

# ¿Piezas en cinco jornadas?: A vueltas con la articulación dramática de *La Numancia* y *El trato de Argel* de Cervantes

MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

El análisis de la estructuración de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España (Mss/15000 y Mss/14630) y de la *Hispanic Society of America* (B2341), junto con el estudio de los errores, tachaduras, reescrituras y adiciones referentes a las didascalias que indican la división en jornadas, lleva a replantear la hipótesis de una primitiva división de estas dos piezas cervantinas en cinco jornadas dando crédito a las palabras del propio Miguel cuando habla del pasaje de cinco a tres en el "Prólogo al lector" de sus *Ocho comedias* (1615). Además, el estudio de la segmentación de estos manuscritos aclara el concepto de "escena" utilizado en el teatro español áureo, a la vez que ayuda a entender mejor la articulación de las piezas de finales del siglo XVI.

**Palabras clave:** Cervantes, teatro siglo XVI, segmentación, escena, estructura dramática

## Abstract

This paper deals with the problem of the structural-textual analysis of two Cervantes' manuscripts from the Biblioteca Nacional de España (Mss./15000 and Mss./14630) and the Hispanic Society of America (B 2341) containing *La Numancia* and *El trato de Argel*. The study of errors, erasures, rewritten passages and additions referring to the indications of the division into acts, leads us to reformulate the hypothesis of a primitive division of both pieces into five acts, giving credit to the words of the author himself when he speaks about the change from five to three acts in the "Prólogo al lector" of his *Ocho comedias* (1615). Furthermore, the study of the segmentation of the pieces in these manuscripts clarifies the concept of "scene" used in the Spanish Golden Age Theater; at the same time, it helps us to better understand the structure of theatre pieces dating from the late 16<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Cervantes, Spanish theatre of the 16<sup>th</sup> c., segmentation, scene, dramatic structure



Miguel de Cervantes, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), cuando se refiere a su propia escritura dramática anterior recuerda cómo los teatros de Madrid vieron la puesta en escena de veinte o treinta obras suyas entre las que enumera *Los tratos de Argel*, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, pieza esta última donde, según el escritor alcalaíno, se atrevió "a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían" (15-16). En este pasaje, Cervantes sobrevuela el hecho de que las comedias representadas en los teatros comerciales habían ya de ser articuladas en cuatro actos, cuando, a su vuelta del cautiverio en Argel allá por 1580, él se incorpora al mercado teatral vendiendo sus escritos. De esta innovación se había proclamado artífice Juan de la Cueva poco antes, pues en el *Ejemplar poético* (1606) escribe:



Que el un acto de cinco le he quitado,  
que reducí los actos en jornadas,  
cual vemos que es en nuestro tiempo usado.  
(vv. 508-510)

La novedad radicaba en haber cambiado la división de los cinco actos de las comedias clásicas, que después pasaría a las tragedias clasicistas del siglo XVI<sup>1</sup>, por la división en cuatro como recoge Lupericio Leonardo de Argensola, otro poeta que interviene en la empresa teatral dando o vendiendo piezas teatrales a compañías comerciales en los años ochenta. Así, en la loa introductoria de *Alejandra*, la figura alegórica de la Tragedia dice a los oyentes:

El sabio Estagirita da liciones  
cómo me han de adornar los escritores;  
pero la edad se ha puesto de por medio,  
rompiendo los preceptos por él puestos,  
y quitándome un acto, que solía  
estar en cinco siempre dividida.  
(Argensola, 2011: 243)

En un repaso más distanciado, Agustín de Rojas en la *Loa de la comedia* (1603) hace una breve historia del teatro español de su época y recuerda que en tiempos de Juan de la Cueva:

Hacían cuatro jornadas;  
tres entremeses en ellas,  
y al fin, con un bailecito,  
iba la gente contenta.  
(Rojas, 1971: 125)

Aquí es donde Rojas sitúa *Los tratos de Argel* de Cervantes junto a *El Comendador* de Lope de Vega, *Audalla* de Loyola y *Las Lauras* y *El bello Adonis* de Francisco de la Cueva. Crawford (1922), en un pionero estudio de las piezas de este período, apunta como marco cronológico la década que va de 1575 a 1585 o 1586. Otros trabajos más recientes como el de Josefa Badía (2008 y 2014) sobre la colección Gondomar o la tesis doctoral de Martina Colombo (2016) confirman estas<sup>2</sup>. Y efectivamente en cuatro jornadas aparecen divididas los testimonios de *La Numancia* y de *Los tratos de Argel* conservados en la Biblioteca Nacional de España (Mss./15000 y Mss./14630). Además, *La Jerusalén conquistada por Godofre de Bullón*, la otra pieza de este período cervantino que nos ha llegado, atribuida a Cervantes por Stefano Arata, presenta una

<sup>1</sup> La división de las comedias en cinco actos se encuentra en los comentarios de Donato a Terencio y aplicada por primera vez a la edición de sus comedias por Raffaele Regio (Publius Terentius Afer, *Comoediae*, prelin: Raffaele Regio, Epistola Bartholomaeo Girardo, Donatus, *Vita Terentii*, Venecia, impresor anón. de Ausonio, 1473). Después se aplicará esta articulación a las tragedias como vemos en Gibaldi o Dolce, alejándose de las partes descritas por Aristóteles en la *Poética*: prólogo, episodio, coro y exódo. A partir de Donato se aplica como elemento divisor de los actos el vacío de la escena tanto en comedias como en tragedias. Así Gibaldi escribe en el prefacio a la tragedia *Didone* (1543): "Parve adunque a' que' gran giudici, i quali le cose avute altronde affermavano poscia colla loro diligenza, che la scena di atto in atto dovesse rimaner vota, e si conoscesse in questa guisa la distinzione degli atti, e si desse di atto in atto ricreazione all'animo degli spettatori colla musica o vero con qualche intermedio [...] E Donato, eccellente interprete delle commedie di Terenzio e diligente osservatore dell'antichità, dà l'ordine di conoscere la divisione degli atti, e ciò disse che è quando rimane la scena vuota, cioè senza alcuno istrione" (Weinberg, 1970: 479-480). Para esta cuestión de la división en actos, véase Vescovo, 2007: 114-120.

<sup>2</sup> Véase en particular el listado de piezas que se encuentra en el apartado "Producción dramática" (Colombo, 2016: 107-128).

división externa en tres jornadas, pero en realidad se trata de una refundición de una anterior segmentada en cuatro (Arata, 1992:11; Antonucci, 2014: 97)<sup>3</sup>.

Según todos estos testimonios, se podría pensar que Cervantes cuando empieza a escribir para los teatros comerciales poco después de su vuelta a España en 1580 lo hiciera siguiendo los modelos que se están viendo en los teatros comerciales; esto es comedias y tragedias en cuatro jornadas. Luego, ya en *La batalla naval* comenzaría a articular las obras en tres, según la novedad expuesta por Cristóbal de Virués en la loa que antecede a *La gran Semiramís*<sup>4</sup>. Este tipo de articulación de la pieza dramática es el que triunfaría, sin ninguna duda, en las tablas españolas, como se puede ver en todos los textos conservados desde el último cuarto del siglo XVI en adelante y recoge Lope de Vega posteriormente en el *Arte Nuevo* (1609).

No obstante, los manuscritos de *La Numancia* y *El trato de Argel* custodiados actualmente en la Biblioteca de la *Hispanic Society of America* (HSA B2341) presentan una problemática articulación que ha hecho pensar a la crítica que las primeras piezas cervantinas estuvieran divididas en cinco jornadas, como parece inferirse de las mismas palabras de Cervantes en el prólogo de las *Ocho comedias* anteriormente citadas. Veámoslos con detalle con el objetivo de arrojar luz sobre la cuestión.

El texto de *La Numancia* en el manuscrito de la HSA está dividido en jornadas y en escenas. Las indicaciones que presenta el manuscrito son las siguientes<sup>5</sup>:

<b>Jornada Primera</b> ynterlocutores, Çipion, Jugurta, Gayo Mario, dos Enbaxadores de Numancia, Soldados Romanos, quinto fauio, máximo Hermano de Çipion
<b>Segunda çena</b> de la Primera Jornada.
<b>Segunda Xornada, Sçena primera</b> <b>Segunda çena</b> de la segunda xornada
<b>Xornada 3<sup>a</sup> sçena Primera</b> <b>Segunda Çena de la 3<sup>a</sup> xornada</b>
<b>quinta y Ultima jornada</b> <b>Segunda çena</b> de la 4 <sup>a</sup> jornada <b>Terçera Cena</b> de la 4 <sup>a</sup> jornada <b>Cena Ultima</b>

Como se puede observar en la tabla anterior, la última jornada viene indicada como “quinta y última” sin que aparezca ninguna “cuarta”, aunque la segunda y tercera escena en la que está segmentado el texto se presentan como escenas de la cuarta jornada. Esto ha llevado a todos los editores de la pieza desde la primera edición de 1784 de Antonio de Sancha hasta ahora a corregir la indicación de “quinta” por “cuarta”. El problema que se plantea es cómo se puede explicar el error: ¿se trata de una simple equivocación del copista que ha escrito “quinta” en lugar de “cuarta” o es un rastro de una anterior división en cinco? El otro testimonio de esta pieza, radicado en la BNE (Mss/14630), presenta un texto con numerosas variantes respecto al de la HSA<sup>6</sup>, pero dividido en cuatro partes coincidente con las de la HSA, como se

<sup>3</sup> La crítica en general ha aceptado esta atribución. Véase Brioso (2009), Kahn (2010), Baras Escolá (2010), Castillo (2012), Cerezo Soler (2013), Rodríguez López-Vázquez (2011), Antonucci (2014 y 2015) y Calvo Tello y Cerezo Soler (2018).

<sup>4</sup> Se lee: “Y solamente porque importa advierto / que esta tragedia, con estilo nuevo / que ella introduce, viene en tres jornadas / que suceden en tiempos diferentes: / en el sitio de Batra la primera, / en Nínive / famosa la segunda, / la tercera y final en Babilonia. / formando en cada cual una tragedia, / con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias, no sin arte escritas. / Ni es menor novedad que la que dije / de ser primera en ser de tres jornadas, / y de esto al fin y lo demás se advierta / con su alto ingenio cada cual, y admita / lo que más la virtud en sí despierte, / que es el fin justo a que aspirar se debe” (Virués, 2003: vv. 23-38).

<sup>5</sup> En este y los demás casos transcribo solo desarrollando las abreviaturas.

<sup>6</sup> Para las variantes, véase Cervantes 2015b.

puede observar en el siguiente cuadro donde se recogen en paralelo todas las acotaciones de ambos manuscritos:

HSA	BNE
<p><b>Jornada Primera</b> ynterlocutores, Çipion, Jugurta, Gayo Mario, dos Enbaxadores de Numancia, Soldados Romanos, quinto fauio, máximo Hermano de Çipion / Salen Primero Çipion y Jugurta Dentro se Hecha Este bando auiendo Primero tocado arrecoger el atambor A este Punto an de Entrar los mas Soldados que pudieren, armados A la Antigua, sin arcabuces y Çipion se sube sobre una peñuela questa en El tablado y mirando A los Soldados dize: Miranse los Soldados Unos a otros, y Hazen señas a Uno dellos, Gayo Mario, que responda por todos y ansi dize Entran dos Enbaxadores numantinos 1º, 2º Salense los embajadores y quinto fabio Hermano de Çipion dize</p>	<p>Entra çipion y Iugurta y Mario y quinto fabio hermano de çipion Romanos Vasse mario  Tocan a rrecojer y echase a dentro este bando Entra un alarde de soldados armados a lo antiguo sin arcabuces y çipion se sube sobre una peña que estará allí y diçe  Miranse los soldados unos a otros y hacen señas a uno dellos que se llama gayo mayo que rresponda por todos y diçe Entran dos numantinos enbajadores Vansse los enbajadores y diçe quinto fauio hermano de çipion</p>
<p><b>Segunda çena</b> de la Primera Jornada. Sale una donzella Coronada con Unas torres y trae Un castillo En la mano, la qual significa España, y dize, Sale El Rio duero Con otros muchachos vestidos de Rio, Como El, que son tres Riachuelos que Entran En duero [sigue tachadura ilegible]</p>	<p>Vansse y sale España coronada con unas torres y trae un castillo en la mano que significa España  Sale el rrio duero con otros tres rrios que serán tres muchachos vestidos como que son tres riachuelos que entran en duero junto a soria que en aquel tiempo fue numancia</p>
<p><b>Segunda Xornada, Sçena primera</b> yntercolutores Teogenes, y carabino, Con otros 4 numantinos Gouernadores de Numancia y marquino Hechizero y Un Cuerpo muerto que saldrá a su tiempo - Sientase a Consejo y los quatro numantinos que no tienen nombres se señalan assi, 1º, 2º, 3º, 4º</p>	<p><b>Jornada segunda</b> Salen teojenes y carauino con otros quatro numantinos gouernadores de numancia y marquino hechicero y siéntanse</p>
<p><b>Segunda çena</b> de la segunda xornada Entran primero dos soldados numantinos - Morando y Leonçio An de salir agora Dos numantinos vestidos Como sacerdotes antiguos, y traen asido de los Cuernos En medio de entrambos, Un Carnero Grande, Coronado de oliuo o yedra y otras flores, y un paje con Un fuente de Plata y Una toalla al Hombro, otro Con un jarro de plata lleno de Agua, otro Con otro lleno de vino, otro Con otro Plato de plata con un poco de ynçienso, otro con fuego y leña, otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo</p>	<p>Vansse y salen marandro y leonçio numantinos  Apartanse a un lado y salen dos numantinos vestidos como sacerdotes antiguos y an de traer asidos de los cuernos en medio un carnero grande coronado de oliua y otras flores y un paje con una fuente de plata y una toalla y otro con un jarro de agua y otros dos con dos jarros de vino y otro con otra fuente de plata con un poco de ynçienso y otros con fuego y leña y otro que ponga una mesa con un tapete donde se ponga todo lo que</p>

<p>esto y hagan con esta çena todos los que ubiere en la Comedia en Habito de Numantinos, y luego los sacerdotes, y dexando El Uno El carnero de la mano diga Roçian El fuego y a la Redonda Con El Vino y luego ponen El ençienso El El fuego y dize</p> <p>Hagase Ruydo debaxo del tablado Con un barril lleno de piedras y disparesse un Coete Volador</p> <p>quite Algunos pelos Al carnero y Echelos al ayre</p> <p>Aqui a de salir Por los Huecos del tablado Un demonio asta El medio Cuerpo, y a de arrebatat El Carnero y meterle dentro, y tornar luego a Salir, y deRamar y esparçir el fuego, y todos los Sacrifiçios</p> <p>Salense todos y quedan solos Menandro y leonçio</p> <p>Aqui sale marquino Con Una Ropa negra de bocaçi ancha y una Cabellera negra y los pies descalços y en la Çinta traera de modo que se le vean tres Redomillas llenas de Agua la Una negra la otra teñida con Azafran y la otra Clara y En la Una mano Una lança Barniçada de negro y En la otra Un libro y viene Uno con El y así como entran se ponen a un lado Leonçio y Merandro – Marquino y milbio –</p> <p>Con El Agua de la Redoma Clara baña El Hierro de la lança y luego Hiere en la tabla y debaxo o suelten cohetes o agase El Rumor Con El barril de Piedras</p> <p>Roçia Con El Agua la sepultura y abrese la sepultura</p> <p>Sale El cuerpo amortajado con un rrostro de mascara descolorido, Como de muerto, y ba Saliendo poco a poco y en salidendo. Dexase caer En El teatro sin mover pie ni mano, Hasta su tiempo</p> <p>Roçia El cuerpo Con El agua amarilla y luego le azota Con un azote</p> <p>Menease y estremeçese El Cuerpo a Este punto</p> <p>Arrojase en la sepultura y dize</p> <p>Arroxase marquino En la sepultura</p>	<p>hubiere en la comedia en auitos de numantinos y luego los sacerdotes dejando el uno el carnero de la mano diga y an de entrar teojenes y muchos numantinos</p> <p>Roçian el fuego con el vino a la rredonda y luego pone el ynçienso en el fuego y diçe</p> <p>haçese rruydo debajo del tablado con un barril lleno de piedras y disparesse un coete volador</p> <p>quita algunos pelos del carnero y echalos al ayre</p> <p>Sale por el gueco del tablado un demonio hasta el medio cuerpo y a de arreuarat el carnero y volverse a disparar el fuego y todos los sacrificios</p> <p>Vansse todos y quedan marandro y leonçio</p> <p>aqui sale marquino con una rropa de bocaçi grande y ancha y una cauallera negra y los pies descalços y en la çinta trayra de modo que se le bean tres rredomillas llenas de agua la una negra y la otra clara y la otra teñida con açafrañ y una lançaen la mano teñida de negro y en la otra un libro y a de benir otro con el que se llama milbio y quando entran leonçio y marandro se apartan afuera marquino y milbio</p> <p>con el agua clara de la rredomilla baña el hierro de la lança y luego entra en la tabla y debajo suenan coetes y agase rruydo</p> <p>Roçia con agua negra la sepultura y abrese</p> <p>Sale el cuerpo amortajado con un rrostro de muerte y ba saliendo poco a poco y en saliendodejase caer en el tablado</p> <p>Roçia el cuerpo con el agua amarilla y luego le açotara</p> <p>en este punto se estremeçe el cuerpo y abla</p> <p>en diciendo esto se arroja el cuerpo en la sepultura</p> <p>arrojase en la sepultura</p>
<p><b>Xornada 3ª çena Primera</b> yntercolutores Çipion, Jugurta, y Mario</p> <p>Aqui a de sonar Una trompeta desde El muro de numançia</p> <p>ponese Carabino Ençima de la muralla, Con Una bandera blanca puesta En Una</p>	<p><b>Jornada tercera</b> salen çipion y Iugurta y mario Romanos</p> <p>Tocan una trompeta del muro de numançia</p> <p>Ponese carauino en la muralla con una bandera o lança en la mano y diçe</p>

<p>bara Banse Çipion y los suyos Baxase y torna a salir luego Con todos Los numantinos que salieron En El principio de la segunda xornada Eçpto marquino que se arrojó En la Sepultura y sale tambien Marandro Aqui entran quatro o mas mujeres de Numança y con Ellas Lira Las mujeres traen Unas figuras de niños en los Braços y otros de las manos excepto Lira que no trae ninguno Salense todos, y al salir marandro asse a Lira por El braço y detienela Leonçio a de estar escuchando todo lo que ha pasado entre su amigo marandro y Lira</p>	<p>Vansse çipion y los suyos y diçe caruino Vasse y torna a salir fuera con teojenes y carauino y marandro y otros  Entran quatro mujeres de numança cada una con un niño en los braços y otros de las manos y lira donçella  Vansse todos y al yrse marandro ase a lira de la mano y ella se detiene y entra leonçio y apartasse a un lado y no le been y diçe marandro Vasse lira y diçe leonçio</p>
<p><b>Segunda Çena de la 3<sup>a</sup> xornada.</b> 2. Numantinos Aqui salen agora Algunos Cargados de Ropa y entran por una puerta y salen por otra Sale Una mujer Con Una Criatura en los braços y otra de la mano  Entrase</p>	<p>Vansse y salen dos numantinos  aqui salen con cargas de rropa por una parte y entranse por otra  Sale una muger con una criatura en los braços y otra de la mano y rropa para hechar en el fuego Vasse la muger y el niño y quedan los dos [numantinos]</p>
<p><b>quinta y Ultima jornada</b> Tocase al arma Con Gran priesa y a este rumor sale Çipion con Jugurta y mario Al tablado Sale quinto fabio con la espada desnuda y dize Entrase Çipion y los suyos y luego tocase Al arma En la Çiudad y al rumor Sale marandro, Herido y lleno de Sangre, Con Una çestilla blanca En El braço yzquierdo, Con Algún poco de bizcocho Ensangrentado y dize Sale Lira Con Alguna Ropa Como que la lleua a quemar y dize Caese muerto y coxele En las faldas lira a este punto a de entrar Un muchacho Ablando desmayadamente El qual es Hermano de Lira Caese muerto A este punto sale Una mujer Huyendo y tra Ella Un soldado numantino Con una daga en la mano Para matarla</p>	<p><b>Jornada quarta</b> tocan al arma con gran priesa y a este rrumor sale çipion y Iugurta y Mario alborotados  Sale quinto fauio con el espada desnuda y diçe Vansse todos y sale marandro erido y lleno de sangre con una çesta de pan  Sale lira con alguna rropa para hechalla en el fuego y diçe Caese muerto y cojele en las faldas lira entra un muchacho hermano de lira hablando desmayadamente  caese muerto Sale una muger huyendo y tras ella un soldado numantino con una daga para matalla entrase la muger</p>
<p><b>Segunda çena</b> de la 4<sup>a</sup> jornada Sale Una muger armada Con Un escudo En El braço izquierdo, y una lanzilla en la mano, que significa La Guerra, trae</p>	<p>lleuan los cuerpos y sale una muger harmada con una lança en la mano y un escudo que significa la guerra y trae consigo la enfermedad y la hambre la</p>

<p>Consigo a la enfermedad, arrimada a una muleta, y Rodeada de Paños la Cabeza, Con Una mascara amarilla, y la Hanbre saldra con Un desnudo de muerte, y Encima Una Ropa de bocaçi amarillo, y Una mascara amarilla, o descolorida, pueden estas figuras Hazellas Hombres pues lleuan mascararas Banse</p>	<p>enfermedad arrimada a una muleta y rrodeada de paños la caueça con una mascara amarilla y el hambre saldrá con un desnudo de muerte y encima rropa de vocací amarilla y una mascara descolorida</p>
<p><b>Terçera Cena</b> de la 4ª jornada sale Teagenes Con dos Hijos pequeños y Una Hija y su muger Banse luego y salen dos muchachos Huyendo y El Uno dellos a de ser El que se aRoja de la torre que se llama Bariato Base y sale teagenes Con dos Espadas desnudas, y ensangrentadas las manos y Como seruido les be venir Huyese y entrase dentro aRoja la Una espada de la mano Un numantino Entranse</p>	<p>Vansse y sale teojenes con dos hijos pequeños y una hija y su muger  Vansse y salen dos muchachos huyendo y el uno de ellos es el que se arrojó de la torre  Vasse el muchacho a la torre y queda seruido y sale teojenes con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos y como seruido le be huye y entrasse y diçe teojenes  Sale un numantino y diçe</p>
<p><b>Cena Ultima</b> Cipion, Jugurta, quinto fauio y mario y algunos soldados Romanos  Salta Mario En la Çiudad Salta Jugurta En la Çiudad y dize 5º fauio Mario torna a salir Por las murallas y dize Torna Jugurta por la mesma muralla Bariato desde la torre Aqui se aRoja de la torre y dize Çipion Suen a Una trompeta y Sale la fama</p>	<p>Vansse y sale çipion y Iugurta y quinto fauio y Mario y Hermilio y Impio y otros soldados rromanos Salta mario en la ciudad Salta Iugurta en la ciudad torna a salir mario por la muralla y diçe asomase Iugurta a la Muralla diçe bariato muchacho desde la torre arrojasse el muchacho de la torre y suena una trompeta y sale la fama y diçe çipion Entra la fama bestida de blanco y diçe</p>

Quizás el único modo de aclararlo es estudiando la estructura de la pieza para ver si hay algún elemento que pudiera hacer pensar en una primitiva división de la acción en cinco partes. Veámoslo. En el manuscrito de la HSA aparece el texto segmentado en cuatro partes y cada una de ellas en escenas, aunque en dos ocasiones (primera y última jornada) no se explicita la primera con este término. Las tres primeras jornadas constan de dos escenas cada una y la última de cuatro, de modo que se podría pensar que la última de estas partes podría ser el fruto de haber unido dos, cada una de ellas bipartita como las anteriores. Pero antes de llegar a alguna conclusión comprobemos cómo funcionan:

1. Primera jornada. La primera escena tiene lugar en el campamento romano, donde Escipión exhorta a sus soldados a que dejen la vida muelle que llevan y se comporten según requiere su estatus. Dos embajadores de Numancia llegan ante Escipión proponiéndole la paz, que el romano rechaza. Cuando se van los dos numantinos, el general romano expone su intención de sitiar la ciudad y rendirla por el hambre. Todos se van y con la figura alegórica de España, quien se lamenta de la situación de Numancia, comienza la segunda escena, aunque manteniendo el mismo metro (octavas). A continuación, entran el río Duero y tres riachuelos. Al Duero pide España que socorra a los numantinos. Su respuesta será que, aunque la destrucción de la ciudad es inevitable, los futuros españoles construirán un futuro poderoso con Felipe II. Las dos secuencias dramáticas –aquí llamadas escenas– vienen delimitadas por un vacío escénico, pues se van del tablado los actores que han

protagonizado el primer bloque. Obsérvese, además, en el cuadro de las acotaciones que tanto en la escena primera como en la segunda entran y salen personajes, pero al no dejar en cada bloque el tablado vacío el espectador lo percibe como un continuo. De este modo entendemos el concepto de “escena” empleado en este manuscrito para segmentar la acción.

2. Segunda jornada. La primera escena, asimismo en octavas, inicia en Numancia, donde se ha reunido el Consejo de guerra para ver cómo pueden enfrentarse al sitio. Caravino propone solicitar a los romanos que el duelo de un numantino y un romano resuelva la situación. Junto con esto, solicita que se pida a Marquino, “agorero tan famoso”, que pronostique el desenlace, así como que se haga un sacrificio a Júpiter. Se van para cumplir con lo acordado. La demarcación viene dada una vez más por dejar el tablado vacío. La segunda escena tiene también lugar en Numancia. Aparece en el tablado Marandro y Leoncio, quienes hablan de los amores de Marandro por Lira y de la dificultad en la que los pone el asedio. A continuación, llegan sacerdotes para realizar el sacrificio solicitado por Caravino. Los dos amigos numantinos comentan los hechos como malos augurios. Durante este ritual, el hechicero Marquino resucita a un muerto y se arroja con él a la sepultura ante los nefastos signos. La escena y la jornada terminan con el comentario de Marandro y Leoncio. Este segundo bloque es polimétrico, alternándose los octosílabos con los endecasílabos de acuerdo al asunto que se va tratando y a los personajes que hablan: los dos amigos Leoncio y Marandro se expresan en redondillas, mientras que los parlamentos correspondientes al ritual del sacrificio y la hechicería están en tercetos y octavas. Como Antonucci (2014 y 2015) ha señalado se imbrican en el mismo bloque las esferas de lo privado y de lo público, marcadas cada cual por el uso del metro.
3. Tercera jornada. La primera escena tiene lugar en el campamento de los romanos teniendo como interlocutores a Escipión, Yгурта y Mario. Suena una trompeta desde el muro de Numancia (representado en lo alto en la fachada del teatro) y desde lo alto saca una bandera blanca Caravino que, como embajador de los numantinos, propone a los romanos un duelo entre el mejor de sus soldados y un numantino para resolver la contienda. Escipión no lo acepta. Se van los romanos, quedando solo Caravino. El metro utilizado en toda esta parte es la octava real. A continuación, la acotación reza: “Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada -excepto Marquino, que se arrojó en la sepultura-, y sale también Marandro”. Según la segmentación del manuscrito de la HSA aquí no hay cambio de escena, aunque haya cambio de lugar y de metro, pues de las octavas se pasa a los tercetos. Se pone así en evidencia que el concepto de escena que funciona en este manuscrito es el de unidad de acción como único criterio delimitado entre dos vacíos del tablado. El movimiento escénico sería el siguiente: Caravino se asoma por la muralla, que estaría representada en el primer nivel de la fachada del teatro. Desde allí hace la propuesta de duelo a los romanos quienes, desde abajo (tablado que representa el campamento romano), lo escuchan y dialogan con él. Después que los romanos se han ido y luego de haber expresado en soliloquio su opinión ante lo ocurrido, Caravino se baja por detrás de la fachada del teatro para salir al escenario que ahora representará la ciudad de Numancia. El escenario queda solo durante el breve tiempo que tarda el actor en bajar, pero es suficiente y necesario para volver verosímil el paso de un lugar a otro. El espacio ha cambiado desde el exterior al interior, pero la acción se ve como un continuo, aunque haya variación de metro (de octavas a tercetos), que, por otra parte, como se ha podido ver en escenas anteriores, no constituyen marcas de cambio estructural<sup>7</sup>. Los numantinos reunidos y después de saber el rechazo de Escipión a su propuesta del duelo deciden morir peleando. A

<sup>7</sup> Se podría hablar en cierto modo de un caso particular del “espacio itinerante” estudiado por Javier Rubiera (2005: 99-124).

ellos poco después se les une un grupo de mujeres que les hacen ver en redondillas que no es esa la solución, pues ellas y sus hijos no quieren quedar prisioneras de los romanos y deciden morir también no sin antes haber quemado todas sus posesiones. Uno de los gobernadores, Teógenes, les responde en octavas aceptando la propuesta de las numantinas. Cuando se van retirando todos, Marandro coge del brazo a su amada Lira para detenerla y ella le expone cómo está por morir de hambre. Marandro le dice que mientras que él viva no lo consentirá y que se adentrará en el campamento romano para robar pan para ella. El diálogo se realiza en redondillas. Seguidamente llega Leoncio, amigo de Marandro que ha escuchado la conversación entre los enamorados y se ofrece a acompañarlo en esta aventura al campamento enemigo. Aquí de nuevo se cambia de metro pasando a usar los dos amigos los tercetos, en una alternancia similar a la que vimos en la escena segunda de la segunda jornada. El escenario se queda vacío y empieza, según siempre el manuscrito de la HSA, la segunda escena. Esta representa la quema de los bienes de los numantinos con unos que entran por una puerta y salen por otra y dos comentaristas que se expresan en octavas. Los mismos dos numantinos son espectadores de la llegada de una madre con un hijo y de su patética situación a causa del hambre extrema ocasionada por el sitio de la guerra. La madre y el hijo hablan en redondillas, dándose la misma alternancia de metros observada anteriormente. En el manuscrito de la BNE a esta secuencia le sigue el diálogo en octavas entre los dos numantinos que se vuelven a quedar solos y terminan la jornada con sus comentarios, yéndose a su vez para ver qué ordena el gran Senado. Estos últimos parlamentos están omitidos en HSA.

4. La siguiente jornada aparece en el manuscrito de la HSA como “Quinta y última jornada” y está dividida en cuatro escenas. La primera, en octavas, se desarrolla en el campamento romano donde se escucha el ruido de alarma. Quinto Fabio narra a Escipión, Yugurta y Mario la incursión de los numantinos (Marandro y Leoncio) en su campamento matando a los soldados que encontraron en su paso hasta hallar en una tienda unos pedazos de pan con lo que se aprestaron a volver, aunque uno de ellos fue muerto y el otro malherido. Entran los romanos y sale herido Marandro, que ha vuelto a Numancia. Allí encuentra a su amada Lira que lleva cosas para quemar, como habían hecho otros numantinos. Marandro le da el pan ensangrentado que le trae y cae muerto en sus faldas. A continuación, llega el hermano de Lira quien también muere desfallecido sin poder probar el pan. A este punto Lira decide matarse con una daga. Toda la acción desde que Marandro llega a Numancia hasta aquí tiene la redondilla como estrofa. Cuando Lira está a punto de suicidarse, asiste a la persecución de una mujer por parte de un soldado numantino que le quiere dar muerte siguiendo la consigna acordada de no dejar a ninguna mujer viva. La numantina escapa y Lira le pide al soldado que la mate a ella. El soldado accede pidiéndole primero que le ayude a llevar los dos cuerpos mientras le cuenta lo sucedido. Toda esta parte de la acción se realiza en octavas. Como se puede comprobar estamos ante una concepción escénica parecida a la anterior, pues todo viene concebido como un mismo bloque al tratarse de la misma acción a pesar de que el espacio cambie y el escenario quede brevemente vacío. La métrica tampoco tiene función demarcadora de escena. Sigue funcionando el principio de alternancia entre la esfera de lo privado y de lo público como en los casos comentados anteriormente. La segunda escena es una secuencia alegórica en octavas protagonizada por la Guerra, el Hambre y la Enfermedad, quienes narran el horrendo espectáculo de cómo los numantinos llevan a cabo la muerte de los niños, viejos y mujeres junto a la destrucción de todo con el fuego, antes de darse muerte a ellos mismos. Las tres figuras se retiran anunciando la muerte que Teógenes dará a sus dos hijos pequeños, su hija y su mujer para después terminar suicidándose. La tercera escena empieza con Teógenes quien explica a sus hijos y a su mujer la decisión tomada por el senado numantino. La mujer la acata pidiendo solo ser muerta en el templo de Diana. El metro ha seguido siendo la octava, subrayándose de este

modo la ligazón entre las dos escenas, pues esta representa lo anunciado por las figuras alegóricas. Teógenes y su familia se marchan, dejando momentáneamente el tablado vacío. Salen dos muchachos huyendo de la muerte. Uno se va a esconder a una torre. El otro se queda por no tener más fuerza, pero al ver llegar a Teógenes con dos espadas ensangrentadas huye. A pesar de quedar el escenario vacío no se ha segmentado la escena porque la llegada de Teógenes hace que, una vez más, la acción se perciba como un continuo, aunque cambie el metro. Los muchachillos se expresan en redondillas y Teógenes lo sigue haciendo en octavas. Se ve así la especialización de este metro para asuntos importantes (Antonucci 2014 y 2015). La cuarta escena (“Cena última”) tiene lugar en el campamento romano, donde Escipión no sabe lo que pasa con Numancia y Mario se ofrece para ir a ver. Salta a la ciudad seguido después de Yugurta. Mientras tanto, Quinto Fabio y Escipión comentan la necesidad que tiene de hacer al menos a uno prisionero para que Roma le otorgue la victoria sobre Numancia. Hasta aquí el verso usado es el endecasílabo suelto que será cambiado por el terceto cuando Mario sale por la muralla y narra lo que ve: la ciudad destruida y un lago de sangre de todos los numantinos muertos. Yugurta llega luego a salir por la misma muralla y les informa de que en la torre se ha escondido un muchacho (Variato), quien, después de dialogar con los romanos, se arroja desde la torre para que estos no triunfen sobre Numancia. Variato hace este último parlamento en octavas y en octavas profiere el comentario último de Escipión. La tragedia termina con la figura alegórica de la Fama, cuyas palabras finales anuncian siempre en octavas que la hazaña será cantada por todo el mundo y recordada “la fuerza no vencida, el valor tanto” (Cervantes, 2015b, v. 2445).

Entendida de este modo la segmentación de la obra en diez escenas, bien podría pensarse, como anticipaba, que la división de esta tragedia cervantina podría ser el resultado de una redistribución de una anterior en cinco, contando cada una de las jornadas con dos escenas:

HSA	Escenas	Metro	Espacio	Versos	vv. /escena	vv. /jornada	Hipótesis	Escenas	vv. /jornada
Jornada I	1 escena	Octavas	Campamento romano	1-352	352	536	Jornada I	1 escena	536
	2 escena	Octavas	¿Numancia? (escena alegórica)	353-536	184			2 escena	
Jornada II	1 escena	Octavas	Numancia	537-680	144	576	Jornada II	1 escena	576
	2 escena	Redondillas Tercetos Redondillas Tercetos Octavas redondillas	Numancia	681-1112	432			2 escena	
Jornada III	1 escena	Octavas Tercetos Octavas Redondillas Tercetos	Campamento romano/ Numancia	1113-1631	518	626	Jornada III	1 escena	626
	2 escena	Octavas Redondillas Octavas	Numancia	1632-1739	108			2 escena	
Jornada V y última	1 escena	Octavas Redondillas Octavas	Campamento romano/ Numancia	1740-1975	236	707	Jornada IV	1 escena	327

2 escena	Octavas	Numancia (escena alegórica)	1976- 2067	92	Jornada V	2 escena	380
3 escena	Octavas Redondillas Octavas	Numancia	2068- 2183	116		1 escena	
4 escena	Sueltos Tercetos Octavas	Campamento romano	2184- 2448	264		2 escena	

A favor de esta hipótesis, tenemos la articulación de la primera jornada que, como hemos visto, está compuesta de una escena en el campamento romano seguida de otra alegórica, igual que la que podría ser la cuarta jornada. La quinta estaría formada por las dos últimas escenas, que aparecen como tercera y cuarta de la cuarta jornada. En cambio, un argumento en contra de esta hipótesis podría ser que con esta distribución en cinco el número de versos no es equilibrado entre las diferentes partes, aunque es verdad que, si comparamos con otras piezas en cinco como las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez, no es inusual tal descompensación entre las partes:

Título	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Totales
<i>Nise lastimosa</i>	525	330	376	499	223	1907
<i>Nise laureada</i>	528	517	523	364	422	2358

Lo mismo ocurre con las piezas del período divididas en cuatro jornadas, pues tampoco hay un equilibrio siempre entre ellas, como tampoco lo hay dividida en cuatro partes *La Numancia* según se observa en el cuadro de más arriba. Veamos los datos de las comedias de la colección Gondomar (a partir de Badía, 2008: 499):

Título	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Jornada IV	vv. totales
<i>Las locuras de Orlando</i>	476	537	454	414	1881
<i>Gravarte</i>	380	381	268	326	1355
<i>María la pecadora</i>	491	547	393	562	1993
<i>Los vicios de Cómodo</i>	434	508	628	611	2183
<i>Las grandezas del Gran Capitán</i>	521	484	490	356	1851
<i>La descendencia de los Marqueses de Mariñán</i>	687	520	553	417	2177
<i>Las traiciones de Pirro</i>	493	384	249	380	1506

Y los de las de comedias de otros dramaturgos de esa década:

Autor	Título	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Jornada IV	vv. totales
Juan de la Cueva	<i>Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora</i>	500	208	368	208	1284
	<i>Comedia del Saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto</i>	304	379	512	208	1403
	<i>Tragedia de los siete Infantes de Lara</i>	422	300	307	520	1549
	<i>Comedia de la libertad de España, por Bernardo del Carpio</i>	328	368	594	575	1865
	<i>Comedia del degollado</i>	576	384	495	522	1977

	<i>Tragedia de la muerte de Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles</i>	312	371	488	377	1548
	<i>Comedia del Tutor</i>	588	682	368	761	2399
	<i>Comedia de la constancia de Arcelina</i>	666	459	682	520	2327
	<i>Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio</i>	388	424	492	272	1576
	<i>Comedia del Príncipe tirano</i>	632	680	593	556	2461
	<i>Tragedia del Príncipe tirano</i>	377	344	621	528	1870
	<i>Comedia del viejo enamorado</i>	701	789	878	382	2750
	<i>Comedia de la libertad de Roma, por Mucio Cévola</i>	488	417	546	336	1787
	<i>Comedia del infamador</i>	546	596	537	495	2174
Lupercio Leonardo Argensola	<i>Alejandra</i>	637	489	660	512	2298
	<i>Isabela</i>	734	392	702	740	2568
Lope de Vega	<i>Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe</i>	500	590	420	320	1830
Rey de Artieda	<i>Los amantes</i>	421	479	247	538	1685
Cristóbal de Mesa	<i>Marco Antonio y Cleopatra</i>	361	374	329	453	1517
Joaquín Romero de Cepeda	<i>Comedia Salvaje</i>	264	432	342	390	1428
Francisco de la Cueva	<i>Tragedia de Narciso</i>	354	344	332	426	1456
Morales	<i>Comedia de los amores y locuras del Conde loco</i>	398	453	327	337	1515
Loyola	<i>Comedia de Miseno</i>	231	232	384	260	1107

De entre todas estas piezas, quisiera destacar por significativo el caso la tragedia *Isabela*, de Lupercio Leonardo de Argensola, pues presenta un importante desequilibrio en la distribución de los versos, ya que la segunda jornada cuenta con un número mucho menor de las restantes: tres jornadas rondan los setecientos y otra no llega a los cuatrocientos, representando por lo tanto casi la mitad de los versos. De todos los testimonios que se conocen de esta pieza, el Mss/14629 de la BNE se separa de los demás por las intervenciones que, a decir de Luigi Giuliani (2011), pueden deberse a un autor de comedias. Entre las variantes más señaladas se encuentra la división interna en escenas – en el sentido de secuencia dramática delimitada por un vacío escénico visto en el manuscrito de *La Numancia* de la HSA –, la diferente distribución de las mismas e incluso una segmentación diferente en jornadas respecto a los restantes testimonios conservados<sup>8</sup>. Obsérvese el siguiente cuadro:

<i>Isabela</i> , BNE	<i>Isabela</i> , ed. Giuliani
Primera jornada	Acto I
[escena 1]	Escena 1 <sup>a</sup>
Cena 2	Escena 2 <sup>a</sup>
	Escena 3 <sup>a</sup>
Segunda jornada	
Cena 1	[Escena 5 <sup>a</sup> del Acto II]
Cena 2	Escena 4 <sup>a</sup>

<sup>8</sup> Comparo el texto con el de la ed. de Giuliani (Argensola, 2011) que, al ser una edición crítica, intenta reconstruir el original.

	Acto II
Cena 2 [sic]	Escena 1
	Escena 2
	Escena 3
	Escena 4
	Escena 5 [antepuesta: Cena 1 de la Segunda jornada]
Cena 3	[Escenas 3-5 del Acto III]
Tercera jornada	Acto III
Cena 1	Escena 1
	Escena 2
	Escena 3 [antepuestas: Cena 3 de la Segunda jornada]
	Escena 4
	Escena 5
	Escena 6
[se ha añadido una secuencia]	
Cuarta jornada	Acto IV
[Escena 1]	Escena 1
	Escena 2
	Escena 3
	Escena 4
Cena 2	Escena 5
Cena 3	Escena 6
	Escena 7
	Escena 8

Con la intervención realizada, que refleja el manuscrito 14629 de la BNE se logra un equilibrio un tanto mayor entre las jornadas, pues la mayor diferencia entre ellas es de 159 vv. frente a los 344 vv. de la versión más cercana al original del poeta (ed. Giuliani):

<i>Isabela</i> , ed. Giuliani	734	390	701	663
<i>Isabela</i> BNE	654	703	544	663

No obstante, lo que me resulta más interesante de este caso es que se demuestra que la tragedia de Argensola, dividida por el poeta en escenas en sentido clásico, como sucede en las tragedias de Giraldo o Dolce, modelos del aragonés, se ha estructurado y segmentado de manera bien distinta, aunque aparezca también la etiqueta de escena o cena. En efecto, en esta el criterio para la división de la acción en partes menores (*portiones minores*) en las que, según Escalígero, se fragmentaban los actos (*portiones maiores*) es diferente a la escena clásica, pues no responde a la entrada y salida de personajes<sup>9</sup>. Si analizamos estos manuscritos vemos que, como ocurre en el manuscrito de *La Numancia* de la HSA, el concepto de escena responde a un bloque de acción marcado por un vacío escénico al principio y al final de la secuencia. A veces, como vimos en el caso de las escenas primeras de la tercera y cuarta jornada de *La Numancia*, el escenario puede quedar vacío, pero no indica cambio de escena, pues hay continuidad en la acción. Este vacío es imprescindible para el cambio espacial de una acción que empieza en el campamento romano y termina en la ciudad de Numancia, teniendo como hilo conductor a

<sup>9</sup> Un caso particular lo representa *Los amantes* de Rey de Artieda, pues el dramaturgo dispone la acción en actos y cada uno de ellos en escenas no coincidentes con el concepto clásico, pues en más de una ocasión (10 sobre 16) cuenta en su interior con entradas y salidas de personajes. Para la estructuración de esta tragedia véase Ojeda Calvo (2009).

Caravino y Marandro respectivamente. Con este criterio el manuscrito 14629 de la BNE segmenta la acción y, de este modo, aúna las escenas clásicas por bloques y juega incluso con su disposición, como se observa en el cuadro anterior, quizás por el problema de los actores que pudieran duplicar papel.

Este tipo de segmentación coincide con el concepto de escena empleado en las ediciones Timoneda del primer teatro profesional; esto es de Lope de Rueda y de Alonso de la Vega. También la encontramos en otras piezas del siglo XVI: *La comedia de El viaje del hombre* (Real Biblioteca de Madrid, II-462, ff. 25r-33v), el *Auto de Santísimo Nacimiento de Cristo* (Real Biblioteca de Madrid, II-462, ff. 35r-54r) y en el fragmento de la *Comedia de Digeniano* (Real Biblioteca de Madrid, II-462, ff. 82v-85v). Pudiera pensarse a juzgar por estas piezas, aunque haría falta un estudio de conjunto, que era una práctica habitual de los actores profesionales para su puesta en escena, por una parte, y, por otra, señala la concepción de la pieza teatral áurea articulada en una serie de bloques dentro de un mismo acto o jornada, superando la concepción clásica y clasicista que veía el acto como un continuo, pues, como señalé al principio de este artículo, desde Donato los cortes temporales marcados por un vacío se situaban entre acto y acto. Este concepto de escena es el que parece prevalecer en España no sólo en el siglo XVI si no que dura en el tiempo, según la definición que de salida o escena da José Pellicer de Tovar en el precepto 14<sup>o</sup> de *Idea de la comedia de Castilla* (1635) o José Alcázar en su *Ortografía Castellana* (h. 1690): “la escena duraba mientras no salían todas las personas del tablado, o para acabar el acto, o empezar otra escena introduciendo otras” (Sánchez-Porqueras, 1971: 339)<sup>10</sup>. En este sentido se tiene que entender la escena a la que se refiere Lope de Vega en su *Arte nuevo* cuando habla de que “la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena” (vv. 234-235); esto es, el conflicto dramático se ha de resolver solo en la secuencia dramática final. Asimismo, solo entendiendo escena como bloque o secuencia dramática tienen sentido las palabras del canónigo en el primer *Quijote*:

Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (Cervantes, 2005, I, 48)

Por otra parte, este mismo concepto de escena arroja luz a la distribución de la otra pieza dramática conservada en el mismo código B2341 de la HSA. El texto de *Los tratos de Argel* o de *El trato de Argel*, según los testimonios manuscritos conservados, desde su primera edición llevada a cabo por Antonio de Sancha en 1784 junto al *Viaje al Parnaso* ha sido editado en cinco jornadas por haber interpretado su primer editor y los sucesivos la indicación de “Cena 3” como un error por “Jornada tercera”, y la segunda marca de “jornada cuarta” como otro error por “quinta”. A continuación, indico la estructuración que presenta el ms. de la HSA comparada con la de la ed. de Sancha:

<sup>10</sup> Este concepto de escena coincide solo parcialmente con el concepto de cuadro formulado por Ruano de la Haza (1994: 291-294) y seguido por otros estudiosos del teatro áureo, pues, como se ha visto, el vacío escénico no siempre implica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción. Antonucci (2014 y 2015) en sus trabajos sobre las estructuras cervantinas defiende la idea del “cuadro” en el sentido dado por Ruano, porque cree que “la segmentación en cuadros tiene la ventaja de ser más flexible y más vinculada a la realidad de la representación teatral como debió imaginarla el dramaturgo” (2015: 133). Además, la misma Antonucci recuerda que los trabajos de Crivellari (2013) pone en evidencia que Lope de Vega, por ejemplo, era muy consciente de la existencia de unidades internas al acto o jornada que sustancialmente coinciden con el cuadro. Y yo añadiría que estas unidades internas al acto era lo que ellos llamaban “escena” o “cena”. Los innovadores estudios de Vitse sobre la segmentación del teatro áureo (1988, 2007, 2010) defienden como criterio prioritario el métrico, que, sin embargo, en estas piezas cervantinas o en otras de finales del siglo XVI no parece serlo.

HSA	Ed. Sancha
Xornada 1 <sup>a</sup>	Jornada I
Entranse y acaba la Primera Jornada. 2 <sup>a</sup> Empieça Aurelio y Zuf	Jornada II
Çena 3 <sup>a</sup> . Çufi, Siluia, y Çara, y un moro	Jornada III
Xornada 4 <sup>a</sup>	Jornada IV
Xornada 4 <sup>a</sup>	Jornada V

Sin embargo, si analizamos el texto transmitido por este manuscrito vemos que no es así, pues la indicación de “Cena 3<sup>a</sup>” es exacta, ya que se corresponde a la tercera escena del segundo acto según el concepto que hemos visto anteriormente; esto es, una secuencia dramática entre dos vacíos y donde la acción dramática se presenta en su contigüidad. Efectivamente, la segunda jornada está compuesta por tres bloques escénicos o escenas: La inicial, donde Yzuf, marido de Zahara, confiesa a su cautivo Aurelio sus amores por una cautiva que acaba de comprar y piensa traerla a casa. El amo pide a su esclavo que interceda en sus amores con ella. La segunda que representa la venta y segregación de una familia cristiana. Y el tercer bloque, marcado como “Cena 3<sup>a</sup>”, protagonizado, según se lee en la didascalía, por “Zufi, Silvia y Zara, y un Moro”. Cuando todos estos personajes se van, acaba la jornada. La siguiente viene marcada como Xornada 4<sup>a</sup>, en vez de tercera según el orden natural. El error es fácilmente explicable por confusión con la posterior “Xornada 4<sup>a</sup>”, indicada en el manuscrito como tal.

El otro testimonio de la pieza que nos ha llegado es el que se custodia en la BNE (Mss/14.630). El texto está también dividido en cuatro jornadas, aunque esa división no está exenta de problemas, pues las indicaciones que marcan tal segmentación están canceladas, reescritas o añadidas posteriormente. Además, lo mismo que ocurría con el caso de la *Isabela* de Argensola que anteriormente he comentado, hay secuencias dramáticas cambiadas de lugar. No obstante, como se puede observar en el siguiente cuadro que recoge todas las didascalías, la división en cuatro partes coincide en ambas versiones:

BNE	HSA
<b>Jornada primera</b> interlocutores Aurelio, Zahara, Ama de Aurelio, fatima, criada de Zahara yzuf amo de Aurelio Entra agora Zahara ama de Aurelio y fatima criada de Zahara Salense las dos y queda Aurelio solo [tachado: segunda jornada interlocutores sayavedra soldado cativo, Leonardo cativo, yzuf amo de Aurelio, Aurelio sebastian muchacho cativo] aqui entre sebastian muchacho en abito de esclavo	Xornada 1 <sup>a</sup> / Aurelio / fatima / Zara / Saabedra / Sebastian / Pero Alvarez / Cautibos todos tres  Banse las Moras y queda Aurelio Entrase Aurelio y sale saabedra y Pedro Alvarez y sebastian A su tiempo  Entra Sebastian Cautiuo
<b>Segunda Jornada</b> Yzuf y Aurelio  vase Aurelio y entran mercaderes moros, primero y segundo y padre y madre y dos hijos cautivos un pregonero Mami soldado cosario entra el pregonero con el padre y la madre y los dos muchachos y un niño de teta a los pechos salense y entran yzuf y siluia aqui entra un moro diçiendo	Entranse y acaba la Primera Jornada. 2 <sup>a</sup> Empieça Aurelio y zuf Base [zuf] Base Entran dos Mercaderes  Entra el Pregonero Moro bendiendo los dos Muchachos y la madre y El Padre  Çena 3 <sup>a</sup> / Çufi, Siluia, y Çara / y Un moro

<p>vanse los dos y quedan siluia y Zahara sola Aurelio solo Aurelio buelue y hallándole de Rodillas le diçe vanse y sale fatima sola sale un demonio y diçe Vanse</p>	<p>[secuencia omitida] [secuencia cambiada de lugar: conjuro de fatima]<sup>11</sup></p>
<p><b>terçera jornada</b> [puesta debajo de la siguiente acotación. Primero escrito segunda y después reescrito tercera] Salen dos esclavos y dos muchachillos moros que les salen diciendo estas palabras que se usan decir en Argel Joan o Juan non rescatar non fugir Don Juan no venir aca morir perro aca morir don Juan no venir aca morir Aurelio y siluia ocasión necesidad Aurelio Zahara y fatima sale primero la ocasión y la necesidad sale Aurelio sale Zahara entrase y queda Aurelio solo sale francisco el muchacho hermano del niño que vendieron en la segunda jornada vase vase francisco y yéndose a salir Aurelio sale siluia y diçe entranse Aurelio y siluia vanse y entra el cautiuo que se huyo descalço roto el vestido y las piernas señaladas como que trae muchos Rasgones de las espinas y zarças por do a pasado [Jornada 4: añadido a la derecha de la columna de otra tinta y letra] hechase a dormir entre unas matas y sale un leon y echase junto a el muy manso y luego sale otro cristiano que tambien se a huido de Argel y diçe escondense y luego sale un morillo como que va buscando yeruas y ve escondido a este segundo cristiano y comiença a dar voces nizara nizara a los quales acuden otros moros y cojen al cristiano y dándole mojicones se entran en entrando despierta el primer cristiano que esta junto al leon y viéndole se espanta y diçe</p>	<p><b>Xornada 4ª</b> Entran los tres morillos, y los captiuos, que ban unos Por Agua y otros por leña, que son / saabedra / sebastian, Pero Albarez Entra la Mora Al Encanto entrándose estos [secuencia del conjuro de fatima] Entranse y sale Aurelio y Siluia [secuencia cambiada de lugar] Entranse y Sale Pedro Albarez que se ba, y El leon que le Guia, y otro Cautiuo que uye, y dos moros que cojen y le vuelven Sale un leon y Echase junto A El, y sale luego El otro Cautiuo que tambien se ua Entran dos Moros Por El Recuerda Pedro Albarez</p>
<p>entrase y buelue a salir en la <b>cuarta jornada</b> con el leon que le guía [versos tachados] Vase y en la <b>4 Jornada</b> salen dos cautivos pedro y sayavedra [esta acotación y los versos que le siguen aparecen tachados]</p>	<p><b>Xornada 4ª</b> / EnPieçanla, Pedro Albarez y El leon [secuencia omitida] [secuencia cambiada de lugar] Entrase y sale ocasion y necesidad [sale Zara] Base [Zara] Entranse necesidad y ocasion y queda Aurelio</p>

<sup>11</sup> Marco con color las secuencias cambiadas de lugar.

<p>Sale el Rey con 4 turcos entra yzuf sacan a yzuf a enpujones y entran luego dos alárabes con el cristiano que se huyo que asieron en el camino y estos dos moros dicen al rey Alicun çalema çultan adareimi guarharam çal çul Atanle con quatro cordeles de pies y de manos y tiran cada uno de su parte y dos estan dando y de quando en quando el cristiano se encomienda a nuestra señora y el Rey se enojay diçe en turquesco con colera laguedi denicara bacinaf a la testa a testa y esta diciendo mientras le estan dando entra Aurelio y diçe el Rey entra françisco y diçe entran tres esclavos asidos en sus cadenas hechan todas las cadenas en el suelo y hincanse de Rodillas y diçe el uno</p>	<p>Entra françisquito Cautiuo Entra Juanico Bestido como turco Biçarro Base con mucha gravedad Haziendo burla Entra Silui Abraçanse y salen sus Amos Entranse y Salen a poner un estrado con 4 Almudadas Para el Rey, donde se sienta y salen acompañandole quatro o cinco moros, y tambien sale delante El chiquillo Renegado Juanico Aqui sacan Al Captivo que se huyo y le coxieron y sacanle con Una Cadena</p> <p>Entra Aurelio Entra francisco Cautivo y luego los otros tres</p> <p>Haze oración</p>
---	---

La coincidencia en la estructuración podría hacer pensar que el original fuera efectivamente en cuatro partes o jornadas. No obstante, querría llamar la atención sobre las tachaduras y reescrituras que aparecen en el manuscrito de la BNE, pues podría ser índice de otro tipo de segmentación. La pieza comienza con el título “Comedia llamada Trato de Argel. Hecha por Miguel de Cervantes que estuvo cautivo en él siete años”. Debajo separado con rayas hori-zontales sigue “Jornada primera” y los “Interlocutores”. Los nombres que aparecen son los relativos a los versos 1-332<sup>12</sup>, a excepción de Yzuf que no interviene. Parece, pues, corresponder a la primera secuencia de la pieza que está articulada del siguiente modo: aparece en escena Aurelio, cautivo cristiano, quejándose de su triste condición, pues a las penurias insoportables de la prisión (hambre, sed y malos tratos) se añaden la pena por haber sido separado de su amada Silvia y el acoso de su ama Zahara, quien, a pesar de estar casada con el renegado Yzuf, pretende amoríos con él. A continuación, entran Zahara y su criada Fátima, escenificándose el acoso al que acaba de hacer referencia Aurelio, así como la resistencia del cristiano a pesar de las promesas de una vida más blanda si acepta las lascivas intenciones de su ama y a pesar de las amenazas por rechazarlas. Las moras se van y Aurelio, ya a solas, se encomienda a Dios y a su madre para seguir fuerte en sus principios religiosos y en el amor de Silvia. El tablado se queda vacío.

En el manuscrito de la BNE aparece otra acotación posteriormente cancelada: “Segunda Jornada interlocutores Sayavedra soldado cativo, Leonardo cativo, Yzuf, amo de Aurelio, Aurelio Sebastian muchacho cativo”. Esta es similar a la de la primera jornada en cuanto a la disposición y abarcaría la secuencia que va desde el v. 333 al 718 y la siguiente protagonizada por Yzuf y Aurelio (vv. 718-818), consideradas en una primera distribución de este ms. como “Segunda Jornada”. Esta segunda parte está estructurada del siguiente modo: Sayavedra y Leonardo, cautivos, dialogan sobre la penosa condición de los cautivos en Argel y Sayavedra se queja de la política en el Mediterráneo de Felipe II (vv. 333-462). La conversación queda interrumpida por la llegada de un muchacho, cautivo también cristiano, quien les relata el martirio y muerte de un sacerdote valenciano a manos de los musulmanes como acto de

<sup>12</sup> Cito siempre por Cervantes, 2015c.

venganza del ajusticiamiento de unos moriscos en España. El diálogo a tres voces queda finalizado ante el anuncio de la llegada de un moro y los cautivos se van. La siguiente secuencia está protagonizada por Aurelio y su amo. Yzuf, marido de Zahara, confiesa a su cautivo Aurelio sus amores por una cautiva que acaba de comprar y piensa traerla a casa. El amo pide a su esclavo que interceda en sus amores con ella. El nombre de la cristiana y su historia hace que Aurelio la reconozca como su amada Silvia, aunque disimula ante su señor. Ya a solas expresa sus sentimientos. Esta secuencia parece que, en un primer momento, formaría parte de la segunda jornada según la didascalia cancelada. Después se colocaría como primera secuencia de la segunda jornada, pasando así el primer acto a estar compuesto de dos: la de Aurelio, Zahara y Fátima, por un lado, y la de Sayavedra, Leonardo y Sebastián, por otro.

La acotación siguiente indica la salida de Aurelio y la entrada de otros que protagonizaran una nueva secuencia dramática: "Vase Aurelio; y entran mercaderes moros, primero y segundo; y padre y madre y dos hijos, cautivos; un pregonero; Mamí, soldado cosario" (818+). Esta acotación responde a toda la secuencia que va desde el v. 819 hasta el v. 1034, pues se enumeran los personajes presentes en toda ella, lo mismo que ocurre con otras anteriores como hemos visto. Primero entran dos mercaderes y un cosario, denominado Mamí en la primera didascalia, *ma* en las adscripciones de los parlamentos y Aydar en el texto, nombre con el que aparece en la didascalia y adscripciones del ms. de la HSA. Estos tres personajes hablan sobre la galima o botín último que han hecho. Otra acotación va indicando la incorporación de los restantes personajes: "Entra el pregonero, con el padre y la madre y los dos muchachos y un niño de teta a los pechos". Estos juntos con los dos mercaderes y el cosario representan la venta y segregación de la familia cristiana, que sería el segundo bloque escénico de la segunda jornada en la distribución última del ms. de BNE o hipotéticamente el que iniciaría la tercera jornada como se representa en el siguiente cuadro:

BNE	Secuencia	Núm. vv.	Hipótesis
Jornada I (717 vv)	1. El cautiverio y acoso de Aurelio por Zahara y su criada Fátima	1-332 (332 vv.)	Jornada I (332 vv.)
	2. Sayavedra, Leonardo y Sebastián dialogan sobre el cautiverio y la crueldad de los argelinos con el matirio y muerte del sacerdote cristiano	333-717 (385 vv.)	Jornada II (485 vv.)
Jornada II (962 vv.)	3. El enamoramiento Yzuf por Silvia y las confidencias a Aurelio	718-818 (100vv.)	
	4. La venta de la familia de cautivos	819-1034 (390 vv.)	Jornada III (862 vv.)
	5. El acoso de Silvia y el enamoramiento de Zahara por Aurelio. La desesperación de Aurelio y Yzuf por Silvia	1035-1419 (384 vv.)	
	6. El conjuro de Fátima	1420-1508 (88 vv.)	
Jornada III (552 vv.)	7. El diálogo de dos cautivos y la huida como salida desesperada al cautiverio	1509-1594 (85 vv.)	Jornada IV (552 vv.)
	8. El encuentro de Silva y Aurelio. Las tentaciones de Aurelio. El encuentro con los dos niños vendidos y la renegación infantil. El segundo encuentro de Silvia y Aurelio	1595-1946 (350 vv.)	

[Añadido posteriormente Jornada 4]	9. Dos huidas de cautivos	1947-2058 (118 vv.)	
Jornada IV (464 vv.)	10. El éxito de una de las dos huidas [tachado posteriormente]	2059-2068 (10 vv.)	Jornada V (464 vv.)
	11. El diálogo de Sayavedra y Pedro: la renegación adulta	2059-2068 (199 vv.)	
	12. La crueldad del rey de Argel y la llegada del navío de limosna	2279-2534 (255 vv.)	

La siguiente secuencia (vv. 1035-1312) no está enmarcada por una global como en los casos anteriores en el ms. de la BNE, aunque sí en el de la HSA. Esta vez se señalan la entrada de los personajes a medida que intervienen en escena. Primero Yzuf y Silvia (“Salen y entran Yzuf y Silvia”), donde el renegado pretende a Silvia. A continuación, se incorpora Zahara (“Sale Zahara”), quien se interesa por la cautiva. La conversación de los tres queda interrumpida por un moro que viene a llamar a Yzuf (“Aquí entra un moro diciendo”: vv. 1139-1166) y así se quedan las dos mujeres a solas, donde ambas confiesan sus amores (“Vanse los dos y quedan Silvia y Zahara solas”: vv. 1167-1312). Silvia, al igual que Aurelio, disimulará haciendo pensar a su nueva ama que intercederá por ella ante el cristiano.

A esta secuencia le sigue otra (vv. 1313-1420) protagonizada por Aurelio y su amo Yzuf, que está tachada por trazos perpendiculares en BNE y omitida en HSA. Primero sale Aurelio (“Aurelio solo”) quien lanza un monólogo exaltando la antigua Edad dorada, cuando no existía el cautiverio ni los males que lleva emparejado la codicia, motivo por el cual los musulmanes mercadean con las personas (vv. 1313-1379). Luego llega Yzuf, sin que su entrada quede marcada por ninguna acotación, pero sí por las palabras de Aurelio: “Yzuf, mi amo, es este que aquí viene” (v. 1378). A solas se lamenta de su condición de enamorado desdeñado (vv. 1380-1403), encontrándolo así cuando reaparece Aurelio, según reza la acotación: “Aurelio vuelve y hallándole de rodillas le dice” (1403+). El cautivo lo anima y se van los dos a ver a la nueva esclava.

El siguiente bloque está protagonizado por Fátima quien, para poder vencer la fortaleza de Aurelio, hace un conjuro y sale un demonio (vv. 1420-1508). Este le aconseja que lo único que podría derribar el pecho firme del cristiano es la necesidad estrecha en la que está cautivo y la ocasión de remediarla. Fátima le pide que las mande, acabando de este modo la jornada. Esta secuencia está cambiada de lugar en HSA. La acotación indica con un “Vanse” la salida del tablado de Fátima y el demonio. En la misma didascalia enmarcada por líneas horizontales, como es habitual en este ms., se lee: “Salen dos esclavos y dos muchachos moros que le salen diciendo estas palabras que se usan decir en Argel: Joan o Juan non rescatar, non fugir, Don Juan no venir, acá morir, perro, acá morir. Don Juan no venir, acá morir”. Debajo de otra tinta y letra aparece tercera jornada sobrescrito. En HSA aparece como jornada cuarta. Esta secuencia ve a dos cautivos hablando sobre su desesperación en el cautiverio, determinando uno de ellos fugarse pues es la única esperanza que le queda, mientras que se escuchan como coro las palabras de los morillos recordándole que don Juan de Austria no puede venir al rescate y, que, por lo tanto, solo pueden esperar la muerte. No hay acotación que señale la salida del tablado de los personajes, pero está implícita en sus palabras de saludo: “Dios te acompañe/ Y él vaya contigo” (v. 1594). A continuación, se señala con “Aurelio y Silvia” entre rayas horizontales los personajes que intervienen. Se trata del encuentro los dos amantes donde se acuerdan fingir ante sus amos mientras escriben a sus padres esperando el rescate. Se despiden, sin que ninguna acotación marque su salida.

Un nuevo bloque escénico aparece precedido por esta didascalia: “Ocasión, Necesidad, Aurelio, Zahara y Fátima. Sale primero la Ocasión y la Necesidad”. Estas dos figuras morales, como las llama el mismo Miguel de Cervantes, comentan el asedio que se disponen a realizar.

La incorporación de los restantes personajes se va explicitando con indicaciones como “Sale Aurelio”. Con el pobre cautivo ya en el tablado tiene lugar el asedio de Ocasión y Necesidad y el debate interior del protagonista. Luego entra en acción Zahara (“Sale Zahara”) que intentará a su vez persuadirlo. Aurelio parece declinar, pero cuando se retira Zahara, queda solo convenciéndose a sí mismo de que no puede ceder a las pretensiones de su ama, sino que se tiene que comportar como un noble cristiano, renunciando finalmente a la propuesta de la mora (“Entrase y queda Aurelio solo”). Su monólogo queda interrumpido por la llegada de Francisco, quien viene buscando a su hermano menor (“Sale Francisco, el muchacho hermano del niño que vendieron en la segunda jornada, y dice”). Aquí la conversación se va a desplazar, pero la acción se ve como un continuo gracias a la presencia en las dos partes de Aurelio. El hermano menor llega sin que ninguna marca explícita lo indique, pero sí está implícita su llegada en las palabras de los personajes: “Vesle, Francisco, a do asoma” (+1816). Los dos hermanos contrastan ya que el más pequeño ha renegado para tener buena vida. Sale el menor (“Vase”, +1855) y Francisco con Aurelio se quedan comentando los peligros del cautiverio y del renegar. Se va Francisco y Aurelio, pero como reza la acotación “yéndose a salir Aurelio, sale Silvia y dice” (+1889). Los dos amantes se encuentran y se abrazan, siendo interrumpidos por sus amos. La escena termina con Yzuf que comenta a su mujer que el Rey ha pedido que lleve a su presencia a los dos cautivos cristianos, petición que hace verosímil que Aurelio y Silvia se encuentren en Palacio en la secuencia final. Los enamorados se marchan del tablado, quedando este vacío y dando inicio, una vez más, con esta marca, la siguiente secuencia o escena. Esta será protagonizada por dos cristianos que han huido: uno se queda dormido con un león que se echa a sus pies y el otro se esconde detrás de unas ramas. El escondido es descubierto y apresado por los moros. El otro al despertarse será guiado por el león a Orán. La primera acotación tiene en el margen izquierdo añadido de otra tinta y letra “Jornada 4”. Esta adición posterior quizás se deba a que el comienzo del último acto está tachado en el ms. (no así en el otro conservado en la HSA) y, al suprimirse para la representación las escenas de la llegada del cristiano a Orán guiado por el león y el diálogo de Pedro y Sayavedra, que conformarían el inicio de la última jornada, se adelantaría a esta escena el comienzo del último acto. A estas secuencias sigue la postrera donde se resuelve el conflicto dramático en el palacio del Rey de Argel. Hasán Bajá, el gobernante argelino, impartirá justicia castigando y matando al cristiano apresado en la huida y da libertad bajo palabra a Aurelio y Silva. Los restantes cautivos encuentran un final feliz con la rendición de los cautivos gracias al navío de limosna que se otea.

Las marcas que he analizado del manuscrito de la BNE hacen pensar en una posible primera distribución de la acción en cinco jornadas al igual que en *La Numancia* y esto vendría a corroborar la palabras del mismo Miguel de Cervantes en su prólogo a las *Ocho comedias*: el haber pasado de articular las piezas en cinco actos a después a tres y el haber representado sus obras en los teatro comerciales, pues estos manuscritos que he estudiado hacen ver las diferentes adaptaciones que sus textos sufrieron para la puesta en escena. Los parlamentos suprimidos, las escenas tachadas y/o recolocadas, así como las diversas distribuciones en jornadas vendrían a confirmar la vida teatral de sus comedias. La redistribución de jornadas por parte de las compañías teatrales pudo deberse a diferentes motivos: en la *Isabela* de Argensola quizás se buscara un mayor equilibrio entre la duración de las jornadas, pero en estos dos casos cervantinos pudo estar motivado por el modelo de espectáculo que se imponía en las tablas, pues como expuse al principio de este artículo las obras pasan de cinco a cuatro y después a tres.

No se sabe cuál fue el motivo de esta reducción de actos, pero lo que quizás fue una razón de peso para las compañías fuera el tener que buscar menos entremeses para poner entre los actos de las comedias, algo no de poca importancia visto, por ejemplo, el empeño que pone un autor de comedias como Alonso Cisneros en el contrato de 1594 para “hacer y buscar todos

los entremeses que fuere menester haciendo en todas las comedias entremeses nuevos como sea menester”<sup>13</sup>. Y otro aspecto interesante que se evidencia es que la articulación interna de estas piezas en bloques o escenas permite la redistribución externa en más o menos actos, así como la recolocación de ellas en el interior de las jornadas sin tener que realizar una reescritura de la pieza como sucedería si la acción de cada parte fuera un continuo sucederse de entradas y salidas de personajes. Esto nos llevaría a concluir que la segmentación de los textos dramáticos de este período está basada en la unidad de acción generalmente delimitada por un vacío escénico, que puede conllevar cambio de espacio y/o de tiempo y puede estar además acompañada de un cambio métrico, pero el criterio vertebrador está en la unidad de acción como parte o porción menor del acto, parafraseando a Escalígero (*Poetices libri septem*, 1561).

### Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta (2014) “La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* por Godofre de Bullón: un análisis comparado con *La Numancia*” en “*Deste artife*”. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón, Daniela Capra, con la colaboración de Maria Consolata Pangallo e Iole Scamuzzi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 97-108.
- (2015) “La estructura dramática del teatro cervantino de la «primera época»: una propuesta de análisis”, *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 131-146.
- ARATA, Stefano (1992) “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, 54, pp. 9-112. Ahora en Stefano Arata (2002) *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, ETS, pp. 31-126.
- ARGENSOLA, Lupericio Leonardo (2009) *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Larumbe.
- BADÍA, Josefa (2008) *Los géneros dramáticos en la gestación de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer, Universidad de Valencia.
- (2014) *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2010) “Los textos de Cervantes. Teatro”, *Anales Cervantinos* 42, pp. 73-88.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2009) “Introducción”, en Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Madrid, Cátedra, pp. 11-114.
- CALVO TELLO, José y Juan CEREZO SOLER (2018) “*The Conquest of Jerusalem: by Cervantes? Stylometric analysis on authorship in the Golden Age Spanish theater*”, *Digital Humanities Quarterly* 12, 1, <http://www.digitalhumanities.org/dhqdev/vol/12/1/000346/000346.html> (18 mayo 2020)
- CANAVAGGIO, Jean (1977) *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CEREZO SOLER, Juan (2013) “*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría”, en “*Festina lente*”. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-93.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid, 694, f. 350.

- CERVANTES, Miguel de (1784) *El Trato de Argel*, en *Viaje al Parnaso*, Madrid, Antonio de Sancha, pp. 277-384.
- (2005) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- (2015a) *Prólogo al lector*, ed. de Luis Gómez Canseco, en *Comedias y Tragedias*, Madrid, Real Academia Española, pp. 13-19.
- (2015b) *Tragedia de Numancia*, ed. de Alfredo Baras Escolá, en *Comedias y Tragedias*, Madrid, Real Academia Española, I, pp. 1005-1100; II, pp. 170-182, 262-275, 594-641.
- (2015c) *El trato de Argel*, ed. de María del Valle Ojeda Calvo, en *Comedias y Tragedias*, Madrid, Real Academia Española, I, pp. 909-1004; II, pp. 156-170, 249-262, 564-594.
- COLOMBO, Martina (2016) *Una aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI*, Tesis doctoral dirigida por María del Valle Ojeda Calvo, Università Ca' Foscari Venezia.
- CUEVA, Juan de la (1965) *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe.
- CRAWFORD, James P. Wickersham (1922) *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. Ed. revisada por el autor, vuelta a publicar en 1967.
- CRIVELLARI, Daniele (2013) *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger.
- GIULIANI, Luigi (2009), "Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola", en *Tragedias*, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza, Colección Larumbe, pp. VII-CCXXXV.
- KAHN, Aaron M. (2010) "Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?", *Journal of European Studies*, 40/2, pp. 99-128.
- OJEDA CALVO, María del Valle, "Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda", en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, Madrid, CSIC, 2009, pp. 476-487.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ, Alfredo (2011), "La Jerusalén de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría", *Artifara* 11, <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10> (02 noviembre 2020)
- ROJAS, Agustín de (1971), *Loa de la Comedia*, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, pp. 120-129. 2ª ed. muy ampliada.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1994), "La escenificación de la Comedia", en José María Ruano de la Haza y John Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, pp. 247-607.
- RUBIERA, Javier (2005), *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo (1971), *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos. 2ª ed. muy ampliada.
- VESCOVO, Piermario (2007) *Entreacte. Drammurgia del tempo*, Venezia, Marsilio.
- VIRUÉS, Cristóbal de (2003), *La gran Semiramís*, en *La gran Semiramís. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, pp. 97-177.

- VITSE, Marc (1998) “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*” en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- (2007) “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez)”, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, pp. 169-205.
- (2010) “*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma”, *Teatro de palabras* 4, pp. 19-75.

