

ETIÓPICAS

Revista de Letras Renacentistas

Núm. 20 (2024), pp. 153-175

<https://doi.org/10.33776/eti.v20.8593>. ISSN: 1698-689X.

Recibido: 24/12/2024. Aceptado: 30/12/2024

«TERESA, CRÍESE EL NIÑO»

Aproximación a una comedia inédita
del fondo teatral de Palacio (ms. II/462, ff. 108-142)

«TERESA, CRÍESE EL NIÑO»

An approach to an unpublished comedy from the theatrical collection
of the Royal Palace of Madrid (ms. II/462, ff. 108-142)

Valeria Marrella

Università Ca' Foscari Venezia

valeria.marrella@unive.it

<https://orcid.org/0000-0003-1029-2425>

RESUMEN

El presente artículo analiza una comedia inédita en cuatro jornadas custodiada en el manuscrito II/462 de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que constituye un valioso testimonio del teatro de finales del siglo xvi, caracterizado por su naturaleza experimental tanto en el plano genérico como estilístico. A partir de un examen paleográfico y textual, se estudia la posible vinculación del manuscrito con el fondo Gondomar, con el propósito de esclarecer las circunstancias de transmisión del texto y sus distintas fases de redacción. Asimismo, se trata de situar esta pieza en su contexto histórico-literario, mediante el análisis de la interacción de elementos de diversa índole que configuran su acervo temático. Se plantean, además, futuras líneas de investigación relacionadas con el estudio de la pieza.

PALABRAS CLAVE

Teatro del siglo XVI, Manuscritos teatrales, Comedia inédita, Fondo Gondomar, Estudio codicológico.

ABSTRACT

This article examines an unpublished four-act comedy preserved in manuscript II/462 of the Royal Library of the Royal Palace of Madrid, which serves as a valuable testament to late Sixteenth-century Spanish theater, characterized by its experimental nature in both generic and stylistic terms. Through a paleographic and textual analysis, the study investigates the manuscript's potential connection to the Gondomar collection, aiming to shed light on the circumstances surrounding the transmission of the text and its various stages of composition. Furthermore, the work seeks to situate this piece within its historical and literary context, emphasizing the interplay of diverse elements shaping its thematic repertoire. Future research directions related to the study of the play are also proposed.

KEYWORDS

Sixteenth-century Spanish theater, Theatrical manuscripts, Unpublished comedy, Gondomar collection, Codicological study.

Entre los manuscritos dramáticos pertenecientes al fondo teatral de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, se hallan algunos textos que siguen consignados al olvido por la ausencia de ediciones o estudios críticos a ellos dedicados. Entre estos destaca el caso de una comedia en cuatro jornadas, sin título, que ha pasado prácticamente inadvertida hasta la fecha. La obra en cuestión se conserva en el códice misceláneo II/462, catalogado dentro del fondo de manuscritos teatrales de la Biblioteca del Palacio Real como «Obras dramáticas y papeles varios».¹ El texto de esta pieza ocupa los folios 108-142 y su *íncipit* reza: «Teresa, críase el niño» (f. 108, línea 2a). Sobre la procedencia del códice en el que se encuentra esta pieza, se sabe por ahora bien poco, pues, aunque Stefano Arata (1989) estableció una relación, al menos parcial, entre el fondo de textos teatrales de finales del Quinientos de la Real Biblioteca y la colección perteneciente a Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar, el propio investigador expresó ciertas reservas en trabajos posteriores (Arata, 1996) sobre la vinculación específica del códice II/462 con la biblioteca del conde, debido a la ausencia de referencias claras en los inventarios que confirmen su inclusión en dicha colección.² En este trabajo proponemos un análisis de los aspectos más relevantes, tanto materiales como textuales, del manuscrito que custodia la comedia y del propio texto de la pieza, con

¹ El tejuelo del códice, sin embargo, presenta la indicación menos precisa de «Poesías varias». Las informaciones relativas al códice, así como la reproducción digitalizada de este, se pueden consultar en la página web de la Real Biblioteca (<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=459>). Dirigimos nuestro agradecimiento a los responsables de la biblioteca por las valiosas dilucidaciones proporcionadas en las numerosas consultas presenciales del manuscrito. El códice custodia otras obras dramáticas, a saber: *Comedia de Miseno* (ff. 1-11), *Auto sacramental del repartimiento del Pan* (ff. 12-20), *Octavas en honor del santísimo sacramento* (ff. 21-24), *Comedia del Viaje del Hombre* (ff. 25-34), *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo* (ff. 35-54), *Comedia intitulada Ronces Valles* (ff. 55-75), *Auto de la Conversión de Diogeniano* (ff. 76-81), fragmento de una *Comedia de Diogeniano* (f. 82), fragmento de una comedia de asunto cristiano (ff. 83-88).

² La biblioteca consta de dos inventarios: el Índice inventario de los libros que hay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su casa de Valladolid,

hecho a último de abril del año 1623 , vol. II, fol. 183v (BNE, ms. 13.593-4) y el inventario de 1769 de la Casa del Sol (Biblioteca de Palacio, ms. II-2.618 y BNE, ms. 19523). Sobre la dispersión de la Biblioteca del Conde, han escrito Michael y Ahijado Martínez (1996). Sobre los libros manuscritos del Conde, se puede consultar Serrano y Sanz (1903). La colección también incluía ocho manuscritos sueltos, legados por Cayetano La Barrera a la Biblioteca Nacional en el siglo XIX, a saber: Las bodas de Rugero y Bradamante (ms. 16.111); El cerco de Numancia (ms. 15.000); El esclavo fingido (ms. 16.024); La famosa Teodora alejandrina, y penitencia, vida y muerte suya (ms. 16.112); Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe (ms. 16.037); El milagroso español (ms. 16.033); El maestro de danzar (ms. 16.048); y Los pronósticos de Alejandre (ms. 16.064), además del ms. 14.767 de la Biblioteca Nacional, en el que se custodian obras religiosas (véase Durá Celma, 2016). También a esta colección del Conde perteneció la tragedia anónima Progne y Filomena (Ojeda Calvo, 2006).

el objetivo de esclarecer algunas de las circunstancias relacionadas con su redacción y transmisión.

El interés de la obra que nos atañe radica, quizá, no tanto en su calidad literaria, sino en su valor como testimonio, que podría contribuir a ir completando la imagen del teatro finisecular en cuatro jornadas. Dado el carácter inédito de la comedia, ofrecemos una breve sinopsis argumental:

Los pastores Teresa y Pascual, habiéndose encontrado con un recién nacido abandonado cerca de su casa, deciden adoptar al huérfano y criarlo como su hijo con el nombre de Juanillo. A lo largo de la pieza, el niño mostrará un carácter y unos intereses más concordes con un miembro de la corte y desdeñará las actividades pastoriles en favor de las poéticas y amorosas. Años después, Casandra, princesa de España, y su enamorado Menandro, príncipe de Hungría, huyen hacia el puerto del reino castellano para escapar del control paternal al que se hallaba relegada la princesa en el Palacio Real y coronar su sueño de amor. Mientras tanto, llegan al puerto de España el príncipe moro Alí y sus súbditos, entre los cuales se encuentra un español, Julián, cautivo del príncipe. Súbitamente se descubre la razón de la venida a España del monarca extranjero: está buscando a la princesa Casandra, de cuya belleza Julián ha contado innumerables maravillas. Dirigido hacia la corte para conocer a la princesa, Alí captura a Casandra y a Menandro, quienes, haciéndose pasar por los pastores Pedro y Antón, prometen facilitar un encuentro con la princesa. Mientras tanto, las damas moras Armelia y Zaida, también disfrazadas, llegan a España en busca de Alí, prometido de Armelia en tierras moras y ahora desleal amante fugitivo. El rey de España, Lupercio, al descubrir la fuga de su hija, decide ocultar el acontecimiento, consintiendo organizar un torneo con príncipes vecinos como pretendientes de la joven. Con motivo del torneo, se congregan en la corte todos los personajes: los pastores con Juanillo; Alí y Julián seguidos por Armelia y Zaida; y los falsos pastores Pedro y Antón. Tras varias confusiones resueltas por la muerte improvisa del rey, se revela la identidad de todos los personajes, congregados en palacio con la excusa del torneo: Casandra recupera su título real y se casa con Menandro, mientras Alí se convierte al cristianismo y Armelia se une en matrimonio con Zaida, quien se revela un príncipe disfrazado de mujer. Juanillo es adoptado como hijo de la pareja real, quedando así satisfechas sus ambiciones cortesanas.

1. DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

El manuscrito que contiene la comedia analizada se presenta como un fascículo en cuartos, con hojas de papel que miden 210 × 150 mm. La caja de escritura está organizada en dos columnas, con una extensión variable de entre veintiocho y treinta líneas por columna. El estado de conservación del manuscrito es bueno, ya que no presenta pérdidas ni corrupción mayores de versos o de folios, salvo deterioros mínimos en los márgenes superiores, atribuibles al desgaste del papel o a los efectos de la encuadernación.³

La primera página exhibe una disposición y características materiales que merecen ser analizadas en detalle.

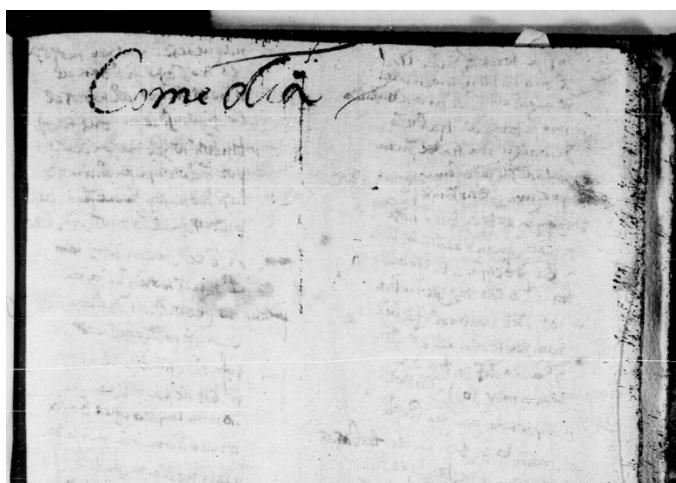


Fig. 1. «Comedia», RB, ms. II/462, f. 108r

Como puede observarse en la reproducción, el folio inicial del manuscrito contiene únicamente la indicación genérica de «Comedia», sin proporcionar ni el título de la obra, ni el elenco de personajes que en ella intervienen, ni el nombre de su autor. Este rasgo lo distingue de la mayoría de los manuscritos que integran el mismo códice, en los cuales, aunque puedan faltar otros elementos, suelen estar presentes el título y las *dramatis personae*. Una excepción dentro del códice se encuentra en el manuscrito

³ Para una descripción completa del códice remitimos a la catalogación original de Arata (1989: 154-157), cuyos datos esenciales están

recopilados en el catálogo on-line de la Biblioteca de Palacio: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=459>.

correspondiente al *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo* (ff. 35-54), que también carece de la lista de personajes. Sin embargo, en este último caso se incluye al menos un título, aunque sea genérico y común a muchas obras con el mismo tema, y no se observa el espacio en blanco que caracteriza al manuscrito en análisis.

La ausencia de las *dramatis personae* en el manuscrito de la comedia objeto de análisis, junto con la falta de la línea vertical que, en casi todos los manuscritos asociados con el conde de Gondomar, separa las dos columnas en las que está copiado el texto, constituye un rasgo distintivo que lo aparta de los documentos vinculados por Arata con la colección del conde. A pesar de estar escritos por amanuenses distintos, dichos documentos, de hecho, presentan una notable uniformidad codicológica, caracterizada por lo que Badía Herrera (2007: 37-38) describe como una «parecida disposición del título y de elenco de personajes», en dos columnas y separadas por una línea vertical como el resto del texto dramático, acompañada con frecuencia de adornos gráficos de diversa complejidad o de rúbricas decorativas, también ausentes del manuscrito en cuestión.

Por lo demás, la regularidad en la disposición del texto dramático solo se ve interrumpida en el f. 128, donde se observa, como ya fue señalado en el catálogo de Arata, que el verso del folio aparece completamente en blanco. También el recto del mismo folio presenta una configuración atípica, pues la caja de escritura de este ocupa únicamente la columna *a* y la parte superior de la columna *b*, dejando sin uso más de la mitad de la hoja. Asimismo, el folio se presenta visiblemente más desgastado que el resto de las hojas que conforman el cuadernillo, ya que los bordes externos se ven ajados por los numerosos pliegues y quebraduras que presentan, y el texto copiado en él ostenta numerosas tachaduras y modificaciones, a veces sustanciales, del texto dramático.

Pese a las numerosas intervenciones realizadas en el texto, no existen indicios claros que permitan clasificar este manuscrito como un ejemplar de trabajo destinado específicamente a la preparación de una puesta en escena, ya que los folios que lo componen carecen de señales concretas que evidencien su uso con este propósito.⁴ Por otro lado, tampoco se trata de un ejemplar confeccionado con el esmero característico de las copias destinadas al colecciónismo o a la lectura privada, dado que el manuscrito

⁴ A diferencia de este, el códice II/462 contiene obras que presentan indicios de haber sido utilizados para la representación. Es el caso de los autos del *Repartimiento del Pan* (ff.

12r-20v) y del *Sacratísimo Nacimiento de Cristo* (ff. 35r-54v), cuyos folios finales contienen el visto censorio mediante el cual se da la aprobación a la representación.

evidencia un elevado número de tachaduras, correcciones y supresiones. Las alteraciones presentes en el manuscrito, las cuales reflejan un proceso complejo de intervención sobre el texto, justifican la necesidad de detenerse en un análisis más pormenorizado, a fin de arrojar luz sobre las circunstancias materiales y textuales que rodearon su producción y uso.

2. INTERVENCIONES EN EL TEXTO

El texto presenta numerosas tachaduras y modificaciones que pueden clasificarse en dos categorías principales, según la extensión de los pasajes enmendados.

Por una parte, se encuentran correcciones menores, que suelen limitarse a modificar una o dos palabras con el objetivo de mejorar aspectos formales, como la métrica o la rima. Es el caso, por ejemplo, del f. 129r, donde se observa la corrección de la palabra «servidor» con «prisionero», en posición de rima en los versos centrales de una redondilla: «Alí: Ha tanto, señora mía, / que soy vuestro *prisionero*. / Armelia: Que yo porné, caballero, / que no se os acuerda el día» (f. 129r, líneas 16-19a).

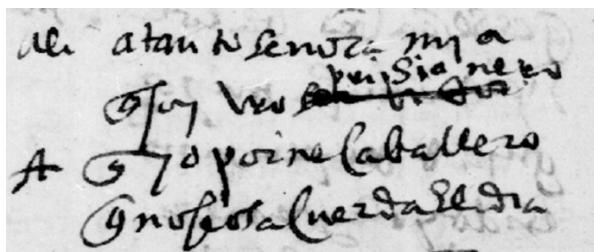


Fig. 2. f. 129r, 17b: «prisionero»

En este caso, la enmienda favorece el esquema de la rima, aun sin alterar sensiblemente el sentido del pasaje, pues «servidor» y «prisionero» son vocablos similarmente empleados en el juego retórico del amor y del galanteo de matriz cortés. Sin embargo, la lección «servidor» no se explica como error por cercanía de la misma palabra en otras partes del texto, pues el término aparece en muy pocas ocasiones y todas lejanas del pasaje señalado. Otros ejemplos los constituyen la repetición y la haplografía de sílabas o palabras en la cadena escrita, que a menudo no se enmiendan pues han pasado, probablemente, desapercibidos al redactor del manuscrito (ej.: «debe debe de ser»; «dimomuño» por «dimuño»; «cora» por «corona», etc.). También se aprecian inversiones en el orden de intervención de algunos personajes que solo en ocasiones son identificadas y corregidas.

Frente a estos casos dudosos, se registran errores imputables claramente a un proceso de copia, pues se omiten unos versos o, por el contrario, se repiten otros que ya habían sido transcritos. Este tipo de errores abarcan uno o, como mucho, dos versos y suelen ser advertidos y subsanados por el redactor del manuscrito, con dos modalidades recurrentes: las omisiones se solucionan añadiendo los versos y silabas faltantes entre líneas o en los márgenes del folio, integrándolos en el texto *a posteriori*; en los casos de repetición, en cambio, el copista utiliza una línea horizontal para señalar los versos y silabas que deben ser eliminados y continúa la copia con la versión correcta en la siguiente sección del texto. A continuación, se ofrecen dos reproducciones gráficas relativas a estas casuísticas:

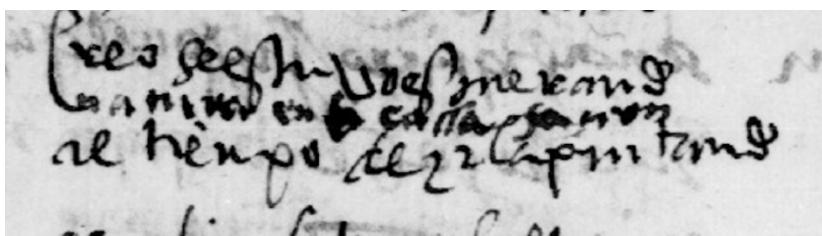


Fig. 3. f. 111v, línea 8a: error por omisión de un verso

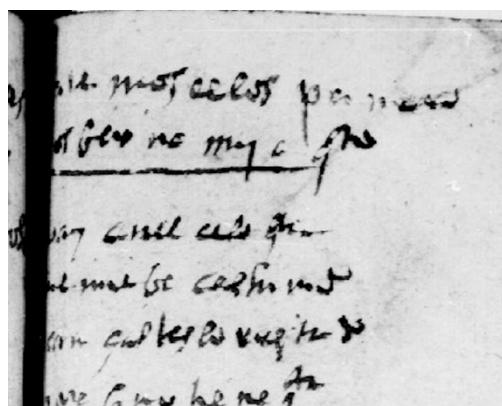


Fig. 4. f. 128r, líneas 1-2a: error por adición (repetición de dos versos)

Al margen de las correcciones mencionadas, existe otro tipo de intervenciones en el manuscrito que, por su mayor alcance, introducen cambios sustanciales. Este tipo de alteraciones se manifiesta principalmente mediante la eliminación de fragmentos considerables, con una extensión que oscila entre cuatro y veinticinco versos, lo que conlleva la supresión de diálogos enteros atribuidos a determinados personajes. A

continuación, se presentan algunos ejemplos representativos de los pasajes eliminados:

<i>Armelia</i>	¿Qué dices, Zaïda?
<i>Zaida</i>	Estoy
	muriendo de verte ansí.
<i>Armelia</i>	¿Pénate mi frenesí?
<i>Zaida</i>	En él ardiendo me voy,
	porque veo sin remedio
	este mal que a entrambas toca
	y está el remedio en la boca
	y no hay de decillo medio,
	que al pronunciar la dición,
	amor y fe dicen: «Calla,
	porque en el callar se halla
	el bien de tu pretención».

(f. 114r, líneas 9-20a)

<i>Zaida</i>	Y, dime, ¿sabes a dónde?
<i>Armelia</i>	Afírmame amor que sí,
	porque, en mirándome a mí,
	veo lo que en mí se asconde.

(f. 114r, líneas 21-24b)

Aunque los pasajes eliminados abarcan un mayor número de versos en comparación con las correcciones puntuales señaladas anteriormente, su supresión no modifica de manera sustancial el argumento de la obra, pues dichos fragmentos consisten principalmente en diálogos que aportan poco o nada a la acción principal. Un ejemplo ilustrativo, aunque no reproducido aquí por razones de espacio, es el caso de un extenso diálogo entre el rey y algunos grandes del reino sobre la necesidad de organizar un torneo para encontrar un esposo para la infanta. Este pasaje en endecasílabos sueltos, que originalmente se extendía a lo largo de más de cincuenta versos, fue sometido a la eliminación de veinticinco versos centrales, con un resultado que, pese a las omisiones, mantiene su coherencia. A continuación, se presentan los endecasílabos sueltos preservados, seguidos por las redondillas que concluían el texto original, para evidenciar la continuidad temática entre los dos pasajes:

<i>Rey</i>	¿Qué pide el reino?
<i>Don Francisco</i>	Pide que Casandra,
	la infanta tu hija y reina nuestra,
	le des marido, pues su edad lo pide
	y al reino, señor, es tan necesario,

y a tu edad, poderoso, conveniente.
 Manda públicos torneos
 y justas y regocijos
 que los presentes son hijos
 que engendraron los deseos.

(f. 116v, líneas 9-17a)

El número total de versos suprimidos a lo largo de todo el texto dramático asciende aproximadamente a cincuenta y cinco, una cifra mínima si se considera el total de casi cuatro mil versos que componen la obra. En consecuencia, no parece plausible atribuir estas correcciones a una intención de reducir la duración de la representación ni de eliminar papeles específicos ya que, aunque las modificaciones afectan usualmente a los mismos personajes —especialmente a las dos damas moras Zaida y Armelia—, su participación en la obra sigue siendo considerable y sus papeles fundamentales para el desarrollo de la representación. Señalamos, además, que en los casos mencionados las supresiones tampoco responden a la eliminación de versos repetidos, puesto que los diálogos eliminados no aparecen replicados en otros pasajes de la obra.

Lejos de ser una especificidad del manuscrito que estamos comentando, la presencia de tachaduras y correcciones es frecuente en los manuscritos teatrales, puesto que estos pasaban por diferentes fases de redacción, y en algunos casos de readaptación, funcionales a la puesta en escena del texto que contenían. Además, es práctica común, bien documentada también en los legajos de la colección Gondomar, que los manuscritos teatrales fueran redactados por copistas profesionales trabajando a cuatro o más manos.⁵ En estos casos, era habitual que uno de los amanuenses asumiera la tarea de revisar o enmendar el texto principal, lo que explica la presencia de correcciones y ajustes de varias manos en documentos de este tipo. Sin embargo, esta circunstancia no parece aplicarse al caso que nos ocupa, en el que la mayoría de las correcciones pueden atribuirse con seguridad a la misma mano que redacta el texto principal, ya que los trazos gráficos y las letras de las correcciones coinciden de manera evidente con las que se observan en el texto base, aunque cabe destacar que, en el caso de las

⁵ Presotto (1994) analizó esta circunstancia en el manuscrito de *Los donaires de Matico* (Madrid, RB, ms. II/460, ff. 206r-223r), que presenta la particularidad de haber sido firmado por dos copistas: Zarate y Antonio García. Según el investigador en el manuscrito se evidencia un proceso de copia en dos etapas: en la primera, el amanuense inicial realizó una transcripción que presenta ciertas lagunas textuales;

estas fueron posteriormente corregidas o completadas por la intervención de un segundo copista. La presencia de manos distintas se observa también en algunos de los manuscritos sueltos de La Barrera, esto es, *Las bodas de Ruygiero y Bradamante* (BNE, Ms. 16.111) y *El milagroso español* (Ms. 16.033). Al respecto, véase Badía Herrera (2007: 41-42).

supresiones efectuadas mediante rayas oblicuas y horizontales, no resulta posible realizar una comparación directa de grafías y queda limitada la validez de cualquier especulación respecto a su autoría. Estas marcas, al no ofrecer elementos gráficos comparables con el texto copiado, dejan abierta, en algunos casos, la posibilidad de que las intervenciones puedan corresponder a una mano distinta (como apunta Arata en su catálogo),⁶ que se limitaría a suprimir algunos pasajes sin ofrecer una versión alternativa de los versos tachados.

Por último, cabe destacar que no se observan indicios de intervenciones explícitas por parte de un censor eclesiástico, con lo cual resulta poco probable que las modificaciones respondieran a motivos de reprobación de las partes suprimidas.

En resumidas cuentas, aunque de momento resulta imposible formular una hipótesis concluyente acerca de las manos que hayan podido intervenir sobre el texto de la comedia sin título, puede plantearse la posibilidad de que el texto haya atravesado diversas fases de redacción. En este proceso, el interventor —o los interventores— habría introducido correcciones destinadas a subsanar versos omitidos o repetidos, al tiempo que efectuaba modificaciones y supresiones de pasajes enteros, con el único objetivo aparente de intervenir sobre el aspecto estilístico del texto.

3. GRAFÍA

Constatada la presencia de una única grafía en el texto de la comedia, es posible realizar algunas precisiones sobre su tipología gráfica. Se trata, en efecto, de una escritura que se aproxima al tipo gótico, aunque incorpora rasgos derivados de la hibridación con la escritura humanística, un fenómeno frecuente en la Edad Moderna que resulta de la contaminación entre ambos estilos gráficos.⁷ De manera similar a la tipología gótica cursiva, nuestro manuscrito conserva elementos característicos como el bucle hacia la izquierda en la *q*, las formas particulares de la letra *b* y la R mayúscula, la *a* minúscula abierta en su parte superior y la ligadura de *en*. Estos rasgos figuran entre los más representativos de la escritura gótica, tal como señala Millares Carlo

⁶ Los análisis de las tintas que estamos realizando mediante la técnica de espectroscopía, en sinergia con los Dres. Santiago Sánchez Cortés y Ana Crespo Ibáñez (Instituto de Estructura de la Materia, CSIC), prometen arrojar luz sobre este asunto. El enfoque desde el estudio de la materia permitirá determinar con mayor precisión si las tachaduras y supresiones corresponden efectivamente a la misma fase de redacción de la copia del texto principal o si,

por el contrario, fueron realizadas en un momento posterior, eventualmente por un interventor distinto.

⁷ Debemos esta información a la amabilidad del Prof. Francisco Fernández López, profesor del Área de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Sevilla. Acerca del fenómeno de la hibridación en la Edad Moderna, se recomienda el esclarecedor trabajo de Domínguez-Guerrero (2015).

(1975). No obstante, el manuscrito también exhibe características asociadas a la tradición humanística, tales como una disminución en las ligaduras entre letras, habituales en la escritura gótica, y un trazo suelto que refleja la influencia humanística. Asimismo, dentro de este modelo escritural destacan elementos como la representación de la letra *g* en forma de ocho y, en ocasiones, el descenso recto de la letra *p*. Esta última alterna con su forma gótica característica, que presenta un bucle inferior, como ha señalado Domínguez-Guerrero (2015).

Un tipo de escritura similar es el descrito por Reyes Peña (2021) en su análisis del manuscrito titulado *Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario* (The Hispanic Society of America, Ms. B2603, ff. 39v-48r). Según la autora, y en consonancia con La Barrera (1968), sus características internas y externas permiten fechar este documento hacia finales del segundo tercio del siglo xvi. Además, siguiendo los análisis realizados por Regueiro y Reichenberger (1984), Reyes Peña atribuye la copia a un copista no profesional sin poderse determinar si son autógrafas:

En cuanto al manuscrito que la ha conservado junto a las otras dos, si bien en cuadernillos separados, coincidíamos con Regueiro y Reichenberger, cuando al describirlo en su *Catálogo*, afirmaban que, aunque la mano que las escribe no es la de un copista profesional, no se podía determinar si eran autógrafas [...]. En cuanto al tipo de letra, podríamos precisar que se trata de una escritura híbrida en la que se mezclan formas gráficas de la tradición humanística (bastarda italiana) con reminiscencias de la tradición gótica cursiva (procesal castellana), situada cronológicamente entre mediados del XVI y principios del XVII (Reyes Peña, 2021: 340-341).⁸

La comparación entre la grafía del manuscrito de Reyes Peña y la del manuscrito de nuestra comedia sugiere que ambas podrían inscribirse en una tradición gráfica similar. Cabe advertir, además, que la mano de la comedia sin título no guarda similitud con ninguna de las que copian los otros textos del códice II/462, cuyas grafías presentan todas, entre otras características (reducción de las abreviaturas, *p* y *q* de caídos rectos, *s* de doble curva...), el *ductus* inclinado a la derecha y una escritura más legible y redonda, con mayor separación entre letras y un trazado más definido, elementos que corresponden a la tradición humanística (Domínguez-Guerrero, 2015: 90). Por las mismas razones, la grafía de la comedia se diferencia de las que se aprecian

⁸ En un estudio precedente (Reyes Peña, 2005: 324-340), la misma estudiosa había fechado la *Representación*, junto con las dos obras

religiosas presentes en el mismo manuscrito, en la horquilla de 1540-1570.

en las piezas del corpus Gondomar, y los documentos custodiados en las carpetas de los *papeles de actores* (BNE, mss. 14.612/8 y 14.612/9), así como de otros manuscritos contemporáneos albergados en la Nacional.⁹

4. SOBRE AUTORÍA Y PUESTA EN ESCENA

En el último folio del manuscrito (f. 142v) aparece la firma de Antón o Antonio (de) Ansíbar,¹⁰ por encima de la cual se lee una abreviatura:

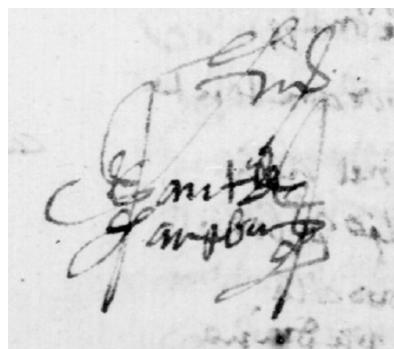


Fig. 5. f. 142v, firma del manuscrito

En lo que respecta a la identidad del firmante, el nombre de Antón de Ansíbar no figura en los repertorios documentales correspondientes al periodo final del siglo xvi,

⁹ Comedia Yntitulada del Tirano Rey Corbanto (BNE, ms. 15.594), La burlas y enredos de Benito (BNE, ms. 15.206) y El cerco y libertad de Sevilla, para los que se señala Benavides como dueño del manuscrito; La sutil maraña de los dos fieles amigos Luis y Alejandro (BNE, ms. 15.049) y La divina Esposa (BNE, ms. 15.600) que guardan similitudes gráficas con los manuscritos precedentes; la Comedia famosa de don Alonso Pérez de Guzmán (HS, ms. B2658), copiada por Benavides (Badía Herrera, 2020).

¹⁰ La lectura es de Arata (1989), pero se trata de una lección dudosa. Si bien la grafía del nombre Antón o Antonio no presenta un carácter especialmente problemático, más incierta resulta la del apellido «Ansíbar». Cotejando la firma con la grafía del texto, resultan de clara lectura, por semejanza con el uso gráfico del redactor, la «b» y la «a» finales, mientras que no se aprecia con claridad la lección «ansi»

en inicial del apellido hipotetizado por Arata. En particular, la «n» tiene una conformación muy similar a algunas ocurrencias de la letra «m» en el manuscrito y la supuesta «s» se acerca más a la «d» típica del redactor del texto. Por otra parte, no vemos ni la «i» ni la «r» de «Ansíbar». Con el objetivo de comprobar esta hipótesis, se ha realizado un vaciado de documentación y consulta de catálogos teatrales, valiéndose de la base de datos *DICAT*, extendiendo la búsqueda no solo al apellido propuesto por Arata, sino también a posibles variantes gráficas cercanas («Andubar», «Anduba», «Anduva», «Ansiba», «Ansiba», entre otras), siempre en combinación con el nombre Antón o Antonio de, para un intervalo cronológico comprendido entre 1550 y 1597, fecha *ad quem* de recopilación de los manuscritos catalogados por Arata. No obstante, ninguna de estas búsquedas ha arrojado resultados concluyentes o satisfactorios.

con lo que resulta inviable trazar conexiones verificables entre dicho nombre y el circuito de las compañías teatrales profesionales que operaban en la península ibérica durante el ocaso del Quinientos. A su vez, la carencia de datos ulteriores, así como de peculiaridades lingüísticas que permitan inferir una procedencia geográfica específica,¹¹ impide la formulación de hipótesis definitivas sobre la identidad del firmante de este manuscrito, aunque las expresiones en latín y las referencias culturales contenidas en la obra sugieren que su autor poseía un nivel de formación medio-alto.

En lo concerniente a la proyección hacia una hipotética puesta en escena de la obra, cabe señalar que las didascalías contenidas en el texto presentan, por un lado, algunas indicaciones generales relacionadas principalmente con el movimiento escénico y la declamación, siendo estas las genéricas y recurrentes didascalías «*entram*», «*salem*», «*dirán*», «*puestos cada uno a su parte*», etc. Sin embargo, estas didascalías sencillas se acompañan también de indicaciones más específicas y complejas referidas a la dramatización, tales como acotaciones de actor o instrucciones relativas a la dirección de la puesta en escena: «*Mira el moro el sitio y arboleda*», «*Entrará Alí hablando adelante de pasado estas dos coplas, de suerte que lo ven las dos*» (f. 110v), «*Entradas, sálese a poner el cartel del torneo [...] Estará arriba el Rey cuando saliere a poner y dirán*» (f. 121r). Asimismo, se incluyen didascalías explicativas que aportan información narrativa que no puede ser explicitada directamente: «*El príncipe Alí, moro, en compañía de Julián su cautivo, viene en España a ver la princesa Casandra, estando informado de Julián de su belleza*» (f. 190v), «*Entrados, entra Casandra y Cleandra. Casandra, princesa de España, y Cleandra, que es Menandro, príncipe de Hungría, en hábito de pastores, porque este príncipe vino en hábito de mujer en servicio de ella*» (f. 198v.).

En adición a estas tipologías de acotaciones explícitas, se observan también fórmulas recurrentes como «*si los hubiere*» (f. 110r), «*con la solemidad que se requiere*» (f. 115v), «*la mesura que convenga*» o «*con el toldo que conviene*» (f. 116v), las cuales parecen apelar a un aprovechamiento óptimo de los recursos disponibles, para ajustarse a las condiciones materiales de la representación, desconocidas en el momento de la redacción del texto dramático.

Según Ruano de la Haza (1988: 84), este último tipo de indicaciones resulta característico de los manuscritos producidos por los poetas, quienes, al desconocer las condiciones específicas de la puesta en escena, se limitaban a incorporar orientaciones de

¹¹ Se documentan algunos casos de oscilación gráfica entre <z> y <c> en posición intervocálica, en contextos en los que, según la fonética estándar, cabría esperar el sonido fricativo alveolar sordo /s/ (por ejemplo, «*celozos*», f. 123v). Sin embargo, este fenómeno se

muestra como un rasgo no sistemático. En términos generales, el *usus scribendi* reflejado en el manuscrito presenta las características propias de la lengua clásica escrita, lo que nos disuade de aventurar hipótesis sobre posibles adscripciones dialectales.

carácter general, delegando en los autores profesionales y en los responsables de la representación la tarea de ajustar el texto a las exigencias particulares de la escenificación. Aunque no se dispone de datos cuantitativos precisos, es sabido que los manuscritos de los poetas solían incluir un número significativamente menor de acotaciones en comparación con las copias elaboradas por los autores profesionales, una característica —la parquedad de didascalías— que se observa también en el manuscrito objeto de este estudio.

A pesar de su escaso número —58, frente a la media de 80 del primer Lope de Vega, según los datos de Oleza (1968)—, las didascalías presentes destacan por su carácter marcadamente explicativo, en tanto que revelan un esfuerzo deliberado por orientar la representación y ofrecer indicaciones sobre la puesta en escena, de manera que emerge una preocupación subyacente por ciertos aspectos de la dirección teatral.

5. ESTRUCTURA, GÉNERO Y MOTIVOS DE LA OBRA

A nivel de su organización externa, la pieza, como ya anticipado, se presenta dividida en cuatro jornadas y consta con una extensión de 3902 versos. Llama la atención la singular extensión de la pieza, que, con sus casi cuatro mil versos, abarca más de treinta folios, superando significativamente la longitud típica de las primeras comedias de Lope de Vega. Según declara Lope en su *Arte nuevo*, sus primeras obras tenían cuatro actos y un total de cuatro pliegos (aproximadamente 16 folios o 32 páginas modernas), mientras que las comedias de su madurez alcanzaban los doce pliegos (Rozas, 1976: 149). En comparación, nuestra comedia, con sus 34 folios a doble columna, duplica la extensión de aquellas primeras obras y se aproxima a las dimensiones de las comedias barrocas tardías.

Es verdad, acorde con Arata (1992: 15), que las piezas dramáticas en cuatro jornadas de la generación de los años 1580 se caracterizan por una «gran heterogeneidad» en lo que a su longitud se refiere, con ejemplos que oscilan entre los 1200 y los 2600 versos, siendo esta última cifra atribuida a Cervantes. Sin embargo, solo dos de las treinta y nueve piezas del corpus Gondomar igualan o superan la extensión de la comedia analizada, esto es, *Los contrarios de amor*, con 3901 versos, y *Los naufragios de Leopoldo*, con 3991 versos, estructuradas en tres jornadas. Los valores son extraídos de Badía Herrera (2007: 491-494), quien señala que «los datos obtenidos para las obras del *corpus* muestran una tendencia a una menor extensión en el número de versos en los textos cronológicamente más antiguos y una longitud mayor en aquellos otros más próximos al final del siglo XVI». Además, la única obra conocida de Lope en cuatro

jornadas, *Los hechos de Garcilaso*,¹² cuenta con 1830 versos, esto es, destaca su brevedad frente a las comedias maduras, que solían situarse entre los 2700 y los 3000 versos, con una duración de dos a tres horas en escena (Rozas, 1976: 152). Una comedia de casi cuatro mil versos, como la que nos ocupa, habría requerido cerca de cuatro horas de representación, una duración larga incluso para el público de los corrales en la etapa madura de la comedia nueva. Extensiones similares se encuentran en las obras de Miguel Sánchez, como *La isla bárbara* (4654 versos), *La Desgracia venturosa* (4056) o *La Guarda cuidadosa* (4113) (Arata, 1989: 45), o en algunas comedias hagiográficas barrocas (Reyes Peña, 1995: 257-270). Sin embargo, estas piezas suelen datar de finales del siglo xvi o principios del xvii y se articulan en tres jornadas.

En lo que respecta a los motivos principales de la comedia, como se puede observar a partir del resumen sinóptico ofrecido en el apartado introductorio de este trabajo, la obra en cuestión reúne una serie de tópicos muy frecuentes en el teatro del Quinientos: el motivo del hijo perdido y criado entre pastores; el ocultamiento de las identidades, a veces bajo disfraces del género opuesto (mujeres vestidas de hombre y viceversa); los motivos pastoriles que desembocan en un contraste entre corte y aldea; la presencia de un padre controlador y receloso del honor de su hija; el tema amoroso que todo lo envuelve y justifica; y la inserción de personajes moriscos, especialmente en boga en el teatro del último cuarto del siglo xvi.¹³ La esencia de la intriga de esta comedia se sostiene principalmente en el equívoco y en la compleja red de identidades intercambiadas, mientras que, en el trasfondo, destacan las ambiciones amorosas de los personajes principales. Estas aspiraciones les conducirán a emprender viajes marítimos, adoptar disfraces para preservar su anonimato e, incluso, a renunciar a su fe religiosa con tal de conquistar al objeto de sus deseos románticos.

¹² Cabe señalar que la atribución de esta pieza a Lope de Vega plantea serias dificultades y ha sido objeto de cuestionamiento en investigaciones recientes, particularmente a partir de los datos estilométricos presentados por Vega García-Luengos (2021: 96). El análisis realizado en el marco del proyecto ETSO revela que la obra conservada en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16.037) se desvíe de manera notable de las pautas estilométricas características del primer Lope.

¹³ En la «Loa VIII» de *El viaje entretenido*, Agustín de Rojas rememora la aparición de personajes moros en una etapa temprana del desarrollo del teatro profesional ibérico, cercana a la generación de los poetas-dramaturgos de los

años ochenta: «[...] después de esto, / se usaron otras sin éstas, / de moros y de cristianos, / con ropas y tunicelas / Éstas empezó Berrio; / luego los demás poetas / metieron figuras graves, / como son reyes y reinas. / Fue el autor primero de esto / el noble Juan de la Cueva». En este mismo pasaje de la loa se alude a otra comedia incluida en el códice II/462, la *Audalla de Loyola*, correspondiente a la *Comedia de Miseria* de los ff. 1-24 (Arata, 1991; Fernández Rodríguez, 2016). Entre los autores mencionados por Rojas se encuentran Cervantes, el Comendador Vega y Francisco de la Cueva, aunque los textos citados, con excepción de la tragedia cervantina *Los tratos de Argel*, permanecen hoy dispersos.

Con respecto a la adscripción genérica, nuestra comedia se caracteriza por su resistencia a una clasificación definida, en tanto que amalgama elementos de distintos registros, como los propios de la comedia palatina, los tópicos de moros y cristianos y ciertos escenarios urbanos, sin ajustarse plenamente a ninguno. En efecto, si bien esta incorpora rasgos claves de la comedia palatina, como las situaciones fantásticas (Wardropper, 1978), el ocultamiento de identidades (Oleza, 1997) y la movilidad social (Vitse, 1990), la obra evita una categorización estricta, exemplificando la hibridación genérica que caracterizó las primeras etapas de la comedia nueva en el Quinientos.¹⁴

La acción de la pieza transcurre en un reino castellano ficticio, desligado de referencias históricas concretas y enmarcado en una cronología y geografía deliberadamente imprecisas, según elementos típicamente adscritos a la materia palatina. Sin embargo, la interacción entre personajes —provenientes de los estratos sociales de la alta realeza y del oficio pastoril— en escenarios diversos como puertos, caminos y ambientes tanto palaciegos como urbanos dificultan que pueda encuadrarse como una comedia palatina en sentido estricto, puesto que, además, carece de la característica espacial que Weber de Kurlat (1976) asigna a las obras de este género, típicamente desarrolladas en entornos no-españoles. Eso sí, tampoco se llega al extremo opuesto, pues el texto de la comedia no menciona de manera explícita elementos reconducibles a esta o aquella ciudad española contemporánea, como era propio del género urbano, ni a costumbres o a personajes típicos de un entorno ciudadano y relacionados con dicha delimitación genérica. Asimismo, escasean las descripciones ambientales y las pocas que hay son funcionales para colocar los diálogos en los distintos espacios de la pieza: el puerto, la corte, el espacio de los pastores, la caracterización «en camino».

En consonancia con el momento de la evolución dramática en el que se inscribe, la comedia sin título se distingue por un carácter experimental, propio de un sistema genérico que, en el ocaso del siglo XVI, se encontraba aún en una etapa de definición en ciernes. Las múltiples influencias y prácticas teatrales que convergieron en el teatro español de la segunda mitad de la centuria coexistían, a la altura de la redacción de la

¹⁴ Antonucci [2013: 143] define la hibridación genérica como «la presencia de motivos o secuencias de intriga o coordenadas espacio-temporales propios de un género en obras que pueden adscribirse con total propiedad a otro género». En el citado estudio, la investigadora proporciona un nutrido corpus ejemplar de este fenómeno, ya delineado por los estudios canónicos de Oleza (1986; 1994), en la produc-

ción de Lope de Vega. Por otra parte, contamos con el estudio sobre los géneros dramáticos de las piezas de la colección Gondomar realizado por Badía Herrera (2014) y con las precisiones de Resta (2020) acerca del caso de *La Platera*, pieza igualmente contenida en el corpus de manuscritos teatrales de la Biblioteca de Palacio, trabajos que confirman la tendencia a la hibridación genérica en esta etapa primeriza de la comedia nueva.

comedia estudiada, en la amalgama propia de una profesionalización en proceso de maduración, tanto en el ámbito de la representación —es decir, en lo relativo a autores y actores— como en el de la creación textual, que recurría, para satisfacer la demanda creciente de espectáculo, a fuentes extremadamente diversas.

6. LA RELACIÓN CON EL TEATRO EN CUATRO JORNADAS

Como es bien sabido, la práctica de estructurar la materia dramática en cuatro jornadas, característica que hemos identificado en la comedia sin título, ha sido tradicionalmente vinculada, desde las investigaciones señeras de los años veinte del siglo pasado, con el proyecto cultista de la llamada «generación de los '80» (según la terminología propuesta por Arata, 1992) y con el período comprendido entre 1575 y 1587.¹⁵ Sin embargo, con anterioridad a las formulaciones propias de esta generación, se habían producido obras teatrales estructuradas en cuatro jornadas, alejadas de la práctica de los poetas dramaturgos de los ochenta, como son: una comedia erudita de Sepúlveda, transmitida sin título (1565-1566); la *Comedia Grassandora* de Juan Uceda de Sepúlveda (1540); la *Tragedia Josefina* de Miguel de Carvajal (anterior a 1579); la *Égloga Silvana del galardón de amor* (1553) y la *Comedia de Preteo y Tibalda* (1553) de Luis Hurtado de Toledo; así como la *Comedia famosa Merecer la fortuna, ensalzamientos dichosos* de Diego de Vera y José de Ribera (1565).¹⁶ Si bien estos textos teatrales no alcanzan a configurar un proyecto espectacular unitario —como el que, posteriormente, intentará articular la denominada «generación de los '80»—, resulta posible discernir en las comedias referidas una serie de rasgos distintivos recurrentes: el predominio del tema amoroso, frecuentemente tratado con recursos retóricos y temáticos propios de la lirica de cancionero;¹⁷ recursos de la comicidad enciniana, especialmente exemplificados por la presencia del plurilingüismo que brota de las intervenciones de personajes como los pastores-bobos; y una limitada diversidad métrica, con ocasionales incursiones en la prosa.¹⁸

¹⁵ Crawford (1922) y Morley (1925); sucesivamente Arata (1992); Badía Herrera (2014); Colombo (2016).

¹⁶ Este recopilatorio es disponible, acompañado por pertinentes informaciones bibliográficas, en Colombo (2016: 68).

¹⁷ Véase el estudio Mier Pérez (2017) acerca de los motivos amorosos en la *Comedia Grassandora*. Sobre el motivo amoroso en la lirica cancioneril y relaciones con el teatro del Quiñientos, se recomienda también García-Bermejo Giner (1996). De obligada consulta sobre la

pervivencia de la lirica cancioneril en el Renacimiento es también Rico (1978).

¹⁸ La *Comedia* de Sepúlveda se desarrolla enteramente en prosa, dejando ver la huella característica de los autores-actores. La *Comedia famosa* de Diego de Vera y José de Ribera, en cambio, presenta una estructura donde predomina el verso octosílabo, pero destacan pasajes dramáticos redactados en prosa e incrustados en la dramatización en verso, elemento común a la comedia objeto de nuestro análisis.

Por otro lado, los años sesenta y setenta del Quinientos habían visto el afianzamiento de un modelo de comedia de corte clasicista, profundamente influido por la tradición italiana y cultivado tanto en el marco del teatro erudito como en la práctica de los autores-actores. La llegada de compañías italianas, como las de Ganassa, Botarga y los Confidenti, además, no solo diversifica las dinámicas escénicas del momento, sino que también actúa como catalizador para el proceso de profesionalización del quehacer teatral.¹⁹ Desde una perspectiva temática, las tramas características de esta tradición se articulan en torno a elementos como los enredos amorosos y las artimañas de los protagonistas para alcanzar sus objetivos sentimentales, así como las historias de identidades perdidas y recuperadas y las suplantaciones, que con frecuencia implican cambios de género. En el ámbito estructural, se advierten rasgos distintivos tales como la ambientación en escenarios urbanos contemporáneos, el predominio de escenas al aire libre, el desarrollo de las acciones en lapsos temporales breves y el empleo generalizado de la prosa como recurso estilístico predominante (Ojeda, 2003: 591).

Todos los elementos reseñados se encuentran, *mutatis mutandis*, en la comedia objeto de nuestro análisis, que hereda temas y motivos ya transitados en el marco de las tradiciones mencionadas, en los primeros años de la segunda mitad del Quinientos y que se distancia del teatro en cuatro jornadas típico de la generación de los trágicos de los ochenta. El elemento amoroso es declinado, de hecho, en la forma de un contraste entre el “mal de amores” de los nobles cortesanos y el sentimiento campechano y práctico de los pastores, encaminado al matrimonio y a las honestas intenciones. En ambos casos, todos los personajes reconocen la fuerza todopoderosa del sentimiento que es ocasionado, en plena tradición neoplatónica, de la belleza. A pesar de tratar con personajes del universo social del poder soberano la ambientación de la pieza se da en espacios exteriores y urbanos y cobran especial importancia los viajes entre posada y posada que realizan los protagonistas antes de llegar al palacio real.

El componente retórico y lingüístico constituye, en nuestra estimación, el rasgo más distintivo que separa la comedia en cuestión del enfoque en cuatro jornadas propio de la generación de los años ochenta. En este sentido, la obra guarda un parecido palmario con la poesía de cancionero, especialmente en lo que atañe a la intelectualización y abstracción del sentimiento amoroso características de la poesía cuatrocenista española, caracterizada por los elementos centrales del estilo peculiar de la poesía

¹⁹ En este sentido, la bibliografía de referencia es constituida, principalmente, por los estudios de Arróniz (1969) y Ojeda (2007).

cancioneril, esto es «el poliptoton, la paronomasia, la *derivatio* y la definición a partir de la antítesis» (García-Bermejo Giner, 1996: 280). Además, esta comedia sin título se caracteriza por la inserción de personajes pastoriles que se expresan con una lengua cercana al sayagués literario aclimatado al teatro por Fernández y Encina. Asimismo, la *res metrica* de la pieza delata un alejamiento —cuando no cronológico, al menos en los rasgos estilísticos— de la tradición encabezada por los poetas dramaturgos como Juan de la Cueva o Jerónimo de Bermúdez, quienes hicieron largo uso del verso endecasílabo como recurso fundamental en la empresa de su teatro culto. A diferencia de estas, nuestra *Comedia* sin título guarda un porcentaje muy bajo de versos italianos (cerca del 10%), casi nunca empleados para empezar o cerrar cuadro, sino preferentemente englobados en tiradas de redondillas (el verso predominante, 53,21%) o en las igualmente numerosas quintillas (36,42%). Eso sí, la variedad métrica es una interesante señal de innovación, puesto que se registra el empleo de numerosas tipologías estróficas de raigambre transalpina, como la octava (5,33%), el endecasílabo suelto (2,64%), el terceto (1,33%) y el soneto (1,07%).

Si bien es necesario formular algunas precisiones acerca de la datación de la pieza, a las que remitimos en otros trabajos más específicos, el esbozo trazado hasta aquí consiente observar la incertidumbre de la adscripción de esta pieza a los años entre 1575 y 1587 —el llamado «third period» (Morley, 1925)— generalmente atribuidos a las piezas en cuatro jornadas, cercanas al modelo de los dramaturgos poetas.

7. CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo, es oportuno recopilar las informaciones proporcionadas y trazar un breve balance sobre lo que conocemos de la comedia sin título que se custodia en los ff. 108-142 del códice II/462, el cual nos permitirá formular algunas hipótesis preliminares que, lejos de agotar la caracterización de la comedia estudiada, no pueden sino sentar las bases para trabajos futuros.

A pesar de las hipótesis de filiación entre este documento y la colección del conde de Gondomar, los análisis codicológicos y paleográficos realizados sobre el manuscrito no han arrojado evidencias concluyentes que sustenten una conexión de este tipo. Más bien, todo parece indicar que el texto transitó por una vía de transmisión autónoma con respecto a las copias del conde, permaneciendo en un estado incipiente de redacción y revisión, sin alcanzar nunca la fase de pulcritud que caracterizaría una copia destinada al colecciónismo. Al contrario, el manuscrito evidencia un repertorio amplio de intervenciones textuales, que constituyen tanto correcciones menores,

orientadas a la optimización de elementos formales, como alteraciones de mayor calado que conllevan la eliminación íntegra de determinados pasajes. Tales alteraciones, plausiblemente atribuibles a la misma mano que ejecutó la copia principal, parecen responder a un esfuerzo deliberado por optimizar la coherencia interna de la obra y, en determinados casos, constituyen el testimonio inequívoco de un proceso de copia.

En lo que atañe a la pieza custodiada en el manuscrito, un extensa comedia sin título, esta encarna la incipiente formación de los nuevos géneros dramáticos que caracteriza el teatro del último cuarto del siglo xvi, en tanto que amalgama algunos componentes propios de la comedia palatina y urbana con motivos recurrentes del teatro de moros y cristianos y puntuales recursos propios de la materia dramática pastoril. La obra, además, integra motivos variados, entre los cuales destacan el ocultamiento de identidades, la dialéctica entre los espacios cortesanos y rurales y las complejidades de las tramas amorosas, todas ellas enmarcadas en escenarios ficticios de gran movilidad espacial y en una elevada condensación temporal. Si bien su valor literario puede considerarse limitado frente a las producciones de autores más destacados de su tiempo, esta comedia adquiere un interés singular como documento que atestigua las prácticas teatrales en proceso de profesionalización y las innovaciones y experimentaciones que definieron la evolución del teatro peninsular en el ocaso del siglo xvi.

En resumidas cuentas, hemos intentado esclarecer, en el límite del espacio a nuestra disposición y de los escasos datos seguros de los que disponemos, las cuestiones textuales y materiales de esta interesante pieza quinientista y del manuscrito que la ha transmitido. El presente análisis constituye un primer paso hacia el estudio exhaustivo de esta obra, mientras que futuras investigaciones se centrarán, en primer lugar, en la edición crítica del texto, para permitir un acceso más amplio y sistemático al contenido de la pieza. Asimismo, queda abierta a nuevos caminos la exploración de la identidad del firmante del manuscrito y las posibles conexiones de este con los círculos teatrales activos en la época de adscripción de la pieza, para aportar nuevos nombres e identidades que aumenten el conocimiento de las dinámicas de creación, transmisión y representación del teatro áureo en la transición hacia los modelos de la comedia nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta (2013): «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos ARTELOPE», *Teatro de palabras*, VII, pp. 141-158. <https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07.html>.
- Arata, Stefano (1989): *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini.
- (1991): «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr.Cao*, 4, pp. 3-15.
- (1992): «La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, pp. 9-112.
- (1996): «Teatro y colecciónismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 7-23.
- Arróniz, Othón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- Badía Herrera, Josefa (2007): *Los géneros dramáticos en la gestación de la "Comedia nueva" : la colección teatral del Conde de Gondomar*, [Tesis de doctorado, Universitat de València]. <http://hdl.handle.net/10550/15238>.
- (2014): *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- (2020): «Un drama genealógico de finales del XVI: Don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos Duques de Medina», en Josefa Badía & Luz C. Souto (eds.), *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València, Anejos de Diablotexto Digital, 5, pp. 76-91.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de (1968): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII (Madrid, 1860)*, London, Tamesis Books.
- Colombo, Martina (2016): *Aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI*. [Tesis de doctorado, Università Ca' Foscari Venezia].
- Crawford, James (1922): *Spanish Drama Before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Domínguez-Guerrero, María Luisa (2015): «Hibridación, cursividad y burocracia en Castilla en el siglo XVI», *Scripta*, 8, pp. 87-99.
- Durá Celma, Rosa (2016): *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, [Tesis de doctorado, Universitat de València]. <http://hdl.handle.net/10550/51899>.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2013): «Edición crítica y estudio de la *Comedia de Misenos*», *Revista de Literatura*, 155, pp. 223-257.
- Ferrer Valls, Teresa et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. <https://dicat.uv.es>.
- García-Bermejo Giner, Miguel (1996): «Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV», en Ana Menéndez Collera, Victoriano Roncero López

- (eds.), *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 275-284.
- Michael, Ian y José Antonio Ahijado Martínez (1996): «La Casa del Sol: la biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-1623 y su dispersión en 1806», en Pedro M. Cátedra García y María Luisa López-Vidriero Abello (eds.), *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 185-200.
- Mier Pérez, Laura (2017): «La *Comedia Grassandora* de Juan Uzeda de Sepúlveda: Motivos amorosos en el contexto teatral del primer tercio del siglo XVI», *Hispanófila*, 181, pp. 3-15. <https://www.jstor.org/stable/90021727>
- Millares Caro, Agustín (1975): *Álbum de paleografía hispanoamericana de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, El Albir.
- Morley, Sylvanus Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, t. I, Madrid, Librería Hernando, pp. 505-531.
- Ojeda, María del Valle (2003): «Los entredos de Martín “compuesta por Cepeña”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón*, 87-88-89, pp. 589-601. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/087-088-089/087-088-089_595.pdf
- (2006): «Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena*, Presses universitaires du Midi, pp. 661-680.
- (2007): *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e sibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Oleza, Joan (1986): «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Joan Oleza Simó (dir.), *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Londres, Tamesis Books.
- (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Falu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 235-250.
- (1997): «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, XVI, pp. 235-251.
- Oleza, Joan et al., *Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. <https://artelope.uv.es>.
- Regueiro, J. M. y Reichenberger, A. G. (1984): *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America.
- Resta, Ilaria, «La platera: un caso de contaminación en el sistema de géneros del primer teatro comercial», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI, pp. 199-215. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.366>
- Reyes Peña, Mercedes de los (1995): «El auto sacramental en la segunda mitad del siglo XVI: el *Acto de los desposorios de Joseph* del *Códice de Autos Viejos*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, pp. 181-200.
- (2005): «Tres representaciones inéditas del siglo XVI sobre el nacimiento de Cristo», en «Por discreto y por amigo».

- Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Couderc y Benoît Pellistrand (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, Collection de la Casa de Velázquez, 88, pp. 319-343.
- (2021): «Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario, Pieza Quinientista Anónima e Inédita», *Diablotexto digital*, 10, pp. 339-370. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.10.21806>.
- Rico, Francisco (1975): «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, 2, pp. 325-338. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/de-garcilaso-y-otros-petrarquismos/docview/1293188649/se-2?ac-countid=14777>.
- Rozas, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Libre-ría, Madrid.
- Ruano de la Haza, José María (1988): «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón*, 42, pp. 81-102.
- Serrano y Sanz (1903): Manuel, «Inventario de manuscritos (Biblioteca del conde de Gondomar)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, t. VIII, pp. 65-68, 222-28 y 295-300.
- Vega García-Luengos, Germán (2021): «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales, Teatro y humanidades digitales*, 3, pp. 91-108. <https://uva-doc.uva.es/handle/10324/49034>.
- Vitse, Marc (1990): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Francia, Presses Universitaires du Mirail.
- Wardroppe, Bruce (1978): *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.
- Weber de Kurlat, Frida (1976): «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XIV pp. 101-138. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4119157>.