

---

---

PEDRO M. CÁTEDRA

---

*EL TEXTO EN EL TEATRO  
& EL TEATRO EN EL TEXTO*



SALAMANCA  
MMXVI

---

---

• El texto en el teatro

¶ El texto en el teatro y el teatro en el texto. Síguese un estudio de Pedro M. Cátedra sobre las partes de actor y la parte del autor en el siglo XV y la primera mitad del XVI, a propósito del formato y de la puntuación. Añádense nuevos documentos y glosas a la zaga de la obra de Juan del Encina, de la «Comedia Claudina» y la «Tidea» de Francisco de las Natas, la «Tragedia Josephina» de Micael de Carvajal, y, entre otras, la «Comedia Florisea» o «de la Fortuna» de Francisco de Avendaño, el «Misterio de Santa Cecilia» de Bartolomé Aparicio o la «Historia de Santa Orosia» de Palau 🍷 🍷



¶ Nuevamente impreso en Salamanca, en el año MMXVI, a expensas del autor y de Publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, que ahora desarrolla sus actividades en el IEMYR y en colaboración con la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas 🍷

---

## ¶ Síguese la tabla de materias

 estudio

¶ Uno. Ciertas consideraciones preliminares . . . . .	13
¶ Dos. El Penuquillo de la «Comedia Claudina» de Francisco de las Natas... ¶ Y primero un estudio (19-89). ¶ Síguese el texto (90-111).	19
¶ Tres. El Judas de la «Tragedia Josephina» . . . . .	113
¶ Y primero un estudio (113-133). ¶ Síguese el texto (134-157).	
¶ Cuatro. Dos breves noticias sobre otros textos de servicio del teatro del siglo XV . . . . .	159
¶ El «Misterio de Santa Cecilia» de Bartolomé Aparicio, con el texto conservado (159-167). ¶ La «Historia de la gloriosa Santa Orosia» de Bartolomé Palau (168-172).	
¶ Cinco. El formato teatral in-agenda de los manuscritos e impresos europeos de los siglos XV y XVI. . . . .	173
¶ Seis. Sobre escritura y puntuación del texto teatral impreso y manuscrito de los siglos XV y XVI . . . . .	189

<p>☛ reproducciones en facsímile</p>	
☞ La parte de Penuquillo de la «Comedia Claudina» . . . . .	245
☞ La parte de Judas en la «Tragedia Josephina» . . . . .	269
☞ Fragmento del «Misterio de Santa Cecilia» y papel de Judas en la «Passió» de Mallorca . . . . .	289
<p>☛ suite de complementos</p>	
☞ Bibliografía citada. . . . .	297
☞ Índice onomástico . . . . .	319
☞ Justificación y nómina . . . . .	331
☞ Colofón. . . . .	333

---

☞ Uno. Síguense ciertas consideraciones preliminares a propósito del texto teatral en los siglos XV y XVI, así como también sobre el contenido del presente volumen ☛ ☛ ☛ ☛

**E**l hábito hace al monje; el tamaño sí importa; las formas o continentes condicionan o identifican los contenidos. Habrá que ir por partes. En 1998, y atendiendo al teatro medieval y a su continuidad, me referí al texto teatral manuscrito en la España de finales de la Edad Media y de la temprana Modernidad, poniendo de manifiesto la falta de identidad de nuestra escritura teatral. «Diríase –escribí entonces a propósito de las circunstancias materiales– que todos ellos son textos en busca de identidad, pero que se quedan en el espacio dominante al que coyunturalmente se asocian, dentro del panorama más común de las modalidades librarias de cada momento. Es aceptado que la uniformidad material o identidad textual de un ciclo de escritos puede permitir, entre otras cosas, constatar la de sus destinatarios o receptores y detectar la homóloga relación con los textos» [Cátedra 2000, 3-4]. Seguía recordando que, unos años antes, Hasenohr había constatado que, a la zaga de la complicación progresiva del propio espectáculo, los manuscritos teatrales

lógicamente distinto, pero no por ello menos interesante.

Los tres restos primeros mantienen una cierta homogeneidad en su aspecto y tamaño, son cuadernos *in-agenda* o, en español más castizo, *en folio faltriguera* —más o menos como el presente libro—, lo que debiéramos considerar como marca de género, según se puede ver en el capítulo cuarto. Todos ellos, en cualquier caso, son textos teatrales con la expectativa de *ser* teatro, cuando más o menos de diez personas o personajes se reúnan, no para leer, sino para *decir* cada uno el papel (o los papeles) que le correspondan, en una consonancia parecida a la de otros géneros espectaculares y cercanos al drama que también se difunden por partes, como la polifonía musical coetánea a nuestro teatro impreso de finales del siglo xv y principios del xvi. Y todos ellos contrastan por su forma y uso con el teatro impreso durante finales del siglo xv y la primera mitad del siglo xvi, que acentúa sus características de *textualidad* al servicio más de la *lectura* que de *representación* y *oralidad*, por más que, y no es paradoja, las dos *partes* reproducidas aquí sean despiece casi seguramente de sendas obras impresas. Pero pienso, sin embargo, que tal contraste es evidente por lo que expondré en el capítulo final: al menos en la España de Juan del Encina y del mundo de la aculturación tipográfica, en el que el texto teatral deviene un género editorial más en la forma y en el uso, parece que el duelo entre *opsis* y *logos* se resuelve a favor de este, o de la literatura y del libro, si se quiere. Otra cosa será el espectáculo del pasado, cuyas trazas son narrativas e iconográficas, pero que no es reconstruible solo con sus propios textos.

*Universidad de Cagliari, 24 de septiembre de 2016.*

---

## ¶ Dos. El Penuquillo de la «Comedia Claudina» de Francisco de las Natas 🐼 🐼 🐼 🐼

¶ Y primero un estudio, en el que se revisa el sentido de la primera autobiografía artística de un ‘actor’ o representante, se arrostra la reconstrucción de la «Comedia Claudina» y se comentan sus sintonías y dependencias, a la zaga de todo lo cual se añaden no pocas nuevas sobre el teatro de la primera mitad del siglo XVI.

Jordi Rubió i Balaguer dio a conocer y nos facilitó las noticias fundamentales sobre este papel de actor. Formaba parte de la biblioteca de su padre y él lo donó a la de Cataluña, donde en la actualidad se conserva como manuscrito 1694 [1]. Rubió identifica correctamente su tipología, es decir, su condición de papel o parte de actor, que hoy podemos afirmar es la más antigua que se haya localizado hasta

---

[1] Rubió i Balaguer 1964, 155-156. Véase la descripción del manuscrito que se ofrece en *Base de Dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, con bibliografía ([http://mcm.iec.cat/veure.asp?id\\_manuscrits=228](http://mcm.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=228) <consulta 06/04/2013>).

hoy de un texto castellano del siglo XVI. Destaca también el benemérito estudioso catalán las notas del actor Andreu Solanell sobre su actividad teatral, un verdadero *curriculum vitae* redactado en catalán al final del manuscrito, y nos ofrece la primera transcripción de esta parte del manuscrito, que ha servido la crítica por constituir uno de los primeros documentos teatrales con información relativamente rica sobre una supuesta ‘compañía profesional’ que andaba itinerando por la Cataluña norte en 1542. La hoja de servicios teatrales de Andreu Solanell interesó a Rubió —y, por ende, a sus lectores— mucho más que la pieza teatral, para él desconocida, a la que pertenece el papel de actor, que ocupa la mayor parte del cuaderno; pieza que, en julio de ese mismo año, Andreu Solanell estaba preparando o ensayando en Puigcerdà.

Se trataba de la *Comedia Claudina*, obra de Francisco de las Natas, autor de otras impresas en la primera mitad del siglo XVI. El papel de Andreu era el de un pastor de la obra, de nombre Penuquillo, y fue sacado seguramente de una edición también impresa de la obra.

Pero, a tenor de lo expresado, es más que pertinente volver a empezar por ese currículum, no solo para situar la *Comedia Claudina* en el contexto de su práctica teatral, sino también para perfilar mejor la identidad dramática de Andreu, las características de su repertorio, y las particularidades de su viaje, que parece, este sí, a alguna parte [2]:

[1] Fonch escrit lo present cartell per mi, Andreu Solanell, vuy dimecres que comptam 19 del present mes de juliol, any 1542.

[2] Só estat yo, Andreu Solanell, en las següents farsas:

---

[2] Edito el texto con el mismo criterio que la parte de actor más abajo publicada, pero aquí señalo además en cursiva las abreviaturas que he resuelto o la interpretación de las mismas, que no siempre coincide con la de Rubió, de lo que se derivarán consecuencias sensibles que luego expongo. Me permito numerar los párrafos para referirme por medio de ese número a la parte de texto que comente.

[3] *Et primo en* la primera que may fuy fonch a Barcelona, que fiu dos personatges, so és vn soldat y un patge. Férem-la mon germà Perot Solanell y Yohan Blanch y Toni [antes de Toni cancela ber] Blanch y Bertran del Tint y yo. En la qual farsa ce intreduyen sis personatges: primo, vn galant, y un moso, y un pastor, y vna dama, y vna mosa, y un [un añadido entre líneas] soldat. Lo galant feya mon germà, Perot Solanell, y yo lo moso y lo soldat feya yo; la dama feya Bertran del Tint; la mosa feya Toni Blanch; e lo pastor feya Johan Blanch.

[4] Més fuy en vna comedia en llatí que férem a Gerona vns quants studians [sic] que érem; yo fiu vn galant.

[5] Més so estat en vna altra [en vna altra añadido entre líneas] férem en la present vila de Puxcerdà. Yo fiu dos personatges, vn biscaí y un salvatge.

[6] Més so estat en vna altra férem també en la present vila de Puxcerdà. Yo fiu dos personatges, so és, un pagès que's deya Cremes y un vell que's deya Laques. Anomenave's la dita comedia «L'aunuch».

[7] Y ara so en aquesta que's diu *Claudina*. Fas vn pastor; diu-se Penuquillo.

Este texto impagable, naturalmente, ha sido explotado para, de un lado, documentar una agrupación de actores o compañía en un ámbito teatral presuntamente profesionalizado, que además coincide cronológicamente con otros casos de la Península Ibérica, como Toledo, Sevilla —en donde vemos emerger como actor a Lope de Rueda en el curso de las fiestas del Corpus de los años 1542 y 1543— o Alcalá; y, al tiempo, ha servido también para sustentar o probar circunstancias concretas de la práctica teatral, como la de la participación de actores profesionales en el teatro académico, la presencia de textos clásicos en lengua vulgar en el repertorio de estas madrugadoras compañías; o para documentar algunos aspectos técnicos, como el desdoblamiento o desempeño de varios personajes por un mismo actor varón, incluyendo los femeninos [3]. Habré de

---

[3] Véase, al respecto, Romeu 1962, I, 23; Diago 1990, 63; Alonso Asenjo 1998; Rodríguez Cuadros



teatro de la época. El *salvaje* que aparece en estas *Coplas* es, en realidad —y así es reconocido por la dama en cuanto lo ve—, un caballero retirado a la montaña no sabemos por qué razón, cuyos únicos atributos de hombre salvaje son los de vivir, precisamente, lejos de la civilización y, por ello, constituirse en figura mítica y peligrosa para los pastores de la zona, como el que se enamora y corteja a la dama protagonista que vaga por la montaña, tampoco sabemos muy bien por qué —ella echa la culpa a la Fortuna—. Quizá podríamos acercarnos este salvaje al tipo del eremita asalvajado clásico de la hagiografía, «que, asaltado por el remordimiento después de haber cedido a la lujuria, expía su culpa en la más completa soledad, acabando por parecerse más a un animal que a un hombre en el aspecto físico» [Antonucci 1995, cap. I.3.5]. La ambigüedad nebulosa y la carencia de detalles en la caracterización de los personajes y sobre la causalidad de su acción en las *Coplas* es la misma de la poesía de cancionero o del romancero viejo —reconocible *ad litteram* en algunos de sus versos— y lírico al tratar este tipo de caballero huido, recordándonos simultaneidades estilísticas o por contraposición temática como las de alguna versión del romance de Julianesa («Por unos puertos ayuso | mal ferido va el salvaje» [Cátedra 1983, 50-51]) y el de Encina que empieza del mismo modo, que parece relacionarse con las *Coplas* en lo que concierne a la caracterización y a la acción del retiramiento, o, por lo menos, que podría facilitar a cualquier lector que lo tuviera en su memoria razones implícitas para la vida asalvajada [14].

No importa mucho: con tan pocos datos como nos da Solanell, no sabremos si el salvaje que representó lo era integralmente o solo servía para investir otro personaje, alegórico o no, como este caballero retirado o como el

---

[14] Serán, a la postre, las mismas que las de Cardenio en el *Quijote*, personaje que se ha acercado al de Encina (Nishida 2005), y en cuyo diseño Cervantes también tendría en la memoria esa nebulosa del salvaje de la poesía narrativa y de la ficción caballeresca.

salvaje que aparece en el tardío *Auto de los triunfos de Petrarca* del *Códice de autos viejos* [15]; o si era una figura que reforzaba lo extraordinario o la significación del espacio o lugar selvático al que se desplaza la acción y en el que se suele entrelazar y producir la epítasis dramática, lo cual no es, desde luego, lo propio en el teatro de la primera mitad del siglo XVI.

La cuarta pieza, segunda representada en Puigcerdà, fue, a juzgar por los personajes mencionados y el título, el *Eunuco* de Terencio (§6). En ella Andreu Solanell se desdobló también en dos personajes, el de Cremes, joven, hermano de Pánfila, y Laques, anciano padre del protagonista Fedria, amante de la cortesana Tais. Estos dos papeles, poco importantes en la obra, son además relativamente cortos; la integración de estos en el montaje pienso que es indicio de que la obra se representó en su integridad, con todos sus personajes, y no como resultado de una adaptación reductiva.

De ser esto así, tenemos un problema: si Solanell estaba a esas alturas en compañía del mismo grupo de cinco actores con el que representó en Barcelona, entre ellos su hermano Perot, difícilmente se podrían cubrir los catorce personajes de que consta la obra de Terencio (sin contar con los que no hablan); ni a fuerza de desdoblarse, ya que no son tantos los que técnicamente lo permiten, apenas los dos de Andreu y un par más. La única vez que menciona a sus colegas de Barcelona es al detallar el reparto de la primera comedia a seis personajes (§3); en Gerona no dice que estuviera con ellos, antes, al contrario, parece estar solo, trabajando con los estudiantes (§4). Sin embargo, ya en Puigcerdà, lo hacía de nuevo en compañía, como se deduce de sus palabras (§5). (Volveré sobre el *Eunuco* brevemente tras de un interludio que me parece pertinente ya a estas alturas).

¿Quiénes eran sus colegas en la ciudad *reial*

---

[15] Véase Hendrix 1924, 25, además de los citados en nota 12.



pirenaica? ¿Los estudiantes con los que trabajó en Gerona, en donde no menciona ya a sus compañeros de Barcelona, y son los últimos de los que habla antes de enumerar sus siguientes actividades dramáticas? ¿Estaban estos y trabajaban juntos al montar el *Eunuco* en Puigcerdà? Estas preguntas se podrían completar también con otras más problemáticas: ¿En qué lengua se representó la obra de Terencio? Y, sobre todo, ¿qué era en realidad esta que se ha considerado una de las primeras compañías profesionales de teatro documentada en España, capaz de montar comedias que provenían del ámbito del teatro impreso, y al tiempo piezas latinas, o atreverse nada menos que con el *Eunuco*, cuyo número de personajes supera al de todas las comedias romances publicadas antes de 1542, y que, incluso desdoblándose, sobrepasa con mucho la nómina de actores que habitualmente formaban las compañías más profesionales de los años cincuenta y sesenta?

Todos los historiadores que han mencionado nuestro documento han apoyado sus conclusiones sobre el texto tal y como lo publicó y lo puso en circulación Rubió, convencido de antemano de una indudable y temprana «profesionalización» del oficio de actor, y asegurando la consistencia de este grupo concreto como «compañía» representativa de la llamada luego «práctica escénica populista», que se movería por media Cataluña, y cuya itinerancia sería también demostración de la profesionalidad y de la articulación del grupo. Se ha iluminado, así, a potencia máxima el *curriculum vitae* de Solanell, pasando por alto, de entrada, lo extraordinario del mismo: este tipo de documento como apéndice a un papel de actor es una ave fénix dentro de la tipología de los textos relacionados con el teatro, incluso los más profesionales. Ciertamente, siempre se podrá decir que las notas de Andreu sobre sus actividades pueden ser un borrador para, por ejemplo, otras pretensiones en la sociedad o en el ámbito económico del mismo mundo profesional en el que la crítica lo ha colocado. Nada hay, sin embargo, que nos lo asegure, y más bien parece una *memoria* personal que,

como escribí arriba, destilaría el entusiasmo del neófito o, añadido ahora, del eventual actor no profesional, que pasa de protagonista a secundario en una trayectoria y repertorio que, si fuera la propia de una compañía itinerante, su compañía, es bien extraña y bien mermada, pues solo incluiría dos comedias (§2 & §4) que, por los indicios que nos da, serían muestras de la tradición castellana o del género propio de la comedia popular urbana, y una más del mismo género, la *Claudina*, que andaría montando el grupo ya en Puigcerdà, y que, como quizá las anteriores, tenían originales impresos.

Es necesario volver al texto de Rubió, cuya autoridad en tantas cosas no discuto, pero que en este caso nos abre un levisísimo resquicio para la opinión y la discusión. En todas las ocasiones en que existe la posibilidad de optar en la transcripción por una u otra persona en la flexión verbal del pasado en los verbos *fer* y *esser* cuando esas formas están abreviadas con el rasgo de nasalización superpuesto sobre la vocal correspondiente (*ferē* y *erē*), Rubió opta por la tercera persona del plural, *feren* y *eren*. A lo largo del documento, Andreu, sin embargo, se expresa casi siempre en primera persona, y repite en once ocasiones el verbo en esa persona ('hice', 'estuve', etc.); extraña por ello que, cuando hable en plural, no lo haga también en primera persona, es decir, *férem* y *érem*, y parezca, en tercera persona, que son otros los que 'hicieron', 'eran' o 'estuvieron' actuando en las piezas cuya propia presencia reivindica. La filología es un arma de doble filo, y cualquier predisposición nuestra —a veces ni siquiera consciente— cuando interpretamos o, incluso, transcribimos condiciona hasta la lectura del documento en el que basamos, precisamente, nuestras conclusiones historiográficas. La suposición de Rubió, materializada quizá desde la primera lectura del *cartell*, de que Solanell era un «còmic» catalán inserto en una compañía itinerante también catalana, podría haber conducido al benemérito maestro a desvirtuar un tanto su implicación, por ejemplo, en la representación latina gerundense, donde, si nos atenemos a su

transcripción, hemos de concluir que un actor profesional accedería, supongo que a cambio de dinero, a fortalecer al grupo de estudiantes que *eren*, ‘estaban’ o vivían, en Gerona y que *feren*, ‘hicieron’, una «comedia en llatí». Algo bien contrario si transcribimos y leemos esas formas verbales en primera persona, como está redactado todo el documento: «Més fuy en una comedia en llatí que férem a Gerona uns quants studians que érem; yo fiu un galant» (‘Además, estuve en una comedia en latín que hicimos en Gerona unos cuantos estudiantes que estábamos [allí]. Yo hice de galán enamorado’). Solanell, en mi transcripción, era un estudiante más.

Un papel en latín como el de esa *comedia* latina requería en la persona de Andreu, sin duda, más gramática que tablas. Una investigación en los archivos de Puigcerdà [16], donde el nuestro estaba en 1542 y desde no sé cuánto tiempo antes, quizá nos permitiera vincularlo por su apellido con el de significados habitantes de esa ciudad que no eran, precisamente, representantes de «esa legión de batihojas, calceteros, zurradores de pieles o hiladores de seda» que configuraron las primeras troupes españolas de actores más o menos profesionales [Diago 1990, 48], sino que constituían un linaje de *donzells* o caballeros bien conocido en la zona, y especialmente en Puigcerdà —donde tenían casa solariega, aún existente—. En los pocos medios documenta-

---

[16] Quiero expresar mi agradecimiento a la señora Erola Simon Lleixa, directora del Arxiu Comarcal de la Cerdanya, que ha contestado amablemente a mis consultas y me ha asegurado de la existencia de un crecido número de protocolos y otra documentación nobiliaria, como la correspondiente a la familia Deulofeu, relacionada con los Solanell, que quizá permita dar consistencia definitiva a las suposiciones por mí expresadas. Existe una persona, cuyo nombre no he llegado a conocer, dedicada a poner en claro el intrincado linaje de los Solanell, pero no ha estado en disposición de ayudar a, por lo menos, aconsejar una puerta de entrada para iniciar el camino por entre los mencionados documentos. Espero, no obstante, poder desarrollar la investigación más adelante.

les de que puedo disponer desde Salamanca y Cagliari, en bibliotecas de la zona o por medio de portales de archivos, no he dado con un Andreu; pero Pere o Perot Solanell —el mismo nombre que el de su hermano— menudea en la documentación relativa a la familia. Una rama de esta radicada en Ribes de Freser y oriunda de Ripoll fue fundada por un Pere Solanell que se enriqueció a principios del siglo XVI mercadeando con ganado, y que a la larga se haría con numerosas propiedades que le permitiría un cierto ennoblecimiento [Nieto i Sierco 2007-2008, 124]. Un Perot era segundo cónsul de Puigcerdà en 1523 [Galceràn Vigué 1977, 69]; y otro Perot Solanell era miembro de la cofradía de «cavallers y gentilshomes de la ciutat de Leyda», en cuyas actas comparece desde el día de su constitución en 1553 y hasta 1582, e interviene en alardes y juegos caballerescos en 1553 y 1554 [17]. Ya muy a finales de siglo, otro Perot Solanell es tratado alternativamente de *donzell* o de *micer*, denotando también su pertenencia a la pequeña nobleza ciudadana, y comparece como uno de los encargados de hacer la reducción de las medidas de Ribes de Freser a las de Barcelona en 1593, según un documento datado en Puigcerdà [Teixidó 2009, 1901].

¿Serían nuestros Perot y Andreu Solanell miembros de la familia y, jóvenes estudiantes, se dedicaran, con otros amigos o colegas también, a hacer farsas y comedias, latinas y romances? Se seguiría, por supuesto, una tradición de teatro vinculado al mundo estudiantil y no desdeciría nada de esa «extraña confusión a la hora de precisar la inserción social» [Hernegildo 1997, 153] de los primeros cómicos, como Encina, un alumno de Nebrija en la Universidad de Salamanca, de Lucas Fernández, beneficiado y cantor de la catedral y con una formación latina y en las escuelas de artes, y, por supuesto, de la de otros que, desde los estudios, en las órdenes religiosas, en la

---

[17] Véase el libro capitular de esta cofradía de San Jorge en Pérez & Lladonosa 1980, 88, 91, 93-94, 96, 422; también, Esteve 2005, 6, n. 20.

Puigcerdà, donde pudiera residir su familia, también quedan en pie otros problemas que plantea. Por ejemplo, la lengua en que la obra de Terencio se representara. Es posible que los conventos de franciscanos y de dominicos de esta última ciudad sustentaran estudios, especialmente los segundos, pero no sabría decir si llegaban a un nivel de exigencia académica como para montar un *Eunuco* en latín y contar con un público capaz de entenderlo. Queda esta constatación, por ahora, pendiente de esa investigación en los archivos de Puigcerdà. Si, como veíamos más arriba, algunos humanistas como Juan Maldonado recomendaban que se leyera y tradujera en clase la obra de Terencio, es posible que, a falta de una versión publicada, el *Annuch* de Solanell fuera resultado de ese trabajo. Partiendo de una supuesta condición de actores profesionales de los Solanell y su compañía, Rubió dio por sentado que «la comprensió» de lengua castellana en Puigcerdà «havia d'ésser escassa» entonces, y su mera sugerencia de que la obra de Terencio se hubiera representando en catalán, es aceptada como algo más que una posibilidad por los historiadores más chapados, quedando ya a día de hoy verdad asentada en los 'viquipédicos' tratamientos del tópico. Quizá, en el contexto actual de una visión anacrónica y algo politizada de estos asuntos, sea importante dilucidarlo; como lo era también justificar el montaje en el Puigcerdà de 1542 de una comedia en lengua castellana como la *Claudina*, que Rubió y sus epígonos explican por el hecho de que, «amb motiu de la invasió del Rosellò pel francesos i del setge de Perpinyà, hi haguèss companyies de soldats castellans a Puigcerdà» [Rubió 1964 (1949), 155] que fueran los inmediatos destinatarios de la obra. Es cierta la presencia de la soldadesca, pero no parece que solo 'castellana', como se aprecia en el *Dietari de la fidelíssima vila de Puigcerdà*, en el que se consigna la llegada en 1542 de compañías «de la terra» al mando de Antic de Cabrera, otra de arcabuceros catalanes enviados por la ciudad de Barcelona, y en fin dos más, una al mando de don Diego de Acuña y otra de

alemanes [Galceràn Vigué 1977, 39-40]. La mayor parte de los soldados que allí se aposentaban eran catalanes, integrados en varias compañías; una más, sin embargo, al mando de un castellano y otra alemana. Desde una rigurosa perspectiva literaria, según deducíamos más arriba, con el apoyo del más ilustre historiador actual del teatro catalán, la nueva comedia popular urbana no tuvo ni tradición ni representación alguna en lengua catalana por estos años, si descontamos ensayos pintorescos o cortesanos, como la parte catalana de la *Comedia Serafina* de Torres Naharro, *La Vesita* de Fernández de Heredia o las piezas bilingües incluidas en *El cortesano* de Milán o Milà —no se puede descartar, además, el hecho de que una preparación tan oportuna como la de la *Claudina* fuera no tanto para entretener soldados, que también, como para recibir visitas de más alto rango en la ciudad: los estudiantes se solían desplazar o salían del ámbito académico, y, así, una de las dos representaciones del *Eunuco* precedido por el coloquio de Juan Ángel tuvo lugar en el Palacio Real valenciano—, y que, por tanto, lo que los catalanes veían, y seguramente entendían bien, sobre todo en los ámbitos en los que se hacía el nuevo teatro, los urbanos, eran principalmente las farsas y comedias en castellano como la *Claudina*, que también leerían puesto que menudeaban en el mercado de la literatura popular impresa. Estas y otras predisposiciones de Rubió están, por supuesto, en una línea historiográfica sobre la evolución de la cultura catalana en torno al concepto romántico de la *decadència*, según el cual todo lo que no era autóctono era impuesto, como si los 'actantes' culturales fueran meros objetos pasivos y no desencadenaran ellos mismos, como nuestro Solanell y sus colegas, los cambios, normalmente en aras de la renovación cultural y sin más exigencias que las de sus destinatarios [25].

. . .

---

[25] Con excusas por la extensión de la cita, me permito traer aquí el válido aún estado de la cuestión

asegurar la identificación, aunque no albergó muchas dudas sobre ella, después de la comparación que en ocasiones, a lo largo de este estudio, se hará con otra obra de Francisco de las Natas que sí conservamos completa, y que nos permitirá encontrar alguna sintonía que, aunque dándose también en otras de un género tan reiterativo como es la comedia popular urbana, servirá para concluir que, por lo menos, conservamos una partecilla de la *Comedia Claudina* impresa en 1536, la del pastor Penuquillo. Me refiero a la *Comedia Tidea*, cuya única edición conocida de 1550 [28] anda también extraviada, después de haber engrosado el volumen misceláneo de la Biblioteca Real de Munich dizque desaparecido durante la segunda guerra mundial [29]. Contamos, sin embargo, con una edición realizada sobre la anterior en 1913, y otra moderna basada en esta [30].

Hay diferencias entre las dos piezas de Francisco de las Natas. De entrada, la *Tidea* consta de cinco *jornadas*, siendo, así, una comedia que sigue el modelo estructural de Torres Naharro, pero bajo el impacto de la tradición celestinesca, tanto narrativa como teatralmente, pues se representan los amores de Tideo y Faustina con la intervención de una celestina calcada de

---

[28] Leandro Fernández de Moratín cita en sus *Orígenes del teatro*: «Comedia llamada Fidea compuesta por Francisco de las Navas» situándola en el año 1535 de su «Catálogo de piezas dramáticas» (Fernández de Moratín 1830, I, 168); como dice tomarla del Índice de Valdés, está claro que se trata de un error (véase Bujanda 1984, 466-467, n.º. 461), que dependerá de la persona que le ha pasado la ficha (véase García-Bermejo Giner 1996, 98, n.º. 21).

[29] Para las circunstancias de la perdida edición véanse las precisiones de Fernández Valladares 2005, 1360-1361; García-Bermejo Giner 1996, 118-119, n.º. 117; además de lo más abajo expuesto sobre el afloramiento de, al menos, tres de las piezas que se conservaban en el volumen, lo que nos hace concebir esperanzas sobre la supervivencia de las demás.

[30] Véase Cronan 1913, 1-80; del texto de esta edición parte en la suya Pérez Priego 1993, 135-209. Citaré esta obra por el número de verso, que naturalmente coincide en las dos ediciones.

la de Rojas, Béroe o Beroe [31]. El papel de los pastores es en esta obra bastante secundario y da la sensación de que Francisco de las Natas los mantiene en escena por inercia teatral, convertidos ya en protagonistas de intermedios entremesiles, de *autos de pastores*, ora por exigencias del público habituado a estos tipos, ora, más probablemente o también, por las de unas compañías profesionales con actores especializados en papeles de este tipo, que sin duda gustaban. De un modo u otro, sin embargo, la intervención de los pastores se anuda más o menos levemente a la acción principal y se justifica la presencia de estos [32]. En el caso de la *Tidea*, serán los rústicos de nombre bucólico virgiliano –De las Natas, como es sabido, fue traductor de la *Eneida* en versos de arte mayor–, Damón y Menalcas, quienes pongan al corriente a su amo de los amoríos de su hija Faustina con Tideo, y del peligro que, por ende, corre su honor. La obra tiene en total 2531 versos, de los que casi un quince por ciento, 379, están puestos en boca de los pastores. Estos permanecen en la escena siempre solos, por lo que es de suponer que los actores que los representaban se desdoblaban en otros papeles.

La *Comedia Claudina*, en cambio, constaba de tres *jornadas*, pues en la señalada como tercera en nuestro papel de actor se resuelve la acción; debía de ser una comedia más breve

---

[31] La relación con *Celestina*, así como también con el *Aucto del repelón* de Encina, y el efecto de la *Aquilana* de Torres Naharro, ya la puso de manifiesto Romera-Navarro 1921, quien además alaba la obra como buena pieza dramática en mediocres versos: «La ejecución es tan acertada en la *Tidea* que bien merece figurar esta comedia, por su traza armónica, por su desarrollo regular, por su dialogo rápido y vivo, por su arte escénico, entre las más felices de nuestro primitivo teatro»; juicios y filiaciones que retoma Crawford 1937, 99-100, en los pocos párrafos que dedica a la obra.

[32] Quizá con menos fuerza de lo que señalara Romera-Navarro 1921, 197: «La escena de los pastores encaja bien en la comedia, y no cabe considerarla a modo de paso, porque, aparte su brevedad, está enlazada con el desarrollo del asunto principal».



a Juan Melena que mire si se ha ausentado (vv. 210-213). Seguramente la encuentran yacente, entendiendo que, «cansada de su duelo», se había quedado dormida; y, esperando albricias, deciden despertarla (vv. 216-218). El hallazgo del pastor suicidado en la tradición eglógica o, en el caso de Encina, de Plácida al lado de una fuente, hubieron de ser también referentes para el autor de la *Claudina*, aunque en su caso se deduce que los pastores tardan en advertir que la protagonista está, efectivamente, «más p'allá que non p'acá», como dice Juan Melena. Parece, sin embargo, que este, habiendo intentado o no despertarla, decida tomarse la *estrena* por su mano y empieza a registrar las pertenencias de Claudina, a las que quizá pudiera haberse asignado un sentido —¿regalos del galán? ¿medios de anagnórisis?— en la jornada primera, y la protagonista hubiera decidido incluirlas en su equipaje al partir tras de Coliseo. Parece que también examinan algunas de las prendas que Claudina lleva puestas. En el curso del registro los pastores no reconocen o identifican mal esos objetos, lo que generaría una serie de malentendidos cómicos (vv. 219-270). En todo caso, los textos de Penuquillo apenas nos dejan entrever qué ocurre con la dama, y, una vez verificada su muerte, empezarán a preocuparse y temer a la justicia. Doy de lado a otras suposiciones más escabrosas que podrían ocurrirnos al leer las palabras de Penuquillo en esta escena, pues que sin duda son el resultado de una busca de ambigüedad semántica con fines cómicos por parte del autor. Al final de este episodio da la sensación de que los dos pastores han organizado una puesta en escena, moviendo a Claudina para que parezca dormida, sugiriéndolo así a la comitiva que se acerca, especialmente a Coliseo (vv. 286-290).

La llegada de este y del pastor Sostregudo principia una nueva escena (vv. 283-284). El primero le muestra a Claudina echada; Penuquillo achacaría el fingido desmayo o sueño a la emoción producida al saber el hallazgo del amado reaparecido, y sugiere se le despierte «con la mano», en donde no sé si propone se haga con violencia (vv. 286-290). Al no

despertar de ningún modo, se la da por muerta, quizá a causa —arriesga Penuquillo— de la pena o inquietud de amor («coxixo»). Es de suponer una reacción de Coliseo parecida a la de Vitoriano en la obra de Encina: lamentos, declaración de su intención de suicidarse, intento por parte de los pastores de quitarle de la cabeza tal disparate (vv. 295-299) [53], y hasta es posible que se produjera un desmayo de Coliseo, cuya ausencia o falta de presencia dramática sobre la escena harían más verosímiles las soluciones que proponen los pastores, como la de quemar el cuerpo de Claudina, pues «murió desesperada» (v. 302), es decir, se suicidó y no tenía derecho a sepultura en sagrado, y hasta parece que preparan la hoguera donde hacerlo (vv. 291-305). Es entonces cuando a Penuquillo se le ocurre otra solución, la de resucitar a Claudina por medio de un conjuro, no sin antes hacer alarde de sus habilidades y experiencias anteriores en el terreno de la sanación o de otras prácticas que, por lo general, no eran propias del pastor en el teatro del siglo XVI. Penuquillo sería, así, el único pastor nigromante no burlesco de la escena del siglo XVI.

El tipo del mago o nigromante en el teatro del siglo XVI ha sido estudiado en el ámbito del teatro profesional y de la comedia urbana, en torno a la tradición de la comedia humanística y celestinesca y a partir de la obra de Alonso de la Vega, Juan Timoneda o Lope de Rueda, nómima a la que añadí un autor que redescubrí y cuyas obras andaban perdidas desde el siglo XVII, Juan de Vergara [54]. Apenas atendida es

---

[53] Compárense esos versos con los que Suplicio, el criado de Vitoriano, dice en la *Egloga enciniana*: «¿Tú quieres perder el alma | con el cuerpo? ¡Tú estás loco!» (1508-1509).

[54] Para los primeros, véase Alonso Asenjo 1991; añadí al corpus anterior de nigromantes del teatro español al moro del *Coloquio de Selvagia* de Juan de Vergara, tan parecido al Mulién Búcar de Rueda (Cátedra 2006, 298-319). Más recientemente, Lara Alberola 2014, 408-425, vuelve sobre el asunto, pero no parece conocer la publicación anterior y, por tanto, la obra de Vergara, o no la considera interesante. Para la tradición celestinesca y su relación con las prácticas

la presencia del pastor que ejerce las funciones de intermediario entre este y el infra-mundo, al que, aunque no se puede llamar nigromante o brujo, pues no lo es ni profesionalmente ni en razón de una formación real o fingida, como algunos de esos personajes del teatro de la segunda mitad del XVI, tiene, sin embargo, entre sus habilidades –de las que presume– también la de conjurar, que puede llegar, como en nuestro caso, a proponerse como un verdadero rito convocatorio de los habitantes de los infiernos, mediante las prácticas preceptivas de encerrarse en un cerco y valerse de adminículos u objetos para la consecución de lo que se proponen. El proceso de acercamiento entre hechicera y nigromante, que sostiene Lara Alberola, potenciándose la construcción literaria de la primera en perjuicio del segundo, cada vez más venido a menos en relación con su arquetipo histórico [Lara Alberola 2014, 425-432], se podría comprobar también en personajes del teatro popular como el de Penuquillo, varón hechicero y con sabiduría algo nigromántica. Nos las habremos, sin embargo, con un tratamiento fundamentalmente literario, de raigambre clásica –no debemos perder de vista la maga de Valladolid de Mena o su modelo de Lucano, que conjuran un alma temporalmente–: Penuquillo conjura para operar una verdadera resurrección, acto que, por su propia extremosidad y ficcionalización, ni siquiera preocuparía a los más extremos de los tratadistas como Castañaga o Ciruelo, por citar dos contemporáneos de la *Claudina*, ya que esa es capacidad que no entra dentro de las aceptadas como auténticas en el ámbito de la brujería ni de la nigromancia históricas.

Solo en una ocasión, que yo sepa, encontramos expresamente mencionado en la nómina de personajes de una pieza teatral un pastor al que se le asigna función parecida a la de nigromante, en la *Égloga pastoril nuevamente compuesta, en la qual se introducen cinco*

---

mágicas, véase Lara Alberola 2010, 99-145, & 2014, 374-408.

*pastores, y el uno es encantador*, cuya edición más antigua documentada –Pérez Priego propone con razón una edición valenciana anterior a 1520– es la que figuraría en el *Abecedarium B* colombino, más o menos de hacia 1536, que es cuando la adquiere don Hernando en Valladolid [55]. Pero la única que ha sobrevivido es burgalesa de hacia 1550, otrora también en el famoso tomo extraviado de Munich. Ahora bien, este *encantador*, el pastor Llorente, que se vende haciendo alarde de increíbles habilidades de verdadero nigromante («Yo hago a la mar que se abra, | aunque brama, | y cuento todas las arenas, | y mato dos mil vallas, | y torno de cabro cabra, | y al sol, y también la luna, | aunque es una, | y asimismo las estrellas, | si Dios quiere, ni él ni ellas | no harán claridad ninguna» [vv. 881-890]), no es más que un sanador, que se vale de la aplicación ordenada de remedios físicos y untos, de acuerdo con un ritual destinado a curar la enfermedad de amor a otro pastor, Climentejo, y que no se diferenciaría de las prácticas de las sanadoras y sanadores profesionales documentadas en el siglo XVI merced a los procesos de la Inquisición [56]. De esa profesionalidad es indicio, naturalmente, el hecho de que tasa su trabajo en términos realistas: el enfermo ofrece el desorbitado e imposible pago de cien cabrones, entre otras cosas; el encantador repone que hará su trabajo, en principio, «por menos de unos calçones | que me endones» y un «capote» (vv. 855-870), aunque según avanza en la oferta fija otros

---

[55] Pérez Priego 2015, 933, atendiendo los materiales inéditos facilitados por Mercedes Fernández Valladares.

[56] Kohler 1911, 294-296, Cronan 1913, 333-365; Pérez Priego 2015, 965-966. Para el personaje del encantador, el mismo Pérez Priego 2015, 938-939, que cita algunos casos paralelos en el teatro del siglo XVI, pero todos ellos de personajes femeninos y no pastores, como bien señala: «La diferencia esencial es que aquí es un personaje masculino, un pastor, algo encantador y hechicero, que no necesita invocar al diablo, sino que cuenta con la ayuda del Dios verdadero». Véase, al respecto, Lara Alberola 2010, 99-145.

Voy a dedicar ahora alguna página a la *Florisea* en relación con nuestra *Claudina*, no solo porque en ella aparece un conjuro pastoril cómico-paródico, como algunos de los anteriores, sino porque existe una relación clara entre las obras de los dos Franciscos. Es necesario volver a revisar la datación de esta pieza, que, adelanto, es muy anterior a la de sus dos ediciones conocidas. Ya Benavides Lillo propone fecharla entre 1535 y 1540 [1960, 53], pero la opinión autorizada de Canet negando antigüedad a la obra en razón de su estructura en tres jornadas ha pesado más en la crítica, que sigue datando la *Florisea* a mediados de siglo [66].

Siento mucho no tener más remedio que disentir de mi admirado amigo y colega. No entro ahora en los datos históricos que permiten contextualizar la *Florisea*, empezando por los relativos al mismo autor Francisco de Avendaño, o los que permiten identificar al Juan Pacheco, destinatario de la obra en las ediciones de 1551 y 1553 y aludido incluso en el cuerpo del introito, con un hijo natural de la casa de Escalona con cierta relevancia en la corte de Carlos I en el paso de los años veinte a treinta del siglo XVI. Del estudio que habrá de acompañar una nueva edición de la obra, en la que trabajo, tomo aquí solo lo que tiene que ver con datos objetivos sobre su difusión y su relación con la *Comedia Claudina*, que es lo que interesa primordialmente en estas páginas.

Sin ir más allá del examen del texto de las dos ediciones conservadas de la *Florisea*, se deducía ya la existencia de, al menos, otra anterior, que permitiera explicar la extraña

---

de Augsburgo, el profesor Haensch, que he supuesto el veterano hispanista muniqués Günther Haensch, profesor de la Universidad de Augsburgo, al que he escrito en varias ocasiones, pero del que no he obtenido respuesta.

[66] Canet 1991, 36. Ya Crawford 1937, 79, consideraba esta estructura de la *Florisea* «an innovation at that time», es decir, en el de las ediciones conocidas de la obra, 1551 y 1553.

incorporación de una octava que aparece a seguido de la portada en las dos ediciones conocidas de la obra antes de su natural comienzo, el introito en boca de un pastor:

Dos de alta sangre y claros mineros  
deste solar de Avendaño llamados  
supieron estar en un yermo apartados  
estos salvajes dos carniceros  
matando, comiendo los pasajeros,  
cuya gran saña y ferocidad  
vencieron con [grande] magnanimidad  
y assí los rendieron por sus prisioneros.

Pienso que se trata de un texto de servicio ecfrástico —nótese la deixis en los vv. 2 & 4— que solo tiene sentido si explica una ilustración o a un escudo parlante de la familia Avendaño, un pasaje de cuya historia mítica aquí recuerda. He reproducido el texto de la edición de 1553 —*posterior*, aquí no *deterior*— porque en la de 1551 el v. 4 ha sido modificado en «dos grandes salvages y muy carniceros», cambio que elimina la deixis porque se carecería ya de la xilografía original como la que ilustraría su antígrafo —si es que aún la llevaba—, mientras que la de 1553 lo transcribe tal como figuraba en el modelo impreso que propongo aquí ilustrado con esa imagen [67].

Hoy, además, con al menos parte de la *Claudina* publicada en 1536 delante de los ojos que permite reconstruir su estructura en tres jornadas, no habría tampoco oposición alguna para la datación temprana de la *Florisea* también en tres jornadas y en la que su autor reivindica ser el primero en utilizar la nueva estructura. Pero, sobre todo, esta se apoya mejor en hechos objetivos de tipo textual y bibliográfico. Un hecho es la posible cita de la *Florisea* en la *Claudina* y otro la existencia de una edición anterior que parecía, como acabamos de ver, deber inferirse de los mismas ediciones de 1551 y 1553.

---

[67] Incorporo, sin embargo, *grande* entre corchetes que omite 1553 en el verso 7, y que Bonilla y San Martín ya repuso.



conjuradores, hechiceros, nigrománticos y adivinos, por se mantener y tener de comer abundantemente, y tienen con esto las casas llenas de concurso de gente» [69].

Pero hay un detalle que me parece revelador de la segura relación entre la *Claudina* y la *Florisea*. En los versos 313 y 315 de la primera hay una rima idéntica, «sacristán», que necesariamente ha de ser un error; justamente, en la *Florisea*, cuando hace acto de presencia la Fortuna caracterizada monstruosamente sin ojos, sin orejas y sin pelo y con una rueda en la mano y un buen capazo, y los pastores la identifican con un «diabrazo» (v. 1513), uno de ellos, Salaber, propone llamar «a Pedruelo el rabadán | que sabe de sacristán | y el nos la conjurará» (vv. 1491-1493). Lo que seguramente tendría Penuquillo en su papel, y habría de figurar en la edición de la *Claudina*, sería «Pedruelo el rabadán», una cita literal de un verso de la *Florisea*, aunque claro está se superpone la referencia a la sacristanía, que el mismo Penuquillo se atribuye al diseñar un currículum paralelo, si bien más breve, como hemos visto más arriba.

Fuera de estas deducciones meramente textuales derivadas, en primer lugar, de los ejemplares conservados, en los que figura la octava efrástica, y, en segundo lugar, de la relación y cita de la *Florisea* en la *Claudina*, que, de entrada, nos sugiere la existencia de una edición anterior a 1536, fecha de la *Claudina*, tenemos evidencias documentales que prueban que Francisco de Avendaño fue autor de teatro antes de 1537, ya que Hernando Colón registra en su *Abecedarium*, col. 650, una pieza del mismo hasta ahora no incluida, que yo sepa, en las bibliografías: «Francisco de auendaño comedia de la fortuna. 12355.☐», es decir, de acuerdo con la indicación posterior al número que habría de tener en el *Registrum*, la *Comedia de la Fortuna* era un libro in-4º impreso a dos columnas. Avendaño, por lo visto, se sentía a gusto poniendo a la Fortuna sobre las tablas,

---

[69] *Apud* Benavides Lillo 1960, 69.

pues en la *Florisea* es también un personaje principal, con papel muy destacado en la última jornada de las tres de que consta la comedia, necesaria para el final de la obra, pues dota a los enamorados con un buen puñado de ducados y promete al extraño personaje Muerto un cambio en su suerte. Llamaría mucho, además, la atención a tenor de su puesta en escena tal como se deduce de la obra, con una cara totalmente tapada sin pabellones auditivos, sin ojos y sin pelo, con la rueda que la representa y con un gran cesto, elementos todos caracterizadores de la Fortuna que serán explicados y desvelados por ella misma, como si de un emblema se tratara, al final de la pieza.

Ahora bien, rebuscando en el *Abecedarium B* y en el *Supplementum* el íncipit del libro correspondiente al número 12355, por si pudiera aportarnos datos más precisos sobre esa nueva *Comedia de la Fortuna*, nos salta a la vista en col. 1485, lín. 15: «Quien ouiesse tan [*sic*] uẽtura ã auerse de casar. 12253. 12355». Ese es el principio del *Romance nuevamente hecho por Andrés Ortíz en que se tratan los amores de Floriseo y de la Reyna de Bohemia*, del que se han descrito tres ediciones [70]. Aunque pensé en un principio que Avendaño pudo tomar el primer verso del romance o parte de él en el introito con la intención de subvertirlo enseguida en boca del rústico que lo dice —no sería el primer caso, sin ir más lejos así procede el autor del *Auto de Clarindo* en su introito, en el que el pastor destroza un fragmento de romance—, pronto volvió a saltar de nuevo en el *Abecedarium B* el dichoso número 12355, col. 1180, lín. 12: «Nora buena este ella pero señores dios uos. 12355», que es, justamente, el principio de la *Comedia Florisea*. Por tanto se deduce que, de un lado, esta circuló antes de 1536 con el título de *Comedia de la Fortuna*, distinto, pues, del que nos conservan las ediciones tardías de los años cincuenta; y, de

---

[70] Véase Rodríguez-Moñino & Askins & Infantes 1997, nos. 408-410, y adiciones bibliográficas en Askins & Infantes & Puerto 2014, 111.

¶ Y ahora síguese el texto del papel de Penuquillo en la «Comedia Claudina».

En el caso de la *Comedia Claudina*, de la que no conservamos más testimonio que la parte correspondiente a Penuquillo, y dado que se reproducen en este libro las partes de actor completas, me he decidido por una edición no excesivamente conservadora o paleográfica — eso sí, en la que se respeten las particularidades fonéticas y algunas gráficas—, facilitando un texto comprensible por medio de la puntuación, a pesar de los problemas que comporta el hecho de que solo conservemos una parte de actor, lo que es, si se quiere y salvando diferencias, como reconstruir un villancico a cuatro a partir de una única voz de alto conservada. Se advertirá, por ende, que he resuelto las rarísimas abreviaturas, fundamentalmente la de consonante nasal con trazo superpuesto, y también que he separado palabras juntas o aglomeradas por razones fonéticas, tan habituales en el lenguaje teatral pastoril; en los aparentes casos de elisión vocálica tras palabra terminada por vocal, dando formas con *s* líquida, los evidencio: *buena steys* lo edito *buena·stéis*. He transcrito *i* y *u* en los casos en que está clara la condición meramente vocálica de *j* e *y*, o *v*, respectivamente, como por ejemplo en *veys* por *veis* o *vno* por *uno*. Sin embargo, me abstengo de cualquier cambio o reposición en los casos en que estoy convencido o dudo si repercutiría en la valoración fonética; así, por ejemplo, mantengo *sobayado* (v. 28) o *ijos*, y no edito *sobajado* o *ijos*. He respetado también las grafías catalanas, como, por ejemplo, *ny* para la prepalatal *ñ*, y las confusiones de *c* por *s* (*ci* por *sí*, verbigracia) y *s* por *c* (*asen* por *acen*, ‘hacen’). Todos los grupos con *q* inicial que no

se mantienen ahora los he transcrito con *c*; así, edito *cual* y no *qual*. He acentuado monosílabos que podrían suscitar ambigüedad, verbigracia *so* en el caso de que se trate de la primera persona de indicativo del verbo *ser*.

Por lo que se refiere a la transferencia en la edición de la estructura original de la puesta en página, nos permitimos algunos cambios, como el de incorporar el nombre del personaje al centro y en línea independiente. En este caso, son las limitaciones del espacio de la mancha por la que hemos optado lo que nos obliga a romper la estructura original, si queremos, además, numerar los versos.

Nuestra parte de actor es un cuaderno de 10 hojas, quinternión, de *circa* 280 × *circa* 95 mm., foliado a lápiz modernamente. El texto de la comedia se extiende entre el fol. 1r y 6r; los apuntes de Solanell, en los fols. 6v-7r; los fols. 7v a 9r están en blanco; el 9v tiene abajo ciertas notas que hemos comentado, y del 10 solo se conserva un fragmento en blanco por ambas caras.

Algunos errores como el de copiar en un verso la continuación de otro quizá se producen más fácilmente si se copia al dictado, como se puede ver en el verso 80. Aunque también es verdad que, caso de utilizar un antígrafo con los versos copiados de seguido con sola la *virgula*, también se producirían estos errores, aunque, en este caso, fuera razonable esperar muchos más de los pocos que aquí se encuentran.

[1<sup>a</sup>] JORNADA II<sup>a</sup>

PENOQUILLO, SOSTREGUDO,  
JUAN MELENA, CLAUDINA

PE[NUQUILLO]

¡O, que en horabuena·steis  
los sinyores, con el ható [1];  
mucho tiempo vos goséis,  
sin quedar hora ni rato!  
Yo so, digo, 5  
el nieto de Juan Vodigo,  
y me llaman Penuquillo.  
Só sagal de tal abrigo,  
que olgués de conocello.  
¡Qué ciscar [2]! 10  
¡Acabá, pues, de hablar!  
¡Válale el diablo tal natío!  
¿Y qué asen de mirar?  
¡Porque, soncas, no me río!  
¡Mal peccado! 15

[1] *hato* pienso que, en este caso, significa el grupo de gente popular, ‘gentuza’ incluso, que estaría tras de los *señores*. Cabe también la posibilidad de que, teniendo en cuenta el ofensivo discurso propio de un *introito* o, como en este caso, de la entrada primera del pastor en lo que parece una especie de entremés pastoril o *auto de pastores* en el cuerpo de una comedia más extensa protagonizada por gente de ciudad, *hato* sea directamente un modo de hablar insultante del rústico a todos los espectadores. No se puede descartar, sin embargo, que trate de pastores a todos los presentes, y en tal caso habría que editar: «con el ható | mucho tiempo vos goséis».

[2] Penuquillo alude al ruido que habría en el patio o en el lugar donde se desarrollaba la representación, en el que se supone que los espectadores hablaban entre sí. Aunque este parlamento de Penuquillo está al principio de la jornada segunda de la pieza, funciona de hecho como un *introito*, cuyo fin es, entre otros, concentrar la atención en la representación.

¿Si me tiene·nquillotrado [3]  
cualque dialo de traición?  
¡No vos frita [4] mi cayado  
aun quisás, haón, aón!  
¿Y an llegáis? 20  
¡Tirta·fuera, n’os metáis!  
¡Guarte allá tú, res maldita [5],  
dosm’al dialo, si llegáis!  
¡Sí, quisá que vos le frita!  
¡O, mal grado, 25  
si no estó amadrentado!  
Este diabo de terrunyo,  
que me tiene sobayado,  
estos iyos del demunyo  
deste llado 30  
todo el pelo me an sacado.  
¡Yuro ago a santa Venya [6]  
que me tienen ya cansado  
de sobar aquesta grenya!  
¿Qué aré? [1<sup>v</sup>] 35  
Quiero hir ci hallaré  
aquest’otro companyero.  
Mas de aquí le llamaré  
ci estará por este apero.  
¡Sostregudo? 40  
¡Hala ha, hi de cornudo,  
do al dialo a ti y a tus mientes!

[3] *enquillotrar* en este caso es *enredar* o, incluso, *cautivar*. El *dialo*, ‘diablo’, podría interpretarse en sentido recto o solamente como un modo de hablar para referirse a quienes están molestando o han molestado al pastor. Si esta escena recupera el modelo del *Auto del repelón* de Encina, tal como parece también en la *Comedia Tidea*, Penuquillo estaría aquí en huida, removiéndose y defendiéndose aún de quienes lo estarían repelando un rato antes.

[4] Así lo leo, como más abajo en el v. 23, en palabra rimante. Será del verbo *fritar* forma leonesa de *freír*, que en este caso significa ‘golpear’, ‘freír a golpes’.

[5] No ayuda mucho el texto del manuscrito (*guarte alla tu res mal dita*) para dar con lo apropiado. Entiendo *res maldita* como un insulto, pero la verdad es que *res* no es, precisamente, un vocablo demasiado utilizado en el teatro pastoril. Podría proponerse *guarte allá, tu·res maldita*, pero no puedo justificar la forma femenina.

[6] Respeto aquí la forma *Venya*, y no edito *Venia*, aunque es evidente que se trata de juramento, acaso humorístico, por *Santa Eugenia*, origen del topónimo castellano *Santovenia*.

1 O está adornada como *littera notabilior*. 7 Hay una raspadura al final de *penuquillo* con resto de un trazo de abreviatura de nasal o abreviatura al final; podría tratarse también de una puntuación. 16 En esta parte del texto hay ligeras pérdidas por oxidación de la tinta y posterior restauración del papel; y, así, la *t*- de *tiene* apenas se lee. 27 En el manuscrito se lee *terrüyō*. 47 En el manuscrito *pescucudo*. 53 En el manuscrito *veys*, que me permito enmendar *ves*. 66 Sobre *pe/* del nombre del personaje cancela *so/* que es como se indica el nombre del otro interlocutor. 80 Tras de *buera/* cancela *asi va desa* el principio del verso siguiente. 85 En la abreviatura del nombre del personaje, *so/*, sobre la o hay un trazo de abreviatura de nasal. 122 Después de *trabayes* cancela un trazo que podría ser el principio de *yo* con que comienza el verso siguiente. 160 Antes de la acotación que precede a este verso y a la misma línea se cancela *Juan/*. 192 En el manuscrito se lee *llosanda*. 193 Después de *hartare* cancela *q* principio de *quanto* que comienza el verso siguiente. 200 Al parecer, había escrito primero *tu tien ella* y luego corrige entre líneas cancelando *en ella* y añadiendo entre líneas *ens illa*. 205 La abreviación del nombre del personaje es *sō*. 217 Antes de *buena* cancela *buen*. 221 En el manuscrito parece leerse claramente *fon*. 341 En el manuscrito *y a*, olvidando seguramente la tilde de la abreviatura de nasal sobre *a*. 351 *-a* de *una* entre líneas sobre algo cancelado que no leo. 352 En el manuscrito *sto*. 374 En el manuscrito *muere*.

### ¶ Tres. El Judas de la «Tragedia Josephina» de Micael de Carvajal 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼

¶ Y primero síguese un estudio sobre, entre algunas cosas más, la relación de este nuevo papel de actor con las ediciones en la actualidad conocidas de esta obra.

Seré mucho más breve en mis comentarios sobre el papel de actor al que se dedica este capítulo, no por considerarlo menos importante que el anterior, sino por el hecho de que nos las habemos, al cabo, con una obra conocida y estudiada en el ámbito de la historia del teatro del siglo XVI [1], aunque desde hace ya algún tiempo se viene echando de menos una nueva edición que la haga más accesible, ponga al día las dos antiguas muy meritorias con las que contamos [2], y que entre en

[1] Aparte los estudios que preceden las ediciones citadas en la nota siguiente, cito algunos estudios generales de aconsejable consulta: Hermenegildo 1973, 118-130; Teijeiro Fuentes 1997, 312-338; Pérez Priego 1998d, 115-120; McGaha 1998, 17-85; Grande Queijigo 2001; Patterson 2009, 126-150.

[2] Se trata de la de Cañete 1870, que se vale de la edición toledana de 1546, actualmente conservada en



פרגון וירי ריי  
 מאנרה איל בן אנרי פֿרעה  
 קר אה יוסף אריל אנטארדו  
 די אגנטו אי שפר רייכארד  
 שילי ריינה אובריישון  
 מאנרה מאש קי איסטווארון  
 לי לי אנטאן איל טאלווארד  
 די אגנטו אי איל טאכרד  
 די שיקריטוש קואנטוש טון  
 פואש איל רייז נוש אה אנטלשרד  
 אי אינליז שייכרבו אשן אלטינה  
 יו מאנרו קיקון פרישטינה  
 שו פריגוני אין איל איסטארד  
 קייכנגון נושימה און ארו  
 די שיקמבראר ניש אינשייר טריגז  
 שון רייגשטארלו קון מיגז  
 או ליוואר די מי פירטארד  
 אי פארה איסטו ליט פורניש  
 פיינאש מי גראנדיש אי פורטט  
 די פריזונדיש אי די מואירטיש  
 איל אש אוטראש קי שוליש  
 אי טאנכין פריגונאריש  
 קי טי אובריי קארישטיאה  
 ניקנא אלה קאנה מיאה  
 קי די פאלוש פרוזויאיריש  
 אי פואיש איל ריאן קאכראל  
 איזי נילוש איטאנטו אל קבשה  
 אין שייניאל די ליה אבונדראנטה  
 די אקישטה קאנה ריאל  
 טורו אומבריקון שון קושטאל  
 איניפאנה אינל נילו  
 פורקי שייפאן קי טינגן שילז  
 די פאל פארה קארה קואל

lámina 1

el ámbito y el modo de lectura de este texto, volver sobre las razones de la posible prohibición en el *Catalogus* de Valdés y los avatares de la obra con la censura en el siglo XVI [8]. La datación y la asignación de estos fragmentos a una imprenta hebrea —¿la de Eliezer Soncino en Constantinopla o de su hijo Gersom en El Cairo? [Bertolazzi 1988] (véase lámina 1)— son doblemente necesarias, en lo referente a la popularidad de la obra y su ámbito de difusión y para la datación de la primera impresión española, caso de que esta hebrea fuera temprana, como parece. Aunque habrá que confiar este asunto a expertos, y bien que su descubridor señala que el texto aljamiado no sigue el de ninguna de las ediciones de forma consistente [Gutwirth 1986, 353], sí parece que, por lo menos, esta se asocia a la tradición textual a la que pertenece la edición sevillana de 1545, por cuanto en la impresión aljamiada —al menos en lo que se refiere al fragmento de Cambridge que me ha sido posible consultar— figuran coplas omitidas en la palentina y en la toledana [9], además del hecho de la coincidencia en variantes conjuntivas que, incluso, permiten agrupar el testimonio de Sevilla 1545, el nuevo manuscrito del que aquí hablamos y esta edición aljamiada, como se puede ver, por ejemplo, en lo que más abajo se señala a propósito del verso 3032.

Esta edición es, sin duda, muy importante también para comprobar las metamorfosis que hubo de pasar la obra con la finalidad de adaptarse a situaciones distintas. Los reajustes de que

[8] O, acaso, también la posibilidad de que en la memoria ‘conversa’, supuesta por algunos, de Micael de Carvajal esta trama veterotestamentaria popular en el ámbito hebreo le permitiera un tratamiento cristianizado propio del converso. Véase al respecto Gitlitz 1972 y la contrapartida de McGaha 1998, 21-22, y Patterson 2011.

[9] Concretamente, a tenor de la descripción de Gutwirth y con la comprobación hecha para mí de María Sánchez Pérez —que le agradezco aquí—, figuran los versos 2927-2934, 3095-3196 y 3087-3094, que constan suprimidos en las ediciones palentina y toledana.

¶ Síguese ahora la segunda parte de este capítulo, en que se contiene la edición del nuevo papel de actor.

ENBIDIA  
no hay bondad tras que parar [1] 64

JUDAS  
Hermanos, si abéys mirado [2], 65  
medio día debe ser,  
porque ya el sol, a mi [3] ber,  
ba muy alto y encunbrado;  
y por tanto he acordado  
que así juntos como estamos 70  
nos sentemos y comamos,  
pues que [4] abemos trabajado.

SI[MEÓN]  
Jusepe [5] nuestro hermano 116

JU[DAS]  
¡Cómo [6] estoy muy ufano 117  
con tu sabio preguntar!

[1] Según se ve en el facsímil del manuscrito, parece haberse escrito en primer lugar la cruz o crismón al principio, antes de empezar el texto correspondiente a JUDAS; después se ha escrito el nombre de este sobre la cruz, y luego, en dos partes, el verso de pie, atribuido a EMBIDIA, que es el personaje que habla antes de JUDAS al principio de la *Josephina*.

[2] Esta estrofa de JUDAS la atribuye Toledo1546 a DAN.

[3] A lo largo del manuscrito se aprecia una confusión gráfica entre *m* y *n* que debe atribuirse meramente a la cursividad.

[4] *que* omiten las tres ediciones conservadas.

[5] Había escrito *Josepe* y corrige. *joseph* Sevilla1545 *joseph* Palencia1546 & Toledo1546.

[6] Toledo1546 atribuye estos versos a NEFTALÍ. Antes de *cómo* las demás ediciones conservadas leen *O*.

¡El Dio te dexé lograr,  
que ese es un rapaz muy vano! 120

DA[N]  
se le aze [7] un momento. 140

JU[DAS]  
¿No beys que su pensamiento 141  
no es otro que aquel rapaz?  
Él es todo su solaz.

LE[VÍ]  
se mira como en espeyo [8]. 152

JU[DAS]  
¡Para el Dio que estás comigo! 153  
Oye, hermano, y ay te ten,  
que Jacob ja no nos tiene [9] 155  
ni nos estima en un figo [10].

YS[ACAR]  
dize que [11] nos enbió. 159

JU[DAS]  
Como si fuera enemigo. 160

[DA]N  
como nino de quinze anos [12]. 176

JU[DAS]  
¡Yo no lo puedo sufrir! [13] 177

[7] *hazen* en las tres ediciones conservadas; quizá el rasgo que se aprecia en el manuscrito de la *v* de *vn* hacia atrás haga también las veces de abreviatura de la nasal.

[8] En las tres ediciones conservadas se lee *espejo*.

[9] En el manuscrito, parece que se había escrito *teme* y corrige. Las tres ediciones conservadas leen *tien*.

[10] Las tres ediciones conservadas leen *higo*.

[11] Las tres ediciones conservadas leen *dezid*.

[12] *niño* y *años* en las tres ediciones conservadas.

[13] Omite Toledo1546.

---

#### ¶ Cuatro. Síguense dos breves noticias sobre otros textos de servicio del teatro del siglo XVI

Continuamos con algunos comentarios sobre dos textos teatrales más del siglo XVI, representantes del teatro hagiográfico. Uno era conocido, aunque no había sido publicado al completo ni estaba localizado; se trata de un fragmento del *Misterio de la bienaventurada santa Cecilia*, lo único que resta de esta obra hagiográfica de Bartolomé Aparicio. El otro es una parte de actor correspondiente a tres personajes de la *Historia de la gloriosa santa Orosia* de otro bien conocido autor, Bartolomé Palau. Aunque nos salimos algo del período cronológico de las obras anteriores, pues ninguno de estos dos fragmentos son datables antes de 1560, pertenecen ambos, sin embargo, a obras de la segunda mitad del siglo XVI, y tampoco va a ser necesario estropear muchos árboles para la celulosa que requerirán las pocas páginas de este capítulo.



¶ Primero sobre el «Misterio de Santa Cecilia» de Bartolomé Aparicio.

Desde hace solo poco tiempo ya se puede añadir algo más a lo poquísimo que sabíamos de Bartolomé Aparicio desde que, en 1935, Gillet, en un artículo dedicado al autor, señalaba nuestro desconocimiento sobre la circunstancias y la obra de Bartolomé Aparicio [Gillet 1936, 272]. A su composición teatral de más éxito, *Obra del santísimo nacimiento de nuestro señor Jesucristo llamada del Peccador*, al fragmento que recuperamos hoy aquí por su formato, y a una piececilla incompleta que figuraba en un pliego suelto del siglo XVI [1], hoy se puede añadir un verdadero cancionerillo de nuestro autor contenido en dos pliegos sueltos poéticos del siglo XVI, que forman parte de una de las últimas colecciones que han salido a luz, la de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, descrita en su integridad por Víctor Infantes [2]. En el título de uno de los dos pliegos se prohija su contenido a Bartolomé Aparicio de la ciudad de Villena; y teniendo en cuenta que ambos parecen publicados en la imprenta valenciana de Juan Navarro, en 1561 y 1562,

---

[1] Véase, a propósito de esta su obra principal, sus ediciones y manuscritos, y los relieves citados, lo dicho por Cátedra & Infantes 1983, 99-109, además de García-Bermejo 1996, 150, n.º. 4. Por lo que se refiere a la datación de la que hasta hace poco se creía la más antigua edición conocida de *El Peccador*, ha de tenerse muy en cuenta la enmienda de Fernández Valladares 2005, n.º. 708.

[2] Infantes 2013, n.º. 54 & 86, descripción que pasa a Askins & Infantes & Puerto 2014, n.º. 22.5 & 22.8. Estos dos pliegos han sido publicados por Mahiques & Rovira 2014, que también han ido publicando algunos otros pliegos de la misma colección y estudios bibliográficos.

respectivamente, podríamos situarlo ya como poeta/dramaturgo en el mismo ambiente de Juan Timoneda y los autores por él editados en los años cincuenta y sesenta. Su paso del impreso al manuscrito en las *consuetas* manuscritas de Mallorca –en el códice Llabrés figura la *Obra del Peccador*, siendo una de las pocas en lengua castellana que ahí se recogen, junto con varias piezas de Timoneda [3]– se explicaría bien por ese círculo y ámbito de influencia levantino.

Conocemos la existencia del *Misterio de la bienaventurada santa Cecilia* desde que, en 1895, vieran la luz póstumamente los «Orígenes del teatro catalán» de Milá y Fontanals, en donde este da noticia del mismo y publica una parte del fragmento que conservamos, en la transcripción de José María Quadrado, su descubridor entre los papeles de la Cort Reial de Soller. Este envió a Milá solo la introducción y los versos 1-34, brindándose a «transcribir el resto, si conviene», como se lee en la nota con que cierra la muestra que había enviado a Milá [4]. Por lo visto, este no lo consideró necesario, y publicó solo esta parte. En la actualidad, el folio se conserva en el Arxiu del Regne de Mallorca, sign. Div 37-A 2 [5].

Los 82 versos que se conservan –faltan dos en este fragmento a tenor de la secuencia métrica– no son más afortunados –o menos malditos– que los de otras obras de Aparicio, ni siquiera que los de su cancionerillo antes aludido que son también bastante flojos. El texto se conserva en un castellano fonéticamente muy catalanizado, como ocurría con otros textos castellanos que se integraron

---

[3] Shoemaker 1936; Amicola 1971.

[4] Milá y Fontanals 1895, 228-229 & 360-361. Aunque se cita una edición de Quadrado en una de sus obras históricas sobre Mallorca, no he sabido encontrarla rebuscando en ellas (cf. García-Bermejo 1996, 152, n.º. 10).

[5] Agradezco al profesor Gabriel Ensenyat su ayuda para la localización del fragmento, así como también sus gestiones para la obtención de una reproducción.

Se deduce también que el autógrafa de la parte de actor tenía un texto parecido a las ediciones en vv. 815-818: la pérdida del actual 816, que atestigua solo Fernández-Guerra puesto en boca del personaje cuyo es nuestro papel, el Embajador, hace que no pase al mismo la parte final del *auto segundo*. En el v. 1475 («Sobrino, si yo me abato») concuerdan las ediciones y el papel en una mala lectura del original común, en donde figuraría *auato*, ‘abato’, y traen *mato*, algo sin sentido en el contexto.

No parece, sin embargo, proceder nuestro texto de alguna de las dos ediciones anteriores directamente, pues estas contienen errores comunes que no figuran en él. En los vv. 1635-1636, la dos barcelonesas leen: «Y tu sabes por qué ha sido | de mi amigo?»; Fernández-Guerra trae, a partir de su manuscrito, «¿Y tu sabes por qué ha sido? | Di, mi amigo», mientras que la parte de actor se lee: «Y tu sabes por ha sido | dime amigo».

Naturalmente, esta parte de actor presenta variantes o errores propios. Es el caso de algunas adaptaciones o modernizaciones sintácticas, como la sustitución de un *por que* en v. 771 por *para que*; e, incluso, léxica, como cuando sustituye el *menoscabos* del v. 1271 («sin menoscabos ni daños») por *menospresios*.

Poco más, sin embargo, nos ofrece este testimonio, de cuya edición, a tenor de lo expuesto hacemos gracia con gusto a quien haya tenido la paciencia de llegar hasta aquí.

---

## ¶ Cinco. Unas cuantas consideraciones sobre el formato teatral europeo in-agenda o in-folio faltriquera de manuscritos e impresos de los siglos XV y XVI 🐦 🐦 🐦

**Y**, al menos, gracias a los documentos manuscritos que hemos visto en los capítulos anteriores, se puede documentar la representación real en las tablas de algunos de los impresos del siglo XVI, hasta incluso para tal de cuya ‘representatividad’ alguna crítica moderna dudaba a causa de su notable extensión. Esto, naturalmente, lo podemos documentar con referencias externas a estos y a otros textos impresos del siglo XVI, por más que los detalles que nos den estas referencias sean poco concluyentes en algunas ocasiones. En los casos tratados, sin embargo, podemos constatar testimonios materiales del desplazamiento hermenéutico que implica el paso del texto dramático impreso a la escena, pasando por cambios o reajustes materiales, como el cambio de formato, o la generación de nuevos textos, como el resultante del despiece de una obra para materializar los llamados *textos de servicio*, *papeles* o *partes de actor* o incluso el *original* del responsable de la representación.

Tal como acabamos de ver, dos son los únicos papeles de actor del teatro español anteriores a los años sesenta del siglo XVI de que

del formato agenda si atendemos al ancho reducido del papel en el que se conserva la parte, que generalmente se separaría de lo que restaba en blanco para poder utilizar después este fragmento resultante.

Aunque hay excepciones y es posible reseñar algunos en otros formatos, el estrecho, bien sea para producir un hipotético rollo, o, tratándose de una hoja, usarla como rollo, o bien para escribir una *parte* en una hoja o en varias en forma de cuaderno, se deberá a razones técnicas, económicas o meramente consuetudinarias. De un lado, los textos teatrales de la Edad Media y de la temprana modernidad eran con pocas excepciones, y estas discutibles, en verso, y la medida de este condicionaba la del papel, persiguiendo el ahorro propio en el ámbito de lo que algunos han llamado una «economía de la penuria» [5]. De otro lado, es evidente la comodidad que supone una clara discriminación del texto aislado, y no impuesto a dos columnas, para su manejo, memorización y, en su caso, seguimiento. En fin, este formato era también el de otros especímenes textuales, como libros o cuadernos transportables, verbigracia los libros de cuentas, de asientos o, en general, los relacionados con la gestión administrativa o archivística, circunstancia que permitiría explicar su persistente uso en el ámbito del teatro por ser en muchas ocasiones personas de ese mundo las gestoras del espectáculo en medios institucionales, como el municipal o el religioso.

Por ello, quizá, en este formato se conservan no solo papeles de actor sino también otros instrumentos del ciclo textual del teatro, como, por ejemplo, copias u originales de piezas completas, lo que quizá nos invite a seguir pensando sobre la posibilidad de que, habida cuenta de lo generalizado de la forma *in-agenda* para la parte de actor, quizá el formato

[5] Kuroiwa & Leroux & Smith 2010, n. 29, han explicado en este mismo contexto la destrucción de los materiales reciclables del teatro.

## Le proces dū ieune

moyne & dūng viel gendar me qui plai-  
dēt pour Vne fille deuant cupido le dieu  
d'amours A quatre personages.

C'esta s'auoir

Cupido  
La fille  
Le moyne  
Et le gendarme

C Cupido commence.

A tous amans nres seruiteurs loyaux  
tenans de moy par iustice royalle.  
S'auoir ie fais qua macourt principale  
Comparoissent sans estre desloyaux  
Portant aux dours verges sinez aneaux  
en dis saphirs turquoyes dyamans  
faisas soner menestriez tous nouueaux  
pour se monstre gens loyeux & s'batans  
Viēnt a moy bourguignons & flamans  
Viēnt a moy toutes seyes du monde  
Viēnt amoy picars dietons normans  
Et toutes gens qui en amour se fondēt  
Viēnt a moy ceulx ou hōneur habōde  
Viēnt a moy sans faire demeure  
Viēnt a moy tous ie tiens table ronde  
pour les seruir de pois & de puree

La fille

Oz suis ie seule demeuree  
maintenant ie nay point d'amy  
Et si nay boy iour ne demy  
ie pere mon temps & ma ieunesse  
A leuer de ma forteresse  
Soulas est de moy fort bany  
mon corps qui est frais & plany  
& quant viellesse orde & chagrine  
aura touz prins en sa faisine  
Nen tiendra len compte nemy  
Dieulx me vault faire tout honir  
& prendre en moy des esperance  
Com bien que iaye encor fiance  
A cupido dieu des amans  
Il fait aux vrayz amans aydaice  
J'auray de luy aucun secours  
Mon fait ira fort a rebours  
Saucun petit ne men depart  
Sire cupido dieu vous garc

Cupido

et vous aussi gente pucelle  
Que vouslez vous

La fille

Je vous appelle

211

el caso de la producción teatral de Sebastián de Horozco [Weiner 1975]. A veces sirven de complemento a fines no estrictamente dramáticos, como las piezas ‘inventadas’ por sor Juana de la Cruz en su *Libro del conorte* [Surtz 1982]. Y en alguna ocasión ocupa espacios dejados en blanco en libros impresos de más cuerpo, o son encuadernadas con ellas, como ocurre con el *Auto de la huida a Egipto*. Este texto, escrito sobre un quintero que encabeza un volumen con dos impresos, estuvo en un monasterio de monjas clarisas, como es sabido, y está escrito con una letra que no es de las más habituales en el ámbito profesional de la Castilla de la primera mitad del siglo XVI, recordando por su crecido tamaño y verticalidad las trazadas por las manos aristocráticas femeninas y masculinas, aunque bien es verdad que esta mucho mejor formada, aunque sin concesiones a una *ordinatio* compleja [21].

Ante un panorama como este, resulta más interesante aún la supervivencia de las dos *partes de actor* de la primera mitad del siglo que hemos estudiado en los capítulos anteriores y a propósito de cuyas particularidades gráficas nos extenderemos en el capítulo que, sin más, sigue ahora.

---

[21] Véase un facsímil en García Morales 1968. A principios del siglo XVI, la de la escritura es también una destreza cada vez más presente en el ámbito femenino, especialmente monástico, aunque también entre los miembros de la nobleza (Cátedra & Rojo 2004). Un testimonio interesante sería cierta farsa francesa de los primeros años del siglo XVI, la *Farse des femmes qui apprennent a écrire en grosse escripture*, al parecer perdida (Droz 1935, XLV), en los orígenes acaso de la configuración de personajes de marisabidillas. Me pregunto si esta *grosse escripture* no será parecida a la del manuscrito de nuestro *Auto*.

---

¶ Seis. Síguese el último capítulo en el que se reflexiona sobre la escritura del texto teatral, con atención a la puntuación, según el «Cancionero» de Encina y otros textos teatrales de la primera mitad del siglo XVI, en cuyo uso se evidencia, entre otras cosas, más el *lóγος* que la *ὄψις* 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼 🐼

Es muy evidente, como ha quedado dicho, la sensible desproporción entre los textos teatrales manuscritos en castellano de la primera mitad del siglo XVI que conservamos y aquellos que fueron impresos, incluso si excluimos los numerosos que no han llegado a nuestros días y de los que tenemos constancia clara por inventarios de bibliotecas —la de Hernando Colón, sobre todo—, catálogos de librerías o documentos de censura, como los Índices prohibitorios o las consultas inquisitoriales. También es evidente que, según avanza el siglo, los textos manuscritos son más visibles, aunque siempre en competencia con los impresos, cosa que se acentúa en los años ochenta y noventa del siglo. El aumento de manuscritos conservados se deberá también a la institucionalización del teatro y al consiguiente aumento de compañías que requieren un corpus de textos a ser posible de uso exclusivo y reservado, por tanto manuscrito,



sentido, que se señala por un punto actual [7]. Nuestro anti-bárbaros menciona otras *positurae*, pero, considerando que carecen de autoridad de uso, las deja en un segundo lugar; estas son el *periodus* ¶, la *virgula* /..., y el *parentheses* (), y en efecto veremos utilizados estos signos en las obras que el propio Nebrija supervisó.

El examen de la producción tipográfica salmantina de los últimos años del siglo xv y primeros del xvi nos permite comprobar que la propuesta de Nebrija se aceptó al objeto de fomentar regularidad ortográfica de los libros impresos en talleres vinculados a la Universidad salmantina, en los que quizá se recababa su opinión o se aplicaban sus propuestas, como más adelante ocurrirá en la Universidad de Alcalá, donde Nebrija escribe sus *Reglas de orthographía en lengua castellana* (1517) que parten de una observación realizada en el taller de Arnao Guillén de Brocar, puesto en el brete de componer con una cierta regularidad el texto de la *Crónica de Juan II* a partir del manuscrito que le dio Lorenzo Galíndez de Carvajal, a quien Nebrija dedica las *Reglas*. No todos los incunables salmantinos, sin embargo, se valen exclusivamente de los dos principales signos nebrisenses, pero sí la mayoría de los que se utilizaron en las aulas, como las propias obras de Nebrija, y otras producciones, verbigracia la edición de los *Opuscula in artibus et methaphisica* de Tomás de Aquino (1487), las *Flores rhetorici* de Hernando Manzanares (1488), las *Metamorphoses* de Ovidio (1488), las *Sententiarum variationes* de Fieschi (1490), el *Lucero de la vida christiana* de Jiménez de Préxano (1493), la *Crónica de España* de Diego de Valera (1493), la *Repetición de amores*

---

[7] «Est igitur comma: quod per dua puncta designatur: quoties orationis tractus eo pervenit: ubi oratio cum verbo aut aliquo vim verbi obtinente finitur: sed tamen aliam quandam orationem sibi adiungi desiderat [...]. Colum cuius nota punctus est: ponitur ubi clausula finitur: atque quiescit». Publica lo relativo a la puntuación nebrisense Santiago Lacuesta 1996, de donde tomo este fragmento. Se puede ver también, con una traducción al castellano, en Llamas Pombo 1999, 78-81.

de Luis de Lucena (1496), etc., etc. Podríamos establecer, así, en la tipografía salmantina diferentes categorías entre unos y otros libros impresos de acuerdo solamente con los usos de la puntuación. Un estudio más profundo de la misma quizá permitiera diferenciar el estatuto o la responsabilidad de la institución académica sobre esos libros, o detectar una finalidad ajena a la misma, comercial, por ejemplo, e incluso hasta fuera dable pensar en una delimitación de los talleres de acuerdo con su *ars punctuandi*.

No obstante, la puntuación de Nebrija convivía con otras modalidades de lo que se ha llamado puntuación ecléctica en el ámbito de la imprenta. Una de las gramáticas más condenadas por este, la de Juan de Pastrana, se acompañaba en tres de sus ediciones incunables, dos de ellas salmantinas, de una sección sobre la puntuación, que quizá se deba a su comentarista Fernando Nepote, Nieto o Sobrino, en la que se distinguen nueve signos de puntuación: «Suspensivus, colus, coma, periodus, semi punctus, geminus punctus, interrogativus, exclamativus seu admirativus, et parenthesis». El *suspensivus* es la *virgula* /..., que, sin embargo, en las dos ediciones salmantinas se presenta con una línea vertical, que expresa una mínima parada, «quietis gratia», antes de completar el sentido del texto; la *coma* tiene el mismo uso y representación gráfica que en Nebrija, es decir, dos puntos actuales, así como también el *colus* o *colum*, un punto. Llama *semipunctus* al doble guión que indica la unidad de una dicción, a pesar de que una parte esté en una línea y otra en la siguiente; aunque se representa en ambas ediciones salmantinas con dos barras verticales, seguramente el autor pensaba en formas más habituales en la imprenta, como las representadas por dos líneas: ≈ o // [8].

---

[8] Los textos de ambos incunables se pueden ver reproducidos en Vindel 1946, 15 & 45; deben utilizarse, sin embargo, con precaución las reproducciones de esta obra. Véase ahora Codoñer 2000, que no incluye, sin embargo, el texto sobre la puntuación. Lo comenta Blecua Perdices 1984.

**O y vna virgen donzella  
pario todo nuestro bien  
oy ha nacido en Belen  
el claro sol / dela estrella :  
oy se pierde la querella  
q̄ del mundo estava dada  
oy se cubze nuestra mella  
oy se amata la centella  
q̄ estava mu y abrazada.**

*lámina 10*

No siempre, sin embargo, se ve a primera vista la función de la *virgula*. En la estrofa décimo tercera, por ejemplo (lámina 11), esta puntuación no se hace al final de verso, como en los casos anteriores, sino en el interior del mismo, ahora debido a un criterio de comprensión, semántico al par que de pronunciación. En un par de capítulos del libro tercero de *De doctrina christiana*, Agustín de Hipona trata, en el contexto de la preparación para el estudio de las Escrituras y de la necesaria atención a su sentido y al objeto de evitar errores doctrinales por la ambigüedad del texto, el problema de la puntuación y pronunciación erróneas de textos de *scriptura continua*, ambigüedad sin consecuencias trascendentes en textos no religiosos, mucho más grave, sin embargo, en las Escrituras («Sed cum verba propria faciunt ambiguum Scripturam, primo videndum est ne male distinxerimus, aut pronuntiaverimus» [III, II, 2 [17]]). El mal uso de la puntuación o la mala pronunciación trae consigo lecturas heréticas o poco ortodoxas; y pone algunos ejemplos (III, II, 3-4). Mas que en la *edición* del texto, el *rhetor* Agustín piensa en la lectura personal o colectiva del mismo. Y perfecta fusión de los dos *caveat* del santo es un pasaje como el que aquí comento de Encina, pues en *oy ha nacido en Belén | el claro sol de la estrella* no

[17] «Cuando las palabras propias hacen ambigua la santa Escritura lo primero que se ha de ver es si puntuamos o pronunciamos mal» (Agustín de Hipona 1969, 162-167). Llama la atención sobre el pasaje Parkes 1992, 67-68.

**Ya lo busca por ballar lo  
ya lo va ballar al templo  
o maravilloso en templo  
como devemos buscar lo :  
como servir lo y amar lo  
sin ningún dobles ni mafia  
como avemos de acallar lo  
acallar lo y amansar lo  
si tuviere alguna saña.**

**¶ Prossigue.**

**Despues que lo concibio  
por el espirtu santo  
nue ve meses so su manto  
en su vientre lo guardo:  
y despues que lo pario  
sin dolor con tanta luz  
poco a poco lo crio  
y criado lo siguió  
basta el arbor de la cruz.**

**Y en la cruz do padecia  
su biço passion tan fuerie  
tan fuerte passion y muerte  
ella mesma la sufría :  
la sufría y la sentía  
en su alma y cozaçon  
bendita virgen maria  
que la passion quel tenía  
era tu mesma passion.**

**Quien sufrió lo que sufriste  
martir mas de lo possible  
que en ella nima impassible  
tanta pena padcciste :  
traspasada la fentiste  
con cubillo de dolor  
mu y gran gloria mereciste  
que en todo todo seguiste  
siempre a nuestro redótor.**

**¶ Prossigue.**

**Siempre la vieró seguir  
cô gran fe tras sus pisadas  
de sus doctinas sagradas  
nunca la vieron partir :  
pues se merecio dezir  
madre de dios y lo fucffe  
si gracia tuvo en bvir  
no creamos que al morir  
q̄ me nguasse mas crecisse.**

*lámina 11*

es lo mismo que el complemento sea genitivo o circunstancial; para evitar la primera opción, la de enunciar el nacimiento del «Hijo de una estrella» en Belén, que sería un contrasentido físico y también un error teológico, se indica la pausa por medio de *virgula* (*el claro sol / de la estrella*), que facilita la atención, el detenimiento en la pronunciación y la equipotencia de los dos miembros y de la clara alusión en sentido metafórico-alegórico –por demás bien conocido en la tradición litúrgica y teológica– a Cristo-sol y a María-estrella, de la que nace.

En composiciones religiosas sucesivas, como el poema sobre los tres Reyes Magos y *La Resurrección trobada*, la *virgula* no tiene casi más uso que el de indicar una cita literal. En el poema sobre la fiesta de la Asunción, como los anteriores dedicado a doña Leonor Pimentel, apenas se usa la *virgula*, pero, curiosamente, se recurre a ella cuando se quiere resaltar un argumento hermenéutico. Así, por ejemplo, las treinta y nueve primeras coplas de narración histórica y muy dependientes de los *Legenda aurea* [18] tienen un curso seguido, con la mera puntuación prosódica de *commata* y *colon*, como, por ejemplo, en el folio 18r, col. a (lámina 12). En el punto, sin embargo, en que se complica teológicamente el texto, con la interpretación figural y el mundo de referencias bíblicas sobre el que se sostiene la *tipología*, comparece la *virgula* (lámina 8), en tanto que elemento gráfico complementario para que se preste atención por medio de pausas a los diferentes niveles de sentido que ahora exige el texto, como se puede ver en el detalle de la estrofa cuadragésima (lámina 13), para desaparecer en los siguientes folios y solo comparecer de nuevo para servir a la claridad y a la distinción en pasajes nuevamente exegéticos en las últimas coplas del poema.

[18] Véase ahora Bustos Táuler 2009, 91-97, quien completa las consideraciones de otros críticos como Darbord.

**Proffigue.**  
**De gran tiempo sin dudar**  
**estava ya figurada**  
**aquesta assuncion sagrada**  
**de aquesta virgen sin par :**  
**quádo Moyses sobre el mar**  
**alço la vara ecelente**  
**que luego sin mastardar**  
**las aguas hizo apartar**  
**por do passasse su gente.**

**Exodi.**  
**xiij.ca.**

**Exodi.**  
**xiij.ca.**

**Exodi.**  
**xvij.ca.**

**Numeri.**  
**xvij.ca.**

**Fue Saron agotado**  
**por esta vara que digo**  
**y Amalec el enemigo**  
**por esta fue debelado :**  
**mas Aron fue confirmado /**  
**que son los q son activos**  
**y Moyses fue sublimado**  
**sublimado y ensalçado /**  
**que son los contéplativos.**

**Esta vara singular**  
**fue nuestra virgen bendita**  
**a quien con gloria infinita**  
**oy quiso dios ensalçar :**  
**y abrio se por ella el mar**  
**de su gran misericordia**  
**por do pudieffen passar**  
**los pecadores y andar**  
**sin temor y sin discordia.**

**Numeri.**  
**.x.caplo.**

**Figurava su assuncion**  
**la nuve que se subia**  
**del tabernaculo yn dia**  
**siendo sacerdote Aron :**  
**y de aquesta elevacion**

**Numeri.**  
**xxij.ca.**

**dixo Balan a la clara**  
**en la estrella y su nacion**  
**y en la gran persecucion**  
**que figuró de la vara.**

**Ysaías.**  
**xxx.ca.**

**Y en lo que dixo Ysayas**  
**que ternian y gualdad**  
**luna y sol en claridad /**  
**por la virgen y el merias :**

**Jeremi.**  
**xlj.ca.**

**y assi mesmo Jeremias**  
**en la guila y su buelo**  
**nos dio señas nos dio guias**  
**por que modos por q vias**  
**yria la reyna al cielo.**



¶ El Penuquillo  
de la «Comedia Claudina»

Jornada .ij.<sup>o</sup> penoquillo / sostre  
gudo / Juan melena  
claudma

Pe / Que e hora buena steys,  
los señores con el hato,  
mucho tiempo vos goseys,  
sin quedar hora mirato,  
yo so digo,  
el mico de Juan vodigo,  
y me llama penoquillo,  
so sagal de tal abugo,  
O olgues de conocello,  
O ciscar,  
acaba pues de parlar,  
vala le el diablo tal nacio,  
y que ase de mirar,  
por que soncas no me uo,  
mal mirado,  
jime tiene quillo rado,  
quillo q diablo de traicio,  
no uos fura mi cayado,  
aun quisas haon aon,  
y an llegays,  
tuto fuera nos metays,  
guarte alla ta res mal dit,  
dos mal diablo si llegays,  
si quisa O nos le fura,  
mal grado,  
Sino esto amadrado,  
este diablo de recruyo,  
O me tiene sobayado,  
estos iyos al demunyo,  
destellado,  
todo el jelo mea sacado,  
yuro ago a sancta venya,  
O me tiene ya casado,  
de sobar a questa gremya,  
O are.



¶ El Judas  
de la «Tragedia Josephina»



~~subdit~~  
subditus vobis que sunt

Verum mandatum habetis in mirando  
me dico de vobis et de  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

1) vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

2) vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

3) vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

4) vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

5) vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

6) vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis  
vobis que sunt in vobis

¶ «Misterio de Santa Cecilia»  
& papel de Judas en la «Passió»  
medieval de Mallorca



Misterio de la rena ventura  
Santa Cecilia en el qual ay las  
personas siguientes

Valeriano esposo de Santa Cecilia  
Cecilia su esposa

Tebucio su hermano de Valeriano

Angel & vrezoanfianos

Almochio delante do

dos mij mistros hijos

compuesto agora menomente en el  
año de mil. Lxxij por Bartolomeo apouiso  
el qual se somete ala cofesion de la  
Santa Iglesia

Valeriano  
aquea legre contento  
estoy ipe gofijo do  
solo por aver tomado  
a la filia en co somiento  
ques de gran mere simiento  
y no blesa

que giasio i que gualleza  
que virtud y que bondad  
que prudensio i omil dard  
deber da dera firmeza  
que saber i que agudeza  
descension

que dulce conberfion  
que amoroso y amizable  
por fier to que agible  
amajal ma y cois con  
es de tanta pefesion

mij cecilia  
queno ay outre sen mijlia  
ota nig<sup>m</sup> mil mij llas  
es de los mas singulares  
quen la oracion somij lia  
por ello mij familia

espanada  
depo sa mij amada  
vos sea's muy bien venida  
Cecilia

que lo bien de mij da  
bien sea v<sup>ra</sup>. allada

Valeriano  
tenora mij agria fiada  
simandores  
dime como los ingleses  
y los mij m<sup>n</sup> ficas y danfog<sup>ta</sup> a con oytas mij  
tienes al gunos pezo res  
Cecilia

NOTA BENE

Aunque aquí se ha impreso, a continuación de la única hoja conservada del *Misterio de Santa Cecilia*, la correspondiente al papel de Judas en la *Passió* mallorquina medieval, estas dos piezas no configuran, naturalmente, un bifolio, sino que son hojas sueltas en la serie de *diversos* del Arxiu del Regne de Mallorca, en donde se custodian. Se reduce en algo el tamaño del fragmento de la *Passió*, por sobrepasar casi el del presente libro.

---

¶ Aquí se contiene una relación de los libros y artículos invocados en las páginas anteriores, vulgo bibliografía citada 🐦 🐦 🐦

- Abril Castelló, Vidal, *et al.*, fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, Madrid: Alianza Editorial, 1992. 2 vols.
- Agustín de Hipona, santo, *Obras*, XV, Madrid: BAC, 1969.
- Alcina Rovira, Juan, *Juan Ángel y la «Sylva de laudibus poeseos» (1525)*, Barcelona: Universidad Autónoma, 1978.
- Alonso Asenjo, Julio, «El nigromante en el teatro prelopista», en Ferrer Valls & Diago 1991, págs. 91-105.
- , «Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español», en *Spettacoli Studenteschi nell'Europa Umanistica. XXI Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, ed. de M. Chiabò & F. Doglio, Roma: Torre d'Orfeo Editrice, 1998, págs. 151-191. Publicado con el título «Panorámica del teatro humanístico-universitario del Renacimiento hispánico» en *Parnaseo* <<http://goo.gl/yPYnx1>>.
- Alonso Hernández, José Luis, & Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Álvarez, Francisco J., «Literatura popular en procesos del Santo Oficio de Córdoba. Siglos XVI y XVII», *Revista de Erudición y Crítica*, 7 (2008-2009), págs. 111-120.
- Amícola, José, «El 'Manuscrito Llabrés' y el teatro castellano del siglo XVI», en Eugenio de Bustos,



Weiner, Jack, ed., Sebastián de Horozco, *El Cancionero*, Berna & Frankfurt: Herbert Lang, 1975.  
Whetnall, Jane, «The *Auto de la huida a Egipto*: Italian and other connections», T. F. Earle & Catarina Fouto, eds., *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe*, Londres: Legenda (Modern Humanities Research Association & Maney Publishing), 2015, págs. 41-71.

---

¶ Síguese una tabla con los nombres propios citados y los títulos de obras anónimas, vulgo índice onomástico, irrenunciable en los libros del autor 🐦 🐦 🐦

Abril Castelló, Vidal 83, 297  
Acuña, Diego de 40  
Agustín de Hipona, santo 214, 297  
Alcina Rovira, Juan 37, 297  
Alejo, santo 43  
Alfonso X, el sabio 120, 122  
Alonso Asenjo, Julio 21, 34, 36, 37, 38, 65, 297  
Alonso de Pedraza, Juan Rodrigo 230-231  
Alonso Hernández, José Luis 89, 97, 297  
Álvarez, Francisco J. 297  
Álvarez de Villasandino, Alfonso 101  
Álvarez Gato, Juan 200  
Álvarez Osorio, Pedro 198  
Amícola, José 161, 297-298  
Ángel González, Juan 37, 41  
Antonucci, Fausta 27, 28, 298, 317  
Aparicio, Bartolomé 17, 159-167, 168, 184, 231, 242, 289-292  
Arata, Stefano 16, 182, 185, 298  
Arce de Otalora, Juan de 88-89  
Arellano, Ignacio 312  
Arróniz, Otón 88, 298  
Asensio Barbarin, Eugenio Jesús 46, 192, 298  
Askins, Arthur L. F. 27, 77, 160, 298, 314  
Astorga, Marqués de, *vide* Pedro Álvarez Osorio  
*Auto de Clarindo* 59, 77, 78, 84-85, 87-88, 104  
*Auto de la degollación de san Juan Bautista* 186

*Auto de la buida a Egipto* 188, 194, 200  
*Auto de los triunfos de Petrarca* 29  
*Auto o Representación de los Reyes Magos* 200  
Ávalos y de Aquino, Alfonso de, marqués del Vasto 198  
Avendaño, Francisco de 55, 60, 63, 71-78, 86-87  
Ávila, Francisco de 208-209  
Ayala, Juan de, impresor 114, 118-119

Badía Herrera, Josefa 185, 298  
Baddeley, Susan 298  
Baleni, Giovanni, impresor, 164  
Baños, Fernando 302  
Battesti Pelegrin, Jeanne 299  
Bautista Pérez, Francisco 190, 302  
Benavides Lillo, Ricardo 61, 63, 71, 72, 76, 80, 299  
Bénichou-Samson, Édouard 236, 237, 299  
Bennet, P. E. 315  
Bertolazzi, Secondo 117, 299  
Blanch, Joan 21, 22, 34  
Blanch, Toni 21, 22, 34  
Blanco, Emilio 39, 299  
Blanco Sánchez, Antonio 119, 299  
Blecua, Alberto 187, 299  
Blecua Perdices, José Manuel 205, 299  
Bodoni, Giambattista 199  
Bonilla y San Martín, Adolfo 55, 60, 71, 73, 75, 299  
Boscán, Juan 172  
Bouza, Fernando 183, 193, 299  
Brotherton, John 49, 299  
Bujanda, J. M. de 44, 120, 121, 299  
Busto, Bernabé de 37  
Bustos Táuler, Álvaro 53, 211, 216, 299-300, 303, 313

Cabrera, Antic de 40  
Cacho, M<sup>a</sup>. Teresa 187, 300  
Calderón, Manuel 55, 56, 300  
Calero, Francisco 39, 300  
Canellada, M<sup>a</sup>. Josefa 55, 62, 101  
Canet, José Luis 46, 59, 60, 72, 88, 300  
Cañedo, Jesús 312  
Cañete, Manuel 113, 119, 121, 300  
Carlos I, rey de España 72  
Carlos IV, rey de España 199  
Carón 70  
Carpintero, Estacio, impresor 114  
Carvajal, Michael de 17, 35, 113-157, 181, 197-199, 240-242, 269-286

Castañaga, Martín de 66, 70, 75-76  
Castillejo, Cristóbal de 24, 62, 187  
Castrillo, Alfonso de 194-197, 199, 219, 242  
Cátedra, Pedro M. 13, 14, 28, 39, 47, 48, 56, 62, 65, 81, 84, 160, 164, 183, 188, 190, 192, 195, 196, 198, 199, 200, 202, 207, 208, 225, 238, 300-302, 314, 315  
*Celestina* 43, 44-45, 51, 80, 81, 84, 196, 198  
Ceres 78  
Cervantes, Miguel de 28, 61, 124, 190  
Chartier, Roger 14-15, 302  
Cirac Estopañán, Sebastián 84, 302  
Ciruelo, Pedro 66, 70  
Cisneros, Alonso de 182, 185  
Claramunt, Jaume 35  
Coci, Jorge, impresor 210  
Codoñer, Carmen 205, 302  
Colón, Hernando 23, 24, 42, 67, 76, 77, 78, 189  
Comedia de Medoro y Ufrasia 183  
*Coplas de cómo una hermosa doncella andando perdida por una montaña...* 27-28, 60, 61  
Cordero, Juan Martín 38  
Cormellas, Sebastián, impresor 168  
Cortés Guadarrama, Manuel Ángel 163, 302  
Cotarelo y Mori, Emilio 23, 43, 211, 302  
Crawford, J. P. Wickersham 45, 51, 72, 302  
Cromberger, Juan & Jacobo, impresores 22  
Cronan, Urban 44, 67, 89, 302  
Crónica de Juan II 204  
Cruikshank, Don 16, 302

Darbord, Michel 216  
De Curtis Gagliardi, Antonio Focas Flavio Angelo  
Ducas Comneno di Bisanzio, *vide* Totò  
Decio, Francisco 38  
Del Río Nogueras, Alberto 27, 94, 224, 303  
Di Filippo, Giuseppe, *vide* Peppino  
Di Pinto Revuelta, Elena 303, 313  
Diago Moncholi, Manuel V. 21, 25, 32, 303, 304, 311  
Díaz, Fernando 89  
Díaz Mas, Paloma 125-126  
Díez, Antonio, librero sordo 87  
Díez Borque, José M<sup>a</sup>. 303, 313  
DiFranco, Ralph 61  
Donnell, Sidney 22, 303  
Droz, Eugénie 178, 188, 303  
Du Pont, Gratien 206  
Duran, Eulàlia 34, 303  
Duran i Sanpere, Agustí 34, 303

Earle, T. F. 318  
Écija, Francisco de 120  
*Égloga del molino de Vascalón* 187  
*Égloga pastoril en la cual se introducen cinco pastores y el uno es encantador* 66-67, 81, 89, 197  
Egoscozabal Carrasco, Pilar 87  
Encina, Juan del 19, 29, 33, 45, 47, 49-53, 55, 56, 59, 62, 63, 64, 79-80, 84, 93, 94, 98, 99, 101, 189, 190, 197, 198, 200, 201-226, 229  
Ensenyat, Gabriel 161, 180, 303  
Erasmus de Rotterdam, Desiderio 39, 192, 209, 299  
Errazu, Ángeles 26, 232, 303  
Escobar, Luis de 187  
Espejo Surós, Javier 228, 303  
Espinosa Maeso, Ricardo 26, 303  
Esteve Florensa, Anna 33, 303-304

*Farsa a manera de tragedia* 52, 79-80  
*Farsa llamada Josephina* 120  
*Farse des femmes qui apprennent à écrire en grosse écriture* 188  
Fernández, Lucas 24, 33, 55, 60, 61, 62, 99, 190, 201  
Fernández, Natalia 85, 304  
Fernández, Sebastián, impresor 43  
Fernández de Córdoba, Diego, impresor 114  
Fernández de Heredia, Juan 41, 187  
Fernández de Moratín, Leandro 44, 199, 202, 304  
Fernández López, Dolores 316  
Fernández Valladares, Mercedes 24, 43, 44, 67, 71, 78, 160, 196-197, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 304  
Fernández-Guerra, Aureliano 169, 171, 172, 304  
Ferrer Valls, Teresa 22, 304  
Ferrer-Chivite, Manuel 26, 304  
Ferroni, Giulio 39, 304  
Fieschi, Stefano 204  
Fine, Ruth 311  
Fliscus, Stephanus, *vide* Stefano Fieschi  
Flos sanctorum, *vide* Jacopo da Varazze  
Fouto, Catarina 318  
Framiñán, M<sup>a</sup>. Jesús 26, 37, 304  
Frenk, Margit 59, 304  
Fuertes Herreros, José Luis 36, 305

Galceràn Vigué, Salvador 33, 41, 305  
Galíndez de Carvajal, Lorenzo 204  
Gallardo, Bartolomé J. 23  
Gamba Corradine, Jimena 120, 305

García, Gómez 207  
García de Enterría, M<sup>a</sup>. Cruz 27, 305  
García Morales, Justo 188, 305  
García-Bermejo Giner, Miguel M. 23, 43, 44, 69, 114, 160, 161, 305  
García-Cervillón del Rey, Inmaculada 87  
Gayangos, Pascual de 87  
Gessner, Johann Konrad 193  
Gil, Luis 35, 36, 37, 305  
Gillet, Joseph E. 48, 49, 50, 54, 55, 70, 79, 85, 95, 96, 114, 115, 121, 122, 126, 128, 129, 130, 160, 194, 196, 305-306  
Girón-Negrón, Luis M. 114, 122, 306  
Gisser, Hans, impresor 210  
Gitlitz, David M. 117, 130-131, 306  
Godoy, Manuel 199  
Gómez Palazón, José 168, 169, 306  
González Cañal, R. 306  
González Llubera, Ignacio 203, 306  
González Rubio, G. 306  
Gracia Boix, Rafael 120, 306  
Granada, Luis de 195  
Grande Queijigo, Francisco Javier 113, 306  
Green, Otis H. 54, 55, 79, 306  
Grüningere, Johann 202  
Guillén de Ávila, Diego 54, 55, 62, 68-69  
Guillén de Brocar, Arnao, impresor 204  
Gumiel, Diego de, impresor 122  
Guijarro Ceballos, Javier 306, 312, 314, 315  
Gutwirtz, Eleazar 115, 117, 130, 131, 306

Haensch, Günther 72  
Hardouyn, Pedro, impresor 232  
Hasenohr, Genéviève 13-14, 174, 180, 307  
Hendrix, William S. 26, 29, 54, 55, 307  
Hermenegildo, Alfredo 33, 54, 62, 113, 307  
Herrera, Martín de 190  
Herrick, Mervin T. 87, 307  
Horozco, Sebastián de 184, 187-188  
Huerta Calvo, Javier 89, 97, 297  
Huerta Viñas, Fernando 123, 307  
Huete, Jaime de 26, 46, 232-235

Infantes, Víctor 9, 27, 77, 160, 226, 298, 307

Jiménez de Préxano, Pedro 204  
Jiménez Moreno, Arturo 212, 307-308

Juana de la Cruz 188  
 Junta, Juan de, impresor 228, 229, 230, 232

Karlinger, F. 71, 308  
 Kohler, Eugen 60, 62, 67, 69, 89, 308  
 Koopmans, Jelle 174, 178, 308  
 Kovács, Lenke 22, 174, 179, 308, 310  
 Kuroiwa, Taku 176, 199, 206, 308

Labrador Herráiz, José 61  
 Lalou, Elizabeth 14, 123, 174, 175, 178, 308  
 Lara Alberola, Eva 65, 66, 67, 79, 85, 308-309  
 Las Casas, Bartolomé de 83, 297  
 Leroux, Xavier 176, 199, 308  
 Lladonosa, Josep 33, 312  
 Llamas Pombo, Elena 204, 309  
 Lobato, M<sup>a</sup>. Luisa 47, 309  
 López de Salamanca, Juan 212  
 López de Yanguas, Hernán 187, 228, 238-239  
 López Estrada, Francisco 201, 202, 203, 309  
 López Ranjel, Pedro 226-227  
 López Ríos, Santiago 311  
 López-Vidriero Abelló, M<sup>a</sup>. Luisa 314  
 Lucano, Marco Anneo 66  
 Lucena, Luis de 204-205  
 Luis Iglesias, Alejandro 169

Madrid, Francisco de 187, 190  
 Madrigal, José Antonio 27, 309  
 Maestre, José M<sup>a</sup>. 37, 309  
 Mahiques Climent, Joan 160, 309  
 Maldonado, Juan 35  
 Maluenda, Luis de 191-193  
 Manrique, Gómez 200  
 Manzanares, Hernando de 204  
 Marcello, Elena E. 317  
 Marquès i Planagumà, Josep M<sup>a</sup>. 169, 309  
 Márquez, Antonio 23, 309  
 Martí Grajales, Francisco 38, 309  
 Mas i Vives, Joan 162, 309, 310  
 Massip, Francesc 22, 25, 34, 174, 179, 180, 187, 308, 310  
 Maurizi, Françoise 51, 53, 310  
 Mazur, Oleh 27, 168-169, 310  
 McGaha, Michael 113, 115, 117, 310  
 McKenzie, Donald F. 15, 310  
 Melgar, Alonso de, impresor 227, 228, 229, 230  
 Mena, Juan de 66, 80, 81, 84

Mencu, *vide* Miguel Marón García-Bermejo Giner  
 Meneses, Alonso de 23  
 Mercurio 79, 80  
 Meredith, Joseph A. 55, 310  
 Merimée, Henri 37, 310  
 Merle, Alexandra 195, 310  
 Metastasio, Pietro 202  
 Milà Fontanals, Manuel 161, 311  
 Milán, Luis 41  
 Minervini, Laura 114, 122, 306  
 Miquel y Planas, Ramon 123, 311  
 Moll, Jaime 16  
 Montaner, Alberto 68, 309, 311  
 Montoro Ballesteros, Manuel Alberto 195, 311  
 Montoto, Santiago 97  
 Morel-Fatio, Alfred 26, 55, 311

Natas, Francisco de las 17, 19-111, 236-240, 245-266  
 Navarro, Juan, impresor 160  
 Nebrija, Elio Antonio de 33, 204-206  
 Negueruela, Diego de 235  
 Nepote, Fernando 205  
 Nieto, Fernando, *vide* Fernando Nepote  
 Nieto i Sierco, Jaume 33, 311  
 Nishida, Emma 28, 311  
 Norton, Frederick J. 68, 224, 311

Ocasar Ariza, José Luis 89, 311  
 Ojeda Calvo, M<sup>a</sup>. del Valle 311  
 Oleza, Juan 311  
 Orgeo 80  
 Oropesa, Gaspar de 56, 182-184  
 Ortiz, Agustín 46, 232  
 Ortiz, Alberto 311  
 Ortiz, Andrés 77, 78  
 Ovidio Nasón, Publio 78, 204

Pablo, santo 43  
 Pacheco, Juan 72  
 Padilla, Juan de, el Cartujano 194  
 Palau, Bartolomé 17-18, 26, 55, 159, 168-172, 184  
 Paolini, Devid 36, 311-312  
 París, Juan de 60, 61, 229  
 Parkes, M. B. 180, 207, 211, 214, 239, 312  
 Pascual Lavilla, Isabel 52, 312  
 Pascual Rodríguez, José A. 103, 131-133  
*Passió* de Cervera 181

*Passió* de Mallorca 179-180, 293-294  
Pastrana, Juan de 205  
Patterson, Charles P. 113, 117, 128, 312  
Pedraza, Juan de 71  
Pedraza Jiménez, Felipe B. 306, 317  
Pedrosa, José 74  
Peppino 26  
Pérez, Concepció 33, 312  
Pérez de Chinchón, Bernardo 39  
Pérez de Guzmán y Boza, Juan F. 114  
Pérez de Oliva, Fernán 35, 36  
Pérez Priego, Miguel A. 16, 22, 23, 44, 51, 62, 67, 68, 78, 79, 81, 82, 85, 88, 94, 104, 107, 113, 184, 185, 187, 194, 197, 224, 312-313  
Periñán, Blanca 24, 62, 187, 313  
Pescador del Hoyo, Carmen 119  
Peters, Julie Stone 14, 313  
Petras, William 43, 313  
Pimentel, Isabel, duquesa de Alba 211-212, 216  
Pimentel, Leonor, duquesa de Béjar 211-212, 219  
Plauto 36  
Plutón 70, 78, 83  
Pögl, J. 71, 308  
Pons Fuster, Francisco 37, 38, 313, 317  
Pradilla, Bachiller de la, *vide* Fernando del Prado  
Prado, Fernando del 190  
Proserpina 78, 83-84  
Puerto Moro, Laura 50, 77, 160, 226, 313

Quadrado, José María 161  
Quintiliano, Marco Fabio 203, 210

Ramos Nogales, Rafael 169  
*Rappresentazione di Santa Cecilia, La* 164  
Reckert, Stephen 55, 56, 200  
Rennert, Hugo A. 52, 79, 313  
*Representació de l'Assumpció* 181  
Reyes Cano, Rogelio 24, 62, 187, 313  
Reyes Peña, Mercedes de los 16, 22, 23, 185, 186, 313  
Riccò, Laura 14, 15, 313-314  
Rico, Francisco 68, 314  
Rodrigo Mancho, Ricardo 52, 314  
Rodríguez Cacho, Lina 198, 314  
Rodríguez Cáceres, Milagros 317  
Rodríguez Cuadros, Evangelina 21-22, 307, 314  
Rodríguez-Gallego, Fernando 316  
Rodríguez-Moñino, Antonio 27, 77, 78, 305, 314  
Roïç de Corella, Joan 122-123

Rojas, Fernando de, *vide Celestina*  
Rojo Vega, Anastasio 188, 302  
Romera-Navarro, M. 45, 49, 51, 314  
Romero, bachiller 37  
Romeu i Figueras, Josep 21, 59, 123, 187, 314-315  
Rossich, Albert 315  
Rovira i Cerdà, Helena 160, 309  
Rubiera Fernández, Javier 315  
Rubió i Balaguer, Jordi 19-41 *passim*, 315  
Rubió i Lluch, Antoni 19  
Rueda, Lope de 14, 21, 65, 69, 81, 85, 183  
Ruiz Negrillo, M<sup>a</sup>. Dolores 87, 315  
Runnalls, Graham A. 129, 174, 175, 236, 237, 241, 315

Salazar, Pedro de 81-82, 230  
Salvat, Ricard 310  
San José Lera, Javier 8, 16, 211, 315  
Sánchez de Badajoz, Diego 85  
Sánchez Pérez, María 117, 125  
Santamaría, Luis 35  
Santiago Lacuesta, Ramón 204, 315  
Satanás 83  
Scannapieco, Anna 15-16, 315  
Senabre, Ricardo 201, 315  
Serra Campins, A. 315  
Shoemaker, William H. 161, 316  
Simon Lleixa, Erola 32  
Sirera, Josep Lluís 22, 42, 162, 169, 316  
Smith, Darwin 14, 174, 176, 178, 199, 308, 316  
Sobrino, Fernando, *vide* Fernando Nepote  
Solanel, Andreu 20-41 *passim*, 181-182, 236-240  
Solanel, Perot 21, 22, 29, 33, 34  
Soncino, Eliezer 117  
Soncino, Gersom 117  
Surtz, Ronald E. 188, 316

T<sup>o</sup>Serclaes, Duque de, *vide* Juan F. Pérez de Guzmán  
Tausiet, María 68, 311  
Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel 113, 316  
Teixidó i Puigdomènech, Francesc 33, 316  
Terencio Africano, Publio 21, 29, 35-39, 202  
Tierry, Nicolás, impresor 187  
Timoneda, Juan 14, 25, 65, 161, 162, 163, 168  
Tint, Bertran del 21, 22, 34  
Tomás de Aquino, santo 204  
Torres Naharro, Bartolomé de 24, 26, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 55, 58-59, 70, 71, 85-86, 99, 190  
Totò 26



Uceda de Sepúlveda, Juan 54, 59, 70, 235  
Ulyssse, George 299  
Urzáiz Tortajada, Héctor 121

Vaccari, Debora 16, 182, 185, 186, 298, 316-317  
Valdés, Fernando de 120  
Valentín Estévez, Ángel 38, 317  
Valera, Diego de 204  
Valero Moreno, Juan Miguel 190, 302  
Valsobre, Pep 315  
Varazze, Jacopo da 162-163, 164, 216  
Varesio, Juan Bautista, impresor 231  
Vasto, Marqués del, *vide* Alfonso de Ávalos y de Aquino  
Vedia, Enrique de 87  
Vega, Alonso de la 65  
Vega, Lope de 183  
Vega, Pedro de la 163  
Vega Ramos, M<sup>a</sup>. José 87, 317  
Vélez-Sáinz, Julio 70, 317  
Venus 78  
Verdussen, Jerónimo, impresor 178  
Vergara, Juan de 14, 65, 69, 81, 84, 85, 183  
Vescovo, Piermario 87, 317  
Vicente, Gil 27, 55, 55  
Vieillard, Nicolas, impresor 206  
Vila, Pep 162, 168, 169, 179, 180, 303, 309, 317  
Villena, Enrique de 210  
Villuga, Pedro J. 23  
Vindel, Francisco 205, 317  
Virgilio Marón, Publio 45, 218  
Vives, Luis 39

Weiner, Jack 188, 318  
Whetnall, Jane 200, 318

---

¶ Y ahora una relación de láminas reproducidas en el libro, con sus procedencias cuando es obligatorio mencionarlas 📖 📖 📖

- 1 [Micael de Carvajal, *Tragedia Josephina*], edición aljamiada, ¿Constantinopla o El Cairo, c. 1540-1550? Fragmento. (Cambridge, Biblioteca Universitaria).
- 2-3 Parte de actor de la *Historia de la gloriosa santa Orosia* de Bartolomé Palau. Manuscrito del s. xvii (Zamora, Biblioteca de Alejandro Luis Iglesias).
- 4 Jean d'Abondance, *Le procès d'un jeune moyne et d'ung viel gendarme*, París: taller de Jean Trepperel, s. f. (París, Bibliothèque Nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-YF-149 (29) <<http://goo.gl/Ok7Z3A>>).
- 5 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 7r.
- 6 Francisco de Ávila, *Libro de la vida y la muerte*, Salamanca: Hans Gysser, 1508. Ejemplar de la Hispanic Society of America (Nueva York).
- 7 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 8v.
- 8 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 9r.
- 9 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 9v.
- 10 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 7v.
- 11 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 18r, columna a.
- 12 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 19r, columna a.
- 13 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 19r. Detalle de la anterior.
- 14 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 69r.
- 15 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 105r.
- 16 Juan del Encina, *Cancionero*, Salamanca: Hans Gysser, 1496, fol. 109r.

