

## *El cortesano embustero*, una supuesta comedia olvidada de Lope de Vega, y *La española*, de Cepeda\*

*El cortesano embustero*, a supposedly forgotten play by Lope de Vega, and *La española*, by Cepeda

Alejandro García-Reidy  
Universidad de Salamanca  
[alreidy@usal.es](mailto:alreidy@usal.es)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4565-3438>

**RESUMEN:** En este artículo analizo un manuscrito que supuestamente contiene una comedia de Lope de Vega titulada de *El cortesano embustero* y mostraré cómo en realidad es un nuevo testimonio de la comedia del dramaturgo sevillano Cepeda titulada *La española*. El estudio de la materialidad y del texto que presenta este manuscrito desatendido permitirá profundizar en la historia de la circulación y recepción de esta pieza teatral de Cepeda y establecer algunos fundamentos filológicos imprescindibles para una futura edición crítica de la obra.

**Palabras clave:** Lope de Vega, *El cortesano embustero*, Cepeda, *La española*, manuscritos teatrales, materialidad, crítica textual.

**ABSTRACT:** In this paper I study a manuscript that supposedly contains a play by Lope de Vega titled *El cortesano embustero* and I will show that it is another copy of a play by Sevillian playwright Cepeda known as *La española*. By studying the materiality of this overlooked manuscript and the text that it contains, I will be able to offer new insights on the circulation and reception of this play by Cepeda and establish some essential philological foundations for a future critical edition of this text.

**Keywords:** Lope de Vega, *El cortesano embustero*, Cepeda, *La española*, theatrical manuscripts, materiality, textual criticism.

---

\* Este artículo se ha beneficiado de la financiación de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal convocatoria 2016 y referencia RYC-2016-21174) y del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

## UN MANUSCRITO TEATRAL DESATENDIDO

Puede ser un tópico referirse a la plétora de textos dramáticos escritos para la escena española de los siglos XVI y XVII que han llegado hasta nosotros, pero la realidad es que contamos con un ingente caudal de obras teatrales áureas y muchas, tanto impresas como manuscritas, todavía no han recibido la debida atención de los investigadores. A ello hay que sumar el hecho de que, en la propia historia de la crítica, existen referencias a testimonios que pasan desapercibidas o, peor todavía, observaciones con fundamentos endebles, planteados en etapas iniciales de los estudios modernos, que no han merecido una comprobación más reciente y se han perpetuado como afirmaciones fiables. El objetivo de este artículo es abordar un caso que se enmarca en estos fenómenos para aclararlo de forma definitiva. En concreto, analizaré un manuscrito que supuestamente contiene una comedia de Lope de Vega titulada de *El cortesano embustero* y que no ha sido considerada hasta el momento por los especialistas. Mostraré cómo en realidad se trata de otro testimonio de la comedia de un dramaturgo coetáneo, el sevillano Cepeda, titulada *La española*. El estudio de la materialidad de este manuscrito desatendido y del texto que contiene, especialmente en comparación con el único testimonio que conocíamos hasta la fecha de la mencionada comedia, permitirá profundizar en la historia de la circulación y recepción de esta pieza teatral de Cepeda y establecer algunos fundamentos filológicos imprescindibles para una futura edición crítica de la obra.

El manuscrito al que me refiero se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma como parte de un volumen que reúne un auto y seis comedias, con signatura CC\* V 28032, Vol. 42. Es un manuscrito en 4º, de 55 folios de extensión, y es la tercera comedia del volumen, donde ocupa los folios 77r-131v<sup>1</sup>. Al inicio de cada una de las tres jornadas la obra recibe el título de *El cortesano embustero*, mientras que, en la portada, aparece como "*La española y el cortesano embustero*, de Lope". Sin embargo, las palabras "*La española y*" han sido añadidas a posteriori por una mano distinta a la que copia el resto del título en la portada, así como el texto en sí de la comedia, sobre lo que luego volveré (Figura 1)<sup>2</sup>. De ahí que las escasas referencias que existen a este testimonio en la bibliografía ofrezcan generalmente como título *El cortesano embustero*.

---

<sup>1</sup> Hay un folio con doble numeración: f. 92/93.

<sup>2</sup> Sigo la numeración moderna a lápiz que figura en el manuscrito y que corresponde al conjunto del volumen del que forma parte.

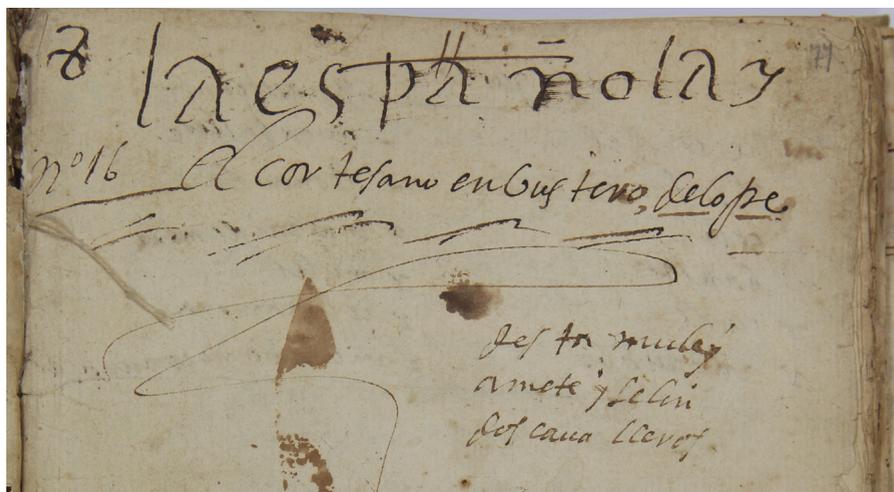


FIGURA 1.—F. 77r.

El primero en dar cuenta de la existencia de este manuscrito fue Antonio Restori, quien, en su catálogo *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*, publicado en 1891<sup>3</sup>, afirmó lo siguiente:

Il titolo è: *La española y el cortesano embustero de Lope*, ma le prime tre parole furono aggiunte da mano posteriore, e sul principio delle tre giornate il titolo è semplicemente *el cortesano embustero*. Il ms. è dei primi anni del secolo XVII ed ha moltissime correzioni di mano del Rojas di Madrid. Sul frontispizio c'è una sbiadita firma di *Don Luis Cornejo*, che non so chi sia: forse un possessore prima del Rojas. Nessuna commedia conosciuta di Lope ha questi precisi titoli; vi fu però un *Cortesano* nominato da Matos nella sua *Cosaria catalana* e dice che è: *de una de las plumas milagrosas de España*, ma nulla se ne sa; tra le commedie che Lope dice d'aver scritto e che andarono perdute vi è un *Cortesano en su aldea*, probabilmente la stessa accennata dal Matos<sup>4</sup>. Questa parmense potrebbe essere appunto questa commedia sparita; ad ogni modo essa è nuova (Restori, 1891: 20-21).

<sup>3</sup> A principios de ese mismo 1891, y antes de publicar su libro, Restori informó en carta a Marcelino Menéndez Pelayo de que en el fondo de Parma había una serie de comedias manuscritas de Lope, entre las que nombra "*L'española y el cortesano embustero* – sconosciuta" (Menéndez Pelayo, 1986: 29).

<sup>4</sup> Dicho título se conoce gracias a que el Fénix lo incluyó en la lista de sus obras dramáticas en el prólogo de la edición de 1604 de *El peregrino en su patria*. En 1903 el propio Restori cambiaría de opinión en este punto. Al referirse a las comedias mencionadas por Juan de Matos Frago en *La cosaria catalana*, Restori propuso que la comedia mencionada como *El cortesano* podría ser *El cortesano embustero* (Restori, 1903: 108-109). Como se verá a lo largo de este artículo, esta propuesta de identificación carece de fundamento.

Esta información ofrecida por Restori hace ciento treinta años ha sido, hasta hoy en día, prácticamente la fuente última de las referencias a este manuscrito y la obra que contiene. En la bibliografía de las comedias de Lope que Hugo A. Rennert incluyó en 1904 en su biografía del dramaturgo, bajo la entrada del título *El cortesano en la aldea* remite a la hipótesis de Restori de que podría ser *El cortesano embustero* (Rennert, 1904: 502). Este dato continuaría ligeramente ampliado —dando cuenta de la existencia del manuscrito de Parma— en dos versiones posteriores del catálogo: una publicada en 1915 en la revista *Revue Hispanique* (Rennert, 1915: 162)<sup>5</sup> y la más conocida, incluida como apéndice en la traducción española de la biografía de Rennert hecha por Américo Castro, con ediciones en 1919 y, ampliada, en 1968 (Rennert y Castro, 1968: 456)<sup>6</sup>.

En 1917 Millard Rosenberg publicó su edición de la comedia de Julián de Armendáriz *Las burlas veras*, cuyo único testimonio es un manuscrito conservado en el mismo volumen de la Biblioteca Palatina de Parma que incluye *El cortesano embustero*. Al revisar el contenido de dicho tomo y mencionar este título, Rosenberg atribuye la comedia a Lope de Vega a partir del dato que figura en el manuscrito, sin más detalle (Rosenberg, 1917: 9). Dos catálogos recientes tampoco arrojan más luz sobre el asunto de la autoría del texto o su posible relación con otras obras. Héctor Urzáiz no recoge el título *El cortesano embustero* en su fundamental catálogo del teatro del siglo XVII (Urzáiz Tortajada, 2002), mientras que el catálogo del fondo palatino elaborado por María Teresa Cacho ofrece una descripción más pormenorizada del testimonio que la llevada a cabo por Restori en su día (Cacho, 2009: 200), pero sin entrar en consideraciones sobre la autoría del texto. En su libro de 2007 sobre obras atribuidas al Fénix, Valentín Azcune incluyó un listado de comedias de Lope cuyos títulos se conocen, pero cuyo texto no se ha conservado. Allí da cuenta del título *El cortesano en su aldea* y recoge de Restori la posible identificación de esta obra con el manuscrito parmense de *El cortesano embustero*. Como indica el mismo investigador de manera muy acertada, “a pesar de tan sugerente posibilidad, nadie la ha estudiado” (Azcune, 2007: 31).

#### DE LOPE DE VEGA A CEPEDA

Esta revisión de las escasas referencias críticas que existen de *El cortesano embustero* invita a pensar que nos encontramos ante una comedia de Lope de

<sup>5</sup> Esta versión se publicó ese mismo año en forma de separata.

<sup>6</sup> De esta segunda edición toma esta propuesta de identificación Daniel Fernández Rodríguez (2014: 295) al examinar el primer catálogo de comedias de *El peregrino en su patria* y referirse a *El cortesano en su aldea*.

Vega olvidada en la Biblioteca Palatina de Parma, que podría o no ser la misma obra que *El cortesano en su aldea*. El estudio del manuscrito revela una realidad muy distinta. El texto de este testimonio corresponde a una comedia conocida por el título de *La española y enredos de Leonardo* y escrita por el dramaturgo Cepeda. La obra pertenece al género de la comedia de cautivos, aunque lejos del tono serio de *El trato de Argel* de Cervantes. La realidad traumática del cautiverio norteafricano sirve de trasfondo referencial verídico para una trama con tintes palatinos por su fuerte componente de ficción y juego de identidades<sup>7</sup>: el rey de España es apresado por un corsario y llevado a Argel junto con su criado Leonardo, pero este finge ser el auténtico monarca para permitir el regreso de su señor a la península. Se suceden entonces una serie de burlas y enredos a cargo del ingenioso criado —de ahí la idea de enredos o embustes en los títulos de esta comedia—, en las que se ven envueltos el rey de Argel, el infante su hermano y la hermosa Celima, a quien ambos moros desean pero que se enamora del español, hasta tal punto que decide convertirse en cristiana y marchar a España con Leonardo —de ahí el título *La española*—. Los embustes de Leonardo permiten una resolución feliz, con el español retornando a su patria y Celima desposándose con el rey de Argel.

Es difícil precisar la fecha de composición de *La española y enredos de Leonardo* a partir de su estructura métrica. Ojeda Calvo (2003: 590) se decantó por situarla en la última década del siglo XVI, mientras que Stefano Arata (2002: 16) no ofreció una datación específica para la obra y la incluyó dentro del rango cronológico que ofreció para el conjunto de la producción teatral conocida de Cepeda: 1588-1604. Como ha mostrado Daniel Fernández Rodríguez (2019), *La española y enredos de Leonardo* tiene particular interés porque guarda ciertas semejanzas en el uso de personajes, nombres y recursos escénicos con otra comedia de cautivos de la época, *Jorge Toledano*, esta sí de Lope y escrita en 1595-1596, lo que invita a pensar que existe una relación directa entre ambos textos, sin que se pueda determinar el sentido de la influencia.

El autor de *La española* es un dramaturgo del que no se sabe apenas nada: tan solo que se apellidaba Cepeda y que era sevillano. Como señala Arata, existen varios escritores menores de la época con el mismo apellido (Arata, 2002: 17-20), aunque no parece que ninguno de ellos pueda corresponder con el que nos interesa. Hasta la fecha solo se conocían tres obras de nuestro Cepeda: la susodicha *La española y los enredos de Leonardo* y otras dos comedias, tituladas *Los enredos de Martín* y *El amigo enemigo*, todas ellas conservadas en sendos manuscritos, nómina que la estilometría apunta que deberá ampliarse con algunos títulos más

<sup>7</sup> La hibridez genérica de la obra ha llevado a Ojeda Calvo a clasificarla como comedia palatina (Ojeda Calvo, 2003: 590), mientras que Fernández Rodríguez cree más apropiado el marbete de “comedia de cautivos y, con ciertas reservas, el de comedia bizantina” (Fernández Rodríguez, 2019: 210).

(Vega García-Luengos, 2021: 99-100)<sup>8</sup>. Las características métricas y estructurales de las tres obras sitúan su composición en la primera etapa de la Comedia Nueva, hacia el período de entresiglos de 1588-1604 (Arata, 2002: 16). Recientemente Piedad Bolaños Donoso (2014: 336-338) ha localizado una mención a un Cepeda como responsable de un auto sacramental representado en las fiestas del Corpus de Sevilla de 1610. Dicha investigadora identifica a este Cepeda con el dramaturgo que nos ocupa, lo que me parece plausible y, por tanto, extendería su actividad dramática al menos hasta el final de la primera década del siglo XVII.

Cepeda ha sido un dramaturgo olvidado por la crítica moderna hasta que ha sido recuperado y empezado a ser estudiado gracias a los trabajos de Arata (2002), Ojeda Calvo (2003) y Fernández Rodríguez (2016; 2019), dentro de un renovado interés por entender mejor los inicios de la Comedia Nueva más allá del primer Lope. De la importancia de Cepeda como poeta dramático en esa etapa da cuenta el hecho de que no solo gozó de cierta fama en su época, sino que también permaneció en la memoria viva del mundillo teatral posterior. Así, encontramos referencias a Cepeda en tres listados de poetas dramáticos compuestos en vida del escritor. Agustín de Rojas Villandrando menciona a Cepeda en la nómina de dramaturgos coetáneos a Lope de Vega incluida en su *Loa de la comedia*: “Justiniano, Ochoa, Cepeda, / el licenciado Mejía, / el buen don Diego de Vera, / Mescua, don Guillén de Castro” (Rojas Villandrando, 1603: 130). Es muy probable que sea el dramaturgo que nos ocupa el Cepeda al que elogia Miguel de Cervantes en su *Viaje del Parnaso*: “Hacer milagros en el trance piensa / Cepeda, y acompañañale Mejía, / poetas dignos de alabanza inmensa” (Cervantes, 2016: 367)<sup>9</sup>. Además, Antonio Navarro incluyó al “lic. Cepeda” (García de Villanueva Hugalde y Parra, 1802: 293) en un listado de dramaturgos presente en su *Discurso apologético de las comedias*, probablemente escrito a principios del siglo XVII y hoy perdido. Décadas después de estas alusiones, Juan de Matos Fragoso recordó de manera elogiosa a Cepeda y su comedia *La española* al hacer decir a un personaje de su comedia *La cosaria catalana*, impresa en 1673, que “*La española*, de Cepeda, / un ingenio sevillano” se contaba entre las comedias “famosas” de “plumas milagrosas” (Matos Fragoso, 1673: 254)<sup>10</sup>. También da fe de la pervivencia escénica de la obra de

---

<sup>8</sup> Véase también la página web de ETSO <<https://etso.es>>. Daniel Fernández Rodríguez y yo hemos empezado a trabajar en estas propuestas de atribuciones, con un primer estudio centrado en *Las burlas y enredos de Benito* (Fernández Rodríguez y García-Reidy, en prensa).

<sup>9</sup> Adrián J. Sáez (2016: 422), el editor más reciente del *Viaje del Parnaso*, identifica a este Cepeda con Baltasar de Cepeda, un sevillano que compuso poemas a la muerte de Felipe II y otros que aparecieron en las misceláneas *Flores de Espinosa*, y que fue incluido por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana*. Con todo, Schaeffer (1892: 11-13) ofreció razones para poner en duda esta identificación. Nótese que tanto Cervantes como Agustín de Rojas colocan a Cepeda a continuación de Mejía, es decir, Luis Mejía de la Cerda, jurista y dramaturgo.

<sup>10</sup> Como señaló Schaeffer al comentar este pasaje, solo “*La bizarra Arminda*, de Cervantes, y

Cepeda más allá de la etapa inicial de la Comedia Nueva el manuscrito de su comedia *El amigo enemigo* (BNE, ms. 15.559), que contiene una licencia de representación otorgada en Zaragoza el 21 de octubre de 1626. Nos encontramos, por lo tanto, ante un dramaturgo que ha quedado muy lejos del centro del canon del teatro áureo, pero que gozó de la estima de sus coetáneos y cuya pieza más celebrada parece haber sido la que nos ocupa, a la que me referiré de aquí en adelante simplemente como *La española*.

#### LA MATERIALIDAD DE LOS MANUSCRITOS

El manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma que contiene el texto de *La española* está en bastante buen estado de conservación, pues las manchas de humedad que presenta en varios folios no impiden la lectura del texto. Con todo, al encuadernarse en época moderna, se cortó la parte superior de los folios y unos pocos versos ya no son completamente legibles: el inicio de los ff. 97v, 104r, 104v, 105r, 105v, 106v y 107v<sup>11</sup>. Se trata de una copia prácticamente en limpio, de un solo copista, aunque con intervenciones puntuales y posteriores de otras manos (Figura 2).

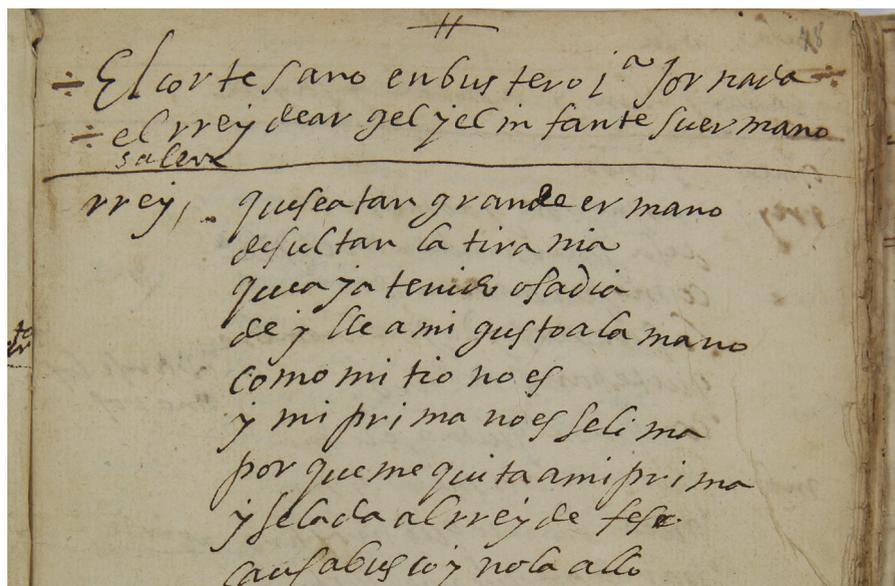


FIGURA 2.—F. 78r.

*La española*, de Cepeda, gozan de la distinción de traer el nombre del poeta, distinción conferida a ellas sin duda por la predilección de Matos y del público en general” (Schaeffer, 1892: 3).

<sup>11</sup> Este corte explica que los folios presenten dos medidas, como recoge Cacho (2009: 200): 203 x 136 mm. y 208 x 143 mm.

Los indicios textuales apuntan a que se trata de una copia a partir de un antógrafo, pues existen errores propios de este proceso que fueron detectados y solventados por el propio copista. Por ejemplo, tanto en el f. 81v como en el f. 82r se saltó algunos versos, error del que se percató al revisar lo hecho a posteriori (como apunta el distinto tono de la tinta utilizada). En ambos casos solucionó el error añadiendo los versos que faltaban en el margen y marcando el lugar donde debían ir con un aviso: “ojo”. Además, en el inicio del f. 92/93v hay dos versos tachados y enceldados, atribuidos al personaje de Leonardo, que ahora son ilegibles y que se deberían a un error por salto de línea. El copista se dio cuenta del despiste en el momento, tachó a conciencia esos dos versos y prosiguió el proceso con los versos correctos. Encontramos otra corrección claramente *in itinere* en el f.108r, que atañe a la atribución de una intervención:

REY	¿Quién le mató?	<-Unos traidores> <sup>12</sup>
LEONARDO		Unos traidores.

Otra corrección se encuentra en el f. 123r, donde el copista se despistó y escribió originalmente el verso “Ya, señor, que la noche presurosa”. En algún momento (podría ser una enmienda tanto *in itinere* como *a posteriori*) tachó la última palabra y escribió al lado “tenebrosa”. El manuscrito tampoco es un original —en el sentido de ‘copia en limpio autorizada por el dramaturgo’— preparado a partir de los borradores del poeta, como veremos que se deduce del texto que presenta.

No he podido identificar la mano del copista tras cotejar una serie de manuscritos de la misma época recogidos en la base de datos *Manos*<sup>13</sup>. La caligrafía corresponde al primer tercio del siglo XVII, aunque es más propia de las décadas de 1610 y 1620 que del inicio de siglo. Estas fechas vienen apoyadas por el estado textual de la obra, como más adelante estudiaré, que demuestra que no es un testimonio derivado directamente del original, sino de alguna copia intermedia posterior. Esto encaja con el éxito que debió de tener *La española*, al que ya me he referido, e ilustra que las comedias viejas podían tener una vida útil mucho más larga y compleja de lo que pensamos<sup>14</sup>. Que el manuscrito

<sup>12</sup> Para señalar correcciones en el manuscrito, sigo los signos convencionales propuestos por el grupo de investigación Prolope (2008: 57).

<sup>13</sup> Véase Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy (dirs.): *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, manos.net. Las referencias a la base de datos *Manos* corresponden al número identificador que se asigna a cada manuscrito, el cual se puede localizar a través del buscador de dicha base de datos.

<sup>14</sup> Josef Oehrlein, al hablar sobre los repertorios de la época, tan solo indica que “Frente a las obras ya escenificadas (*comedias viejas*) se perdía rápidamente el interés” (Oehrlein, 1993: 139). Sin embargo, la sistematización de las noticias de representación que se está llevando a cabo en la base de datos CATCOM (Teresa Ferrer Valls *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la*

fue utilizado por una compañía profesional se refleja en la existencia de tres pasajes enjaulados o enmarcados (ff. 101v, 113r y 123v) y en la presencia, en el margen de dos de estos pasajes, de las indicaciones “no se dice” (f. 101v) o “esto se dise [sic]” (f. 123v), añadidas por manos distintas a las que copian el texto y que cobran sentido como intervenciones con miras a puestas en escena<sup>15</sup>. Una mano diferente anota al final de la comedia “De *La española* siete pliegos se han sacado” (f. 130r), sin que quede claro el sentido exacto de la anotación: tal vez apunte a otra copia parcial de la misma obra o a papeles sacados para que los representantes los ensayaran. También en la portada parece hallarse algún eco de su uso como manuscrito de compañía, pues una mano distinta a las ya mencionadas anotó debajo del título “de esta: Muley, Hamete, Celín, dos caballeros” (f. 77r). Son nombres de personajes menores de la obra y el apunte tal vez podría estar relacionado con los actores que interpretaron estos papeles en una representación o con las copias de sus intervenciones que un apuntador habría de sacar.

Lo más significativo es que *La española* no solo pervivió en los escenarios años después de su estreno, como apuntan estos rasgos materiales del manuscrito de Parma, sino que también circuló más allá de los tablados. Una de las intervenciones de mano distinta a la del copista principal se encuentra en el vuelto de la portada (f. 77v), donde se copia el elenco de personajes. Esta mano sí que la he podido identificar. Se trata de Diego Martínez de Mora, quien hizo sus pinitos como actor profesional (Ferrer Valls *et al.*, 2008), pero que, sobre todo, trabajó como librero en Madrid y copió, total o parcialmente, varias decenas de manuscritos teatrales, de los que se conservan alrededor de cuarenta hoy en día. Esta faceta de Martínez de Mora ha merecido certeras páginas de Margaret R. Greer (2008) y Luis Iglesias Feijoo (2014), quienes han deducido que tuvo acceso directo a manuscritos de compañía gracias a contactos con autores, apuntadores o representantes, y que la mayoría de los manuscritos que copió están fechados entre 1629 y 1635. El hecho de que esta actividad de Martínez de Mora se centrara en dichos años estaría ligado a que estos manuscritos estaban destinados a la venta para su lectura<sup>16</sup>: nos encontramos en plena década

---

*documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <<http://catcom.uv.es>> revela una realidad mucho más interesante y variada de la vida escénica de las comedias de éxito.

<sup>15</sup> Otro indicio menor sobre el uso de este manuscrito por parte de compañías profesionales podría ser la presencia de las referencias “n° 16” y “8” (f. 77r) en la portada. La existencia de este tipo de numeración en otros manuscritos áureos parece que se corresponde con algún tipo de clasificación que las compañías usaban para sus repertorios, una práctica de la que no sabemos prácticamente nada.

<sup>16</sup> También es posible que alquilara alguno de estos manuscritos para su representación por aficionados en poblaciones cercanas a Madrid, práctica bien documentada por Davis y Varey (2005). En un manuscrito, Diego Martínez de Mora se califica de “mercader y tratante en comedias” (Manos: 0227), mientras que el manuscrito de la tercera jornada de *Fullerías de amor* usa como

(1625-1634) durante la cual no se concedieron licencias para imprimir comedias y novelas en el reino de Castilla (Moll, 1974). Al detenerse la oferta legal de comedias impresas (cuestión aparte fueron las ediciones piratas o las triquiñuelas que usaron algunos escritores para enmascarar textos dramáticos dentro de misceláneas), la demanda de obras para ser leídas por parte de los aficionados al teatro empezó a ser satisfecha parcialmente —al menos en Madrid— gracias a copias manuscritas.

En comparación con el resto de manuscritos que pasaron por las manos de Martínez de Mora, el de *El cortesano embustero* presenta algunas características infrecuentes, lo que lo hace especialmente interesante. Como he dicho, la mano de Diego Martínez de Mora solo copia el elenco de personajes en el vuelto en blanco de la portada. No encontramos ni la firma, ni la fecha, ni la indicación de “original” que hallamos en la mayoría de los manuscritos que pasaron por sus manos. De entre los cerca de cuarenta manuscritos vinculados a Martínez de Mora que conservamos, solo diez son similares a *El cortesano embustero* al presentar intervenciones puntuales del librero, sin que copiara ningún acto entero o pasaje extenso<sup>17</sup>. Algunos de estos manuscritos claramente fueron creados en el contexto de compañías teatrales y, tras su uso para la escena profesional, acabaron en manos de Martínez de Mora. Es el caso del manuscrito de *Don Juan de Austria en Flandes* que se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma. En el f. 245v incluye una anotación de mano del autor de comedias Alonso de Heredia en la que dejaba constancia de que era el poseedor del manuscrito y que se había acabado de copiar en abril de 1605. También incluye en los dos folios finales sendas licencias de representación, fechadas en julio de 1606 y octubre de 1607. Cuando el manuscrito llegó a manos de Martínez de Mora, modificó la fecha de copia cambiándola a 1625, añadió su nombre y la coletilla “original” en la portada, y la frase “está correjida esta comedia” al final de la primera y la tercera jornadas (Manos: 1710).

Los ejemplos más cercanos a *El cortesano embustero* son los manuscritos de *La ninfa del cielo* (Manos: 1442) y *San Agustín o El divino africano* (Manos: 4676), pues en ambos casos la mano de Martínez de Mora solo aparece en el vuelto de la portada para anotar el elenco de personajes (Figura 3).

---

cubierta un contrato original de Diego Martínez de Mora por el que se obligaba a cantar y representar con su hija Mariana en la villa de Leganés el día de la Concepción de 1629. En el reverso Martínez de Mora escribió “3 fullerias de amor 19 / famosa jorda 3ª / Lº 2 19” y “llebose a jetafe [tachado] trujeronla / buena” (Manos: 1041).

<sup>17</sup> Estos manuscritos son los siguientes: *Don Juan de Austria en Flandes*; el auto *La firmeza de la Iglesia*; el auto *El labrador de la Mancha*; *La ninfa del cielo*; *La reina doña María*; *San Agustín*; *La soberbia de Nembrot y el primero rey del mundo*; y *Un castigo en tres venganzas*. Véase la información correspondiente a cada manuscrito en *Manos*.

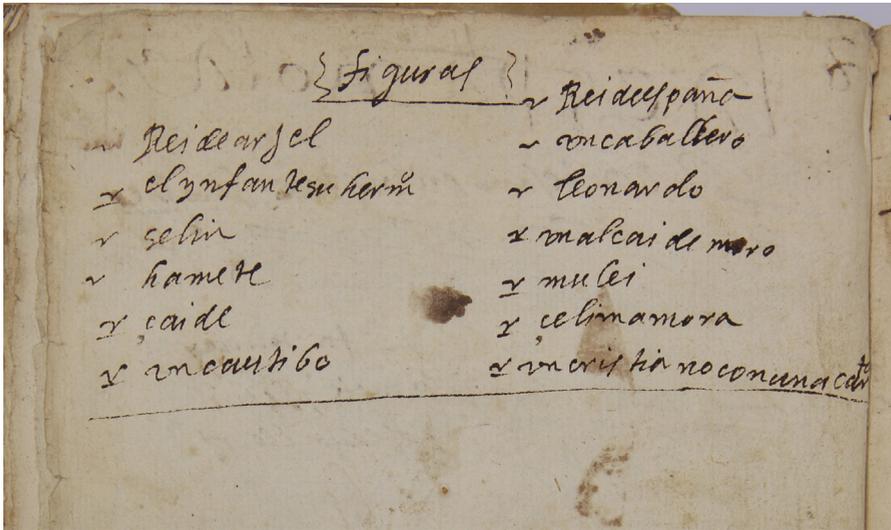


FIGURA 3—F. 77v del manuscrito de Parma.

En el segundo manuscrito nos encontramos ante una copia en limpio preparada por dos manos distintas, no identificadas: una copió la primera jornada y la otra copió las jornadas segunda y tercera. No presenta ninguna otra marca que ofrezca pistas acerca de la posesión y circulación de esta copia. El caso de *La ninfa del cielo* es más llamativo porque se asemeja muchísimo a *El cortesano embustero*. El texto de la comedia está copiado por una sola mano, a excepción del folio final de la segunda jornada (f. 35r). Lo más significativo es que presenta pasajes enjaulados o tachados —e incluso retachados—, por ejemplo, entre los ff. 4r-7v o en los ff. 19r-20v, así como anotaciones en los márgenes del tipo “todo se dice” (f. 19r) o “todo vale” (ff. 6r, 49v), que son huellas de su uso para puestas en escena. La presencia de tres sumas en los márgenes del f. 34v se podría explicar como cuentas de una compañía teatral.

Estos ejemplos refuerzan lo que apunté anteriormente: que el manuscrito de *El cortesano embustero* se gestó y empleó en el seno de una compañía teatral, y que Martínez de Mora lo adquirió entre 1625 y 1634 para usarlo como antígrafo del que sacar copias destinadas a la venta. Es más, existe un cierto parecido entre la caligrafía de la indicación marginal “esto se dise [sic]” del f. 123v de *El cortesano embustero* y la indicación marginal “todo se dise [sic]” de los ff. 26r-27r, f. 30v, f. 32v de *La ninfa del cielo*, por la coincidencia tanto en el seseo como en el trazo de la letra “s” y de una de las “d” (Figura 4).

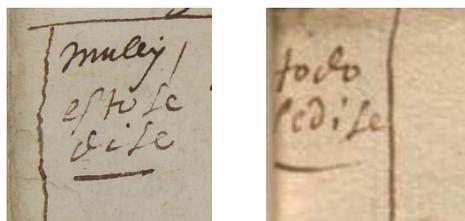


FIGURA 4.— Detalles del f. 123v del manuscrito de Parma y del f. 24v del manuscrito 16698 de la BNE.

Obviamente, son indicios demasiado débiles como para poder afirmar que se trate de la misma mano, pero esta semejanza y la coincidencia de que tanto el manuscrito de *La ninfa del cielo* como el de *El cortesano embustero* fueran copias de compañías que acabaron en manos de Martínez de Mora permiten plantear como hipótesis que ambos testimonios pertenecieran a la misma formación, a la que se los compró dicho librero. Sabemos que *La ninfa del cielo* formaba parte del repertorio de la compañía de Jerónimo Sánchez en septiembre de 1617 (CATCOM) y resulta que en 1619 poseía una copia del auto sacramental *El labrador de la Mancha*, del que se conserva un manuscrito que también manejó Martínez de Mora (Manos: 2307)<sup>18</sup>. De nuevo, estos datos por sí solos no son suficiente fundamento documental para afirmar que el librero madrileño adquirió estos manuscritos de la compañía de Jerónimo Sánchez, ni por extensión *El cortesano embustero*. Queden planteadas por el momento estas coincidencias a la espera de nueva documentación que pueda arrojar más luz.

El manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma cuenta, además, con la huella de otro conocido y algo esquivo lector, algo ya mencionado por Restori en su día. En unos pocos folios (ff. 78r, 79r, 95r y 130r) encontramos intervenciones del licenciado Francisco de Rojas, cuya peculiar caligrafía y tinta rojiza aparece salpimentada en forma de enmiendas y marcas en casi un centenar de manuscritos de la época. Hace poco abordé (García-Reidy, 2021) un estudio de la presencia de la mano de Rojas en esos manuscritos y resalté que, si bien pudo copiar y enmendar algunos testimonios en calidad de lector de obras teatrales, es probable que fuera sobre todo un colaborador de varios libreros madrileños —entre ellos, Diego Martínez de Mora— que vendieron copias manuscritas de comedias en 1625-1634. Rojas habría actuado como revisor y enmendador de varios de los manuscritos adquiridos por los libreros, de los que luego se sacarían las copias

<sup>18</sup> Los dos primeros folios de este manuscrito son de mano de Martínez de Mora, pero los sacó con posterioridad a su adquisición, pues sustituyen los folios originales, posiblemente dañados por el uso. El resto del manuscrito es de una sola mano y se trata de una copia muy limpia, en la que incluso aparecen en los márgenes referencias a los pasajes bíblicos que son la fuente del contenido. La tachadura de algunas didascalias y de cuatro versos en los ff. 26v-27r representan el único indicio de que el manuscrito se usó para alguna representación.

destinadas a la venta<sup>19</sup>. El manuscrito de Parma de *La española y el cortesano embustero* se ajusta a la casuística más frecuente de Rojas: sus intervenciones son escasas y se concentran en los folios iniciales y finales del manuscrito. Estas se circunscriben a una marca característica de Rojas (un guion horizontal con sendos puntos arriba y abajo), que encontramos junto a la cabecera del inicio de la comedia (Figura 2); a alguna enmienda textual de tipo *ope ingenii*, como podemos ver en el folio 95r, donde Rojas corrige un despiste del copista y añade el prefijo “re” que faltaba al verbo “redimir” en el verso “si te quiere redimir”; y a unas mínimas intervenciones estilísticas (pues no enmiendan errores), como vemos en el cierre de la comedia:

y, hecho, <-nos partiremos/luego nos partamos>.  
 REY Solo aquese punto espero.  
 LEONARDO Y aquí acaba *El embustero*  
 <-si es bien/si aquí> tal nombre le d<e+a>mos. (f. 130r)

Es posible, por lo tanto, que este manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma se preparara en el marco de una compañía teatral para su uso escénico y luego fuera adquirido por Diego Martínez de Mora y revisado por el licenciado Francisco de Rojas para vender copias a lectores. En la portada del manuscrito figura en una tinta muy clara el nombre de “don Luis Cornejo” (Figura 2), seguido de su rúbrica. Restori pensó que este Luis Cornejo pudo ser “forse un possessore prima del Rojas” (Restori, 1891: 20). Por lo dicho sobre las probables fases de creación y circulación del manuscrito, me inclino a pensar que este Cornejo pudo ser un poseedor del mismo, pero con posterioridad a que pasara por las manos del licenciado Rojas. Queda un último enigma por resolver y es el de la corrección del título de la obra en la portada. Recordemos que el copista del texto dio como título *El cortesano embustero* y que una mano posterior —distinta de todas las que he ido mencionando hasta el momento— añadió al inicio “*La española y*” (Figura 2). Ahora sabemos que este añadido es correcto, lo que apunta a que quien identificó *El cortesano embustero* con el título por el que era más conocida la comedia, *La española*, conocía el teatro de la época y esta obra de Cepeda. Lo que resulta imposible determinar es el momento en la historia de este manuscrito en el que se llevó a cabo este añadido ni la identidad de quien lo hizo.

Ahora es el momento de traer a colación el manuscrito de *La española* que, hasta la fecha, se consideraba el único testimonio de época de esta comedia de

<sup>19</sup> La actividad del licenciado Rojas no se limitó a esta colaboración con libreros madrileños, como atestigua la presencia de su mano en otros manuscritos que no están relacionados con ellos o que son posteriores a 1635. Las intervenciones de Rojas detectadas en decenas de manuscritos abarcan al menos el período 1630-1643 y, por lo tanto, incluyen varias que sospecho que son huellas de lectura personal.

Cepeda.<sup>20</sup> *La española y enredos de Leonardo* es una copia manuscrita conservada en la Universitätsbibliothek Freiburg bajo la signatura UBF Hs. 801 (Manos: 5092)<sup>21</sup>. Los pocos especialistas que han trabajado con el manuscrito solo han podido apuntar hasta el momento los datos recogidos por Stark en su catálogo, es decir, que se trata de un manuscrito de principios del siglo XVII, proveniente de la biblioteca de Salvá, en 4º y con una extensión de 24 folios (Stark, 2003: 724, 730). La consulta de este testimonio muestra que se trata de una copia hecha a dos columnas por una sola mano, que he podido identificar con la de otro librero madrileño, Matías Martínez (Figura 5).

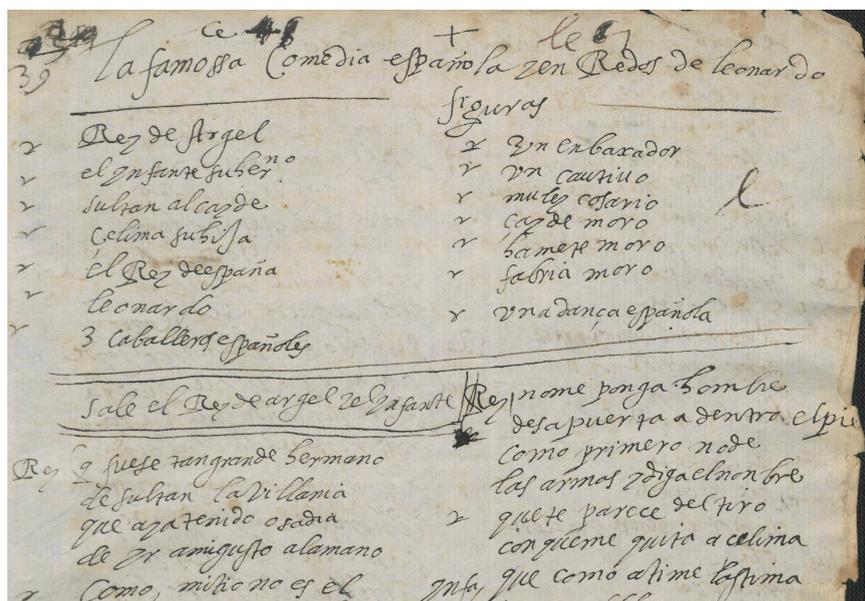


FIGURA 5.—F. 1r del manuscrito de Friburgo.

<sup>20</sup> Con este artículo ya en prensa he localizado una tercera copia manuscrita de *La española*, desconocida por la crítica hasta la fecha, que forma parte de un códice misceláneo de textos dramáticos y poéticos conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona bajo la signatura Manuscrito Patrimonial B-002; la comedia de Cepeda ocupa los folios 167-194. Esta copia, hecha por una única mano anónima del siglo XVII y que también interviene en otras partes del códice, es acéfala, pues le falta el primer folio de texto. Actualmente estoy estudiando este códice, de cuyo contenido daré cuenta en un futuro trabajo. Adelanto, en relación con la comedia de Cepeda, que mis calas en este texto muestran que está más próximo al que presenta el manuscrito de la Universitätsbibliothek Freiburg, que analizo a continuación, aunque algunas variantes menores coinciden con el de Parma, por lo que parece ser un estadio intermedio en el proceso de transmisión. No hay una dependencia directa entre ninguno de estos manuscritos, por lo que debe presuponerse la existencia de otros arquetipos, hoy desconocidos.

<sup>21</sup> Adolf Schaeffer sacó una copia muy limpia de este testimonio en 1892, la cual se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander bajo la signatura M-416.

Matías Martínez está documentado como librero en Madrid, cerca de las gradas de San Felipe, al menos en 1616-1632. Ejerció brevemente como impresor y falleció en 1634 (Agulló y Cobo, 2007). Paz y Melia situó su actividad como copista de manuscritos teatrales hacia 1630-1634 (Paz y Melia, 1934: 328), sin que podamos determinar el fundamento concreto de estas fechas. Conservamos más de una treintena de manuscritos copiados por este librero. Al igual que en el caso de Diego Martínez de Mora, todo apunta a que Matías Martínez se dedicó al negocio de la venta de comedias manuscritas aprovechando el parón editorial en Castilla entre 1624 y 1635.

Estos dos testimonios de la celebrada comedia de Cepeda *La española* se vinculan, cada uno a su manera, al mismo ámbito liminar del paso de la escena a la lectura privada a través del formato manuscrito<sup>22</sup>. Se ubican asimismo en un contexto cronológico específico, el de la década en que no se publicaron comedias en Castilla. En el caso del manuscrito de Friburgo, podemos circunscribir la copia hacia el lustro 1630-1634. El hecho de que tanto Martínez de Mora como Matías Martínez contaran con sendas copias de *La española* en fechas cercanas, cuando no coincidentes, es un poderoso indicio del interés de esta comedia entre el público, décadas después de su estreno<sup>23</sup>. Si a ello sumamos el dato de que en octubre de 1626 otra comedia de Cepeda, *El amigo enemigo*, todavía se estaba representando, según sabemos por la licencia presente en la copia manuscrita de esta obra (Manos: 2041)<sup>24</sup>, entendemos que los elogios de Rojas Villandrando, Cervantes o Matos Frago no eran meras cortesías. Eran indicios del aprecio que mereció Cepeda entre sus contemporáneos y del éxito de sus obras entre el público de los corrales y de los aposentos.

#### LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE *LA ESPAÑOLA*

Tras examinar la información que la materialidad de estos dos manuscritos de *La española* nos ofrece acerca de su gestación, circulación y uso, me centraré en un último punto relevante que se deriva del estudio del manuscrito de Parma: su aportación textual. El manuscrito de Friburgo, por el que conocíamos hasta ahora *La española*, presenta un texto con una extensión de 2.682 versos, mientras que el texto del manuscrito de Parma tiene tan solo 2.505 versos<sup>25</sup>. Ciertas lagunas del

<sup>22</sup> También el mencionado manuscrito del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona fue preparado para su lectura privada y no un uso por profesionales de la escena.

<sup>23</sup> No es el único caso en que ambos libreros contaban con sus propias copias de la misma comedia. Lo mismo sucedió con *El mayor rey de los reyes*, de Andrés de Claramonte.

<sup>24</sup> No contamos con información para poder determinar la compañía a la que se otorgó dicha licencia.

<sup>25</sup> Véase lo dicho en una nota anterior sobre la relación textual que presenta el recién localizado manuscrito barcelonés de *La española* con los dos testimonios que aquí comparo, especialmente por acercarse al estado que presenta el manuscrito de Friburgo.

manuscrito de Parma, como alguna redondilla que falta en comparación con la versión de Friburgo, pueden deberse a saltos durante el proceso de copia, similares a los que hemos visto que detectó a tiempo el copista y llegó a enmendar. Véase el siguiente caso al inicio de la segunda jornada, donde la redondilla que falta en el testimonio de Parma, si bien no es imprescindible para el sentido del pasaje, es necesaria para que tenga pleno sentido la expresión “Sólo digo” con la que se inicia la redondilla siguiente:

<p>os querría referir mi intención en breve espacio. [...] [...] [...] [...] Sólo digo que aborrezco de manera a vuestro hermano que, por no verme en su mano, en vuestras manos me ofrezco (Parma, f. 98v)</p>	<p>Te querría referir mi intención en breve espacio. Dejo agora de estimar lo mucho que hago en esto, que esto, en tus manos puesto, bien lo sabrás estimar. Sólo digo que aborrezco de tal manera a tu hermano que, por no tocar su mano, yo en las tuyas me ofrezco (Friburgo, f. 10v)</p>
---	--

En un caso de la tercera jornada, la ausencia de una redondilla no afecta al sentido del pasaje y pasaría desapercibida de no contar con el testimonio de Friburgo:

<p>LEONARDO    Cómo te llevo conmigo:                   el cómo y cuándo te has de ir.                   [...]                   [...]                   [...] SELIMA        Pues di: ¿no es temeridad                   que digas que has de avisalle?                   (Parma, f. 14v)</p>	<p>LEONARDO    Cómo te llevo conmigo                   y cómo y cuándo te has de ir. CELIMA        ¿Estás hablando de veras                   u estás haciendo donaire? LEONARDO    En mi vida hablé al aire                   ni he fabricado quimeras. CELIMA        Pues di: ¿no es temeridad                   que digas que has de avisalle?                   (Friburgo, f. 19r)</p>
---	--

Sin embargo, la diferencia de 177 versos es demasiado elevada para explicarse solo por errores de copia y apunta a la intervención de manos ajenas al poeta durante el proceso de transmisión de la obra, con la eliminación de pasajes para adaptar el texto a necesidades de representación. El primer caso evidente de intervención en el texto de Parma se halla en el primer acto y gira en torno a un episodio con un baile de matachines, el cual desarrolla por completo la versión de Friburgo. Se trata de un episodio que mezcla un componente espectacular con una peripecia de la trama. En una primera escena, el rey de Argel urde la muerte de Sultán, su tío y padre de su prima Celima, para impedir que la case con el rey de Fez. Para ello da instrucciones a su hermano el Infante y a un esclavo, Fabricio. El asesinato tiene lugar fuera de escena y luego el baile sirve para revelar macabramente la muerte de Sultán delante de su hija y ocultar la identidad de su asesino. Esta danza de la muerte adopta la

forma de un baile de matachines, que consistía en un número par de bailarines que danzaban con movimientos más o menos simétricos, pero en silencio y ataviados con una máscara ridícula, con una nariz descomunal<sup>26</sup>. Este baile se complementa con el uso de un ataúd, empleado como utilería de la coreografía, al que se refiere la acotación del manuscrito de Friburgo: “Entra uno tañendo con máscara puesta y seis danzantes danzando los matachines y sacarán un ataúd con un cuerpo dentro, enmascarado, y pondranle en el teatro y danzarán alrededor; iranse entrando» (f. 4v). El ataúd contiene el cadáver del padre de Celima, cuya identidad se revela cuando le quitan la máscara. Al tener todos los bailarines sus rostros cubiertos, el rey de Argel actúa como si alguno de ellos pudiera ser quien cometió el asesinato de Sultán e hipócritamente jura encontrar al homicida.

Este episodio requería para su puesta en escena que la compañía contara con bailarines que pudieran ejecutar esta danza, así como con los complementos necesarios, como el ataúd y las máscaras. El manuscrito de Parma pertenece a una trayectoria escénica que, en algún momento, requirió una simplificación por limitaciones de una formación teatral. Lo que es uno de los momentos escénicos álgidos del primer acto en la versión del manuscrito de Friburgo queda reducido a su mínima expresión en el de Parma, pues solo se exige que se interprete la música del baile de los matachines, pero la danza en sí se presenta como opcional: “Empiezan a tañer los matachines y sale Hamete muy alborotado, y si hubiere quien dance los matachines, se dancen un rato” (Parma, f. 86r). Es más, en la versión de Parma se elimina la escena previa de cuarenta y tres versos en los que el rey de Argel trama el asesinato de su tío con su hermano y su criado Fabricio. Esto provoca una inconsistencia en el texto de Parma, pues el personaje del Rey solicita que se llame a Fabricio y el Infante afirma que enseguida lo traerá, pero, al eliminarse la escena siguiente, el público se queda sin saber quién es ese Fabricio, al que nunca más se menciona, ni los detalles de la venganza:

INFANTE	¿Qué resta agora, señor?	
REY	Que a Fabricio se me llame y mi venganza se trame.	
INFANTE	Ahí quedó, en el corredor; al momento doy la vuelta	
REY	Pues, ¿adónde vas?	
INFANTE		Por él. (Parma, ff. 81r-81v)

La escena de la danza, que en el manuscrito de Friburgo ocupa cuarenta y ocho versos, se sustituye por una diferente y mucho más breve, de catorce versos

<sup>26</sup> Para el baile de los matachines en España, véase el estudio de Rafael Ramos (1996). Es interesante comprobar que, en *La española*, este baile ya se considera integrado en la tradición española (“es danza española”), de la que se destaca la precisión de los movimientos (“ha de danzar la gente / que el pelo en el aire se corta”, Friburgo, f. 2v).

de extensión, en la que el criado Hamete llega para anunciar el asesinato del padre de la dama Celima por parte de seis embozados:

HAMETE	¿Dónde está su majestad?
REY	¿Qué hay, Hamete? ¿Qué tenemos?
HAMETE	Señor, la mayor desdicha que se ha visto.
REY	¡Dila presto!
HAMETE	Llevando como mandaste tu tío el alcaide preso, al revolver de una esquina seis embozados salieron y, sin poder estorballo, de puñaladas le dieron. Castiga tan gran maldad.
REY	¡Seguidme, seguidme presto!
SELIMA	(¡Ay, que me da el corazón, tirano, que tú le has muerto!) (Parma, ff. 86r-86v)

Nos encontramos, pues, ante un caso en que se procedió no solo a eliminar texto de la versión original, sino también a incorporar nuevos versos. Esta sutura textual para asegurar una continuidad en la acción tuvo que ser hecha por algún miembro de una compañía teatral con una mínima habilidad poética. Es llamativo que este parche adopte la forma de una breve tirada en romance, mientras que el resto de la escena está en redondillas; además, presenta una rima consonante (“salieron” / “dieron”). Son rasgos que invitan a pensar que el autor de este pasaje no destacaba por su pericia poética.

El segundo caso en el que se produce un amplio corte de versos en el manuscrito de Parma respecto del de Friburgo lo encontramos en el segundo acto y, de nuevo, atañe a dos escenas breves. El episodio afectado consiste en la vuelta del rey de España a la península gracias a un ardid de su criado Leonardo y en sus preparativos para regresar a Argel e intercambiarse como cautivo por Leonardo. En el manuscrito de Friburgo hay una primera escena de cincuenta y seis versos en que dos españoles hablan sobre las fiestas que se han organizado para celebrar el regreso del monarca del cautiverio, pero cuando éste se entera por su embajador de que el rey de Argel solo liberará a Leonardo a cambio del rey de España, decide ir a salvar a su compañero. Un poco más adelante, en una escena de noventa y seis versos, el rey de España se prepara para marchar a África y exige a tres de sus caballeros que juren que seguirán las órdenes de Leonardo cuando él esté ausente y que prepararán una armada para ir a rescatarlo a Argel. Esta escena tiene un componente de cierta espectacularidad por el vestuario militar de los actores, sus gestos, su movimiento y el uso del sonido. Así, el rey español pide a sus caballeros que juren que seguirán sus órdenes “sigún los fueros hispanos”, “poniendo sobre mis manos, / como es

costumbre, las vuestras / y alzando al cielo las diestras” (Friburgo, f. 14r), gesto que vuelve a especificar una acotación (“Ponen todos las manos izquierdas en la del Rey y alzan las diestras”, Friburgo, f. 14r), mientras los caballeros hacen su juramento al unísono “a fuer de godos”. La salida del tablado es el momento más espectacular, como nos informa de nuevo una acotación: “Salen en orden con arcabuces, frascos y alabardas y luego jinetas y rodela, a son de cajas y pífano, dan vueltas al teatro” (Friburgo, f. 14r).

Ambas escenas se condensan en una única en el manuscrito de Parma, de cincuenta y dos versos de extensión, la cual es básicamente una versión reducida de la segunda escena de Friburgo, a la que se han añadido cuatro redondillas nuevas que sirven, otra vez, de remedo textual para que la transición de escenas funcione a pesar de la pérdida de información. El componente espectacular queda rebajado: la fanfarria militar de la versión de Friburgo se sustituye por una presencia numerosa de actores en el tablado de acuerdo con las posibilidades de la compañía (“todos los caballeros que puedan salir”, Parma, f. 101v). Esto se compensa con un efecto sonoro de voces y ruidos que busca recrear el ajetreo de unas fiestas a través de la producción de una sensación de profundidad de la acción, más allá de la pared del vestuario, como especifica una acotación: “Dentro dos caballeros y ruido de cascabeles y atabales” (Parma, f. 101r):

1°                    ¡Hola! ¡Caballos, caballos!  
 2°                    El alazán.  
 1°                    El tordillo.  
 2°                    ¡Hola! El overo.  
 1°                    El morcillo.  
 2°                    ¿No vienen?  
 3°                    Ya van a dallos.  
 1°                    ¡El caballo del marqués!  
 2°                    ¡Hola! ¡El caballo del conde!  
 1°                    ¿Ningún lacayo responde?  
 3°                    Ya van.  
 2°                    Acabemos, pues.  
 1°                    Cálzame tú ese acicate,  
                       no sea yo de los postreros.  
 2°                    Paso, teneos, caballeros  
                       ninguno de fiestas trate.  
 1°                    ¿Por qué, si dicen...?  
 2°                    No saben  
                       más de que el Rey ha mandado,  
                       por un pliego que ha llegado,  
                       que las fiestas no se acaben. (Parma, f. 101r)

En este caso el versificador que intervino en el texto mantuvo la estructura métrica del original, con un pasaje y un efecto mucho más logrados —teatralmente hablando— que en la modificación de la primera jornada.

Estos dos casos explican en gran medida la diferente extensión entre la versión de Parma y la de Friburgo. Estas modificaciones no significan que el manuscrito de Parma ofrezca siempre un texto peor que el de Friburgo. Éste también presenta un corte interesante: un soneto, recitado por la dama mora Celima, que en el manuscrito de Parma abre una escena de balcón en el segundo acto. ¿Es de pluma de Cepeda o un añadido del anónimo enmendador detectado en el manuscrito de Parma? Es imposible responder a esta pregunta por el momento, pero no puedo descartar la primera hipótesis. El soneto no aporta nada a la acción dramática, pues es un soliloquio lírico centrado en el desarrollo del sentimiento amoroso del personaje de Celima, por lo que tal vez sea más fácil explicar su eliminación que su inserción por un actor-poeta. Se trata de una función —y con una factura poética— alejada de las otras dos intervenciones que hemos visto. Quizá en algún momento de la tradición escénica en la que se inserta el manuscrito de Friburgo se procedería a eliminar este soneto. Se trata del único soneto en obras de Cepeda y presenta en sus tercetos una rima de tipo CDC DCD. El uso de este tipo de soneto empezó a tener más preeminencia entre los dramaturgos en la primera década del siglo XVII (Bruerton, 1956; Morley y Bruerton, 1968: 156-158), lo que podría usarse a favor de que *La española* podría pertenecer a esa fecha, aunque no es un argumento definitivo<sup>27</sup>. El soneto es relevante porque presenta un motivo clásico caro a otras comedias áureas de este período, especialmente del universo lopeco<sup>28</sup>, como es el del amor y celos como despertadores y maestros del ingenio femenino (Egido, 1978):

De la inorancia, que es profundo sueño,  
despertador continuamente ha sido  
el reloj de los celos, que al sentido  
hacen rüido y no temor pequeño;  
las horas que señala el alma enseño,  
que todas son de engaño conocido,  
y muestran bien el tiempo que he vivido,  
en confianza de mí mi justo dueño.  
Amor ha sido el libro y el maestro  
por quien entiendo lo que no entendía,  
quedando ya mi entendimiento diestro.  
Hoy ha de ser de mi esperanza el día,

<sup>27</sup> Pues también se encuentran sonetos con este tipo de rima en los tercetos en comedias escritas en las dos décadas finales del siglo XVI (Badía Herrera, 2009: 90-92; Durá Celma, 2016: 121-122).

<sup>28</sup> Aparece en comedias como *El maestro de danzar*, *La escolástica celosa*, *El bobo del colegio* o *La discreta enamorada*, entre otros ejemplos que cita Aurora Egido (1978: 356-358). El motivo, claro está, llega a su mejor empleo dramático en *La dama boba*. Si Fernández Rodríguez (2019) ha destacado las relaciones entre *La española* y *Jorge Toledano*, este soneto de la misma comedia refuerza la conexión de obras de Cepeda con temas desplegados por el dramaturgo madrileño.

que, puesto que es amor padrino vuestro,  
alcanza al fin quien con amor porfía. (Parma, f.106r)

Aparte de estas omisiones significativas, el cotejo entre ambos manuscritos revela la existencia de centenares de variantes menores, que atraviesan todo el texto. La aplicación LERA (Bremer, Molitor, Pöckelmann, Ritter y Schütz, 2015), un sistema de cotejo automático de textos que está desarrollando un equipo de investigación de la Universidad Martín Lutero de Halle-Wittenberg<sup>29</sup>, permite obtener la siguiente visualización, que da buena cuenta de la constante presencia de variantes a lo largo de ambos testimonios (Figura 6):

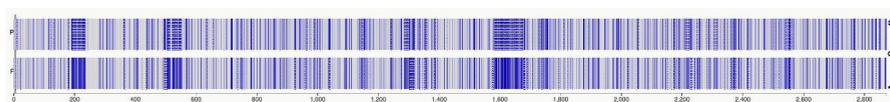


FIGURA 6.—Visualización de variantes entre los dos manuscritos ofrecida por la herramienta LERA.

Cada línea oscura marca un verso en el que existe una variante. Observamos que las divergencias entre los dos testimonios son constantes y que los lugares más intensos corresponden a los episodios modificados de las jornadas primera y segunda que he analizado en las páginas anteriores.

El cotejo revela la existencia de otras eliminaciones de estrofas puntuales en la tradición textual a la que pertenece el manuscrito de Friburgo que, hasta la fecha, eran poco o nada detectables. Así, se elimina una redondilla que sirve de cierre de la primera jornada en el manuscrito de Parma:

MULEY           Vamos y el gusto del Rey  
                  se ponga en ejecución.  
                  Vos sois un gran bellacón.  
LEONARDO   Poneos un tanto, Muley. (Parma, f. 96r)

Otro pasaje de la primera jornada cobra pleno sentido en el testimonio de Parma cuando se especifica el “beneficio” que espera recibir el personaje del Infante al ayudar a Leonardo, detalle suprimido del manuscrito de Friburgo y que requirió la eliminación del artículo “y” de la quintilla siguiente para que mantuviera el sentido:

<sup>29</sup> Deseo agradecer aquí al Dr. Paul Molitor y al Dr. Joerg Ritter que me facilitaran el acceso a esta herramienta durante esta etapa en que todavía no está públicamente disponible.

en su cuarto y en las cosas  
 que tocan a su servicio,  
 reciba yo un beneficio  
 de tus manos generosas,  
 que es ponerme bien con ella  
 y ser en mi amor tercero,  
 que si lo haces espero  
 por tu causa poseella  
 y, haciéndome esta amistad,  
 sin que con el rey se trate  
 del precio de tu rescate,  
 yo te pondré en libertad  
 por camino más seguro  
 que cuando te rescatares. (Parma, f. 94r)

en su cuarto y en las cosas  
 que tocan a su servicio,  
 reciba yo un beneficio  
 por tus manos venturosas.  
 [...]
 [...]
 [...]
 [...]
 Haciéndome esta amistad,  
 sin que con el rey se trate  
 del precio de tu rescate,  
 yo te pondré en libertad  
 por camino más seguro  
 que cuando te rescatares. (Friburgo, f. 7v)

En conjunto, hay toda una serie de variantes de Parma que son mejores que las de Friburgo, pues corrigen claros errores de este testimonio, como versos hipométricos (el verso “Señor, esta viene” del f. 3v de Friburgo debe ser “Señor, esta carta viene”) o hipermétricos (el verso “¡Pues no se han de esconder los traidores!” del f. 5v de Friburgo debe ser “¡Pues no se han de ir los traidores!”), mientras que otros errores se pueden detectar ahora, como en los casos de redondillas eliminadas recién descritos. El texto que presenta el testimonio de Parma refuerza que Cepeda era un autor que seseaba, como ha apuntado Fernández Rodríguez (2016: 60-62) al detectar que el topónimo Fez, cuando se halla al final de verso, rima siempre con el sonido [s]. El testimonio de Friburgo presenta un caso que Fernández Rodríguez (2016: 68) considera dudoso (una rima “él” / “Fez”), pero la lectura de Parma corrobora que se trata de una rima seseante:

¿Cómo? ¿Mi tío no es y mi prima no es Selima? ¿Por qué me quita a mi prima y se la da al rey de Fes? (Parma, f. 78r)	¿Cómo? ¿Mi tío no es él y mi prima no es Celima? ¿Por qué me niega a mi prima y se la da al rey de Fez? (Friburgo, f. 1r)
---	--

Por otro lado, el testimonio de Parma ofrece un caso de rima seseante no presente en el texto de Friburgo, que podría deberse a la pluma de Cepeda, aunque los versos muestran muchas diferencias y denotan la intervención de una mano ajena en una de las tradiciones:

porque, cuando hagas copia de tu estado aquesta vez, es aire como no des por él tu persona propia. (Parma, f. 102r)	porque, cuando hagas copia del estado que posees, no le dará sin que entriegues por él tu persona propia. (Friburgo, f. 12r)
--	---

Hay que tener en cuenta que el copista del manuscrito de Parma es también seseante, como apunta, por ejemplo, que el nombre femenino de Celima figure

sistemáticamente como “Selima” o “danza” como “dansa”. Si *La española* circuló entre compañías andaluzas, quizá también el o los enmendadores que intervinieron en el texto seseaban: de ahí la duda sobre este pasaje.

Otras lecturas de Parma son peores comparadas con el testimonio de Friburgo, o incluso presentan variantes sistemáticas de tipo estilístico: por ejemplo, la expresión “al fin” que figura en el texto de Parma aparece como “en fin” en el manuscrito de Friburgo. Es posible que la lectura correcta en este caso sea la que ofrezca el segundo testimonio, pues la forma “en fin” aparece más frecuentemente en otra comedia de Cepeda, *El amigo enemigo* (BNE, ms. 15.559, ff. 8r, 13v, 16v, 21v, etc.), que la forma “al fin” (f. 50r). A la hora de preparar la edición crítica de esta comedia, considero que la mejor decisión sería tomar el texto del manuscrito de Friburgo como testimonio base dado que contiene dos episodios desarrollados de manera más completa, como hemos visto, pero con una cuidadosa incorporación de todas las lecciones mejores que presenta el testimonio de Parma, que son bastantes. La consecuencia es que dicha edición crítica deberá tener necesariamente un componente ecléctico (Ruano de la Haza, 1991) y el editor o editora deberá analizar cada caso y el *usus scribendi* de Cepeda para intentar determinar la variante más apropiada en cada caso. Por ejemplo, el siguiente fragmento en romance, perteneciente a la primera jornada, muestra la pérdida de un verso en cada uno de los dos testimonios, de modo que se completan a partir del cotejo de ambos manuscritos, a la vez que existen variantes adicionales cuyo valor relativo el editor tendrá que sopesar:

Como mandaste, señor,  
partí con mis seis galeras  
dando al mar los leves remos  
y al viento las anchas velas,  
y apenas me hube apartado  
del puerto casi diez leguas,  
[...]  
de veinte cristianas velas  
—conocí ser españolas  
en las cruzadas banderas—;  
hice una presunción  
que al cabo me salió cierta (Parma, f. 94v)

Como mandaste, señor,  
partí con mis seis galeras  
[...]  
y al viento las anchas velas,  
y habiéndome ya partido  
del puerto casi dos leguas,  
descubrí una gruesa armada  
de vei[n]te cruzadas velas  
—mostraban ser españolas  
en las cruzadas banderas—  
y hice una prevención  
que al cabo me salió cierta (Friburgo, f. 7v)

Ante el deturpado estado que presentan los textos de ambos manuscritos de *La española*, es evidente que ninguno deriva directamente del original, sino que muestran las cicatrices propias de una larga vida escénica y de procesos de copia previos<sup>30</sup>. En el caso del ahora identificado testimonio de Parma, la

<sup>30</sup> Estas conclusiones se refuerzan todavía más con el referido descubrimiento de una tercera copia manuscrita de esta comedia.

atribución errónea de la comedia a Lope de Vega es un indicio más de que ofrece un texto que pasó por las manos de una compañía: durante su circulación textual, alguien decidió adjudicar la autoría al dramaturgo de mayor éxito de la época, sin duda con miras a obtener un mayor rédito económico al vender el texto.

En conclusión, el título *El cortesano embustero* que desde 1891 se ha asociado a Lope de Vega es un fantasma bibliográfico, pues el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, que los especialistas en el teatro del Fénix no habían examinado hasta ahora, presenta en realidad un nuevo testimonio de *La española*, de Cepeda. A ello hay que sumar el hecho de que ahora sabemos que tanto este manuscrito como el conservado en Friburgo fueron usados por sendos libreros madrileños, Diego Martínez de Mora y Matías Martínez, en torno a 1630. Esto refuerza la idea de que esta comedia de Cepeda gozó de éxito décadas después de su estreno, hasta el punto de que circuló tanto en los tablados profesionales como en los aposentos privados. Las significativas diferencias textuales que presentan ambos testimonios plantean una atractiva casuística para el editor que se ocupe de recuperar este éxito de la escena áurea para el lector actual. A su vez, ofrecen un interesante ejemplo de la cantidad y relevancia de las intervenciones textuales a las que las compañías teatrales podían someter las obras de sus repertorios. El misterio crítico que rodeaba a la supuesta comedia *El cortesano embustero* queda así solventado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes (2007): “La edición madrileña de *El chitón de las tarabillas*”, *Voz y Letra*, 18, pp. 87-98.
- Arata, Stefano (2002): *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.), Pisa, ETS.
- Azcune Fernández, Valentín (2007): *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega (Estudio y edición crítica)*, Madrid, FUE.
- Badía Herrera, Josefa (2009): “La versificación dramática en la génesis de la Comedia Nueva: estudio de una muestra de la colección teatral del Conde de Gondomar”, en Xavier Tubau (ed.), *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Prolope/Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 51-111.
- Bolaños Donoso, Piedad (2014): “Historia de un enigma literario: el auto de *El nacimiento de san Juan Bautista* y su contexto festivo sevillano de 1610”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pp. 308-389.
- Bremer, T., Molitor, P., Pöckelmann, M., Ritter, J., y Schütz, S. (2015): “Zum Einsatz digitaler Methoden bei der Erstellung und Nutzung genetischer Editionen gedruckter Texte mit verschiedenen Fassungen”, *editio. International Yearbooks for Scholarly Editing/Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft*, 29 (1), pp. 29-51, <<https://doi.org/10.1515/editio-2015-004>>.
- Bruerton, Courtney (1956): “La versificación dramática española en el período 1587-1610”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10 (3/4), pp. 337-364.
- Cacho, María Teresa (2009): *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kaseel, Reichenberger.

- Cervantes, Miguel de (2016): *Poesías*, Adrián J. Sáez (ed.), Madrid, Cátedra.
- Davis, Charles, y Varey, John E. (2005): *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, 2 vols., Madrid, Tamesis Books.
- Durá Celma, Rosa (2016): *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, tesis doctoral inédita, Valencia, Universitat de València.
- Egido, Aurora (1978): “La Universidad de amor y *La dama boba*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54, pp. 351-371.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2014): “Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*”, *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016): “Sobre la autoría de tres obras “de Cepeda”, famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva”, *Bulletin of the Comediantes*, 68 (2), pp. 46-70.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2019): “*La española*, de Cepeda, y *Jorge Toledano*, de Lope de Vega: moras y cautivos, ecos y reescrituras”, *Neophilologus*, 103, pp. 207-221.
- Fernández Rodríguez, Daniel y Alejandro García-Reidy (en prensa): “Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*.
- Ferrer Valls, Teresa et al. (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT, Kassel, Reichenberger.
- García-Reidy, Alejandro (2021): “El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales”, en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, Firenze, Firenze University Press, pp. 87-112.
- García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel de (1802): *Origen, épocas y progresos del teatro español, discurso histórico*, Madrid, Don Gabriel de Sancha.
- Greer, Margaret R. (2008): “La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 1, pp. 201-221.
- Iglesias Feijoo, Luis (2014): “La labor de Diego Martínez de Mora”, en Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello (coords.), *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 143-166.
- Matos Fragoso, Juan de (1673): *La cosaría catalana*, en *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, pp. 237-275.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1986): *Epistolario*, XI, en Manuel Revuelta Sañudo (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Moll, Jaime (1974): “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54, pp. 97-103.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Oehrlein, Josef (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Ojeda Calvo, María del Valle (2003): “*Los enredos de Martín*, «compuesta por Cepeda», y la herencia de la comedia italiana: una primera aproximación”, *Criticón*, 87-88-89, pp. 598-601.
- Paz y Melia, Antonio (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional.
- Prolope (2008): *La edición del teatro de Lope de Vega: las “Partes” de comedias. Criterios de edición*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ramos, Rafael (1996): “El baile del matachín”, en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona, GRISO, vol. 2, pp. 309-314.
- Rennert, Hugo A. (1904): *The Life of Lope de Vega (1562-1635)*, Glasgow, Gowans and Gray.
- Rennert, Hugo A. (1915): “Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Carpio based upon the Catalogue of John Rutter Chorley”, *Revue Hispanique*, 33, pp. 1-282.
- Rennert, Hugo A., y Américo Castro (1968): *Vida de Lope de Vega, 1562-1635*, Salamanca, Anaya.

- Restori, Antonio (1891): *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo.
- Restori, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias*, Messina, Vincenzo Muglia.
- Rojas Villandrando, Agustín de (1603): *Viaje entretenido*, Madrid, Imprenta Real.
- Rosenberg, S. L. Millard (1917): *Comedia famosa de Las burlas veras de Ivlian de Armendariz*. Edited from the manuscript in the r. Biblioteca Palatina at Parma, with an introduction and notes and with some account of the life and works of Armendariz, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Ruano de la Haza, José María (1991): “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, en Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coords.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 493-518.
- Schaeffer, Adolf (1892): “Advertencia preliminar a *La española*”, en *Copia de la comedia antigua española “La española y enredos de Leonardo”*, pp. 1-13, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, M-416.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Vega García-Luengos, Germán (2021): “Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)”, *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, pp. 91-108.

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2020