayoría de los testimonios manuscritos muestran una *dramatis personae* más completa que surge de una mejor comprensión del espacio: se incluyen personajes, acompañamientos y música que no aparecen en las ediciones comerciales. Este dominio del discurso dramático se ve reflejado, a su vez, en las didascalias que configuran las acciones y los espacios. Por otra parte, aunque los manuscritos A 250/073(4) y 15209 se muestran más escuetos al describir las características de los personajes y sólo especifican quién es la Barbuda y quiénes son sus hijos, contienen más interpretaciones que las ediciones impresas:

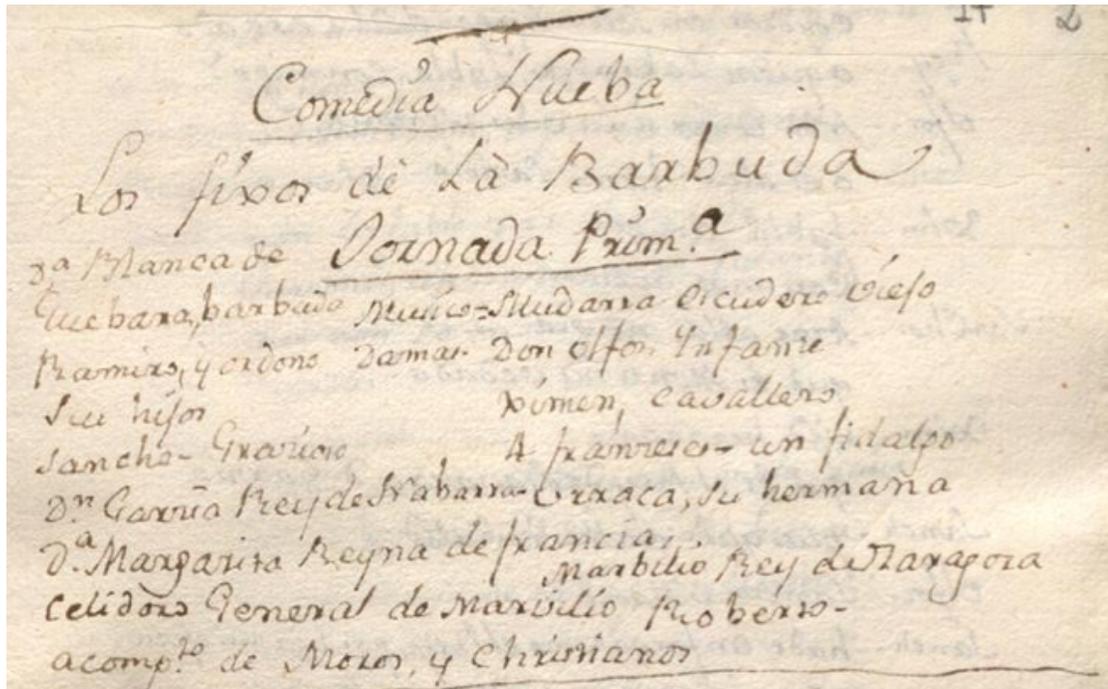
(Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona) Ms. 61191, 88

Los hijos de la Barbuda 1.071
18
Personas
D.^a Blanca de Guibara (q.^{da} esta Barbuda)
Ramiro y Odoño sus hijos
Sancho Labrador... Incaico
Mudarra... Escudero viejo
D.ⁿ Olfos... Infante
Ximén Cavallero
Un Musico-Damas
4 franceses y un fidalgo
D.ⁿ Garcia Rey de Navarra
Urraca Sanchez su hermana
D.ⁿ Margarita Reyna de Francia
Marsilio Rey de Navarra
Algunos Moros de acompañam.
Celidoro G.^{to} de Marsilio
Roberto
COLECCION TEATRAL
ASTURIO SEDO

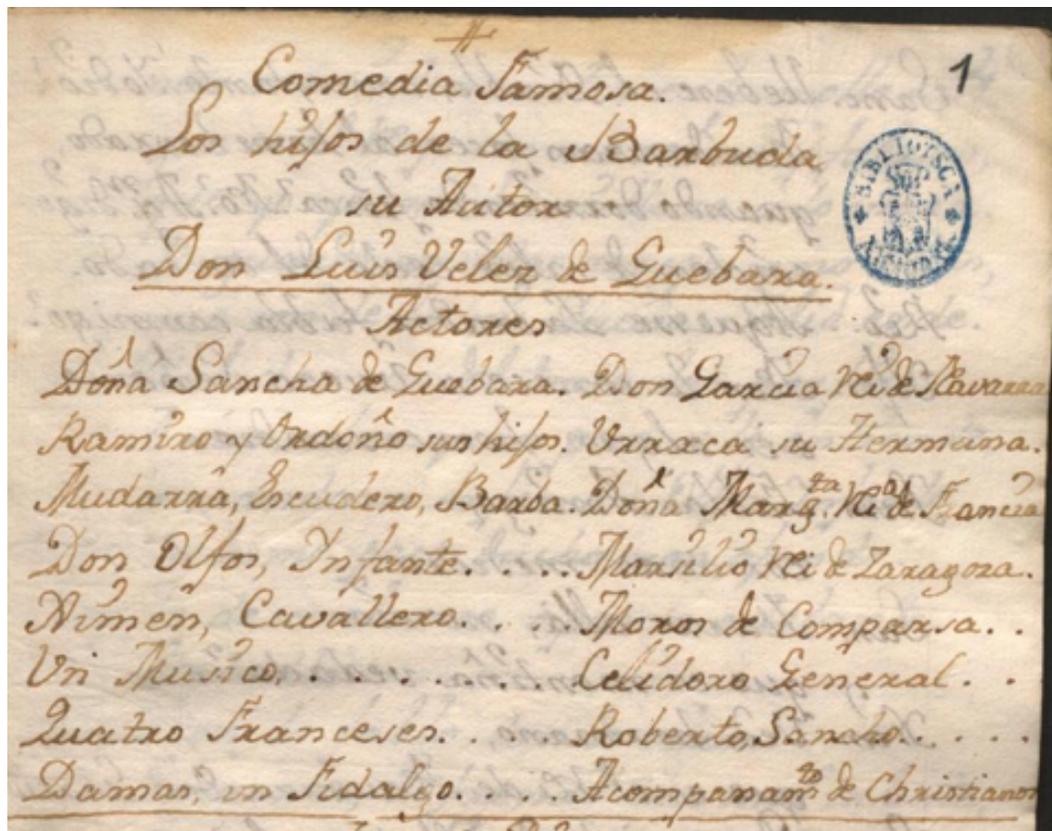
(Biblioteca Universidad de Sevilla) Ms. A 250/073(4)

D. ^a Blanca de Guibara	D. ^a Urraca
Ramiro } sus hijos	D. ⁿ Margarita
Odoño }	Marsilio
Sancho	Celidoro
Mudarra	Roberto
D. ⁿ Olfos y n. ^o	Un Musico
Ximén	Damas.
4 franceses.	Moros.
un fidalgo.	y Acomp. ^{to}
D. ⁿ Garcia Rey de Nav. ^a	

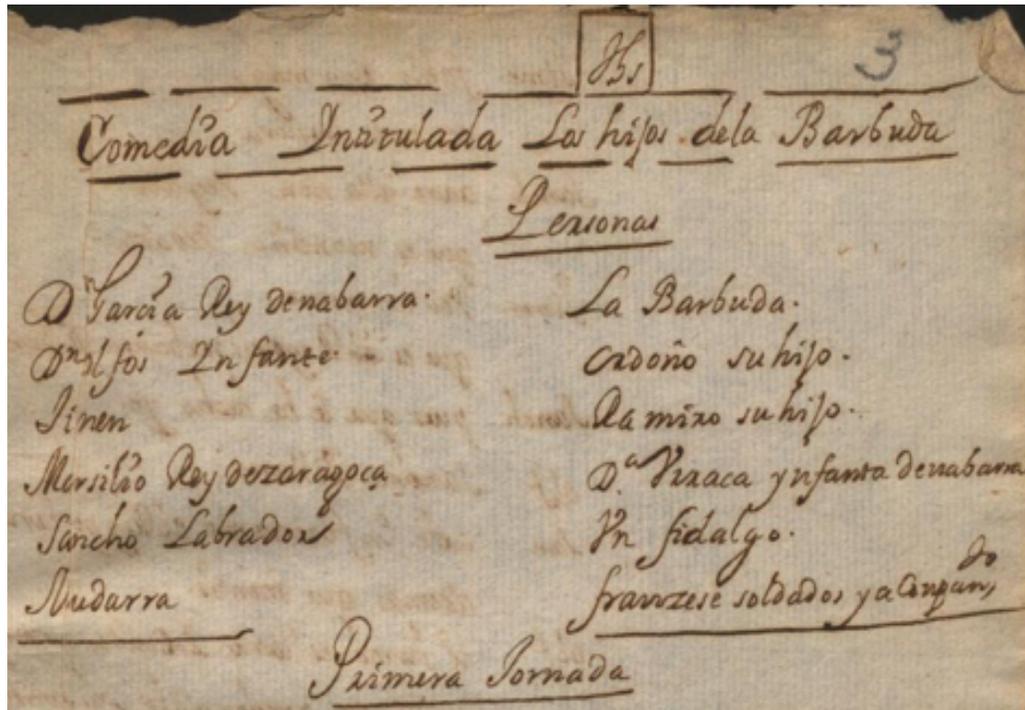
(BNE) Ms. 14817



(BNE) Ms. 16165



(BNE) Ms. 15209



Cabe señalar que en el manuscrito 16165 se cambia el nombre de Blanca de Guevara por “Sancha.” Además, en las copias manuscritas no se considera a Santiago apóstol parte de la *dramatis personae*, es decir, como un personaje patente de la comedia, pues nos enteramos de su presencia en el tablado a través de las palabras de Marsilio y Celidoro:

- Marsilio: ¡Oh, Mahoma! ¿Qué es aquesto?
 Celidoro, aguarda, escucha.
 ¿No has mirado por el aire,
 con una espada desnuda,
 en un caballo un cristiano
 que con las armas alumbra
 más que el sol, y sobre el pecho
 otra espada roja cruza?
- Celidoro: Ya le he visto en su hipogrifo
 hacer en tu campo injuria,
 atropellando con él
 cabezas que en sangre surcan.
- Marsilio: ¿No le ves venir ahora,
 esgrimiendo como pluma

la espada? Huyamos, que viene,
y da espanto con su furia.

(III, vv. 2700-2720)

El único de los manuscritos que hace patente la presencia del apóstol es el 16165, pues después del diálogo de los moros, se lee en didascalia bien delimitada lo siguiente: “Por el patio baxa Santiago como lo pintan los versos.” Asimismo, el manuscrito 141817 presenta una breve didascalia anexa al texto principal y escrita en los bordes del papel, en la cual se lee lo siguiente: “Si se quiere se puede hazer visible a Santiago en caballo de vuelta,” lo cual indica que el copista deja la decisión de emplear en escena o no al apóstol en manos del director.

Por su parte, según las ediciones impresas, en la didascalia al verso 2720, se puede leer: “Salen Moros retirándose de la Barbuda, y ay batalla fuera, y con ella sus dos hijos Ordoño, y Ramiro, y aparece arriua en un cauallo Sanctiago con una espada desnuda.” El que Santiago sea un personaje presente dentro de las ediciones impresas podría responder a varios factores. El primero es por el tipo de dedicatoria que tienen los impresos: “Don Lvys Ferrer y Cardona, del Abito de Sanctiago, Coadjuntor en el oficio de Portantvezes de General Gouernador desta Ciudad y Reyno, y señor de la Baronia de Sot.” De modo que hacer patente la presencia de Santiago en las primeras páginas de la comedia podría ser una medida de agradar o congraciarse con alguien tan importante, quien podría proporcionar ciertos beneficios, apoyos o mecenazgo.²³⁰

La segunda razón podría basarse en el espectáculo. En las ediciones impresas se hace evidente, mediante la didascalia citada, que el santo aparece en escena montado en su caballo,

²³⁰ En la página 115 de este trabajo profundicé sobre la aparición de Santiago en las ediciones comerciales de la obra.

pero podría ser que la mayoría de los copistas simplemente asumieron la indicación como evidente y no la transcribieron; sin embargo, también pudieron haber determinado que era más potente hacer que el espectador se enterase de la aparición del apóstol a través de las palabras de los moros, quienes huyen despavoridos al verlo blandir su espada. Por su parte, Monahan teoriza sobre esto en su edición crítica y propone lo siguiente:

A controversy over the doctrine concerning the patron saint had begun as early as the sixteenth century, and, although Santiago had many devotees in the eighteenth century, the general attitude towards the Santiago's, legend. was one of disbelief. The omission of the part of Santiago, in some of the manuscripts suggests that the saint was not in favour and that it would have been in bad taste to have him appear on the stage.²³¹

Por otro lado, como resulta evidente, cada testimonio manuscrito de *Los hijos de la Barbuda* presenta particularidades en contenido y léxico, algunas están pensadas en función del espectáculo y de la puesta en escena, lo cual abre una gama de posibilidades, pues en los diferentes textos el espacio se configura de manera particular, se omite o agrega lugares y, dependiendo de la versión consultada, podemos encontrar un número diverso de versos,²³² decorados verbales y didascalias importantísimas para la representación.

En este sentido, el manuscrito 16165 presenta 25 didascalias en la primera jornada; 43 en la segunda, y 35 en la tercera. Por su parte, la copia 14817 contiene 35 en el primer acto, 40 en el segundo, y 31 en el tercero. A su vez, en el manuscrito 15209 se encuentran 23 controles autoriales en la primera jornada, 27 en la segunda, y 23 en la tercera. Por su parte, en la copia manuscrita mutila con clasificación 61191, 88 f, se leen 33 didascalias en el primer acto, 44 en el segundo, y 30 en el tercero. Por último, el manuscrito A 250/073(4) omite el

²³¹ Monahan, *op. cit.* p. 32.

²³² En su edición crítica, Profeti propone que los Manuscritos M1 y M2 proporcionan una *lectio melior*, ya sea en relación con el sentido, que resulta claro y cabal debido a la métrica. Profeti, *op. cit.*, p. 17.

soneto declamado por el rey al inicio del segundo acto y refiere 22 en la primera jornada, 40 en la segunda, y 32 en la tercera.

Por otra parte, los controles autoriales en los manuscritos están dispuestos, en su mayoría, en las esquinas del folio para identificarlos fácilmente; de este modo, las copias manuscritas, las cuales muy probablemente pertenecían a compañías teatrales, poseen mayor consciencia sobre el espectáculo, el espacio y la puesta en escena. Por ello, no es casualidad que las didascalias sean más abundantes en estos textos que en las ediciones impresas.

A su vez, el cotejo de los cinco manuscritos arrojó un gran aparato didascálico en el segundo acto, debido a que varios sucesos se superponen de manera rápida, como la confesión de los sentimientos del rey a Mudarra, el escape de los mellizos de la corte de Navarra, la serenata a la Barbuda, la invasión islámica y la pelea entre los hermanos para definir al rey de Francia.

Los manuscritos también presentan una variante didascálica significativa en la configuración del espacio, como es la formulación del pasaje en que Sancho, a mediados de la segunda jornada, se encuentra con los mellizos en las afueras de París. El manuscrito 15209 refiere escuetamente que el paje es enviado a permanecer con Ramiro por ser el mayor de los hermanos, lo cual queda de manifiesto a través de un parlamento: “Ordoño: Sancho te atañe a ti por mayoría.” Por su parte, en los demás manuscritos, incluso en las ediciones impresas, —aunque no en forma de didascalia, la cual queda implícita dentro del diálogo— es explícito que los hermanos se disputan al criado mediante un juego en el que le cubren la vista y el paje, al azar, elige con quién se va, como se observa en el manuscrito 16165, donde se puede leer que “abraza a Ramiro.” Otro ejemplo sobre esto lo encontramos hacia el final del mismo acto, en el cual, la aparición de Roberto y Margarita se configura diferente en los manuscritos 16165 y 14817; por su parte, el manuscrito A 250/073(4) emplea un número enorme de

abreviaturas en las acotaciones y se explicita, a través de la didascalía: “Margarita por un lado y Roberto por el otro con sus acompañamientos y ocupan el trono,” que los candidatos a monarca de Francia aparecen en el tablado.

La obra concluye siguiendo el modelo típico de las comedias áureas: en boda; también, logran solucionarse todos los entuertos y se expulsa definitivamente a los moros de las tierras cristianas. Sin embargo, la fórmula con la que Vélez termina su texto me parece bastante espectacular, es decir, muy pensada para la puesta en escena, pues, además de poder inferir la fastuosidad de la boda de la reina de Francia, Margarita, con Ramiro o ver a Santiago apóstol en escena, queda en el tintero de la imaginación del espectador la oportunidad de figurarse la maravilla y opulencia del matrimonio entre la infanta Urraca y Ordoño y el de la Barbuda con el rey Don García. Lo anterior apunta a que el genio de los autores de comedias era tan vasto, que en cada día se podría escribir una obra diferente.

Para finalizar este apartado, habría que señalar la importancia vital de las didascalías explícitas e implícitas dentro de *Los hijos de la Barbuda*, pues funcionan como guías trazadas por el dramaturgo con la finalidad de ser tomadas en cuenta para la construcción de la puesta en escena, la cual deberá ser realizada por un director que se apegue a los lineamientos propuestos por el autor de comedias y seguir los procedimientos espectaculares de la época. A su vez, los controles autorales funcionan como potentes mecanismos de significación visual; su construcción no sólo está encaminada al simple apoyo en la escena, sino que lo creado con base en ellas estructuran la obra y tienen una función abstracta a la vez que pragmática; de este modo, las didascalías tienen una doble importancia en el texto dramático: la de literalidad y la de teatralidad. Por otro lado, en cada uno de los diferentes testimonios de la obra encontramos didascalías explícitas que especifican lugares, vestuarios, atavíos, movimientos de los personajes o ciertas acciones, objetos en escena, música, etc. Por su parte, las implícitas

surgen de la interpretación del director o del lector, quien nota y descodifica el signo contenido dentro del mismo texto, el cual exige una entonación, interpretación, gestualidad o mímica específica que debe ser concretada en la puesta en escena.

En el siguiente capítulo estudiaré profundamente el andamiaje diegético que estructura la obra, el cual está íntimamente relacionado con las didascalias y la construcción mimética del espacio.

Capítulo 5. Espacio diegético en la obra

En este capítulo exploro las diferentes posibilidades de construcción del espacio que no se representa materialmente en el tablado y se construye a través de los parlamentos de los personajes, de sus voces, descripciones y narraciones, lo que Issacharoff denomina espacio diegético.²³³ Este tipo de andamiaje espacial se relaciona estrechamente con el espacio mimético —el cual sí se representa en el escenario— y se permite una gran amplitud para formularse y completar la trama; es decir, puede desde describir hechos que sucedieron antes de la virtual representación, hasta recrear momentos que no se materializan sobre las tablas por la practicidad, fugacidad y economía propias del género teatral. Debido a lo anterior, en este apartado ofrezco una clasificación de los diferentes discursos constitutivos del espacio diegético dentro de *Los hijos de la Barbuda* para precisar en qué radican sus particularidades y analizar cómo funciona cada uno dentro de la obra.

5.1 Narración de sucesos anteriores a la historia representada

En este tipo de espacio diegético se construye el contexto en el que se desarrollan la comedias. Dentro de una misma obra podemos encontrar diferentes pausas de la trama desarrollada en ese momento sobre el tablado para introducir un acontecimiento del pasado que dé sentido al presente de la virtual representación. En *Los hijos de la Barbuda* se hallan las siguientes cinco irrupciones que matizan y explican el porqué de los sucesos que vemos en escena.

²³³ Para ampliar las definiciones de espacio mimético y diegético, véase el segundo capítulo de este trabajo de investigación (p. 74).

El primero de ellos se suscita al inicio de la comedia, cuando Sancho presenta a los personajes de la Barbuda, Ramiro y Ordoño; ofrece pormenores sobre ellos, sus posesiones, hidalguía, linaje y estirpe. A través de las palabras del gracioso, entre los versos 48-57, el espectador se entera de que el nombre de la mujer es Blanca de Guevara, perteneciente a una familia noble, de alto rango y abolengo, dueña de la vasta tierra en la que se encuentra cazando el rey; asimismo, ella es viuda de Ortún de Lara y madre de unos mellizos: Ramiro y Ordoño, a quienes configura como mozos solteros, como se lee en la siguiente cita:

Rey:	¿De quién es este monte y casería [...]?
Sancho:	De una dueña de grande fidalguía, que la llaman la Barbuda en esta tierra, siendo su nome Blanca de Guevara, de los Ladrones que Navarra encierra; que después que enviudó de Ortún de Lara, con dos fijos que tiene barraganes, que mellizos nos dio su sangre crara, vive entre esos robreros y arrayanes, sin que jamás se miembre de Pamplona, en su hacienda y entre sus gañanes. (I, vv. 48-57)

Versos más adelante, Mudarra ratifica lo que el gracioso le contó al rey sobre la Barbuda y añade algunos datos sobre el abolengo, ascendencia y situación económica del finado esposo de Blanca de Guevara:

Mudarra:	[...] viuda de Ortún de Lara, gran fidalgo y rico home de abolengo y sangre crara. (I, vv.112-114)
----------	---

Un segundo ejemplo de la suspensión del tiempo presente durante la virtual representación para incluir sucesos pasados lo encontramos versos más adelante, aún en la primera jornada, cuando Marsilio, el rey moro, entra en los aposentos de la infanta Urraca, a

quien le cuenta que el amor que siente por ella es el motivo de su estadía en Navarra, lugar al que arribó un día antes de la acción dramática, como se precisa en los siguientes versos:

Marsilio: [...] las alabanzas que dicen,
tan grandes que quiere Amor,
como es rey tan invencible,
por fama abrasalle el alma;
que atropellando imposibles,
determina a Don García,
tu hermano, Infanta, pedirte,
a cuya embajada sola
ayer a Navarra vine.
(I, vv. 624-635)

El tercer caso de la interrupción del tiempo corriente para introducir un hecho del pasado lo hallamos al inicio de la segunda jornada, cuando Mudarra comenta al rey Don García, quien lo ha mandado a llamar, sus orígenes ilustres:

Mudarra: (¿Qué querrá el Rey?)
Un fidalgo soy de ley,
e mi prosapia está llena
de honrosas fechorías
que mis pasados han fecho
con la espada e con el pecho
prez de muchas fidalguías
que vueso padre y agüelo
(que en buen sigo hayan, amén)
pudieran decir más bien,
y todo el navarro suelo [...]
(II, vv. 1024-1033)

El fragmento anterior se desarrolla en un contexto en el que Don García se lamenta por no obtener el tan ansiado amor de la Barbuda; por ello, versos más adelante, el monarca pregunta al escudero sobre sus amores de juventud para generar la atmósfera propicia del tema al que quiere llegar y tratar con Mudarra, quien le comenta que sufrió varias cuitas de mozo, como se lee a continuación:

Mudarra: Non es home, don García,
quien no finca en garzonía,
cuando barragán también;
y fablando en poridad
con vos de esto, el mío señor,
[...] tenía
cuarenta años, bien pequeña
edad, cuando fice dueña
una fembra, don García,
que me costó amargas penas,
tristes cuitas, negro afán
ser tan mozo e barragán.
(II, vv. 1047-1060)

En esta misma secuencia de confesiones entre el rey y el escudero, encontramos el quinto y último suceso anterior al tiempo presente de la acción. Don García le pide ayuda a Mudarra para lograr convencer a su señora, la Barbuda, de aceptar sus amores; para ello, el monarca le ordena que lleve un par de regalos a la mujer: una carta, en donde le explica sus requerimientos, y un sartal que pertenece a su familia, específicamente, a su abuela, doña Jimena, esposa del Cid; de este modo, se hace patente la consanguineidad del rey de Navarra con el héroe castellano, como se manifiesta en los siguientes versos:

Rey: [...] que fue en verdad de mi agüela,
doña Jimena, el sartal,
que a doña Elvira, mi mare,
para sus bodas donó
cuando al mi pare honoró
mi agüelo el Cid, y su pare.
(II, vv. 1120-1125)²³⁴

Como se ha visto, la Barbuda tiene orígenes hidalgos, los cuales han quedado de manifiesto desde el inicio de la comedia; sin embargo, hacia el final de la obra, en el discurso

²³⁴ Para este punto del texto, ya es muy evidente la influencia del subgénero de la comedia de moros en la obra.

desavenencia que tuvieron con Don García y, como Urraca está enamorada de Ordoño, decide apoyarlos en su búsqueda de gloria lejos de España. Este espacio diegético se configura diferente en los diversos manuscritos. En el fechado hacia 1697, fol. 27, Sancho dice escuetamente lo siguiente: “en este mocadero/ ricas preseas traigo de valía [...] Vrraca vos le embia [...] ordoño que vos porta buen talante.” Por su parte, el ms. 16165, fol. 30, contiene, a través de la voz del gracioso, más información sobre lo que pasó en la corte después de la partida de los mellizos, ofrece más detalles acerca de los recursos mandados por Urraca y transmite que la infanta le confiesa que siente atracción por Ordoño:

Sancho:	Viniendo que en pos de entrambos, arredrado finqué de los trotones, por non poder calcorrear a guisa de vuesa furia, cuando de los muros del palacio del Rey me llamó Urraca, e donándome en este mocadero algunas joyas suyas de valía, que yo vos las donase me ha mandado, e que con ellas vos partáis al punto, que el Rey coida faceros un denuesto [...] E a Ordoño en poridad me dijo Urraca que le tiene talante e buen querencia, e que finca en su pecho fegurado.
---------	--

Respecto a este mismo pasaje, en el ms. A 250/073(4), en el fol. 246, se puede leer la misma versión del ms. 16165 con sus respectivas particularidades de escritura.

Por su parte, la siguiente transmisión diegética la encontramos versos más adelante de la segunda jornada, mientras Ramiro y Sancho se van acercando a las murallas de París. El gracioso describe cómo han sido los sitios inhóspitos por donde han caminado. A su vez, comenta que el dinero se les ha terminado y que se les murió el caballo; por ello, han tenido que continuar su viaje a pie. Los anteriores sucesos no los vemos en escena, pero ponen en contexto cuál es su situación al momento, como cito a continuación:

Sancho: Ramiro, buenos andamos
gastando maravedís,
que ya no sé en qué gastamos.
[...] va, como los dos mezquinos,
por acuestos adurriales,
de noche por los caminos,
de día por los jarales;
que como finó el trotón,
a pata hemos caminado [...]
(II, vv. 1742-1756)

También sabemos por boca de Sancho que Francia está en guerra: “Sancho: Llena de guerras está Francia: ¿qué hemos de hacer?” (II, vv. 1765-1766), lo cual se constatará más adelante con las palabras de un francés, quien les comenta la situación de guerra civil en la que está envuelto el reino, pues en ese momento se lleva a cabo una revuelta entre los partidarios de Madama Margarita, hija del finado rey, y los de su tío Roberto, para determinar quién de los dos se quedará con la regencia de Francia. Lo referido por el francés tiene diferentes versiones en tres de los manuscritos; sin embargo, todas se resumen en que el papá de Margarita, Carlos Capela, murió sin un heredero varón y como en Francia no pueden reinar mujeres, el tío de la infanta desea hacerse del reino, aunque sea a través de la fuerza. A su vez, el francés cuenta que Margarita y su tío Roberto deciden poner fin a la guerra y al derramamiento de sangre de sus compatriotas, al disputarse el trono de su nación con una batalla sin ejércitos; para ello, pondrán a pelear a sus mejores hombres en un duelo de uno a uno. En el ms 16165, la narración de los hechos realizada por el francés se extiende entre los versos 1825-1892. En el fechado en 1697, ms. 15209, hallamos una versión de 100 versos, la cual tiene la particularidad de ser un poco más extensa. Por su parte, los manuscritos 14817 y el A 250/073(4) presentan omisiones léxicas y de contenido en la trasmisión de la narración, lo cual hace un poco más breve esta transmisión de hechos. Esta configuración del espacio fue difícil de clasificar porque, si bien, configura la situación de Francia en el momento

presente de la acción a través de la voz de un personaje, es decir, no se ve en el tablado, lo cierto es que se mezcla con la narración de lo que ocasionó la guerra: la muerte del rey sin un heredero varón. Este hecho debió suceder, forzosamente, antes de la virtual representación.

Por otra parte, la segunda jornada concluye con la victoria de la infanta Margarita y los hijos de la Barbuda sobre Roberto, de modo que al inicio del tercer acto nos encontramos a un Sancho de nuevo en París que narra lo que ha sucedido en Navarra mientras Ramiro y Ordoño se hacían de honra y fama en tierras galas. Mediante un monólogo, el gracioso cuenta que de nada le sirvió huir de la guerra en Francia, pues al regresar a su tierra en busca de refugio, la halló invadida por los moros:

Sancho:	Fui del fuego e di en las brasas fallando en Navarra agora de gentes de Aragón mora llenas las cristianas casas; Porque su reye Marsilio, por vengar el su denuesto, en necesidad la ha puesto, sin entrarle humano auxilio [...] (III, vv. 2080-2088)
---------	--

Es de notar que, en la tercera jornada, no vemos en escena una ciudad invadida por los sarracenos —eso lo sabemos por lo descrito a través del monólogo de Sancho—; más bien, lo que se mira sobre el tablado es la batalla final entre moros y cristianos en el palacio del rey Don García, pues lo narrado por el gracioso contextualiza la situación y el espectador infiere que, ante tal ocupación, lo lógico es defenderse para expulsar a los invasores.

Asimismo, más adelante, en otra construcción diegética entre los versos 2164- 2221, un nuevo francés cuenta a Sancho lo que sucedió en la guerra mientras él estaba de regreso en España. Lo pormenorizado por el galo vuelve a incluir el contexto histórico que ocasionó

la guerra, ya narrado versos atrás, y recrea el enfrentamiento entre los hermanos que ya vimos materializado en escena, de modo que no se omite en el tablado; sin embargo, por efectos de la trama, se le tiene que hacer saber a Sancho los logros de sus señores y también dónde encontrarlos, pues el francés revela el paradero de los hermanos al contar acerca de las disposiciones matrimoniales entre Ramiro y la ahora reina Margarita, cuya celebración será en San Dionís. Estos preparativos son omitidos en escena y los sabemos por las palabras del francés. El hombre también hace patente el ambiente de júbilo que experimenta Francia entera por tan honorable matrimonio, como se lee a continuación:

Francés:	No hay señor ni par en Francia que con excesivos gastos no muestren lo que les deben en libreas y en criados; [...] (III, vv. 2206-2209)
----------	--

Cuando Sancho se reúne con sus amos, les cuenta lo que ya externó en su monólogo acerca de Navarra y cómo ésta se encuentra asediada por el infiel:

Sancho:	Finca Pamplona cercada del moro de Zaragoza, e por Navarra destroza cuanto topa con la espada. (III, vv. 2270-2273)
---------	---

Posteriormente, aparece la Barbuda ataviada para la guerra, confirma lo que dice Sancho y expande la información respecto a la situación en el reino de Navarra, sobre lo que sucede en ese momento en su tierra y lo delicado de la situación para los presentes y para el espectador, como se lee en su parlamento:

Barbuda: [...] que el reye de Aragón, Marselio,
con veinte mil moros cerca
a Pamprona, desfaciendo
con sus morismas escuadras
las demás villas e puebros;
que las gentes que han podido
a Vizcaya se fuyeron [...]
(III, vv. 2357-2343)

Finalmente, antes de la batalla final, el rey Marsilio toma prisioneros a Jimén y a Olfos. Después de ganar la contienda, los mellizos los liberan, pero no se ve en escena el momento en el que lo hacen, sólo lo sabemos por las palabras de los jóvenes, lo cual, una vez más, hace evidente el linaje de alto valor de los hijos de la Barbuda:

Ramiro: Ya son Olfos y Jimén
libres, Rey, de las obscuras
prisiones, con los muchos
que allá estaban [...]
Rey: Non hay duda
sinon non que sois los fidalgos
de más prez.
(III, vv. 2769-2779)

En el siguiente apartado, se encuentra un estudio de la aparición en escena de Santiago apóstol y cómo es que este hecho milagroso puede configurarse de diferente manera a partir del testimonio de la obra que se consulte.

5.3 Narración de hechos milagrosos, sobrenaturales o mágicos

En *Los hijos de la Barbuda* encontramos la presencia de Santiago apóstol a lo largo de toda la comedia como patrono de los mellizos, por lo que nos resulta natural, y hasta obvio, que al final de la obra se haga presente en la batalla contra los moros para lograr el triunfo no sólo de los protagonistas, sino de la cristiandad; sin embargo, la configuración diegética

de este suceso depende del testimonio que se consulte de la obra, pues la didascalia al verso 2720 que explicita la presencia de Santiago en el tablado se encuentra en todas las ediciones impresas: “Salen Moros retirándose de la Barbu/ da, y hay Batalla fuera, y con ella sus/ dos hijos Ordoño, y Ramiro, y/ aparece arriua en vn cauallo/ Sanctiago con vna/ cspada desnuda.” Por su parte, en los manuscritos, las didascalias referentes al apóstol se formulan de la manera siguiente: “Por el patio baxa Santiago como lo han pintado los versos [...],” esto aparece en el ms.16165, fol. 58. En el ms. 14817, fol. 75, se puede leer lo que transcribo a continuación: “i si se quiere se puede/ hazer uisible a/ Santiago en ca/ba/llo/ de uuelta.”²³⁵ Finalmente, tres de los manuscritos revisados, el 15209, el 250/073(4) y el 61191, 88, no registran didascalia alguna referente a la aparición de Santiago en el tablado, sólo se consigna, en el caso del ms. 15209, fol. 50, que “Salen los Moros y Marsilio” y después de decir sus parlamentos, en el folio 53, se lee en un costado “vanse huyendo.” El ms. 250/073(4), fol. 274, asienta: “batalla y retiran a los moros” y un folio más adelante se aprecia: “Marsilio y moros como huyendo.” El ms. 61191, 88 precisa lo siguiente en el folio 103: “Arremeten unos contra otros, dandose de cuchilladas y tocan caxas y los españoles y franceses retiran dentro a los moros.”

No estaríamos hablando de una construcción diegética en el caso de los impresos y de uno de los manuscritos, pues se hace patente la presencia del apóstol en escena; en el capítulo tercero de este trabajo de investigación, profundicé en las versiones en las cuales se hace explícita la presencia de Santiago en el tablado.²³⁶ Para entender mejor la configuración del espacio, en este capítulo es importante reflexionar el caso del ms. 14817, en el cual se

²³⁵ Ni Profeti ni Monahan incluyen esta acotación en las variantes de sus ediciones, de modo que la paleografía es mía.

²³⁶ Véase pp. 114-115 de esta investigación.

deja abierta la posibilidad de que Santiago aparezca en escena o no, lo cual dependerá de la decisión del director, sus recursos teatrales o de los actores. Por su parte, en los testimonios en los cuales no se determina claramente la aparición de Santiago en el tablado, los espectadores se enterarán de su presencia en la batalla, mas no físicamente en el tablado, mediante los testimonios de los moros Marsilio y Celidoro, quienes huyen despavoridos de un sujeto que tiene la descripción del apóstol:

Marsilio: ¡Oh, Mahoma! ¿Qué es aquesto?
 Celidoro, aguarda, escucha.
 ¿No has mirado por el aire,
 con una espada desnuda,
 en un caballo un cristiano
 que con las armas alumbra
 más que el sol, y sobre el pecho
 otra espada roja cruza?

Celidoro: Ya le he visto en su hipogrifo
 hacer en tu campo injuria,
 atropellando con él
 cabezas que en sangre surcan.

Marsilio: ¿No le ves venir ahora,
 esgrimiendo como pluma
 la espada? Huyamos, que viene,
 y da espanto con su furia.

(III, vv. 2700-2720)

La didascalía al ms. 16165 dice que baja Santiago como lo han pintado los versos, lo cual nos indica que el testimonio de los personajes moros es información importante para el director, pues configura la manera en la que debe aparecer el apóstol en el tablado.

Para este punto, no podemos pasar por alto el destino de los moros después de la batalla, pues algunos de los testimonios dan cuenta de la huida de los musulmanes en cuanto Santiago aparece en el tablado. El ms. 14817, fol. 76, consigna que Marsilio, el rey musulmán y Celidoro, su hombre de confianza, son tomados prisioneros y exhibidos junto a los trofeos de guerra: “Se hace una entrada Lo más sumptuosa que sér pueda/entrando Las tropas por su

orden, con Los trofeos de La Guerra y en medio vendrán Prisioneros el Rey Marsilio/Y Celidoro; y detrás La Varbuda en medio desus hijos.” Sic.²³⁷ El ms 250/073(4), fol. 276, sólo menciona que los moros son “con Marsilio y Celidoro presos.” Por su parte, en las versiones impresas, fol. 56, aparece en escena en la que monarca y escudero son tomados prisioneros: “Marsilio presso y Celidoro.” Una vez estudiado este elemento, procedo a analizar la inserción de los romances dentro del discurso de la obra para hacer énfasis y caracterizar las acciones y los sentimientos de los personajes.

5.4 Introducción de romances en el discurso teatral para hacer énfasis en los sentimientos o acciones de los personajes

Vélez echa mano de los romances y la música que los acompaña en un nutrido número de sus comedias, con la finalidad de apelar a la sabiduría tradicional, exaltar los sentidos de los espectadores, caracterizar a los personajes al estar en sintonía con las emociones de éstos, y generar atmósferas idóneas que acompañen los parlamentos o las acciones realizadas sobre el tablado. En este sentido, es importante reconocer cuáles son los romances presentes en la comedia y analizar cómo funcionan dentro de la obra. *Los hijos de la Barbuda* posee reminiscencias de la tradición oral y colectiva de la época, como los romances relativos al Cid, el de *Media noche era por hilo* y *Fonte-frida, Fonte-frida*. Según Crivellari, la comedia que nos ocupa tiene alrededor de 800 versos con materia de romance.²³⁸ A lo largo de la obra que nos ocupa, encontramos dos irrupciones musicales con la letra de la canción basada en los romances; parlamentos inspirados en romances; menciones sobre géneros musicales;

²³⁷ La paleografía también es mía.

²³⁸ Danielle Crivellari, *Il romance spagnolo... op.cit.* p. 18.

reflexiones sobre los efectos de la música en el ánimo, y la declamación de un soneto producto de las cuitas amorosas del rey.

Era común que los dramaturgos del Siglo de Oro emplearan elementos de la tradición oral en sus obras, como el caso de Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*.²³⁹ En este caso, Vélez echa mano del conocimiento comunitario para hilvanar su comedia, pues inserta creaciones de la tradición oral dentro del texto, las cuales acompaña con música. Incluso, en el verso 679, se menciona un género llamado motetes, el cual el *Diccionario de Autoridades* define como: “Breve composición música para cantar en las Iglesias, que regularmente se forma sobre algunas cláusulas de la Escritura.”²⁴⁰ En el interior de *Los hijos de la Barbuda*, el romance que tiene más peso argumental es *Fonte-Frida*, porque está en concordancia con los sentimientos que el rey experimenta por la Barbuda.

La primera irrupción de música sucede cuando el rey cena en casa de la Barbuda. Sabemos, a través de los parlamentos de los personajes, que se está llevando a cabo una fastuosa comida dentro de la casa de la mujer en honor de Don García. En esta secuencia de la obra, a través de las palabras de la Barbuda, se hace una llamada de atención al público para que se prepare y ponga atención a la canción que se oye a lo lejos. Existe una didascalía explícita en todos los testimonios de la obra que indica la presencia de una melodía que se escucha en la lejanía, —ya sea con “cantan dentro” o sólo la palabra “música”, “cantor” o

²³⁹ Hay que recordar que la obra de Lope surge de la coplilla:
“Que de noche lo mataron al caballero.
La gala de Medina, la flor de Olmedo.
Sombras le avisaron que no saliese
y le aconsejaron que no se fuese al caballero;
la gala de Medina, la flor de Olmedo.” Véase la edición: Félix Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2008 (Letras Hispánicas).

²⁴⁰ <https://apps2.rae.es/DA.html> Consulta: 17/09/22.

“cantan,” dependiendo del texto que se consulte— la cual también es caracterizada por la misma Barbuda: “¡Qué sutil es la canción!”, como se lee a continuación:

MÚSICA (dentro)

Conde Claros con amores
non podiera reposare,
aprisa pide el vestido
aprisa pide le calzare,
cedo está su camarero
para habérselo de dare
que quien adama non duerme,
y más quando celos haye.
salto diera de la cama
que parece un gabilane,
que es, con amores, el lecho
mármol duro e lid campale.

Barbuda:

¡Qué sutil es la canción!
non la quisiera perder
por todo elpreciado haber
de los que en Navarra son.

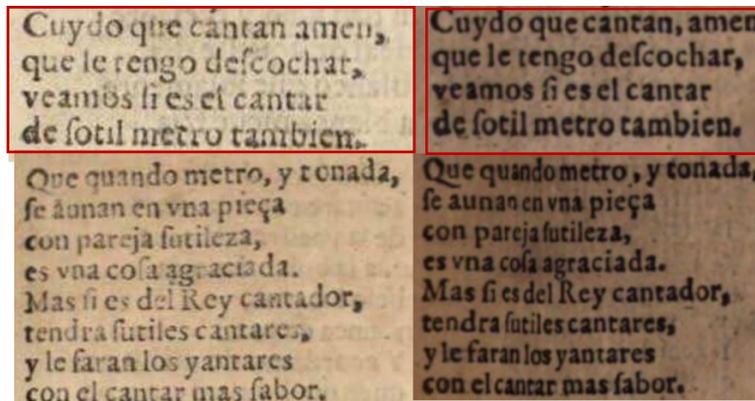
MÚSICA

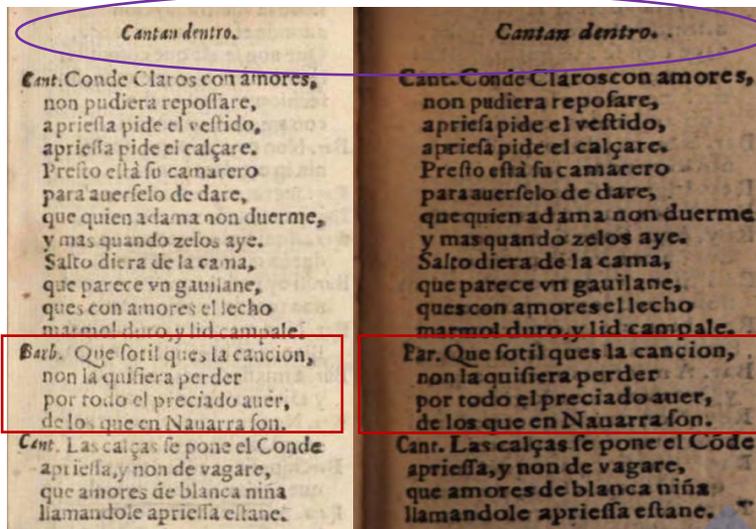
Las calzas se pone el Conde
aprisa, y non de vagare
que amores de Blanca Niña
llamándole aprisa estane.

(I, vv. 396-415)

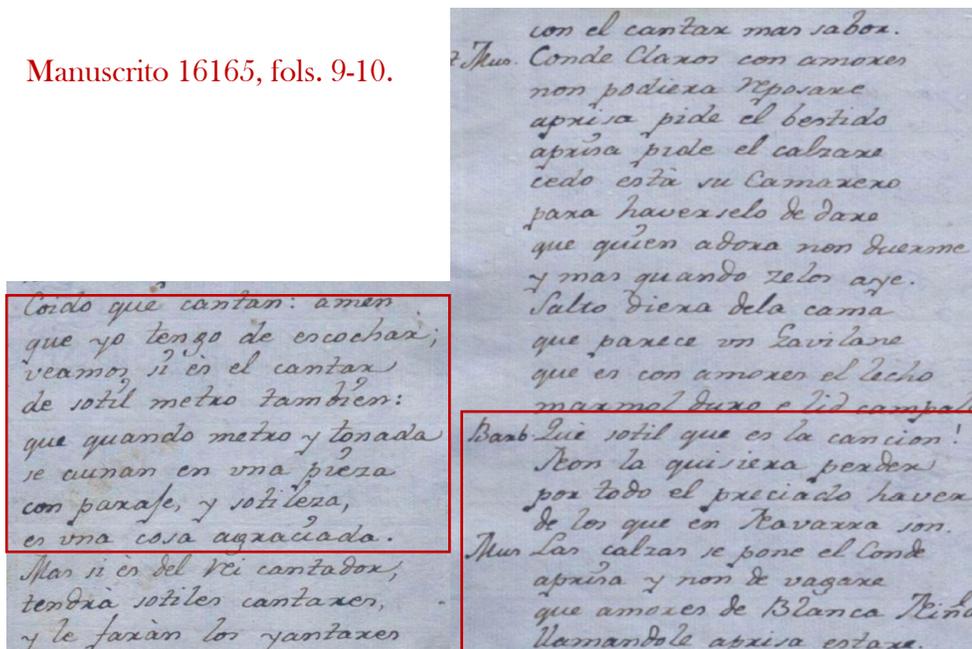
Cabe mencionar que sólo en las versiones impresas y en uno de los manuscritos del siglo XVII está completa la inserción del romance, como se muestra en las siguientes láminas, las cuales pueden compararse con los manuscritos:

Ediciones de 1612 y 1613.

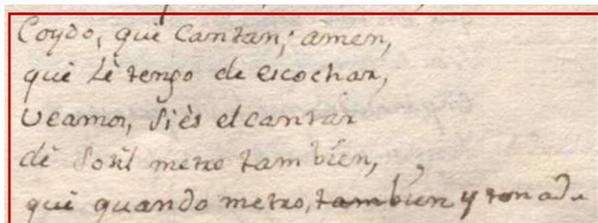




Manuscrito 16165, fols. 9-10.



Manuscrito 14817, fol.25.



Se aunan en una pieza
Con pareja sutileza
Es una cosa agraciada,
mas si es del Rey Cantador
Tendra los tales Cantares
Y le faràn los Yantares
En el Cantar, y mas Vabor.
Cansan - Con de claros con amore
non pudiera reposare
qui quin àdama non duerme
y mai quando Celo aye.
Barb. qui sont es la Cancion!
Non la quierera perder
por todo el priedado haver
de lo qui en Navarra son
Canta--- Las Calzas se pone el Conde,
aprieta, y non de Vagare
qui amore de Blanca Nina
llamandole aprieta, etane

Cuido que Cansan amen
que le tengo de escuchar
beamos si es el Cantar,
de fo el metro tambien
que quando metro Monades
se aunan en Mapienza
Con pareja sutileza.

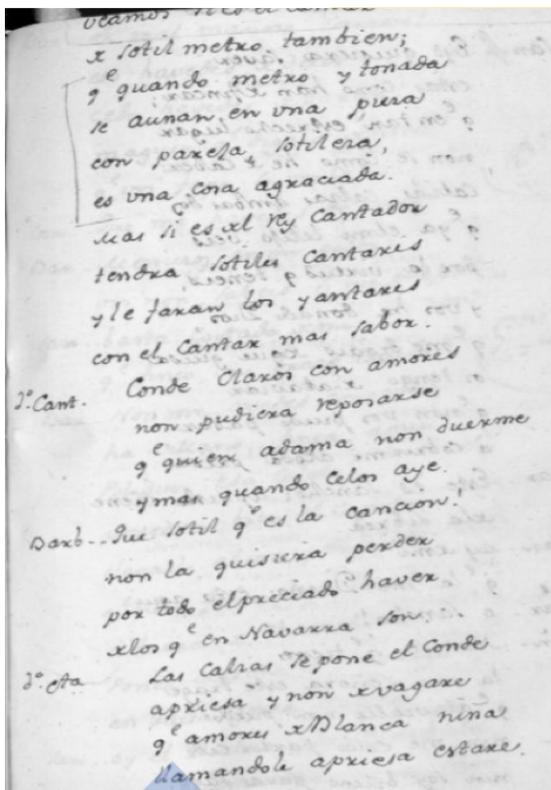
Manuscrito 15209, fol. 11.

Es una cosa agraciada
mas si es del Rey Cantador
Tendra los tales Cantares
Con el canto mas saor
Con de claros con amore
non podia reposare
aprieta pide el Poldo
aprieta pide el Calzare

Barb. Que sont esta Cancion
non la quierera perder
por todo el priedado aver
de lo que en Navarra son
Musica Las Calzas se pide el Conde
aprieta non de Vagare
que amore de Blanca Nina
llamandole aprieta etane

Manuscrito 250/073(4), fol. 223.

humana fuerza en los dias.
Cuido q^e Cansan: Amen,
q^e le tengo x. escuchar;



La segunda inserción musical se da en la segunda jornada en una secuencia nocturna, aunque es de dominio público que las comedias áureas eran diurnas: “sabido es que las representaciones teatrales del Siglo de Oro se llevaban a cabo por las tardes.”²⁴¹ En el caso de la obra que nos atañe, el lance musical se trata del romance *Fonte-Frida*. Una muestra más de elementos de dominio colectivo-tradicional dentro de la comedia, la cual sirve para caracterizar, por una parte, al rey, quien no se da por vencido en su intento por conquistar a la Barbuda y es capaz de lo que sea para que ella le corresponda. Por otro lado, también nos muestra a una Blanca de Guevara muy aguerrida y capaz de hacer cualquier cosa por mantener su honra, pues no duda en mostrar su desagrado ante la insistencia del monarca.

²⁴¹ Miguel González Dengra, “La escenografía en las comedias de Santos de Antonio Mira de Amézcuea”, en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium, The University of Texas, El Paso*, ed. José Luis Suárez García, Spanish Literature Publications Company York, SC, 1996, p. 17.

Cabría también resaltar que el comportamiento del escudero deja en entredicho el linaje ilustre que del que le habló al rey en algún momento:

MÚSICA (dentro)	Todas las aves del alba cantan cuando nace el sol si non fue la tortolilla, que nunca cantara non.
Barbuda:	Éste es el Rey, e sin duda hoy pienso vengar mi honor. Dadme, escudero roín, el vueso capote vos e tomá vos un pavés e de las espadas dos, que fincan en el prendidas, donadme la que es mejor. e venid en pos de mí faciendo buen corazón.
Mudarra:	¿Dónde me lleva esta dueña? ¡El demonio me afució!

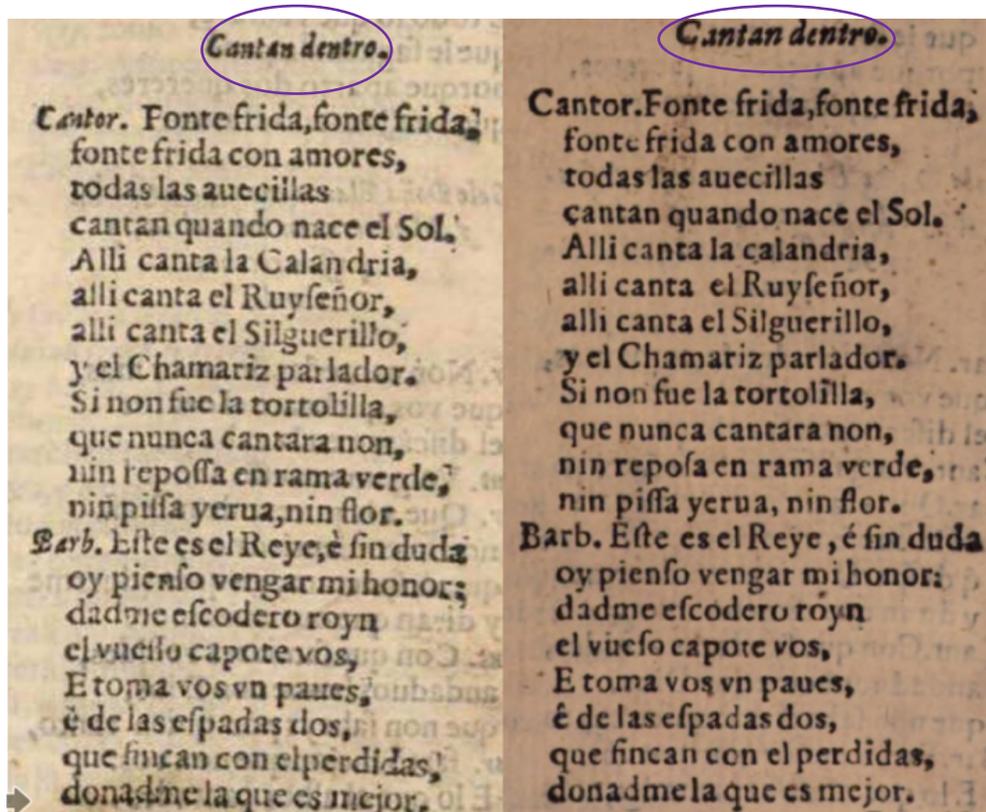
Pónese capa y gorra de Mudarra, y vanse; sale el Rey, Olfos y Jimén

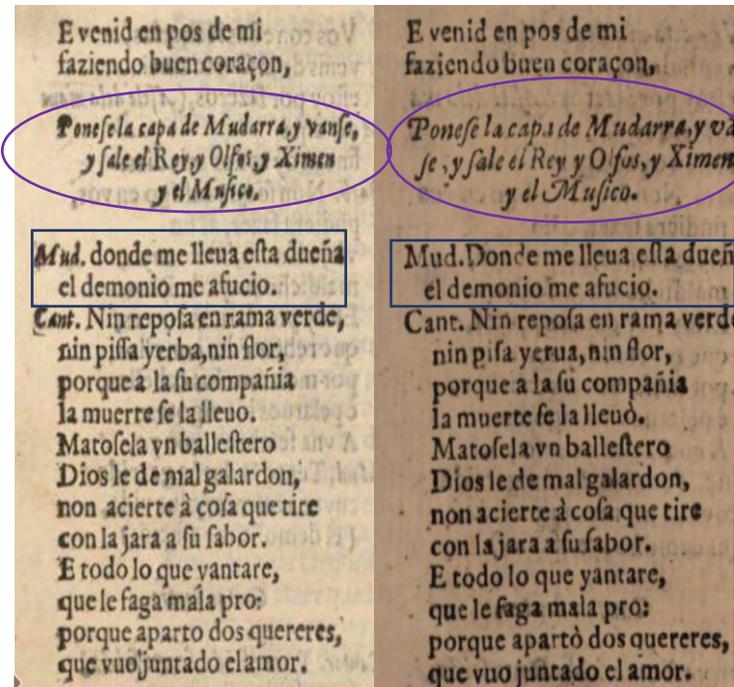
MÚSICA.	Nin reposa en rama verde, nin pisa yerba nin flor, porque a la su compañía la muerte se la llevó. (II, vv. 1570-1589)
---------	---

El fragmento anterior en la edición de Profeti es diferente a las versiones impresas y se parece más a las copias manuscritas, ya que en los impresos de 1612 y 1613, la inserción del romance comienza diferente y está más completa. Por otra parte, al igual que el caso de *Conde Claros*, en las ediciones impresas se hace patente el empleo de la música a través de una didascalia explícita. Para entender mejor la configuración de esta secuencia, es pertinente mencionar que las acotaciones también señalan una especie de travestismo femenino que no es tan evidente en los manuscritos; sin embargo, en todos se conserva la idea de que se “quita la capa.” También podemos encontrar aquí un aparte de Mudarra, quien se preocupa al ser reprendido por la Barbuda, debido a que se dejó manipular por el rey y se convirtió en su

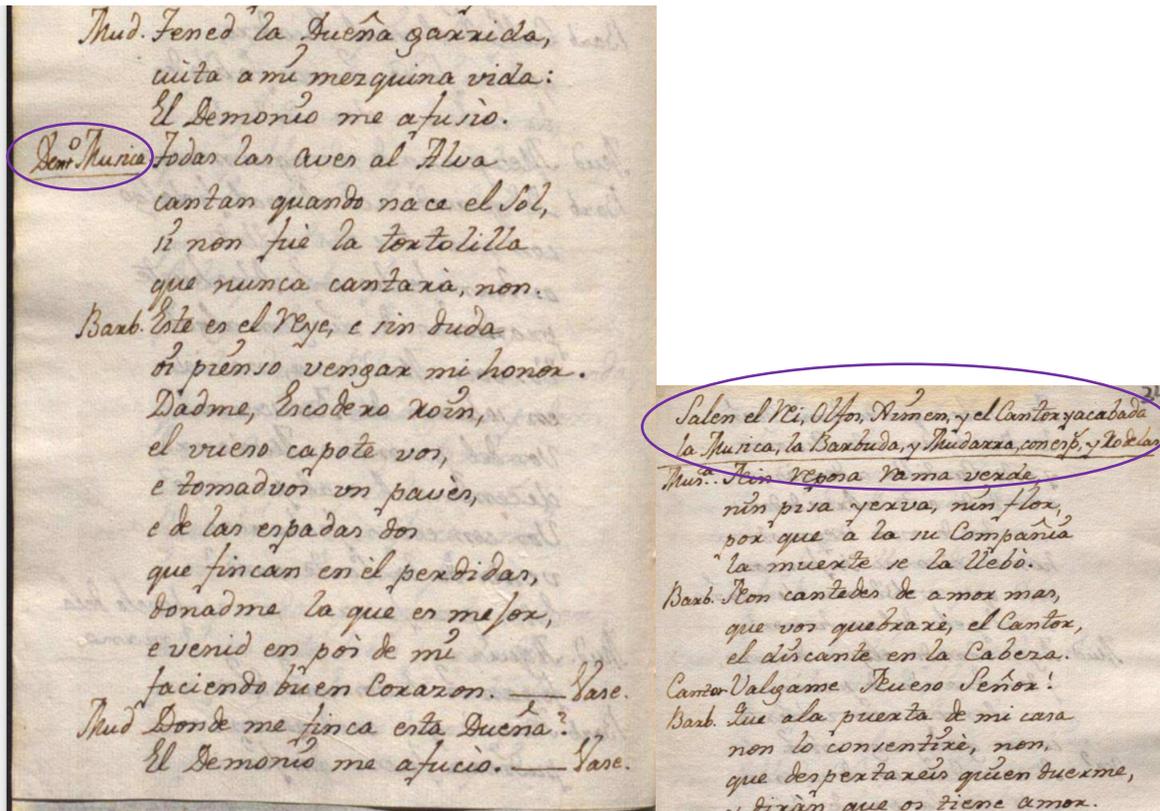
alcahuete: “¿Dónde me lleva esta dueña? ¡El demonio me afució!” (II, vv. 1584-1585). Esta molestia de la Barbuda contrasta con la música y, por ende, con los sentimientos del rey. En las siguientes láminas, se logra apreciar las variantes de esta secuencia en los diferentes testimonios de la obra.

Ediciones de 1612 y 1613.





Manuscrito 16165, fol. 34.



Manuscrito 14817, fol. 50.

2.^o Cantor - Toda la abey al alvã
Musica - Cantan, quando sale el sol
Si non fue la torrolilla
qui nunca cantaxa, non.
Barb - en èi el Rey è sin duda
oy plemo venga mi honor
Donadme, Escodexo xun
el vno Capote, va,
è tomavõ un Pabès;
è de la Espada, va,
qui pincan en el perdidõ,
Donadme, Laquè è mefor;
Y venid, en pòs de mi
fariendo vnon Coraron.
Pone, Capa y Goxa de mudaxa, y vanic; Sale el Rey, ofor,
Donadme, y el Musico.
Mud - donde me lleva esta duena?
èl demonio me a fucio.
Cantor - Non xepa en zama verde,
Non pisa, Yerba, ni flor,
por qui à là de Compania
La muexa se là lleuõ.
Salen 2.^o Blanca de hombre, y Mudaxa con xo de la

non reposa en Vano Verde
ninguna de una ni flore 30
barb. este es el Voz sin duda
oy pienso Vengar mi onore
dadme el esdadero Voin
el buro Capore Vos.
etomad Vos Propaly
ede las espadas Vos.
que finian con el prendido
donadme la que es mejor.
el Niño enpos dmi
faciendo buen Corazon
dónde muellea lba duña
el demonio me a fuzio
por que ala su compañia
la muerte se la lleuo
marosela Por Valétero
dios le de mal galardón
por que aparto dos querey
que auia sumado amor.
barb. non cantedes de amor may
que Vos quebrare el cantor
el dicante en la Cauza
muisa Valgame nuso señor
barb. que al apuerta demicava
nols consentire non
que de portari a quien duerme
dizian que tiene amor
mu. Conque sandeze Pondey

Donse la baya de
mudarra salen el
de los simon
El musio

Salen Blanca con
espada y mudarra con
una Rodela y gascon
reconociendo

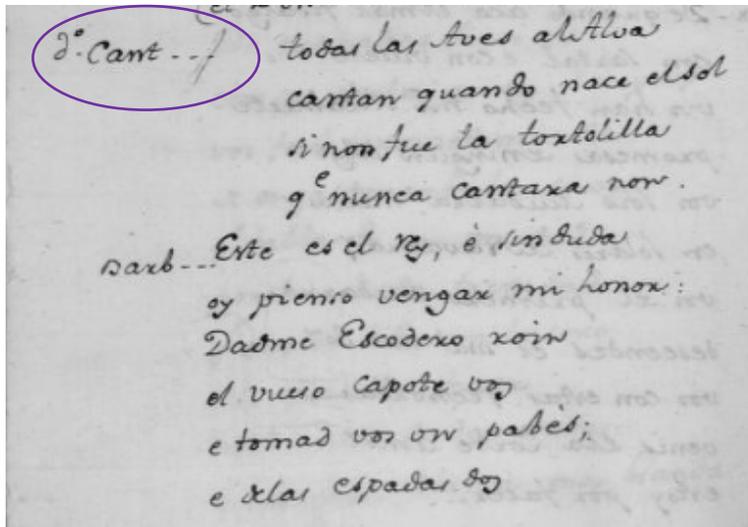
San Lúcio

Biblioteca Nacional de España

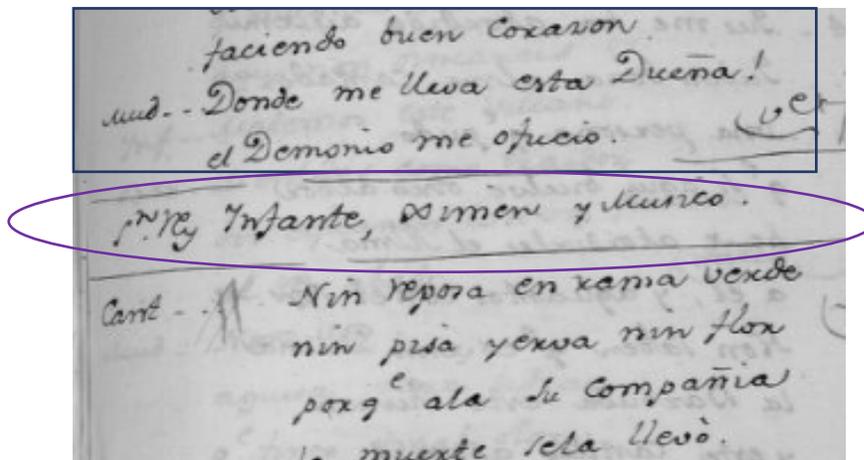
mu. Tened la duña garrida
Cura ami me quina dda
el demonio me a fuzio
fonce fida fonce fida
fonce fida con amore.
de todas las auztilly
Cantan quando tale eliole
A non fue la sorrolilla
que nunca cantara none

Alun dentro

Manuscrito de 1701



Manuscrito 61191. Ejemplar mutilo que no incluye el romance completo. Sin folio.



Por su parte, la figura del Cid está presente en la comedia, por eso no es de extrañar que el escudero se llame Mudarra, o que también Vélez eche mano de los romances que tratan de la vida de Rodrigo Díaz para entamar su comedia, como la espada mohosa de Mudarra:²⁴²

²⁴² Un ejemplo de esto lo vemos en uno de los romances recopilados por Joaquín Díaz:
[...] Descolgó una espada antigua
de Mudarra el castellano,
que estaba vieja y mohosa
y así le dice turbado:
-Haz cuenta, valiente espada,

Mudarra: Fablad bien, en la mal hora,
que si les faltan espadas,
aquí finca esta mohosa.
(I, vv. 985-987)

A su vez, la mujer hace una reflexión del poder de la música y la exaltación de los sentidos que provoca en los espectadores, pues al escuchar ritmos sazonados, el ambiente es propicio para disfrutar más:

Barbuda Coido que cantan; amén,
Que tengo que escochar,
Veamos si es el cantar
De sutil metro también,
Que cuando metro y tonada
Se aúnan en una pieza
Con pareja sotleza,
Es una cosa agraciada.
Mas si es de Rey el cantador,
Tendrá sotiles cantares
Y le farán los yantares,
con el cantar, más sabor.
(I, vv. 384-394)

Finalmente, en las comedias del Siglo de Oro era común que se añadieran sonetos y otras composiciones a los parlamentos para lograr ciertos efectos. En *Los hijos de la Barbuda*, al inicio de la segunda jornada, el rey aparece en el tablado mientras declama un soneto que ha escrito inspirado por lo que siente por la Barbuda; la composición surge como

que es de Mudarra mi brazo,
y que su brazo te tiene,
porque suyo es el agravio.
Tan fuerte como tu acero
me verás en campo armado;
tan bueno como el primero
segundo dueño has cobrado; [...]

Fragmento tomado de la página:

<https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=45> Consulta: 17/09/22.

consecuencia de las cuitas del monarca y por efecto de la atmósfera generada por la música y los romances, pues la materia de éstos se sustenta en amores irrealizables y penas amorosas:

Rey:

Amor, fiijo de madre mal nacido
e de un martillador, el dios ferrero,
pues es mi corazón tu posadero,
¿por qué me faces, di, tan mal partido?
De tus coyundas fasta agora erguido
fincó mi cuello libre y altanero,
e agora fino con rigor más fiero
que si un volcán tovierá en el sentido.
Agro-dulce eres, carrasqueño e brando,
e como el aire estás sin peso y tomo,
eres fantasma que se ve y que se esconde;
Un no sé qué, que viene no sé cuándo,
abura non sé qué, ve non sé cómo
mata non sé con qué, ni sé por dónde.
(II, vv. 1004-1017)

El soneto citado podría tener diversas vías de análisis, como las diferentes fuentes del origen del amor o de Cupido, hijo de Venus, o toda la tradición poética inspirada en el carácter agridulce del amor, como el *carmen* 85 de Catulo: “Odi et amo. quare id faciam fortasse requiris nescio, sed fien sentio et excrucior.” En la traducción de Gredos: “Odio y amo. ¿Quizá me preguntes por qué actúo así? No lo sé, pero siento que es así y sufro.”²⁴³ Por su parte, el tópico literario de las quejas de amor goza de una amplia tradición en la literatura hispánica, incluso, fue un elemento central en las novelas de pastores, por ejemplo, la *Diana enamorada* de Gil Polo. Asimismo, en el *Libro de buen amor* encontramos una larga disputa entre el arcipreste y don Amor, a quien le reclama por sus cuitas amorosas, como se lee en la cuaderna 182: “Con saña que tenía fui lo a denostar:/ díxel: “Si Amor eres, non puedes aquí

²⁴³ Catulo, *Poemas*, introd., trad. y notas Arturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993 (Biblioteca Clásica Gredos, 188) p. 184.

estar;/ eres mentiroso falso, en muchos enartar;/ salvar non puedes uno, puedes çient mill matar.”²⁴⁴

Por otro lado, el carácter ardiente y abrasador del amor también ha sido un recurso bastante tratado a lo largo de la lírica hispánica. En la cuaderna 197 del *Libro de buen amor*, por ejemplo, encontramos lo siguiente: “Eres padre del fuego, pariente de la llama:/ más arde e más se quema qualquier que te más ama./ Amor, quien te más sigue, quemas le cuerpo e alma;/ destruyes lo del todo, commo el fuego a la rrama.”²⁴⁵

Una vez pormenorizado este elemento, procedo a estudiar los espacios creados en un lugar contiguo al de la puesta en escena, pero invisible para el espectador.

5.5 Pormenorización de sucesos ocurridos durante la virtual representación en un espacio invisible para el espectador, pero coextensivo del espacio escénico

Para desarrollar este tipo de configuración diegética, es importante tomar en cuenta las definiciones de Michel Corvin, quien define como *coextensivo* a un espacio invisible para el espectador, pero que funge como una extensión del espacio escénico. Este sitio es contiguo a los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional.²⁴⁶ Este tipo de recurso se utiliza por economía, al igual que la transmisión de sucesos simultáneos omitidos en escena. La diferencia entre ambos radicaría en que las acciones que suceden en el espacio *coextensivo* se realizan en un lugar contiguo del tablado, pero se van describiendo y matizando por voz

²⁴⁴ Arcipreste de Hita, *op. cit.*, p. 146.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 148.

²⁴⁶ Para ampliar esta definición, véase el capítulo 2 de este trabajo de investigación (p. 78).

de los personajes y las omitidas no, pues tienen lugar en locaciones diferentes a la virtual representación.

Por otro lado, el recurso diegético tratado en este apartado podría situarse dentro de la definición de decorado verbal, incluso desarrollo profundamente los dos ejemplos que incluyo en este apartado al inicio del capítulo 3 de esta tesis, pues si reflexionamos acerca de la tipología de decorado verbal ofrecida por Díez Borque, tendríamos que clasificar de esta forma a todo recurso para la transmisión de información.²⁴⁷ Sin embargo, considero importante mencionar que la pormenorización de sucesos ocurridos durante la virtual representación tiene la particularidad de ser representada en un lugar *coextensivo*, pero oculto del tablado, a la vez que es narrado, de modo que se ahorran utilerías o decorados, al mismo tiempo que se matizan algunos sucesos.

Finalmente, encontramos este tipo de espacios diegéticos en dos ocasiones en *Los hijos de la Barbuda*: la primera se desarrolla en una cena en la casa de ésta, la cual se lleva a cabo en algún lugar del tablado, pero oculta a los ojos de los espectadores, y son los personajes los que construyen ese espacio con sus palabras. Sabemos lo anterior porque, aunque la didascalia no esté señalada en el texto, el rey debe salir de escena cuando inicia la comida, pues versos más adelante se señala que vuelve a aparecer en el tablado: “Salen el rey y los demás.” (v. 479) Además, cuando la música suena, se especifica que lo hace “dentro.” (v. 396)

Por su parte, la segunda ocasión en la que se desarrolla este recurso diegético es cuando la dupla Ramiro-Ordoño pelea contra el par Olfos-Jimén. Para estudiar la configuración de esta secuencia, resulta importante mencionar que sólo el rey está en el

²⁴⁷ Para ampliar esta definición, véase el capítulo 2 de este trabajo de investigación (p. 78).

tablado al momento de describir lo que está viendo y la escena no ocurre a la vista del espectador, sino en un espacio *coextensivo* y, seguramente, con sonidos que ayuden a caracterizar el espacio. La didascalía inmediatamente posterior indica que deben salir atropelladamente para continuar la batalla a la vista del público, con guardias deteniéndolos, de modo que esta acción es similar a la del ejemplo anterior; sin embargo, esta última se realiza en un lugar oculto que el dramaturgo prefirió describir o narrar a través de la voz de un personaje y, posteriormente, la culminó en escena, al mostrar la huida de los cortesanos de los hijos de la Barbuda. Para Emiliano Gopar, este recurso podría catalogarse como una “relación diegética:”

La mayoría de las relaciones ofrecen información de carácter diegética, por este motivo, las acciones transmitidas no son percibidas de manera visual por el espectador; sin embargo, hay algunas que recapitulan hechos previamente percibidos por él. En ocasiones, además de transmitir lo que el espectador ya ha presenciado, aportan detalles no percibidos. La mayoría de las veces, en cambio, recuperan más o menos de manera fiel algo ya presenciado con la finalidad de darlo a conocer a un personaje que ignora los hechos.²⁴⁸

Para finalizar, no omito mencionar que este tipo de andamiaje diegético se relaciona estrechamente con el mimético —el cual sí se representa en el tablado— y se permite una gran amplitud para formularse y completar la trama, pues puede presentar y transmitir información a través de diferentes mecanismos; es decir, tiene la capacidad de describir hechos que sucedieron antes de la virtual representación, hasta recrear momentos o situaciones que no se materializan en un lugar sobre las tablas, a la vista del espectador, por la practicidad, fugacidad y economía propias del género dramático, pero que sí se realizan a través de las palabras de los personajes, pues funciona mejor para la vitalidad y el desarrollo de la comedia narrarlos que representarlos.

²⁴⁸ Gopar, *op. cit.*, p. 93.

Conclusiones

Como se ha podido comprobar en este trabajo de investigación, *Los hijos de la Barbuda* de Luis Vélez de Guevara ofrece una fuente abundante de material para estudios filológicos en el marco de la dramaturgia aurisecular, lo cual es de llamar la atención, dado que es una de las obras menos estudiadas del autor. Al realizar una búsqueda minuciosa tanto de los manuscritos e impresos de *Los hijos de la Barbuda* que se encuentran en diversas bibliotecas de Europa, pude constatar la rica tradición textual de la misma, la cual cuenta, en primer lugar, con un número nutrido de ediciones impresas fechadas en los primeros años del siglo XVII: 1612, 1613 y 1614, y se encuentran recopiladas en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*, y, en segundo lugar, de manuscritos tardíos, los cuales son obras muy posteriores al texto impreso; dos de ellos fueron fechados hacia finales de la segunda mitad del siglo XVII; otro tiene escrita la fecha en el que fue copiado: 1697.

A su vez, como fruto de esta investigación, hallé un manuscrito más realizado hacia 1701 y dos reimpressiones de 1614 que no habían sido consignadas antes por otros estudios, lo que me permitió proponer una actualización a los *stemmas* ya establecidos por Profeti y Monahan. Asimismo, localicé una edición que estaba perdida y hoy se encuentra en resguardo de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. De modo que el análisis de estos testimonios despliega un abanico de posibilidades en cuanto a su contenido y léxico, ya que la crítica ha enfocado su atención en el lenguaje empleado para la construcción de la obra y al tópico de la mujer vestida de hombre.

Respecto a las particularidades de *Los hijos de la Barbuda*, podríamos fecharla alrededor de 1608 o 1610, lo cual la convierte en uno de los primeros trabajos conocidos del dramaturgo ecijano. Por su parte, relativo a si la obra pertenece o no a la tradición

celestinesca, se encontró que, al hablar de una mujer barbada, podríamos inferir que la comedia del dramaturgo ecijano podría estar influida por la figura de la Celestina, la famosa alcahueta, hechicera y prostituta creada por Rojas; sin embargo, los indicios encontrados dentro de la comedia nos llevan a pensar que el desarrollo que le da Vélez a su protagonista se acerca más al del tópico de la mujer guerrera que tiene atributos y virtudes que podrían considerarse masculinos, pues doña Blanca de Guevara no es propiamente barbada, sino bigotona, lo cual sabemos a través de la descripción que hace de ella uno de sus criados.

Por otro lado, el estudio del espacio constituye una tarea obligada en el quehacer teatral, ya que de su formulación se desprenden diferentes enfoques, anotaciones y, en última instancia, se estructura el hecho teatral. A lo largo del tiempo, diferentes críticos han propuesto diversas nociones acerca de cómo se estructura el espacio dentro de las comedias áureas y cómo el empleo de este recurso fue cambiando a lo largo del tiempo, pues las convenciones teatrales se han ido modificando con el pasar de los años. Dedicar el segundo capítulo de esta tesis a hacer una recopilación de estos conceptos de análisis ayudó enormemente a tener un panorama más amplio sobre el tema y proporcionó las herramientas para lograr desentrañar cómo funciona el espacio en la dramaturgia áurea y, específicamente, cómo se emplea en la obra que nos ocupa.

Asimismo, los espacios miméticos y diegéticos que configuran el espacio en *Los hijos de la Barbuda* se complementan y retroalimentan para estructurar la comedia misma y también la puesta en escena, pues siempre habrá sucesos que será mejor narrar que representar en el tablado, pero que son indispensables para la formulación de la obra. Por un lado, el espacio mimético se conforma de los siguientes espacios: el palacio y los ambientes cortesanos; el monte, los caminos de Navarra y la frontera con Francia; las murallas (de París y Pamplona); la estacada, y la explanada de la iglesia de San Dionís. Por su parte, el

andamiaje diegético se construye a través de la creación de espacios que tienen las siguientes particularidades: unos son narraciones de sucesos anteriores a la historia representada; otros forman parte de hechos omitidos en el espacio mimético, pero que suceden a la par del tiempo de la representación; unos más se constituyen por la narración de hechos milagrosos, sobrenaturales o mágicos; Vélez también introduce romances en el discurso teatral para hacer énfasis sobre los sentimientos o acciones de los personajes, o construir un ambiente, y el dramaturgo también echa mano de la pormenorización de sucesos ocurridos durante la virtual representación en un espacio invisible para el espectador, pero *coextensivo* del espacio escénico.

Por su parte, los decorados verbales dentro de la comedia funcionan para crear un espacio mediante la palabra de los personajes y están codificados dentro de los parlamentos de los mismos. En el caso de la obra que nos ocupa, localicé ejemplos varios de este recurso, pero los más significativos se encuentran en el momento en el que se caracterizan los caminos de Navarra y las huestes moras, pues el representar a todo un ejército en escena era poco funcional, complicado y costoso, resultaba mejor describir el espacio y que el receptor lo terminara de construir en su mente, lo cual era posible gracias a la convención teatral.

En cuanto a las didascalías, podemos sintetizar lo siguiente: en la edición de Profeti de la obra, podemos encontrar un aproximado de 32 acotaciones en la primera jornada; 27 en la segunda, y 30 acotaciones en la tercera. Por su parte, en su edición crítica, Monahan incluye, aproximadamente, 34 didascalías en la primera jornada, 33 en la segunda, y 31 en la tercera. Los controles autoriales consignados por la investigadora son prácticamente los mismos que los de la edición impresa de 1612. No obstante, existen algunas puntuaciones que la autora realiza para la mejor lectura y comprensión del texto. En cuanto a las ediciones

impresas de la obra, encontramos 23 acotaciones en la primera jornada; 26 en la segunda, y 31 en la última. La mayoría de las didascalias coincide entre cada versión.

Finalmente, no me queda más que agregar que las posibilidades de análisis espacial se potencian si la obra tiene una amplia tradición textual, pues, en el caso de la comedia que nos ocupa, cada testimonio presenta particularidades en la construcción de los espacios, cuya existencia en el texto está basada en función del espectáculo y de la puesta en escena, ya que en cada versión este recurso se configura de manera particular, se omiten o agregan lugares y, dependiendo de la versión consultada, podemos encontrar un diverso número de versos, decorados verbales y didascalias importantísimas para la representación.

Bibliografía

- ALFIE, RAQUEL MIRIAN DE, “El manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición”, *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Tamesis Book Limited, London, 1990, pp. 325-332.
- ALONSO VEGA, SONIA, *La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- AMEZCUA, JOSÉ, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, UNAM-UAM, México. 1991.
- “El espacio simbólico: el caso del teatro español de los Siglos de Oro”, en *Acta Poética*, No. 7, UNAM, DF, 1987, pp. 37-48.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 2008 (Literatura y Sociedad, 61).
- ALONSO MATEOS, ABEL, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, No. 2, 2007, pp. 7-46.
- ÁLVAREZ SELLERS, MARÍA ROSA, “Del texto al espectáculo: Recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara” en *VIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010)* ed. Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico, Universidad de Alicante, Alicante, 2012, pp. 29-39.
- ARELLANO, IGNACIO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2002 (Crítica y estudios literarios).
- “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1995, vol. 19, 3, pp. 411-443.

----- “Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina”, *Cuadernos de teatro clásico. Volumen monográfico sobre la puesta en escena del teatro clásico*, 8, 1995, pp. 157-180.

----- “Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Lope de Vega: *comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, eds. Pedraza, F. y González Cañal, R., Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.

----- “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, et all, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000 (Colección Corral de Comedias), pp. 77-106.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

ASHCOM, BB, “Concerning ‘La mujer en hábito de hombre’ in the Comedia”, *Hispanic Review*, 28, No. 1, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1960, pp. 43-62.

BACZYNSKA, BEATA, “Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El príncipe constante* de Calderón” en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed, Ignacio Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Universidad, Toulouse-Pamplona, II, 1996, pp. 47-55.

BARRERA, CAYETANO DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1860.

Biblia, disponible en web:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Reyes%203A25&version=RVR1960> Consulta: 17/09/22.

BOBES NAVES, CARMEN, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987 (Persiles, 180).

BOLAÑOS DONOSO, PILAR Y MARINA MARTÍN OJEDA eds, *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Excmo. Ayuntamiento de Écija, Sevilla, 1994.

----- “Luis Vélez de Guevara y la recepción de su obra teatral en los siglos XVIII y XIX: modernidad de La Serrana de la Vera”, *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004, pp. 117-130.

BRAVO VILLASANTE, CARMEN, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, SGEL, Madrid, 1976.

BRUERTON, COURTNEY, “Eight Plays by Vélez de Guevara”, *Romance Philology*, VI 4, 1953, pp. 248-253.

CAMACHO RUÁN, ALEJANDRA, *Recursos tradicionales en la obra de Luis Vélez de Guevara: recreación de prodigios y sucesos sobrenaturales*, COLMEX, CDMX, 2022.

CANCELLIERE, ENRICA, “Estudio introductorio a *El príncipe constante*”, Biblioteca nueva, Madrid, 2000 (Clásicos de Biblioteca Nueva, 31). pp. 9-25.

CANTALAPIEDRA, FERNANDO, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, ed. Roswitha Reichenberger y Kurt Schirmer, prol. José Romera Castillo, Edition Reichenberger, Erfurt, 1995 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 26).

CATULO, *Poemas*, introd., trad. y notas Arturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993 (Biblioteca Clásica Gredos, 188).

CHECA BELTRÁN, JOSÉ, *Pensamiento literario del siglo XVII español*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2004.

CASCALES, FRANCISCO, *Tablas poéticas* (1617), Madrid, A. Sancha, 1779.

Cervantes virtual, SF, http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/

Consulta: 28/01/21.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, Biblioteca

virtual Cervantes, SF, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos--0/html/ff98639e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html)

[y-ocho-entremeses-nuevos--0/html/ff98639e-82b1-11df-acc7-](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos--0/html/ff98639e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html)

[002185ce6064_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos--0/html/ff98639e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html) Consulta: 03/02/21.

CORVIN, MICHEL, “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”,

trad. Jesús G. Maestro, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del*

teatro, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 201-228.

COTARELO Y MORI, EMILIO, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *BRAE*, III

(1916), pp. 621-52; IV (1917), pp. 137-71, 269-308 y 414 444.

CRIVELLARI, DANIELLE, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di*

Luis Vélez de Guevara, Roma, Carocci, 2008 (Biblioteca Medievale. Saggi, 24).

----- “La Serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara: entre convención y

desviación”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 14, 2005, pp. 37-62.

----- “Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de

Guevara, entre romances y romancero” en *actas del VIII Congreso de la Asociación*

Internacional del Siglo de Oro, Santiago de Compostela, 2008, pp. 85-94.

CUÉLLAR, DONAJÍ, “La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la Barbuda* a propósito de

la ‘mujer varonil’”, coord. por Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández

Mosquera, en *Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela,

Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 95-106.

----- “La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: a propósito de la ‘mujer varonil’”, en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno, El Colegio de México/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, pp. 313-329.

DAVIES, GARETH A., “Luis Vélez de Guevara and Court Life”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia, 1983, pp. 20-38.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES, RAE, Disponible en web. <https://apps2.rae.es/DA.html>
Consulta: 17/09/22

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, RAE, Disponible en web. <https://dle.rae.es/> Consulta: 17/09/22.

DICCIONARIO FILOLÓGICO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII, vol. II, ed. Pablo Jauralde, Castalia, Madrid, 2010 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, “Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español”, *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975. pp. 249-290.

DÍEZ MEDIAVILLA, ANTONIO, “Estudio preliminar”, en Luis Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre y reinar después de morir*, Akal, Madrid, 2002, pp. 5-43.

DURÁN, AGUSTÍN, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la Decadencia del Teatro antiguo español*, Madrid, Ortega y Cia., 1828.

ENCINAS REGUERO, CARMEN, “La teichoskopia en *Fenicias* de Eurípides. La guerra vista desde las murallas”, *Talia Dixit: Revista Interdisciplinar de Retórica e Historiografía*, 12, Universidad de Extremadura, 2017, pp. 1-17.

ESPERESATE PAJARES, ALICIA, *Estudio y edición de una obra teatral manuscrita del Siglo de Oro: Jácara en esdrijulos*, Tesis de maestría, Universidad de Valladolid, 2017-2018.

FERNÁNDEZ, TAVIEL DE ANDRADE, BÁRBARA, “Aproximación al teatro a través de las didascalias: *Le mariage de Figaro*”, Aproximaciones diversas al texto literario. V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 81-94.

FERRER VALLS, TERESA, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico* (Ejemplar dedicado al vestuario en el teatro español del Siglo de Oro), no. 13-14, 2000, pp. 63-84.

GALAR IRURRE, EVA, “El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*”, *El sustento de los discretos. La dramaturgia de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*, ed. Galar, E. y Oteiza, B., Revista Estudios, Madrid, pp. 35-42.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2003 (Teoría de la literatura y literatura comparada, 24).

GÓMEZ GARCÍA, MANUEL, *Diccionario Akal de teatro*, Akal, Madrid, 1997 (Diccionarios, 14).

GÓNGORA, LUIS DE, *Soledades*, disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades--0/html/fedc9aec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html Consulta: 17/09/22.

GONZÁLEZ DENGRA, MIGUEL, “La escenografía en las comedias de Santos de Antonio Mira de Amezcuá”, en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium, The University of Texas, El*

Paso, ed. José Luis Suárez García, Spanish Literature Publications Company York, SC, 1996, pp. 1-33.

GONZÁLEZ PÉREZ, AURELIO, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 61-75.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER, “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*, Universidad de León, León, 2011, pp. 119-138.

----- “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. 8-31.

----- “La censura escénica y literaria del teatro de Luis Vélez de Guevara”, *Talía. Revista de estudios teatrales*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, pp. 67-86.

GONZÁLEZ TERRIZA, ALEJANDRO, “La Serrana de la Vera: constantes y variaciones de un personaje legendario”, en *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007).

GOPAR OSORIO, EMILIANO, *Función dramática de la narración mimética en las Ocho comedias de Cervantes*, tesis doctoral, COLMEX, 2016. Disponible en: <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/wh246s39p>

----- “Escucha mi breve relación.” *Puesta en escena del relato en la literatura dramática áurea española y novohispana*, UNAM, México, 2022.

GORDILLO PLANCARTE, KAHIRA ITZEL, *Correr por amor fortuna sobre el escenario*, tesis de licenciatura, UAM-I, CDMX, 2018.

HAUER, MARY GARRETT, *Luis Vélez De Guevara: a Critical Bibliography*. LSU Historical Dissertations and Theses, Louisiana, 1971.

----- “*An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography*”, en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1983, pp. 254-298.

HERMENEGILDO, ALFREDO, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

----- “Semiosis teatral de la violencia”, en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, IDEA, New York, 2013 (Batihoja), p. 119-128.

HIGASHI DÍAZ, ALEJANDRO, “La explotación del espacio escénico: el tablado en Lope de Rueda” en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, Buenos Aires, 2005, pp. 101-119.

HORACIO, “Arte poética”, en *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, Gredos, trad. José Luis Moralejo, Madrid, 2008 (Biblioteca Clásica Gredos, 373), pp. 381-410.

HUERTA CALVO, JAVIER, *ET AL*, *Teatro español: de la A a la Z*, Espasa, Madrid, 2008,

ISSACHAROFF, MICHAEL, “Space and Reference in Drama”, *Poetics Today*, 2, núm. 3, 1981, pp. 211-224.

JAURALDE, JUAN PABLO, “El teatro en los palacios”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, No. 1, Universidad de Alcalá, Alcalá, 1992, pp. 33-56.

JULIO, MARÍA TERESA, “La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorilla”, en *Locos, figurones y quijotes en el Teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII*

Congreso de la AITENSO, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 2005, pp. 237-255.

LÓPEZ MARTÍNEZ, JOSÉ ENRIQUE, “Las comedias en ‘lenguaje antiguo’: del teatro heroico del siglo XVI a la Comedia Nueva”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, 2020, pp. 225-254.

LÓPEZ PINCIANO, ALFONSO, *Philosophia antigua poética* [1596], ed. Pedro Muñoz Peña, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodriguez, Valladolid, 1824.

LOTMAN, YURI, *La estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Itsmo, Madrid, 1982.

LUZÁN, IGNACIO DE, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Cátedra, Madrid, 2008 (Letras Hispánicas, 624).

----- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/html/feed32c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_28.html#I_54 Consulta: 17/09/22.

MATAS CABALLERO, JUAN, “La fuerza de las historias representada. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro”, en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, ed. Isabelle Rouane Soupault y Philipp Meunie, Textuelles, Aix-en-Provence, 2015, pp. 58-101.

MCKENDRICK, MELVEENA, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España*, edición revisada y compulsada por don Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Aldus, Santander, 1946-7, vols. I-V.

MOLL, JAIME, “La ‘Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores’, falsificación sevillana”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, 619-626.

MONAHAN, CAROLINE, “The transmission of the Text of Luis Vélez’s *Los hijos de la Barbuda*”, *The Library*, 33, Oxford, 1978, 153-57.

----- *A Critical Edition of Luis Vélez de Guevara’s Los hijos de la Barbuda*, Ph.D. diss. University of London, 1974.

NEWELS, MARGARETE, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, trad. Amadeo Sole-Leris, Tamesis Books Limited, London, 1974 (Serie A- Monografías, XXXV).

PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro*, trad. Joume Melendres, Paidós, Barcelona, 1996.

PEALE, GEORGE, *La anatomía de El diablo cojuelo. Deslindes del género anatomístico*, U.N.C. University of North Carolina, NC, 1977 (Volume, 191).

----- “Prólogo”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1983.

----- y H. Urzáiz en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003,1, pp. 929-959.

----- “Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero,” en *Paraninfos, segundones y epígonos comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Anthropos Editorial, Barcelona, 2004, pp. 77-87.

----- “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores*”, *Hispanic Review*, 72.1, 2004, pp. 125-156.

----- “Mito, historia y teatralidad: Luis Vélez de Guevara, *El alba y el sol* (1613-1855)”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Instituto de Estudios Almeriense, Almería, 2011, pp. 83-124.

----- “Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva” en *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, coord. Francisco Sáez Raposo, Academia Editorial del Hispanismo, Vigo, 2014, pp. 203-227.

----- ed. *Luis Vélez de Guevara, dramaturgo: nuevas pistas y proyecciones críticas*, *Criticón*, 129, 2017.

----- y Marina Martín Ojeda, *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, 2017.

----- *Conferencia Luis Vélez de Guevara, Écija*, 2019. Disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=HzoDKkf_zV4 Consulta: 17/09/22.

----- “Three power plays for the Duke of Lerma by Luis Vélez de Guevara”, *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, UNINE: Université de Neuchâtel, No. 7, 2020, pp. 102-134.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE, *Escenas Cervantinas tituladas Corrales de comedias: espacios para la imaginación* para el Museo Casa Natal de Cervantes, 2012, p. 5. Disponible en web:

<https://museocasanataldecervantes.org/wp-content/uploads/2022/01/corrales-de-comedias.pdf> Consulta: 17/09/22.

PELLICER Y TOVAR, JOSÉ DE, *Avisos históricos* apud Emilio Cotarelo y Mori, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, BRAE, 4, 1917.

PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN, *Para todos*, Madrid, 1632, fol. 358.

PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Bibliografía madrileña*, Madrid 1891-1907, 3 vols. Parte primera: (Siglo XVI); Parte segunda: (1601 al 1620); Parte tercera: (1621 al 1625).

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, *La edición de textos*, Síntesis, Madrid, 1997 (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada).

PLANS, ANTONIO SALVADOR, “La pertinencia de la utilización de la ‘fabla antigua’ en los dramaturgos áureos”, coord. Beatriz Garza Cuarón, *II Encuentro de lingüistas y filólogos de España y México*, UNAM, México, 1994, pp. 245-268.

PROFETI, MARÍA GRAZIA, “Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara”, *Miscellanea di Studi Ispanici*, Università di Pisa, Pisa, 10, 1965, pp. 47-174.

----- “Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam- Philadelphia, 1983, pp. 1-19.

QUINTANA, MANUEL JOSÉ DE, “Las reglas del drama” [1791], en *Poesías*, Madrid, Imprenta Nacional, 1821. *Informe de la Junta creada por la Rejencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción pública*, en *Obras completas*, Madrid, BAE, 1946, pp.175-191.

- REGUEIRO, JOSÉ MARÍA, *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, ed. Kurt y Roswita Reichenberger, Kassel/Edition Reichenberger, Erfurt, 1996 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 28).
- RENNERT, HUGO ALBERT, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow, 1904.
- RESTORI, ANTONIO, “La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense”, en *Studi di Filologia Romanza*, 6, 1893, pp. 1-156.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, ENRIQUE, “Fuentes y relaciones en *La Serrana de la Vera*”, *NRFH*, 23, COLMEX, México, 1974, pp. 100-111.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Castalia, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, MARÍA JOSÉ, “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, en *Cuadernos de teatro clásico*, no. 5, 1990, p. 77-98.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, introd. de Peter Russell, Castalia, Madrid, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 3).
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, *Criticón*, 1988, 42. pp. 81-102.
- “Escenografía calderoniana”, *Rilce*, 12.2, Navarra, 1996, pp. 301-336.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000 (Literatura y Sociedad, 67).
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITIA, *Libro de buen amor*, ed. introd. y notas G. B. Gybbon-Monypeny, Castalia, Madrid, 2001 (Clásicos Castalia, 2).

- RUIZ PÉREZ, PEDRO, “Valores dramáticos de los espacios escénicos del corral (*El caballero de olmedo*, II, 1-3)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXI, 1995, pp. 49-73.
- SALVÁ Y MALLEN, PEDRO, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Imprenta de Ferrer de Orga, Valencia, 1872. 2 vols.
- SÁNCHEZ AGUIRREOLEA, DANIEL, *El bandolero y la frontera. Un caso significativo: Navarra, Siglos XVI-XVIII*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006 (Biblioteca Áurea Hispánica, 38).
- SÁNCHEZ GARCÍA, MARÍA REMEDIOS, “Reflexiones escenográficas a partir de una comedia del Siglo de Oro: *El amparo de los hombres* de Mira de Amescua”, *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro*, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 453-470.
- SCHACK, ADOLFO FEDERICO, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. E. de Mier, Madrid, 1887, III, 290-91.
- SPENCER FORREST Y RUDOLPH SCHEVILL, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Univ. of California Press, Berkeley, 1937.
- STROUD, MATTHEW D., “The Resocialization of the «Mujer Varonil» in Three Plays by Vélez”, en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. George Peale, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 111-126.
- TICKNOR, GEORGE, *Spanish Literature In Three Volumes*, Harper and Brothers, New York, 1849
- UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres, Universidad de Murcia-Cátedra, Madrid, 1989 (Signo e imagen, 18).

----- *La escuela del espectador*, Trad. Silvia Ramos, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997 (Teoría y práctica del teatro, 12).

URZAIZ, HÉCTOR, “El teatro breve de 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), ed. Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, Excmo. Ayuntamiento de Écija, Sevilla, 1994, pp. 283-288.

----- “Un entremés olvidado de Luis Vélez de Guevara: Los atarantados”, *Criticón*, 71, 1997, 127-157.

VALDÉS GÁZQUEZ, RAMÓN, “Francisco de Quevedo, alias ‘Diablo Cojuelo.’ Pasajes, hechos e hipótesis de alusiones en la novela de Vélez de Guevara con la figura de Quevedo al fondo”, en *La Perinola*, 22, Universidad de Navarra, Navarra, 2018, pp. 347-373.

VAREY, JHON, “The Staging of Night Scenes in the comedia”, *The American Hispanist*, II, 15, 1977. pp. 51-63.

VÁZQUEZ ESTÉVEZ, ANA, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona. La transmisión teatral impresa*, ed. Kurt y Roswita Reichenberger, Kassel/ Edition Reichenberger, Erfurt, 1995, (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 14).

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, “Arte Nuevo de hacer comedias”, en *Preceptiva dramática española*, 2ª ed., ed. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Gredos, Madrid, 1972, pp. 154-164.

----- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html Consulta: 17/09/22.

----- *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 2008 (Letras Hispánicas).

VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN, “Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara”, en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, UNED, Madrid, 1993, pp. 469-490.

----- “Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido”, en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*. Ed. L. Lobato, et al., Universidad de Burgos, Burgos-Ayuntamiento, Madrid, 1995, pp. 117-130.

----- “Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas”, en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. Robert Lauer and Henry W. Sullivan, Peter Lang, New York, 1997, pp. 343-371.

----- “La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: *Correr por amor fortuna*”, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza, Universidad de Castilla-la Mancha, Madrid, 2003, pp. 373-395.

----- “Luis Vélez de Guevara: historia y teatro”, *Écija, ciudad barroca*, Écija, 2005, pp. 49-70.

----- “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara” en *“Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento. Atti del Convegno internazionale”*, Bulzoni Editore, Roma, 2006, pp. 29-48.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS, partida de nacimiento:

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/imagenes/imagenes_fotos_02_partida_bautismo_luis_velez_de_guevara/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/imagenes/imagen/imagenes_fotos_02_partida_bautismo_luis_velez_de_guevara/) Consulta: 28/01/21.

----- Biografía de Cervantes Virtual:

----- *El rey en su imaginación*, ed. J. Gómez Ocerín, en *Teatro antiguo español: textos y estudios*, Tomo III, Centro de estudios históricos, Madrid, 1920.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/autor_biografia/

Consulta: 17/09/22.

----- *Los hijos de la Barbuda* en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. Ramón Mesonero Romanos, tomo XLV, v.II, Ma. Rivadeneyra Impresor, Madrid, 1858, pp. 125-142.

----- *Los hijos de la Barbuda*, ed. Maria Grazia Profeti, Università di Pisa, 1970 (Collana di studi diretta da Guido Mancini, 21).

----- *Los Fijos de la Barbuda*, ed. George Peale, introd. Javier Irigoyen-García, Juan de la Cuesta, Newark, 2022 (Ediciones críticas, 103).

----- *Comedia nueva/ los fixos de la Barbuda/ De L. V. de Guevara*, Ms. 14817, en la Biblioteca Nacional de España.

----- *Los hijos de la Barbuda*, Ms. 15209, en la Biblioteca Nacional de España.

----- *Comedia famosa. / los hijos de la Barbuda/ su Autor/ Don Luis Vélez de Guebara*, Ms. 16165, en la Biblioteca Nacional de España.

----- *Comedia famosa/ Los Fijos de la Barbuda. / De Lope de Vega y Carpio*, Ms. CC*IV.28032 vol. XLI, en la Biblioteca Palatina de Parma.

----- *Los fijos de la Barbuda*, Ms. 61191, 88 f., en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.

----- *Los fijos de la Barbuda*, Ms. A 250/073(4), en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

----- *Los fijos de la Barbuda*, R. 14096, en la Biblioteca Nacional de España.

----- *Los fijos de la Barbuda*, E.21C.2N.3, en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

----- *Los fijos de la Barbuda*, (11728.f.93), en la Biblioteca del British Museum.

----- *Los fijos de la Barbuda*, (11726.k.5), en la Biblioteca del British Museum.

----- *Los fijos de la Barbuda*, [* 38.H.2], en la Österreichische Nationalbibliothek.

----- *Los fijos de la Barbuda*, [346052], en la Bibliothèque Municipale de Lyon.

----- *Comedias Escanderbecas: El Jenízaro de Albania; El Príncipe Esclavo, primera Parte; El Príncipe Esclavo, Segunda Parte; El Gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*, ed. George Peale, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2019.

Los cursos y horarios de la Academia Luis Vélez de Guevara están disponibles en el siguiente enlace: <https://realacademialuisvelezdeguevara.com> Consulta: 25/07/21

La información del Instituto de Educación Secundaria (IES) Luis Vélez de Guevara está disponible en este enlace: <https://www.iesluisvelez.org/portal/datos-de-contacto/> Consulta: 05/10/21.

Observaciones sobre *La Serrana de la Vera* disponibles en el siguiente enlace:

<https://fundacionramonmenendezpidal.org/micodigo/serrana/observaciones.html>

Consulta: 16/09/21.

Fichas a *Los hijos de la Barbuda* en la Biblioteca disponibles en los siguientes enlaces:

<http://www.cdmae.cat/sedo/imgtitulos/034/P0001209.gif>

<http://www.cdmae.cat/sedo/imgtitulos/034/P0001286.gif>

Consulta: 05/10/21

VITSE, MARC, “Los espacios en La dama duende”, *Rilce*, 12.2, Toulouse-Le Mirail, 1996, pp. 337-356.

ZUGASTI, MIGUEL, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 120-121. 109-144.

----- “El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega”, en *Monstruos de apariencias llenas. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 73-101.

----- “El espacio escénico del jardín en los Autos Sacramentales, de Calderón”, *Revista Mosaicum*, no. 13, Pesquisa e Extensão da Faculdade do Sul da Bahia, 13, 2011, pp. 47-56.

Página en la que se puede observar los aportes del seminario sobre la dramaturgia de Alarcón:

<https://www.iifl.unam.mx/hlmnovohispana>

Consulta: 06/03/23.

Página recopilatoria del trabajo de Joaquín Díaz:

<https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=45>

Consulta: 05/05/22.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00453

Matrícula: 2203802959

Función dramática de los espacios miméticos y diegéticos en "Los Hijos de la Barbuda", de Luis Veléz de Guevara.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 31 del mes de mayo del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ
DR. EMILIANO GOPAR OSORIO
DR. GERARDO ROMAN ALTAMIRANO MEZA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: KAHIRA ITZEL GORDILLO PLANCARTE

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



KAHIRA ITZEL GORDILLO PLANCARTE

ALUMNA



REVISÓ

MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ

VOCAL

DR. EMILIANO GOPAR OSORIO

SECRETARIO

DR. GERARDO ROMAN ALTAMIRANO MEZA