LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

LOS FIJOS DE LA BARBUDA

Segunda edición crítica y anotada
(Versión digital)

de

William R. Manson y C. George Peale

Estudio introductorio

de

Javier Irigoyen-García

Primera edición
Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2022

Segunda edición crítica y anotada (versión digital)
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025

NOTA PRELIMINAR

Nos es grato dejar constancia de nuestro agradecimiento a los siguientes organismos, cuyo generoso apoyo material, institucional y técnico ha facilitado la preparación de la presente edición:

The National Endowment for the Humanities

The Ahmanson Foundation

El Comité Conjunto Hispano-Norteamericano
para Asuntos Educativos y Culturales

The L. J. Skaggs and Mary C. Skaggs Foundation

The CSU Fullerton Auxiliary Services Corporation

Apple Computer, Inc.

The California State University, Fullerton

La Biblioteca Nacional, Madrid

La Biblioteca del Institut del Teatre, Barcelona

La Biblioteca de la Universidad de Sevilla

Mile End Library, Queen Mary University, London

The Trustees of the British Museum

También quedamos muy agradecidos a los siguientes colegas, que durante la elaboración de este proyecto nos han proporcionado información y comentarios indispensables: Begoña Álvarez Ramos, Pieter DeVries, Alejandro García-Reidy, Luigi Giuliani, Javier González Martínez, Manuel Olmedo Gobante, Alexander Samson, Héctor Urzáiz Tortajada, Germán Vega García-Luengos y Eugenio Villarreal Mascaraque. Recordamos en particular las gratas conversaciones y consultas, entre 1976 y 1998, sobre esta comedia y otras de Vélez de Guevara con nuestro querido amigo John Varey, q.e.p.d.

ÍNDICE

Nota preliminar 7

Índice 5

Abreviaturas 7

Introducción de Javier Irigoyen-García 9

Ambientación arcaizante: romances y «fabla antigua» 9

La mujer varonil 12

Comedia de «moros y cristianos» 15

Espectacularidad y puesta en escena 18

Indumentaria 20

Una temprana representación rural (Leganés, 1611) 24

Apéndices 29

Estudio textual de C. George Peale 33

La trayectoria textual de Los fijos de la Barbuda 33

Los textos comerciales 34

Los textos teatrales 43

El texto museístico 67

Los textos filológicos 70

Principios ecdóticos y Los fijos de la Barbuda 70

Decoro lingüístico 77

Criterios y procedimientos editoriales 80

Versificación 81

Bibliografía 85

ABREVIATURAS

Aut	Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
Correas	Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*
Cov	Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*
DCECH	Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*
DICAT	*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*
Maleantes	José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germanía*
Sbarbi	*José María Sbarbi, Gran diccionario de refranes de la lengua española*

Los fijos de la Barbuda de Luis Vélez de Guevara es una comedia ambientada en el periodo medieval durante las luchas entre el reino de Navarra y la taifa de Zaragoza. La historia comienza cuando Marsilio, el rey musulmán de Zaragoza, pide la mano de doña Urraca, la hermana del rey de Navarra don García. Tras la negativa de éste, Marsilio pone cerco a Pamplona. La trama sentimental toma como punto de partida el encuentro de don García con la hidalga doña Blanca de Guevara, conocida como «la Barbuda» por su labio velloso, de la que se enamora. Don García promete entonces cuidar de sus dos hijos Ramiro y Orduño y los lleva consigo a la corte. Sin embargo, los dos hermanos pronto se dan cuenta de que sus posibilidades de medrar socialmente en la corte navarra son muy limitadas, por lo que deciden partir cada uno por su lado en busca de aventuras que les permitan acrecentar su honra. Ramiro y Orduño vuelven a encontrarse por casualidad en Francia, donde combaten entre sí en un duelo en el que cada uno defiende los bandos enfrentados de la reina Margarita y del usurpador Roberto. Ramiro vence el duelo (en connivencia con su hermano Orduño) y se casa con la reina Margarita, consumando así ambos hermanos la ascensión social que se les negaba en la corte de su Navarra natal. «La Barbuda» aparece entonces en Francia para avisar a sus hijos del cerco que Marsilio ha puesto sobre Pamplona, y juntos acuden a liberar la ciudad.

Como ya apuntaron Spencer y Schevill[1], cada uno de estos personajes posee un grado de historicidad particular. Por un lado, don García y Urraca se corresponden en gran medida con personajes históricos, aunque Urraca era la esposa, no la hermana, de García Ramírez de Pamplona, quien reinó de 1134 a 1150. Estas dos figuras históricas sirven de anclaje factual para una trama en la que se insertan otros personajes míticos, como el rey Marsilio de Zaragoza, cuyo origen se encuentra en el poema épico francés de la *Chanson de Roland*[2], y que sirve como modelo estereotipado de gobernante musulmán que era rápidamente reconocible por el público como tal[3]. No menos ficticios parecen ser la reina Margarita de Francia, hija de Carlos Capel, y el usurpador Roberto, personajes cuyos nombres evocan vagamente la monarquía capeta pero que no parecen corresponderse con ninguna figura histórica. En cuanto a Blanca de Guevara, cuya historicidad es difícil de probar, muy probablemente cumple el

[1] *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, p. 170.

[2] *Ibid*., p. 55.

[3] El rey Marsilio aparece por ejemplo en las comedias de tema carolingio de Lope de Vega *El casamiento en la muerte* (c. 1595) y *Los celos de Rodamonte* (*ante quem* 1604), así como en la segunda parte del *Quijote* (II, 26), por mencionar algunos de los textos más cercanos a la comedia de Vélez de Guevara.

papel de fundamentar las pretensiones genealógicas del propio autor, pues Luis Vélez de Guevara (cuyos verdaderos apellidos eran Vélez de Santander) se apropia del prestigioso apellido Guevara al menos desde 1608 como forma de cimentar sus pretensiones de ascenso social[4].

Ambientación arcaizante: romances y «fabla antigua»

La ambientación histórica de la comedia se ve reforzado por toda una serie de rasgos arcaizantes que pretenden transmitir al público un cierto sentimiento de antigüedad. Uno de estos recursos es la inclusión de romances viejos bien conocidos por el público por estar conservados de forma oral en la memoria colectiva[5]. El primero es el romance del Conde Claros, «Conde Claros, con amores» (vv. 396–415), que es utilizado para aludir al deseo que don García siente por Blanca de Guevara. El segundo es el igualmente popular «Fonte frida, fonte frida» (vv. 1570–81 y 1594–605).

Otro recurso arcaizante es el uso de la «fabla antigua», una pretendida recreación del castellano medieval que se puso de moda en los textos literarios entre finales del siglo XVI y principios del XVII. El ejemplo literario más conocido es sin duda el del Quijote, en el que su protagonista emplea de forma anacrónica el lenguaje de los libros de caballerías a los que imita. La parodia cervantina no debe hacernos olvidar que la mayoría de los textos que tratan de recrear el castellano antiguo suelen tomar en serio. El primer caso literario es la colección de romances de Juan de la Cueva, *Coro febeo de romances historiales* (1587), compuesto enteramente en «fabla antigua», y a partir de este momento comienza a ser utilizado sobre todo en teatro para marcar que la acción ocurre en el pasado[6]. En el caso de *Los fijos de la Barbuda*, el empleo de esta jerga teatral no es estático, sino que se convierte en un elemento dramático para marcar la evolución del personaje de Ramiro, que comienza

[4] Cotarelo y Mori ya señaló la adopción del apellido Guevara en esta época, que atribuyó a un deseo de ocultar su ascendencia judeoconversa («Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», pp. 637–38). Marina Martín Ojeda y C. George Peale han revisado y ampliado la documentación sobre la familia de Vélez de Guevara y han demostrado que el cambio de apellido es debido fundamentalmente a sus aspiraciones sociales («Historiografía, genealogía y onomástica»; *Luis Vélez de Guevara en Écija*, pp. 13–60). Sobre la implicación de Vélez de Guevara en la corte, ver Gareth A. Davies, «Luis Vélez de Guevara and Court Life» y Germán Vega García-Luengos, «Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara».

[5] Sobre la importancia de los romances en el teatro de Luis Vélez de Guevara, ver Daniele Crivellari, *Il* romance *spagnolo in scena*, pp. 167–70, y Valerie Florence Endres, «The Aesthetic Treatment of 'Romancero' Material in the *Comedias* of Luis Vélez de Guevara», pp. 23–34.

[6] Sobre el uso de la «fabla antigua» en textos literarios, ver José Cebrián, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, pp. 101–14; Antonio Salvador Plans, «La pertinencia en la utilización de la 'fabla antigua' en los dramaturgos áureos» y, para el caso concreto de *Los fijos de la Barbuda*, Maria Grazia Profeti, ed., «Introducción», pp. 65–79.

a hablar en castellano estándar tras su boda con la reina Margarita; como observa Sancho, «La fabla mudado habedes / con el oficio de rey» (vv. 2306–07).

Como apunta Javier J. González a propósito de *Si el caballo vos han muerto*, que comparte los mismos rasgos, el uso de romances y «fabla antigua» se complementan en su afán de recrear una supuesta historicidad para «convencer al público de que están presenciando un romance dramatizado»[7]. Junto a estos dos recursos, la obra incorpora otros elementos para reforzar el ambiente arcaizante, como el uso de indumentaria «a lo antiguo» (que comentaré más adelante) y el empleo de ciertas expresiones de juramentos que habían quedado anticuadas[8].

Resulta difícil determinar exactamente cuál era el sentido de esta moda arcaizante. En su análisis del uso de la «fabla antigua» en la obra, Profeti sostiene que Vélez «adopta las normas ya establecidas y el esquema de reglas ya divulgado, como un instrumento más para lucir su ingenio, sin que se le puedan suponer preocupaciones de verificación, que serían anacronísticas»[9]. Aunque es cierto que Vélez no hace más que retomar una tradición conocida por su público, en el siglo XVII resulta relativamente frecuente que una obra literaria de ficción se tome como fuente histórica. Sabemos que esto es precisamente lo que sucedió con la comedia *Las Batuecas del Duque de Alba*, escrita por Lope de Vega a principios del siglo. La obra trata del supuesto descubrimiento durante el reinado de los Reyes Católicos de un pueblo en Extremadura habitado por los descendientes de los visigodos, y para recrear la sensación de antigüedad, Lope les hace hablar en «fabla antigua». Frente a la creencia de que Lope se basaba en otros testimonios históricos para escribir su obra, María José Vega Ramos demostró que la obra de Lope es de hecho el desencadenante de una tradición literaria e historiográfica sobre el mito de las Batuecas[10]. Este caso demuestra que, al menos en ciertos casos, las comedias de ambientación histórica, lejos de ser concebidas como meras ficciones, podían ser consideradas como representaciones historiográficas fidedignas incluso en ambientes cultos.

Aunque en menor medida que en el caso de *Las Batuecas del duque de Alba*, algo similar le va a ocurrir a *Los fijos de la Barbuda*. Como ya he señalado, es difícil determinar si Vélez de Guevara se inspira en alguna obra histórica para la construcción del personaje de la Barbuda, si toma como base algún romance histórico desconocido, como sucede por ejemplo en el caso de *La Serrana de la Vera*, o si es una pura invención de su pluma. La coincidencia del apellido no parece en cualquier caso baladí cuando la obra se produce justo cuando

[7] «Estudio introductorio», p. 14.

[8] Véase Maria Grazia Profeti, «Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda*», pp. 212–13.

[9] «Introducción», p. 69.

[10] «Las Indias interiores: Lope y la invención de *Las Batuecas del duque de Alba*».

Vélez adopta el apellido «de Guevara» como forma de cimentar sus ambiciones sociales. Lo significativo en cualquier caso es que algunos años después María de Guevara, que también pretendía relacionarse genealógicamente con esta prestigiosa línea nobiliaria, pone repetidas veces a Blanca de Guevara en su obra como modelo. En su *Tratado y advertencias hechas por una mujer celosa del bien de su rey* (1663) menciona a «la Barbuda» como ejemplo de mujer heroica[11], y lo mismo hace en *Desengaños de la corte y mujeres valerosas* (1664):

> Viene Marsidio Rey moro a pedir la Infanta de Navarra doña Urraca, no se la dan, cerca Pamplona, vese el Rey don García apretado, y determina de dársela, y ella pone los ojos en el camino de Francia, y la esperanza en Dios, y empieza a entretener al hermano, y en este ínterim permite Dios, que es el verdadero socorro, que llegue con el de Francia, y con sus dos hijos, doña Blanca de Guevara, hija del Conde de Oñate, y viuda de Ortuño de Lara, como General, prende a Marsidio, y liberta Navarra; y si ahora una mujer quisiera hacer esto, y es varonil, se rieran de ella, malos tiempos hemos alcanzado[12].

En su edición de las obras de María de Guevara, Nieves Romero-Díaz reconoce no haber localizado la fuente histórica que pudiera estar utilizando María de Guevara para postular a Blanca de Guevara como una de sus antepasadas[13]. Puesto que el pasaje citado muestra una extraordinaria coincidencia con el argumento de *Los fijos de la Barbuda*, no es descabellado plantear que María de Guevara probablemente toma la obra de Vélez de Guevara como fuente histórica de esta figura ya convertida en icono, tal vez haciendo su propia contribución a la construcción de una leyenda puesta en circulación por el dramaturgo.

La mujer varonil

La cita de María de Guevara demuestra en cualquier caso que «la Barbuda» fue tomada como ejemplo de mujer varonil, y no sin razón. A pesar de que son sus hijos Ramiro y Ordoño los que experimentan la transformación dramática en su proceso de ascensión social desde hidalgos montañeses hasta las cortes de Francia y Navarra, el protagonismo de Blanca de Guevara aparece muy marcado en esta obra, como señala el propio título, y como corrobora la recepción de la obra.

La primera introducción a este personaje aparece en boca de Sancho, quien le dice a don García que la finca donde se haya es:

[11] *Warnings to the Kings and Advice on Restoring Spain*, p. 57.

[12] *Ibid.*, p. 74.

[13] *Ibid.*, pp. 126, n. 17 y 130, n. 18.

De una dueña de grande fidalguía
que llaman la Barbuda en esta tierra,
siendo su nombre Blanca de Guevara,
de los Ladrones que Navarra encierra,
que después que enviudó de Ortún de Lara (vv. 48–52)[14]

Ante la sorpresa del rey por el apodo, Sancho explica su origen:

lo que sus huerzas y valor abona,
que es un bozo que tuvo eternamente
sobre el labio de arriba, señal rara
de grande seso y corazón valiente.
No ha nacido en la casa de Guevara
fembra tan aguisada ni tan fuerte,
y, además, de fermoso talle y cara.
Nunca jamás pavor tuvo a la muerte,
que parece que el Cielo que la fizo
al facerla varón trocó la suerte,
mas ende el trueque al pecho satisfizo,
que le dio su valor, que non demuesa
que es fembra, sinon home muy castizo. (vv. 60–72)

Sancho la describe como «muy grande cazadora» (v. 78), afición a la que ella misma alude de pasada cuando alaba el traje villano («Ansí el venado que vuela / puedo seguir y alcanzar», vv. 200–01) y cuando se refiere a un jabalí «que maté ayer por mi mano» (v. 269) al describir la comida rústica de aldea con la que piensa agasajar al rey (vv. 226–79). Con todo, Blanca se abstiene de comer con el rey y sus hombres por respeto al luto (vv. 313–22). El primer acto presenta así a Blanca de Guevara como una viuda que se precia de su hidalguía y de su vida en un ambiente rural lejos de la corte, y cuyos únicos rasgos varoniles parece ser su afición a la caza[15]. El epíteto «la Barbuda» parece hiperbólico y genera una expectativa que apenas se cumple, pues finalmente no se trata sino de un «bozo» que le cubre el labio superior, que no es ni siquiera un bigote, sino un vello que apenas asoma[16].

[14] En el tercer acto, Blanca dice de sí misma que es «fija del Conde don Pedro / de Oñate» (vv. 2353–54).

[15] Profeti estudia en detalle la oposición entre corte y aldea, sugiriendo que es la corte la que finalmente se alza victoriosa como modelo de vida hacia el cual gravitan los personajes («Attanti», p. 224–26). En cuanto a la afición a la caza de Blanca de Guevara, aunque aparece a lo largo de varias referencias, no está tan resaltada en comparación con las hazañas cinegéticas de las que Gila se precia largamente en *La Serrana de la Vera* (vv. 269–330).

[16] Sobre la figura de la mujer barbuda en la sociedad de la época, ver Sherry Velasco, *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*, pp. 100–01.

Es en el segundo acto cuando Blanca, enojada por el acoso de don García y la intermediación de su criado Mudarra, se disfraza con la capa de este y sale con espada y rodela para atacar a los músicos del rey que tocan frente a su casa. Mientras Mudarra se esconde («con el mi pavés cubierto / como galápago estoy», vv. 1636–37), Blanca se enfrenta al propio rey, aunque fingiendo que no lo conoce («que maguer fueseis el Rey, / aquí non fincaréis hoy», vv. 1644–45). Finalmente el rey se retira con sus hombres, comentando «¿Habedes visto en jamás / en home tanto furor?», vv. 1686–87), aunque inmediatamente reconoce para sí mismo que aquel «hombre» no podía ser sino la Barbuda.

Pero es en el tercer acto donde Blanca se muestra definitivamente no sólo como mujer arrojada sino como guerrera. En un primer momento, aparece en París «*con lanza, a caballo por el patio*» (v. 2325+) para retar a sus propios hijos por demorarse en los festejos en lugar de acudir a ayudar al rey de Navarra (vv. 2334–2425), poniéndose a sí misma como ejemplo:

> que yo, de la mesma guisa
> pudiera facer lo mesmo,
> e acudo cual fijadalgo
> a la obrigación que tengo! (vv. 2408–11)

En efecto, Blanca sale con sus hijos en la batalla final contra Marsilio, siendo alabada por Urraca:

> ¡Qué bien la su madre Blanca
> los anima e los afucia!
> ¡Oh, qué bien lidia con ellos
> entre la morisma chusma! (vv. 2735–38)

Al final de la batalla, la acotación señala que «*Salen* Moros *retirándose de la* Barbuda*, y hay batalla fuera, y con ella sus dos hijos*» (v. 2768+). A pesar del título y de las acciones de Ramiro y Orduño, es Blanca de Guevara quien toma el protagonismo de la última escena.[17] Finalmente el rey don García (que ha contemplado la batalla desde la muralla sin participar en las acciones bélicas) le ofrece la mano a Blanca. Obviamente la razón por la que Blanca acepta a don García es porque ahora es bajo la forma de matrimonio y se convierte en reina de Navarra, mientras que había rechazado los anteriores avances amorosos del rey porque la pretendía meramente como amante[18].

[17] Sobre la figura de la mujer guerrera en la escena del siglo XVII, ver Melveena McKendrick (*Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, pp. 174–217), que destaca de pasada la importancia de Blanca de Guevara frente a otras mujeres guerreras cuyo papel escénico es menos importante (pp. 211–12).

[18] Profeti interpreta sin embargo este matrimonio como plasmación de la victoria final de la corte sobre el campo («Attanti», p. 224), y Matthew Stroud plantea de forma similar que Blanca de Guevara acepta el matrimonio porque el rey se lo ordena, lo que supone una demostración del poder absoluto de la monarquía («The

Blanca de Guevara destaca además por su determinación e independencia frente a las otras mujeres de la obra, la reina Margarita de Francia y Urraca, que, como señala Stroud, son absolutamente dependientes de las acciones de los hombres[19].

Comedia de «moros y cristianos»

Sin duda la inclusión de escenas bélicas que representen batallas de «moros y cristianos» constituye uno de los atractivos de la comedia[20]. Agustín de Rojas Villandrando, en *El viaje entretenido* (1603), identifica la introducción de batallas de «moros y cristianos» como una innovación en el teatro de la década de 1580[21]. Cuando Cervantes alaba el teatro anterior a Lope de Vega en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses* (1616), afirma igualmente que «No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos»[22]. La inclusión de batallas de moros y cristianos no se trata por lo tanto de un simple detalle argumental, sino que señala el gusto por la acción escénica iniciada por Lope y continuada por Vélez de Guevara.

Hay que tener en cuenta que *Los fijos de la Barbuda* se representa en el contexto de la expulsión de los moriscos, decretada por Felipe III en 1609 y que se prolonga hasta 1614[23].

Resocialization of the *mujer varonil* in Three Plays by Vélez», p. 121). Donají Cuéllar observa que, frente a la tradición de la figura de la serrana que conforma la imagen de la mujer rústica varonil, Blanca de Guevara no aparece sexualizada («La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la Barbuda*», p. 98).

[19] «The Resocialization of the *mujer varonil*», pp. 121–22.

[20] Sobre las comedias de «moros y cristianos», continúa siendo un referente *El moro retador y el moro amigo* de María Soledad Carrasco Urgoiti. Para el caso concreto de Vélez de Guevara, ver Carrasco Urgoiti, «Estudio introductorio», *El cerco del Peñón de Vélez*; Crivellari, pp. 77–117; y Juan Matas Caballero, «Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros». Para la circulación del traje «moro» y su uso en escena, ver Javier Irigoyen-García, *Moors Dressed as Moors*, pp. 69–83.

[21] Ed. de Jean Pierre Ressot, p. 152

[22] *Teatro completo*, 8. Como señala Bruce Burningham, debemos ser críticos sobre cómo estos autores tratan de construir una narrativa histórica determinada sobre la evolución del teatro español (*Radical Theatricality: Jongleuresque Performance on the Early Spanish Stage*, pp. 173–77).

[23] Vélez de Guevara aborda el tema directamente en el *Baile de los moriscos*, en la que presenta a dos moriscos caricaturizados celebrando la expulsión. Sobre los moriscos existe una abundante bibliografía, entre las cuales vale destacar la obra clásica de Domínguez Ortiz y Vincent. Sobre la representación de la expulsión de los moriscos en escena, ver Pedraza Jiménez. Lasserre-Dempure ya apunta a la posible conexión entre *Los fijos de la Barbuda* y la expulsión de los moriscos («Scène», pp. 88–89).

La puesta en escena de batallas de «moros y cristianos» con una indumentaria diferenciada para cada grupo, reforzaría en el público la sensación de separación cultural entre ambas comunidades. La representación de los musulmanes es obviamente estereotipada al tiempo que vaga[24]. En ciertos momentos se introducen elementos incongruentes con la tradición iconoclasta islámica, al presentar a Marsilio pintando un retrato de Urraca, para ponerlo:

> dentro en su mezquita insigne
> junto a Mahoma, engastado
> en balajes y amatistes,
> para que todos los moros
> a adoralle se arrodillen,
> y como a su Alá respeten,
> enciensen y sacrifiquen. (vv. 649–55)

Este uso idolátrico de la imagen de Urraca se pone en escena cuando en el acto segundo aparecen Marsilio y su general Celidoro conduciendo su ejército hacia Pamplona, que «*llevan en la bandera el retrato de Doña Urraca*» (v. 1703+) y es transformado en blasfemia cuando Marsilio exclama «Urraca es mi Mahoma» (v. 2504). La figura del rey Marsilio no se adapta sin embargo a las representaciones de «moros y cristianos» en cuanto que, aunque termina siendo derrotado —en parte gracias a la intervención de Santiago— y se ve obligado a pagar parias al rey de Navarra, la obra no termina con su conversión. Su caracterización es por lo tanto ambigua, por lo que no resulta extraño que Maria Grazia Profeti considere que se le representa «come campione di galanteria amatoria»[25].

Aun cuando los personajes expresan su identidad colectiva e individual en oposición a los musulmanes, la obra ironiza sobre el uso retórico de esta oposición ideológica. Al principio del primer acto, Sancho trata de aplacar la violencia del rey pidiendo clemencia por oposición, por no ser musulmán: «refrená tan mal talante / que non so moro yo» (vv. 36–37). Mudarra encarece su propia hidalguía jactándose de supuestas hazañas bélicas contra los musulmanes del norte de África:

> Un fidalgo soy de ley,
> e mi ralea está llena
> de honorosas fechorías
> que mis pasados han fecho

[24] Sobre la representación estereotípica de los musulmanes, ver José María Perceval, *Todos son uno: arquetipos, xenofobia y racismo*; y Mohamed Saadan Saadan, *Entre la opinión pública y el cetro*, pp. 169–209.

[25] «Attanti», p. 208.

con la espada e con el pecho,
prez de muchas fidalguías
[...]
que esta cochilla sin par
que finca ya a cama afín
tiene sangre por hollín
de moros de allende el mar. (vv. 1024–37)

Sin embargo, Mudarra se esconde acobardado detrás de un escudo mientras Blanca se enfrenta al rey y a sus músicos (vv. 1634–37), acción que indica que sus supuestos antecedentes militares eran meras bravatas.

Como Juan Matas Caballero ha señalado, el motivo de los enfrentamientos de moros y cristianos figura en una quinta parte de su producción dramática[26]. Dejando aparte las obras que tratan de las guerras contra el imperio otomano o los musulmanes norteafricanos, Vélez de Guevara tiene varias obras ambientadas en las guerras fronterizas en la Península Ibérica durante la Edad Media, como *Don Pedro Miago, El Verdugo de Málaga, La niña de Gómez Arias, Más pesa el Rey que la sangre, El primer Conde de Orgaz* y *El alba y el sol*, así como *La luna africana*, comedia escrita en colaboración[27]. *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas* no pertenece en principio al género la comedia de «moros y cristianos», su celebración aparece tematizada en el argumento de la obra. Diagote propone organizar una «soiza de moros e de cristianos», para la cual sugiere reutilizar las ropas que han saqueado en los encuentros fronterizos con los musulmanes:

Fagamos una soíza
de moros e de cristianos,
pues de trajes africanos
finca además tanta riza
en la vuesa bien guisada,
apuesta y luenga armería
que en campos de Andalucía
ganó vuestra heroica espada,
y las de vuesos abuelos
de las moriscas fronteras. (vv. 1159–68)

[26] «Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros», p. 322.

[27] Es posible encontrar estas escenas de enfrentamientos de «moros y cristianos» incluso en obras que tratan en principio de temas distintos como *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, como señala Alma Mejía González («Estudio introductorio», pp. 24–25). Sobre la representación de la guerra en escena, ver David García Hernán, que señala a propósito de Vélez de Guevara que algunas escenas bélicas podrían reflejar su propia experiencia militar en Nápoles (*La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, p. 53).

El soldado Pero González apunta que los bandos se dividirían a suertes:

> Vamos, e sortijaremos
> los que moros han de ser,
> e cristianos, sin facer
> desaguisados estremos
> a ninguno» (vv. 1179–83)[28]

La «soiza» no se realiza finalmente dentro de la obra, pues el rey ordena a sus soldados a que marchen a la guerra contra Portugal, pero la inclusión de este pasaje en la comedia revela cierta familiaridad con su forma de organización y la vigencia que tenía para el público este tipo de espectáculo a medio caballo entre lo festivo y lo militar, y es probable que Vélez de Guevara tuviera en mente la escenografía de estos festejos urbanos para subrayar la espectacularidad de su teatro.

Espectacularidad y puesta en escena

La inclusión de mujeres guerreras y batallas de «moros y cristianos» inciden en la espectacularidad y el boato característico del teatro de Vélez de Guevara, que ya ha sido resaltado por George Peale[29]. Así mismo, el poeta se aprovecha de los efectos sonoros para reforzar la creación de los diferentes espacios y escenas. La presencia de músicos se hace explícita durante las dos visitas del rey García a doña Blanca (vv. 106–07, 165–66), en las que deben interpretar los romances tradicionales[30]. Mientras estas escenas de canto sugieren cierta intimidad, el resto del paisaje sonoro trata de evocar espacios públicos. Así, las fiestas en París por la boda de Ramiro y Margarita aparecen anunciadas por el sonido de «*chirimías*» (v. 2269+), mientras que el duelo entre Ramiro y Orduño viene marcado por el sonido de «*cajas y clarines*» (v. 1947+), que evoca al acontecimiento de un torneo. La sensación de guerra se genera en el público fundamentalmente a través de los tambores militares—*cajas*—,

[28] Sobre las «zuizas» como elemento a caballo entre el alarde militar y la fiesta, y que a menudo implicaban el uso de vestimenta a la morisca, ver Miguel-Ángel González Hernández, *Moros y cristianos: del alarde medieval a las fiestas reales barrocas*, pp. 31–36; William Childers, «Manzanares 1600: Moriscos from Granada Organize a Festival of 'Moors and Christians'»; e Irigoyen-García, pp. 149–56.

[29] «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero», 79. Ver también *idem*, «Conflagraciones teatrales: fichas para la poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)».

[30] Sobre la interrelación entre los romances y la música en *Los fijos de la Barbuda*, véase Crivellari, pp. 135 y 140.

tanto para evocar el estado de la guerra civil que encuentran Ramiro y Orduño al llegar a Francia (v. 1829+) como en el asalto de Marsilio a Pamplona (vv. 2626+, 2702+), al que se replica con las propias cajas del ejército de Ramiro, Orduño y la Barbuda cuando llegan al rescate (v. 2722+). Así mismo, fuera de escena se producen efectos sonoros, como cuando, al asaltar Pamplona «*suena dentro grita y voces de guerra*» (v. 2702+).

Junto al uso de la música y de efectos sonoros, se hace uso del espacio escénico para escenificar el asalto de Marsilio a Pamplona. Don García y Urraca se asoman a la muralla (v. 2582+), y las tropas de Marsilio tratan de tomarla con sus escalas (vv. 2626+, 2702+). Más complejo resulta el uso de caballos estipulado por la comedia. Cuando Blanca de Guevara va a buscar a sus hijos para que luchen contra el rey Marsilio, se especifica que debe montar a caballo: «*Sale La Barbuda por enfrente del tablado a caballo, con una lanza en la mano*» (v. 2325+), y de hecho debe pronunciar todo su discurso desde el mismo, pues la acotación final de esta escena señala «*Revuelve el caballo y vase*» (v. 2437+). El uso de caballos, relativamente habitual en la Comedia Nueva, exigía una cierta adaptación del espacio escénico del corral[31]. Como sugiere Peale a propósito de esta escena, que compara con otras similares en la obra de Vélez, la aparición de Blanca de Guevara a caballo serviría para romper la ilusión de la cuarta pared[32]. Más complicada y efectista resulta la entrada final de Santiago durante la batalla con el rey Marsilio, que aparece «*arriba en un caballo*» (acot. 2768+)[33]. La obra contrapone así los espacios abiertos en los que predomina la acción con otros en los que suceden las intrigas palaciegas y los enredos amorosos, como la corte del rey o la casa de Blanca de Guevara[34].

Ann L. MacKenzie, que describe la obra como «[t]heatrically effective but mentally undemanding» por la carencia del desarrollo psicológico de los personajes, plantea que Vélez «has concentrated on creating obtrusive visual and sound effects»[35]. Aun cuando no coincida con su juicio negativo de la comedia, hay que conceder que efectivamente *Los fijos de la Barbuda* es una comedia de capa y espada donde prima el elemento espectacular por encima del desarrollo psicológico de los personajes.

[31] Ver José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, 492–504. La entrada a caballo no resultaría tan complicada cuando la escenificación tuviera lugar en un espacio público, como en el caso de Leganés que analizo más adelante.

[32] «Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva», pp. 206–09.

[33] *Cf.* Francisco Márquez Villanueva, *Santiago: trayectoria de un mito*.

[34] Odile Lassere-Dempure, «Pouvoir et contre pouvoir dans le théâtre de Luis Vélez de Guevara», pp. 146–48, que analiza los espacios de la casa de Blanca de Guevara y la transgresión del mismo por el rey.

[35] Reseña a la edición de M. G. Profeti, p. 408.

Indumentaria

El uso de la indumentaria constituye otro de los elementos que buscan atraer al público (y que suponen de hecho el gasto principal en el que tienen que invertir las compañías de teatro) y que marca la evolución dramática de los personajes. En sus primeras apariciones, tanto el rey y su séquito como doña Blanca de Guevara y sus hijos salen «*a lo antiguo*» (vv. 1+, 4+, 133+), y la propia doña Blanca llama la atención sobre su indumentaria: «Este es el traje primero / de los montañeses nobres» (vv. 195–96). Estos trajes probablemente constituyan convenciones teatrales y no descripciones etnográficas fidedignas[36]. El problema es que la acotación no marca la diferencia entre el rey y su séquito por un lado y los hidalgos aldeanos por el otro. Es probablemente por ese motivo que en una de las variantes tardías del texto se aclara que Blanca de Guevara y sus hijos aparecen «*a la antigua, de labradores*», para marcar esa diferencia que va a ser de inmediato tematizada en el argumento de la obra[37]:

Rey. El vueso 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.
Este es el traje primero
de los montañeses nobres
que siempre vestir espero,
endemás que entre estos robres
es agraciado y ligero.
Ansí el venado que vuela

[36] Sobre el anacronismo indumentario en la escena española, ver José María Ruano de la Haza, «El vestuario en el teatro de corral», pp. 55–59.

[37] MS 16165 de la Biblioteca Nacional de España—*MS2* en la edición presente—, que es el testimonio seguido por Profeti, p. 94.

puedo seguir y alcanzar,
cuando el pavor le da espuela,
fuera de que coido andar
como mi madre y agüela. (vv. 185–204)

Blanca alaba así el traje villano tanto por su comodidad para la vida que lleva como porque apela a una cierta tradición cultural de la que se enorgullece. Pese a todo, Blanca es obviamente consciente de las convenciones sociales y por lo tanto ordena a Mudarra que cambie su atuendo y el de sus hijos para ir a la corte de Navarra:

Atavïadvos, Mudarra,
y lo mejor que ser pueda,
de vuesa gorra de seda
y la calza más bizarra,
del más enlocido sayo,
[…]
dejando luego a la hora
el traje de la campiña. (vv. 344–55)

Blanca no se limita a ordenar este cambio indumentario, sino que indica cuál debe de ser el origen de las prendas:

le pondréis un atavío
de los que el velado mío
—Haya buen siglo—, escochad,
en su desposorio dio
a los pajes de librea,
y ved, Mudarra, que sea
el que más allí enloció,
que finca en el mi almacén
aquesta librea toda (vv. 357–65)[38]

[38] Este pasaje es significativo porque indica el cambio semántico que está experimentando el término «librea» a comienzos del siglo XVII. Mientras en el XVI todavía se entendía «librea» como el vestido que los criados recibían por su servicio, a principios del XVII comienza a adquirir el significado de «uniforme» y a perder la noción de que se trata de prendas otorgadas. Mercedes Agulló y Cobos documenta cómo los «alquiladores de hatos» comienzan a ser llamados «alquiladores de libreas» en la segunda mitad del siglo XVII («'Cornejos' y 'Peris' en el Madrid de los siglos de oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)», 186), aunque el cambio semántico se produce antes. Si Blanca de Guevara conserva las «libreas» de su boda, es porque estas fueron sólo prestadas a los pajes para la ocasión, y no regaladas como ocurría a menudo.

Ramiro y Ordoño todavía encarnan una segunda transformación indumentaria cuando aparecen «*a lo francés*» (v. 2269+) en las celebraciones por la boda de Margarita. Y Urraca los señala en la batalla contra Marsilio como:

> [A]quellos dos que allí miro
> con aquellas blancas plumas
> sobre franceses sombreros
> que en Navarra non se usan. (vv. 2727–30)

Esta transformación indumentaria de los dos protagonistas se ve reflejada de forma burlesca —y no siempre predecible— en los cambios en la apariencia del gracioso Sancho. En un primer momento aparece como «*labrador*» (v. 1+)[39]. Más tarde, Blanca les ordena cambiar su atuendo para ir a la corte de Navarra. Sancho aparece vestido de cortesano «*con vestido gracioso, con gorra y capa*» (v. 415+), y como él mismo indica, se siente fuera de lugar en estas vestimentas:

> E yo quisiera saber,
> éstas, ¿cómo han de fincar?,
> que en tan estrecho lugar
> non sé cómo he de caber.
> Emparedado me han puesto,
> y en dos embudos metido.
> Contra el Rey, ¿qué he cometido
> que ansí me finca? ¿Qué es esto?
> Calzas, calzas, combas dos,
> que ya el mi letijo veis,
> por la virtud que tenéis
> y vos ha donado Dios,
> que me digáis de qué guisa
> os tengo de atavïar,
> que non vos puedo pasar
> a cubrirme la camisa. (vv. 416–31)[40]

[39] La primera acotación de la obra indica que «*sale Sancho, gracioso, de labrador*» (v.. 1+), lo cual debe interpretarse como que Sancho aparece en escena con una versión ridícula del traje de labrador. Más adelante doña Blanca y sus hijos aparecen «*a lo antiguo, de labradores*» (v. 133+). Ambas variantes están relacionadas, ya que, así como se recalca la diferencia entre los hidalgos montañeses y los de la corte porque los primeros aparecen caracterizados como labradores, el texto necesita introducir una nueva marca de diferencia para distanciar a estos del villano Sancho.

[40] Endres, p. 26, Profeti, «Attanti», pp. 206–07, y Crivellari, p. 170, apuntan que esta mención de las calzas es una instancia de intertextualidad con el conocido poema de Conde Claros que se acaba de cantar en la escena anterior.

Ante su incapacidad de vestirse como es debido, Blanca le instruye sobre la forma en que debe de ponerse cada prenda:

> Subidvos ahí las bragas,
> y ponedvos la abujeta
> que en ellas finca cosella.
> [...]
> Polidvos esa coleta,
> ponedvos bien el capote,
> llevalde al uso, y erguido,
> que non fuera tan lucido
> si fuera de chamelote.
> Poned derecho el plumaje
> en vuestra gorra velluda. (vv. 455–65)

Noël Salomon analiza este pasaje de la comedia de Vélez de Guevara junto a otros similares donde el villano es ridiculizado en la comedia al adoptar la indumentaria que no le pertenece por su clase social[41]. Aunque coincido con Salomon en su interpretación de este pasaje en el contexto de su representación en la corte, cabe considerar que su recepción sería bien distinta en una comunidad rural—como la que analizo al final de esta introducción—, donde tal vez se recibiría la escena a la inversa como una burla de la moda de la corte. En cualquier caso, toda esta escena utiliza el proceso de ponerse la ropa para subrayar cómo el vestido es una tecnología que requiere un aprendizaje social, y en la que el cuerpo del actor constituye el espacio sobre el que se construye la comicidad.

Observamos en Sancho un tercer cambio indumentario, cuando aparece al principio del tercer acto «*vestido de peregrino*» (v. 2119). En esta ocasión el texto no reflexiona sobre el atuendo de Sancho, y no hay ninguna justificación argumental para que Sancho vaya vestido como peregrino. De hecho, su aparición para avisar sobre el cerco de Pamplona es intrascendente, por cuanto acto seguido es «la Barbuda» quien aparece para repetir el anuncio del cerco e increpar a sus hijos para que acudan en ayuda de don García. La irrelevancia argumental de la presencia de Sancho en esta escena indica que el único motivo para aparecer disfrazado de peregrino ridículo es para introducir un interludio cómico entre las escenas de acción[42].

En otras ocasiones hay ciertas prendas que adquieren un valor dramático. Es el caso de la capa de Mudarra, que Blanca se pone para ocultar su identidad cuando ataca a los músicos del rey de Navarra (vv. 1584–1683), así como del guante que Marsilio arroja al suelo en señal de desafío al marchar de la corte de Pamplona (v. 927+), que Ramiro y Orduño

[41] *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, p. 86.

[42] Para un estudio de la caracterización indumentaria «a lo gracioso», ver Jesús Gómez, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, pp. 70–72.

se aprestan a recoger y luchan con él hasta romperlo, probablemente como una forma para remarcar su personalidad impulsiva (vv. 928–38).

Una temprana representación rural (Leganés, 1611)

Resulta interesante comprobar como cada una de esas instancias históricas y temáticas se actualizan en la escenificación en un contexto cercano a su escritura. Para tratar de reconstruir la puesta en escena de este drama histórico, contamos con la información contenida en los libros de cuentas de la cofradía de San Nicasio en Leganés, en los cuales se documenta una escenificación de *Los fijos de la Barbuda* en aquel pueblo a finales de 1611[43], que contribuye a la datación *ad quem* de la obra, como apunta Peale en el estudio bibliométrico de la presente edición. Además, frente a las representaciones conocidas, una en un corral de comedias en Sevilla en 1643[44] y otra en palacio en 1697[45], la de Leganés se produce en un contexto rural. Las cuentas de la cofradía de San Nicasio apuntan de hecho a una representación anterior a la que se hizo en Leganés en noviembre de 1611, ya que se menciona que el texto para representar se copió de otro registro tomado prestado de la cercana villa de Parla, lo cual indica de forma indirecta que hubo una representación anterior de la comedia en esta localidad[46]. Aun cuando esta referencia apenas permite adelantar ligeramente la fecha límite de composición de la obra, las cuentas de la cofradía resultan un documento esencial porque ofrecen información bastante detallada que permite reconstruir las características de una temprana representación fuera de la corte.

Por lo que se trasluce en el documento, la escenificación se había programado originalmente para la fiesta de San Nicasio, que se celebra el 11 de octubre, pero tuvo que ser cancelada por el fallecimiento de la reina Margarita de Austria, ocurrido pocos días antes, el 3 de octubre de 1611[47]. Por esta razón se decidió posponer la fiesta al día de San Andrés, el

[43] Archivo Municipal de Leganés, Libro de cuentas de la Cofradía de San Nicasio, 1601–1700. Agradezco a Eugenio Villarreal Mascaraque por su generosa ayuda durante mi visita al archivo.

[44] Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre,* 2: 1100.

[45] *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699*, p. 297.

[46] Charles Davis ha estudiado la actividad teatral en el sur de Madrid, sobre todo para las décadas posteriores al objeto de este artículo. En su artículo sobre Leganés, Davis toma como fuente los protocolos notariales; no parece haber consultado el Libro de cuentas de la Cofradía de San Nicasio, que sin duda le habría servido para complementar su investigación.

[47] Para las exequias celebradas en Valladolid y Alcalá de Henares, ver, respectivamente, Jesús Urrea, «Exequias por la reina Margarita de Austria en Valladolid», y María Evangelina Muñoz Santos, «Exequias reales por la reina Margarita de Austria celebradas en Alcalá de Henares».

30 de noviembre. Durante este intervalo debió de mediar alguna protesta por la organización de las fiestas, pues el 19 de noviembre de 1611 el teniente de corregidor de Madrid prohibió la celebración de las fiestas de San Nicasio, alegando el excesivo gasto en comedias y danzas, así como en juegos de cañas y corridas de toros[48]. Lo que se desprende de las cuentas de la cofradía de San Nicasio es que tanto la comedia como las danzas tuvieron lugar a pesar de la prohibición, lo cual no es sorprendente, ya que la carta del teniente de corregidor no fue leída hasta el 29 de noviembre, el día anterior a la fiesta, cuando todas las partidas debían de estar contratadas y cuando los actores estaban ya en Leganés[49]. O bien se obtuvo *in extremis* la licencia para realizar las fiestas, o bien el escribano Francisco López —el mismo que al año siguiente firma las cuentas de San Nicasio— actuó en connivencia con el mayordomo de la cofradía Vicente Labrandero y usó de la argucia de posponer el anuncio de la prohibición de la fiesta para así argumentar que los gastos ya estaban comprometidos y por lo tanto eludir la orden del teniente de corregidor. En total, en 1611 se gastaron unos 23.319 maravedís en la fiesta, incluyendo también gastos de cera y de misas[50].

La mayor parte de los gastos se refieren al transporte, manutención y salario de las «representantas», de las que no se dice el número, aunque la referencia al pago de «tres cabalgaduras» parece indicar que serían tres. Es de imaginar que estas actrices representarían los papeles de doña Blanca de Guevara—la Barbuda—, doña Urraca y la reina Margarita de Francia, aunque no se puede descartar la posibilidad de que las actrices representaran los papeles de los personajes masculinos más jóvenes, como Ramiro y Orduño, tal y como era habitual en la época[51]. El reducido número de actrices, así como la ausencia de menciones a actores masculinos en la documentación, indica que el resto de los papeles fueron interpretados por actores locales, que

[48] Archivo Municipal de Leganés, Documentos de San Nicasio 3, transcrito aquí en apéndice como Documento 2. Esta carta ha sido parcialmente transcrita por Juan Alonso Resalt y José María Sánchez, San Nicasio, un patrón para Leganés, pp. 45–46. Tras la fecha, se añade que las fiestas deben ser prohibidas igualmente por el luto de la reina, pero este añadido a posteriori está obviamente tratando de acumular argumentos en su causa, y no parece por lo tanto la motivación principal de la prohibición.

[49] Las cuentas de la cofradía de San Nicasio no dicen qué ocurrió con los toros y las cañas, que probablemente corrían a costa del concejo. Resulta imposible comprobar este aspecto puesto que no se conserva documentación municipal de este periodo en el Archivo Municipal de Leganés. Tal vez podría encontrarse alguna referencia en los protocolos de los escribanos que trabajan en Leganés en esta época. Los más prometedores serían los de Juan Montero, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 32.575 y 32.576, que lamentablemente no me ha sido posible consultar debido a su mal estado de conservación. Igualmente improductiva resultó mi consulta de los protocolos de Francisco López (AHPM 32.579–91), debido en parte a las lagunas para estas fechas, y en parte, de nuevo, al mal estado de conservación de algunos volúmenes.

[50] Revisando los gastos hechos en los años anteriores para la misma ocasión, la cantidad presupuestada es similar a la gastada en 1611, por lo que tal vez la denuncia se refería más a los excesos del concejo que a los de la cofradía.

[51] Ruano de la Haza y Allen, p. 320.

buscarían ayuda profesional[52]. De hecho, la referencia a un traslado de la comedia realizado en Leganés sugiere que cada grupo debía aprender el papel por su cuenta—debemos suponer que las actrices contaban con su propio traslado—, y tal vez ensayaran juntos el día anterior a la escenificación, ya que la mención a una partida para una «colación» la víspera de la fiesta indica que las actrices llegaron a Leganés el día antes. Tanto la forma en que circulan las copias como la contratación de actores aislados invitan a pensar que, hacia 1611, *Los fijos de la Barbuda* no se trataba ya de una comedia nueva, sino de una pieza conocida del repertorio de años anteriores[53].

Parece que no se trata de una casualidad que la obra elegida tuviera un fuerte componente femenino, ya que las contrataciones de los años anteriores sugieren que los organizadores de las fiestas de San Nicasio solicitaban intencionalmente obras con protagonistas femeninas y por lo tanto con un cierto atractivo erótico[54]. En los años posteriores a 1611 desaparece la mención explícita a «representantas», por lo que es posible que la protesta por las fiestas de ese año se debiera a una reacción moralizante no sólo contra los excesivos gastos, sino también contra la búsqueda de mujeres en escena[55].

A pesar de que las danzas y la comedia se contratan por separado, se organizan como un todo orgánico, y se espera que los músicos participen igualmente en la comedia. Así, se cuenta por igual la partida conjunta de 110 reales para «las mujeres y músicos» que fueron a Leganés, sin desgranar cuánto se pagó a cada uno de los dos grupos. Es probable que estos

[52] Esta actividad de contratar actores profesionales para ayudar en representaciones llevadas a cabo por actores locales ya fue señalada por Noël Salomon («Sur les représentations théâtrales», 408–10). Charles D. Davis y J. E. Varey documentan ampliamente este tipo de contratos para los pueblos de la región de Madrid, demostrando que se trataba de un fenómeno muy común y no de una actividad marginal como se creía hasta entonces (*Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García Albertos: 1634–1660*, 1: CLXXXV–CXCIV). Para casos similares en la vecina Parla, ver también Davis, «Teatro y fiesta en Parla», 28–31. Los datos ofrecidos por Davis para el caso de Leganés, que estudia sólo a partir de 1623, muestran que a partir de esta fecha se solían contratar compañías profesionales (*idem*, «Teatro y fiesta en Leganés», pp. 23–31).

[53] Salomon señala que las compañías profesionales detentaban los repertorios más novedosos y que los actores locales normalmente sólo podían acceder a una copia de comedias que ya habían sido abundantemente representadas («Sur les représentations théâtrales», pp. 408–10).

[54] Se menciona también la llegada de «representantas» venidas de Madrid en 1605, 1606 y 1609; en 1607 no parece que se contratara comedia, probablemente porque la cofradía centró sus esfuerzos en aderezar la ermita. Sobre la situación de las actrices en el siglo XVII, ver Melveena McKendrick, «Representing their Sex: Actresses in Seventeenth-Century Spain»; y Teresa Ferrer, «La mujer en el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora».

[55] En años inmediatamente posteriores los libros de cuentas proporcionan menos información, probablemente porque la cofradía redujo su inversión en festejos. En 1612 se habla de «los comediantes» en masculino, y en 1620 las actrices están acompañadas por otros actores masculinos, lo que sugiere una mayor precaución a la hora de contratar actrices para estas comedias.

músicos tocaran no sólo en las danzas que tuvieron lugar el día de la fiesta, sino también en la misma comedia, que exige la presencia de músicos durante las dos visitas del rey García a doña Blanca (vv. 106–07, 165–66). Lo que sí se indica explícitamente en las cuentas es que el danzante Andrés Garrote hizo un número durante la comedia con «çapatos groseros», detalle que invita a pensar que el dicho Garrote fue el encargado de representar el papel del gracioso Sancho[56].

Las cuentas incluyen además una partida para la construcción de un tablado—puesto que Leganés carecía probablemente de corral de comedias y la escenificación tenía lugar en la plaza—, así como dos partidas específicas para la utilería teatral. En primer lugar, hay una partida de cinco reales para las armas, alguna de las cuales probablemente sería usada por la actriz que representara a doña Blanca de Guevara cuando ataca a los músicos del Rey don García (vv. 1604–1660), y cuando va a buscar a sus hijos para que luchen contra el rey Marsilio. Obviamente las armas también serían empleadas por otros personajes masculinos, especialmente durante la escena del duelo entre Ramiro y Ordoño (vv. 1948–2087) y, en la tercera jornada, en la escena en la que se escenifica el cerco de Marsilio a Pamplona y la batalla final entre musulmanes y cristianos. El gasto de cinco reales por las espadas indica que debía tratarse de accesorios teatrales, y no de armas reales, cuyo coste habría sido mucho mayor[57].

La otra partida, la segunda en importancia poco después del salario de las actrices y los danzantes, es para el vestuario, que se arrienda al alquilador de hatos Luis de Monzón[58]. Aunque las cuentas no especifican el vestuario utilizado, dado el tema de la obra podemos imaginar que incluiría atuendos de «moros» para el rey Marsilio y sus soldados.

De hecho, la primera aparición ya citada de doña Blanca de Guevara y sus hijos refuerza la identificación con el campesinado, ya que salen «*a lo antiguo*» (v. 133+)[59], y la propia doña Blanca llama la atención sobre su indumentaria: «Este es el traje primero / de los montañeses nobres» (vv. 195–96). Aun cuando estos trajes probablemente constituyan convenciones teatrales y no descripciones etnográficas fidedignas, los habitantes de Leganés

[56] Sobre la integración de los músicos en la representación teatral, ver Burningham 161–62; María Asunción Flórez Asensio, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, pp. 282–98; y Davis y Varey, 1: cxviii–cxix.

[57] Es posible que se tratase de espadas «negras», utilizadas en la esgrima, y por lo tanto más baratas a la par que inofensivas. Ver Germán Dueñas Beraiz, «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas», pp. 220–21. Agradezco a Manuel Olmedo Gobante por esta referencia.

[58] La actividad de este alquilador de hatos ha sido ampliamente documentada por Bernardo José García García, «El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos», y Mercedes Agulló y Cobos, «'Cornejos' y 'Peris'». En el libro de cuentas de la Cofradía de San Nicasio también hay constancia de que se alquiló la indumentaria de la representación del mismo Luis de Monzón en 1606.

[59] Como se ha notado, en una de las variantes, estos personajes aparecen «*a lo antiguo, de labradores*».

sentirían más empatía con los protagonistas que subrayan su origen rural y que a pesar de su falta de adaptación a los usos cortesanos se ven finalmente beneficiados por una fulgurante ascensión social. Los libros de cuentas de San Nicasio no ofrecen ninguna información que permita analizar como se llevaría a escena el uso de la «fabla antigua» ni cuál sería la recepción de este dialecto teatral en una comunidad rural de la periferia madrileña, pero podemos imaginar que reforzaría la vinculación identitaria con el campesinado.

En conclusión, esta referencia a una temprana representación de *Los fijos de la Barbuda* demuestra el éxito de la obra en un entorno rural como Leganés—y, de forma incidental, también en la vecina Parla. *Los fijos de la Barbuda* debió de causar una cierta impresión en Leganés, pues es la única comedia mencionada por el título en las cuentas de la cofradía de San Nicasio entre los años 1601 y 1630[60]. La causa de este éxito probablemente se deba a la combinación de diversos elementos: la glorificación de sus protagonistas montañeses, la erotización de las actrices representando a mujeres guerreras y la dosis de acción escénica, lo que permite vislumbrar bajo qué condiciones se representaba la comedia.

JAVIER IRIGOYEN-GARCÍA

[60] *Cf.* Charles Davis, «Teatro y fiesta en Leganés», pp. 24 y 31; *idem*, «Teatro y fiesta en Parla», pp. 27–28. Documenta la representación en Parla de *El emperador* para la fiesta de Corpus Christi, el 15 de junio de 1623. Se trata de *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, también de Vélez de Guevara. La obra se había estrenado dos semanas antes, el 28 de mayo, en el Real Alcázar ante los Reyes, el príncipe Carlos de Inglaterra, el duque de Lerma, el de Buckingham y los Grandes del Reino. Véanse los respectivos estudios introductorios de Harry Sieber y C. George Peale, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, pp. 12–15, 39, 43–44.

APÉNDICES

1

Libro de Cuentas de la *f*Cofradía de San Nicasio 1601–1700.
Archivo Municipal de Leganés. Sin foliación.

En el lugar de Leganés, jurisdicción de la villa de Madrid, a veinte y ocho días del mes de febrero de mil y seiscientos y doçe años, ante mí, Francisco López, escribano público del número e ayuntamiento del dicho lugar, se juntaron Pedro Çamorano, alcalde del cabildo y cofradía del señor San Nicassio, patrón y abogado de la peste, y Andrés Muñoz Blanco, cura de Bastaraque y Obera, mayordomo, oficiales que son del dicho cabildo desde el día de Santo Andrés que passó de mil y seiscientos y onçe hasta el día de Santo Nicassio que verná deste dicho año, a tomar quentas a Biçente Labrandero, mayordomo que fue del dicho cabildo con Francisco Montero, yerno de Vallejo, alcalde que fue y oficiales en el año pasado de mil y seiscientos y diez, los quales dichos oficiales juntos tomaron la dicha quenta al dicho Biçente Labrandero de los maravedís que el dicho año entraron en su poder, ansí de limosnas como de mandas y otras cosas, haciéndole cargo de todo ello en esta manera:
[…]

Y dieciséis reales que hiçieron de gasto las mujeres que binieron a rrepresentar para el día de San Nicassio, y aquel día no se hiço la fiesta por la muerte de la reina nuestra señora, y se tomaron a quenta.

Y diez reales que se dieron a Diego de Móstoles por llebar a las dichas mujeres.

Y otros diez reales que se dieron a Andrés Garrote para traer a las dichas mujeres para el día que se hiço la fiesta, que fue el día de Santo Andrés de seiscientos onçe.

Y seis reales que dio a Tomás Baqueriço para unos çapatos para que dançase.

Y cinco reales que costaron las armas para Los fijos de la Barbuda.

Y seis reales de tres cabalgaduras para llebar las mujeres rrepresentantas.

Y dos reales de una mula para llebar el hato de la representaçión.

Y dieciocho reales que dio a Grabiel Nabarro, albañil, y Felipe Martín, por haçer el tablado.

Y treinta y quatro reales de colación para dar a los dançantes y representantes el día de la fiesta y la bíspera.

Y seis reales que costaron unos çapatos groseros con que hiço una figura de representación Andrés Garrote en la comedia.

Y cinco reales de una gallina que se dio a Tolssa porque tañó el cajón la bíspera y día de la fiesta a las bísperas y missa.

Y ocho reales que di a Miguel Saltillos por que tañese la chirimía con el dicho Tolsa. […]

Y dieciocho reales que dio a Bernaldo Martín para ayuda a la librea y pagar al maeso de la dança que hiço por su quenta.

Y quinçe reales del gasto que hiçieron las mujeres quando binieron a representar el día de la fiesta, que fue día de Santo Andrés.

Y más dos reales de unos çapatos que se dieron a Juan Sánchez para que dançasse.

Y más diez reales que dio al presente escribano destas quentas por la ocupación dellas y otros negocios citaciones que entre año se haçen en el dicho cabildo.

Y catorçe reales que costó el trasladar la comedia de Los fijos de la Barbuda y sacalla en papeles, porque se trajo el registro de la villa de Parla, y se tornó a ynbiar luego como se trasladó. […]

Ytem más da por descargo y se le reçibe en quenta setenta y quatro reales del hato de la representación, que por carta de pago firmada de Luis de Monçón pareçe le pagó por el dicho hato que alquiló, como dicho es.

Ytem más da por descargo y se le reçibe en quenta ciento y diez reales que pareció abía pagado a las mujeres y músicos que binieron a la representación y fiesta que se hiço el día de Santo Andrés el dicho año de seiscientos y onçe.

Ytem más da por descargo y se le reçibe en quenta al dicho Biçente Labrandero ciento y treinta y dos reales que pareció aber pagado y dado a Juan Martín, por la dança que hiço para la dicha fiesta el dicho día de Santo Andrés.

Que suma y monta el descargo que da el dicho Biçente Labrandero veinte y tres mil y trescientos y diecinueve maravedís.

2

Documento de San Nicasio.
Archivo Municipal de Leganés. Sin foliación.

El licenciado Justino de Chaves, teniente de corregidor de la villa de Madrid y su tierra por el rey nuestro señor, a bos, los alcaldes ordinarios del lugar de Leganés, concejo y regimiento y oficiales de él, y qualquiera de vos; a mi noticia a venido que en ese dicho lugar hacéis hacer fiestas de juego de cañas, comedias y fiestas de correr toros, y otras fiestas y dançaș, sin ser necesario, en que se gastan los bienes propios y rentas del concejo y cofradía de San Nicasio dese dicho lugar y se desfraudan y bienen en mucho menoscavo, no lo debiendo hacer. Por tanto, por el presente vos mando no agáis las dichas fiestas ni ninguna dellas de aquí adelante sin licencia y mandado de los señores del consejo supremo de su magestad o de la justicia desta dicha villa so pena de veinte mill maravedís para la cámara de su magestad, y por la dicha pena mando a qualesquiera escrivano lo notifique e dé testimonio de ello. Firmado en Madrid a diecinuebe días del mes de nobienbre de mil y seiscientos y honce. Mayormente que el tiempo presente es de luto y sentimiento que se deue hacer por la reyna nuestra señora.

3

Documento de San Nicasio.
Archivo Municipal de Leganés. Sin foliación.

En el lugar de Leganés a veinte y nueve días del mes de nobienbre de mill y seiscientos y once años, yo Francisco Lopez, escrivano público del número e concejo leí y notifiqué el mandamiento del Licenciado Justino de Chaves, teniente de corregidor de la villa de Madrid. Destas ha parte escrito a Loriente Cano y Pedro de Cáceres, alcaldes ordinarios en el dicho lugar, en sus personas para que le cumplan, y dixeron están presto de le cumplir, y en su cumplimiento mandaron a mí el presente escrivano notifique el dicho mandamiento a Francisco Montero y Biçente Labrandero, oficiales del cabildo y cofradía del señor San Nicassio, para que no hagan la fiesta quel dicho mandamiento dice y tienen prebenida para mañana, día de Santo Andrés, so las penas en él contenidas, y ansí lo respondieron y en fe dello lo firmé.

Francisco López, escriuano

La trayectoria textual de Los fijos de la Barbuda

«La tradición textual de *Los hijos de la Barbuda* es muy rica»[1]. Con estas palabras tan precisas al inicio de su edición crítica Maria Grazia Profeti, en 1970, caracterizó el estado textual de la comedia que ahora volvemos a presentar con nueva evidencia testimonial y con otros propósitos filológicos. Desde la publicación de aquella edición, que por su documentación textual y anotación constituyó en su momento un verdadero hito de la ecdótica española, la tradición textual de la obra se ha ampliado. En 1974, en Inglaterra, se presentó otra edición crítica cuyos propósitos y metodología representaban, dentro del ámbito del teatro clásico español, un interesante experimento ecdótico, y tras el milenio los nuevos dispositivos tecnológicos dieron acceso directo a manuscritos antiguos que hasta su reproducción digital habían permanecido sin registro bibliográfico ni crítico en sus fondos respectivos, en Barcelona y Sevilla.

La trayectoria de *Los fijos de la Barbuda* se ha desarrollado en cuatro etapas cuyos rasgos reflejan los intereses y la epistemología de su época respectiva:

1) En la segunda década del siglo XVII, precisamente, en el corto espacio de dos o tres años, la tradición textual está materializada por las ediciones comerciales de la *Tercera parte de la comedias de Lope de Vega y otros auctores*. El texto de *Los fijos de la Barbuda* que consta en esa colección comedias derivó originalmente del autógrafo o, lo que es más probable, de algún apógrafo ahora perdido. La primera de dichas ediciones fue publicada en 1612, al parecer en Barcelona y vendida en Zaragoza; la segunda, del año siguiente, se imprimió en el taller madrileño de Miguel Serrano y Vargas, a costa del librero Miguel Martínez; y la tercera, de 1614, se produjo en Barcelona, en la imprenta de Sebastián de Cormellas, para el librero Juan Bonilla[2].

2) En la segunda mitad del siglo XVII la presencia de *Los fijos de la Barbuda* está testimoniada por seis manuscritos—una copia directa de la edición madrileña, tres apuntes de representación cuyos ajustes, atajos y tachaduras permiten vislumbrar cómo 'se vivía' la obra en las tablas de los coliseos, y dos copias en limpio relacionadas con estos últimos.

[1] *Los hijos de la Barbuda*, p. 7.

[2] Un manuscrito corresponde a esta primera etapa de la transmisión de la comedia. Se trata de una transcripción realizada, probablemente por el año 1626, por el mismo escriba que copió *El espejo del mundo*, también publicada en la *Tercera parte de Lope de Vega*, para la colección privada del cardenal Francesco Barberini. Ver nuestra edición de *El espejo del mundo*, pp. 89–94. También, Cassiano del Pozzo, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*; José Simón Díaz, «La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626».

3) A mediados del Ochocientos la ciencia española, arraigada en el Positivismo, recupera la obra, con muchas otras, en la edición «museística» de la Biblioteca de Autores Españoles. Se propone conservar el patrimonio teatral del pasado y presentarlo, limpio y corregido, en un formato que fuera cómodo para el público lector de la época, es decir, para la burguesía.

Y finalmente, 4) en 1970 y 1974, las ediciones citadas, destinadas al público especializado de filólogos. La primera de estas, de Maria Grazia Profeti, se propone aplicar los principios de la ecdótica lachmanniana y de la filología italiana al conjunto de los testimonios disponibles para presentar una aproximación justificada a la obra original. La otra, de Caroline Monahan, se concentra en los impresos aplicando la textología de R. B. McKerrow para acercarse a los usos lingüísticos y tipográficos del Seiscientos y así, supuestamente, a la obra original[3].

— *Los textos comerciales*

La primera de estas etapas corresponde a la segunda década del Seiscientos, cuando se publica la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*:

TP1 COMEDIA | FAMOSA DE | LOS FIIOS DE LA BARBVDA, | COMPVESTA POR LVYS | Velez de Gueuara.
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 [*sic,* procedente]. | (§§) | DEDICADAS A DON LUYS FERRER | y Cardona, del Abito de Sanctiago, Coadjutor en el oficio de | Portantvezes de General Gouernador deſta | Ciudad, y Reyno, y senor de la | Baronia de Sot. | (*) | ❦ | *CON LICENCIA DEL ORDINARIO.* | * EN BARCELONA, EN CASA DE * | Sebaſtian de Cormellas,al Call. | Año de 1612. | [Filete] | *Vendenſe en C,aragoça* [*sic*] *en caſa de* I*ayme Gotar* [*sic*, Gotart] | *Mercader de libros.*
25 fols. s. n., 8.º, sigs. A–C5, D, texto a dos columnas, excepto en las secuencias endecasílabas. Titulillos: Sig. A, que corresponde al Acto I: DE LOS FIIOS DE LA

[3] Los testimonios antiguos se registraron en su momento por Juan Isidro Fajardo, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, con atribución a Luis Vélez, fol. 27v; Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos*, pp. 194, 362, que atribuyó la obra a Juan Vélez de Guevara; Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, pp. 466b, 468a, 680–81, con atribución a Luis Vélez; Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, pp. 603a, 610a; Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II*, p. LIIa; Emilio Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», p. 280; Antonio Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, pp. 234b, 714b; Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography*, p. 55; Joaquín Montaner, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, p. 73; Caroline Monahan, «The Transmission of the Text of Luis Vélez' *Los hijos de la Barbuda*»; Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, pp. 696, 706; y Germán Vega García-Luengos, «Vélez de Guevara, Luis», p. 590. En el aparato crítico documentaremos los testimonios con las siglas indicadas a continuación.

BARBVDA. || COMEDIA FAMOSA; Sigs. B–D, correspondientes a los Actos II y III: COMEDIA FAMOSA || DE LOS FIIOS DELA BARBVDA. [D ELOS (*sic*) FIIOS DE LA BARBVDA. (sig. C^{r})]. Apostilla y censura manuscritas en la hoja final (D^{v}) del ejemplar madrileño: «Representado por tomas fernandez» […] «De orden del Gobierno, que no se de[n] estas comedias a los niños que no tenga[n] de 13 años». Biblioteca Nacional de España, R/14.096; Biblioteca Apostólica Vaticana, KKK.V-1[4]; British Library, 11728.f.93 (desglosado).

TP2 COMEDIA | FAMOSA DE LOS | FIIOS DE LA BARBVDA, | COMPVESTA POR LVYS | Velez de Gueuara.
TERCERA PARTE | DE LAS COMEDIAS | DE LOPE DE VEGA,YOTROS 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 el oficio de Portantvezes de General, Gouernador* | *desta ciudad y Reyno,y ſeñor de la Baronia de Sot.* | [Xilografía] | *CON LICENCIA,* | En Madrid, En caſa de Miguel Serrano | de Vargas, Año, 1613. | [Filete] | *A coſta de Miguel Martinez,* | *Vendeſe en la calle mayor, en las gradas de ſan Felipe*.
25 fols. s. n., 8.º, sigs. A–C5, D, texto a dos columnas, excepto en las secuencias endecasílabas. Titulillos: *Comedia famoſa* || *de los fijos de la Barbuda*.
Biblioteca Nacional de España, R/13854, Ti 93, T 55319/13 (desglosado); British Library, 11726.k.5; Biblioteca Provincial de Toledo, Sala 1, núms. 1722–46. Otros ejemplares: Bibliothèque Nationale de Paris. Yg. 274; Österreichische Nationalbibliothek, +38.H.2.(3); Biblioteca Vaticana, Stamp. Barb. KKK.V-11; Biblioteca Casanatense, T.I.3; Biblioteca Ambrosiana, S.N.V. 22.

TP3 Fol. 1. | [Banda ornamental] | COMEDIA | FAMOSA DE LOS | FIIOS DE LA BARBVDA. | *Compueſta por Luys Velez de Gueuara.*
PARTE | 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 A DON LVYS FERRER Y CAR- | dona, del Abito de Sanctiago, Coadjutor en el oficio de Portant | vezes de General Gouernador de la Ciudad, y Reyno, de | Valencia y ſeñor de la Baronia de Sor. [*sic,* Sot] | 82 | Año [Xilografía] 1614. | *Con Licencia del Ordinario.* | [Filete] | Impreſſo en Barcelona por Sebaſtian de Cormellas al Call. | *A coſta de Juan Bonilla Mercader de libros.*

[4] Véanse Antonio Restori, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, pp. 97–100; Maria Grazia Profeti, ed., *Los hijos de la Barbuda*, p. 9. Caroline Monahan (p. 11) observa con perspicacia el hecho de que el taller de Gabriel Ramos no tenía las letras Ç y *Ç* en su fondo de tipos, como se ve en el frontispicio, «*C,aragoça*», en el *dramatis personae* y en los vv. 622, 845, 899, 961, 2319, 2509, 2570, 2871, «C,aragoza». Monahan apunta también (p. 11, n. 6) el nombre «*C,uñiga*» en el fol. 6^{r} de los *Versos* de Fernando de Herrera, publicados por Ramos Bejarano en Sevilla, en 1619.

25 fols. numerados, 8.º, sigs. A3–C5, D–D3, texto a dos columnas excepto en las secuencias endecasílabas. Titulillos: Comedia famoſa [Comedia Famoſa (fols. 3ᵛ, 4ᵛ, 5ᵛ, 6ᵛ, Comedia famoſa, fols. 7ᵛ, 11ᵛ, 13ᵛ, 15ᵛ, 17ᵛ, 18ᵛ, 19ᵛ, 20ᵛ, 22ᵛ, 23ᵛ, 25ᵛ) || De los fijos de la Barbuda.
Biblioteca Nacional de España, Ti 92, R/25.201; British Library, 1072.k.13. Otros ejemplares: Freiburger Universitätsbibliothek, E-1215-ap. III; Biblioteca Vaticana, Racc, Gen. Lett. est. IV. 250, Racc, Gen. Lett. est. IV. 254 (mútilo); Biblioteca Nazionale, Firenze, 3-F-2-247.

La primera edición de la *Tercera parte* es en muchos sentidos una curiosidad que arreboza misterios bibliográficos e históricos[5]. En primer lugar, solamente tres de las obras del volumen pertenecen a Lope: *La noche toledana*, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* y *Vida y muerte del santo negro, llamado San Benito de Palermo* (también titulado *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*). El resto de la colección está conformado por dos comedias de Luis Vélez de Guevara, *Los fijos de la Barbuda* y *El espejo del mundo*; *La adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo* y *La próspera fortuna del Caballero del Espíritu Santo*, ambas de Juan Grajal; *La tragedia de doña Inés de Castro,* de Luis Mejía de la Cerda; *El esclavo del demonio,* de Antonio Mira de Amescua; y tres piezas de Damián Salucio del Poyo, *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos* y *La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*.

Como si no fuera bastante problemática la discrepancia entre la promesa del título *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega* y la realidad del contenido del volumen, siendo mayormente de *otros auctores*, la cuestión de su origen encubre otros enigmas, el primero de ellos, la posible existencia de una edición previa. La aprobación de *TP1* reza:

> Por Comiſſion del Illustriſſimo y excelentiſſimo ſeñor Iuan de Ribera, Patriarcha de Antiochia, Arçobiſpo de Valencia Monſeñor […] è viſto y examinado, vn libro intitulado *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega, y otros autores.* Y en ellas no e viſto coſa contraria à la Fe, ni por la qual no deuan imprimirse. Antes es vna aguda eſcuela de aduertencias, y documentos morales, para que todo eſtado de hombres aprendan a conocer los enemigos del Alma, y guardarſe de ſus enredos artificioſos. En fe de lo qual lo doy firmado de mi mano y nombre, en veynte y nueue de Agoſto 1611.
>
> *Imprimatur Caſanoua.* *Gaſpar Eſcolano, Retor de la Parroquial de ſan Eſteuan, y Choroniſta de ſu Majeſtad de la ciudad y Reyno de Valencia.*

[5] Véanse Jaime Moll, «La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores,* falsificación sevillana»; Luigi Giuliani, «*La tercera parte*: historia editorial»; C. George Peale, «Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*».

Hasta la fecha no se conoce ningún ejemplar de dicha edición. La Barrera sugirió que el impresor de la edición de 1611 pudiera haber sido Aurelio Mey, porque en 1608 publicó, en Valencia, un volumen titulado *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*. Como en las ediciones de 1612 y 1613 de la *Tercera parte*, el libro fue dedicado a Luis Ferrer y Cardona[6], había un poema preliminar, en tercetos, por Aurelio Mey, y hubo reimpresiones de Sebastian de Cormellas en 1609 y de Miguel Serrano de Vargas en 1614. Asimismo, la aprobación había sido ordenada por el Arzobispo de Valencia, y se realizaron reimpresiones en los talleres de Cormellas y de Serrano[7]. Pero en el contexto de los factores expuestos a continuación no parecerá muy aventurado pensar que la ortodoxia y autoridad de la aprobación y la designación de un impresor inexistente, Casanova, constituyen un componente más de la superchería que estaba detrás de la *Tercera parte*.

Ostensiblemente, la edición príncipe salió de las prensas de Sebastián Cormellas, en Barcelona. La portada y los preliminares hacen alarde de que la *Tercera part*e de Lope fue un producto emitido fuera del ámbito de la Corte, en la Corona de Aragón (Fig. 1), pero la evidencia material debajo de las apariencias exteriores delata otra realidad. Como Jaime Moll demostró con pruebas contundentes, se trata de una falsificación realizada en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano[8].

TP1 es un artefacto bien pobre. El papel es de baja calidad, la tipografía, bastante descuidada, y el diseño, apurado. Las viñetas y cenefas que adornan el tomo son muy irregulares. Parece que fueron seleccionadas al azar, ya que algunas no corresponden al tamaño de la plana. Sea por la producción rápida y barata, o simplemente por razón del descuido o ineptitud del cajista, su inadvertencia transparentó el verdadero agente de la edición. En catorce hojas el cajista llenó el espacio que quedaba en blanco con un grabado que traía las iniciales «G R B» (Fig. 2).

No carece de significación el hecho de que la *Tercera parte* fuese extravagante, es decir, que se compilara y se publicase fuera de la Corte, en Sevilla, y en formato tan pobre en comparación con otras colecciones similares. ¿Cómo explicar el simulacro de la apariencia levantina en una edición originada en Sevilla, sobre todo cuando aparenta ser el tercer volumen de las comedias del Fenix de los Ingenios, la mayor eminencia de la cultura popular de su generación? ¿Cuales eran las circunstancias que pudieran explicar los rasgos peculiares de la *Tercera parte* cuando era inaudita, en el Barroco espanol, la noción de pautar colecciones de obras teatrales en torno a un tema global? Y, finalmente, al tiempo que el duque de Lerma y sus cómplices se encontraban en la cumbre inexpugnable del poder, ¿qué motivos podrían impulsar la recopilación de una antología cuyo centro de gravedad temática problematizaba los sucesos en la Corte?

[6] «*A DON LUIS FERRER Y CARDONA*» figura en el fol. 2r–v de *TP1*, y en los fols. 3v–4v de *TP2*.

[7] Véanse Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, pp. 186–87; *idem*, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, pp. 677–80.

[8] Sobre este impresor véanse José María de Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, xvi–xvii; Joaquín Hazañas y La Rúa, *La imprenta en Sevilla (1475–1800)*, pp. 91–92; Francisco Escudero y Perosso, *Tipografía hispalense*, p. 39; Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV–XVII)*, 2: 571–73.

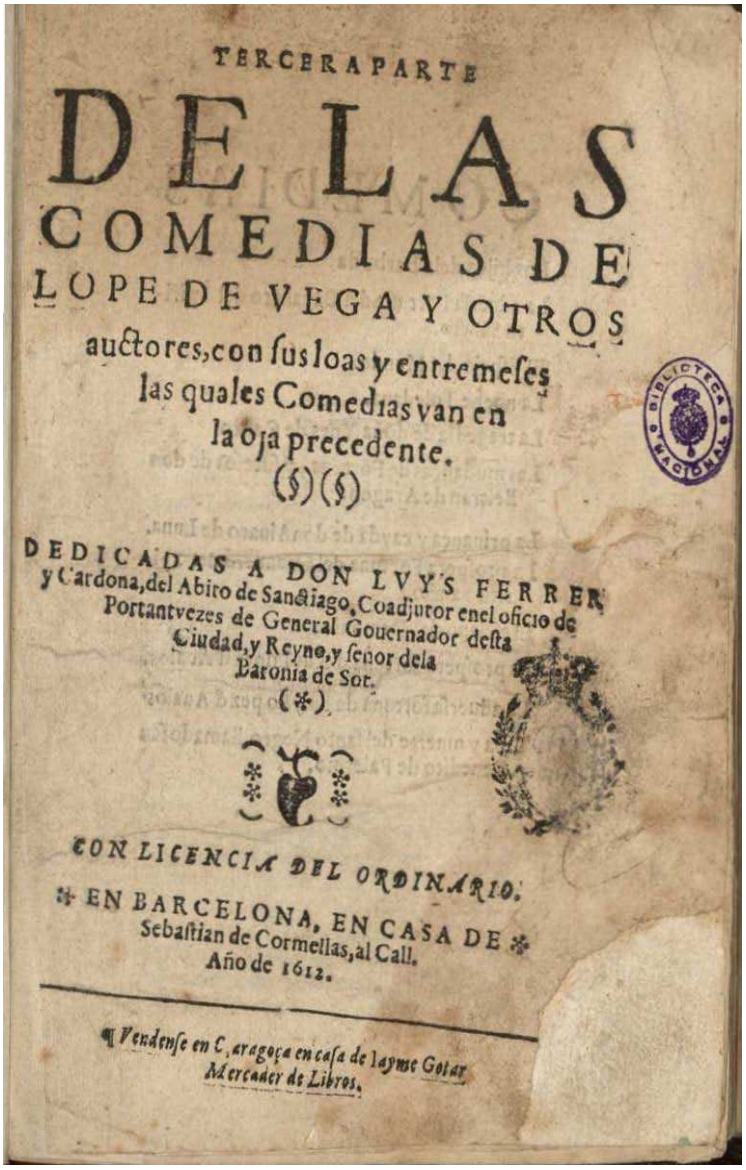
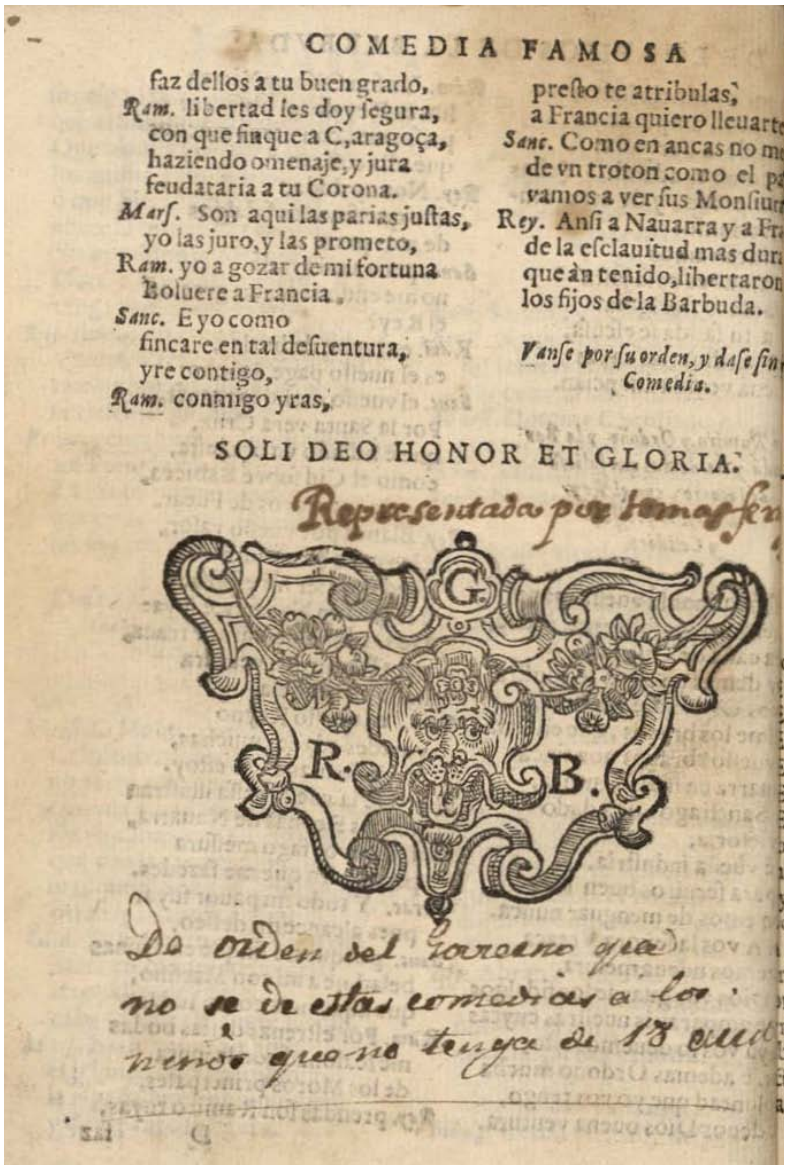

TERCERA PARTE
DE LAS
COMEDIAS DE
LOPE DE VEGA Y OTROS
auctores, con sus loas y entremeses
las quales Comedias van en
la oja precedente.
(§)(§)
DEDICADAS A DON LVY'S FERRER
y Cardona, del Abito de Sanctiago, Coadjutor enel oficio de
Portantvezes de General Gouernador desta
Ciudad, y Reyno, y señor dela
Baronia de Sot.
(*)
CON LICENCIA DEL ORDINARIO.
EN BARCELONA, EN CASA DE
Sebastian de Cormellas, al Call.
Año de 1612.
¶ Vendense en Caragoça en casa de Iayme Gotar
Mercader de Libros.
BIBLIOTECA NACIONAL

Fig. 1. Portada, *Tercera parte de la comedias de Lope de Vega,* Barcelona [*sic*], 1612

En su «historia editorial» de la *Tercera parte* Luigi Giuliani ofrece plausibles conjeturas acerca de estas cuestiones. Los motivos, según Giuliani, eran básicamente económicos: el nombre de Lope de Vega y la preponderancia de autores andaluces iban a garantizar ventas en Sevilla; el nombre y los títulos de don Luis Ferrer y Cardona, la licencia del Ordinario —que en la portada consta en letras mayúsculas en cursiva— y la supuesta circulación autorizada en Barcelona y Zaragoza implicaban sanciones que mitigarían cualquier duda acerca de su legitimidad; el deseo de minimizar el desembolso de capital se ve patente en la pobreza mate-



COMEDIA FAMOSA

faz dellos a tu buen grado,
Ram. libertad les doy ſegura,
con que finque a C,aragoça,
haziendo omenaje, y jura
feudataria a tu Corona.
Marſ. Son aqui las parias juſtas,
yo las juro, y las prometo,
Ram. yo a gozar de mi fortuna
Boluere a Francia.
Sanc. E yo como
fincare en tal deſuentura,
yre contigo,
Ram. conmigo yras,
preſto te atribulas,
a Francia quiero lleuart
Sanc. Como en ancas no m
de vn troton como el p
vamos a ver ſus Monſiur
Rey. Anſi a Nauarra y a Fr
de la eſclauitud mas dur
que àn tenido, libertaron
los fijos de la Barbuda.

Vanſe por ſu orden, y daſe fin
Comedia.

SOLI DEO HONOR ET GLORIA.

Representada por tomas fer

G.
R. B.

De orden del Gobierno que
no se de estas comedias a los
niños que no tenga de 13 aud

Fig. 2. *Tercera parte de la comedias de Lope de Vega,* Barcelona [*sic*], 1612, sig. D^{v}

rial del volumen. Además, cada comedia está compuesta en formato desglosable[9]. Es evidente que como proyecto comercial la *Tercera parte* fue un éxito, ya que impresores en Madrid y

[9] Pérez Pastor comentó la función dual del formato, en edición adocenada o suelta, en *Bibliografía madrileña*, 2: 276. Efectivamente, los folios de *El espejo del mundo* y *La tragedia famosa de Inés de Castro* fueron traspasados a las *Doce comedias de varios autores* (Tortosa: Francisco Martorell, 1638), cuyo pie de imprenta también era falso, siendo en realidad, como la *princeps* de la *Tercera parte*, un producto sevillano, según ha demostrado Jaime Moll (p. 74)

Barcelona, reconociendo lo propicia que era la especulación, no tardaron en sacar ediciones, con rasgos tipográficos más estéticos, en 1613 y 1614.

Pero no se puede descartar la posibilidad de enfocar la *Tercera parte* desde un punto de vista socio-histórico y leerla como un documento político. La resonancia entre el conjunto de textos y el contexto cultural es muy fuerte para ignorar esa posibilidad. Las tres ediciones salieron a luz al tiempo que el duque de Lerma se encontraba en el apogeo de su poderío, y al tiempo que su hechura don Rodrigo Calderón se ausentaba de Madrid debido a la antipatía general sentida por él en la Corte. Desde una perspectiva ético-moral, el volumen también puede leerse como un estudio dramático de la naturaleza del poder, de las virtudes de su ejercicio moral y de los vicios de su abuso—*e. g.*, las piezas de Grajal, Mejía, Mira y, en clave más ligera, la comedia que ahora nos ocupa.

En vista de estas consideraciones, es posible ver las tres ediciones de *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores* como un jalón importante en la historia del teatro español, puesto que, entre todas las *Partes* y colecciones producidas en el siglo XVII, el volumen presenta un fenómeno singular: fue el resultado de una operación hermenéutica que, dentro del corpus disponible de la primera década del Seiscientos, reconoció una sincronía de temas y combinaciones retóricas. Dicha operación recopiló la poética consuetudinaria que estaba en uso por más de quince años y la concretó en una nueva construcción histórico-crítica—una antología temática—, estableciendo así los cánones del subgénero de la comedia de privanza[10].

Asimismo, la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores* representa un hito de particular importancia para la historiografía de Vélez de Guevara, porque, con la publicación de *Los fijos de la Barbuda* y *El espejo del mundo*, el autor y sus obras, que ya eran notorios dentro del ámbito de la cultura popular, llegaron a circular en el medio impreso y, con ello, en la historia de la literatura[11].

Respecto al texto de la comedia que nos ocupa y la relación entre *TP1, TP2* y *TP3*, en el gráfico a continuación, que ilustra los 300 versos iniciales, los 300 centrales y los 300 finales, se ve que en la edición madrileña, *TP2*, el taller de Miguel Serrano de Vargas ajustó algunos de los usos arcaizantes a las normas actuales de la Corte y corrigió las erratas de *TP1*, no sin crear otras nuevas. Así mismo, se ve que la edición barcelonesa, *TP3*, reprodujo los usos y peculiaridades de *TP1* a la vez que introdujo nuevos deslices[12]:

[10] *Cf.* Peale, pp. 125–45.

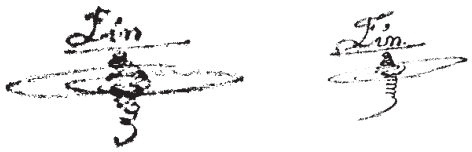
[11] *Cf.* Germán Vega García-Luengos, «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara», que rastrea la fortuna editorial de nuestro autor.

[12] Véanse Ramón Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI», pp. 62–74; Juan M. Lope Blanch, «La lingüística española del Siglo de Oro»; Hans-Martin Gauger, «La conciencia lingüística en el Siglo de Oro»; Lore Terracini, «Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los Siglos de Oro»; Fernando González Ollé, «El habla cortesana, modelo principal de la lengua española».

Vv.	*TP1 / TP3*	*TP2*
8	¡Ahó! ¿A quién / No a quien	¡Ahó! ¿A quién
11	vuesa	nuessa
24	Sanctiago	Santiago
25	mollera	mostera
42	apriesa	aprisa
47	este cercado	está cercado
66	y a demás fermosa	ya de más fermosa
107	cuydo bella	cuido vella
157	porques	porque es
172	hijos / fijos	hijos
190	non ha menester / non he menester	non ha menester
191	quel	que el
194	denfado	de enfado
200	Ansí al venado /Ansí el venado	Ansí al venado
204	y mi abuela / y agüela	y mi abuela
227	ayantares	yantares
232	quespero	que espero
239	quel ome	que el hombre
1252	non se han	no se han
1269	Non les querades sufrir	No les queredes çufrir
1276	manos vos beso	manos beso
1278	librarlos	libralos [*sic*]
1305	lo ha de facer / lo ha de sacar	lo ha de facer
1425	ansí	así
1435	man derecha / mandrecha	man derecha
1450	Vegara	Gueuara
1479	Ordoño / Ordeño	Ordoño
1516	que en / quien	que en
2621	con nusco / con musco	con nusco
2625	llegad / ligad	llegad
2629	al muro / al moro	al muro
2634	nuestra	vuestra
2635	bastá	basta
2797	Donadnos	Donadmos
2841	de Lara, Urraca / de Lara, he suya	de Lara, Urraca
2861	finque a Zaragoza	finque Zaragoza
*	*Soli Deo honor et gloria*	———

El antes mencionado manuscrito corresponde a la primera etapa de la transmisión de la comedia. Se trata de una transcripción de *TP2* realizada por el mismo escriba que copió *El espejo del mundo*, también de la *Tercera parte de Lope de Vega*:

MS1 Comedia Famosa | Los Fijos de la Barbuda | De Lope de Vega [*sic*].
Manuscrito, 35 fols. s. n., copia en limpio, 1 hoja de guarda delante y 1 detrás, letra del siglo XVII, rubricado al fin de los Actos I y II, en los fols. 14v, 29v:



Biblioteca Palatina de Parma, CC* 28032, XLI[13].

La atribución equivocada del manuscrito se explica por el hecho de que se trata de una copia, bastante fiel, de *TP2*, en letra hermosa y perfectamente legible. Cronológicamente, es el manuscrito más temprano, pero como observa Profeti, de poco valor estemático[14], puesto que representa el cabo cerrado de la huella derivada de los impresos. Por esto no lo documentamos en el aparato crítico.

En fin, la primera etapa de la transmisión de *Los fijos de la Barbuda* se resume en el estema ilustrado en la Fig. 3[15]:

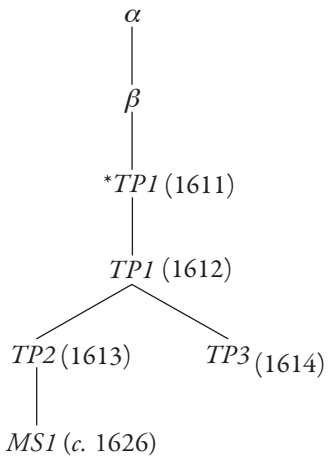


Fig. 3. Relación estemática entre *TP1, TP2, TP3, MS1*

[13] Restori, pp. 14–15; Cotarelo, pp. 289–90; María T. Cacho, *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*, 196.

[14] *Los hijos de la Barbuda*, p. 83.

[15] *Cf. ibid.*, p. 36; Monahan, p. 156.

— *Los textos teatrales*

La primera etapa textual de *Los fijos de la Barbuda* está concentrada, como se ha visto, en el corto término de tres o cuatro años. La segunda etapa, en cambio, comprende la segunda mitad del siglo XVII y buena parte del XVIII. De hecho, figuraba en el repertorio de diversas compañías hasta las décadas finales del Setecientos. Da constancia de ello la distribución cronológica y geográfica de las representaciones. No hay noticias de su presencia en el repertorio de los corrales en torno a los años 1605–08, pero como Javier Irigoyen-García acaba de revelar (pp. 28–35), existe evidencia documental de representaciones en Parla y Leganés, en 1611. La apostilla en el ejemplar de *TP1* conservado en la Biblioteca Nacional de España indica que la obra fue llevada a los corrales por la compañía de Tomás Fernández de Cabredo[16]. Caroline Monahan se permite hipotetizar la producción en el contexto de la alianza franco-española de 1612–1615, cuando comedias que trataban las relaciones franco-hispanas habrían tenido una buena acogida en los corrales públicos[17]. Con las investigaciones más recientes se puede avalar la plausibilidad de esa hipótesis y estrechar la fecha al año 1615, cuando los gemelos Juan Bautista y Juan Jerónimo Almella Valenciano se incorporaron a dicha comparsa[18].

Se han documentado representaciones posteriores en el corral de la Montería de Sevilla por la compañía de Juan Rodríguez Antriago en noviembre de 1643[19], en Madrid, en el Teatro de la Cruz por las compañías de Juan Ponce (octubre de 1770) y de Manuel Martínez (diciembre de 1776)[20] y en el Teatro Municipal de Barcelona en julio de 1785[21].

[16] Ver Francisco Saez Raposo, «Tomás Fernández de Cabredo».

[17] Monahan, p. 29. *Cf.* J. H. Elliott, «The Political Context of the 1612–1615 Franco-Spanish Treaty».

[18] *Cf.* Juan de Piña, *Casos prodigiosos*, 1.ª parte, que describe la extraordinaria semejanza física de los dos hermanos: «De aquí lo debieron de tomar los hermanos Valencianos, autores de comedias y famosos representantes, parecidos en tal manera, que no se podía conocer el mayor o el menor; los nombres les diferenciaban, no lo demás, que las acciones aun eran las que miraban a un mismo fin. Y decía un discreto que sus mujeres pudieran sin culpa engañarse y cometer el delito sin haber pecado» (*apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina, II*, p. xxiiib). Véanse además Teresa Ferrer Valls, «Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella»; Saez Raposo, «Juan Bautista Almella»; *idem*, «Juan Antonio Almella»; *DICAT, qq. v.*

[19] Teresa Ferrer Valls, «Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII», p. 32.

[20] René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, pp. 302, 336, 747.

[21] Alfonso Par, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 503b.

También hay constancia de una representación particular en 1697, por la compañía de Juan de Cárdenas[22]. Basándose en documentos inéditos, en el Archivo de la Villa de Madrid, Monahan hizo un rastreo de las circunstancias alrededor de esta última, que resumimos a continuación con el debido reconocimiento que se merece.

Un memorial estudiado por la investigadora (Archivo de la Secretaria 2–456–14) constata que a dicha compañía se le pidió representar *Los fijos de la Barbuda* en Palacio el 3 de febrero de 1697:

> Don Pedro de Riuas escribano del Rey nuestro Senor vezino desta villa de Madrid Doy fee que oy dia de la fecha hauiendo estado con Juan 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 respondio tenia horden del Exmo. Sr. Duque de Medina Sidonia para yr esta tarde a Palacio a representar con su comedia que se yntitula los hixos de la Barbuda por cuia razon no podia representar Y hauiendo estado yo el escribano en el Real palacio vi entrar la dicha compañia para representar la comedia referida. y para que conste donde combenga de pedimiento de parte del arrendador del aprobechamiento 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 nobenta y siete…

Monahan cuestiona si podría haber un motivo político detrás de la representación ordenada por Medina Sidonia. Durante los últimos años del siglo la cuestión de la sucesión real preocupaba a los estadistas de España, y el duque de Medina Sidonia se contaba entre el bando que favorecía a un sucesor francés[23]. A continuación conjetura que, debido a los motivos franceses de *Los fijos de la Barbuda*, la citada representación probablemente fue un elemento entre muchos que se aprovecharon para adelantar la causa francesa en el debate[24].

La fase segunda de la transmisión de *Los fijos*, que comprende las representaciones que acabamos de enumerar, está plasmada en el testimonio documental de cinco manuscritos:

MS2 Comedia famosa | Los hijos de la Barbuda | su Autor | Don Luis Velez de Guebara.
Manuscrito, 63 fols. s. n., copia en limpio, sin enmiendas, letra del siglo XVII, fechado en el catálago de la BNE «entre 1651 y 1700?».
Biblioteca Nacional de España, MSS/16165[25].

[22] N. D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid, 1687–1699*, 297; Ferrer Valls, «Luis Vélez de Guevara representado en el siglo XVII», p. 32.

[23] Ver Gabriel Maura Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II*, 2: 375.

[24] *Cf.* Duncan Moir, que en la introducción de su edición del *Theatro de los theatros*, de Bances Candamo (pp. xxx–xxxii) documenta las numerosas comedias que se representaron por motivos políticos durante la última década del Seiscientos.

El segundo de dichos manuscritos, *MS3,* se custodia en la Biblioteca del Institut del Teatre, y tiene un historial enrevesado.

MS3 Los hijos de la Barbuda[26] | 3 jornadas | (es de Luis Velez de Guevara) | (incompleta). Manuscrito en limpio, 88 fols. numerados modernamente 17–108, letra del siglo XVII. Biblioteca del Institut del Teatre, Barcelona, 61191[27].

Pertenecía a la gran colección teatral iniciada por D. José Fernández Guerra y continuada por sus hijos José y Aureliano. Dicha colección pasó al patrimonio de Joaquín Montaner y, posteriormente, del industrial téxtil Arturo Sedó[28]. La ficha catalográfica de este último apunta que el manuscrito tiene ochenta y ocho folios, que es incompleto, que no trae indicación de autor y que está encuadernado en pasta. En 1968, los herederos de Sedó vendieron la colección a la Diputación de Barcelona, que la trasladó al Museo y Biblioteca del Institut del Teatre, instalado en el Palau Güell, en la calle Nou de la Rambla. En ese punto el manuscrito de *Los hijos de la Barbuda* comienza ser un enigma desconcertante porque, no obstante la claridad de los registros catalográficos de Sedó y el buen talante del personal de la biblioteca, en repetidas ocasiones se pasaba por alto. No hay constancia de él en la edición que Maria Grazia Profeti publica en 1970—años después Profeti incluso llegaría a negar su existencia[29]—; tampoco figura en el censo que María del Carmen Simón Palmer publica en 1977.

Curiosamente, entre 1970 y 1973, al realizar la investigación *in situ* para su tesis doctoral, Caroline Monahan tuvo la buena suerte de estudiar el manuscrito, cuyas características describió brevemente en la edición crítica que defendió en 1974, en la Universidad de Londres. La canadiense no publicaría su edición, pero en 1978, en el artículo antes citado sobre la transmisión de *Los hijos de la Barbuda*, menciona el manuscrito que denominamos *MS3*, aunque sin proporcionar documentación al respecto. La tesis de Monahan parecía zanjar el misterio de la signatura 61191, pero no resultó así, porque en noviembre de 1978, mientras el que suscribe estas líneas pasaba casi un mes explorando la Colección de Teatro Antiguo Español, el personal de la BIT, tras dos revisiones, me informó que dicha comedia de Vélez de Guevara no se encontraba. Por fortuna la historia no termina ahí.

[25] Paz y Meliá, p. 252a.

[26] El fol. 18 del manuscrito trae el título como *Los fijos de la Barbuda*.

[27] Joaquín Montaner, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, p. 73.

[28] *Ibid.*, pp. 15–16.

[29] Ver «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», pp. 88–89.

En 1996 el Museo y Biblioteca del Institut del Teatre, ahora llamado el Centro de Documentación del Instituto del Teatro, se mudó a instalaciones temporales en el barrio del Poblenou hasta que se terminara la construcción de su sede definitiva en la Plaça Margarida Xirgu, en 2000. Durante el subsecuente proceso de reorganizar e instalar los cuantiosos fondos de la biblioteca con el soporte de un catálogo digital, el escurridizo manuscrito 61191 asoma sin más. Eventualmente habría fondos para digitalizar la colección Sedó, así que, felizmente, dicho manuscrito ahora es accesible en línea a través de cataleg.cdmae.cat.

De hecho, *MS3* nunca estuvo perdido; su presencia estaba doblemente solapada por el título estampado en el lomo del cuaderno, «TEATRO | ANTIGUO | ESPAÑOL | 76 | VEGCAR», y por la atribución equivocada en el índice escrito en la primera hoja del volumen:

N.º		Indice		
1070	*La fianza satisfecha*	—	Impresa	
1071	*Los hijos de la Barbuda*	1.ª J.ª	MS	Vega Carpio,
1072	iv [*ibid.*]	Jornada 2.ª	iv	
1073	iv	iv 3.ª	iv	
1074	*La fortuna merecida*		Impresa	Fray Felix
1075	*La fuerza lastimosa*		iv	
1076	*La hermosa fea*		iv	Lope de
1077	*Los hidalgos de aldea* [*sic*]		iv	
1078	*El celoso de si mismo*		MS	

En cambio, en el catálogo manual de Sedó así como en el digital de la BIT las obras contenidas en el cuaderno están numeradas secuencialmente de 61190 a 61196:

— Lope de Vega Carpio, *La fianza satisfecha*, suelta, Madrid, Librería de Quiroga, 1799
— [Luis Vélez de Guevara], *Los hijos de la Barbuda*, manuscrito, 88 fols.
— Lope de Vega Carpio, *La fortuna merecida*, desglosado de la *Parte XI de las comedias de Lope*, fols. 245–70
— Lope de Vega Carpio, *La fuerza lastimosa*, suelta, s. l., s. i., 1792
— Lope de Vega Carpio, *La hermosa fea*, suelta, Valencia, José Ferrer de Orga, 1814
— Lope de Vega Carpio, *Los hidalgos del aldea*, desglosado de la *Parte XII de las comedias de Lope*, fols. 118–40
— Lope de Vega Carpio, *Los Jacintos y celoso de sí mismo*, manuscrito, 92 fols.

MS3 trae poquísimas enmiendas—dos atajos, nada más. A juzgar por sus rasgos morfofonológicos, como el seseo omnipresente[30] y el trueque más o menos consistente de la *d* y la *r*[31], se trata probablemente de una transcripción basada en el dictado oral de un lector andaluz o levantino[32].

MS4 Comedia Nueba | los fixos dela Barbuda | [Añadidura en letra moderna:] De L. V. de Guevara.
Manuscrito en limpio, 78 fols., letra del siglo XVII, fechado por la BNE «entre 1650 y 1750?», *Jácara en esdrújulas* de Matías de Paris en los fols. 1–4, folios del propio texto con numeración doble 16–78/1–63.
Biblioteca Nacional de España, MSS/14817[33].

Los demás manuscritos, *MS5* y *MS6,* son copias en limpio que no ofrecen ninguna dificultad de lectura. Sus pormenores, documentados en el aparato, testimonian los ajustes que las compañías teatrales solían aplicar para sus espectáculos en los coliseos del siglo XVIII. *MS5* se trata de un apunte que corresponde a la producción de la compañía de Juan de Cárdenas al principio de 1697; las enmiendas reflejan la producción realizada por la compañía de Pedro Alonso unos veinte años después:

MS5 Los hijos dela Barbuda | Jornada Primera | [Rúbrica] | 1697 | Del Auttor [Añadidura en letra distinta a continuación de «Auttor»: Pedro Alonso] | Ju,º de Cardenas | [Ornamento] | vz. || [En blanco el fol. 2] || Fol. 3: Jhs | Comedia Intitulada Los hijos de la Barbuda.
Apunte manuscrito, 65 fols. s. n., 2 hojas de guarda delante —en la segunda: MS. A. año de 1697 | Hijos de la Barbuda | Guevara— y 4 detrás. Rubricado en los fols. 1r, 38v, 39r.
Biblioteca Nacional de España, MSS/15209[34].

La letra es pulcra, muy fácil de leer, con enmiendas ocasionales, igualmente legibles, de la misma pluma que añadió «Pedro Alonso» en la portada[35] y con atajos, siempre breves, que

[30] Véanse vv. 20, 26, 63, 66, 73, 77, 79 y *passim*, 80, 90, 96, 105, 140, 189, 193, 214 y *passim*, 216, 231, 238, 239, 245, 246, 257, 260, 265, 267, 282, 1263, 1270, 1284, 1289, 1296, 1302, 1307, 1317, 1318, 1342, 1366, 1370, 1398, 1405, 1411, 1415, 1434, 1462, 1475, 1497, 1545, 2465+, 2513+, 2557, 2573, 2606, 2614, 2620, 2640, 2678, 2689, 2708, 2715, 2744, 2745, 2746, 2775, 2794, 2802, 2819, 2855. Véanse Amado Alonso, «Historia del *ceceo* y *seseo* españoles», pp. 112, 119, 130, 135, 175; Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán, *Historia de la lengua española*, §312.

[31] Por ejemplo, vv. 201, 308, 1244, 1344, 1425, 1506, 1562, 2519.

[32] Notablemente, dichos rasgos caracterizan el manuscrito de *La cristianísima lis*, perteneciente a la compañía de Juan Bautista Valenciano. Véase al respecto la introducción de C. George Peale y Raquel Sánchez Jiménez, *La cristianísima lis y azote de la herejía*, pp. 22–23.

[33] Paz y Meliá 252a.

[34] Pese a la fecha indicada en el fol. 1, Paz y Meliá (p. 252b) data la letra del copista al siglo XVIII.

[35] Vv. 1277, 1305, 1307–10, 1348–49, 1695, 1752, 1760, 1824–25, 1987, 2072, 2298, 2310, 2401.

permiten vislumbrar la atención sensible de aquella compañía ante los gustos del público del primer tercio del siglo XVIII[36].

Con otro documento del Archivo de la Villa, fechado el 20/III/1596 (Archivo de la Secretaría 2–200–6) Monahan logró identificar al personal de la citada representación, pues estaban contratados hasta el Martes de Carnaval del año siguiente[37]:

Damas
1.ª – Agueda francisca
2.ª – Josepha Laura
3.ª – Paula Maria
4.ª – Manuela de la Cueba
5.ª – Manuela de la Vaña
Sobresaliente – Margarita Ruano
Hombres
1.º – Gregorio Antonio
2.º – Damian de Castro
3.º – Juan de Cardenas
4.º – fernando de Castro
Sobresaliente – Gaspar de Olmedo
Varbas – Bernabe Albarez
Segundas o partiendo – Pedro Bazquez
Graciossos – Manuel de la Vaña
Segundos – Diego Rodriguez
Vejetes – francisco de Castro
de por medio – Christobal Gorriz
Mussico – Juan de Serqueyra
Arpista – Juan Bauptista chabarria
Apuntador – Bentura de Castro

La investigadora también aclara la identidad de Pedro Alonso[38], cuyo nombre real era Pedro Díaz Carrión. Inició su carrera como actor en la compañía de Juan Ruiz. En 1709, o poco después, siendo ya director de su propia compañía, se casó con Petronila de Morales, la

[36] Vv. 64–72, 85–93, 420–23, 1578–81, 1811–20, 2136–38, 2156–60, 2310–13.

[37] Monahan, p. 30–31.

[38] *Ibid.*, p. 31. Cita *La genealogia, origen y noticias de los comediantes de España,* que en 1974 estaba todavía inédita. En la edición de *La genealogía* publicada por N. D. Shergold y J. E. Varey (1985), Pedro Alonso está fichado en la p. 341, como la mayoría de los integrantes de la compañía (*qq. v.*).

nieta de Bernabé Álvarez, quien, como se ha visto, era el barba de la compañía de Tomás Cárdenas. Esto, según Monahan, podría explicar cómo *MS5* llegó a las manos de Alonso; incluso especula que podía haber sido parte de la dote de su esposa Petronila.

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, «2º 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 1701, pero las apostillas del apuntador coinciden con los usos característicos de la segunda mitad del siglo XVII.

Los análisis que Profeti y Monahan hicieron de sus respectivos cómputos de variantes produjeron conclusiones muy diferentes acerca de la relación entre los testimonios antiguos, como se ve a continuación en las Figuras 4 y 5[39]:

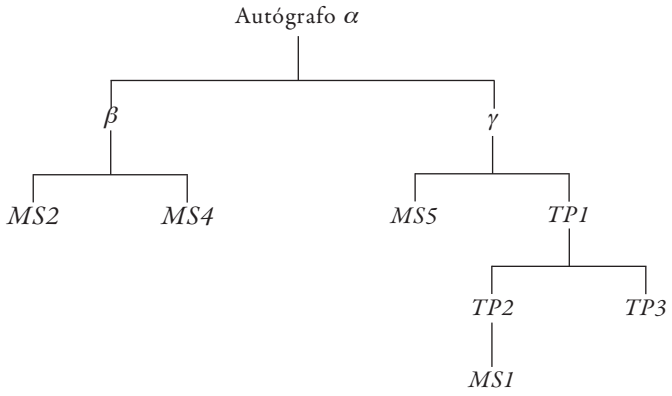


Fig. 4. Estema de los testimonios antiguos, según Maria Grazia Profeti

Los cotejos y cálculos de las ediciones italiana e inglesa desde un principio eran reseñables por ser incompletos. La tradición estudiada por Profeti solo comprendía *MS1, MS2*, *MS4* y *MS6*; no pudo contar con *MS3*; aunque Monahan sí documentó el testimonio barcelonés, su cotejo positivo de los manuscritos disponibles dependía de un intermedio hipotético.

[39] En los gráficos se emplean las siglas utilizadas en nuestro aparato crítico.

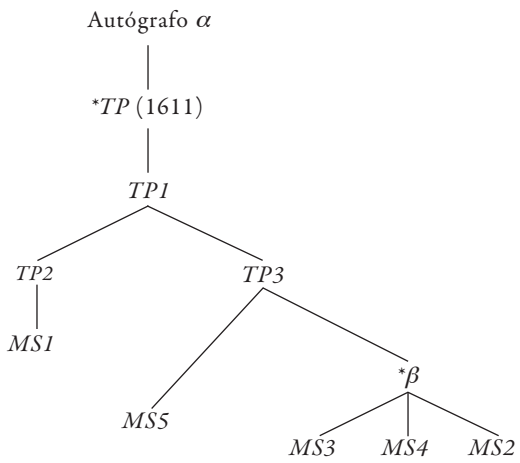


Fig. 5. Estema de los testimonios antiguos, según Caroline Monahan

Por eso su resumen de la relación textual y cronológica de los manuscritos resultó confuso. Tendrían que pasar casi cincuenta años hasta que las circunstancias culturales y tecnológicas permitiesen descubrir la existencia de *MS5* en la Universidad de Sevilla. Ahora, con un corpus de testimonios más completo, y aplicando un cómputo negativo, es decir, un cotejo de las omisiones y atajos, se revela a través de los manuscritos la evolución textual y dramática de *Los fijos de la Barbuda* en la segunda mitad del siglo XVII y a principios del XVIII[40]:

MS2	*MS3*	*MS4*	*MS5*	*MS6*
			20	
				25–29
				52–57
			56–57	
			[64–72]	64–72
			[85–93]	
				88–96
				103+
			132+	
			213–214	
				[240–274]
				250–254
				265–269
				275–279

[40] Los versos atajados están indicados entre corchetes. Las cifras que siguen la barra oblicua indican el número de versos que sustituyen al tramo omitido.

MS2	*MS3*	*MS4*	*MS5*	*MS6*
312–313				
				330+
		379+	379+	
	[387–390]			
				[388–391]
			394	
			395+	
		398–401		398–401
			400–407	
				404–407
			[420–423]	420–423
		452–458		452–458
				623–630
			628–631	
			639–643/1	
		646–655		
			648–655	
		662–663		
				676–723
			678–683	
		680–695		
			686–687	
			690–739	
		699–702		
		708–720		
736–739				
		740–755		740–755
			747–748	
			751–752	
			796+	
			806+	806+
839+		839+	839+	
		842		
		843+	843+	843+
		852–855	852–855	852–855
	854–903			
		874–879		
				876–879

MS2	*MS3*	*MS4*	*MS5*	*MS6*
			880–883	
	904–905		904–905	
907+				907+
				927+
	935+	935+	935+	935+
	936			
			969–970	
			973+	
				974–975
			989+	
				994–1003
1041				
				1054–1061
	1084			
1103–1105				
			1118–1125	
			1138–1145	
				1142–1145
				1308
			1314	
			1317–1332	
	1332			
			1350–1357	
			1359–1485/74	
1375–1376				
			939+	
1444+			1444+	
		1482–1485	1482–1485	
		1485+		
			1519–1521	
		1526–1533		1526–1533
			1556+	1556+
1570–1571		1570–1571		1570–1571
		[1570–1580]		
1574–1577			1574–1577	1574–1577
			[1578–1581]	
1580–1581		1580–1581		1580–1581
			1594–1595	

MS2	*MS3*	*MS4*	*MS5*	*MS6*
1598–1605		1598–1605		1598–1605
			1600–1603	
		1605+		
			1619+	
			1647–1649/1	
			1649+	
			1657	
			1662–1663	
			1710–1730	
		1710–1733		1710–1733
			1738–1739	
			1745–1751	
			1766–1780	
		1775–1780		1775–1780
			1787–1800	
			1806–1810	
		[1806–1816]		
			[1811–1820]	
				[1819–1820]
		1827		1827
		1829+		
			1841–1927/91	
1851–1884/17	1851–1884/17	1851–1884/17		1851–1884/17
	1926–1931			
1928–1931		1928–1931		
				1934–1935
	1947+			
1948–1955	1948–1955	1948–1955		1948–1955
			1956–1971	
1979	1979			
			1979–1983	1979–1983
2027+	2027+			2027+
			2031+	
2032–2034	2032–2034	2032–2034		2032–2034
			2043+	2043+
		2067		
	2072			
			2077+	2077+

MS2	*MS3*	*MS4*	*MS5*	*MS6*
2081+				2081+
			2089–2090/1	
	2099			
		2111+	2111+	
				2119+
				[2120–2161]
		2124–2127		2124–2127
			2124–2135	
			[2136–2138]	
			2140–2144	
				2140–2151
			2148–2149	
		2152–2161		
			[2156–2160]	
				2169–2174
			2173–2174	
				2176–2193
			2176+	
2183+			2183+	
			2212–2265	
	2291	2291		2291
			2299+	2299+
			[2310–2313]	
			2326–2333	
				[2342–2345]
				[2362–2371]
				[2392–2393]
				[2400–2411]
			2416–2425	
			2437+	
		2474–2481	2474–2481	2474–2481
			2490–2505	
			2507–2513	
2513+				
			2530	
2530–2531				
	2530+		2530+	
		2532+		

MS2	*MS3*	*MS4*	*MS5*	*MS6*
			2541–43	
	2562	2562		
			2562+	
				2566+
		2569–2580	2569–2581/1	
2581+				
			[2603–2615]	2603–2615
2636+		2636+	2636+	2636+
		2643–2646		2643–2646
				[2659–2662]
			2663–2664	
		2671–2674		2671–2674
				[2679–2698]
			2679–2690	
				2699–2702
2702+				2702+
			2718+	2718+
				2727–2730
				[2731–2732]
				2733–2734
				[2735–2736]
				2737–2738
				[2742–2747]
			2747–2748	
	2769–76/4	2769–76/4	2769–76/4	2769–76/4
2768+				
2776+				
			2779–2784	
			2783–2787	
			2800+	
			2824–2830	
			2837–2840	
			2857–2869	
	2867–2868	2867–2868		2867–2868
			2867–2876/2	
2871/2			2871/2	
	2872–2882			
2882+	2882+	2882+		2882+

La tabla ilustra tres hechos acerca de los manuscritos en la transmisión textual de *Los fijos de la Barbuda*. Primero, corrobora la afirmación de Profeti de que *MS2* es la versión más completa de los testimonios conocidos. Sí es la más cuidada, como ha dicho la distinguida editora, pero que sea la más correcta habrá de ser una cuestión de debate; quizás sea más apropiado decir que es la versión más corregida[41]. Segundo, entre *MS2* y *MS5* hay una línea evolutiva que evidencia una sucesión de producciones unificadas en torno a un concepto dramático central por atajos y omisiones compartidos a través de todos, o casi todos, los testimonios, como se ve en los en los vv. 852–905, 1570–605, 1851–955, 2120–93 y 2867–76. Y tercero, dentro de dicha línea de transmisión, es notablemente estrecha la relación entre *MS2* y *MS3*—*Cf.*, por ejemplo, los vv. 1570–81 y 1926–31—, entre *MS4*, *MS5* y *MS6*—*Cf.* los vv. 740 ss., 852–55, 1710 ss. y 2474–81—, y aun más entre *MS5* y *MS6*—*Cf.* los vv. 64–72, 420–23, 1574–81, 1979–83, 2603–15, 2679–98 y 2867 ss. Efectivamente, de la cantidad de atajos, omisiones y versos sustituidos se deduce que de *MS5* y *MS6* se derivaron a su vez dos versiones más de *Los fijos de la Barbuda*, cada una con su particular visión de los personajes y del ritmo de la acción. En *MS2* las omisiones suman ochenta versos; en *MS3* suman noventa y nueve, más once versos atajados. Son más radicales los cambios de *MS4*, *MS5* y *MS6*, cuyos atajos y omisiones suman 251, 477 y 752 versos, respectivamente. Los primeros de estos, como *MS2* y *MS3*, sustituyen diecisiete versos en lugar de los treinta y cuatro que omiten en común (vv. 1851–84); así mismo, *MS6* reemplaza 253 versos cercenados con 172 (vv. 639–43, 1359–1485, 1647–49, 1841–1931, 2089–90, 2569–80, 2867–76).

La tabla también confirma un patrón que suele notarse en testimonios de comedias refundidas de la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, sean copias en limpio como *MS2* o apuntes de representación como *MS3–MS6*, esto es, la sucesiva disminución del texto. La reducción u omisión completa de acotaciones que señalan las entradas y salidas de escena es muy común en los manuscritos de las producciones sucesivas de una comedia clásica; se trata de un atajo conveniente con el que los copistas aligeraban su labor. Dichos «lapsos» eran anodinos; apenas se notaba la falta puesto que la presencia o ausencia de los personajes eran implícitas en la dinámica del diálogo[42]. Algo parecido encontramos con la reducción textual de los temas musicales como ocurre en los vv. 396–407 y 1570–97, puesto que un solo renglón de los consabidos romances del conde Claros o Fonte frida sería un apunte suficiente para los actores, cantantes y músicos de cualquier compañía profesional, que sin dificultad sabrían entonarlos según las enmiendas trazadas por el apuntador. En los testimonios que estamos considerando el apunte del primer romance no está muy abreviado: del primero solo se omiten cuatro versos en *MS4, MS6* (vv. 398–401), ocho en *MS5* (vv. 400–07). Más extensas, y más difíciles de explicar son las enmiendas textuales de la segunda canción de la comedia: están atajados los vv. 1570–80 en *MS3*; *MS2*, *MS4* y *MS6*

[41] En el aparato apuntamos 121 variantes —en cada caso se trata de un rasgo de la fabla antigua— que ocurren solamente en *MS2* y, por lo tanto, en la edición de Profeti.

[42] Se omiten trece acotaciones en *MS2*, cinco en *MS3*, ocho en *MS4*, veintiuna en *MS6* y veintiocho en *MS5*.

omiten los vv. 1570–71, 1580–81 y 1596–605; *MS2*, *MS5* y *MS6* omiten los vv. 1574–77; y los vv. 1578–81 están atajados en *MS5*, que también omite los vv. 1594–95 y 1600–03. Ora se tratara de señas taquigráficas a la comparsa o de nuevos arreglos del romance, las variantes del momento musical no afectaron el desarrollo de la acción dramática.

En cambio, los atajos y talas que se introdujeron por los autores de comedias sí alteraron los enfoques, el ritmo y el tono del drama. Podía haber varios motivos detrás de las enmiendas.

El primer motivo posible es la censura, y en los testimonios de *Los fijos de la Barbuda* hay dos momentos que pudieran reflejar la intervención de algún censor: los juramentos con los que Ramiro y Ordoño cierran la primera jornada (vv. 994–1003 de *MS6*), y la invocación de la Santa Trinidad (vv. 1519–21 de *MS6*). Pero varias consideraciones impugnan la noción de que los versos citados fueran vistos como problemáticos desde el punto de vista institucional. Primero, los juramentos exagerados y las deprecaciones sobre los objetos de culto y las cosas sagradas eran convenciones cómicas de la Comedia Nueva, y particularmente de las comedias en fabla antigua. Segundo, parecido juramento de nuevo se enuncia, hiperbolizado, por los hermanos, seguido de una coda lacónica en boca del gracioso Sancho en los vv. 1445–64; y respecto a la invocación de la Trinidad, hay cuatro casos más, articulados también por la protagonista doña Blanca y su sirviente Mudarra y por la infanta Urraca (vv. 298–300, 545–47, 2323, 2749–52). Finalmente, los versos extirpados de *MS5* y *MS6* constan, con un mínimo de variantes, en *MS2*, *MS3* y *MS4*[43]. En fin, la cuestión de la censura resulta irrelevante, pues dentro del contexto mayor de la comedia se ve que los versos cortados son consistentes con el tono general de la obra y que no atentan contra ninguna norma eclesiástica o civil. Más bien es conveniente enfocar el motivo de dichas omisiones y de la sucesiva reducción textual observable en los manuscritos como la consecuencia del decoro dramático y estilístico que desde fines del siglo XVII respondía a las expectativas y modales evolucionados de la sociedad.

Luis Vélez concibió *Los fijos de la Barbuda* para el corral, donde el significado del tablado como espacio dramático se comunicaba al público a través del decorado verbal enunciado por los actores[44], donde los móviles y pasiones de los personajes se revelaban a través de

[43] Los antiguos textos comerciales, *TP1, TP2, TP3,* y con ellos *MR*, traen la misma lección en los vv. 994–98; luego cierran el Acto I con otro juramento, paródico, en boca de Sancho (vv. 999–1001). Más adelante, en otro juramento aun más exagerado que este, omiten once versos de paráfrasis y sinonimias (vv. 1446–49, 1456–62), que como el primero está seguido de una jura bufonesca, esta vez en boca del gracioso. Como entre los testimonios impresos y los manuscritos hay notable coincidencia de pormenores en los versos alrededor de estas omisiones, es razonable deducir que ambas ramas derivaron de una fuente común, sea el original del poeta o un apógrafo. Por eso seguimos la línea principal de ambas versiones, anotando las variantes de los impresos en el aparato.

[44] Según las indicaciones del diálogo la acción se desarrolla en La Montaña navarra, Pamplona, París y Zaragoza. *Cf.* Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, *passim*.

discursos, fuesen humildes, medios o grandes[45], que abarcaban toda la gama de *similitudo* retórica[46], donde la vivencia teatral del espectador, como destinatario presencial de aquella situación comunicativa, era participativa. Es más, dicha vivencia se amplificaba con la música lírica y los toques militares[47], la animación de bufonadas[48], ceremonias cortesanas y castrenses, combates[49], animales vivos[50] y la incorporación de espacios dramáticos fuera del tablado, incluso el patio ocupado por la audiencia[51].

En cambio, *MS4*, *MS5* y *MS6* testimonian producciones realizadas en coliseos adonde llegaban públicos con otra epistemología y otras expectativas, públicos que se sentaban como espectadores pasivos en butacas y palcos, separados del escenario por un telón colgado de un arco proscénico. En aquella situación comunicativa la significación de los espacios dramáticos era literal, transmitida a través de bastidores oblicuos, fondos pintados en perspectiva frontal e ilusiones—«*Selva = Ruido de caza dentro*», «*Salón largo*», «*A la muralla…*» (*MS6*, vv. 1+, 571+, 2582+); «*…se descubre mutación de plaza con valla…*» (*MS2*, v. 1927+); «*…salen al muro…*», «*Vanse de la muralla…*» (*MS5*, vv. 2582+, 2752+). Además, la poesía que noventa años antes dio placer a los públicos del corral ya no agradaba a los públicos del tardobarroco que, imbuidos culturalmente por las primeras ondas del Racionalismo, veían los floreos retóricos, reflexiones parentéticas, excursos parafrásticos y sinonimias metafóricas como abusos de su sensibilidad y paciencia porque propasaban las necesidades de la situación, o como se diría en el siglo XX, porque el *flouting* estilístico transgredía las máximas de cantidad y

[45] La preceptiva retórica distingue tres estilos de expresión: el «género sutil» o «humilde», el «género medio» y el «género grande». Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, §1079.

[46] El método de tratar la metáfora se funda en la doctrina de Aristóteles, quien en la *Poética* definió la metáfora como una transferencia hecha dentro de determinadas relaciones semánticas, que son: del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie, y por analogía. Respaldados por Aristóteles —fundaron sus argumentos no en la *Poética*, sino en la *Retórica*, donde la discusión se limitaba a la prosa— los gramáticos de la Antigüedad insistieron en la armonía y coincidencia de los elementos metafóricos y en la medida de su perspicuidad. Determinaron grados de semejanza —*simile*, *dissimile* y *contrarium*— y catalogaron los tropos que correspondían a las zonas de transferencia señaladas por Aristóteles en la *Poética*, aunque su terminología —*e. g.*, metonimia, sinécdoque, catacresis, etc.— no se acomodó al sistema del maestro griego. Ver Lausberg, §§422–25.

[47] Vv. 396–415, 1570–1605, 1703+, 1829+, 1917+, 1927+, 1947+, 1943+, 2269+, 2566+, 2626+, 2722+.

[48] Por ejemplo, vv. 444+–67.

[49] Vv. 1703+, 1927+, 1947+, 2031+, 2043+, 2077+, 2081+, 2269+, 2626+. *Cf.* C. George Peale, «Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)», especialmente las pp. 51–52, 65–69.

[50] Vv. 1947+, 2325+.

[51] Vv. 1947+, 2325+, 2768+, 2776+. Véase C. George Peale, «Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva», pp. 206–12.

de manera[52]. Siendo así, operaba en las producciones un decoro que permitía cortar parcial o totalmente los elocuentes discursos anteriores sin afectar, se creía, la coherencia del momento dramático, si bien con menos color afectivo o sutileza intelectual. Por ejemplo, en la jornada primera la protagonista doña Blanca promete dar un espléndido banquete al rey y su comitiva, que describe en los vv. 226–79, que, además de reiterar la tradicional alabanza de la vida aldeana, connota la riqueza de la heroína, «como dueña de valía, / y la mejor de Navarra» (vv. 476–77). Pero *MS6* no solo ataja treinta y cinco versos del discurso (vv. 240–77), sino que suprime quince (vv. 250–54, 265–69, 275–79). De la misma manera, en el Acto III, en un momento álgido del drama, cuando doña Blanca sale armada y montada a caballo y pronuncia una arenga de 104 versos (vv. 2334–2437), el discurso más largo de la obra, en la que exhorta a sus hijos y a la cristiandad francesa a defender España de los moros, *MS6* impone atajos que suman veintiocho versos (vv. 2342–45, 2362–71, 2392–93, 2400–11); *MS5* por su parte omite diez (vv. 2416–25).

En un estudio fundamental cuya relevancia no ha disminuido desde su publicación en 1980, Robert Jammes enumeró cinco motivos de la risa que operaban en la Comedia Nueva: lo disparatado, esto es, lo cómico de la simpleza y de la necedad expresado por el gracioso o por el bufón, hasta sus manifestaciones más absurdas; lo descompuesto, que se halla en la fealdad y deformidad física y en actos ridículos involuntarios, como las caídas; lo escatológico; lo picaresco, que proporciona una comicidad de engaños, estafas, burlas, etc.; y lo erótico. Partiendo de dichos motivos Jammes observó cómo en los siglos XVII y XVIII se verifica un proceso en el que se evoluciona «hacia una comicidad más limitada, más restringida, o por decirlo más concretamente, hacia una represión de la risa»[53]. Las enmiendas que en los manuscritos tardíos se hicieron al papel del gracioso dan amplias pruebas textuales del proceso señalado por el investigador francés. Al reducir la extensión de las intervenciones de Sancho, las compañías no solo cambiaron el concepto original de la figura del donaire, aminorando su presencia, mermando sus disparates y su picardía, atenuando sus payasadas y suprimiendo sus chistes obscenos, sino que descoloraron el tono cómico general de la obra concebida por Vélez de Guevara. El patrón reductivo se ve con claridad desde la escena inicial, cuando el rey don García y su comitiva salen de cacería y son confrontados por Sancho, quien guarda las heredades de doña Blanca:

Rey. ¡En el sombrío
robredo el jabalí se me ha escapado!
Sancho. ¡Lleve el dïabro, amén, tanto jodío!
¿Non dejarán facer al home honrado

[52] *Cf.* H. Paul Grice, «Logic and Conversation»; José Portolés, *Pragmática para hispanistas*, caps. 3, 8, 11.

[53] «La risa y su función social en el Siglo de Oro», pp. 4, 7–9.

cuando dormiendo finca? ¡Ahó!, ¿a quién digo?
¡Coiden en salir luego del cercado!

REY. ¿Aqueste labrador fabla conmigo?

OLFOS. Non conoce a la vuesa Señoría,
o es algún home sandio.

JIMÉN. Fabla, amigo,
con más mesura.

SANCHO. ¡Arre allá! ¿No vía
que es montiña vedada?

JIMÉN. Ved, hermano,
que es el rey de Navarra don García.

SANCHO. ¿Pues qué? ¡De ella os salid!

OLFOS. ¡Sandio villano!

SANCHO. ¿Ha de enforcarme el Rey por her mi oficio?
Además, que mentís.

OLFOS. El home es llano,
y coida que no face algún perjuicio.
Perdona su sandez.

SANCHO. ¡Si atrás me fago,
non fablarán, a mi pesar, de vicio…
¿Qué digo? ¡Arre allá! ¡Salgan del pago!

OLFOS. ¡Ah, labrador desaguisado!

SANCHO. ¡Ahuera!
¡Non les dé con la honda un Santïago!
Non me coiden meter en la mollera
que es el Rey con marañas y falsías,
que yo ya me humillara si lo viera.
Yo guardo aquestas cercas como mías,
que son de la mi dueña. ¡Salid ende!

REY. Saladas son del terco las porfías.
A non saber cuán poco se le entiende,
le mandara enforcar, Olfos infante.

OLFOS. Un home poco ducho non ofende.

SANCHO. ¡Yo desembrazo, o pasen adelante!

REY. ¡Matalde!

SANCHO. ¡Non lo fablo tan de veras!
¡Garzones, refrená tan mal talante,
que non so moro yo!

REY. ¡Dejalde!

JIMÉN. Hoy vieras,

a non fablar el Rey, muy mala guisa
de la tu vida, y bien pagado fueras.
SANCHO. (*Ap.:* De que es aqueste el Reye éste me avisa.
Irme quiero.) (vv. 4–41)

En los textos impresos y la mayoría de los manuscritos el rey comenta lo saladas que son las porfías de terco labrador (v. 30), mas en *MS6* su comentario no tiene sentido, pues están omitidos los vv. 25–29—«Non me coiden meter en la mollera . . . ¡Salid ende!». Asimismo, a continuación Sancho narra quiénes y cuáles son las circunstancias de los personajes titulares (vv. 46–57):

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 nombre 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 robredos y arrayanes,
sin que jamás se miembre de Pamplona,
en su facienda y entre sus gañanes.

De nuevo, *MS6* omite seis versos (vv. 52–57)—«que después que enviudó . . . y entre sus gañanes»—, y con ello suprime tres premisas del drama que sigue: la viudez de la protagonista, y con ello la atracción romántica del rey; la rancia nobleza y rusticidad villana de la familia, que es el motivo del humor y de las peripecias que los hijos experimentan al ser acogidos a la corte real en el Acto II; y el hecho de que los hijos son mellizos, lo que fundamenta el humor y tensión del Acto III, cuando se enfrentan como campeones respectivos de los partidos que contienden por la corona de Francia.

El diálogo inicial sigue desarrollando el carácter de la protagonista y preparando el primer encuentro de los actantes del drama (vv. 58–103):

REY. ¿Qué defeto se halla en su persona
que la llaman Barbuda?
SANCHO. Soldemente
lo que sus huerzas y valor abona,
que es un bozo que tuvo eternamente

sobre el labio de arriba, señal rara
de grande seso y corazón valiente.
No ha nacido en la casa de Guevara
fembra tan aguisada ni tan fuerte,
y, además, de fermoso talle y cara.
Nunca jamás pavor tuvo a la muerte,
que parece que el Cielo que la fizo
al facerla varón trocó la suerte,
mas ende el trueque al pecho satisfizo,
que le dio su valor, que non demuesa
que es fembra, sinon home muy castizo.
¿Podré escorrirme agora con la vuesa
licencia?

REY. Espera un poco.

SANCHO. (*Ap.:* Fasta agora
la forca me amenaza con la fuesa.
¿Qué faré?)

REY. Di, gañán, la tu señora,
¿dónde finca al presente?

SANCHO. En caza creo,
que es además muy grande cazadora.

REY. Olfos, de verla, a fe, me da deseo.

SANCHO. (*Ap.:* Escorrireme.)

REY. ¡Aguarda! La mesnada
que ves en mi compaña,…

SANCHO. Ya la veo.

REY. …¿podrase aquesta siesta acalorada
albergar en su casa?

SANCHO. Asaz, señore
que fuera el mundo, bien está abastada,
porque son suyas de este alrededore
todos aquestos valles y dehesas,
desde aquesta montaña a aquel alcore.
Habrá para las garras y las presas
de los vuesos lebreles carne u pane,
llenos los fornos siempre, y las artesas,
para el fambriento y acabado afane,
de los vuesos monteros, carne e vino,
y buena voluntad que a todo gane.

Perdoná mi sandez y desatino,
que a la vuesa Merced no conocía
que non fuera en las obras tan mezquino.

Rey. Parte, y dile de la parte mía
a la tu dueña que esta siesta quiere
aquí fincar el Reye don García,
y mientras en cenit el sol firiere,
pasar con la mi gente en la su casa,
si a la voluntad suya le pluguiere.

Sancho. Como un falcón iré. *Vase.*

Pero, curiosamente, los versos que realzan el enigma que encarna la Barbuda doña Blanca —«No ha nacido en la casa de Guevara / fembra tan aguisada ni tan fuerte . . . que non demuesa / que es fembra, sinon home muy castizo» (vv. 64–72)— se atajaron en *MS5* y desaparecieron por completo en *MS6*, y con ello quedó borrada la premisa fundamental y razón de ser de la obra. Sin las intervenciones de la figura del donaire—otras enmiendas similares se hicieron entre los vv. 1766–1820 y 2120–93—, el espectáculo se reduce a una entretenida secuencia de situaciones anecdóticas en lugar de un animado estudio de tres caracteres, la Barbuda y sus hijos, involucrados en grandes contiendas políticas y culturales.

El antagonista de la comedia es Marsilio, el rey de Zaragoza. Las enmiendas que se hicieron a su papel en *MS4*, *MS5* y *MS6* reflejan la evolución cultural ocurrida entre la composición original de *Los fijos de la Barbuda* y las producciones a principios de la centuria siguiente, cuando el Moro se veía simplemente como un Otro amenazante[54]. En la concepción original

[54] Véase Lise Jankovic, «"Ya llegan, me dan sudores". El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII–XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo». *Cf.* Lucila Iglesias, «Santiago Matamoros y la construcción de la imagen del "enemigo"», cuyo planteamiento al respecto nos permitimos citar y parafrasear por su relevancia al tema presente. Iglesias enfoca el enemigo moro como «hombre-medida», tomando prestada la idea elaborada por Michel Foucault (*Vigilar y castigar*, p. 78). Según el filósofo francés, este sujeto se convierte en parámetro de los límites de aquello que legitima la institución hegemónica—o sea, lo que en la crítica suele llamarse el Otro—, y por consiguiente de aquello que decide castigar. En su condición de alteridad, es hombre-medida de los valores negativos repudiables para la sociedad. Esta concepción maniqueísta, en la que todo se rige por principios opuestos e irreductibles (el bien y el mal, fiel e infiel, cristiano y hereje, etc.) es propia de la doctrina católica. De acuerdo a lo consignado se indagará en la forma originaria que adquirió el carácter negativo del enemigo de Santiago: el moro. La Reconquista de España se montó sobre la lucha contra los musulmanes. La política de la religión y el Estado—la «teobiosis integral», como la llamó Américo Castro (*La realidad histórica de España*, p. 138)—, se enfrenta a la herejía islámica conducida por la Divina Providencia, y dicha cruzada se pone al servicio de los fines trascendentales del «Imperio en el Orbe». Es decir, que es la condición de moro, infiel, lo que hace repudiable a este adversario. Debe tenerse en cuenta que la presencia islámica en la península ibérica había alcanzado un gran desarrollo económico (comercio, innovaciones técnicas, sistema de riego en agricultura, entre otros), aunque careció de un sistema político centralizado. Esto debilitó dicha economía y la hizo permeable a fragmentaciones y a la penetración de los reinos peninsulares. A partir de esto se puede pensar que el carácter negativo se construye

de Vélez, el rey Marsilio es un personaje complejo. Es sentimental, inteligente, refinado, elocuente y es, además, una poderosa figura militar. En las enmiendas de los manuscritos tardíos, aquellas buenas cualidades quedan aminoradas, cuando no suprimidas por completo. En la primera jornada, cuando Marsilio dialoga con la infanta Urraca, en los manuscritos se omitieron las figuras retóricas, las metáforas y las alusiones históricas y míticas de sus discursos (vv. 623–755, 852–905), y en los Actos II y III se cortaron sus enunciados triunfalistas así como los elogios de su general Celidoro (vv. 1710–51, 2490–2513, 2569–81, 2643–2702).

Se impusieron semejantes recortes a los personajes secundarios, para simplificar la producción con menos personal, o meramente para abreviar la extensión del espectáculo. Incluso hay que admitir la posibilidad de que los recortes y sustituciones fuesen para facilitar la contratación de actores eventuales con papeles reducidos. En cualquier caso, las enmiendas que en los papeles secundarios parecieran inocuas resultan importantes, porque reorientan o eliminan elementos diegéticos que daban sentido al enredo. Esto se ve claramente en la secuencia del Acto II, vv. 1756–2119.

Ramiro y Sancho se acercan a las murallas de París, adonde reflexionan sobre su situación como prófugos, ya sin dinero, en tierras peligrosas, porque «Llena de guerras está / Francia» (vv. 1781–82). Eso es precisamente lo que anima a Ramiro; Sancho, en cambio, quiere volver a Navarra—sus razonamientos pusilánimes, que son los típicos de los graciosos de la Comedia Nueva, se omiten o se atajan en *MS5* (vv. 1766–80, 1787–1800, 1807–10, 1811–20). Adentro tocan cajas y clarines, y sale un francés que relata el trasfondo y circunstancias de la guerra civil por la sucesión de la monarquía, que habrá de resolverse en un combate singular si sale un campeón que represente a la heredera legítima, Margarita, contra el del pretendiente, su tío Roberto. En *TP1*, *TP2*, *TP3* la relación del francés se extiende por treinta y siete endecasílabos sueltos (vv. 1849–86). *MS2, MS3, MS4* y *MS6* simplifican el enfoque del discurso diegético, reduciéndolo a la mitad; omiten los vv. 1851–84, sustituyendo otros diecisiete, también sueltos. *MS5*, en cambio, introduce una reforma radical. Sustituye los vv. 1841–1927 con noventa y un versos en romance, enmienda que acelera el ritmo de la exposición y aligera su retórica. La respuesta de Ramiro es un punto de flexión en la línea principal del enredo hasta el momento y señala el sentido de las secuencias subsiguientes:

Ramiro. ¡Caso notable!
Pues, volved y decilde a Margarita
que un español navarro, y caballero

como aquello que la institución hegemónica decide denunciar, legitimando su forma de actuar y ocultando otros móviles. La iconografía de Santiago Matamoros era en la cultura popular de los siglos XVI y XVII la representación plástica de esta decisión, mas no tanto en el XVIII, pues el moro ya no figuraba para la cultura católica como un «hombre-medida» excepto como recuerdo de los conflictivos tiempos pasados. Véase también los datos de nuestra nota al v. 2768+.

de la casa de Lara e de Guevara,
que ha por nome Ramiro non consiente
que vades a decir eso a Roberto,
e que coido tomar esa demanda.

[…]

Pues hazme armar, francés, y di a la Reina
que non coide tener pavor alguno,
que hoy fincará por mí reina de Francia,
o en la estacada finaremos ambos.

[…]

Hoy, Sancho, he de probar el valor mío
y el aventura mía juntamente.
(vv. 1986–92, 1897–1900, 1904–05)

Las cualidades con las que en su momento Cervantes celebraría la dramaturgia de Vélez de Guevara, es decir, el rumbo, boato, tropel y grandeza[55], se ven sustanciadas en la ceremoniosidad y color del cuadro que se despliega de aquí al fin del Acto II—«*Salen Dos Franceses*» (v. 1907+), «*Salen por dos partes los campos de los franceses, la Reina Doña Margarita y Roberto*» (v. 1927+), « . . . *se descubre mutación de plaza con valla y dos tronos donde se sientan, después de sus cortesías, Margarita y Roberto, que salen ahora con el más lucido Acompañamiento*» (*MS2* v. 1927+), « . . . *por el palenque salen Dos Padrinos, con Ramiro y Ordoño, de combatientes . . .* » (v. 1947+)[56], «Padrino 1. Ya, poderosos señores, / dad licencia a batallar. . . . / Roberto. Las ceremonias del duelo / guardad, . . . / Padrino 1.º Para empezar la batalla, / las espadas mediremos. / Padrino 2.º Luego el sol les partiremos, / propio estilo de la valla.» (vv. 1956–67), en el sonido—«*Tocan cajas y clarines . . .* » (v. 1947+)— y en la coreografía—«*Riñen*» (vv. 2027+, 2077+), «*Caen*» (v. 2031+), «*Vuelven a tocar y pelear, y cae en el suelo Ordoño*» (v. 2081+). La secuencia tuvo que ser un desafío para cualquier compañía, ya fuera en el espacio de los corrales o en el ámbito proscénico de los coliseos. Las soluciones correspondientes a estos últimos están plasmadas textualmente en las acotaciones coreográficas de los manuscritos[57] y en la omisión de los vv. 1946–55 en *MS2,*

[55] «[E]stímense […] el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara [...]» (Prólogo, *Ocho comedias y ocho entremeses* [1615], en *Teatro completo*, pp. 26–27). *Cf.* los comentarios del profesor Irigoyen-García en las pp. 18–19 del presente volumen sobre la espectacularidad y puesta en escena de nuestra comedia, y también los de Martín Ojeda y Peale, *Luis Vélez de Guevara en Écija*, pp. 81–85.

[56] En *TP1, TP2, TP3* la acotación reza simplemente «*Entran los Dos Combatientes con Sus Padrinos*». En nuestra transcripción seguimos la lectura de *MS2* y *MS3*, que concuerda con los precedentes citados en la nota LL, a propósito de la voz *palenque*.

[57] En la pelea de los hermanos incorporamos los apuntes coreográficos de los manuscritos, que faltan en los impresos. Dichas omisiones y acotaciones abreviadas eran una medida común con la que los impresores reducían sus costes de producción.

MS3, MS4 y *MS6*—donde Margarita y Roberto se asombran del extraordinario parecido de sus campeones respectivos—, de los 1956–71 en *MS5*—donde los padrinos del combate aseguran la corrección protocolaria del combate—, de los vv. 1979–83 en *MS5* y *MS6*—donde Sancho, justo antes de la primera amenaza e invocación de los dos combatientes, enuncia una coda humorística a los preparativos del duelo (vv. 1984–87), y de los vv. 2032–34—donde Margarita en una exclamación didascálica describe el movimiento de los gemelos. En los antiguos corrales dichos versos eran necesarios para evocar el espacio dramático que «presenciaba» el público; en los coliseos, con la explicitud visual de su escenografía, la exposición de los versos omitidos desde el punto de vista de los espectadores habría sido una redundancia ociosa.

Particularmente interesantes son las enmiendas de los testimonios manuscritos en el Acto III, al concluir la batalla entre la alianza franco-navarra y el ejército de Zaragoza. Las acotaciones del v. 2768+ de *TP1, TP2* y *TP3* indican que el rey Marsilio y el general Celidoro entran, y luego «*Salen* Moros *retirándose de* La Barbuda*, y hay batalla fuera, y con ella sus dos hijos,* Ordoño *y* Ramiro*, y aparece arriba en un caballo* Santiago*, con una espada desnuda*». La dirección correspondiente de *MS2* indica otro uso del espacio, pero es igualmente precisa en sus pormenores: «*Por el patio baja* Santiago *como lo han pintado los versos, y salen la* Barbuda*,* Ramiro*,* Ordoño *y los* Franceses *dándose una bien figurada batalla, quedando enteramente vencidos y retirados los* Moros*».* Siguen ocho versos en los que la Barbuda invoca a Santiago y el Apóstol responde alentando a los navarros, ante lo cual se rinde el rey moro:

Barbuda.	¡Santïago, Santïago!	
Santiago.	¡Navarros, este os ayuda!	
	¡No temáis con esta espada	
	a la contraria Fortuna!	
Marsilio.	¡Detente, cristiano Alá,	
	que tus armas nos deslumbran!	
Ramiro.	¡Santïago, Santïago!	
Santiago.	¡Navarros, ese os ayuda!	(vv. 2769–76)

El celo patriótico y espiritual del patrón y *miles domini* incluso se extiende a los aliados franceses:

Métenlos a cuchilladas y síguenlos, […] *y diga* Ramiro *dentro:*

Ramiro, *dentro.*	¡Vitoria, Francia, vitoria!	
Ordoño, *dentro.*	¡Vitoria, Navarra!	(vv. 2776+–78)

En *MS4* y *MS6,* las direcciones correspondientes suprimen la presencia del santo—«*Éntranse, y se vuelve a dar la batalla en el teatro, y la* Barbuda *en medio de sus* Dos Hijos» (*MS4*); «*Entran y salen retirándose a la* Barbuda*. Hay batalla fuera, y* Ramiro *y* Ordoño*»* (*MS6*)—, y sufrieron podas radicales en *MS3* y *MS5*, que no solo eliminaron la figura de Santiago, sino

también las indicaciones del movimiento en las tablas: «*Salen el Rey con Urraca*» (*MS3*); «*Salen Todos*» (*MS5*). Habiendo borrado a Santiago de la escena, dichos testimonios sustituyeron el diálogo citado con una corta arenga en boca de la heroína:

Barbuda. ¡Non fuyáis, perros, que agora
veredes por la mi furia
fecha sotiles menuzos
vuesa calaña perjura!

El segmento es breve, pero acusa diferencias fundamentales entre las primeras producciones de *Los fijos de la Barbuda*, plasmadas en los impresos de 1612, 1613 y 1614, y las producciones sucesivas de las generaciones posteriores, testimoniadas en *MS3–MS6*. En la citada acotación de los primeros se aprecia la versatilidad de las antiguas instalaciones del corral así como la innovadora —y atrevida— creatividad escenográfica de Luis Vélez al sacar sorpresivamente a Santiago Matamoros, en vivo y montado, al balcón del escenario, mientras que abajo, a los pies del caballo, se despliega el tropel de la batalla. Detrás de los cambios en los manuscritos debía de haber consideraciones prácticas, como el diseño y distribución de los coliseos, que proscribían que un personaje apareciera arriba en un caballo, y la eliminación de un personaje y del animal vivo, que redujo costes y problemas logísticos de producción—sí hay un apunte al margen de *MS4* que retiene la imagen del Apóstol, pero se trataba de un telón pintado: «Si se quiere se puede hacer vislumbrar Santiago en caballo de vuelta» (v. 2765)—, pero también había consideraciones arraigadas en la ideología y cultura hacia fines del siglo.

Durante la primera mitad del siglo XVII el máximo símbolo patrio de la religión y cultura españolas era Santiago Matamoros. Su imagen icónica como santo guerrero colgaba en innumerables parroquias, y en el teatro, el principal medio de la cultura popular, «¡Santiago y cierra, España!» era la estampa verbal que como un toque de clarín iniciaba escenas bélicas. Durante el siglo anterior hubo debates doctrinales acerca del santo que continuaron a lo largo del Seiscientos, y aunque seguía con muchos adeptos, al mediar el siglo XVIII la actitud general hacia Santiago era más bien escéptica[58]. La supresión del personaje en *MS3–MS6* puede verse como un intento de mitigar la exagerada españolidad de la escena, lo cual afianza la hipótesis de Caroline Monahan, a la que nos referimos anteriormente, acerca de la creciente francofilia y la posible agenda política detrás de la representación en febrero de 1697.

— *El texto museístico*

Hasta aquí nos hemos referido a las primeras etapas de la transmisión textual de *Los fijos de la Barbuda*: la inicial, que son las ediciones comerciales, publicadas en 1612, 1613

[58] Véase T. D. Kendrick, *Saint James in Spain*, pp. 149–64.

y 1614; y la segunda, constituida por los manuscritos utilizados para varias producciones teatrales en la segunda mitad del Seiscientos. La tercera fase de la transmisión de *Los fijos de la Barbuda* ocurre a mediados del siglo XIX con la publicación del volumen II de *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* en la Biblioteca de Autores Españoles, bajo la dirección de uno de los máximos árbitros de la cultura de su día, Ramón de Mesonero Romanos[59]:

MR COMEDIA FAMOSA | DE | LOS HIJOS DE LA BARBUDA, | COMPUESTA | por LUIS VELEZ DE GUEVARA.
Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, II, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Biblioteca de Autores Españoles, 45 (Madrid: M. Rivadeneyra, 1858, pp. 125–42.

Mesonero recuperó *Los hijos de la Barbuda* y otras piezas de Vélez de Guevara[60] aplicando criterios editoriales que, como ha observado Rafael González Cañal, distaban mucho de las rigurosas normas que se usan en la actualidad[61]; efectivamente, podrían describirse como postrománticos, o impresionistas, por no decir precríticos, porque, mientras el objetivo declarado de Mesonero Romanos coincidía con las metas de la filología positivista—se proponía recuperar e iluminar el rico patrimonio del pasado a través de sus fuentes documentales para reivindicar y comprender mejor la cultura de su propio momento—, está claro que el editor ignoraba los principios y metodologías de crítica textual que se estaban desarrollando en Alemania y Francia. He aquí, en palabras del propio Mesonero, el resumen de los principios y procedimientos aplicados en su edición:

> Luchando con él, he conseguido el posible esmero á su corrección. Allí donde eché de menos una palabra para expresar el sentido ó concluir el verso, la he procurado adivinar y colocarla; donde hallé trocada otra para el consonante ó la expresión, la he restituido á su lugar propio; algunas veces, hallándome con la falta de algún verso, y no logrando penetrar el pensamiento del autor, he preferido dejarle en claro; otras, aunque reconociendo lo absurdo ó indecoroso de la expresión ó de la idea, la he respetado como suya. Respecto á la división y numeración de las escenas, señalando los interlocutores al principio de cada una, y á los cambios de decoración, me ha parecido conveniente dejarlo sin aclarar, como está en los originales, por no alterar

[59] «Mesonero, como otros literatos que pudieron ejercer un control sobre la vida cultural del país y modelarla, dotó a la idea de nacionalización cultural de instrumentos ideológicos que la afianzaron mediante sus discursos sobre el teatro clásico nacional y con sus biografías sobre comediógrafos, pero también proporcionando textos que pudieran avalar y ejemplificar esa visión de la historia literaria, según la cual la esencia de lo español se encuentra en el teatro clásico» (Joaquín Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el teatro clásico español», p. 28).

[60] Los otros títulos de Vélez son *Más pesa el Rey que la sangre, Reinar después de morir*, *El ollero de Ocaña*, *El diablo está en Cantillana* y *La Luna de la Sierra*.

[61] «Las ediciones de teatro de la Biblioteca de Autores Españoles», p. 112.

> en nada la fisonomía especial de estos dramas. Podrá ser esto mal hecho; pero aun me pareció peor el meter la mano en la obra de autores tan distantes de nosotros, para adicionar, pulir y recortar un cuadro que salió de sus manos en su respetable sencillez; y luego que, adivinarles ó entenderles en este punto, no creo menos perspicaz al lector del siglo actual que lo fueron los de los siglos XVI y XVII[62].

Es imposible exagerar la influencia duradera que tuvieron las ediciones de Mesonero Romanos, porque, pese a sus imperfecciones, sus principios ecdóticos fueron la norma aplicada hasta muy entrado el siglo XX, en las grandes colecciones dirigidas por Menéndez Pelayo, Cotarelo y Mori, González Palencia, Ruiz Morcuende, García Soriano, Blanca de los Ríos, Sainz de Robles, Valbuena Prat y Valbuena Briones, así como en las omnipresentes ediciones de la Colección Austral y los Clásicos Castellanos. Desde luego hubo excepciones, como las ediciones publicadas en Alemania, Italia y Francia de Max Krenkel, Wolfgang von Wurzbach, Adolf Schaeffer, Antonio Restori, Carolina Michaëlis y Ernest Merimée, y notables proyectos españoles, como el que Américo Castro preparó de *El vergonzoso en palacio* y *El burlador de Sevilla* para Ediciones de La Lectura, en 1910, que tuvo, en 1922, una segunda edición «muy renovada», la edición que publicó Víctor Said Armesto de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, en la misma serie, en 1913, y las ediciones publicadas a partir de 1916 bajo el lema de Teatro Antiguo Español, o TAE[63]. Ambas series representaron un avance en la crítica textual española ya que tomaban como punto de partida la edición prínceps o el manuscrito original del autor, expuesto con un escrupuloso criterio que aprovechaba las últimas investigaciones críticas y filológicas. La orientación de La Lectura/Clásicos Castellanos era divulgativa, TAE en cambio se destinaba a la comunidad especializada de los filólogos; pero el fundamento ecdótico de ambas series era el mismo que promoviera Mesonero: se trataba de ediciones derivadas de un solo *copy text* cuya fiabilidad podía ser problemática[64].

[62] «Discurso preliminar», BAE, 43, p. XIV.

[63] Véanse Antonio Marco García, «Propósitos filológicos de la colección "Clásicos Castellanos" de la editorial "La Lectura" (1910–1935)», pp. 86–90, 93–95, y nuestro comentario al respecto en *La Serrana de la Vera*, pp. 45–48

[64] Paradójicamente, fuera del exclusivo círculo del Centro de Estudios Históricos, el impacto académico del TAE no se notó en España sino en los Estados Unidos: en la edición de *El arpa de David*, de Mira de Amescua, presentada por Claude E. Anibal como tesis doctoral, en 1922, en la Universidad de Indiana, y publicada en 1925 por la Universidad Estatal de Ohio; en la tesis de William L. Fichter, «Lope de Vega's *El castigo del discreto*, Together with a Study of Conjugal Honor in His Theater», aprobada en 1925 en Columbia University y publicada ese mismo año por el Instituto de las Españas de dicha universidad; también, del mismo Fichter, en *Lope de Vega's «Sembrar en buena tierra». A Critical and Annotated Edition of the Autograph Manuscript*, publicada en 1944; y, con particular relevancia respecto de Vélez de Guevara, en la tesis que Benjamin B. Ashcom presentó, en 1938, en la Universidad de Michigan, «Luis Vélez de Guevara's *El gran Iorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*, A Critical Edition, with Introduction and Notes»; y en las ediciones de Arnold G. Reichenberger, *El embuste acreditado*, y Ramón Rozzell, *La niña*

— Los textos filológicos

Habían de pasar más de 110 años hasta la próxima etapa, la cuarta, de la transmisión de *Los fijos de la Barbuda*, en la forma de ediciones críticas, realizadas en Italia y en Gran Bretaña, en 1970 y 1974, respectivamente:

P Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, introducción, texto crítico y notas por M. G. Profeti (Pisa: Università di Pisa, 1970, 319 pp.[65]

M Caroline Monahan, «A Critical Edition of *Los hijos de la Barbuda* by Luis Velez Guevara», tesis inédita, Westfield College, University of London, 1974[66].

P y *M* constituyeron un auténtico momento textual. Ambas ediciones pretendían establecer un texto más cercano al original del autor contabilizando la totalidad del corpus de los testimonios conocidos[67], pero aplicando principios editoriales muy diferentes. Efectivamente, *P* y *M* pueden verse como casos que ilustran las principales ramas de la ecdótica practicada durante el siglo XX[68].

P es el segundo eslabón de una extraordinaria cadena de ediciones críticas de Maria Grazia Profeti, siendo el primero *Virtudes vencen señales* (1965), seguidos por otras de Vélez de Guevara (*El Verdugo de Málaga*, *La montañesa de Asturia*s y *El amor en vizcaíno*), de Lope de Vega (*Fuenteovejuna*, *El mayor prodigio*, *El caballero de Olmedo*, *La selva sin amor*, *El capitán Belisario*, *El guante de doña Blanca*, *El vellocino de oro*) y un notable *et alia* que comprende a Ruiz de Alarcón, Moreto, Mira de Amescua, Calderón, Rojas Zorrilla, Herrera y Sotomayor y Pérez de Montalbán —todas fundamentadas sobre firmes bases

de Gómez Arias, ambas preparadas como tesis, en 1946 y 1948, en la Universidad Estatal de Ohio, dirigidas por C. E. Anibal y W. S. Hendrix, respectivamente, y publicadas en 1956 y 1959 por la Universidad de Granada.

[65] Reseña: Ann L. Mackenzie, *Bulletin of Hispanic Studies* 49, 4 (1972): 405–08.

[66] Entre la defensa de la tesis y su incorporación a la biblioteca de la Universidad, hubo un cambio de título inserto a mano con lápiz: «A Critical Edition of [Tachado: ~~*Los hijos de la Barbuda* by Luis Vélez de Guevara~~] [Inserto: Luis Velez Guevara's *Los hijos de la Barbuda*.]». La tesis está conservada actualmente en la Mile End Library de Queen Mary University, catalogada bajo el título revisado, pero con un error ortográfico: «A Critical Edition of Lius Velez Guevara's [*sic*] *Los hijos de la Barbuda*».

[67] Como queda comentado, en *M* y en su artículo sobre la transmisión de *Los fijos de la Barbuda* Monahan dio constancia de *MS3* pero sin precisar los pormenores del testimonio; en cambio, *MS3* no figura en la documentación de *P*.

[68] *Cf.* Paul Eggert y Peter Shillingsburg, «Introduction», *Anglo-American Scholarly Editing, 1980–2005*, pp. 12–13. G. Thomas Tanselle, *Textual Criticism Since Greg: A Chronicle, 1950–2000*, caps. 1 y 2.

ecdóticas que combinan la clásica metodología italiana, e implícito en ello la estemática neolachmanniana[69]—, y principios que coincidían con los planteamientos de Housman y Greg[70]. Pese a la anterioridad de los testimonios impresos, Profeti basó su edición en *MS2* por ser la versión «más completa» y «más rica y cuidada»[71]. Tomó en cuenta también el hecho de que en los manuscritos se reflejaban los ajustes realizados por los «autores» a la hora de representar la obra[72]. Como resultado, *P* es, con respecto a los usos de la fabla antigua, más consistente que ninguno de los testimonios anteriores.

En cambio, la edición de Caroline Monahan, *M*, priorizó la tradición impresa con el propósito de producir un texto fiable de la comedia, basándose en *TP1* por ser el testimonio conocido más antiguo y, se suponía, más cercano al original del autor. *M* reproduce la ortografía del impreso y su uso de mayúsculas y diacríticas, salvo en los casos obvios de error; asimismo, son mínimos los cambios de la puntuación. Se trataba de un experimento que aprovechaba los principios que R. B. McKerrow había aplicado a Shakespeare, y que Fredson Bowers había recomendado en su edición de las obras dramáticas de Thomas Dekker[73]. Donde *P* aspiraba dar testimonio de la obra, *M* daba testimonio de un texto—como es una reproducción de *TP1*, no documentamos *M* en el aparato crítico. Monahan realizó minuciosos análisis comparativos de los pormenores tipográficos de *TP1*, *TP2* y *TP3* que son verdaderamente admirables[74], mas no obstante la precisión bibliográfica aplicada por la investigadora en todo momento y el valor lingúístico derivado de ella, la autoridad de *M* desde un principio queda puesta en entredicho debido a dos consideraciones prácticas: primero, no toma en cuenta el hecho de que la primera edición de la *Tercera parte* es, como

[69] *Cf.* Giovanni Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*; Peter L. Schmidt, «Lachmann's Method: On the History of a Misunderstanding».

[70] *Cf.* A. E. Housman, «The Application of Thought to Textual Criticism»; W. W. Greg, «The Rationale of Copy-Text».

[71] *Los hijos de la Barbuda*, pp. 17, 31, 36, 83.

[72] Profeti desarrolla el tema en la introducción de varias ediciones, y lo resume en «Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos». Vuelve a exponerlo en «Editar el teatro del Fénix de los ingenios», pp. 132–34.

[73] *Cf.* R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*; *idem*, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*; Thomas Dekker, *Dramatic Works,* 1: IX–XV, No es ningún accidente que, simultáneamente, en la misma universidad, Roberto M. Flores, estuviera aplicando semejantes líneas de documentación a Cervantes—*Cf. The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote,* 1975—, proyecto que culminaría diez años más tarde con su *Old-Spelling Control Edition Based on the First Editions of Parts I and II.* Efectivamente, la profesora Monahan agradece el asesoramiento de su condiscípulo y compatriota canadiense en la p. 14, n. 10.

[74] En las pp. 12–14, por ejemplo, compara la composición de las sigs. A6r–v y B7r–8v de *TP1*; anota los pormenores composicionales y substantivos de las tres impresiones en las pp. 197–209; en las pp. 210–33 tabula los accidentales enmendados; y, basándose siempre en la transcripción diplomática del testimonio respectivo, documenta las variantes de *TP1*, *TP2* y *TP3* en las pp. 234–41.

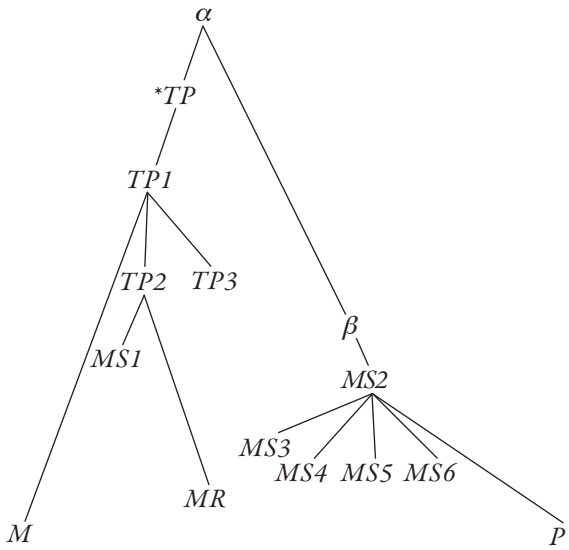
se ha visto, una falsificación publicada posiblemente con un motivo ulterior; y segundo, no toma debidamente en cuenta el número de manos que pudieron intervenir en la producción de *TP1*, o aun de la hipotética **TP1* de 1611, alejando así el testimonio de la primera edición de *TP1* del original autógrafo.

Si la producción de la *Tercera parte* seguía el proceso normal, las obras primero pasaban por las manos de un copista, probablemente un miembro de la compañía que había representado las piezas respectivas, o sea, los textos seguidos para el volumen habrían sido apógrafos, ya con inevitables alteraciones, necesarios para la posterior revisión del editor/librero —en este caso, Jaime Gotart— e imprescindibles para el trabajo de los tipógrafos del taller barcelonés de Sebastián Cormellas. Después, el tomo pasaba por las manos de alguno de los censores del Consejo Real —en *TP1*, «Gaſpar Eſcolano Retor de la Parrochia de ſan Eſteban, y Choroniſta de ſu Mageſtad en la Ciudad y Reyno de Valencia» (fol. 2r)—, tras cuya sanción quedaba en teoría listo para la estampa, aunque en la imprenta le esperaban otros interventores: el oficial que contaba el texto para calcular los pliegos que se necesitarían y marcaba los lugares en que se producirían los saltos de plana y pliego; el corrector que, además de revisar el texto para identificar posibles gazapos del autor o del amanuense, tomaba decisiones y daba algunas pautas orto-tipográficas para acomodarlo a los requisitos mínimos de su oficio y a los usos y costumbres de la casa; los cajistas, que no componían el texto de forma continua, sino que, siguiendo en lo posible la cuenta de los originales, montaban los tipos para formar las páginas discontinuas de cada una de las caras del pliego, las llamadas formas, interior y exterior; así, componiendo y tirando, forma a forma y pliego a pliego, iba avanzando la impresión del conjunto de la antología[75]. Hay que notar que en los preliminares de la edición de 1612 no hay tasa ni licencia firmadas como en las ediciones subsecuentes. En el siguiente estado de la *Tercera parte*, derivado de *TP1*, se multiplicaron las manos que intervinieron en el texto: el editor/librero fue Miguel Martínez; el impresor, Miguel Serrano; el tasador, Miguel de Ondarza Zavala[76]; la licencia fue firmada por el Marqués del Valle, el Licenciado don Diego Fernando de Alarcón, el Licenciado Pedro de Tapia, el Licenciado don Diego Alderete y el Licenciado don Jerónimo de Medinilla; y la fe de erratas estuvo al cargo del Licenciado Murcia de la Llana. Asimismo, en la tercera edición de la *Tercera parte*, basada también en *TP1*, intervinieron aun más manos en el texto: el librero/editor fue Juan de Bonilla; el impresor, Sebastián Cormellas; y el censor, Fray Alberto Soldevila.

[75] *Cf.* Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Como se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*; Francisco Rico, *El texto del «Quijote»*, 337–504, donde se recoge una serie de ensayos publicados previamente sobre el proceso editorial de la *princeps* del *Quijote* y la problemática de considerarla como el reflejo de la *intentio auctoris*. Me he permitido adaptar el resumen que José María Micó hizo de los argumentos de Rico en su reseña del citado libro titulada «A raíz del *Quijote*», *Revista de Libros, Segunda época*, 131 (01/11/2007).

[76] «Eſte libro tiene ochenta y ocho pliegos, y cada pliego eſta taſſado a quatro marauedis, que monta cada libro en papel diez reales y doze marauedis» (fol. 2v).

En fin, la tradición textual de *Los fijos de la Barbuda* puede resumirse estemáticamente así:



Principios ecdóticos y Los fijos de la Barbuda

Sea por razón de la cronología o por razón de los dinámicos rasgos teatrales que presentan, las ediciones comerciales y los manuscritos pueden considerarse como igualmente cercanos y lejanos del original perdido de Vélez de Guevara. La proximidad cronológica favorece la relevancia de los testimonios impresos; en cambio, los detalles de presencialidad teatral que se aprecian en las acotaciones favorecen a los manuscritos[77]. Remitiéndonos de nuevo a los principios y propósitos que enunciamos en el prefacio de la serie de la que forma parte el presente volumen[78], repetimos que el propósito de esta edición de *Los fijos de la Barbuda* es establecer un texto de la obra que sea tan fidedigno, en relación con el hipotético original de Vélez, como permitan las fuentes impresas y manuscritas. Nos hemos propuesto mostrar el texto de la obra como resultado de un proceso temporal, de una sucesión de iteraciones editoriales o teatrales, cada una con su grado de variación del texto original. Queremos hacer constar al mismo tiempo que nuestra orientación no es autorial, sino textual. Es decir, que en ningún momento pretendemos que el texto aquí editado represente la intención última y definitiva del autor, o que esté depurado de

[77] Efectivamente, *TP1, TP2, TP3* omiten veintitrés acotaciones: vv. 103+, 132+, 324+, 339+, 379+, 843+, 935+, 990+, 1261+, 1283+, 1439+, 1479+, 1649+, 1703+, 1829+, 1837+, 1983+, 2027+, 2031+, 2043+, 2077+, 2718+, 2768+.

[78] Ver «Prefacio a las comedias de Luis Vélez de Guevara», pp. 10–17.

todo elemento extraño a él[79]. Nos parece más indicado dar testimonio del arte dramático de Vélez que de la artesanía de sus impresores y copistas, siendo muy probable que los testimonios presentan grados de variación respecto a la intención autorial[80]. Por eso no tratamos de transcribir con exactitud cada pormenor ortográfico de los textos antiguos; nuestra edición se propone presentar un texto de la obra, y no el texto de un texto. Reconocemos que esta orientación es pragmática, pero corresponde más o menos a las directrices teóricas, fundadas en la epistemología postestructuralista, propuestas por Hans Zeller y otros adherentes de la textología genética[81].

Por otra parte, nuestra orientación admite el concepto de «texto» como espectáculo teatral, es decir, como un sistema semiológico, infinitamente variable, cuya dinámica era determinada igualmente por la realización teatral de la letra del poeta—esto es, la combinación de signos verbales y visuales, como palabra, tono, mímica, gesto, movimiento escénico, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, música—, y por innumerables factores circunstanciales, económicos, políticos, sociológicos, geográficos, epistemológicos y artísticos—no solo los mensajes referenciales, explícitos o implícitos, del comediógrafo, sino también el talento y los recursos del «autor de comedias» y de los actores de su compañía.

Podría decirse que toda «lectura semiótica» que haya enfocado la comedia en estos términos se sitúa en el cruce de dos coordenadas. Una coordenada es epistemológica; su polaridad fluctúa entre la teoría filosófica y lingüística y un empirismo que podría llamarse «neopositivista». Por una parte contamos con los análisis teoréticos de la representación teatral, radicados en la teoría de los signos de Saussure, la *Rezeptionästhetik* de Jauss y la teoría de los enunciados de Austin y Searle[82]; por otra, están los análisis fundamentados en

[79] *Cf.* Alberto Blecua, *Manual de crítica textual,* pp. 18–19.

[80] *Cf.* Peter Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, pp. 48–49; y también Philip Cohen y David H. Jackson, «Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory», pp. 116–19.

[81] «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts». *Cf.* Louis Hay, «La critique génétique: origines et perspectives»; *idem*, «Genetic Editing, Past and Future: A Few Reflections by a User». Véanse además los comentarios Shillingsburg, *Scholarly Editing*, pp. 31–95; Cohen y Jackson, «Notes on Emerging Paradigms»; y Hans Walter Gabler, «Unsought Encounters», pp. 103–23, especialmente 112–13, y 158–64.

[82] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale;* Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception; idem*, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics;* J. L. Austin, *How to Do Things with Words;* John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cf.* Tadeuz Kowzan, «El signo en el teatro—Introducción a la semiología del arte del espectáculo»; Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre; idem*, *Lire le théâtre, II: l'école du spectateur; idem*, *Lire le théâtre, III: Le dialogue du théâtre;* Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama;* M.ª del Carmen Bobes Naves, *Semiología del teatro;* Philippe Hamon, «Statut sémiologique du personnage»; Pierre Larthomas, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédées*; Manfred Pfister, *Das Drama;* Nathalie Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle: étude linguistique et dramaturgique.*

las recopilaciones y estudios documentales de Shergold, Varey, Allen y Greer[83]. La otra coordenada es utilitaria y se refiere a las perspectivas y metodologías con las que se desarrolla la interpretación crítica, sea desde el texto literario hacia la teoría de los signos o el contexto socio-cultural de la comedia[84], o viceversa[85]. Trátase, en fin, de la polaridad clásica entre el método inductivo y el deductivo. Algunos investigadores han trazado estas coordenadas y han aplicado sus procedimientos para descubrir inesperados niveles de significación y plantear hipótesis muy sugerentes para futuras investigaciones acerca de la dinámica interna y la recepción externa de la comedia[86].

De estas dos coordenadas de lecturas semióticas, la primera es la que puede tener consecuencias editoriales. Nuestra orientación textual nunca pierde contacto con el extremo

[83] N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century; idem*, «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*; *idem*, «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid, 1652–1700»; J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650; idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1651–1665*; *idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1666–1687; idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699*; *idem*, *Teatros y comedias en Madrid: 1699–1719*; *idem*, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587–1719*; John J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: el Corral del Príncipe, 1583–1744;* Margaret Rich Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586–1707.*

[84] Por ejemplo las monografías de Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII,* y *Madrid en el teatro;* o bien, los estudios de William R. Blue, *Comedia—Art and History,* y «The Politics of Lope's Fuenteovejuna».

[85] Por ejemplo, Aldo Ruffinato, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega);* José M.ª Díez Borque y Luciano García Lorenzo, eds., *Semiología del teatro;* Eduardo Forastieri Braschi, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega;* y por otra parte, José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca;* Emilio Orozco Díaz, *El Teatro y la teatralidad del Barroco;* José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII; idem*, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega; idem*, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español; idem*, *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la península ibérica*; David Castillejo, *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores;* Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco;* John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro;* J. M. Ruano de la Haza, ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey;* Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco.*

[86] Véanse, por ejemplo, Victor Dixon, «La comedia de corral de Lope como género visual»; C. Christopher Soufas, «Speech Act Theory and Hispanic Drama: A Dialog with Things Done with Words»; María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco*; Margaret Rich Greer, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca;* Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII.e siècle.* Las investigaciones documentales de Shirley B. Whitaker han sacado a la luz interesantes datos acerca del texto de comedias como espectáculo teatral, en el palacio así como en el corral. Véase, por ejemplo, «The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*»; y respecto de Vélez, «*La Baltasara* in Performance, 1634–35: Reports from the Tuscan Embassy». Hay que mencionar también los numerosos estudios de escenarios y montajes por J. E. Varey, entre ellos «*Reinar después de morir:* Imagery, Themes, and their Relation to Staging»; y, para un acoplamiento del método analítico de Varey con la teoría semiótica, Manuel Sito Alba, «El mimema del amor en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara».

especulativo de dicha coordenada. Efectivamente, ha sido un factor constante en nuestra transcripción del texto de *Los fijos de la Barbuda*, especialmente en lo que respecta a las acotaciones y, sobre todo, a los apartes. Hemos tratado de recrear editorialmente esta dinámica representacional, la cual sería obvia al espectador.

El texto que ahora presentamos es una transcripción moderadamente ecléctica basada mayormente en *TP1* y *TP2*, pero incorporando soluciones de los manuscritos para 1) suplir los lapsos en los impresos[87], 2) regularizar el metro o la rima o una combinación de ambos[88], 3) ajustar el lenguaje al *usus scribendi* del autor[89], y 4) rectificar el lenguaje o aclarar el sentido del discurso[90].

Para dar una idea de la paleografía de los textos documentados en el aparato crítico, a continuación se presenta la transcripción exacta del v. 8, que regularizamos con «¡Ahó!, ¿a quién digo?», tal como consta en los testimonios respectivos:

TP1	ao á quié digo?
TP2	ao à quien digo?
TP3	no á quien digo?
MS1	âo âquien digo
MS2	ola a qⁿ digo
MS3, MS4	no? á qⁿ digo
MS5	No´ Aqui en digo´
MS6	No? A qⁿ digo
MR	no á quien digo?
P	¿Ahó, a quién digo?

[87] Vv. 565, 751, 1002–03, 1028, 1446–49, 1453, 1456–62, 1802, 1928–31, 1979, 2090, 2326–33, 2416–25, 2603–06, 2820–26, 2867–68.

[88] Vv. 38, 40, 42, 66, 78, 84, 99, 111, 159, 160, 196, 202, 223, 310, 372, 455, 467, 543, 546, 796, 836, 908, 960, 1118, 1237, 1256, 1265, 1273, 1276, 1426, 1427, 1438, 1444, 1476, 1570, 1610, 1826, 1881, 1893, 1904, 1905, 1949, 2004, 2043, 2047, 2060, 2074, 2230, 2257, 2420, 2461, 2540, 2790.

[89] Vv. 35, 37, 58, 1213, 1717, 2625, 2740, 2749.

[90] Vv. 21, 33, 54, 70, 71, 84, 114, 201, 228, 249, 357 456, 457, 578, 606, 619, 634, 657, 669, 694–95, 698, 701, 720, 735, 785, 791, 799, 824, 843, 898, 917, 942–43, 983, 1004, 1007, 1067, 1082, 1127, 1143, 1186, 1242, 1275, 1291, 1308, 1314, 1433, 1449, 1452, 1476, 1486, 1492, 1532, 1618, 1706, 1718, 1736, 1748, 1828, 1842, 1845, 1865, 1898, 1932, 1952, 2055, 2265, 2271, 2312, 2358, 2423, 2461, 2382–83, 2538, 2567, 2572, 2677, 2719, 2740, 2751, 2782.

Decoro lingüístico

Para prestar un sentido mayor de verosimilitud y ornamento verbal a la acción de *Los fijos de la Barbuda* Vélez de Guevara creó una superficie virtual[91] basada en la «fabla antigua», el dialecto arcaico y, valga recordar, artificial que fue utilizado de un modo convencional por muchos dramaturgos áureos para recrear el ambiente del Medioevo español[92]. Los rasgos semánticos, fonéticos y sintácticos de este dialecto se notarán en casi cada página de la obra:

—Léxico arcaizante:

aborrido, acostumbranza, amistanza, asaz, asturar, atender, aviltar, barragán, batear, can, catar, cedo, conquerir, conselleramente, consuno, dende, desaguisado, enantes, endonar, enforcar, esculcar, forazo, guarnido, guarir, guisa, igreja, infanzón, lid, loyantemente, luengo, maguer, membrarse, menguar, mientes, non, nin, nusco, preste, prez, pro, remembranza, respleuto, sandio, siguranza, sinon, somo, talante, toller, tuerto, valentanza, vegada, velada, yantar, yuso

—La sustitución de *f* por *h*:

afuciar, fablar, facer, facienda, fada [hado], *falcón, fallar, fambriento, farto, fasta, fecho, fembra, fenchir, fermoso, ferrero, fidalgo, fidalguía, fijo, forno, fuir*

—La sustitución de *e* por la conjunción unitiva *y*, y de *u* por la disyuntiva *o*[93];

[91] Echamos mano del concepto propuesto por Suzanne K. Langer para iluminar las artes plásticas, pero se aplica con igual provecho a los aspectos discursivos del medio teatral. *Cf.* «What […] is 'decoration'? The most obvious synonyms are 'ornamentation,' 'embellishment'; but, like most synonyms, they are not quite precise. 'Decoration' refers not merely to beauty, like 'embellishment,' nor does it suggest the addition of an independent ornament. 'Decoration' is cognate with the word 'decorum'; it connotes fitness, formalization. But what is fitted and formalized?

«A visible surface. The immediate effect of good decoration is to make the surface, somehow, *more visible;* a beautiful border on a textile not only emphasizes the edge but enhances the plain folds, and a regular allover pattern, if it is good, unifies rather than diversifies the surface. In any case, even the most elementary design serves to concentrate and hold one's vision to the expanse it adorns» (*Feeling and Form,* p. 61. El énfasis es de la autora).

[92] *Cf.* Antonio Salvador Plans, *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro*; y José Enrique López Martínez, «Las comedias "en lenguaje antiguo": del teatro heroico del siglo XVI a la Comedia Nueva». Sobre el lenguaje de Vélez en particular, Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Luis Vélez de Guevara», pp. 83–87; *idem*, ed., *Los hijos de la Barbuda,* pp. 69–79; C. George Peale, ed., *La montañesa de Asturias,* pp. 47–49.

[93] Federico Hanssen, *Gramática histórica de la lengua castellana*, §679, pp. 288–89.

—Presencia de la *e* paragógica:

afane, *balaje*, *calzare*, *campale*, *dare*, *estane*, *face* [haz], *gavilane*, *haye*, *pane*, *reye, Salomone, vagare*

—Uso de *non*, heredado del latín, y de las conjunciones análogas *nin* y *sinon*[94];

—Rotacismo *l* > *r*:

comprido [cumplido], *dïabro*, *nobres*, *prazo*, *robre*, *robredo*

—Reducción consonántica *str* > *s*:

demuesa, nueso, *vueso*

—Vocalismo protónico:

cobrirme, *cochilla, coidado, coidar*[95], *comprido* [cumplido], *dormiendo*, *enlocido*, *enloció*, *escochar*, *escodero*, *escorrir*, *hobiere*, *invesible, jodío*, *letijo* [litigio], *polida*, *recebir*, *rietados* [retados], *sotil*, *tollido*, *toviste*, *Trenidad*

—Voseo, que utiliza *vos* como sujeto:

Vos non sabéis (v. 447), *¿vos no partís?* (v. 503), *vos, Olfos e Jimén, venid conmigo* (vv. 1224–25), *vos sabedes trazar* (v. 1297)

—Como pronombre reflexivo:

Esperá, non vos vais (v. 42), *non vos turbedes* (v. 144), *Non cuidéis, Ramiro, vos* (v. 155), *Arredradvos un momento de mí* (vv. 162–63), *Dueña mía, erguidvos* (vv. 172–73), *Erguidvos del suelo* (v. 180), *Descubridvos* (v. 330), *Atavïadvos* (v. 344), *¡Non vos meta en la traílla!* (v. 914)

[94] *Ibid.*, §§640, 680, 683, pp. 271, 289, 290–91.

[95] *TP1, TP2, TP3, MS5* y *MR* sin excepción transcriben la raíz de estas voces con *cui*, mientras que *MS2, MS3, MS4* y *MS6*—si bien con alguna inconsistencia—las deletrean con la *o* arcaica. Por nuestra parte, con *P*, transcribimos la forma antigua en las intervenciónes de los personajes navarros, cuyo lenguaje se caracteriza por rasgos arcaizantes. En cambio, en las intervenciones de los moros, que usan un lenguaje cortesano castizo, transcribimos *cuido, cuidado*, como queda anotado a continuación.

—Como objeto directo:

Guárdevos Dios (vv. 131, 133), *Válgavos Nuesa Señora* (v. 184), *Los dos / servirvos procuraremos* (vv. 301–02), *Dios vos deje lograr* (v. 511), *Riétovos como traidores* (v. 2318)

—Como objeto indirecto:

fasta . . . que vos mande el Rey erguir (vv. 165–66), *Darvos he* (v. 240), *Donarvos podré un pichón* (v. 255), *A mis fijos vos encargo* (v. 510)

—Y como objeto preposicional:

en esta ocasión de vos muy luengamente se liembra (vv. 814–15), *Con vos quiero en poridad fablar* (vv. 1020–21), *Por vos faré cuanto sea en mi poder* (vv. 1098–99), *me dio un recado* […] *para vos* (vv. 1492–94), *Non sé qué castigo en vos pudiera facer* (vv. 1558–59), *a vos lo debemos esto* (v. 2817)

—Falta de epéntesis:

home, *nome*, *sobrenome*

—El artículo delante del adjetivo posesivo:

el mi Rey, *el mío señor*, *el mi hermano, el mi cantor, la mi fabla, la tu mano, la mi ventura, la su ventura, la su patria, la nuesa madre*, *la nuesa señora y madre*, *la nuesa reina y señora*, *la mi dueña*, *la mi dueña e mi señora*

—Demostrativos con el prefijo *aqu-*:

aqueste, aquesta, aquese, aquesa, etc.

—La forma anticuada *nusco* en lugar de *nosotros*;

—Formas verbales paroxítonas terminadas en *-ades, -edes, -ides* en lugar de *-áis, -éis, -ís*:

atendedes, besaredes, besedes, *cantades*, *cuidades, diredes*, *endonades*, *enviaredes*, *esperedes*, *fablades*, *facedes*, *fagades*, *faredes*, *fincades, fincaredes*, *habedes*, *iredes*, *llevades, Mentides, partades*, *perdades*, *podades*, *podedes*, *podredes, pondredes*, *querades, queredes*, *sabedes*, *salgades*, *salides, seades*, *seredes, tenedes*, *tengades*, *tomades*, *turbedes*, *tropecedes*, *tuviéredes*, *vades*, *valgades*, *veredes, venides, vivades*, *volvedes*

—El futuro de subjuntivo:

atreviere, *cuidaren*, *demandares, donare, ficieres, fincaren*, *firiere, fuere, hobiere, pluguiere, pudieren, quisiere, topare, yantare*

Debe notarse sin embargo que el lenguaje antiguo de la rama impresa no está homologado al grado consistente que se observa en *MS2* y *P*. Además, hay una significativa ruptura en el lenguaje arcaizante de la obra, que son los discursos de los nobles musulmanes Marsilio y Celidoro, quienes se expresan en un castellano de señalada propiedad y refinamiento. En contraste con la fabla antigua que caracteriza la mayor parte de la comedia, la pulcritud léxica, fónica y sintáctica de los personajes musulmanes[96], junto con el ritmo distintivo de sus diálogos, enunciados en metros italianos de tercetos (vv. 1691–1742), octavas (vv. 2392–2447) y sueltos (vv. 2348–2508), pueden entenderse como una evocación de su acento árabe; sus alusiones a la Antigüedad griega—Narciso, Alejandro, Helena, Troya—reflejan el refinamiento cultural de su nobleza. Como Montesinos señaló en su día, es una convención que solían usar los poetas de la Comedia Nueva[97].

Criterios y procedimientos editoriales

Nuestra transcripción se ha realizado de acuerdo con los principios y procedimientos descritos en el prefacio general de nuestra serie. Queda dicho ahí que un propósito nuestro es el de iluminar la obra de Vélez de Guevara no solo como producto textual del acto creativo, sino como la consecuencia del proceso temporal de la creación artística. Por eso, en el aparato documentamos las variantes en orden sucesivo de los testimonios. El aparato no debe considerarse solamente como notas minúsculas en donde se rastrean nuestras huellas como editores, sino como un historial que pone en primer plano la ambigüedad, multivalencia y plurisignificación de la tradición textual y el proceso evolutivo de la comedia a través de los años. *Los fijos de la Barbuda* es especialmente iluminador en este sentido. Por eso, anotamos no solo las alteraciones estructurales —los atajos, omisiones y enmiendas— y las variantes léxicas y fonéticas, sino también los apuntes, que permiten apreciar cómo

[96] Hemos enmendado los vv. 2483, 2487, 2495, 2499, 2514, 2519 y 2520 con lecturas tomadas de *MS2, MS3, MS4, MS5, MS6* y *P* para reflejar esta particularidad lingüística. *Cf.* Ramón Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI», pp. 62–74; Juan M. Lope Blanch, «La lingüística española del Siglo de Oro»; Hans-Martin Gauger, «La conciencia lingüística en el Siglo de Oro»; Lore Terracini, «Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los Siglos de Oro»; Fernando González Ollé, «El habla cortesana, modelo principal de la lengua española».

[97] *Cf.* José F. Montesinos, ed., *El cordobés valeroso Pedro Carbonero,* de Lope de Vega, pp. 218–26. Por esta misma razón transcribimos *cuido* en el v. 2635, donde consta con *o* en *MS2, MS3, MS4, P.*

el concepto dramático original de la obra fue adaptado a los gustos de los siglos XVII y XVIII, y cómo la escenografía orientada al dinámico espacio del corral se adaptó al medio proscénico de los nuevos coliseos al estilo franco-italiano[98].

Versificación

Para concluir, a continuación se facilita un resumen de la disposición estrófica de la comedia:

ACTO I

Tercetos	1–109	109
Quintillas	110–339	230
Redondillas	340–395	56
Romance (*a-e*)	396–407	12
Redondilla	408–411	4
Romance (*a-e*)	412–415	4
Redondillas	416–571	156
Romance (*i-e*)	572–755	184
Redondillas	756–843	88
Romance (*o-a*)	844–1003	158

ACTO II

Soneto	1004–1017	14
Redondillas	1018–1357	340
Endecasílabos sueltos	1358–1485	128
Redondillas	1486–1569	84
Romance (*-ó*)	1570–1703	134
Tercetos	1704–1755	52

[98] Nos han parecido relevantes los vv. 103+, 132+, 324+, 339+, 379+, 839+, 973+, 1173+, 1261+, 1368+, 1444+, 1619+, 1683+, 1755+, 1829+, 1917+, 1927+, 1947+, 1983+, 2027+, 2636+, 2722+. No figuran en los impresos, que los los testimonios más tempranos de la obra, pero son teatralmente funcionales y muy parecidas al uso del poeta en sus autógrafos. Asimismo los apartes que acotamos en los vv. 80, 433, 466, 512, 559, 564, 921, 1023, 1158, 1222, 1224, 1228, 1232, 1238, 1240, 1278, 1434, 1456, 1569, 1592, 1634, 1649, 1906, 1968, 1980, 2175, 2290. No constan en los testimonios, pero en cada caso la irrupción sintáctica, deíctica o referencial justifica concluir que los versos acotados como apartes los dirige el hablante a sí mismo, o afuera del espacio dramático al público, y no a los personajes en la escena. Véase nuestro «Prefacio», p. 24 ss.; C. George Peale, «Ecdótica, performatividad y la cuestión del aparte»; Javier Rubiera, «La edición de las acotaciones: el caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega».

Quintillas	1756–1840	85 [99]
Endecasílabos sueltos	1841–1907	67
Redondillas	1908–2119	212

ACTO III

Redondillas	2120–2211	92
Romance (*a-o*)	2212–2269	58
Redondillas	2270–2333	64
Romance (*e-o*)	2334–2465	132
Octavas	2466–2521	56
Endecasílabos sueltos	2522–2582	61
Redondillas	2583–2722	140
Romance (*u-a*)	2723–2882	160

RESUMEN TOTAL

Redondillas	1236	42,9%
Romance	842	29,2%
Quintillas	315	10,9%
Endecasílabos sueltos	256	9,0%
Tercetos	161	5,6%
Octavas	56	1,9%
Soneto	14	,5%

Con casi un 60% de estrofas aconsonantadas es natural que haya autorrimas y cuasi-autorrimas; hemos reconocido una cantidad extraordinaria para nuestro poeta[100]: ocho casos de aquéllas[101], ochenta y tres de éstas[102].

C. GEORGE PEALE

[99] Según Monahan (p. 26) los vv. 1813–14 forman parte de una quintilla irregular (vv. 1826–30 en nuestra edición). Dicha estrofa nada tiene de irregular excepto su singularidad dentro de un largo tramo de quintillas de rima abrazada (vv. 1756–1840). De hecho, de las sesenta y una quintillas de la obra, cincuenta son abrazadas, con rima *ababa*, y once son pareadas, con rima *aabba*. Ver Dorothy Clotelle Clarke, «Sobre la quintilla», p. 295.

[100] *Cf.* nuestra edición de Gaspar Aguilar, *La comedia segunda de Los agravios perdonados*, p. 22, n. 43. Allí trazamos un perfil de las autorrimas y cuasi-autorrimas en la obra de Vélez al principio, medio y final de su carrera, tomando como ejemplos *El espejo del mundo* (1602–1603), con veintiséis casos de cuasi-autorrima, *El asombro de Turquía* (1621–1624), con dos casos de autorrima y veintinueve de cuasi-autorrima, y *La corte del demonio* (1644), con diecinueve cuasi-autorrimas y ni una autorrima.

[101] Vv. 254–56 *vella/bella*, 311–13 *nomes*, 1209–11 *ellos*, 1548–51 *nacido*, 1946–49 *esto*, 2046–49 *arma*, 2118–21 *fiesta*, 2268–71 *favores.*

[102] Vv. 10–12 *conmigo-amigo*, 16–18 *villano-llano*, 34–36 *adelante-talante*, 43–45 *castigo-testigo*, 59–61 *soldemente-eternamente*, 68–70 *fizo-satisfizo*, 130–34 *ojos-antojos-finojos*, 161–63 *hinojos-ojos*, 165–69 *tanto-entretanto*, 176–78 *Ramiro-miro*, 185–88 *admira-mira,* vv. 215–19 *razón-son*, *Guevara-avara*, 290–91 *talante-adelante*, 300–02 *iremos-procuraremos*, 312–14 *justo-injusto*, 335–36 *cante-discante*, 393–94 *cantares-yantares*, 421–22 *metido-cometido*, 453–54 *garzón-razón*, 472–75 *Rey-grey*, 501–02 *jamás-además*, 513–14 *talante-delante*, 524–27 *alguno-ninguno*, 528–31 *jamás-más*, 560–63 *fermosura-mesura*, 761–62 *alma-calma*, 769–70 *sazón-son*, 800–03 *hermano-mano*, 805–06 *razón-son*, 816–19 *mesura-espesura*, 824–27 *son-sazón*, 1017–18 *verdad-poridad*, 1044–47 *bien-también*, 1048–51 *poridad-edad*, 1081–82 *ojos-antojos*, 1144–47 *viene-conviene*, 1174–75 *ellos-defendellos*, 1184–87 *medio-remedio*, 1192–93 *sumada-amada*, 1245–46 *damos-cuidamos*, 1260–63 *de ellos-prendellos*, 1261–62 *son-corazón*, 1269–70 *adelante-talante*, 1281–82 *corazón-son*, 1305–06 *tendredes-pondredes*, 1329–30 *canción-ocasión*, 1516–19 *oro-tesoro*, 1536–39 *sartal-tal*, 1544–47 *fidalgo-algo*, 1561–62 *ellos-cabellos*, 1714–16 *pidan-impidan*, 1791–93 *sospecho-pecho*, 1830–32 *también-bien*, 1950–53 *Ramiro-miro*, 1955–56 *brazos-abrazos*, 1963–64 *facer-ser*, 1995–96 *enemigo-conmigo*, 2002–03 *Ramiro-miro*, 2030–33 *admiro-Ramiro*, 2034–37 *talante-delante*, 2038–41 *vergonzadamente-inclemente*, 2079–80 *ciudad-necesidad*, 2122–23 *mano-hermano*, 2155–56 *son-sazón*, 2162–65 *razón-son,* 2232–35 *bella-ella*, 2248–51 *miro-Ramiro*, 2264–67 *habedes-vedes, rey-grey*, 2273–74 *tornada-nada*. 2440–42 *caballos-llevallos*, 2465–67 *goza-Zaragoza*, 2478–79 *ojos-despojos*, 2550–51 *adalides-lides*, 2577–80 *asalto-sobresalto, desea-sea*, 2590–91 *grey-rey*, 2629–32 *imposible-posible*, 2638–39 *aguardar-dar*, 2641–44 *socorro-corro*, 2678–79 *campaña-España*.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gaspar. *La segunda comedia de Los agravios perdonados*, edición crítica y anotada de C. George Peale. Santa Barbara: Publications of *eHumanista*, 2016. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/ehum.losagraviosperdonados.peale2.pdf

Agulló y Cobos, Mercedes. «'Cornejos' y 'Peris' en el Madrid de los siglos de oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)». En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. Pp. 181–200.

Allen, John J. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: el Corral del Príncipe, 1583–1744.* Gainesville: University Press of Florida, 1983.

———. Ver José María Ruano de la Haza.

Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

Alonso, Amado. «Historia del *ceceo* y *seseo* españoles», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 7 (1951): 111–200.

———. *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*. Madrid: Gredos, 1996.

Alonso Resalt, Juan y José María Sánchez. *San Nicasio, un patrón para Leganés*. Leganés: Ayuntamiento de Leganés, 2000.

Álvarez Barrientos, Joaquín. «Ramón de Mesonero Romanos y el teatro clásico español», *Ínsula* 574 (1994): 26–28.

Amadei-Pulice, María Alicia. *Calderón y el Barroco.* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1990.

Amezúa y Mayo, Agustín G. de. *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro.* Madrid: Editorial Magisterio Español, 1946.

Andioc, René y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708–1808).* 2.ª ed. corregida y aumentada. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

Anibal, C. E. *Mira de Amescua. I. El Arpa de David. Introduction and Critical Text. II. Lisardo-His Pseudonym*. Columbus: Ohio State University, 1925.

Ashcom, Benjamin B. «The Cruell, Craftie Crocodile». En A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, eds. *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otro ensayos*. Madrid: Castalia, 1971. Pp. 33–46.

Ashcom, Benjamin B. «Luis Vélez de Guevara's *El gran Iorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*, A Critical Edition, with Introduction and Notes». Tesis doctoral inédita. University of Michigan, 1938.

———. «Notes on the *Comedia*: A New Edition of a Vélez de Guevara Play», *Hispanic Review* 30 (1962): 231–39.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words.* Cambridge: Harvard University Press, 1962.

Balbín Lucas, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana.* 3.ª ed. Madrid: Gredos, 1975.

Bances Candamo, Francisco Antonio. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Támesis, 1970.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1860; ed. facsímil Gredos, 1969.

———. *Obras de Lope de Vega. Nueva biografía.* Vol. 1. Madrid: Real Academia Española, 1890; reimpresión Madrid: Atlas, 1973–1974.

Beatty, Betty. Ver Dora Ware.

Bernis, Carmen. *El traje y los tipos sociales en el* Quijote. Madrid: El Viso, 2001.

Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual.* Madrid: Castalia, 1983.

Blue, William R. *Comedia—Art and History.* New York: Peter Lang, 1989.

———. «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna», Hispanic Review* 59, 3 (1991): 295–315.

Bobes Naves, M.ª del Carmen. «Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*». En Luciano García Lorenzo, ed. *La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 95–103.

Bodini, Vittorio. *Segni e simboli nella* Vida es sueño*: dialettica elementare del dramma calderoniano*. Bari: Adriatica, 1968.

Bonilla y San Martín, Adolfo. «Algunas poesías inéditas de Luis Vélez de Guevara, sacadas de varios manuscritos», *Revista de Aragón* 3 (1902): 573–83.

Bourciez, Édouard. *Éléments de lingüistique romane.* 5.ª ed. Paris: Klincksieck, 1992.

Bruerton, Courtney. «Eight Plays by Vélez de Guevara», *Romance Philology* 6 (1952): 248–53.

———. Ver S. Griswold Morley.

Burningham, Bruce R. *Radical Theatricality: Jongleuresque Performance on the Early Spanish Stage*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2007.

Cacho, María Teresa. *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*. Kassel: Reichenberger, 2009.

Calderón de la Barca, Pedro. *Casa con dos puertas mala es de guardar.* Ed. J. Romera Castillo. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.

———. *El médico de su honra.* Ed. Don W. Cruickshank. Madrid: Castalia, 1987.

Carrasco Urgoiti, María Soledad. *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

Castillejo, David. *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores.* Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1984.

Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. 2.ª ed. México, D. F.: Porrúa, 1966.

———. *Santiago de España*. Buenos Aires: Emece, 1958.

——— y S. Gili Gaya. « . . . y todo», *Revista de Filología Española* 4 (1917): 285–89.

Castro, Guillén de. *Las mocedades del Cid*. Ed Víctor Said Armesto. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1913.

Catalán, Diego. Ver Ramón Menéndez Pidal.

Cebrián, José. *Estudios sobre Juan de la Cueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* Ed. Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. 2.ª ed. corregida. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

———. *Teatro completo*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987.

Childers, William. «Manzanares 1600: Moriscos from Granada Organize a Festival of 'Moors and Christians'». En Kevin Ingram, ed. *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond. 1. Departures and Change*. Leiden: Brill, 2009. Pp. 287–310.

Clarke, Dorothy Clotelle. «Sobre la quintilla», *Revista de Filología Española* 20 (1933): 288–95.

Cohen, Philip y David H. Jackson. «Notes on Emerging Paradigms in Editorial Theory». En Philip Cohen, ed. *Devils and Angels.* Charlottesville-London: University Press of Virginia, 1991. Pp. 103–23.

Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* 6 vols. Madrid: Gredos, 1989.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Comedias de Tirso de Molina, II*. Madrid: Bailly Bailliere e Hijos, 1907.

———. «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 621–52; 4 (1917): 137–71, 269–308, 414–44.

Coulon, Mireille. Ver René Andioc.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Crivellari, Daniele. *Il* romance *spagnolo in scena: Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*. Roma: Carocci, 2008.

Cuéllar, Donají. «La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la Barbuda*: a propósito de la 'mujer varonil'». En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, eds. *Compostella Aurea: Actas del VII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010. 3: 95–106.

Cuervo, Rufino José. *Apuntaciones sobre el lenguaje bogotano, con frecuente referencia al de los países de Hispano-América.* 9.ª ed. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1955.

Davies, Gareth A. «Luis Vélez de Guevara and Court Life». En C. George Peale *et al.,* eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Pp. 20–38.

Davis, Charles D. «Teatro y fiesta en Leganés en el siglo XVII». En *Quinto Congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid «Jiménez de Gregorio».* [Alcorcón]: Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid, 2007. Pp. 13–33.

Davis, Charles D. «Teatro y fiesta en Parla en el siglo XVII». En *Conferencias. Vol. I*. Parla: Ayuntamiento de Parla, 2006. Pp. 7–43.

——— y J. E. Varey. *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García Albertos: 1634–1660. Estudios y documentos.* 2 vols. Londres: Tamesis Books, 2003.

Dekker, Thomas. *The Dramatic Works of . . .* Ed. Fredson Bowers. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1953.

Delgado Casado, Juan. *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV–XVII).* 2 vols. Madrid: Arco Libros, 1996.

Díez Borque, José María, ed. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español.* London: Tamesis Books, 1989.

———. *Espacios teatrales del Barroco español: Calle-Iglesia-Palacio-Universidad.* Kassel: Edition Reichenberger, 1991.

———. *Música y teatro. Cuadernos de Teatro Clásico* 3 (1989).

———. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega.* Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

———. *Sociología de la comedia española del siglo XVII.* Madrid: Cátedra, 1976.

———. *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico* 6 (1991).

——— y Luciano García Lorenzo, eds. *Semiología del teatro.* Barcelona: Planeta, 1975.

Dixon, Victor. «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro* 5 (1986): 35–58.

Domínguez Ortiz, Antonio y Bernard Vincent. *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Revista de Occidente, 1979.

Dueñas Beraiz, Germán. «Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: Siglos XVI–XVII», *Gladius* 24 (2004): 209–60.

Eckhardt, Alexandre. «Le cerceuil flottant de Mahomet». En *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts E. Hoepffner.* Paris: Les Belles Lettres, 1949. Pp. 77–88.

Eggert, Paul. *The Work and the Reader in Literary Studies: Scholarly Editing and Book History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

——— y Peter Shillingsburg. «Introduction». En Paul Eggert y Peter Shillingsburg, eds., con la asistencia de Kevin Caliendo. *Anglo-American Scholarly Editing, 1980–2005*. *Ecdotica* 6 (2009): 11–19.

Egido, Aurora, ed. *La escenografía del teatro barroco.* Salamanca: UIMP, 1989.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama.* London: Methuen, 1980.

Endres, Valerie Florence. «The Aesthetic Treatment of 'Romancero' Material in the *Comedias* of Luis Vélez de Guevara». Tesis inédita. University of Arizona, 1966.

Elliott, J. H. «The Political Context of the 1612–1615 Franco-Spanish Treaty». En Margaret M. McGowan, ed. *Dynastic Marriages 1612/1615: A Celebration of the Habsburg and Bourbon Unions.* London: Routledge, 2013. Pp. 5–18.

Escudero y Perosso, Francisco. *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII.* Madrid: «Sucesores de Rivadeneyra», 1894; ed. facsímil Pamplona: Analecta, s. a.

Fernández Mosquera, Santiago. «La vindicación del texto dramático de Calderón de la Barca: una consecuencia ecdótica». En Ermitas Penas, ed. *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2013. Pp. 115–38.

Ferrer Valls, Teresa. «Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», *Scriptura* 17 (2002): 133–59.

———. «La mujer en el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora». En Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, eds. *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2008*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. Pp. 83–100.

———, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT).* Kassel: Reichenberger, 2008.

Fichter, William L. *Lope de Vega's «El castigo del discreto», Together with a Study of Conjugal Honor in his Theater*. Nueva York: Instituto de las Españas, 1925.

———. *Lope de Vega's «Sembrar en buena tieerra». A Critical and Annotated Edition of the Autograph Manuscript*. New York-London: Modern Language Association of America, 1944.

Fiesoli, Giovanni. *La genesi del lachmannismo*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000.

Flores, Robert M. *An Old-Spelling Control Edition Based on the First Editions of Parts I and II*. 2 vols. Vancouver: University of British Columbia Press, 1988.

———. *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of Don Quixote*. London: Modern Humanities Research Association, 1975.

Flórez Asensio, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. 2 vols. Kassel: Reichenberger, 2015.

Forastieri Braschi. Eduardo. *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega.* Madrid: Hispanova de Ediciones, 1976.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Fournier, Nathalie. *L'aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle: Étude linguistique et dramaturgique.* Louvain: Éditions Peeters, 1991.

Gabler, Hans Walter. «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», *Journal of Early Modern Studies* 1 (2012): 15–35.

———. «Editing Text – Editing Work», *Ecdotica* 10 (2013): 42–49.

———. «Unsought Encounters». En Philip Cohen, ed, *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*. Pp. 152–66.

García García, Bernardo José. «El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos». En Luis Miguel Enciso Recio, ed. *La burguesía española en la edad moderna*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996. 2: 695–706.

García García, Bernardo José. «El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del s. XVII», *Cuadernos de Historia Moderna* 10 (1989–1990): 43–64.

———. «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de Teatro Clásico* 13–14 (2000): 165–90.

García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2006.

García Lorenzo, Luciano. Ver José María Díez Borque.

Gauger, Hans-Martin. «La conciencia lingüística en el Siglo de Oro». En Sebastian Neumeister, ed. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18–23 agosto 1986, Berlín*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. Pp. 45–63.

Gili Gaya, S. Ver Américo Castro.

Giuliani, Luigi. «*La tercera parte*: historia editorial». En Luigi Giuliani, coord. *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Lérida: Milenio-Universidad Autònoma de Barcelona, 2002. 1: 11–49.

Gómez, Jesús. *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Alfar, 2006.

González Cañal, Rafael. «Las ediciones de teatro de la Biblioteca de Autores Españoles». En Guillermo Serés y Germán Vega García-Luengos, eds. *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Santander: Universidad de Cantabria, 2016. Pp. 99–122.

González Hernández, Miguel-Ángel. *Moros y cristianos: del alarde medieval a las fiestas reales barrocas (ss. XV–XVIII)*. Monforte del Cid: Ayuntamiento de Monforte del Cid, 1999.

González Ollé, Fernando. «El habla cortesana, modelo principal de la lengua española», *Boletín de la Real Academia Española* 82 (2002): 154–231.

Greer, Margaret Rich. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

Greg, W. W. *The Calculus of Variants: An Essay on Textual Criticism.* Oxford: Clarendon Press, 1927.

———. «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography* 3 (1951): 19–36.

Grice, H. Paul. «Logic and Conversation». En *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. Pp. 22–40.

Guevara, María de. *Warnings to the Kings and Advice on Restoring Spain*. Ed. y trad. Nieves Romero-Díaz. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Gutiérrez, Jesús. *La «Fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

Hamon, Philippe. «Statut sémiologique du personnage». En Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, eds. *Poétique du récit.* Paris: Seuil, 1977. Pp. 115–80;

Hanssen, Federico. *Gramática histórica de la lengua castellana*. Halle: Max Niemeyer, 1913.

Hay, Louis. «La critique génétique: origines et perspectives». En Louis Aragon, Raymonde Debray-Genette, Claudine Quémar, y Jean Bellemin-Noël, eds. *Essais de critique génétique.* París: Flammarion, 1979. Pp. 227–36.

———. «Genetic Editing, Past and Future: A Few Reflections by a User», *TEXT* 3 (1986): 117–34.

Hazañas y La Rúa, Joaquín. *La imprenta en Sevilla (1475–1800)*. Sevilla: Imp. de la Revista de Tribunales, 1892. pp. 91–92.

Herrero García, Miguel *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid: Gredos, 1966.

———. *Madrid en el teatro.* Biblioteca de Estudios Madrileños, 7. Madrid: C.S.I.C., 1963.

Housman, A. E. «The Application of Thought to Textual Criticism», *Proceedings of the Classical Association* 18 (1922): 67–84.

Iglesias, Lucila. «Santiago Matamoros y la construcción de la imagen del "enemigo": el caso de una ejecutoria», *Avances: Revista de Artes* 17, 2 (2009): 73–84.

Institut del Teatre. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. *Teatre auri: manuscrits i impresos dels segles XVI i XVII de la Biblioteca de l'Institut del Teatre.* Barcelona: Diputació de Barcelona-Associació de Bibliófils de Barcelona, 2001.

Irigoyen-García, Javier. *Moors Dressed as Moors: Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto: Toronto University Press, 2017.

Jackson, David H. Ver Philip Cohen.

Jammes, Robert. «La risa y su función social en el Siglo de Oro». En *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: Actes du Troisième Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (G.E.S.T.E.) (Toulouse, 31 janvier–2 février 1980)*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1980. Pp. 3–11.

Jankovic, Lise. «"Ya llegan, me dan sudores". El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII–XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo», *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine* 17 (2016). <http://journals.openedition.org/ccec/6392> (Consultado 31/VIII/2021).

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* Trad. Michael Shaw. Intro. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Trad. Timothy Bahti. Intro. Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Keeble, T. W. «Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque», *Bulletin of Spanish Studies* 25, 100 (1948): 238–46.

Kendrick, T. D. *Saint James in Spain*. London: Methuen, 1960.

Keniston, Hayward. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century.* Chicago: University of Chicago, 1937.

Kowzan, Tadeuz. «Le signe au théâtre», *Diogène* 61 (1968), 59–90; «El signo en el teatro—Introducción a la semiología del arte del espectáculo». En VV. AA. *El teatro y su crisis actual.* Trad. Marie Raquel Bengolea. Caracas: Monte Ávila, 1969. Pp. 25–52.

Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from* Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique: sa nature, ses procédées.* Paris: Armand Colin, 1972.

Lasserre-Dempure, Odile. «Pouvoir et contre pouvoir dans le théâtre de Luis Vélez de Guevara». En Augustin Redondo, ed. *Le Pouvoir au miroir de la littérature en Espagne au XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. Pp. 146–61.

Lasserre-Dempure, Odile. «Scène et hors scène: jeux entre l'Ici et l'Ailleurs dans quelques *comedias* de Luis Vélez de Guevara». En Carole Nabet Egger y Isabelle Rouane Soupault, eds. *L'Ailleurs dans les dramaturgies hispaniques*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2012. Pp. 81–90.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. José Pérez Riesco. 3 vols. Madrid: Gredos, 1967.

López, Diego. *Declaración magistral sobre las sátiras de Juvenal, príncipe de los poetas.* Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1642.

Lope Blanch, Juan M. «La lingüística española del Siglo de Oro». En A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, eds. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Brown University, Providence, Rhode Island, 22–27 de agosto de 1983.* Madrid: Istmo, 1986. 1: 37–58.

López Martínez, José Enrique. «La comedias "en lenguaje antiguo": del teatro heroico del siglo XVI a la Comedia Nueva», *Anuario de Lope de Vega* 27 (2021): 225–54.

Mackenzie, Ann L. Reseña: Luis Vélez de Guevara. *Los hijos de la Barbuda*, ed. M. G. Profeti, *Bulletin of Hispanic Studies* 49, 4 (1972): 405–08.

Maravall, José Antonio. «La imposición del marco social sobre los impulsos individualistas: la fórmula 'soy quien soy'». En *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990. Pp. 60–65.

———. *Teatro y literatura en la sociedad barroca.* Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

Marco García, Antonio. «Propósitos filológicos de la colección 'Clásicos Castellanos' de la editorial 'La Lectura' (1910–1935)». En Antonio Vilanova, ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21–26 de agosto de 1989*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 3: 81–95

Márquez Villanueva, Francisco. *Santiago: trayectoria de un mito*. Barcelona: Bellaterra, 2004.

Martín Ojeda, Marina y C. George Peale. «Historiografía, genealogía y onomástica: la cuestión del judaísmo de Luis Vélez de Guevara», *Criticón* 129 (2017): 7–22.

———. *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2017.

Martínez Amador, Emilio María. *Diccionario gramatical y de dudas del idioma*. Barcelona: Ramón Sopena, 1970.

Martínez Kleiser, Luis. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia Española, 1953.

Matas Caballero, Juan. «Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, eds. *Espacio, tiempo y género en la comedia española: Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. Pp. 319–40.

Maura Gamazo, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe: 1942.

McKendrick, Melveena. «Representing their Sex: Actresses in Seventeenth-Century Spain». En Richard J. Pym, ed. *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*. London: Tamesis Books, 2006. Pp. 72–91.

———. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

McKerrow, R. B. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press, 1927.

———. *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*. Oxford: Clarendon Press, 1939.

McLaverty, James. «The Concept of Authorial Intention in Textual Criticism», *The Library* 6, 2 (1984): 121–38; reimp. *Ecdotica* 6 (2009): 57–74.

Medel del Castillo, Francisco. *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito*. Madrid: Alfonso de Mora, 1735; *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos.* Ed. J. M. Hill. En *Revue Hispanique* 75 (1929): 144–369.

Menéndez Pidal, Ramón. «El lenguaje del siglo XVI». En *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI.* 4.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1958. Pp. 47–84.

———. *Manual de gramática histórica española*. 12.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

Menéndez Pidal, Ramón y Diego Catalán. *Historia de la lengua española*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005.

Mesonero Romanos, Ramón de, ed. *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Biblioteca de Autores Españoles, 54. Madrid: M. Rivadeneyra, 1861.

———. *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega: colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*. Biblioteca de Autores Españoles, 43 y 45. Madrid: M. Rivadeneyra, 1857–1858.

———, ed. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega.* Biblioteca de Autores Españoles, 47 y 49. Madrid: M. Rivadeneyra, 1858.

Miazzi Chiari, Maria Paola. *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC* IV 28033*. Ed. Piero Menarini y Giuseppe Paglia. Parma: Universitá degli Studi, 1995.

Micó, José María. «A raíz del *Quijote*», *Revista de Libros, Segunda época*, 131 (01/11/2007). <https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=3252&t=articulos> (Consultado 25–VI–21).

Mira de Amescua, Antonio. Ver *Luis Vélez de Guevara*.

Moll, Jaime. «La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores,* falsificación sevillana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 77 (1974): 619–26.

Monahan, Caroline. «A Critical Edition of Luis Velez de Guevara's *Los hijos de la Barbuda*». Tesis doctoral inédita. Westfield College, University of London, 1974.

Monahan, Caroline. «The Transmission of the Text of Luis Vélez' *Los hijos de la Barbuda*», *The Library* 5, 33, 2 (1978): 153–57.

Montaner, Joaquín. *La colección teatral de don Arturo Sedó.* Barcelona: Seix Barral, 1951.

Muñoz Santos, María Evangelina. «Exequias reales por la reina Margarita de Austria celebradas en Alcalá de Henares». En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, eds. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. El Escorial: Ediciones Escurialenses, 2014. 1: 247–68.

Oudin, César. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española.* Paris: Chez la vefve Marc Orry, 1616.

Par, Alfonso. «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española* 16 (1929): 326–49, 432–513, 594–612.

Pascual, José A. Ver Joan Corominas.

Paz y Meliá, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional.* 2.ª ed. Ed. Julián Paz y Meliá. 2 vols. Madrid: Blass, 1934–35.

Peale, C. George. «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 (2004): 125–156.

———. «Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds. *Paz y guerra en la Comedia española: Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 4, 5, 6 de julio de 2006.* Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Pp. 51–88.

———. «Ecdótica, performatividad y la cuestión del aparte», *El Escritor y la Escena VIII*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2000. Pp. 93–107.

———. «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero». En Ignacio Arellano, ed. *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, 2004. Pp. 77–87.

———. «Vélez de Guevara abre los espacios dramáticos de la Comedia Nueva». En Francisco Sáez Raposo, ed. *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014. Pp. 203–27.

———. Ver Marina Martín Ojeda.

Pedraza Jiménez, Felipe B. «La expulsion de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio». En Hala Awaad and Mariela Insúa, eds. *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad II*. Pamplona: Universidad de Pamplona, 2010. Pp. 179–200.

Perceval, José María. «L' 'os' de Mahomet: A propos de pattes, de bras et autres ojets putrescibles et impetruscibles», *Les Temps Modernes* 507 (1988): 1–21.

———. *Todos son uno: arquetipos, xenofobia y racismo; la imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997.

Pérez Pastor, Cristóbal. *Bibliografia madrilena, ó Descripción de las obras impresas en Madrid. Parte segunda (1601 al 1620).* Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1906.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse* (1977); *The Theory and Analysis of Drama.* Trad. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Portolés, José. *Pragmática para hispanistas.* Madrid: Síntesis, 2004.

Pozzo, Cassiano del. *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por . . .* Ed. Alessandra Anselmi. Madrid: Doce Calles, 2004.

Profeti, Maria Grazia. «Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda*». En *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reichenberger-Verona: Universitá degli Studi di Verona, 1992. Pp. 196–226.

———. «Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos». En Carmen Hernández Valcárcel, ed. *Teatro, historia y sociedad (Seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro español), Murcia, octubre 1994*. Murcia: Universidad de Murcia-Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996. Pp. 205–16.

———. «Editar el teatro del Fénix de los Ingenios», *Anuario de Lope de Vega* 2 (1996): 129–51.

———. «I bambini di Lope: tra comittenza e commozione», *Quaderni di Lingue e Letterature* 15 (1990): 187–206. reimp. *La vil quimera de este monstruo cómico.* Kassel: Reichenberger, 1992. Pp. 173–95.

———. «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici* 10 (1965): 47–174.

Quevedo, Francisco de. *La hora de todos y la fortuna con seso.* Ed. Luisa López-Grigera. Madrid: Castalia, 1975.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades.* Ed. facsímil. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1963.

Rico, Francisco. *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro.* Barcelona: Ediciones Destino-Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

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

Robles Dégano, Felipe. *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid: M. Tabarés, 1905.

Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados é ilustrados*. Vol. 2. Madrid: Atlas, 1951.

———. «Cinco poesías autobiográficas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 19 (1908): 62–78.

Rojas Villandrando, Agustín. *El viaje entretenido*. Ed. Jean Pierre Ressot. Madrid: Castalia, 1972.

Rojas Zorrilla, Francisco de. Ver Luis Vélez de Guevara.

Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIIII. Ed. Agustín Durán. BAE, 10. Madrid: Atlas, 1945.

Rosselli, Ferdinando. «Alcune integrazione ai glossari del *Diablo Cojuelo», Miscellanea di Studi Ispanici* 6 (1963): 178–222.

Ruano de la Haza, José María. «El vestuario en el teatro de corral», *Cuadernos de Teatro Clásico* 13–14 (2000): 43–62.

———, ed. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey.* Ottawa: Dovehouse Editions, 1988.

——— y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.

Rubiera, Javier. «La edición de las acotaciones: el caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega». En Luigi Giuliani y Victoria Pineda, eds. *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018, Pp. 29–68.

———. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro.* Madrid: Arco Libros, 2005.

Ruffinato, Aldo. *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega).* Torino: G. Giappichelli, 1971.

Saadan Saadan, Mohamed. *Entre la opinión pública y el cetro: la imagen del morisco antes de la expulsión*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

Sáez Raposo, Francisco. «Juan Bautista Almella». En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico.* <http://dbe.rah.es/> (Consultado 6–VII–2021).

———. «Juan Jerónimo Almella». En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico.* <http://dbe.rah.es/> (Consultado 26–VII–21).

———. «Tomás Fernández de Cabredo». En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico.* <http://dbe.rah.es/> (Consultado 20–I–2021).

Salomon, Noël. «Sur les représentations théâtrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Tolède (1589–1640)», *Bulletin Hispanique* 62, 4 (1960): 398–427.

———. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Trad. Beatriz Chenot. Madrid: Castalia, 1985.

Salvá y Mallén, Pedro. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. 2 vols. Valencia: Ferrer de Orga, 1872.

Salvador Plans, Antonio. *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro.* Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.

———. «La pertinencia en la utilización de la 'fabla antigua' en los dramaturgos áureos». En Beatriz Garza, José A. Pascual y Alegría Alonso González, eds. *II Encuentro de lingüistas y filólogos de España y México: Salamanca 25–30 de noviembre de 1991*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994. Pp. 245–68.

Sánchez, José María. Ver Juan Alonso Resalt.

Sánchez-Albornoz, Claudio. «El culto de Santiago no deriva del mito dioscórido», *Cuadernos de Historia de España* 27 (1958): 5–42.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale.* Ed. Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1980.

Schevill, Rudolph. Ver Forrest Eugene Spencer.

Schmidt, Peter L. «Lachmann's Method: On the History of a Misunderstanding». En A. C. Dionisotti, Anthony Grafton y Jill Kraye, eds. *The Uses of Greek and Latin: Historical Essays*. London: Warburg Institute, 1988. Pp. 227–36.

Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Sentaurens, Jean. *Séville et le théâtre: de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*. 2 vols. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

Shergold, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century.* Oxford: Oxford University Press, 1967.

———. «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 20 (1951): 391–445.

———. «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid, 1652–1700», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 35 (1959): 209–346.

——— y J. E. Varey. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books, 1985.

———. *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699, Estudio y documentos*. London: Tamesis Books, 1979.

———. Ver J. E. Varey.

Shillingsburg, Peter. *Scholarly Editing in the Computer Age.* Athens: University of Georgia, 1986.

———. Ver Paul Eggert.

Simón Díaz, José. «La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980): 159–213.

Sito Alba, Manuel. «El mimema del amor en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara». En Alberto Porqueras-Mayo, Carlos de Torres y Francisco Mundi Pedret, eds. *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro.* Pp. 339–54.

Sobrino, Francisco. *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa.* Brusellas [*sic*]: Francisco Foppens, 1705.

Soufas, C. Christopher. «Speech Act Theory and Hispanic Drama: A Dialog with Things Done with Words», *Revista de Estudios Hispánicos* 22, 2 (1988): 107–19.

Spencer, Forrest Eugene y Rudolph Schevill. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography*. Berkeley: University of California Press, 1937.

Spitzer, Leo. «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1, 2 (1947): 113–27.

Stroud, Matthew D. «The Resocialization of the *mujer varonil* in Three Plays by Vélez». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Pp. 111–26.

Tanselle, G. Thomas. *A Rationale of Textual Criticism.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

Tanselle, G. Thomas. *Textual Criticism Since Greg: A Chronicle, 1950–2000.* Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia, 2005.

Templin, E. H. «Money in the Plays of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology* 38, 1 (1952): 2–36.

Terracini, Lore. «Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los Siglos de Oro». En Antonio Vilanova, ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21–26 de agosto de 1989.* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1: 55–76.

———. «Un motivo stilistico: l'uso dell'iperbole galante in Alarcón». En Guido Mancini, ed. *Il teatro de Juan Ruiz de Alarcón.* Roma: Tip. Agostiniana, 1953. Pp. 94–105.

Tirso de Molina. *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla*. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1910; 2.ª ed., muy renovada. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1922.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Paris: Éditions Sociales, 1977.

———. *Lire le théâtre, II: l'école du spectateur.* Paris: Éditions Sociales, 1981.

———. *Lire le théâtre, III: le dialogue du théâtre.* Paris: Belin, 1996.

Urrea, Jesús. «Exequias por la reina Margarita de Austria en Valladolid». En Monica Bietti y Jesús Urrea, eds. *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Valladolid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999. Pp. 79–85.

Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII.* 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

VV. AA. «Artículos en libros» y «Artículos en revistas». En *CLEMIT (Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales)*, www.clemit.es.

Valdenebro y Cisneros, José María de. *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico.* Madrid: «Sucesores de Rivadeneyra», 1900.

Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

Varela-Portas de Orduña, Juan. «De la sangre vuelta vino (Notas sobre la ideología de la identidad en la primera parte de *Don Quijote*)», *Cervantes* 20, 2 (2000): 79–100.

Varey, John E. «*El castigo sin venganza* en las tablas de los corrales de comedias». En *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega.* Ed. Ricardo Doménech. Madrid: Cátedra, 1986. Pp. 225–39.

———. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro.* Madrid: Castalia, 1987.

———. «*Reinar después de morir:* Imagery, Themes, and their Relation to Staging». En C. George Peale *et al.*, eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 165–81.

———. «El teatro en la época de Cervantes». En Aurora Egido, ed. *Lecciones cervantinas.* Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984. Pp. 17–28.

———. «The Use of Levels in *El condenado por desconfiado*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 10 (1986): 299–310.

———, ed. Ver Luciano García Lorenzo.

Varey, John E. Ver Charles D. Davis.
———. Ver Margaret Rich Greer.
———. Ver N. D. Shergold.
——— y N. D. Shergold. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 1: los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587–1719. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1987.
———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 2: representaciones palaciegas, 1603–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1982.
———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 3: teatros y comedias en Madrid, 1600–1650. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1971.
———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 4: teatros y comedias en Madrid, 1651–1665. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1973.
———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 5: teatros y comedias en Madrid, 1666–1687. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1975.
———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 6: teatros y comedias en Madrid, 1687–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1979.
———. *Fuentes para la Historia del Teatro en España, 7: teatros y comedias en Madrid, 1699–1719. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books, 1986.
Vega, Lope de. *El casamiento en la muerte*. Ed. Luigi Giuliani. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I.* Lleida: Milenio, 1997. 2: 1151–276.
———. *El cordobés valeroso Pedro Carbonero.* Ed. José F. Montesinos. Teatro Antiguo Español, 7. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1929.
———. *El cuerdo en su casa*. Ed. Laura Fernández y Rafael Ramos. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón. Lérida: Milenio-Universidad Autònoma de Barcelona, 2005. 2: 775–902.
———. *Los esclavos libres.* Ed. Omar Sanz y Ely Treviño. En *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII.* Coord. Natalia Fernández Rodríguez. Madrid: Gredos, 2014. 1: 539–709.
———. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña.* Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
Vega García-Luengos, Germán. «Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara». En Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, eds. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro.* Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. Pp. 305–22.
———. «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara». En Alessandro Cassol y Blanca Oteiz, eds. *Los segundones: importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. Pp. 237–55.
———. «Vélez de Guevara, Luis». En Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, eds. *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVII*. Madrid: Castalia, 2011. 2: 580–612.
Vega Ramos, María José. «Las Indias interiores: Lope y la invención de *Las Batuecas del duque de Alba*», *Anuario Lope de Vega* 2 (1996): 171–94.

Velasco, Sherry. *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.

Vélez de Guevara, Luis. *A lo que obliga el ser rey.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Susana Hernández Araico. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2005.

———. *El águila del agua, representación española.* Ed. A. Paz y Meliá. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 10 (1904): 182–200, 307–25; 11 (1904): 50–67.

———. *El Águila del Agua, representación española.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

———. *El alba y el sol,* con partituras de Antonio Guerrero (1761) y Enrique Moreno (1827). Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *El amor en vizcaíno.* Ed. Maria Grazia Profeti. Verona: Universitá degli Studi di Padova, 1977.

———. *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Evangelina Rodríguez Cuadros y Harold E. Rosen. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *Los amotinados de Flandes.* Ed. Desirée Pérez Fernández y C. George Peale. Estudio introductorio de Desirée Pérez Fernández. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *El asombro de Turquía.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *Baile de los moriscos.* En *Teatro breve*. Ed. Héctor Urzáiz Tortajada. Madrid: Iberoamericana-Frankfurt am Main: Vervuert, 2002. Pp. 231–35.

———. *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Matthew D. Stroud. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alma Mejía González. Newark: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas E. Case. 2.ª ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *La conquista de Orán*. Ed. C. George Peale y Javier J. González Martínez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2020.

———. *La cristianísima lis.* Ed. C. George Peale y Raquel Sánchez Jiménez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2021.

———. *El diablo cojuelo.* Ed. Enrique R. Cepeda y Enrique Rull. Madrid: Alcalá, 1968.

Vélez de Guevara, Luis. *El Diablo Cojuelo.* Ed. Ramón Valdés. Estudio preliminar de Blanca Periñán. Barcelona: Crítica, 1999.

———. *El diablo está en Cantillana*. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Juan Matas Caballero Vázquez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *Disparates del Rey don Alfonso, el de la mano horadada.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. *(En preparación)*

———. *Don Pedro Miago*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. 2.ª ed. corregida y aumentada. Newark: Juan de la Cuesta, 2005.

———. *El embuste acreditado.* Ed. Arnold G. Reichenberger. Granada: Universidad de Granada, 1956.

——— [atribuido]. *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey.* En *«Comedias escanderbecas»*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. Apostillas críticas de Mehmet Sait Şener. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2018. Pp. 347–527.

———. *El Hércules de Ocaña*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Antonio Carreño. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *Los hijos de la Barbuda*. Ed. Maria Grazia Profeti. Pisa: Universitá di Pisa, 1970.

———. *El lego de Alcalá.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Luis González Fernández. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.

———. *La luna africana*. Biblioteca Nacional de España, MS 15.540.

———. *La Luna de la Sierra.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Arturo Pérez Pisonero. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

———. *El marqués del Vasto*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Teresa Ferrer Valls. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *Más pesa el Rey que la sangre, y blasón de los Guzmanes*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark: Juan de la Cuesta, 2011.

———. *La mayor desgracia de Carlos Quinto.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Harry Sieber. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

———. *El mejor rey en rehenes*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Dann Cazés Gryj. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2019.

———. *La montañesa de Asturias.* Ed. M. G. Profeti. Verona: CLUED, 1975–76.

———. *La montañesa de Asturias.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio Piedad Bolaños Donoso. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———. *La niña de Gómez Arias*. Ed. Ramón Rozzell. Colección Filológica, 16. Granada: Universidad de Granada, 1959.

———. *La niña de Gómez Arias*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María M. Carrión. Newark: Juan de la Cuesta, 2015.

Vélez de Guevara, Luis. *Los novios de Hornachuelos*. Ed. C. George Peale y Javier Jacobo González Martínez. *(En preparación)*

———. *Las palabras a los reyes, y Gloria de los Pizarros.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Glen F. Dille y Miguel Zugasti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004.

———. *El primer Conde de Orgaz*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Sebastian Neumeister. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *El príncipe viñador.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Juan Matas Caballero. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008.

———. *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana.* Ed. Manuel Muñoz Cortés. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

———. *El Rey en su imaginación.* Ed. J. Gómez Ocerín. Teatro Antiguo Español, 3. Madrid: Sucesores de Hernando, 1920.

———. *El rey en su imaginación.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas Austin O'Connor. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *La romera de Santiago.* Ed. C. George Peale y Francesca Patano. *(En preparación)*

———. *La rosa de Alejandría.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Elisa Domínguez de Paz. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2018.

———. *La serrana de la Vera*. Ed. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal. Madrid: Hernando, 1916.

———. *La Serrana de la Vera*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech. 2.ª ed. Newark: Juan de la Cuesta, 2002.

———. *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark: Juan de la Cuesta, 2007.

———. *Las tres edades del mundo.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Ana Suárez Miramón. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2025.

———. *Los tres portentos de Dios.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2011.

———. *El verdugo de Málaga*. Ed. Maria Grazia Profeti. Zaragoza: Ebro, 1975.

———. *Virtudes vencen señales.* Ed. M. G. Profeti. Pisa: Universitá di Pisa, 1965.

———. *Virtudes vencen señales.* Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de José María Ruano de la Haza. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.

———, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*. Ed. Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal y C. George Peale. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2012.

Vincent, Bernard. Ver Antonio Domínguez Ortiz.

Vitse, Marc. *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII.e siècle.* Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

Wade, Gerald E. «The Orthoëpy of the Holographic *Comedias* of Vélez de Guevara», *Hispanic Review* 9 (1941): 459–81.

Ware, Dora y Betty Beatty. *Diccionario manual ilustrado de arquitectura.* Trad. Joaquín Gili Moros. 13.ª impresión. Madrid: Gustavo Gili, 2011.

Whitaker, Shirley B. «*La Baltasara* in Performance, 1634–35: Reports from the Tuscan Embassy». En C. George Peale *et al.,* eds. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara.* Pp. 203–06.

———. «The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá», Renaissance Quarterly* 31, 4 (1978): 515–31.

Zeller, Hans. «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts», *Studies in Bibliography* 28 (1975): 231–64.