Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 109-131
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.04

Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII

Actor's notes in autograph manuscripts of XVIIth century plays

María Luisa LOBATO

Resumen

Se analizan en este trabajo ejemplos representativos de manuscritos autógrafos de comedias áureas en los que se conservan cambios realizados sobre el autógrafo. Se tienen en cuenta los realizados por el propio dramaturgo sobre su primer texto o, incluso, sobre su autógrafo una vez utilizado y marcado por el responsable de la compañía teatral. Pero, sobre todo, se examinan los vestigios de la intervención de las gentes de teatro sobre el texto que llevaron a escena. Entre ellos se encuentran huellas de sustituciones de un actor por otro, incrementos y eliminaciones de texto en el papel adjudicado a un comediante, simplificación de pasajes, atajos, enmiendas y añadidos varios, tanto de versos como de didascalias. A partir de estos resultados se analizan las razones que pudieron llevar a los dramaturgos a intervenir por segunda vez en su texto y a los comediantes a trabajar con esa libertad sobre el texto autógrafo de dramaturgos consagrados.

Palabras clave: Teatro; Siglo de Oro; comedia; conciencia autorial; manuscritos; autógrafos; apógrafos; compañías de comedias; copistas; actores; Lope; Moreto; Calderón; Coello; Belmonte Bermúdez; Diego y José de Figueroa y Córdoba; Mira de Amescua; Pérez de Montalbán; Rojas Zorrilla; Vélez de Guevara, Zabaleta; Antonio de Escamilla; Cosme Pérez; Juan Rana.

Summary

This is a study of the changes to autograph manuscripts of Golden Age comedies, whether by the author himself, or by the theatrical companies that performed the plays, in particular the latter. The alterations under

Autoría:
María Luisa Lobato
mlobato@ubu.es
Universidad de Burgos, España
https://orcid.org/0000-0002-4951-1309

Citación:
LOBATO, María Luisa. «Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 109-131. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.04

Fecha de recepción: 02/06/2021
Fecha de aceptación: 28/09/2021

© 2022 María Luisa Lobato

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

consideration –additions, cuts and cues in the text and in stage directions– were made because of the substitution of one actor for another in a particular role. Based on this evidence, the study analyzes the reasons that led playwrights to revise their own texts, and actors to take such liberties.

Keywords: Theater; Golden Age; comedy; authorial conscience; manuscripts; autographs; apographs; comedy companies; copyists; actors; Lope; Moreto; Calderón; Coello; Belmonte Bermúdez; Diego y José de Figueroa y Córdoba; Mira de Amescua; Pérez de Montalbán; Rojas Zorrilla; Zabaleta; Antonio de Escamilla; Cosme Pérez; Juan Rana.

0. Introducción

Los manuscritos teatrales son una de las fuentes más interesantes para conocer el proceso de creación y transmisión de una obra literaria en cualquier época. No lo son menos en el Siglo de Oro cuando la peculiar organización de la creación de textos dramáticos y de la empresa teatral deja en ellos huellas de gran interés para seguir los avatares de una comedia. El proceso para la recepción se inicia desde el autógrafo o su copia a limpio, el apógrafo, de manos de su creador, pero no siempre es posible llegar hasta ese testimonio que, sin duda, es el más interesante cuando se trata de acercar el texto a la voluntad compositiva del dramaturgo. Y aun en esos casos somos conscientes de que los autores escriben y reescriben sus textos, como ocurre con el Calderón de *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos*. Los ajustan a nuevos intereses personales o de las circunstancias que los solicitan, por cambios inopinados de tiempo o de espacio (Lobato, 2001). Trabajan, en fin, con gran libertad en los textos propios y, a veces, en los ajenos, como es el caso de las reescrituras de obras ajenas para ajustarlas a nuevos gustos y a nuevas necesidades.

Y además de los autógrafos aparece la mano del copista en traslados varios. A menudo el copista pertenecía a la compañía teatral, como apuntador o actor de la misma. A veces era colaborador estrecho del dramaturgo, como en el caso de Jerónimo de Peñarroja respecto a Calderón de la Barca. Estas copias en limpio hechas para entregar a la compañía marcaban el inicio de la memorización y los ensayos, no siempre con tanto tiempo como hubiera sido deseable entre la escritura del dramaturgo –por encargo o no–, la venta al director del grupo de comediantes y la salida a escena del texto vivo.

Entre el escrito del dramaturgo, la copia del intermediario y la puesta en escena media, además, la tarea de los censores encargados de velar porque el texto no se aleje de la doctrina de la fe y de las buenas costumbres. En un primer momento la vigilancia es sobre lo escrito, que tiempo habría de ver lo

representado. Y el texto llega así, en numerosas ocasiones, a manos del *autor* de la compañía, que ha de tener presentes las indicaciones de los censores y aún podrá ajustar el texto a sus necesidades o conveniencias con nuevas notas, omisiones o ampliaciones, ajustes para que cuadren los personajes con el número y calidad de sus comediantes, didascalias y marcas de música o baile incorporadas al texto original, entre otros cambios que podríamos situar entre las adaptaciones a escena.

Los últimos años han visto incrementarse la atención por parte de la crítica al estudio del fenómeno de la censura, que ha cristalizado en resultados muy interesantes tanto en páginas web como monografías y estudios particulares.[1] Sabemos mucho más que hace unas décadas de nombres y actuaciones censorias sobre los textos dramáticos, tanto manuscritos como impresos, pues son dos estadios diferentes de su transmisión. Si aquí me he detenido en los manuscritos que llegan a las compañías de comediantes, lo cierto es que podríamos seguir con el paso de los mismos a las imprentas, una vez agotada su vida en las tablas. 'Libros' que también caían a veces en mano de los comediantes, pues consta que en ocasiones ensayaban a partir de impresos. Estos volúmenes tenían su propio recorrido de censura, de la que tenemos testimonios en los preliminares de las *Partes de comedias*, por ejemplo, y han suscitado numerosos estudios, como se ha dicho ya.

Los manuscritos teatrales, en cambio, han sido quizá menos observados en su conjunto desde el punto de vista no tanto de la censura sino de las marcas que conservan atribuibles a diversos sujetos. En mi trabajo sobre la censura ética y estética en el teatro de Moreto (Lobato, 2019), abría ya un camino tanto a examinar los cambios de todo tipo que se producían en un texto escrito a mano a posteriori sobre la copia como a dilucidar quiénes pudieron ser los autores de esas enmiendas parciales que se podían leer en los márgenes, en los interlineados, en papeles adheridos o en finales mutados. Si bien es cierto que no siempre es posible saber qué tipo de persona lo hizo ni siquiera afirmar la finalidad del cambio. Sin embargo, el hecho es que los hay y su observación atrae al curioso del proceso de la evolución del texto teatral. En el artículo citado sometía a revisión un centenar de manuscritos e impresos relativos a la producción teatral de Agustín Moreto.

En esta ocasión restringiremos el corpus que se va a examinar a comedias manuscritas, en especial a las que podríamos calificar de manuscritos híbridos, esto es, autógrafos utilizados por una compañía teatral. En menos casos se

1. Véase, en concreto, la web que dirige Héctor Urzáiz sobre Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales http://clemit.uv.es/consulta.

hará alguna referencia a manuscritos de otras manos. Contando con el artículo citado que se dedicó a la censura ética y estética del teatro de Moreto, aquí se ampliará la mirada a la producción de otros dramaturgos, como Lope de Vega, pero especialmente a poetas dramáticos de mitad del siglo XVII, entre los que está Calderón y, junto a él, Coello, Belmonte Bermúdez, Diego y José de Figueroa y Córdoba, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Zabaleta. Además, centraremos la observación en aquellas marcas que podrían tener como sujetos a *autores* de compañías, por ver cómo trataban de adaptar las comedias en verso que habían comprado al dramaturgo a las posibilidades de su compañía y a los gustos de su público.[2]

Es relevante decir que estos cambios de los que se ha hablado son, en general, bastante respetuosos con el texto base. No se trata, entonces, de reescrituras, refundiciones o versiones, que tienen su propio camino. Aquí se centrará la mirada en cambios menores –o no tanto–, pero que tienen de interés el hecho de que nos permiten acercarnos a cuatro siglos de distancia a la acción de los comediantes sobre un texto ajeno, casi siempre a través de su director de compañía. En menos casos se hará referencia a la complicidad que puede observarse entre el dramaturgo y el director de la compañía teatral, aunque, por su importancia y exclusividad, comenzaremos por fijarnos en algunos casos de esta tipología.

1. El poeta dramático conoce qué actores van a representar su obra

Se conservan manuscritos autógrafos que parecen contener pruebas de su utilización posterior por parte de una compañía teatral. En estos y en otros es posible ver que ya cuando el dramaturgo compuso el borrador de la comedia, sabía quién era alguno de los actores que iba a representarla y, muy probablemente, trazó personajes determinados teniendo en mente comediantes concretos. Ya he hablado en algún otro momento de cómo esto ocurría en especial en las obras ideadas para representar en la corte y, en concreto, me detuve en el actor Antonio de Escamilla, cuyo nombre aparece incluso en uno de los parlamentos creados por Calderón en el fin de fiesta de *Fieras afemina Amor* (1657) con un juego de palabras entre Escamilla/escamas, que debió de ir acompañado de música:

2. Sobre el modo de hacer de las gentes de teatro ya nos previnieron colegas anteriores, como Ruano de la Haza,, que escribió en 1978: 71: «Another reason is probably the often deserved accusation of lack of scruple levelled against seventeenth-century Spanish autores (actor-managers) who, having absolute rights over the plays they had acquired, did not hesitate to mutilate, alter, and modify them at will».

[Sale] Escamilla, padre de Manuela

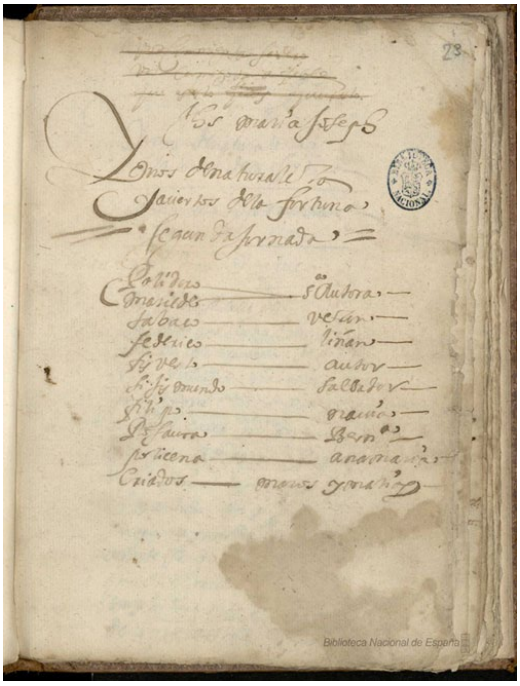
ESCAMILLA Del mar del gracejo
en ondas de risa,
soy Neptuno alegre
de las Escamillas.
¡Ay qué risa, risa,
este Dios Lamprea
que no tiene espinas! (vv. 4288-4294)

Lo mismo ocurría con actores muy destacables, como Cosme Pérez/*Juan Rana*, para el que se sabe que diversos dramaturgos construyeron comedias adaptadas a su personalidad actoral.[3] Por tanto, la vinculación entre el dramaturgo y actores concretos existió en ocasiones desde el mismo momento de la creación literaria.

Esta relación entre el poeta dramático y los representantes cabe extenderla no solo a un comediante en concreto, sino a todo el grupo que iba a llevar a escena su obra. Deducimos esta afirmación de que, en el caso de algunos manuscritos autógrafos, coincide la letra del escritor que hace la lista de personajes que actuarán en la comedia con los nombres de actores bien conocidos de la época agrupados en aquel momento en una compañía. Pedro Calderón se reúne con Antonio Coello antes de 1634 para escribir la comedia *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE) con signatura MSS/14778 un manuscrito en parte autógrafo en el que la 2.ª jornada y parte de la 3.ª son de mano de Calderón. En cuanto a la 1.ª jornada y parte de la 3.ª ya ha quedado desmentido en un reciente artículo de Coenen (2015) que sean autógrafas de Coello, como se había dicho hasta ese momento, si bien tenemos la seguridad de que él fue el autor, pues así lo testimonia el copista. Coenen en su trabajo sostiene que «Sólo cabe pensar en una persona vinculada a una compañía de actores y con autoridad para retocar el texto» (Coenen, 2015: 113).[4]

Al inicio del 2.º acto aparecen con caligrafía calderoniana tanto las *dramatis personae* como sus comediantes equivalentes, lo que parecería probar que Calderón sabía para quién escribía, como ocurrió en más ocasiones.[5]

3. Son muchos los estudios dedicados a este comediante. Véase Sáez Raposo (2005). Algunos estudios han salido con fecha posterior a ese libro.
4. Para más detalles puede consultarse Alviti, 2006, pp. 160-166.
5. Aunque podrían citarse bastantes casos, también lo sabía, por ejemplo, cuando compuso el auto *Llamados y escogidos* (BNE RES/269) estrenado en Toledo en 1643, pues aparece el elenco de actores y actrices al lado de los papeles que representan.



Antonio Coello y Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de la Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, BNE, MSS/14778, fol. 23

El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (*DICAT*) (dir. Ferrer Valls, 2008), a su vez, localiza que se trató de la compañía de Avendaño y establece el siguiente reparto:

> Polidoro y Matilde: María Candado.
> Tabaco: Juan Bezón.
> Federico: Domingo de Liñán.
> Fisberto: Cristóbal de Avendaño.
> Sigismundo: Salvador de Lara.
> Filipo: Juan de Navia.
> Rosaura: Bernarda Gamarra, Bernarda Ramírez.
> o Bernarda Villarroel.
> Policena: Ana María de Peralta («la Bezona»).
> Criados: Marcos de Herrera y Juan Matías.

La composición de la comedia debió tratarse en una reunión conjunta, tras la cual cada dramaturgo escribió la parte asignada, quizá de modo diacrónico, aunque en la 3.ª jornada debió darse sincronía en algún momento, dado que hay notas con letra de diversas manos sobre un texto inicial de copista.[6] Hay, además, algunos errores de coordinación de personajes y desarrollo de la trama

6. Otras hipótesis más detalladas las traza Coenen, 2015: 115 ss.

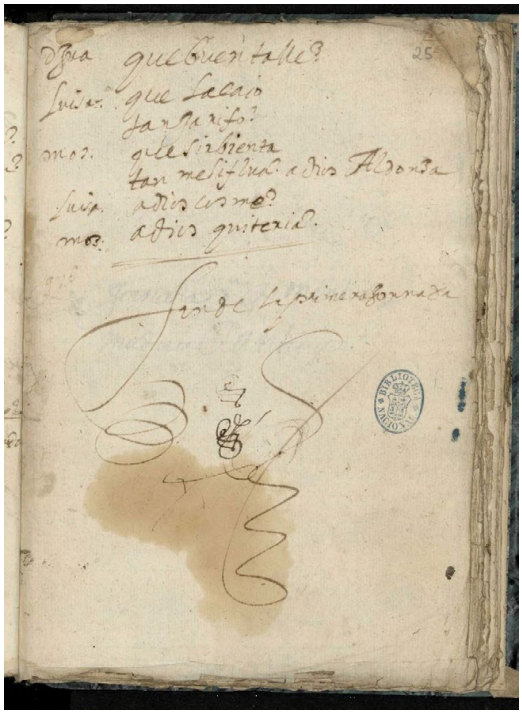
al inicio de la 3.ª jornada, por lo que parece que también la compañía pudo tratar de resolverlos. La muestra de letras y de correcciones parece indicar cierta precipitación por parte de Calderón y de Coello, quizá forzados por la compañía de Cristóbal de Avendaño a la que le urgía poner una obra en escena, comedia esta nada anodina, precedente de *La vida es sueño*.

A veces son huellas mínimas las que nos permiten descubrir que el dramaturgo sabe para quién compone y van entreveradas en los parlamentos de la obra. Así ocurre con los hermanos Diego y José de Figueroa y Córdoba y el autógrafo de su comedia *Mentir y mudarse a un tiempo*, la cual se representó en una fiesta ante los reyes en el Buen Retiro parece que en 1656.[7] Al final de la 2.ª jornada la criada, Luisa, se despide del gracioso Moscón, con las palabras: «Adiós, Cosme» a lo que el gracioso responde: «Adiós, Quiteria».[8] El primero de los nombres pudo corresponder a uno de los comediantes que iban a representar la obra, muy probablemente Cosme Pérez, el apodado *Juan Rana*, que aquellos días hacía también una loa de Solís en el mismo lugar, si bien hasta este momento me parece que no se ha relacionado a Cosme Pérez/*Juan Rana* con el gracioso Moscón de *Mentir y mudarse a un tiempo* ni mucho menos con que los hermanos Figueroa lo tuvieran en mente cuando compusieron esta comedia.

También dejaron trazas de los nombres de gentes de teatro otros manuscritos autógrafos de Calderón que utilizaron compañías teatrales, como es el caso de los conservados en la BNE: *El mayor monstruo los celos* con señales de haber pensado en una representación del grupo de Manuel de Vallejo 'el Mozo', el de *Llamados y escogidos* para los comediantes de Pedro de la Rosa y el de *La desdicha de la voz* para la compañía de Antonio de Rueda (Greer, 2015: 162-164).

La actitud de hombres de teatro de algunos de los mejores escritores del Siglo de Oro no se queda solo en el testimonio de sus textos. Se completa cuando observamos su asistencia a ensayos y a representaciones de las obras inventadas por ellos, como probé en otro lugar con el caso de Calderón en los sitios de recreación de la familia real casi hasta el final de su vida (Lobato, 2003).

7. El martes de Carnaval la compañía de Diego Osorio representó *Un bobo hace ciento* de Solís, en el mismo espacio. En la loa alegórica Cosme Pérez/*Juan Rana* hizo de Tiempo y compartió escenario con Bernarda Ramírez, Luisa y Mariana Romero, la Patata, la Borja y Poca Ropa.
8. Existe edición moderna de la comedia donde ese verso lleva número 889, pero no hace mención a que pueden tratarse de nombre de actores (Fausciana, 2012).



Mentir mudarse a un tiempo, autógrafo de Diego y José de Figueroa y Córdoba, MSS/14914 BNE

2. Cambios realizados por la compañía teatral para sustituir, cambiar a un actor por fallecimiento o cambio de compañía, incrementar el papel de un personaje o eliminarlo, variar un texto o añadirle acción

Observamos también en algunos autógrafos que una segunda mano interviene para introducir novedades que afectan a los personajes. Así, en la ya citada *Yerros de la Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, bien examinada por Alviti y de forma aún más minuciosa por Coenen en el artículo ya citado, se ve que el pacto entre Calderón y Coello respecto a dos personajes era que Federico representaba el hombre de confianza de Polidoro mientras se daba el nombre de Filipo al confidente de Matilde. Sin embargo, en el manuscrito que se conserva, el copista tachó el nombre de Federico en la didascalia y escribió sobre él Filipo (fol. 27v) y, por coherencia con esta decisión, continuó cambiando este nombre en todas las intervenciones siguientes, lo que derivó en un problema de coherencia argumental, pues el confidente de Matilde pasa a serlo de otro personaje, Polidoro, que es ni más ni menos que su enemigo. Es probable que la compañía advirtiera el problema de sentido y lo solucionase en las tablas (Coenen, 2015: 122-123). Como se ha podido ver, no se trata de un cambio en el comediante sino de una variación en la atribución de parlamentos a un personaje, que descuadra la coherencia del argumento.

También se dio la sustitución de un actor por otro al cambiar las circunstancias. Entre las fatales estaba el hecho de que un dramaturgo asignara un papel determinado a un comediante que falleció y tuvo que ser sustituido. Así ocurrió con *El mayor monstruo, los celos* en que Calderón propuso a María de Prado para hacer el papel de Libia (fol. 1), como consta en su autógrafo de 1667 (BNE RES/79), pero la actriz falleció en 1668, de modo que, en representaciones siguientes, como las del Alcázar de 1675 donde la obra se hizo como particular, la actriz debió ser sustituida.[9]

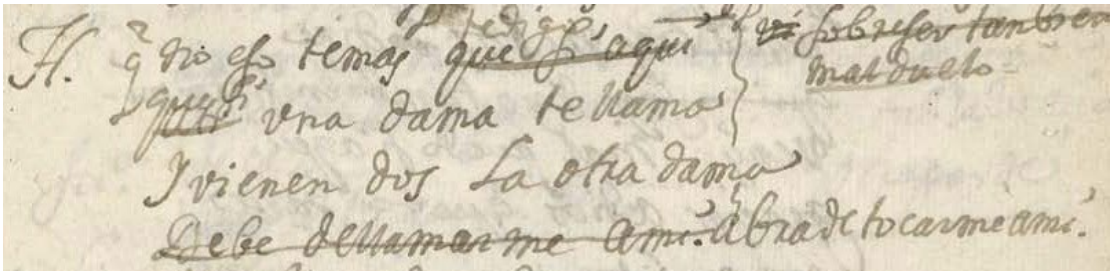
Un caso también destacado es el autógrafo *El Águila del Agua*, escrito por Luis Vélez de Guevara en 1642, donde se da lo que podría ser un cambio de actrices, un cambio conceptual del papel de Hipólita o ambas variaciones de forma simultánea (BNE RES/111).[10]

Además, las compañías adaptaban a sus intereses las obras que adquirían. Ocurre en comedias como la de Lope *Los embustes de Celauro*, escrita muy probablemente para la compañía de Baltasar de Pinedo, como ya desarrolló Thorton Wilder (1952). El papel de la primera dama se ajusta bien a las características de mujer varonil que tenía la actriz Juana de Villalba, mujer de Pinedo, y la presencia de dos niños en escena había sido tenida en cuenta por Lope en otras comedias escritas para Pinedo (Profeti, 1992). En el manuscrito copiado por Gálvez en 1600 los niños tienen, respectivamente, 22 versos Enrique y 5 Esteban, lo que dinamiza la obra e introduce a los niños en el mundo actoral. Sin embargo, la edición impresa en la *Cuarta parte* de 1614 debió partir de un texto diferente en el que la presencia infantil era solo testimonial, con una sola palabra al unísono: «¡Madre!» casi al final de la obra.[11]

En otros casos las necesidades de las compañías debieron ser las responsables de cambios en el número de personajes. Por ejemplo, el manuscrito que se conserva de *El príncipe constante* (BNE, MSS/15159) de Calderón debió de ser de compañía, como ya Wilson y Porqueras Mayo trataron (1961) y sintetizó con nuevos aportes la edición de Cuñado Landa (2014). Entre los numerosos cambios respecto al texto calderoniano que transmite la tradición impresa, está la reducción de las cuatro criadas de Fénix a dos. Y en este manuscrito de comediantes, interesa notar cambios significativos, como el importante incremento del papel del gracioso, con escenas añadidas y manipulaciones de versos, y la intensificación de escenas amorosas entre los protagonistas. Todo ello para dar más interés a la puesta en escena ante un público del que se conocían los gustos.

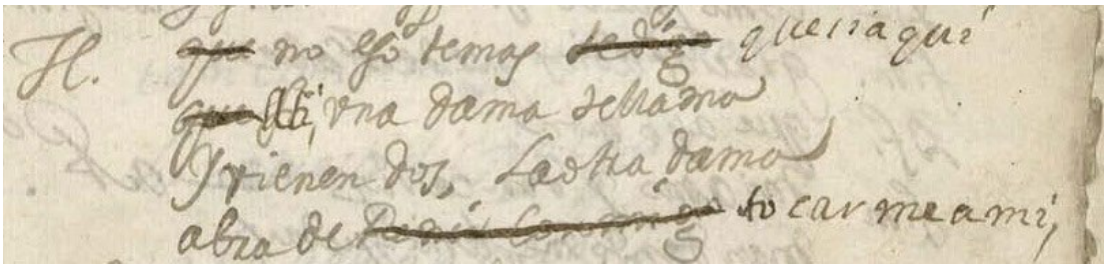
9. Para más datos, véase Caamaño Rojo (2017: 31-74).
10. Agradezco a George Peale esta referencia.
11. Un análisis detenido de las intervenciones infantiles lo hace Presotto (2000).

Nos consta la intervención de los copistas vinculados a menudo con responsables de compañías teatrales, para adaptar un texto a los cambios que sugiere el dramaturgo en el proceso de creación y, sobre todo, a los que su iniciativa ve como pasajes más acertados. Es el caso de las intervenciones de Sebastián de Alarcón y de Antonio de Escamilla sobre la 3.ª jornada del –casi todo– autógrafo calderoniano de *Cada uno para sí*. Alarcón trabaja como mero copista, aunque parece ir muy al hilo de las variaciones que le va sugiriendo Calderón, pero Escamilla introduce su iniciativa para tratar de mejorar una cuarteta escrita por Calderón. Ya el dramaturgo la había escrito con dos variantes (fol. 84):



Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, BNE, MSS/16887, fol. 84, fragmento. Numeración a lápiz.

Y se conserva autógrafa también una tercera decisión del poeta:



Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, BNE, MSS/16887, fol. 81, fragmento. Numeración a lápiz.

No eso temas te digo
que si una dama te llama
y vienen dos, la otra dama
habrá de reñir conmigo (fol. 81).

Escamilla toma términos de esta última escritura calderoniana y de la primera versión que había hecho el dramaturgo y deja el texto definitivamente así:

No eso temas que si aquí
a ti una dama te llama

y vienen dos, la otra dama
habrá de tocarme a mí (fol. 81).

Si se examinan todos los cambios que hizo Escamilla en esa comedia es posible observar que el hombre de teatro modificó, acortó y añadió pasajes, sobre todo en la jornada indicada, sin importarle estar trabajando sobre un autógrafo calderoniano.[12] Y no debió constituir una excepción en el siglo XVII.

3. Variaciones en la trama para simplificar pasajes

Visto el decurso de los cambios que nos han quedado entre manuscritos autógrafos y copias de los mismos para su puesta en escena, ya sean apógrafos o no, es posible apreciar que las compañías teatrales tienden a simplificar pasajes, cuando no a atajarlos, como se verá en el punto siguiente.

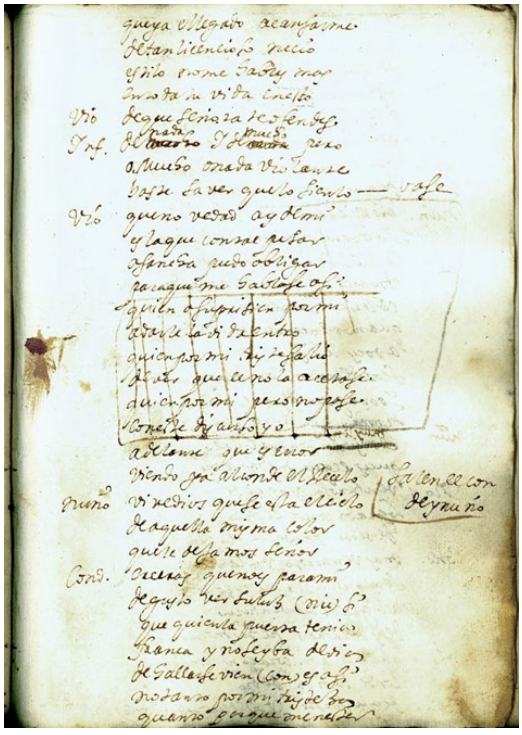
Es el caso de la vida de santa Teodora de Alejandría, titulada *La adúltera penitente*, comedia escrita en colaboración entre Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, una tríada que se reunió a menudo para escribir de consuno. En el manuscrito de la BNE, en este caso no autógrafo (MSS/14915), se conserva el reparto incluido al final de la 1.ª jornada, fol. 16v, por el que es posible determinar que se escribió para la compañía de Manuel Vallejo.[13] Lo interesante de este manuscrito es que presenta una versión del texto fechada en 1669, la cual difiere de forma notable de la que se había impreso en la *princeps* de 1657. Los cambios están dirigidos principalmente a acortar parlamentos que debieron de resultar demasiado largos para la puesta en escena, también a suprimir pasajes que eran difíciles de poner en escena y a eliminar pasajes censurados o que corrían peligro de serlo. Se trata, por tanto, de dos versiones de una comedia, como bien señala su editor moderno Rodríguez-Gallego (2019), quien las examina con suma atención, lo que nos permite ahora solo apuntar esas razones de los cambios. En todo caso y a título de curiosidad valga citar que la compañía teatral que actuó a fines de la década de los sesenta suprimió en diversos lugares de la comedia la referencia a una leona nodriza, como fue el caso de los vv. 1998-2002 del impreso que se reducen a tres en el manuscrito y los vv. 2013-2016 con los que termina la 2.ª jornada, que se cambian por cuatro muy distintos en el escrito a mano. Sin duda, Vallejo y su grupo no vieron adecuada ni siquiera la referencia a la leona.

12. Un análisis más detenido de la escritura de Alarcón y Escamilla en esta comedia puede verse en Ruano de la Haza (1978).
13. Puede verse el reparto y las notas biográficas que proporcionan Urzáiz y Cienfuegos (2013: 306-307).

4. Pasajes atajados en autógrafos con marcas de representación

Sin duda, una de las intervenciones más frecuentes en los manuscritos de compañía conservados son los 'atajos', marcas que señalan NO encuadrando de algún modo un grupo de versos. Como se sabe, en algunos casos puede darse la duda de si esa nota corresponde al censor, pero cuando se examina el contenido de lo atajado, resulta en general fácil dictaminar si se trata de una censura de tipo ético, estético o de circunstancias, que es a la que me referiré en este apartado.

Tomemos por caso el autógrafo de *La más hidalga hermosura*, escrito en colaboración por Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón. En la 3.ª jornada de la comedia, con letra y firma calderonianas, hay cinco secuencias atajadas, que van desde los 6 a los 12 versos en cada una de ellas. Las marcas suelen ser rayas transversales o verticales que abarcan todo el pasaje o una parte del mismo. La última secuencia está delimitada por una raya curvilínea y recupera en el margen el primer verso que estaba recuadrado y se le señala con un SÍ, como si el *autor de comedias* hubiera visto interesante su conservación en un último momento (Alviti, 2006, 77-78).



Juan de Zabaleta, Francisco Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, *La más hidalga hermosura*, B Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-173, fol. 49, fragmento.

Casos similares en otros autógrafos de Calderón podrían verse, por ejemplo, en *El mejor amigo el muerto*, BNE RES/86, en cuyo tercer acto, además de recuadros con No y SÍ, aparecen otros con la observación 'OXO'.

5. El dramaturgo corrige a quien le atajó versos

En algunos casos el testimonio manuscrito transmite una verdadera lucha de versiones entre el dramaturgo y quienes se han tomado la libertad de intervenir en su texto. Un ejemplo claro lo tenemos en el autógrafo moretiano de *El poder de la amistad* de 1652. Entre las muchas huellas que conserva el autógrafo, no son pocas las de los censores, pero alguna es discutible que sea de ellos y parecería más bien la intervención de quienes trabajaban con el texto para ponerlo en escena. Es el caso de los veinticuatro versos situados en la versión base realizada a partir del autógrafo entre los vv. 2302-2325, que ocupan lo que en el original era el fol. 27 recto y verso. Como ya puntualizó su editor, Miguel Zugasti, esos versos aparecen «abrazados por varias llaves en su margen izquierdo, a cuyo lado una segunda mano ha escrito dos veces: «no». Más tarde, Moreto corrige a su corrector y en el fol. 27r, debajo del primer «no», ha escrito: «Esto sí»; sin embargo, en el fol. 27v, al lado del segundo «no», el propio dramaturgo anota «Esto no» y «Este está» (Moreto, 2011, 17). No deja de tener su interés cómo pasan estas observaciones a la transmisión del texto, pero omitimos esta cuestión aquí porque puede leerse con detalle en el prólogo que precede a la edición crítica de esta comedia.

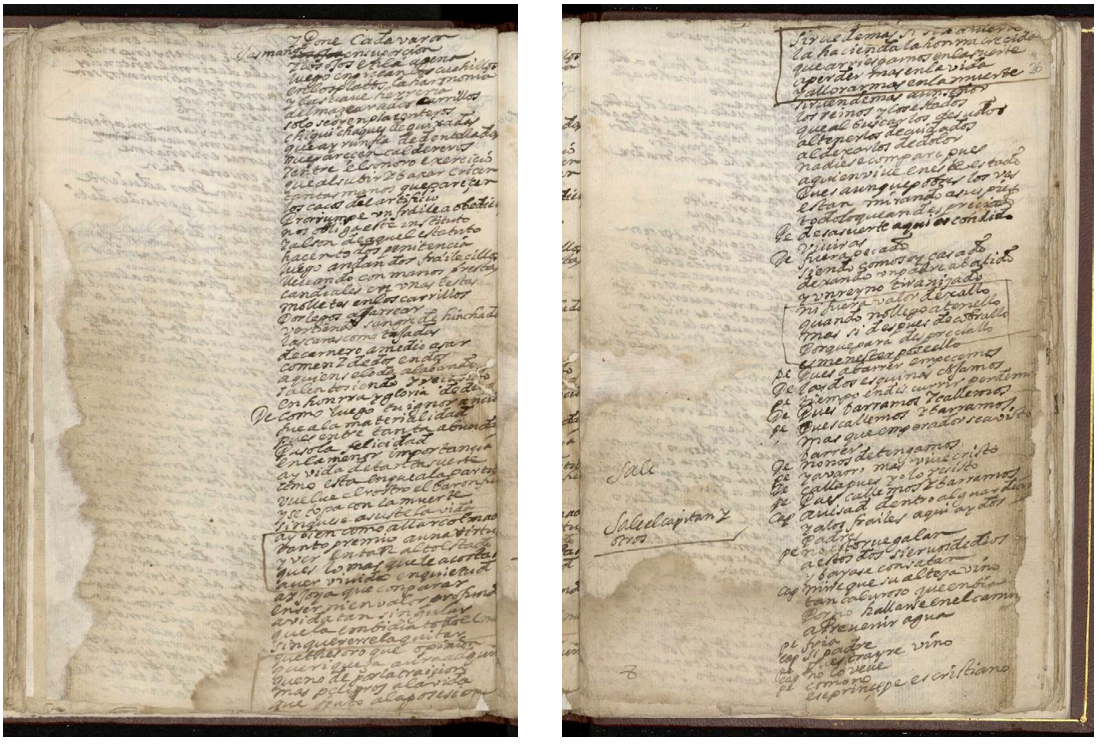
6. Pasajes enmendados al autógrafo de la comedia

No debieron ser en vano las quejas de los dramaturgos cuando tuvieron ocasión de acceder por segunda vez a sus autógrafos o, incluso, de asistir a la representación, como antes se dijo. Con poco respeto al texto original, los *autores* de compañía atajaban fragmentos y simplificaban otros, como se ha probado ya, y no debieron ser aisladas las quejas como la de Calderón en los preliminares de la *Cuarta parte* de sus comedias, cuando se lamentaba de no ser ya propietario de su obra sino de que lo era «el apuntador que la traslada o el compañero que la estudia o el ingenio que la contrahace» (Calderón, *Cuarta Parte*, fols. qq3v-qq4r).

Estos textos ya deturpados llegaban en muchas ocasiones a la imprenta que los reproducía y no lo hacía el autógrafo, que desde luego hubiera sido la mejor opción, pero lo cierto es que el *autor* teatral era el que mercadeaba con la comedia vendiéndola al impresor cuando ya no le daba más rédito en los escenarios y solía trabajar sobre copias de diverso tipo. El dramaturgo, que

había vendido al *autor* su comedia sin acceso a ella en un plazo temporal de varios años, volvía a ver su obra ya impresa a partir del ejemplar entregado por la gente de teatro y con las deturpaciones de esos intermediarios, los cuales ajustaban con libertad los textos a sus necesidades o conveniencias vinculadas con la representación, como se está viendo.

En otras ocasiones, la *editio princeps* incorpora pasajes en los que hay una variación respecto al autógrafo, sin que sea posible saber si fue un director de compañía o el mismo impresor el que hizo el cambio. Por ejemplo, en *El príncipe perseguido* (BNE RES/81), autógrafo de cuatro dramaturgos, hay una secuencia de veinte versos (cuatro quintillas de las cuales la primera y la tercera junto con la cuarta figuran atajadas) que no pasaron a la transmisión impresa. Es la siguiente: «¿Hay bien como hallar colmado / tanto premio a una virtud / y ver en tan alto estado / que es lo más que le ha costado / haber vivido en quietud? // ¿Hay joya que comparar, / en ser ni en valor profundo, / a vida tan singular / que la envidia todo el mundo / sin querérsela quitar? // ¿Qué tesoro, qué opinión, / qué riqueza habrá, adquirida, / que no dé por la traición / más peligros a la vida / que trata a la posesión? // ¿sirve demás, si se advierte / la hacienda, la honra crecida, / que arriesgamos en la suerte, / a perder más en la vida / y a llorar más en la muerte?» (fols. 25v y 26r).



Luis de Belmonte, Agustín Moreto, Sebastián de Alarcón y Antonio Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, BNE Res/81, fols. 25v y 26r, fragmentos

También surgen dudas a la vista de cambios que afectan al modo de escribir de un dramaturgo. En el impreso que se conserva como edición primera de esta misma obra, *El príncipe perseguido*, 1651, se lee: «¿Señor, agora suspiros?» (v. 1236) donde Moreto había escrito de su puño y letra en el autógrafo: «¡Señores, ahora suspiros!» con una apelación al público que es una característica muy personal de Moreto, registrada en otras obras (Lobato, 2010). Lo mismo ocurre con la llamada a «Señoras» del v. 1326. En este caso, tampoco cabe asegurar si fue un director de compañía o el impresor quien hizo el cambio, aunque me inclinaría por el primero.

Existen también casos en los que es el propio creador literario el que enmienda su texto. Así ocurre en la obra citada en el párrafo anterior. Fijémonos, en concreto, en los cambios sobre la parte autógrafa de Moreto en la 1.ª jornada. Hay diez versos que Filipo dirige a Jacobo Mauricio antes de pronunciar el aparte. Están encuadrados en el manuscrito y parece que la marca es para que se eliminen, pues a la altura del aparte figura la abreviación «Fil» repetida, cuya escritura delata la mano de Moreto, como bien indica su editora moderna, Beata Baczynska (Moreto, 2021), quien sigue en este pasaje la *princeps* en la que ya faltan estos versos, tal como puede leerse en el aparato de variantes:

> v. 83 *Ap* No siento bien que Jacobo (1.ª escritura autógrafa]) Jacobo Mauricio, en ti / se ven con muestras heroicas / desmentidas las grandezas /de Alejandro, pues pregonas / a fuerza de beneficios, / que aquellas fueron las sombras, /que tú, con pinceles vivos, / las matizas y coloras / para que muestren los siglos / un ejemplo en cada copia (2.ª escritura autógrafa en el margen).

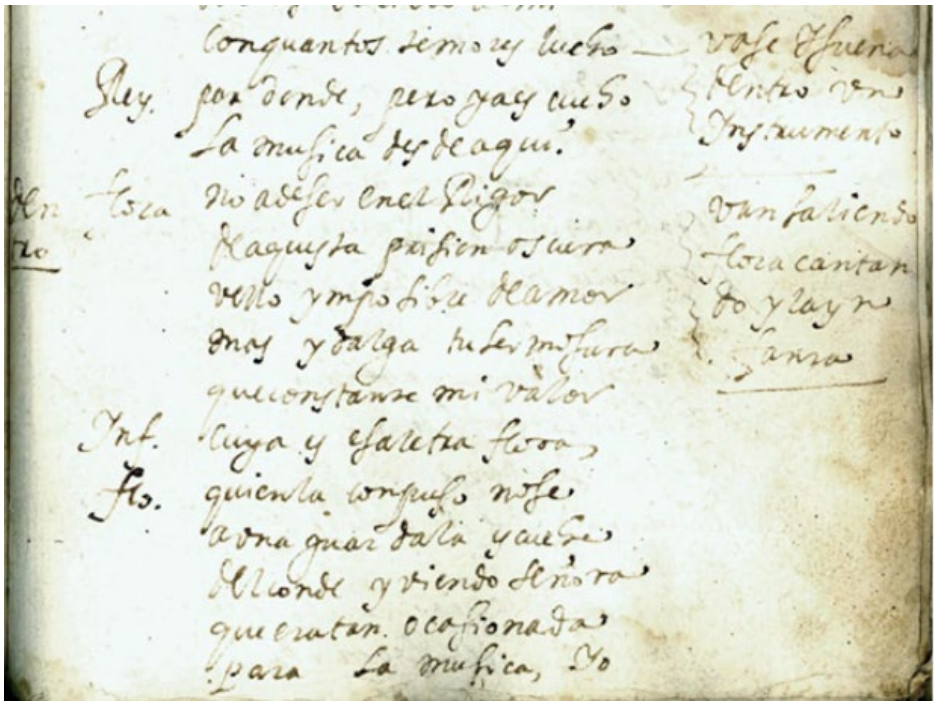
La razón de esta enmienda del propio dramaturgo es que en un momento preciso pensó en amplificar el pasaje para darle mayor fuerza, pero la edición príncipe recogió el somero verso que fue su primer acto creador, el v. 83, aunque la buena actuación de la editora actual nos permite recuperar esa segunda creación moretiana y darnos una muestra de cómo un dramaturgo reflexiona sobre su propia obra y plantea segundas escrituras de pasajes determinados.

Además del escritor que simplifica en ocasiones la trama, ataja pasajes, corrige su propia obra o propone lecturas alternativas, son aún más frecuentes las supresiones, añadidos o cambios que la compañía teatral llevó a cabo *pro domo sua*, incluso sobre un autógrafo, como se ha visto ya en ejemplos anteriores y se continuará puntualizando en los siguientes.

7. Versos y acotaciones añadidos sobre un autógrafo

Una de las evidencias que dejan los testimonios es el recurso a la *amplificatio*, esto es, el *autor* decide por diversas razones añadir versos sobre la base de los

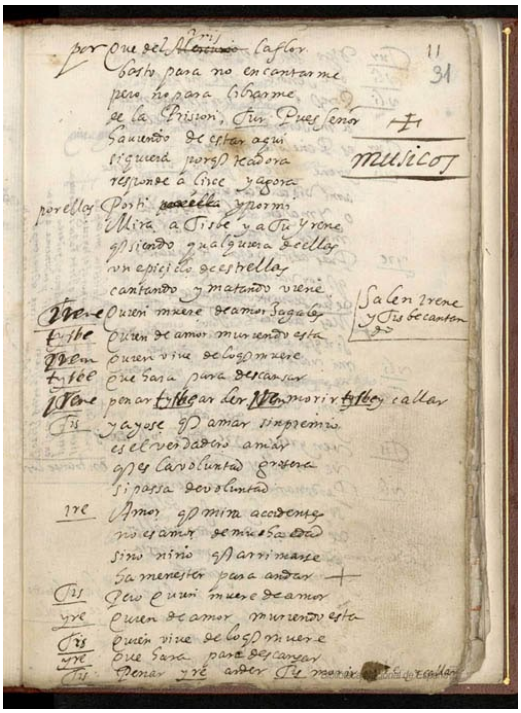
escritos por el dramaturgo y esto por diversas razones. Entre ellas cabe suponer el deseo de un mayor lucimiento de alguno de sus comediantes o el interés por remarcar un pasaje, en bastantes ocasiones vinculado a la comicidad, que sabemos que agradaba de forma especial al espectador barroco. Ocurre, pongo por caso, en *La más hidalga hermosura* sobre el autógrafo calderoniano, ya citado, de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón. Si bien hay breves añadidos en las jornadas 1.ª y 2.ª, observemos la 3.ª en la que se añaden pasajes sobre el autógrafo de Calderón. Interesan ahora en especial los pasajes añadidos por mano ajena a los autores primeros; en concreto, se conservan tres añadidos relativos a salidas y entradas de personajes y al inicio de un pasaje musical. Es posible establecer la hipótesis de que fueron indicaciones escritas por el director de la compañía para orientar a sus comediantes sobre los movimientos en escena y a los músicos sobre la necesidad de iniciar el pasaje musicado.



Juan de Zabaleta, Francisco Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, *La más hidalga hermosura*, B Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-173, fol. 42, fragmento.

Tenemos otros ejemplos de esta técnica en el autógrafo calderoniano de *Troya abrasada* (BNE RES/78) de Zabaleta, Calderón y un tercer autor, con cinco adiciones en el 2.º acto que conservan indicaciones para la representación, y en *El mejor amigo, el muerto y fortunas de don Juan de Castro*, de Belmonte, Rojas y Calderón (BNE RES/86).

Volvamos sobre esta cuestión de acotaciones relativas a la participación de la música, que puede ampliarse también al baile. En la mayoría de los casos el dramaturgo inicial pensó en pasajes musicados o danzados dentro de su comedia y así lo reflejó en la composición: Lope, Moreto y Calderón son buenos representantes de este modo de proceder. Pero otras veces las notas escritas que testimonian que ha de comenzar la música o el baile aparecen añadidas al margen. Parecen ser una adenda que las circunstancias propiciaban y la compañía teatral se podía permitir al tener músicos y bailarines para ello. Así ocurre en la comedia mitológica *Polifemo y Circe*, de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón. En la 2.ª jornada hay una adición no autógrafa en que se lee «músicos» en letra mucho mayor que la del texto original, escrita bajo una cruz de Malta.



Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán y Pedro Calderón de la Barca, *Polifemo y Circe*, BNE RES/83, fragmento.

8. Finales adaptados a circunstancias de la puesta en escena

Pero si en algo debe fijarse el atento rastreador de las marcas de gentes de teatro en un texto dramático es en los finales de las obras. Son momentos determinantes para ajustar la representación a espacios, momentos y espectadores, circunstancias todas ellas nada despreciables en cuanto que afectan a

un momento clave para la *captatio benevolentiae*, esencial para los comediantes que quieren dejar un buen recuerdo y lograr aplausos que premien su trabajo.

Como es evidente, los intereses de las compañías no son los mismos que los del dramaturgo que solía concebir su obra sin tener siempre presentes las circunstancias de la fiesta teatral, aunque en ocasiones ya vimos que también era consciente de ellas en el momento mismo de componer la comedia. Los cambios efectuados por las gentes de teatro en el final de la comedia no siempre parecen responder a una necesidad concreta, sino más bien al gusto del *autor* de la compañía. Son cambios significativos, pero lo que interesa aquí es mostrar cómo una mano ajena actúa de nuevo sobre un autógrafo. Ocurre así, por ejemplo, con la comedia ya citada en el apartado anterior, *El poder de la amistad*, la única de la que conservamos el texto de mano de Moreto. Al final del mismo, bajo la firma y rúbrica de Moreto, otra mano ha escrito unos versos que varían ligeramente el final sin afectar a ninguna circunstancia de representación: «Pues con aquesto se harán / a un tiempo tres casamientos. / Y si os acertó a agradar / esta pluma, fin dichoso / con vuestro aplauso tendrá / la venganza sin castigo / y el poder de la amistad. / Finis» (vv. 3010-3016).

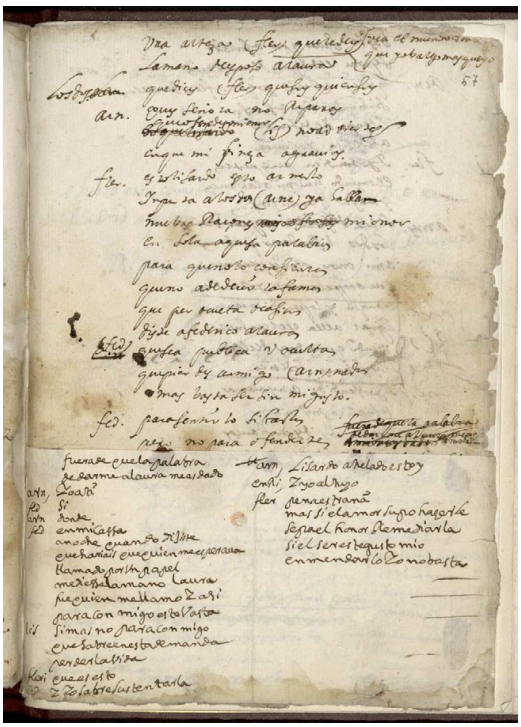
En otros casos las intervenciones en los finales son más determinantes y dan testimonio fehaciente de un cambio de circunstancias en la puesta en escena. Margaret R. Greer se refirió a este desenlace de las obras en un artículo de 1984. Ocurre con la ya citada, *El mayor monstruo del mundo*, en la que el autógrafo BNE RES/79, presenta dos versiones de los últimos versos, de las que ninguna es autógrafa y que serían anterior y posterior, respectivamente, a la revisión que hizo la censura. Tras un análisis detenido de las mismas, parecería que la más cercana a la voluntad de Calderón fue la que ocupa los dos folios finales, la cual coincide con lo que escribe el propio Calderón en el margen del folio 69r.

También se conserva en ese final de la obra un parlamento no autógrafo en que habla el gracioso Polidoro y aclara que la comedia va «como la escribió su autor / no como la imprimió el hurto / de quien es su estudio echar / a perder otros estudios». Esos versos tachados podrían referirse a la edición falsa de esta obra en la *Segunda parte de comedias de Calderón*, la cual llevó fecha de 1637 pero debió de ser bastante posterior[14].

Sin embargo, no siempre es fácil dilucidar si el responsable de estos cambios fue el propio Calderón u otra persona. En *El secreto a voces*, autógrafo de

14. Asó lo razona Cruickshank, 2000, 143. En otras ocasiones fue el mismo Calderón quien hizo cambios en los finales para adaptar, por ejemplo, una comedia destinada a palacio por una nueva representación en corral. Se refiere a ello Greer en el artículo citado de 1984.

Calderón (BNE RES/117), el último folio de la 3.ª jornada tiene una zona de los versos originales de Calderón cubierta por un papel pegado, escrito con otra mano y a doble columna, de modo que haya mayor número de versos en ese pasaje. Quizá la compañía teatral vio oportuno prolongarlo en razón de sus propios intereses:



Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, BNE RES/117

9. Opiniones de los dramaturgos y protectores de comedias sobre la transmisión escrita de las comedias

No siempre el dramaturgo tuvo ocasión de seguir la evolución manuscrita e impresa de su comedia. Sabemos que Lope de Vega comenzó a preocuparse por el estado de sus comedias a partir de la publicación de la *Novena parte* de las mismas (1617), porque era consciente de lo que había escrito en su prólogo a *El peregrino en su patria* (1604) en el que refería los títulos de las comedias que consideraba suyas:

> Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco (1973, 55 ss.).

El asunto no debió mejorar, pues Lope se refería en el prólogo a su *Oncena parte* (1618) a los 'memorillas' y 'memoriones', capaces de oír una comedia, retener sus versos, transcribirlos con todos los errores que pueden imaginarse y vender después esos manuscritos llenos de errores a nombre del dramaturgo. Entre los más famosos estuvieron Luis y Juan Remírez de Arellano.

Ya desde la publicación de su *Parte IV de Comedias de Lope de Vega* en 1614, quien cuidó de ellas, Gaspar de Porres, trataba de salir al paso de los dos grandes problemas que Lope debió transmitirle respecto al modo en que circulaba su obra y que él con aquella edición trataba de paliar, los cuales eran, en concreto, las deturpaciones de lo escrito y las falsedades de la atribución:

> Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros, que por sus particulares intereses, imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales (2002, 34).

Y no deja de ser curioso el hecho de que el orden en que Lope cita sus obras en *El peregrino* se ajusta al de los *autores* teatrales a los que vendió sus manuscritos, lo que indica cuán presentes los tenía.

Pero la situación no era fácil de solucionar. Más de veinte años más tarde, en 1636, Gregorio López Madera, que era protector de las comedias y hospitales de Madrid, emitió un auto con la intención de proteger el derecho de los poseedores legales de manuscritos dramáticos y una advertencia a los *autores* de comedias:

> Para remedio de los daños que resultan de que los autores de comedias representen comedias, bailes y entremeses que no son suyos propios ni los han comprado, mandaba y mando que ahora y de aquí alante ninguno de los dichos autores ni los representantes de sus compañías puedan hacer ni representar comedia alguna, baile ni entremés que no sea propio del autor que los representare y los haya comprado al poeta, teniendo escrito y firmado del dicho poeta en el original de la dicha comedia, baile o entremés que lo hizo para el autor que se lo compró, y estando aprobada la tal comedia por el señor protector, y los bailes y entremeses por el examinador para ello nombrado, pena de 300 ducados al autor que contraviniere a lo susodicho; y a cada uno de sus compañeros que estudiare y representare las tales comedias, bailes o entremeses 20 ducados […]. Y aunque las tales comedias, bailes o entremeses estén impresos con licencia, tampoco las puedan representar si no fuesen los autores que las hubiesen comprado y cúyas fuesen, hasta después de pasados ocho años desde el día de la fecha de la tal comedia, baile o entremés en adelante (Sánchez-Arjona, 1898, 309).

Casi sesenta años más tarde, en los preliminares de la *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca*, impresa en 1672, el dramaturgo se lamentaba de no ser ya propietario de su obra ni tener autoridad acerca de su circulación posterior, como se ha citado ya.

10. Conclusión

A la vista de lo expuesto se podría concluir que el nacimiento de la conciencia del autor dramático como creador y persona individual va unida a una continua reclamación de su obra, la cual por razones casi siempre crematísticas sufría cambios que la alejaban cada vez más de la voluntad artística del escritor. Misión del editor que trabaja en el siglo XXI en la edición crítica de textos patrimoniales es recuperar en la medida de lo posible el más cercano a lo que debió de ser el deseo inicial del poeta dramático, o no tan inicial pero suyo, así como señalar el decurso del texto a través de diversas manos de copistas, gentes de teatro e impresores, que lo tomaron en ocasiones como un objeto de trabajo y una fuente de ganancias, sin preocuparse de forma excesiva de aquella primera voluntad del dramaturgo, que quedaba así oscurecida por el tiempo y las circunstancias.

Bibliografía citada

ALVITI, R. (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione: catalogo e studio*. Vol. 48. Alinea Editrice.

BACZYNSKA, B. (ed.) (2021), Belmonte Bermúdez, Luis de, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, en *Comedias* de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración, dir. M.L. Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021 (Colección Digital PROTEO 16). http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe-perseguido-comedia-en-tres-jornadas-inc-juan-basilio-senor-nuestro-exp-vuestra-piedad-reconozcan-1051268/

CAAMAÑO ROJO, M.J. (2017), «Estudio textual», en *Pedro Calderón de la Barca, El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 31-74.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1984), *Fieras afemina Amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger.

COENEN, E. (2015), «Problemas del manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 3.1, pp. 111-128.

CRUICKSHANK, D.W. (2000), «Los "hurtos de la prensa" en las obras dramáticas», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. F. Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.

CUÑADO LANDA, J., (ed.) (2014), Pedro Calderón de la Barca. *El príncipe constante*, Kassel, Reichenberger.

FAUSCIANA, E. (2012), «La produzione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba, con edizione critica di *Mentir y mudarse a un tiempo*». Tesis doctoral. Università di Bologna.

FERRER VALLS, T. (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (*DICAT*). Kassel, Reichenberger.

GREER, M.R. (1984), «Calderón, copyists, and the problem of endings», *Bulletin of the Comediantes*, 36, pp. 71-81.

GREER, M.R. (2015), «Calderón en su laboratorio: la evidencia de atajos comentados y repartos», *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 153-166.

LOBATO, M.L. (2001), «Calderón en los Sitios de Recreación del Rey: Esplendor y miserias de escribir para palacio», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (11, 12 y 13 de julio de 2000)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Murillo, Almagro, Ciudad Real, pp. 187-224.

LOBATO, M.L. (2003), «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. M.L. Lobato y B.J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 251-271.

LOBATO, M.L. (2010), «*Verbum dicendi*, *verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Revista sobre teatro áureo*, 4, pp. 139-157.

LOBATO, M.L. (2019), «Entre ética y estética: la censura del teatro de Agustín Moreto», Monográfico sobre *La censura en el teatro del Siglo de Oro, Talía: Revista de estudios teatrales/ Theatre Research Journal / Cahiers de recherche théâtrale*s, (Universidad Complutense), 1, pp. 135-161.

LOPE DE VEGA CARPIO, F. (1973), *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle Arce, Madrid, Castalia.

LOPE DE VEGA CARPIO, F., (2002), *Comedias Parte IV*, vol. I, dirs. A. Blecua y G. Serés, eds. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio.

PORQUERAS MAYO, A. (1983), «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El Príncipe Constante*», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981. Consejo Superior de Investigaciones Científicas)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 235-248.

PRESOTTO, M. (2000), «Reajustes y censuras para la puesta en escena de *Los embustes de Celauro*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XXV, 1, pp. 53-66.

PROFETI, M.G. (1992), «I bambini di Lope tra committenza e commozione», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, pp. 173-195.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (ed.) (2019), Cáncer y Velasco, Jerónimo, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, *La adúltera penitente, santa Teodora*, en *Comedias* de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración, dir. M.L. Lobato, Alicante,

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019 (Biblioteca Digital PROTEO 8) file:///C:/Users/mlob.loc/Downloads/la-adultera-penitente-942634.pdf

RUANO DE LA HAZA, J.M. (1978), «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón», *Modern Language Review*, 73, 1, pp. 71-811.

SÁEZ RAPOSO, F. (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2005.

SÁNCHEZ-ARJONA, J. (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco.

URZÁIZ, H. y G. Cienfuegos (2013), «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 296-325.

WILDER, T. (1952), «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en *Varia variorum. Festgabe für Reinhardt dargebracht von Freunden und Schülern*, Münster/Koln, Böhlau, pp. 194-200.

WILSON, E.M. (1961), «An Early Rehash of Calderón's *El Príncipe Constante*», *Modern Language Notes*, 76, 8, pp. 785-794.

ZUGASTI, M. (ed.) (2011), Moreto, Agustín, *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. M.L. Lobato; coord. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 1-225.