



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e Letterature
Europee, Americane e Postcoloniali

Doble Titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos –
Universidad de Sevilla

Tesi di Laurea

**El manuscrito inédito del *Auto del
Sacratísimo Nacimiento de
Cristo*: estudio y edición crítica**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

Ch.ma Prof.ssa Piedad Bolaños Donoso

Laureanda

Valeria Marrella

Matricola 870357

Anno Accademico

2018/2019

ÍNDICE

Elenco de abreviaturas	1
INTRODUCCIÓN	2
I. La colección Gondomar y su infrahistoria	8
I.1. Los antecedentes y el estado actual de la cuestión	8
I.2. Características de la colección	14
I.3. La figura del Conde de Gondomar	17
II. El <i>Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo</i> de Pedro Moranañy: estudio	23
II.1. Autoría y fecha del manuscrito	23
II.2. Presentación del manuscrito	29
II.2.1. Paratextos, acotaciones y reescrituras	30
II.3. Resumen argumental	43
II.4. Métrica y estructura	46
II.4.1. División del auto en secuencias, cuadros y escenas	47
II.4.2. Recuento y usos métricos	50
II.5. Fuentes bíblicas y literarias	59
II.6. Estudio de los personajes	61
II.6.1. Personajes bíblicos	63
II.6.2. Personajes alegóricos	67
II.6.3. Personajes genéricos nominados y no nominados	68
II.6.4. Entidades espirituales	69
II.7. Nota a la edición	71
II.8. Edición del texto	73
CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFÍA	117

Elenco de abreviaturas

<i>ASNC</i>	<i>Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo</i>
<i>Aut.</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
<i>CAV</i>	<i>Códice de Autos Viejos</i>
<i>cop.</i>	copista
<i>Cor.</i>	<i>Diccionario etimológico abreviado de la Lengua Castellana de Joan Corominas</i>
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario Real Academia Española</i>
<i>Gn</i>	<i>Libro del Genesis</i>
<i>Lc</i>	<i>Evangelio de Lucas</i>
<i>Reina</i>	<i>Biblia Reina Valeria</i>
<i>fol.</i>	folio
<i>ff.</i>	folios
<i>Íbidem</i>	allí mismo, el mismo autor
<i>Ivi</i>	el mismo autor, página distinta
<i>p.</i>	página
<i>pp.</i>	páginas
número de folio + r	número de folio, recto
número de folio + v	número de folio, vuelto
<i>v.</i>	verso
<i>vv.</i>	versos
<i>op. cit.</i>	<i>opere citato</i>

INTRODUCCIÓN

A principios del año 2020, la filología española despedía a una de las mentes más brillantes y a uno de los estudiosos más eruditos que las letras hispánicas han conocido: el profesor Alberto Blecua, a quien todo filólogo o estudioso de teoría e historia de la literatura ha acudido durante generaciones como una luz señera y fuente inagotable de conocimiento. Al ser esta lamentable pérdida tan reciente y viva en la memoria de todos, era preciso empezar este trabajo de crítica textual con una breve y escueta mención a un maestro de la disciplina, cuyo *Manual de crítica textual* representa la piedra angular de este pequeño estudio y el texto de partida para adquirir la metodología aquí empleada durante todas las fases de redacción del trabajo.

Como afirma Blecua, la disciplina de la crítica textual procede de una larga tradición plurisecular y se ha ido conformando a partir de estudios individuales y casos concretos que los filólogos, historiadores de la lengua y de la literatura, editores y eruditos de todos los siglos han puesto en fructífero diálogo entre ellos, tejiendo así las bases del método. En el centro de la edición crítica, pues, está el documento; este, impreso o manuscrito, es el objeto de un estudio que ha reunido y destacado todas sus peculiaridades matéricas y textuales a la luz de la historia de transmisión que este lleva consigo. El objetivo primordial de la crítica textual es devolver el texto a la voluntad autoral de la forma más fiel y respetuosa posible respecto al ejemplar original; para cumplir con su propósito, el estudioso intenta nadar a contracorriente de todas las modificaciones que el documento ha sufrido a lo largo del recorrido que ha experimentado antes de llegar a las manos de quien lo estudia: errores de copia, modificaciones voluntarias del copista, deterioros debidos al paso del tiempo, mala conservación o escasa atención son solo algunos de los factores que hoy en día dificultan la tarea de leer los documentos literarios antiguos.

La primera cuestión que se plantea a la hora de editar un texto antiguo, entonces, es la de individuar el ejemplar original al que mirar como modelo

de edición, y que será el referente principal a la hora de tomar cualquier decisión de interpretación crítica. Sin embargo, el asunto no es tan sencillo, ya que no siempre los textos nos llegan en su versión original, es decir, en manuscritos de puño y letra del autor, así como no siempre existe una versión autógrafa y, cuando existe, puede que no contemos con un solo ejemplar firmado por el autor, sino con varios de ellos, todos igualmente atendibles y significativos. Las respuestas que la crítica textual ha venido dando a lo largo del tiempo son muchas y de diferente entidad y gracias a estas ha desarrollado una metodología reconocida más o menos universalmente a la que nos referimos cuando acometemos la edición crítica de un texto. Una parte fundamental de la edición es, sin lugar a duda, la *collatio codicum*, que consiste en el cotejo de los varios testimonios de los que disponemos para llegar a la versión definitiva que queremos dar a nuestro texto con arreglo a una serie de criterios de interpretación. ¿Qué hacer –sin embargo– cuando se guarda un solo testimonio manuscrito de la obra en cuestión? Evidentemente el trabajo de edición se verá falto de la importante tarea de la *collatio* y le pedirá al editor unos cuidados específicos para el caso. La falta de testimonios múltiples, de hecho, obliga a un atención mayor a la hora de leer y transcribir el texto ya que, puesto delante de posibles incertidumbres o dificultades de lectura, el editor no podrá acudir a otras fuentes para subsanar los errores o esclarecer los pasajes más oscuros y tendrá que recurrir exclusivamente a su ingenio.

Esta breve premisa teórica, además de dar constancia de la metodología basilar con las que este trabajo ha ido llevándose a cabo, nos sirve también para introducir los primeros datos acerca del manuscrito que ocupa la parte central de nuestro trabajo: el testimonio inédito del *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo* cuyo único ejemplar se custodia en el códice facticio II-462 de la Real Biblioteca en Madrid. El propósito de este trabajo, pues, es el de acometer la edición crítica del manuscrito mencionado para que su texto dramático sea fácilmente leíble y consultable tanto por aficionados del género como por los estudiosos que puedan sacar algún provecho de ello.

Para la correcta comprensión de la historia textual y de la procedencia del manuscrito estudiado, ha sido necesario alejar el foco de atención del documento *per sé* y abarcar su transmisión desde la perspectiva del coleccionismo teatral. El ejemplar del *ASNC* que aquí se edita forma parte de un patrimonio de manuscritos teatrales, el de la biblioteca del Palacio Real de Madrid, que no había sido catalogado de forma sistemática y pormenorizada hasta 1989, año en el que se publica el pionero catálogo de Stefano Arata. A partir de esta fecha, los estudios de dicho patrimonio han evidenciado una posible filiación de muchos de sus códices a la nutrida biblioteca que Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar, reunió a finales del siglo XVI en su palacio de Valladolid, conocido con el nombre de Casa del Sol.

Antes de dejar paso a la edición del auto como tal, pues, parecía útil proporcionar algunas informaciones acerca de la colección de Gondomar, a cuyas filas probablemente perteneció el código en el que se guarda el manuscrito del auto. En un breve pero detallado apartado, entonces, hemos tratado de proporcionar un resumido estado de la cuestión sobre los estudios gondomarenses, que son deudores de ese señero trabajo de Stefano Arata que mencionamos hace algunos párrafos. Sucesivamente, se ha procedido a rendir cuenta de las características codicológicas que comparten los manuscritos de la colección, teniendo como punto de referencia el estudio de Josefa Badía (2008). Finalmente, en el tercer apartado del primer capítulo se da noticia de la figura del conde de Gondomar, tan relevante tanto en su faceta pública de hombre político como en aquella, más privada, de su pasión por los libros.

Después de la contextualización del manuscrito y de su historia de transmisión, el trabajo adquiere una mirada más estrecha y arranca con el estudio introductorio de la obra que precede a la edición crítica. Dicho estudio se ha centrado en analizar los aspectos fundamentales de la obra y del soporte material que la alberga, observando las características físicas del manuscrito, intentando aportar nuevas noticias acerca del autor del texto y acometiendo el análisis del contenido de la obra.

Entre las cuestiones que se examinan, la primera que se encuentra es el apartado dedicado a la autoría y fecha del manuscrito, cuestiones que, como se leerá más adelante, están lejos de resolverse del todo y que han despertado dudas a las que intentamos contestar mediante los documentos paralelos al texto dramático. Secundariamente, se pasa a describir las características codicológicas del manuscrito y del códice facticio en que la obra ha llegado a nuestros días. Una parte del segundo apartado ha sido dedicada a los paratextos de la obra y a las reescrituras que se pueden apreciar en los márgenes de algunos folios, ya que se han considerado portadores de informaciones interesantes y merecedoras de ulteriores profundizaciones. En lo que atañe a la materia dramática en sí, en cambio, el estudio proporciona un análisis detallado de la trama del auto y de sus personajes, junto con una interpretación crítica de la función que cada uno de ellos acapara en la obra. Uno de los aspectos más estrictamente textuales que se ha querido analizar, en cambio, atañe a la métrica de la pieza y a los usos métricos del autor, elemento que nos podría dar algunas pistas sobre la procedencia de este y sobre la redacción de la obra. El estudio introductorio se clausura con un breve análisis de las fuentes bíblicas y literarias que dieron paso a la creación del auto, intentando ponerlo en el contexto del teatro coevo y de la tradición genérica a la que este pertenece.

Como decíamos en los primeros párrafos de esta introducción, la edición de un *codex unicus*, si bien en un primer momento puede parecer de más ágil realización, en realidad conlleva algunos riesgos, entre los cuales, el de efectuar modificaciones o correcciones al texto: no pudiendo acudir a otras fuentes, los casos de lecturas dudosas o de posibles errores acometidos por el amanuense han de ser enmendados exclusivamente *ope ingenii*, con todas las incertidumbres que esto puede comportar. En el manuscrito que nos ocupa en este trabajo, sin embargo, nos hemos esforzados por dar una interpretación del texto lo más neutral posible evitando cualquier tipo de enmienda que no se basara en un evidente error del copista. Como es harto sabido, además, en la época a la que se adscribe la obra (el siglo XVI) no existía una norma fija de puntuación y los manuscritos teatrales se ven faltos

de ella, con lo que el editor tiene que acudir a sus capacidades interpretativas para restituir al texto su significado original a través de las comas y de los puntos. Para el *ASNC* los signos de puntuación han sido distribuidos de forma que el texto mantuviese su teatralidad, empleando puntos suspensivos, exclamativos e interrogativos de una forma que consideramos expresiva.

Las fases de redacción de esta edición crítica se pueden resumir de la forma que sigue: el primer paso fue el estudio y lectura del manuscrito que, habiéndose conservado en buen estado, no ha generado problemas mayores. Después de la lectura, el proceso de transcripción ha sido llevado a cabo aplicando las normas fijadas por el grupo de estudio PROLOPE para las partes de comedias de Lope de Vega, limitando las modernizaciones a los rasgos que consideramos no tener valor fonético. La fase sucesiva consistió en proporcionar al texto un aparato de notas en las que se dan las informaciones lingüísticas, históricas y textuales que se ha considerado oportunas.

El objetivo del trabajo, en el que reside también su originalidad es primariamente el de estudiar y dar a conocer un texto inédito y de una obra poco conocida en el marco de los estudios relativos a la colección Gondomar. Hasta la fecha, de hecho, no se había tratado de averiguar la identidad del autor de la pieza, un tal Pedro Moranañy, que la mayoría de los catálogos teatrales desconocen; asimismo, nadie había planteado la cuestión de los versos que se insertan en apéndice al final del manuscrito, los cuales habían sido catalogados sumariamente como si fueran una loa conclusiva del auto. Con este pequeño estudio se ha tratado, entonces, de contestar a estas y a algunas preguntas más y, a pesar de que no se haya podido resolver todas las dudas acerca de este manuscrito, creemos que sí se han hecho algunos avances y se han dado unos cuantos pasos para acercarnos a conocer su historia textual completa. Esta edición crítica del *ASNC*, por lo tanto, se puede leer como el fruto de un primer acercamiento al texto que sin duda podría dar paso a desarrollos futuros.

Como avanzamos algunos párrafos atrás, de hecho, los estudios acerca de la colección Gondomar representan un ámbito de trabajo que ha dado ya muchísimos y muy importantes resultados; esto no significa, todavía, que no se pueda aportar nada nuevo al tema, sino todo lo contrario. En virtud de la inestimable cantidad de material bibliográfico manuscrito e impreso que nos ha consignado Sarmiento de Acuña, el estudio de la colección Gondomar es un camino que ha sido trazado pero que está todavía por recorrer completamente. Ya muchas son las tesis y los trabajos de máster que se han ocupado de acometer estudios críticos y ediciones de manuscritos procedentes de esta colección, con lo que este trabajo, a nuestro aviso, se inserta en un marco filológico de muy ancho caudal y de notable envergadura.

Finalmente, como conclusión de esta introducción y a modo de advertencia, cabe decir que un estudio de este tipo no viene sin una serie de limitaciones. Debido en parte al haber tenido que ganar experiencia sobre la marcha a medida que se iba trabajando, así como a la imposibilidad de consultar el manuscrito físico, guardado en la Real Biblioteca bajo normas de seguridad muy estrictas, es posible que algunos aspectos del documento se nos hayan quedado oscuros.

Con todo, consideramos que el *ASNC* puede ayudar a conocer una práctica dramática, la del teatro breve religioso de finales del XVI, sobre la cual todavía cabe añadir datos nuevos, para reconstruir una parte de la historia teatral áurea que va en paralelo con la fase de gestación de la comedia nueva.

I. La colección Gondomar y su infrahistoria

I. 2. Los antecedentes y el estado actual de la cuestión

Para reconstruir la tradición manuscrita de las fuentes teatrales áureas, el estudioso tiene que ir más allá de los documentos *per se*, es decir, en cuanto entidades aisladas entre sí, y abarcar el tema de su transmisión y recepción desde una perspectiva no solamente filológica, sino también histórica y social. Entre otros aspectos igualmente merecedores de atención, la faceta del coleccionismo teatral representa un eslabón fundamental y sumamente interesante a la hora de estudiar la tradición manuscrita; entender cómo y por qué los eruditos de la época coeva a las obras estudiadas decidieron conservar y rescatar del olvido algunos manuscritos en vez de otros puede ser una herramienta fundamental para la labor del filólogo, en la medida en que le proporciona informaciones contextuales acerca del alcance que esas obras tuvieron cuando vieron la luz en forma de papel y tinta.

Un caso ejemplar de coleccionismo teatral, que ha sido objeto de estudio en las últimas tres décadas, es el de la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, I Conde de Gondomar, asistente en Sevilla, embajador de Inglaterra y, en su faceta privada, apasionado bibliófilo. A pesar del olvido en el que había caído y del que fue rescatada gracias a estudios relativamente recientes, la colección librera del Conde de Gondomar constituye un hallazgo de enorme envergadura ya que permite reconstruir, aclarar y profundizar en la historia dramaturgica de las últimas décadas del siglo XVI, una etapa del teatro que durante mucho tiempo se había visto menoscabada por la falta de estudios sistemáticos y de publicaciones a ella dedicadas.

En lo que atañe al panorama de los estudios acerca del Quinientos, de hecho, el teatro finisecular había ocupado un lugar menor con respecto a la producción de las décadas precedentes e inmediatamente sucesivas. El foco de atención de los estudios teatrales había recaído comprensiblemente sobre

la formación de la comedia nueva e, incluso cuando los estudiosos habían dirigido su mirada hacia el siglo precedente, lo habían hecho con la intención de arrojar luz sobre el nacimiento de aquella práctica teatral tan importante en la historia de la literatura española, es decir, sin considerar el teatro finisecular como un fenómeno digno de atención en sí, sino como mero antecedente de esa tradición teatral. A principio de los ochenta del siglo pasado, sin embargo, un grupo de estudiosos liderado por Joan Oleza se dieron cuenta de los peligros que supone esta que, en palabras de Giuliani (2020:1-14), podemos definir como una explicación *post eventum* del teatro de finales del siglo XVI, y trazaron el camino para que los estudios posteriores se fijaran en la tradición dramática finisecular en sí, rehuendo de verla únicamente como precursora de la comedia nueva. Con todo, a mediados de la década sucesiva, Stefano Arata aún adolecía la falta de estudios sistemáticos acerca de la tradición manuscrita de esta época de la literatura teatral. En 1996, el profesor Arata escribía:

Lo que ocurre es que generalmente las aportaciones al estudio de la tradición manuscrita del teatro del Siglo de Oro se encuentran contenidas en trabajos sectoriales, como la edición de un texto o el estudio de algún dramaturgo, que han obligado al investigador a resolver algún problema relativo a la transmisión de los manuscritos. Lo que se echa en falta, en cambio, es un planteamiento directo y global del fenómeno. A falta de herramientas de trabajo -repertorios paleográficos, estudios codicológicos, catálogos de autógrafos, etc.- el investigador que se enfrenta con el problema de la tradición manuscrita, no sólo se hunde en las arenas movedizas de las especulaciones, sino que su aportación no consigue conectar con la de otros investigadores, que trabajan de forma aislada y empírica sobre los problemas planteados por otras piezas teatrales y sus relativos problemas textuales (Arata, 1996:7-23).

Reconocidas las lagunas que todavía estaban por colmar, Arata, que había sembrado ya una semilla fundamental con su estudio de 1989 sobre los manuscritos teatrales de la Biblioteca de Palacio (Arata, 1989) en el que

emprendía la magna labor de catalogar los códices teatrales de ese patrimonio (los que hoy en día se conocen con las signaturas: II-460, II-461, II-462, II-463, II-464, II-1148, II-2803 y II-3560), llegó a atribuir parte de ellos (el II-460 y el II-463) a la biblioteca de la Casa del Sol de Diego Sarmiento de Acuña (Arata, 1996), entrelazando la trayectoria de la colección Gondomar con el patrimonio de la Biblioteca de Palacio. La historia de este repertorio, sin embargo, no podría entenderse sin acudir también a la Biblioteca Nacional, en cuyas salas encontramos algunos manuscritos que representan otro eslabón cardinal del recorrido trazado por la biblioteca gondomarensis. Entre la colección de Gondomar y la BNE existe un vínculo que remonta al «Madrid bibliófilo decimonónico» (*Íbidem*) y, más concretamente, al historiador Cayetano Alberto La Barrera. En la segunda mitad del siglo XIX, de hecho, La Barrera rescató el primer núcleo de volúmenes manuscritos adscribibles a la colección, y es así cómo llegaron a la BNE los prestigiosos manuscritos de ocho piezas teatrales de finales del siglo XVI, a saber: la tragedia de *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes; dos piezas de la primerísima época de Lope de Vega que hasta entonces se creían perdidas: *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (en cuatro jornadas) y *El maestro de danzar*, copia del autógrafo fechado en Alba de Tormes, enero de 1594; cinco comedias anónimas, todas muy antiguas (*Las bodas de Rugero y Bradamante*; *Los pronósticos de Alejandro*, *La famosa Teodora alejandrina*, y *penitencia, vida y muerte suya*; *El milagroso español*; *El esclavo fingido*). Además de observar que los manuscritos «hallábanse cuando los adquirí, sueltos, sin indicios de haber estado encuadernados juntos, ni con otras piezas, y perfectamente conservados. Presentan en su parte material ciertos caracteres comunes: sus letras, sin embargo, son varias; todas de fines del siglo XVI, o principios del inmediato»¹, La Barrera señala que en uno de los cuadernillos se lee que el antiguo propietario del mismo fue Lope Sarmiento de Acuña.

¹ La cita reproduce la nota antecedente el texto que La Barrera escribió en la portada del ms. 15.000 de la Biblioteca Nacional (p. 2). Sacamos el texto de la cita de Arata, 1996.

La historia textual de estos manuscritos hubiera acabado ahí si un siglo después Arata no hubiese individuado características comunes entre estos y otros documentos tanto de la BNE como de la Biblioteca Real. El estudio de las características codicológicas de los manuscritos de La Barrera los acercó de forma inequívoca a los de la colección teatral de la Biblioteca de Palacio y a otro manuscrito de la BNE, el 14.767, que reúne 21 cuadernillos en los que hay contenidas comedias hagiográficas de finales del siglo XVI². A partir de la observación de los varios documentos, Arata estudió cómo:

el tamaño, el diseño gráfico de la portada y la caja de escritura de los cuadernos que componen este códice facticio son idénticos a los de los ocho manuscritos adquiridos por La Barrera y a los de los códices II-460 y II-463 de la Biblioteca de Palacio. Además, buena parte de los cuadernos del códice 14.767 de la Biblioteca Nacional fueron redactados por los mismos amanuenses que llevaron a cabo la transcripción de los manuscritos de Palacio y de La Barrera. Incluso la costumbre de añadir loas al final de los cuadernos cuando quedaban hojas en blanco, y que era característica de la colección palatina, la volvemos a encontrar en los pliegos del códice de la Nacional (Arata, 1996).

A partir de ahí, el cotejo con el *Índice inventario* de Enrique Teller permitió individuar, en el *corpus* de manuscritos formado por los cuadernillos de La Barrera, el ms. 14.767 y los mss. II-460 y II-463, parte de ese repertorio que en el catálogo se leía bajo la referencia de: «Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores 4.º son ocho volúmenes y cada uno

² El manuscrito 14.767 de la Biblioteca Nacional ha sido estudiado en 2016 por Rosa Durá Celma en su tesis doctoral *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, dirigida por la Prof.^a Teresa Ferrer Valls y defendida en la Universidad de Valencia. En ella, además de acometer la edición crítica de los textos, la estudiosa examina el *corpus* del manuscrito, constituido por tres autos religiosos, dos comedias bíblicas, dos comedias marianas y catorce comedias hagiográficas, enmarcándolo en la historia del teatro religioso de finales del Quinientos e individuando en ello un importante testimonio de la gestación de la comedia de santos. El elenco completo de las obras contenidas en el manuscrito se puede encontrar, además de en la tesis de Durá Celma, en Arata, 1996, a los que remitimos para ulteriores detalles.

tiene una letra del Abecedario por señal como 1º tiene A el 2º B el 3º C»³. En base a la referencia que se lee en el inventario, entonces, si la biblioteca del Conde de Gondomar contaba con ocho volúmenes de comedias varias, después de los avances hechos por Arata faltarían todavía cinco volúmenes de piezas teatrales por identificar, probablemente correspondientes a los códices II-462, II-464, II-2803 de la Biblioteca de Palacio.

Hablando de la cronología, de todas las piezas contenidas en los tres volúmenes indicados por Arata como integrantes de la colección Gondomar, solo tres llevan indicada la fecha de su copia. De los tres, el documento más antiguo es la copia del *Belardo el furioso* de Lope de Vega⁴, en cuyas páginas se lee una referencia al año 1594. Al año sucesivo, en cambio, remontan las copias de *Las burlas de amor*, del mismo autor, fechada el 17 de abril de 1595 y la de *Naufragios de Leopoldo*, de Morales, fechada el 6 de agosto del mismo año. Para las demás obras, de las que desconocemos la fecha exacta, varios estudiosos se han encargado de trazar una cronología lo más meticulosa y puntual posible, basándose en criterios de estructura (división en tres o cuatro jornadas) y de métrica (presencia de versos italianos juntos a los castellanos, porcentaje y uso de ellos, etc.) llegando a la conclusión de que las piezas de la colección Gondomar no son anteriores a 1580 ni posteriores a 1596 y que su recopilación es, por lo tanto, precedente a 1597. Por lo general, la mayoría de los manuscritos resultan ser copias en limpio destinadas a la lectura y, aunque por la caja de escritura y por los frecuentes errores de copia deducimos que no se trata de ejemplares redactados con especial esmero, tampoco se puede decir que hayan sido

³ Remitimos al *Índice inventario de los libros que hay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su casa de Valladolid, hecho a último de abril del año 1623*, vol. II, fol. 183v (B.N., ms. 13.593-4), consultado en formato digital. Arata recomienda leer también el estudio de M. Serrano y Sanz, «Libros manuscritos o de mano de la Biblioteca del conde de Gondomar», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII (1903), p. 297.

⁴ La obra ha sido objeto de un recentísimo estudio por parte de Marcella Trambaioli, quien ha profusamente analizado las características del manuscrito y su transmisión en cuanto documento perteneciente a la biblioteca del Conde de Gondomar. Cfr. Marcella Trambaioli, «*Belardo, el furioso*: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 146-170. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.368>.

copiados sin cuidado ninguno, porque se observan rasgos homogéneos en casi todas las copias. A partir de la observación de los documentos que se han estudiado hasta la fecha, se han formalizado y sistematizado las características codicológicas que destacó Arata ya en 1996 y, en algunos casos, se han podido reconstruir las fases de copia de los textos⁵.

Cabe señalar que, desde los comienzos de los estudios sobre la colección, una atención especial ha sido dedicada a las obras de Lope de Vega ahí contenidas, cuyo legado para la historia del teatro español es de evidente e incuestionable trascendencia. Además de haber rescatado de la desaparición algunas obras que se creían perdidas, de hecho, la colección del Conde de Gondomar permite arrojar luz sobre la primerísima fase de la producción del Fénix, siendo la última parte del Quinientos, como se ha dicho, un periodo fundamental para la gestación de la comedia nueva. Sin embargo, los estudios de la colección Gondomar han tenido y siguen teniendo un alcance muy amplio, espaciando entre la sistematización de los géneros dramáticos y la definición del repertorio de las compañías de actores y abarcando también la edición crítica de manuscritos, anónimos o de autores diferentes, que permiten esbozar el panorama que se perfilaba en una época poco conocida del teatro español⁶. Si bien en una primera fase de estudios la atención hacia la colección había sido despertada por necesidades puntuales de algunos investigadores que acudían al fondo manuscrito en contadas ocasiones y cuando lo requería la edición de algunas obras en concreto, en fechas recientes se ha rescatado la importancia de la

⁵ Véase, a propósito, la edición de Marco Presotto de *Los Donaires de Matico*. En el apartado relativo a las cuestiones ecdóticas del manuscrito, Presotto presenta los resultados de la *collatio* de las distintas copias de la obra que han llegado a nuestros días. El proceso de comparación de los códices acometido por el estudioso evidencia que el manuscrito de la colección Gondomar pasó por distintas fases de copias y fue redactado a cuatro manos entre los copistas Zarate y Antonio García, donde el segundo intenta subsanar errores de copia del primero. Cfr. Presotto, 1994 y el apartado II.2.1. «Paratextos, acotaciones y reescrituras» de este trabajo (*intra*, pp. 30-40).

⁶ Muy recientemente la colección Gondomar ha sido objeto del último volumen del *Anuario Lope de Vega* (XXVI), en cuya sección monográfica se abarcan distintas cuestiones relativas al fondo y se emprende el estudio crítico de algunas piezas en él contenidas. Sin detenernos ulteriormente en trazar el estado de la cuestión, que vendría a recorrer un camino ya trazado por otros, remitimos para más informaciones al completo y detallado estudio de Luigi Giuliani que abre la mencionada sección monográfica del volumen: «La biblioteca de Gondomar y la ilusoria búsqueda del eslabón perdido» (Giuliani, 2020).

tradición manuscrita como portadora de informaciones fundamentales acerca de la circulación y puesta en escena de las piezas y las calas en ese patrimonio han crecido notablemente. No solamente se ha dirigido la mirada hacia el manuscrito en cuanto sede del texto teatral y de la copia en limpio dedicada a la lectura o a la imprenta, sino que los estudios han abarcado también las prácticas de redacción paralelas a las oficiales, es decir, los papeles de actor (Vaccari, 2006), las loas que clausuraban algunos documentos⁷, los paratextos, las acotaciones, los visados de la censura y todos esos elementos que pueden ayudar a ponerles nombre a los actores, a las compañías y a los dramaturgos y, en resumidas cuentas, a trazar la infrahistoria del mundo teatral de finales del Quinientos. Lejos de quedarse en un mero análisis fragmentario de códices y de manuscritos aislados, en los últimos años todos los estudios relativos a la colección Gondomar han confluído en un único proyecto de investigación⁸ llevado a cabo entre seis universidades italianas, que han recogido el legado dejado por Stefano Arata y se han encaminado hacia la realización de ediciones digitales de las obras contenidas en la colección⁹.

I.2. Características de la colección

Para empezar este segundo apartado, no es ocioso recordar y puntualizar sobre algunos aspectos del *corpus* que constituye el núcleo

⁷ En los mss. citados en este apartado se registra la costumbre de poner una loa al final de cada manuscrito para evitar que alguien arrancase o utilizase las páginas que se quedaban en blanco. Arata y Antonucci han estudiado las loas que cierran los manuscritos del Fénix que se guardan en los códices de la colección Gondomar. Cfr. Arata y Antonucci, 1995.

⁸ Se trata del PRIN (Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale) «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» (201582MPMN), coordinado por Fausta Antonucci. El proyecto se clausuró en enero de 2020 con la publicación de la ya mencionada sección monográfica del *Anuario Lope de Vega*, dedicada al fondo Gondomar, y con el congreso internacional *Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI: el Conde de Gondomar (24 años después)*, en la Universidad Ca' Foscari de Venecia el 30 de enero de 2020.

⁹ En el marco del PRIN de Fausta Antonucci, uno de los subproyectos, coordinado por Luigi Giuliani, Marco Presotto y María del Valle Ojeda Calvo, se está encargando de realizar la edición crítica digital de las piezas de la colección. Los resultados del trabajo serán públicos en la sección «Biblioteca teatral Gondomar» del proyecto (<http://tespa.unibo.it/>).

central de la colección Gondomar. Como avanzamos en el apartado precedente, los códices cuya filiación con la biblioteca del Conde ha sido comprobada por Arata son el II-460 y el II-463 de la Real Biblioteca, el ms. 14.767 de la BNE y los ocho cuadernillos originariamente conservados por La Barrera; a estos, se añaden los de dudosa filiación, es decir, los códices II-462, II-464, II-2803 del patrimonio de la biblioteca de Palacio. Los cuatro códices que seguramente pertenecieron a Gondomar destacan por la separación entre obras profanas y obras religiosas: a parte del ms. 14.767, enteramente dedicado a piezas de temática sagrada, los restantes tres códices contienen en su totalidad comedias de argumento palatino y urbano¹⁰. En mérito a esta peculiaridad, cabe decir que Arata señaló que «en el siglo XIX los códices II-460 y II-463 de Palacio fueron despojados de la antigua encuadernación» (Arata, 1996), mientras que el ms. 14.767 conserva su encuadernación original en pergamino y con la indicación «Comedias A» en el lomo. Este dato es fundamental primero porque nos permite saber que las comedias fueron encuadernadas con arreglo a un criterio de género, práctica muy común entre los coleccionistas, y segundo porque la indicación del tejuelo corresponde al criterio expuesto en el inventario de Enrique Teller («ocho volúmenes y cada uno tiene una letra del Abecedario por señal como 1º tiene A el 2º B el 3º C¹¹»).

Habiéndose perdido la encuadernación original de los códices, es fundamental estudiar los rasgos peculiares de todos y cada uno de los manuscritos que los integran para averiguar si tienen todos la misma procedencia; para ello es preciso abarcar tanto las características físicas de los folios como los usos gráficos de los copistas y determinar así si estos pertenecían al mismo taller. Para una descripción más detallada de las características de los códices remitimos al ya citado trabajo de Josefa Badía

¹⁰ Josefa Badía se ha ocupado de los tres códices que contienen piezas profanas (II-460, II-463 y los cuadernillos de La Barrera) en su tesis doctoral que sucesivamente dio lugar a la monografía publicada en 2014. En ella, la filóloga valenciana abarca el *corpus* gondomarenses desde una perspectiva de teoría literaria, describiendo y catalogando las piezas estudiadas atendiendo a los géneros en los que se insertan y enmarcando todo su discurso teórico en la búsqueda de reconstruir la génesis de la comedia nueva.

¹¹ Cfr. *infra*, nota 10.

(Badía, 2014:37-47), del que resumimos a continuación los puntos fundamentales a modo de introducción para el estudio del manuscrito que estudiaremos en el siguiente capítulo. Excluimos de esta síntesis el aspecto gráfico y lingüístico, ya que no tiene cabida en el análisis del auto que acometeremos sucesivamente.

Aunque se puede afirmar con cierto grado de seguridad que todas las copias han resultado del trabajo de diferentes copistas, Badía y Arata están de acuerdo en afirmar que todas las obras comparten características codicológicas:

están escritas en letra de fines del siglo XVI y principios del XVII, tienen una distribución semejante en dos columnas, con parecida disposición del título y de elenco de personajes, no contienen licencias de representación ni censuras ni aparecen nombres de actores. [...] Unas características codicológicas que son también comunes al códice 14.767 [...] (*Ibidem*).

Otra característica que comparten estos códices es la costumbre de añadir loas al final de cada manuscrito para evitar que quedasen folios en blanco y que estos fueran arrancados o reutilizados. La primera página de cada una de las piezas sirve de portada y en ella aparece el reparto de personajes junto a adornos más o menos elaborados, entre los cuales aparece con más frecuencia el símbolo “V” al lado del nombre de cada una de las figuras que aparecen en la comedia; este mismo símbolo suele aparecer junto al primer verso de cada estrofa, a lo largo de toda la obra. Otra característica compartida es la forma de señalar las acotaciones, separándolas del resto del texto mediante una raya superior y una inferior; en algunas ocasiones, cuando las acotaciones están añadidas al margen por olvido o adición del amanuense, estas pueden, asimismo, estar marcadas por las rayas o también aparecer sin ellas. Una costumbre más común a la mayoría de los manuscritos de todos los códices es la de acabar cada comedia con la indicación “*finis*” acompañada por una rúbrica. Por lo

general, todos los cuadernillos que contienen cada una de las obras se transmitieron como sueltos, salvo en contadísimas ocasiones. En la mayoría de ellos, además, se aprecia la intervención de más de un copista para cada una de las piezas, pero existen ejemplos en los que la copia fue realizada por una sola mano. Como señala Badía, solo de algunos de los amanuenses de los códices de argumento profano se conocen los nombres gracias a las firmas que aparecen en los manuscritos, mientras que en el ms. 14.767 no aparece mención de ellos:

La comedia de *los naufragios de Leopoldo* incluye en el último folio una anotación: “escribiólo Pedro Saenz de Viteri, criado de V. M., en Madrid a 6 de agosto de 1595” (f. 51 r.). En *Las burlas de amor* se anota “Gomecius me fecid año 1595”, aunque no es seguro, según el profesor Arata, que éste fuera el nombre del copista. En *Los donaires de Matico* intervienen en la realización de la copia dos amanuenses que dejan constancia de sus nombres: “Çarate y antonio garcia” (*Íbidem*).

Finalmente, de acuerdo a las denominaciones que preceden los títulos de las obras observamos que estas habían sido clasificadas, en su mayoría, de “comedias”, según una arraigada costumbre de la época en la que bajo este lema se indicaba todo texto «susceptible de ser representad[o]»¹². En el ms. 14.767, en cambio, se registran tres “autos”, es decir, piezas breves en un solo acto y además caracterizadas, a diferencia de las comedias ahí mismo contenidas, por un uso métrico homogéneo.

I.3. La figura del Conde de Gondomar

Habiéndose ya profusamente destacado la trascendencia de la colección librera de Diego Sarmiento de Acuña, solo falta preguntarse quién era el hombre que se conoce con el título de I Conde de Gondomar y qué relación tuvo con la literatura y el teatro de su época.

¹² *Ibidem*, p. 44.

En enciclopedia digital de la Real Academia de Historia, en la correspondiente entrada a él dedicada, se lee que además de Conde de Gondomar Sarmiento de Acuña fue «corregidor, consejero de Estado y de Hacienda, diplomático, embajador [...], gobernador y capitán general del reino de Galicia»¹³. Después de hacer carrera como corregidor de Toro y de Valladolid, Diego Sarmiento empezó un largo ascenso a los rangos más altos en la Corte de Madrid recubriendo cargas de enorme prestigio. Habiendo llegado a la cumbre de su escalada y habiendo solicitado al Duque de Lerma el corregimiento de Madrid, el duque lo nombró embajador en Londres, carga que cubrió cosechando extraordinarios méritos. Justamente en virtud de los logros alcanzados durante su embajada, Felipe III le otorgó, en 1618, la permisión de volver a España y le otorga el título de Conde de Gondomar (el mismo Felipe III había elevado a condado el señorío de Gondomar el 12 de junio de 1617). Durante los años sucesivos, el Conde fue nombrado embajador de Inglaterra dos veces más, la última de las cuales (en 1624) consigue aplazar el viaje aduciendo como razón su salud precaria y la posibilidad de empeorar debido a la rigidez del invierno londinense. Dos años después, durante un viaje a Bruges, Diego Sarmiento se siente enfermo y redacta su testamento, anticipando pocos meses el triste acontecimiento de su muerte, que lo alcanzará en el palacio del condestable de Castilla en Casalarreina (La Rioja) el 2 de octubre de 1626.

Como quizás se habrá podido deducir tras lo dicho hasta ahora, una mirada más completa sobre la personalidad del Conde solo la podríamos obtener si a la faceta más propiamente política añadimos otra, en la que Diego Sarmiento destacó por sus proezas de la misma manera en que ya lo hiciera en su ejercicio militar: la faceta del hombre de letras.

¹³ Entre las fuentes y referencias bibliográficas que cita esta entrada de la enciclopedia, señalamos una nutrida selección de correspondencia del Conde (Archivo General de Simancas, *Correspondencia oficial del conde de Gondomar*; Duque de Alba, duque de Maura et. al., «Correspondencia oficial de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar», en *Documentos inéditos para la Historia de España* (DIHE) publicados por los señores, Madrid, 1936-1945, 4 vols., con proemios de A. Ballesteros Beretta, I, 1936, II, 1943, III, 1944, IV, 1945), además de bibliografías oficiales y estudios temáticos acerca de su carrera política.

Dueño de una de las bibliotecas privadas más nutridas que se conocía en la época, la pasión por los libros del Conde nos permite leer y apreciar textos de inestimable importancia como la primera traducción al castellano de *Utopía* de Tomás Moro, el *Cancionero musical de Palacio*, el manuscrito del primer auto de *La Celestina*, entre otros.

En el título de su estudio de 1996, Carmen Manso Porto resume en tres palabras este segundo matiz del carácter del Conde de Gondomar, atribuyéndole tres adjetivos que bien trazan el perfil del Diego Sarmiento más literato: erudito, mecenas y bibliófilo (Manso Porto, 1996). Su erudición queda patente si se considera el esmero con el que el conde elegía los volúmenes que iba a insertar en su biblioteca, llegando a poseer obras de singular importancia que el tiempo y la historia han contribuido a elevar al rango de clásicos. El ojo de Sarmiento era el de un lector sumamente competente, en grado de reconocer y juzgar de forma crítica los productos literarios, que andaba en busca de joyas y rarezas literarias, allegando su rescate incluso a otras personas. Es el caso, por ejemplo, de su hermano D. García que, en 1593, le escribe desde Salamanca:

Yo ando estos días, antes que V.m. me lo mandase, buscando por todos los librereros libros nuevos y antiguos, y de los unos ni de otros he topado ninguno que no le tenga V.m. ya; sólo un Romanzero de romanzen de Liñán y de otros, que dizen es nuevo. Si éste manda V.m. que le inbíe, harélo. Las Repúblicas, que V.m. dize, se están imprimiendo agora con algunas cosas añadidas, y de las biejas me daban unas en quatro ducados, y porque saldrá presto la impresión me pareze será mejor aguardar a tenerlas cumplidas¹⁴.

Además de seleccionar escrupulosamente el material que iba a integrar su biblioteca en la Casa del Sol de Valladolid, Diego Sarmiento se encargaba en primera persona de su correcta catalogación y estado de mantenimiento. Como testimonia el ya citado inventario de su biblioteca de

¹⁴ Esta cita se guarda en el ms. ms. 9/70, fol. 72 de la Real Academia de la Historia. Cfr. Arata, 1996.

1623, el Conde se preocupó de separar los volúmenes no solamente por materia tratada, sino también por el idioma en el que estaban redactados y en base a si eran impresos o manuscritos, devolviendo a la posteridad una catalogación meticulosa de todo el material en su posesión. La fama que debió de alcanzar su biblioteca ya en la época coeva es demostrada por los varios documentos estudiados, entre otros, por Manso Porto, en los que se da fe de los volúmenes prestados y de las personas a las que estos venían temporáneamente cedidos, todo ello es prueba de que la fama de erudito con la que conocemos el Conde de Gondomar en nuestros días debía de estar vigente ya a principios del Seiscientos y, quizás, a finales del Quinientos. Por otra parte, su pasión por la literatura no se paraba a la adquisición y lectura de volúmenes raros sino que se manifestaba también a través de su afición por el mundo del teatro y de la farándula, en el que su nombre circulaba como el de un mecenas para las compañías y los actores. Entre el material teatral de su biblioteca de más sorprendente erudición, encontramos el *zibaldone* de Stefanello Bottarga, cuaderno de trabajo de una compañía de cómicos italianos dirigida por Abagaro Fiescobaldi y que representa el único ejemplar de *zibaldone* perteneciente a *comici dell'arte* que ha llegado a nuestros días¹⁵. Probablemente debido a su encargo en la corregiduría de Valladolid, Diego Sarmiento tuvo que encargarse también de teatro y de representación, ganando reputación en el ambiente teatral; sin embargo, es probable que su relación con el teatro fuese más allá de los encargos públicos para alcanzar también el ámbito privado y que el Conde fuera también un apasionado de la representación teatral en su tiempo libre. En función de los altos cargos que llegó a cubrir durante mucho tiempo, no era raro que otros nobles y personajes que querían adquirir cierta relevancia mundana le pidiesen al Conde cartas de presentación, intercesiones y recomendaciones para participar en fiestas, bailes, toros y eventos privados de cierta relevancia social. Tampoco escasean, como prueba de la popularidad y de las estrechas y variadas relaciones sociales que mantenía el

¹⁵ El volumen ha sido objeto de un pionero y señero estudio por parte de María del Valle Ojeda Calvo. Cfr. Ojeda Calvo, 1995:119-138.

Conde, los documentos que testimonian una correspondencia directa con los dramaturgos de la época, como en el caso de Miguel Sánchez Requejo, “el Divino”, que le comentaba al Conde noticias sobre la puesta en escena de una comedia intitulada *Los Sarmientos*. No solo con los dramaturgos, Diego Sarmiento se comunicaba directamente también con actores y directores de las diferentes compañías más conocidas, haciendo pensar, en palabras de Josefa Badía, que:

quizá las obras que integran la Colección [...] pudieron ser comedias y dramas que obtuvieron un éxito considerable ante el público que asistió a su representación y que, tal vez por ello, se realizara el encargo de copiar los textos para disfrutarlos en la lectura privada o para preservarlos en la memoria (Badía, 2014:37).

La pasión bibliófila del Conde, por otro lado, se evidencia también por el cuidado extremo con el que protegía su biblioteca, ordenando a sus colaboradores de mayor confianza que no dejasen acceder nadie a ella en su ausencia. El amor por los libros llegó a ser causa de riñas por parte de su segunda mujer, Costanza de Acuña, quien le achacaba gastos excesivos en su afición, a expensas de cosas más urgentes y necesarias. Efectivamente, el valor monetario de la colección de Gondomar debía de ser muy elevado si consideramos la cantidad y calidad de los volúmenes ahí contenidos y esto a pesar de las elevadas cargas económicas que padecía. El recuento de los libros poseídos por Gondomar no puede ser más que aproximado. Según los datos proporcionados por la Real Academia de la Historia, en la época del catálogo de Teller (1623) la biblioteca contaba con aproximadamente 6500 volúmenes, siendo este dato un tanto borroso en cuanto podría variar según los criterios que se emplearon en hacer el recuento. Con todo, no cabe duda de que la biblioteca de Gondomar era mucho más nutrida que la de cualquier otro noble de la época; sirva a modo de ejemplo el dato de la colección del conde-duque de Olivares, que poseía alrededor de dos mil setecientos impresos y mil cuatrocientos manuscritos.

A modo de conclusión de este breve apartado no podemos más que insistir en que más allá de los cálculos y recuentos numéricos, la importancia del legado que nos ha dejado Diego Sarmiento de Acuña es tan magno porque nos permite arrojar luz sobre una etapa que por escaseo de documentos y de estudios a ella dedicada, estaba condenada a quedarse en la oscuridad y a dejar a los filólogos y a los aficionados del teatro áureo huérfanos de un patrimonio extraordinariamente valioso. Su afición por los volúmenes impresos y manuscritos y su extraordinaria capacidad de seleccionar un material de primer orden nos permite hoy en día estudiar, editar, leer y apreciar una parte de la producción teatral que no merecía quedarse desconocida. Es por esta razón que se han incrementado, en los últimos años, los estudios dedicados a la interpretación, definición y edición de las obras procedentes de tan importante patrimonio bibliográfico, con la mirada fija en el objetivo de dar a conocer la totalidad de ello.

En la estela de cuanto dicho hasta ahora, en las páginas que siguen se procederá a realizar el estudio y edición de un manuscrito, hasta ahora inédito, perteneciente al códice II-462 de la Biblioteca de Palacio, uno de esos códices facticios cuya afiliación a la biblioteca del Conde es probable pero todavía no se ha demostrado a ciencia cierta. Gracias al estudio de obras puntuales sacadas de este y de los demás códices que todavía quedan en su mayoría inéditos, será posible averiguar o negar su relación con el patrimonio de la Casa del Sol, siempre y cuando el trabajo de los investigadores cuente con ocasiones de intercambio y de confrontación recíproca y con un diálogo entre los estudios más recientes y aquellos que, hace ya algunas décadas, marcaron los primeros pasos de este camino de investigación.

II. *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo* por Pedro Moranañ: edición

Entre los vestigios de la abundante colección del Conde de Gondomar, hoy en día repartida entre la Real Biblioteca y la Biblioteca Nacional de España, el *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo* se inserta en la tradición de obras con tema bíblico que se representaban durante las celebraciones de la Navidad en las calles e iglesias de las principales ciudades españolas. Si bien en el panorama de los estudios filológicos ocupa un lugar secundario con respecto a los festejos teatrales llevados a cabo en honor del Corpus Christi, el teatro navideño no hay que considerarlo de menor interés: este constituye, al par que las otras manifestaciones del teatro primigenio que se llevaban a cabo en la segunda mitad del siglo XVI, una parte importante del nacimiento de la práctica teatral tal y como ha llegado a nuestros días.

El estudio que se llevará a cabo en este capítulo se propone dar a conocer el texto del *ASNC*, a día de hoy inédito, que se representó en Valencia, en el marco de las celebraciones navideñas de 1587, facilitando su lectura y aportando datos e informaciones útiles para reconstruir una pequeña parte de la etapa primeriza del teatro áureo.

II.1. Autoría y fecha del manuscrito

La única copia manuscrita del *ASNC* se conserva en el código II/462 de la Real Biblioteca de Madrid y, al tratarse de un *códex unicus*, es en este testimonio en el que podemos basarnos para conocer la fecha y la autoría de la obra.

A facilitar la tarea de fechar la obra contribuye que se encuentren, al final del manuscrito, dos visados de la censura eclesiástica, firmados en Valencia y en los que las firmas de los censores llevan consigo la indicación del año: 1587, en el que se dio la aprobación para que se representara la

obra. La misma fecha se repite, también, en números romanos, en el margen del folio 49v, donde, con una letra de dudosa atribución, aparecen esbozadas las cifras [¿MDL?] XXXVII:

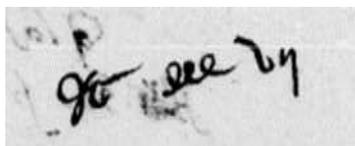


Imagen 1 (f. 49v)

Que la fecha de la representación de la obra sea el año 1587 es bastante verosímil y no desmiente las palabras de Arata (1996:7-23) cuando escribe que los textos teatrales de la biblioteca gondomariense «resultan muy antigu[o]s, entre 1580 y 1596. Las copias que tienen indicación de fecha se remontan a los años 1594-1595, y no ha sido posible encontrar comedias posteriores a esos dos años»¹⁶. Con todo, hay que andar con mucho cuidado a la hora de formular hipótesis más o menos basadas en la evidencia, ya que de hacer deducciones precipitadas se puede fácilmente caer en el error. La fecha que se señala en el manuscrito, de hecho, da constancia tan solo del año en el que el auto se representó en Valencia, sin ser por esto indicación certera y exacta del año en el que se compuso la obra.

En cuanto a la autoría, en cambio, la cuestión es un tanto menos escurridiza, ya que de los dos visados que aparecen en el manuscrito, el del doctor Agustín Frexa¹⁷, canónigo de Tarragona, menciona explícitamente al autor del texto:

¹⁶ Asimismo, basándose en los mismo datos que utiliza para fechar las obras y en los estudios de, entre otros Morley y Bruerton, Arata llega a formular una hipótesis acerca del periodo en el que el Conde de Gondomar reunió las obras. Cfr. «se puede afirmar con cierto grado de seguridad que esta colección se reunió antes de 1597, probablemente en los primeros años 90 del siglo XVI» (1996).

¹⁷ En el visado Agustín Frexa firma con el título de «canónigo de Tarragona», con lo que deducimos que estaba desempeñando ese oficio en 1587, año en el que revisa el *ASNC*. El mismo Frexa aparece como signatario de algunos visados eclesiásticos en diversas obras pertenecientes a la misma época del *ASNC* y que nos llevan todos a la ciudad de Valencia y al obispado de Joan Vidal (Sevilla, 1532-Valencia, 1611) en esa misma ciudad. Concretamente, encontramos este nombre en las obras que indicamos a continuación. En PONCE, Felipe, *Historia milagros y admirables cosas y peregrinas de la excelsa sancta*

por tenor de la presente damos licencia y facultat puedan en este arzobispado de Valencia representar la presente obra intitulada *Auto del santísimo nacimiento*, compuesta por Pedro Moran(añy), la cual empieza: «Hasta cuando tu mano poderosa» y acaba: «y título tiene ese alcázar celestial la majestad de Dios viene». (fol. 54v)

Ahora bien, en los escasos catálogos de autores teatrales en los que aparece el nombre de Pedro Moranañy se recoge, como único testimonio de su actividad, el auto objeto de nuestro estudio y no se proporcionan ulteriores informaciones; las noticias que tenemos sobre la identidad y biografía del autor, por lo tanto, son escasas y de difícil reconstrucción. A través del cotejo de los catálogos teatrales no se ha arrojado más luz sobre el autor, ya que La Barrera (1860) no hace mención de él y tampoco se recopila en el de García-Bermejo (1996). Quien sí lo cita, en cambio, es Urzáiz, afirmando que «[e]s probable que no llegara a ver nacer el siglo XVII» (2013:466)¹⁸, pero sin añadir información sobre el hecho de que es el autor del auto en cuestión, ni datos biográficos. Que el nombre de Pedro Moranañy se recopile tan solo en los catálogos teatrales más tardíos es un claro indicio de que, antes del descubrimiento y catalogación del patrimonio librero del Conde de Gondomar -obrado por Arata en 1989- no había llegado a las manos de los críticos literarios ningún texto escrito por nuestro autor y nada se sabía de él.

Catharina. Impresa en Valencia junto al molino de la Rouella, por los herederos de Juan Naharro, 1585. La licencia de Frexa está fechada 13 de julio de 1585. En el *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro. Tomo XII* se recopila un manuscrito (19.773) correspondiente a una traducción del italiano de una certificación apostólica expedida en roma el 27 de noviembre de 1587, a petición de Jaime Ferrer, lugarteniente general del gobernador de Valencia. Se indica como autor y signatario de la traducción el canónigo Agustín Frexa. Asimismo, Frexa aparece como censor de la obra *El viaje a Jerusalém* de Francisco Guerrero, con licencia firmada en Valencia a 8 de marzo de 1593.

¹⁸ En los catálogos contemporáneos al de Urzáiz, asimismo, se recopila el *ASNC* y se indica como autor del mismo Pedro Moranañy. Por lo tanto cabe advertir que, si estos catálogos se han basado en el de Arata (1989) para indicar el autor del auto, el nombre que ahí se recopila podría ser equivocado. De este aspecto nos ocuparemos más adelante en este apartado.

El anonimato en el que ha caído el nombre de Pedro Moranañy, sin embargo, no debería de sorprender. En la época a la que pertenece su única obra conocida, y aún más en el caso del teatro religioso, era muy frecuente que los autores no dejaran constancia de sí, de modo que casi la totalidad de los autos, farsas o representaciones del siglo XVI que se conocen son anónimas (recuérdese, a modo de ejemplo, el corpus del *Códice de Autos Viejos*) y, de conocerse el autor, casi siempre se trata de clérigos o de hombres afiliados a la Iglesia que no tenían ningún interés en reconocer la autoría de sus obras. José María Aicardo, citado por Mercedes de los Reyes (1988:149-150), ve la razón de este fenómeno en la escasa ambición de quien escribía por dar a conocer su nombre, en tanto que los escritores estaban más interesados en llevar a cabo una misión de catequización de los fieles que en alcanzar cierta fama a través de sus escritos. La misma Mercedes de los Reyes (1988:150), sin embargo, busca la razón de este anonimato en que los autores de teatro religioso eran poco célebres en el ámbito literario, siendo muchas veces vecinos de la misma ciudad en la que se representaba la obra, y poco o nada importaban sus nombres; otra razón podría ser la consideración que se tenía de las obras de teatro, en las que triunfaba el nombre de quien las representaba por encima del que las escribía, como señala la misma estudiosa (1988:150).

Sin embargo, el caso del *ASNC* genera alguna perplejidad. Antes que nada, en correspondencia del nombre del autor, el amanuense que escribe el visado de la censura eclesiástica, el ya mencionado Agustín Frexa, parece acometer un error de escritura que luego corrige y que nos devuelve el apellido de Moranañy, de grafía dudosa:

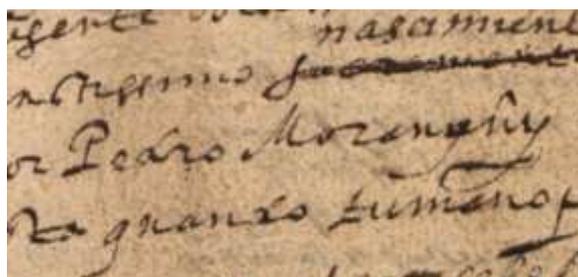


Imagen 2 (fol.54v)

Ya que el apellido Morañañy no se conoce ni en castellano ni en catalán¹⁹, es probable que el verdadero nombre del compositor de esta pieza fuera otro, más probablemente Pedro Morán, al que el censor iba a añadir un segundo apellido o, según una práctica de la época, la abreviatura del oficio al que el hombre se dedicaba.

Como sabemos, gracias a los documentos y a los papeles de compañías de la época que han sido estudiados profusamente por Arata y por la estudiosa Debora Vaccari (2002:26), en la compañía de Alonso Cisneros había una figura específica, Alonso del Castillo, encargada de componer «cinco comedias dándole la compañía traza para dos de ellas y componer dos autos para la fiesta del Corpus». Como señalan los dos estudiosos italianos, no hay motivo de imaginar que el de la compañía de Cisneros fuese un caso aislado, sino que seguramente represente una práctica difusa en la época. Un dato más que prueba la autoría de obras religiosas por parte de seglares lo proporciona la profesora Piedad Bolaños (2017:24) Aunque se trata de un auto de primeros del siglo XVII, en su estudio a *Los torneos de Cristo con el Amor Divino*, Bolaños señala una práctica difundida en Sevilla a la hora de escribir teatro religioso en ocasión de las celebraciones del *Corpus Christi*. En lo que a estas letras se refiere, de

¹⁹ La grafía del apellido, de hecho, es inusual según las reglas ortográficas de ambos idiomas. El grupo consonántico *ny*, en catalán, corresponde ya de por sí al fonema /ɲ/, que en castellano se indica con el grafema ñ. Por lo tanto, sería una redundancia escribir este apellido empleando el grupo consonántico *ñy* en final de palabra. Este primer indicio se junta con otros: el nombre aparece una sola vez en el visado y se nota que el censor había escrito «Pedro Morany», pero ha borrado la *y* y cambiado a «Morañañy». Actualmente, el apellido Morañañy no aparece en elencos telefónicos o registros comunales, tampoco en la zona catalanohablante de la península.

hecho, la documentación ha evidenciado cómo el uso común fuese que se pudiera encargar de escribir textos dramáticos religiosos cualquiera que supiese hacerlo, siempre y cuando los remitiese a una comisión exprofeso para que los eligiera y representara.

Otro dato singular, en el que profundizaremos en el apartado dedicado al tema, es que el *ASNC* se caracteriza por una polimetría inusual en las piezas breves religiosas escritas por clérigos y canónigos, y que, sin embargo, era frecuente en obras comisionadas a personas ajenas al ambiente clerical. En virtud de lo que se ha dicho hasta ahora, por lo tanto, no se puede excluir de primeras la hipótesis que el *ASNC* haya sido compuesto por un seglar, eso sí, buen conocedor del relato bíblico.

Toda la información de la que disponemos actualmente no es todavía suficiente para esclarecer la identidad del autor del *ASNC*. El estudio de las características lingüísticas del texto tampoco ha facilitado alguna información relevante alrededor de la procedencia geográfica de tal Pedro Moranañy: los que se aprecian en el texto son los rasgos propios de todo el castellano de la época, con escasos indicios de posible contaminación del catalán insuficientes para trazar cualquier tipo de caracterización geográfica. Al disponer de un testimonio único de la obra, además, no podemos decir a ciencia cierta si la mano que lo escribe es del propio autor o si por el contrario se trata de una copia, redactada o no bajo su supervisión, siendo la segunda la más probable de las dos opciones. Por lo tanto, no nos podemos dejar guiar por la grafía del texto, ya que los rasgos que en ella se registran podrían ser propios, bien del autor o del amanuense que lo transcribe.

A modo de conclusión, entonces, cabe señalar que el manuscrito del *ASNC* proporciona más informaciones de las que suelen llegar con este tipo de documentos, porque de él se sabe dónde y cuándo se representó y quién era exactamente el autor del texto: si era valenciano o no, si era un de Iglesia o más bien seglar, si el manuscrito es de su puño y letra u obra de un copista y otros datos que todavía están por esclarecer.

II.2. Presentación del manuscrito

Como ya se ha dicho en el apartado precedente de este estudio, a día de hoy, disponemos de un solo testimonio, manuscrito, del *ASNC*. Más precisamente, el auto se encuentra dentro de un códice facticio (el ya mencionado ms. II-462, patrimonio de la Biblioteca de Palacio), integrado por siete manuscritos²⁰ y compuesto por 142 folios, en papel, de dimensión de 210x150 milímetros, sin portada. En el tejuelo del volumen, se lee: «POESIAS VARIAS», aunque la catalogación actual de la Biblioteca de Palacio lo identifica más propiamente como una colección de «Obras dramáticas y papeles varios».

Reconstruir la transmisión del códice conlleva algunos problemas, ya señalados por Arata, debidos a que los volúmenes del fondo de Gondomar han perdido su encuadernación original y sus manuscritos han pasado de mano en mano y finalmente se han distribuido entre las dos bibliotecas madrileñas²¹. Por no haber encontrado ningún dato que lo pruebe, Arata es cauto a la hora de afirmar que el códice II-462 haya sido parte de la biblioteca gondomariense (Arata, 1996), pero lo incluye en su catalogación del fondo (Arata, 1989) como perteneciente a él. Y de hecho las obras que en el códice se recopilan se remontan a la misma cronología que el mismo Arata fijó para los demás volúmenes de la colección teatral del Conde de Gondomar. Estos guardan parecidos con el II-462 en lo que atañe a las fechas de las obras que contienen, no anteriores al año 1584 ni posteriores al 1587, y en la naturaleza de los textos que ahí se insertan: dos comedias de Lope de Vega, algunos papeles de poesía del mismo autor y de otros más, y varias obras de teatro religioso.

²⁰ Del mismo códice forman parte los mss.: *Obras dramáticas y poesías varias* por Loyola, *Comedia de Miseno* por Diego Morillo y Fernán González (cop.); *Comedia del viaje del hombre*, por Anónimo; *Comedia de Roncesvalles*, por Lope de Vega; *Obras dramáticas y papeles varios* y *Octavas a la muerte de don Diego de Toledo* por Lope de Vega; una *Satyra* anónima y una *Comedia* por Antonio de Anísbar (cop.).

²¹ Sobre la dispersión del fondo Gondomar existen varios estudios, entre los cuales señalamos el de I. Michael y J. A. Ahijado Martínez, «La casa del sol: la Biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806», (López-Vidriero P. Cátedra, 1996:196-198).

Ahora bien, los siete manuscritos del códice II-462 presentan estados de conservación muy disímiles entre ellos, puesto que algunos nos han llegado perfectamente legibles y en otros se aprecia un deterioro importante tanto de la tinta como de la misma página, hasta el punto de resultar ilegibles. La encuadernación actual se remonta al siglo XVIII, en pasta valenciana y con hierros dorados en el lomo, en los cortes y en los planos. La foliación, en lápiz y a la derecha del encabezado, es de época contemporánea, probablemente hecha a raíz de una nueva organización y digitalización del fondo de Palacio hecha en el año 2010, ya que en el escaneado precedente a esta fecha los folios no llevaban ninguna numeración y sí la llevan en la nueva versión digital que se puede consultar en el catálogo online de la biblioteca. Dentro del códice, el *ASNC* ocupa desde el folio 35r al 54r junto a los dos visados de la censura eclesiástica (ff. 54r y 54v) escritos por mano de Fray Juan Vidal²² y Agustín Frexa. Todos y cada uno de sus folios se han conservado bien y no proporcionan ningún tipo de dificultad a la hora de leer el texto, si bien la tinta ha traspasado y manchado algunas de las páginas. En el catálogo digital de la Biblioteca de Palacio, se puede leer la descripción física del manuscrito: a línea tirada, con caja de dimensiones variables y 25/30 líneas por folio²³.

II.2.1. Paratextos, acotaciones y reescrituras²⁴

Además de lo ya dicho, el manuscrito que aquí nos ocupa presenta algunas singularidades con respecto a otros que forman parte de este y de

²² Se trata de Juan Vidal, prior del convento de Predicadores (según cómo él mismo firma el documento). Da noticia de él Fray Francesc Vidal i Micó en su tratado hagiográfico *Historia de la prodigiosa vida ... del Segundo Angel del Apocalypsi y: Apostol Valenciano de las Indias Occidentales San Luis Bertran ... Con reflexiones al espíritu sacadas de su propia Doctrina* (1743), en donde se lee que en el año 1596 debía de estar ya muerto porque le sucedió Pedro González Telmo en el oficio de prior (1743:488).

²³ Pedro Moranañy, [Obras dramáticas / Pedro Moranañy] en la base de datos del patrimonio bibliográfico del Patrimonio Nacional (IBIS). Último acceso 13/12/2019 en [https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=159814&query_desc=rcn%3A459].

²⁴ El texto de este apartado es una reelaboración de la comunicación leída en el congreso internacional *Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI: el Conde de Gondomar (24 años después)*, en la Universidad Ca' Foscari de Venecia el 30 de enero de 2020.

otros códices, cuya filiación a la biblioteca de la Casa del Sol²⁵ ha sido comprobada por el profesor Arata. Antes que nada, en el encabezamiento del primer folio, que hace de portada a la obra, figura el título pero no el reparto de personajes, empezando el texto dramático directamente con la primera acotación (imagen 3, fol.35r)

En segundo lugar, los versos del auto están copiados en una sola columna, tanto los de arte mayor como los de arte menor, siendo esta una característica ajena, por ejemplo, a las piezas religiosas del código 14.767 de la BNE, en cuyas copias manuscritas el texto se distribuye en dos columnas, en la mayoría de los casos separadas por una raya vertical. Un parecido que guarda con este último código, sin embargo, es la forma de señalar las acotaciones internas, separadas del resto del texto por una raya superior y una inferior incluso cuando las acotaciones están añadidas al margen, probablemente por un olvido o añadidura del amanuense que copia el texto (imagen 4, fol. 50r).

²⁵ Otro nombre con el cual se conoce el Palacio del Conde de Gondomar, sito en Valladolid y propiedad del Conde a partir del año 1599. Ahí albergaba su conocida y extensa biblioteca a la cual dedicaba un extraordinario cuidado. Incluso se da noticia, en los documentos de la época, de las ampliaciones que el Conde hizo después de comprar el inmueble, finalizadas a custodiar su amplia colección librera.

Otra característica que cabe destacar con respecto al manuscrito del *ASNC* es que sus últimos folios, más concretamente los que van del 52v al 54r, presentan un apéndice de versos, acompañados por símbolos gráficos. Según una práctica que ya señaló Presotto en su edición de *Los donaires de Matico* (Presotto, 1994), el texto del auto contiene llamadas de atención en correspondencia de pasajes que necesitan la adición de versos, indicadas con los mismos símbolos que encontramos al final del manuscrito: tres erres mayúsculas, dos des, dos eles, un círculo tachado, una erre mayúscula y la acotación «viene un pastor». Si profundizamos en su análisis, notamos que el apéndice contiene: en correspondencia de la indicación ‘un pastor’, 28 tercetos encadenados, otros 22 indicados con las dos eles, 22 tercetos más al lado de las tres erres, un soneto marcado con el símbolo del círculo tachado, 16 tercetos indicados con las dos des, dos redondillas en correspondencia de la erre mayúscula y una redondilla que viene sin indicación alguna, que sin embargo repite versos añadidos en el margen del folio 38v.

En su ya citado estudio, Presotto proporciona valiosas informaciones acerca de las adiciones escritas al final del manuscrito de *Los donaires de Matico* aclarando que estas son fruto de un doble trabajo de copia, llevado a cabo por Zarate y Antonio García, en el que el segundo copista subsana errores del primero y añade al final de la comedia los pasajes que habían sido omitidos en la copia hecha por Zarate. Asimismo, Arata, en su ya citado estudio de 1996, plantea la posibilidad de observar si en otras comedias de la colección, que similarmente llevan un apéndice de versos, se puede detectar el mismo proceso de redacción examinado para la copia de *Los donaires*. Aun tratándose de casos bien distintos, y a pesar de estar trabajando con otro códice, del cual tenemos pocas informaciones acerca de su filiación a la biblioteca del conde de Gondomar, hemos tratado de aplicar una labor parecida al manuscrito del *ASNC*, para esclarecer las dinámicas que rigen la redacción de este texto.

Cabe decir, en primer lugar, que el manuscrito del *ASNC* es posiblemente una copia del original, sobre la cual el amanuense efectúa modificaciones y adiciones sucesivas a la fase de transcripción. Se aprecian en ello muy pocas tachaduras que parecen resultar de las enmiendas del propio amanuense corrigiendo eventuales errores de copia, eso es, correcciones de palabras copiadas mal, versos añadidos que había omitido, eliminación de versos repetidos, etcétera. A parte de estas modificaciones, más propias de una copia en limpio que de un original, algunas enmiendas y anotaciones merecen que nos detengamos en su análisis. En los folios 37v y 40r el amanuense borra algunos versos y los corrige al margen del mismo folio, en un caso tachando los originales y en otro sin tacharlos; en ambos casos, la intervención es de la misma mano que escribe el texto original, demostrando que el mismo amanuense pasa por dos fases de redacción: la de la escritura en sí y una fase sucesiva en la que reformula cuanto escrito precedentemente. Las modificaciones que aportan estas reescrituras son de carácter estilístico, en general finalizadas a devolver un texto de más fácil comprensión o mejor compuesto (imágenes 4-8):

[GRACIA DIVINA]

Hubo entre este y aquella una lid fiera
y entre los dos trabada tiempo harto
tanto que aqueste aquello no vería
sino se compusiesen en María.

(fol. 37v)

Antiguamente el parto enemigo era
de la virginidad y tiempo harto
la enemistad entre los dos durara,
si con María Dios no dispensara.

(fol. 37v)

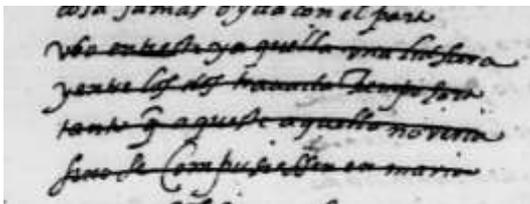


Imagen 5 (fol. 37v)

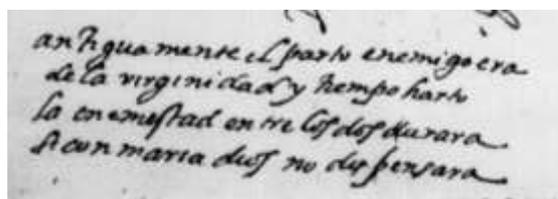
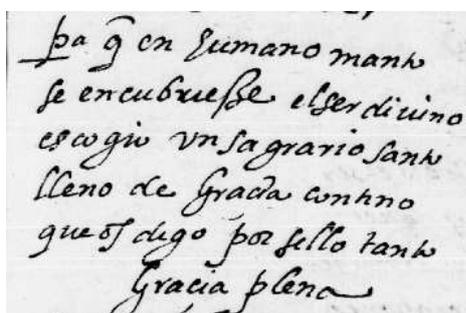


Imagen 4 (fol. 37v)

ÁNGEL

Para que en humano manto
se encubriese, el ser divino
escogió un sagrario santo
lleno de gracia, con tino
que os digo, por sello tanto,
Gracia plena

(fol. 40r)

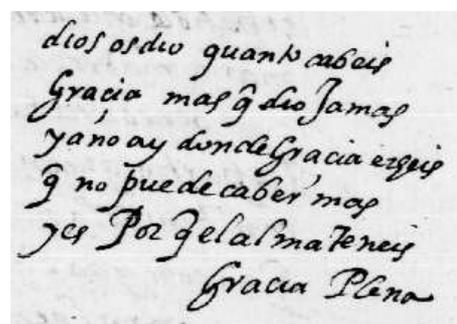


pa q en humano manto
se encubriese el ser divino
escogio vn sagrario santo
lleno de gracia con tino
que os digo por sello tanto
Gracia plena

Imagen 7 (fol. 40r)

Dios os dio cuanto cabéis,
Gracia más que dio jamás
ya no hay donde gracia echéis
que no puede haber más
y es porque el alma tenéis
Gracia plena

(fol. 40r)



dios os dio quanto cabois
Gracia mas q dio Jamas
ya no ay donde gracia echis
q no puede haber mas
y es Por q el alma tenes
Gracia Plena

Imagen 6 (fol. 40r)

Asimismo, las adiciones en los folios finales del manuscrito proporcionan otro indicio más de que el texto del ASNC ha pasado por distintas fases de redacción. En el 36v observamos que el amanuense borra dos versos que iban a ser pronunciados por David y dos por Isaac; al lado de los versos borrados, además, escribe tres veces la letra erre mayúscula (imagen 8):

DAVID ¡Abraham y Ysac, decid
un cántico soberano!

ISAAC ¡Dígalo el género humano
y decidlo vos David!

(fol. 36v)

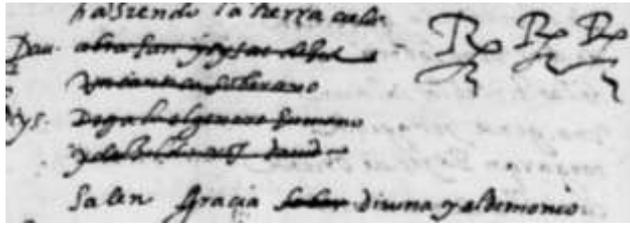
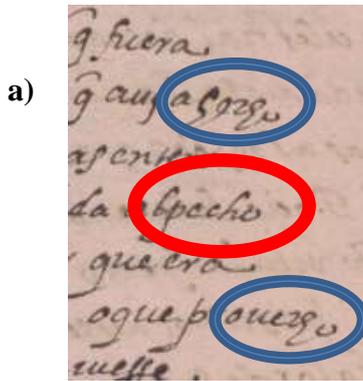
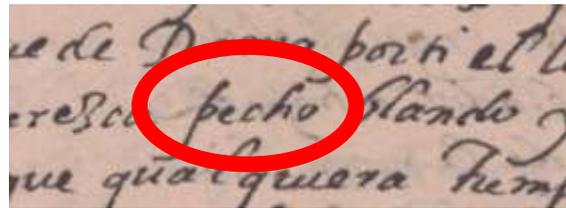


Imagen 8 (fol. 36v)

En correspondencia de las tres erres, encontramos en el f. 53r-v un parlamento del Linaje Humano que no tenemos motivos de atribuir a otro amanuense. A continuación, en los grupos de imágenes a), b), c) reproducimos algunas muestras en las que nos basamos para excluir la hipótesis de la presencia de más de un amanuense:

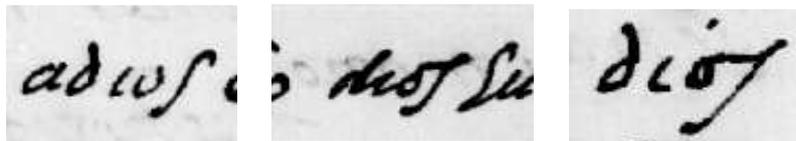


(fol. 39v)

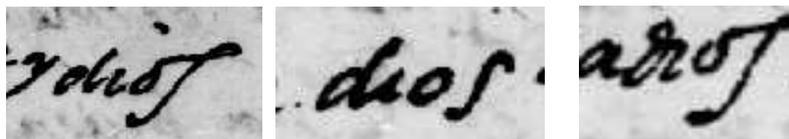


(fol. 53v)

b)



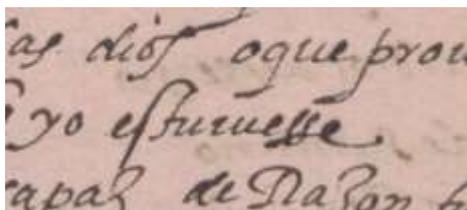
(fol. 35v)



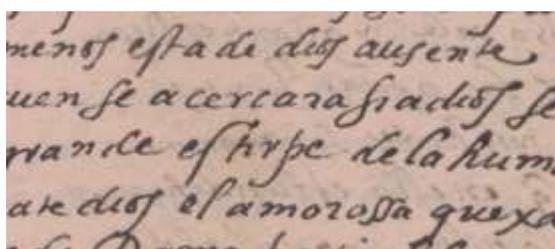
(fol. 36)

(fol. 37v)

c)



(fol. 39v)



(fol. 53v)

Como se observa en los ejemplos mostrados, la letra del apéndice y la del texto principal guardan muchos parecidos en algunas características que hemos individualizado como peculiares del amanuense. Un rasgo llamativo, por ejemplo, es la forma de escribir -ch- en palabras como *pecho*, *hecho*, *deshecho* (ejemplo a, en azul), que se repite tanto en el texto como en el apéndice. En el ejemplo b, en cambio, se proporcionan las varias ocurrencias de la palabra *dios* que, por ser tan frecuentemente repetida, tanto en el texto como en el apéndice, nos ha servido de guía para comprobar la intervención de la misma mano en un caso y en el otro. Lo mismo para el ejemplo c, donde destacamos la forma de escribir la sílaba *est-*. Este mismo estudio, aplicado a todos los versos añadidos al final del manuscrito ha devuelto en todos los casos el mismo resultado: incluso en los pasajes de más dudosa atribución, podemos decir -con poco margen de error - que un solo amanuense escribe el texto de principio a final, sin mediar otro copista.

El segundo caso, precisamente uno de los más dudosos, es el del folio 38v (imagen 9) el folio presenta cuatro versos y una acotación añadidos en el margen derecho, además de dos 'eles' escritas debajo de la añadidura o corrección; en correspondencia con la indicación del personaje que habla

hay una mancha, detrás de la cual se puede leer “Gr.”, como si el amanuense hubiese borrado la intervención del personaje; sin embargo, la indicación se añade otra vez un poco más a la izquierda.

[GRACIA DIVINA] ¿Qué título o nombre tiene
ese alcázar celestial,
o aquesa casa a la cual
la magestad de Dios viene?
(fol.38v)

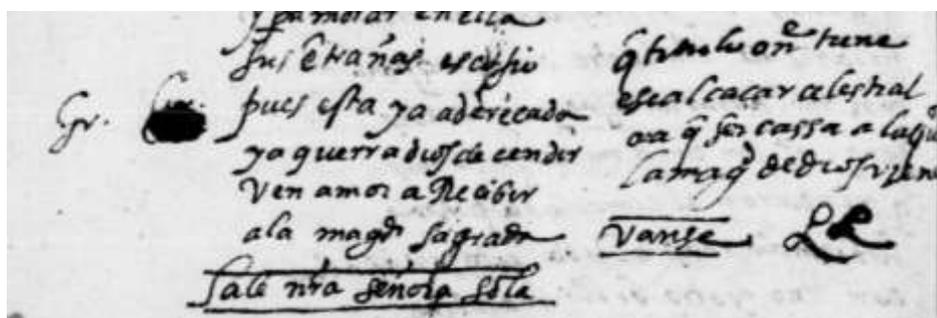


Imagen 9 (fol. 38v)

Entendemos que estos versos no son una reescritura del texto principal, sino que han de leerse después del último verso pronunciado por el Amor Divino; se repiten en el folio 54, con una letra más clara y con algunas abreviaturas resueltas:

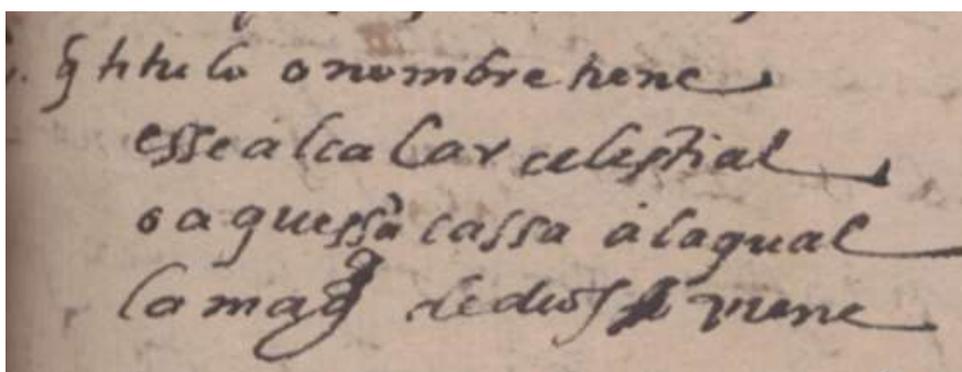


Imagen 10 (fol. 34)

Las dos ‘eles’ remiten otra vez al apéndice de versos (imagen 9), donde se lee la respuesta de Amor Divino a la pregunta de Gracia. Podemos observar que en la parte central del folio, después de los primeros doce versos y antes

del fragmento indicado con las ‘erres’, el amanuense deja un espacio más amplio entre verso y verso y entre las palabras, e incluso la tinta parece más clara y la letra más cuidada. En un primer momento consideramos la posibilidad de que hubiese la intervención de un amanuense distinto, hipótesis que no descartamos, pero que no avalamos del todo. Las cuatro manchas de tinta que vemos en correspondencia de algunos endecasílabos (imagen 11) parecen marcar el primero de los versos de cada terceto que ahí se inserta. En este caso, pues, es probable que el amanuense estuviese calculando el espacio que tenía que dejar en blanco para escribir el fragmento sucesivo, o bien que estuviese haciendo un recuento de los versos escritos. Sin embargo, este fragmento salta a la vista en el folio por tener, como se ha dicho, características peculiares, con lo que no excluimos que se adjuntó en un momento distinto de la redacción del texto.

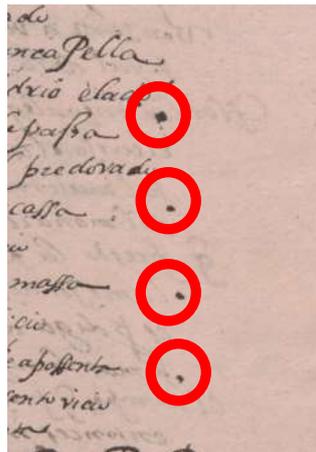
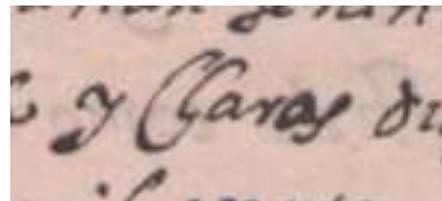


Imagen 11 (fol. 52)

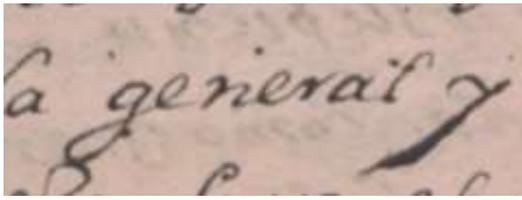
Si bien presenta algunas irregularidades, la letra no parece ser distinta a la del texto principal:



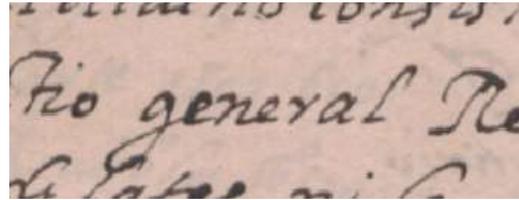
d) (fol. 53)



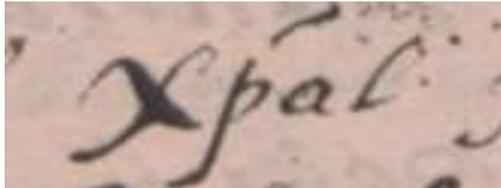
(fol. 35v)



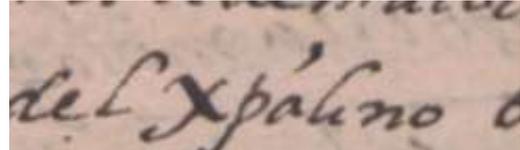
e) (fol. 53)



(fol. 35)



f) (fol. 53)



(fol. 49v)

El folio 45v, en cambio, aparece la indicación «viene un pastor» que nos lleva al folio 52 v. La singularidad de este fragmento es que, otra vez más, el amanuense empieza a escribir con bastante cuidado y mano firme pero hacia el final de la hoja, parece descuidar mucho de su letra:

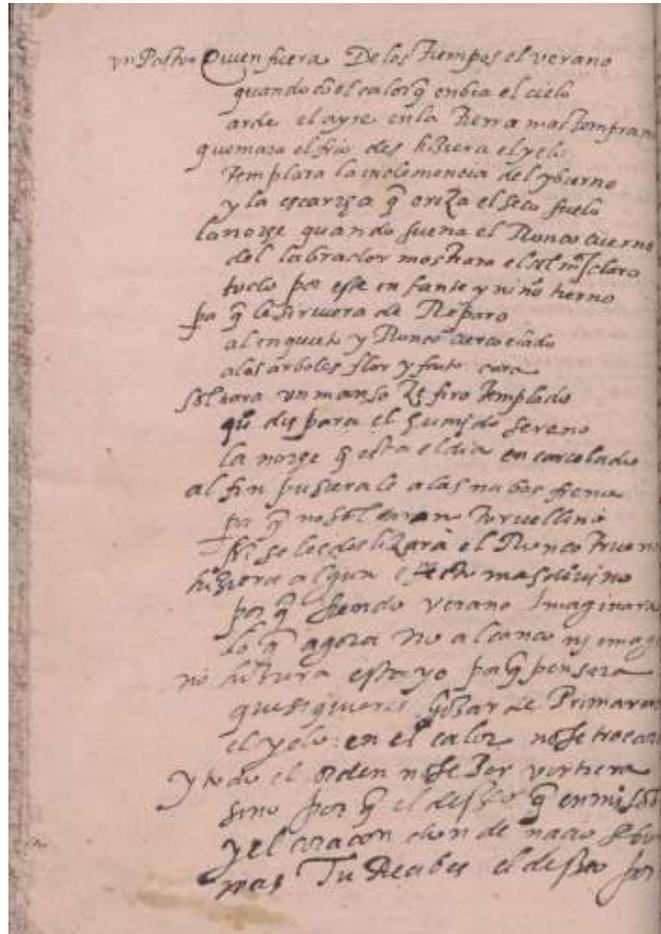


Imagen 12 (fol. 52)

Sin detenernos en ulteriores ejemplos que no aportan nada nuevo a lo que dijimos hasta ahora, cabe señalar que todos los fragmentos del texto contenidos en el apéndice tienen una característica común. Insertados en el lugar que les corresponde dentro del texto dramático principal, de hecho, no hacen más que ampliar escenas secundarias a través de monólogos que no añaden nada a la acción dramática en sí, sino que relatan los pensamientos de los personajes, sus reflexiones y sentimientos, añadiendo al auto cierto toque de lirismo y de introspección. El estudio de las fuentes del auto, asimismo, ha subrayado que estos pasajes, a diferencia de la mayoría del texto, no están sacados directamente del relato bíblico en el que se basa la obra, sino más bien de otras fuentes literarias que el autor tomaba como referentes.

Mención aparte merece, sin embargo, la anotación que se encuentra en el folio 36v (imagen 14), escrita en el margen, a la que nos hemos referido poco antes. A la izquierda de los versos tachados, se lee: «aquí ha de entrar el género humano, lo que está a tres erres atrás». Según nuestra lectura y considerando que parece una letra ajena a la del amanuense principal, podría tratarse de la anotación que una persona externa a la redacción del texto hace para sí mismo o para terceros, con el fin de esclarecer el significado de las tres erres de la derecha. La hipótesis es plausible al encontrarse esta anotación cerca de la primera de las seis llamadas de atención presentes en el texto. Este sería, por lo tanto, el único caso de intervención externa sobre el manuscrito, ya que no se observan otras anotaciones ni otros fragmentos escritos por la misma mano:

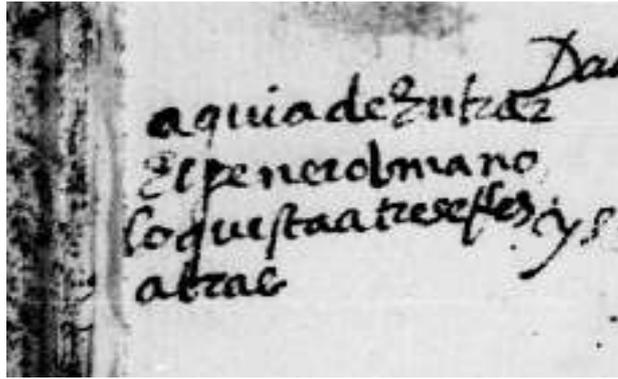


Imagen 14 (fol.36v)

Resumiendo cuanto se ha dicho hasta ahora, pues: el documento objeto de nuestro estudio responde a una práctica textual distinta a la que ya señaló Presotto para *Los donaires*: si bien en un principio consideramos la intervención de más de un amanuense, nuestro estudio ha querido destacar que las modificaciones y adiciones que en él se aprecian no parecen tener la finalidad de enmendar errores de copia. Al contrario, esbozan la figura de un amanuense consciente de los cambios que estaba efectuando en el texto, cambios que pueden responder, bien a inquietudes estilísticas, bien a necesidades de puesta en escena. Si consideramos que el reparto de personajes comprende 24 figuras, podemos imaginar que muy probablemente algunos actores tuvieran que interpretar más de un papel, con lo que una hipótesis sería que el amanuense necesitara alargar algunos pasajes, para que los actores tuviesen tiempo de hacer todos los cambios necesarios. Es probable, también, que la intención del amanuense fuera la de modificar el auto en función del gusto del público que estaba ya acostumbrado a ver representadas obras en las que lo divino se mezclaba con elementos profanos. Estamos frente, por lo tanto, a dos posibilidades: o bien el amanuense es el mismo Pedro Morañy interviniendo sobre su propio texto, o bien es un copista que aporta modificaciones según las necesidades que se planteaban para la puesta en escena del *ASNC* durante las celebraciones de la Navidad de 1587 en Valencia. Finalmente y a modo de conclusión, cabe decir que, cuando emprendimos la tarea de estudiar un manuscrito teatral del siglo XVI supimos rápidamente que íbamos «a operar sobre un campo de datos dispersos» (Oleza, 1981), en palabras de

Oleza. La labor que se le pide al investigador implica que este se aleje del foco de atención constituido por el texto, para adquirir una mirada global de la práctica teatral, dentro de la cual muchos factores distintos convergen para completar el cuadro ofrecido por el solo texto dramático. En este orden de ideas, el estudio de los paratextos de una obra se convierte en un trabajo tanto necesario como fascinante, ya que es portador de informaciones fundamentales para lograr justamente esa *mirada teatral* de la que nos habla Oleza. Es así como los paratextos, las anotaciones del autor, o incluso las tachaduras, correcciones, añadiduras y, en resumidas cuentas, todas las irregularidades del texto y las características propias del manuscrito arrojan luz sobre aspectos paralelos al hecho textual como tal y permiten añadir datos valiosos acerca de su historia y de su puesta en escena.

II.3. Resumen argumental

Con respecto a su contenido, el *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo* es una pieza breve de carácter religioso compuesta por 1063 versos en metros varios. El asunto de la obra está basado en los hechos precedentes a la humanización de Dios a través de Cristo, y en la adoración que le hacen los pastores y los Reyes Magos en el portal de Belén una vez nacido; la narración de los sucesos está precedida por el relato de las profecías, sacadas del libro del *Génesis*, acerca del glorioso y santo nacimiento de Cristo y pronunciadas por Abraham, Isaac y David. El texto se puede dividir en dos partes, eso es, del v. 1 al v. 567 y del v. 568 al v. 1063, entre las cuales media el acontecimiento central de la obra: el nacimiento de Cristo. La división en dos apartados distintos está señalada por el mismo amanuense: al principio del manuscrito, antes de arrancar la acción dramática, pone la indicación de «*Scena prima*» y, después del verso 567, la

de «2ª parte del auto»²⁶. Pasamos ahora a analizar más en detalle el contenido de la obra.

La narración se abre con la intervención de tres personajes del *Antiguo Testamento*, Abrahán, Isaac y David, y de un personaje alegórico, el Linaje Humano, que exponen algunas de las profecías bíblicas relativas al nacimiento de Jesús, en las cuales se anuncia el nacimiento de Cristo como labor de redención del Pecado Original en el que ha caído el género humano. En esta primera parte, de hecho, el linaje humano no se ha liberado todavía de la primera mancha de pecado heredada de sus primeros ancestros, con lo que el amanuense especifica que el actor que lo interpreta tendrá que salir al escenario vestido «con algún luto». Después de invocar la llegada de Dios a la tierra, se van de la escena los profetas y entran: el Demonio y la Gracia Divina. En la escena sucesiva, pues, el Demonio pregunta a la Gracia sobre algunos aspectos de la fe que le son de difícil comprensión y la Gracia contesta explicándole que Dios se hará hombre por amor del género humano y que, siendo el hombre el origen del mal, es a través del hombre que se sanará su yerro primordial. En los vv. 143-165, además, la Gracia revela que el milagroso nacimiento será posible gracias a una mujer que fue librada de cualquier mancha de pecado y en la que convivirán la virginidad y el parto. Después de esta disquisición, el Demonio cede el paso al Amor Divino, el cual empieza un extenso parlamento en el que, a través de una larga serie de metáforas, declara la supremacía de la Iglesia Cristiana frente a cualquier otro tipo de idolatría pagana y vuelve a plantear el dogma de la Inmaculada Concepción de María, mujer elegida por Dios para engendrar a su hijo. Invocada por la Gracia Divina, que a continuación sale del escenario, la escena sucesiva está protagonizada por María retratada en un momento de oración que va del v. 237 al v. 306. En su súplica a Dios, María se pregunta qué mujer será elegida para engendrar a Cristo y estos pensamientos desencadenan en ella una reflexión acerca del amor incondicional de Dios para sus hijos. A partir del v. 357 y hasta el 376, el texto sigue fielmente el

²⁶ A la división interna del texto y a otras cuestiones que atañen a este tema, haremos referencia en el apartado «Métrica y estructura».

relato del evangelista Lucas en el que se relata la visitación del arcángel Gabriel a María y el anuncio que este le hace acerca de su elección por parte de Dios como madre de Jesús. La Virgen se estremece y le demanda a Gabriel cómo podrá quedarse embarazada si su virginidad no conoce hombre, y el arcángel le explica que forma parte del proyecto divino que Dios tenía para María antes de que esta viniera al mundo. Sucesivamente, se narra la visita de María a su parienta Isabel, ya avanzada en años, a punto de dar a luz a su hijo. María expresa a Santa Isabel el deseo de volver a su suelo nativo, sin saber que pronto su ruego será satisfecho; en la escena sucesiva, de hecho, entra su esposo José a comunicarle el inminente viaje a Nazareth que la pareja tiene que emprender para acatar la orden del gobernante de Judea, Herodes, que ha mandado hacer un censo de todos los habitantes de su imperio. La primera parte se concluye con José y María que, durante su camino hacia Nazaret emprendido con la ayuda de una asnilla, se refugian de las adversidades naturales en el canto de una roca.

La segunda parte del auto, ya nacido el niño Jesús, se centra en la universal adoración que la humanidad le hace en el pesebre de Belén. Así en la primera escena, presagiando que el nacimiento divino debe de haberse cumplido, los pastores Toribio, Antonio y Pasqual se deleitan en cantos de adoración hacia la naturaleza que, participe del hecho milagroso, ve trocarse en primavera el frío invierno. Después de escucharse en el cielo el *Gloria in excelsis deo*, himno litúrgico típico del periodo navideño, aparece el pastor Gil que, junto a los demás, se asombra por la celestial música que está resonando por todo el valle. Dos ángeles bajan del cielo para explicar a los pastores la naturaleza divina de esos cantos y para anunciar el nacimiento. Mientras tanto, siguiendo la luz de una estrella más brillante que todas las demás, se ponen en camino desde Oriente los Reyes de Arabia, de Tarsis y de Saba, deseosos de ver a Dios hecho hombre. En su trayecto hacia Belén, los Reyes ven a Herodes y, desaparecida la estrella que los guiaba, deciden pedirle ayuda para llegar a la cabaña donde se encuentra el recién nacido niño Jesús. Herodes, que conoce las profecías acerca de Cristo y sabe que su nacimiento pone en peligro su fama futura en cuanto emperador, contesta a

los Reyes que no sabe responder a su pregunta y, a continuación, se relata la matanza de los inocentes ordenada por el mismo emperador, representada por un sayón y una mujer que intenta vanamente proteger a su bebé de su furia. La última escena del auto ve los Reyes que, llegados al portal, hacen donación de los consuetos oro, incienso y mirra, y con su adoración al niño Jesús se cierra el *Auto del Sacratísimo Nacimiento de Cristo*.

II.4. Métrica y estructura

Si es verdad que la vivacidad métrica que caracteriza el teatro áureo se empieza a registrar ya a partir del último cuarto del siglo XVI, los autos religiosos de esta época se han visto a menudo faltos de ella, siendo caracterizados generalmente por una tendencia a la monotonía rítmica que, como afirma Wardropper, se evita solo «cuando a los autores profesionales de comedias profanas se les encomienda la composición de los autos» (Wardropper, 1967:224). El conjunto de piezas religiosas contenidas en el ms. 14.767 de la BNE, estudiado por Durá Celma en su tesis doctoral, muestra un panorama en el que los autos se caracterizan por la escasa variedad métrica: *La cena* presenta el 98.4% de redondillas y el 1.6% de quintillas; *El milagro* el 78.5% de redondillas y el 21.5% de tercetos; y *La envidia* el 91% de quintillas y el 7.7% de redondillas (Durá Celma, 2016), mientras que en las comedias y tragedias se observa la polimetría típica de la época de referencia en la que, además, no escasean los metros de procedencia italiana. Una métrica aún más homogénea es la que se registra en las piezas del CAV, en la que «tan solo cuatro de las noventa y seis composiciones están formadas por dos o cuatro tipos estróficos» (*Íbidem*), haciendo de la redondilla y de la quintilla los metros predominantes de toda la colección. En acorde con las teorías de Jean-Louis Fleckiakoska (1961:281), quien sugiere que las obras en las que se puede comprobar una mayor polimetría se han de fechar como más tardías y más cercanas a la publicación del *Arte nuevo* por Lope de Vega, los autos del manuscrito 14.767 resultan menos primitivos con respecto al *corpus* del CAV y más

cercanos a nuestro *ASNC*. Aun así, en disonancia con la norma común en el teatro religioso de finales del siglo XVI²⁷, la obra que aquí analizamos se caracteriza no solamente por el empleo de un amplio abanico de formas estróficas, espaciando desde las típicamente españolas como la quintilla o la redondilla hasta los de procedencia italiana como la estancia, la octava real y el terceto encadenado, incluyendo también formas no estróficas como el endecasílabo suelto, sino también por una tendencia a cambiar frecuentemente de metro, proporcionando a la obra un ritmo vivaz y variado. La vitalidad rítmica del *ASNC*, pues, obliga a estudiar detenidamente el aspecto métrico, en tanto que este constituye un rasgo peculiar de la obra y un caso aparte de la norma general que se observa en piezas del mismo género.

II.4.1. División del auto en secuencias, cuadros y escenas²⁸

²⁷ En todos los ejemplos aquí planteados, aun cuando se puede atisbar cierto uso de la polimetría, estos se alejan de la variedad métrica que registramos en el *ASNC*, que por lo tanto constituye un caso anómalo. Cfr. Mercedes de los Reyes, 2003:399-400.

²⁸ Los caminos que ha ido trazando la crítica con respecto al estudio de la métrica en el teatro áureo español se pueden resumir en dos vertientes distintas y complementarias: por una parte, existe la posibilidad de optar por un enfoque estilístico-métrico que estudie cómo se relacionan entre ellos cambios métricos y cambios temáticos; por otro lado, también se puede preferir una perspectiva más propiamente estructural, que sigue la huella de Dixon, Williamsen o de Marc Vitse, investigando el vínculo entre polimetría y organización de la estructura en secuencias y cuadros. Este segundo enfoque se beneficia del pionero estudio que Marc Vitse publicó en 1998, en el que realiza una magistral labor de análisis de la relación entre polimetría y estructura dramática aplicando sus teorías al caso de *El Burlador de Sevilla*. En paralelo a teorías previamente formuladas por José María Ruano de la Haza²⁸, el estudioso francés intenta poner orden en el enmarañado panorama de la escenificación y de su correlación con el aspecto métrico en la comedia de corral del siglo XVII, llevando a cabo una definición de la unidad escénica que se denomina “cuadro”. Para la delimitación se toman en consideración varios factores, sin que sea necesaria la presencia de todos contemporáneamente: un momento de tablado vacío, un cambio de lugar, la intercesión de un lapso temporal, un cambio del decorado y un cambio estrófico. A partir de ahí, Vitse aplica el discurso teórico-metodológico al caso de *El Burlador de Sevilla*, usando el estudio métrico de la obra como elemento clave para la comprensión e interpretación de la misma. Finalmente, el estudioso plantea la posibilidad de replicar dicho aparato metodológico para obras de otros géneros teatrales y piezas de teatro breve, para así comprobar sus posibilidades de aplicación, buscando confirmación de su modelo también en el teatro menor. Aun tratando una obra significativamente posterior al *ASNC*, nos parecen sumamente importantes los avances logrados por el estudio de Vitse acerca de la relación entre métrica y estructura escénica y trataremos de aprovecharlos para el estudio de la obra objeto de nuestro análisis. Cfr. Marc Vitsé, 1998: 45-63.

La acción del ASNC se desarrolla en una dimensión de espacio y tiempo no bien definidos, en cuanto las coordenadas temporales ni son explícitas por las acotaciones, ni se trata de desdibujarlas a través de elementos implícitos en el texto. Aun así, al tratarse de un acontecimiento basado en hechos bíblicos y, por lo tanto, en la misma geografía trazada por la Biblia, es comprensible que el autor haya considerado innecesario especificar los lugares en los que ocurre la historia contada. Asimismo, se da por asumido que el tiempo de la acción sea el mismo que en las Sagradas Escrituras transcurre entre un acontecimiento y otro: entre las profecías que abren el auto y la visitación del arcángel Gabriel a María median alrededor de dos mil años, mientras que entre la anunciación y el nacimiento transcurre el breve periodo de pocos meses. Ahora bien, un antes y un después divide la acción en dos partes bien diferenciadas entre ellas, es decir, el nacimiento de Cristo. A pesar de tratarse de un auto, pues, el amanuense divide la obra en dos partes, llamándolas respectivamente «scena prima» y «2ª parte», entre las cuales media el acontecimiento clave de la obra. Con arreglo a su macroestructura, por lo tanto, señalamos una primera anomalía al haberse hecho caso omiso de la regla que define el auto como aquella pieza breve, de carácter religioso y en un solo acto. También cabe señalar, sin embargo, que las circunstancias de la transmisión textual del manuscrito, así como las de su puesta en escena, no han sido todavía esclarecidas, con lo que las dudas acerca de esta división se ven aumentadas por la aparente incongruencia de las denominaciones «scena prima» y «2ª parte».

A lo largo de la obra se pueden individualizar 32 cambios métricos que se pueden agrupar, a su vez, en seis cuadros, es decir, grandes bloques delimitados por la coincidencia de cambio métrico, tablado vacío y cambio espacio-temporal. Dentro de las macrosecuencias constituidas por los cuadros, podemos decir que el autor emplea el cambio de metro como estrategia para subrayar varios factores, que podemos resumir en algunas líneas generales para las que proporcionaremos algunos ejemplos clave. Cuando se introduce un personaje que todavía no había hablado en el

cuadro, su entrada en escena puede estar marcada por un cambio métrico, siempre y cuando el autor considere necesario subrayar su intervención en la secuencia. Obsérvese cómo la llegada del Linaje Humano en la primera macrosecuencia del auto se destaca a través del cambio de tercetos encadenados a redondillas:

ISAAC Están acerca de esto mil escritos
 adonde prometió Dios humanarse,
 por el bien de naciones infinitas
 y en cantidad medida limitarse.

LINAJE HUMANO ¡Quedaré rico con él,
 si se viste mi sayal !
 ¡Tendré infinito caudal,
 pues que tendré a Dios en él!
 El luto, que tantos años
 ha que sirve de martirio,
 lo convertiré en lirio
 blanco y en purpúreos paños.

(fol. 35v, vv. 29-39)

Otro caso que se suele resaltar a través de la métrica es el cambio de la actitud del personaje de monólogo a diálogo y viceversa. Cuando una figura nueva entra en escena, de hecho, a parte de diferenciar la métrica de su intervención de la que la precede, observamos casos en los que el personaje se expresa en un verso distinto al que emplea justo después, interactuando con otro personaje. En otras palabras, podemos decir que este cumple un pequeño monólogo de presentación antes de dirigirse a otros actantes en escena y que este monólogo tiene un metro distinto a los versos inmediatamente precedentes y sucesivos. Este rasgo es particularmente evidente cuando dicho monólogo se declama en una forma que configura una composición poética *per sé*, como es el caso del soneto. El ejemplo de

los vv. 377-390 constituye uno de los casos más destacados de forma englobada²⁹ en el armazón principal, cuando Santa Isabel pronuncia el primer soneto del auto, antes de que llegue en escena su parienta María.

El último dato que cabe destacar es que el cambio métrico también es usado como forma de resaltar un concepto de particular importancia, separándolo métricamente del resto del texto. Este es probablemente el caso más frecuente en la obra, ya que aparece en varias ocasiones entre las cuales señalamos el largo parlamento en endecasílabos sueltos del Amor Divino acerca de las virtudes de la religión cristiana, las octavas reales en las que la Gloria Divina comunica el misterio de la Inmaculada Concepción, la anunciación de San Gabriel en quintillas y glosando el texto en latín del *Ave María*, etc.

II.4.2. Recuento y usos métricos

Antes de profundizar en su análisis, observamos el recuento métrico de la obra:

vv. 1-32	tercetos encadenados
vv. 33-83	redondillas
vv. 84-105	tercetos encadenados
vv. 106-149	redondillas
vv. 150-165	octava real
vv. 166-206	endecasílabos sueltos
vv. 207-222	redondillas
vv. 223-305	tercetos encadenados
vv. 306-356	quintillas
vv. 357-376	tercetos encadenados
vv. 377-391	soneto
vv. 392-412	tercetos encadenados

²⁹ Además de aplicar esta teorización, el estudioso francés traza una jerarquía de las formas métricas, distinguiendo entre formas englobadoras y formas englobadas para aquellas que, respectivamente, constituyen el cuerpo métrico principal de la obra y las que se insertan en contados pasajes de ella. Cfr. Marc Vitse, *ibidem*.

vv. 413-416	redondilla
vv. 417-457	tercetos encadenados
vv. 458-567	quintillas
vv. 568-645	estancias
vv. 646-673	tercetos encadenados
vv. 674-697	octava real
vv. 698-731	tercetos encadenados
vv. 732-736	quintillas
vv. 737-756	redondillas
vv. 757-782	estancias
vv. 783-796	soneto
vv. 797-846	quintillas
vv. 847-925	tercetos encadenados
vv. 926-939	soneto
vv. 940-1023	tercetos encadenados
vv. 1024-1043	quintillas
vv. 1043-1062	redondillas

En un primer análisis, el recuento de las formas métricas empleadas en el *ASNC* (gráficos 1, 2 y 3) proporciona un panorama en el que predominan el terceto, la quintilla y la redondilla, dejando un espacio menor a otras formas métricas:

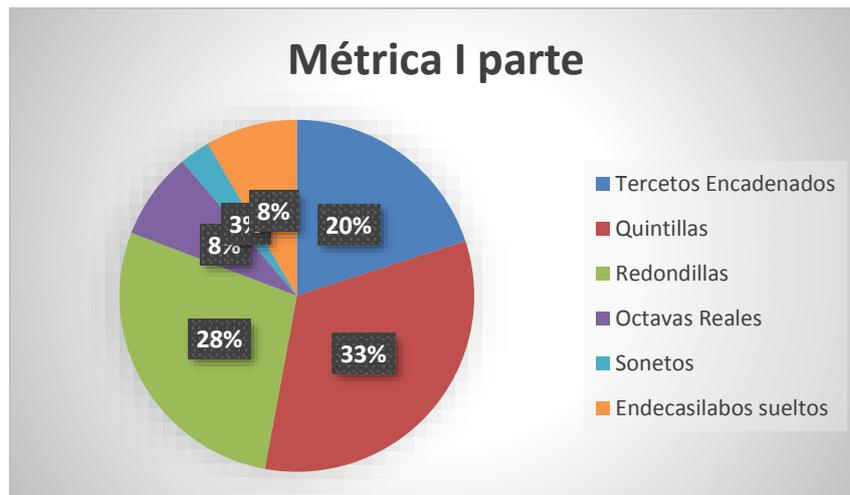


Gráfico 1: recuento métrico de la primera parte del auto.

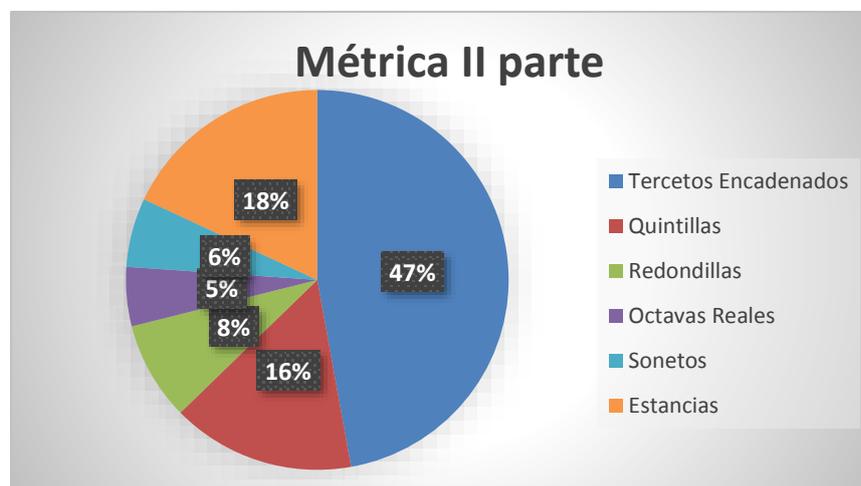


Gráfico 2: recuento métrico de la segunda parte del auto.

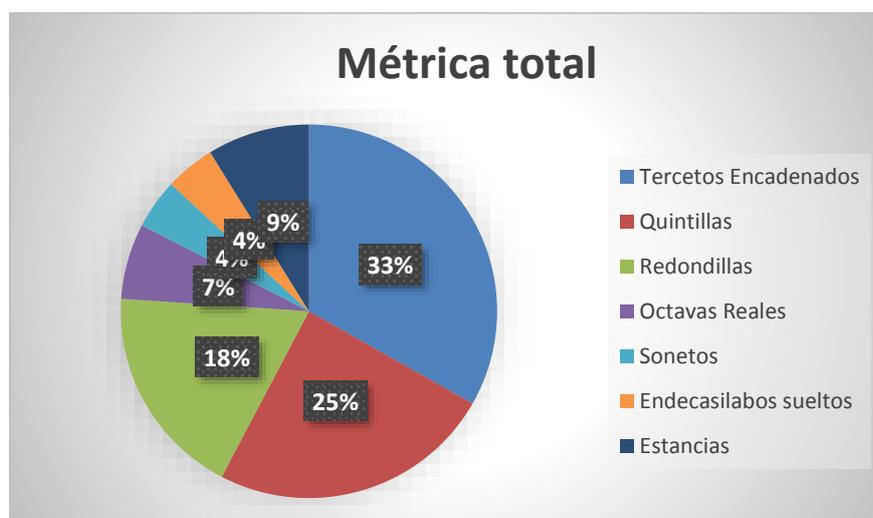


Gráfico 3: recuento métrico total.

Gracias a la observación de los gráficos, podemos notar cómo, para lo que atañe al auto en su totalidad, los tercetos y las quintillas constituyen, juntos, más de la mitad de los metros empleados, asentándose en un 58%, seguidos por las redondillas que constituyen un 18%. El restante 24% está ocupado por estancias (9%), octavas reales (7%), sonetos (4%) y endecasílabos sueltos (4%). En la primera mitad del auto, sin embargo, hay una clara superioridad numérica del conjunto formado por quintillas y redondillas (61%), que en la segunda parte disminuyen para ceder paso a los tercetos, cuyo porcentaje se asesta en un 47%, es decir, casi la mitad del apartado. Entre las dos partes del auto, además, notamos una diferencia sustancial en la introducción de las estancias, que constituyen el 18% de la segunda parte, coincidiendo su empleo con la llegada en escena de los pastores. La cuantiosa presencia de tercetos, quintillas y redondillas se debe a que estos constituyen el armazón métrico de la obra; para estos versos, de hecho, no es presente una especialización en cuanto a tema o personaje, sino que es el metro usado por la mayoría de las figuras y en circunstancias muy variadas: diálogos, partes narrativas, disertaciones y, en el caso de los tercetos, también monólogos.

TERCETOS.- Como recuerda Ojeda en su edición de *El hijo de la cuna de Sevilla* (1996:28), el empleo del terceto, después de su introducción en la literatura dramática en 1577 por J. Bermúdez, conoce una progresiva disminución a finales del siglo XVI. Sin embargo, Morley y Bruerton destacan que en la generación de Argensola el terceto era un «molde ideal para la reflexión moral» y el «vehículo privilegiado de la expresión trágica» (1968:162). En la obra que nos ocupa, los tercetos son los versos que abren la obra, pronunciados por Abraham, Isaac y David cuando relatan las profecías bíblicas acerca de la encarnación de Dios en su hijo Jesús. También es el metro que usa el Linaje Humano para reflexionar sobre el sentimiento de la ausencia de Dios causada por el Pecado Original del que todavía no está redimido:

parte del auto, apartado en el que aparecen los Reyes, predomine tan evidentemente el terceto encadenado sobre las demás formas métricas, que en la primera parte cubrían un espacio mayor. Finalmente, el terceto es usado para la escena más propiamente trágica de todo el auto, es decir, la interpretación de la matanza de los inocentes, en la que un Sayón es sordo a cualquier ruego de la mujer cuyo hijo está a punto de asesinar:

SAYÓN [...] Primero he visto que tus quejas
y otras que hacen fuentes de sus ojos, 1005
rompiendo una a una sus madejas.

MUJER Toma, pues, el mejor de mis despojos,
muestra en él tu rigor y la inclemencia,
ejecuta de Eroses los enojos,
¡mal lograda de un hijo la inocencia! 1010

(fol. 51v, vv. 1004-1010)

QUINTILLA.- Las quintillas forman el 25% de la métrica total, con una preponderancia en la primera parte, en la que ocupan el 33% del recuento estrófico. Como observa Bruerton, en los autores valencianos predomina sensiblemente el empleo de este metro típicamente español, conociendo un alto porcentaje hacia el final del siglo XVI, en el periodo que va de 1587 a 1601. Asimismo, se releva un uso masivo de la quintilla en la obra estudiada por Ojeda Calvo, en la que se da en un 88,9% de la comedia. En Lope de Vega se registra, en comedias de antes de 1601, un uso que varía alrededor del 55%, mientras que en Guillén de Castro el porcentaje es muy parecido al de nuestro auto, asentándose en un 33,64% en *El nacimiento de Montesinos* y en un 29,71% en *Allá van leyes*. Como señala Williamsen al estudiar las obras de Miguel Sánchez (1980:803-807), la quintilla es un verso que se empleaba en la gran mayoría de los casos para relatar las acciones que ocurrían en escena. En el ASNC la quintilla es empleada en todas las escenas que comprenden un diálogo entre María y otro personaje: en la anunciación del arcángel Gabriel a María, en el diálogo entre los Reyes y esta, en los

diálogos entre los pastores cuando la Virgen les enseña el nacimiento y, en la tirada más larga de la obra, en la escena del peregrinaje de José y María hacia Belén, cuando desciende el ángel para explicar la misteriosa visión de la Virgen.

REDONDILLAS.- El uso de esta estrofa típicamente castellana se asienta en un 18% del total estrófico del auto y, sin embargo, cabe señalar la preeminente diferencia que existe entre la primera y la segunda parte de la obra. Antes del v. 567, el porcentaje de redondillas empleadas es significativamente alto, un 28%, y constituye junto a las quintillas el armazón métrico principal. En la segunda parte, en cambio, el valor baja a un 8% (un 20% menos), en correspondencia de un aumento de los tercetos. Si bien este dato se puede explicar en función de los personajes que intervienen dentro de las dos partes, ya que, como señalamos en el apartado relativo a los tercetos, la segunda parte está protagonizada por los Reyes de Oriente que se expresan preeminentemente en tercetos, es interesante observar cómo las diferencias métricas entre primera y segunda parte corresponden a la trayectoria que sufrió la redondilla en el curso de los últimos años del siglo XVI. Su uso mayoritario se registra, de hecho, alrededor de 1575, cuando Juan de la Cueva la introduce en su teatro; con el tiempo, la redondilla va perdiendo terreno a medida que se difunde una mayor variedad métrica y se introducen metros de procedencia italiana, hasta a principio del siglo XVII se registran porcentajes bajísimos (entre 4 y 5,5%) en obras de dramaturgos valencianos cuales Tárrega o Aguilar³⁰. La significativa desproporción en el valor de las redondillas y de los tercetos entre la primera y la segunda parte del *ASNC* podría llevarnos a considerar la hipótesis de que la escritura de la segunda parte se haya producido en un momento sucesivo al de la primera, mediando entre una y otra fase de redacción varios años. Ya el análisis de los paratextos ha destacado, de hecho, que el auto ha pasado por un proceso de reescrituras y adiciones, con

³⁰ Para estos datos, nos hemos basados en la ya citada edición de *El Hijo de la cuna de Sevilla* de Ojeda Calvo, op. cit., p. 27.

lo que no descartamos la posibilidad de que en uno de estos procesos se haya podido introducir la segunda de las dos partes de nuestra obra. Con todo, el uso de la redondilla en el *ASNC* se relaciona especialmente con el diálogo y el desarrollo de la acción dramática, con excepción de los pasajes en los que aparece la Virgen, para los que se prefiere la quintilla.

OCTAVA REAL.- De origen italiano, la octava real es el fruto de una modificación operada por Boccaccio sobre la octava siciliana, de la que resultó que la rima fuera ABABABCC (Quilis, 2017:112). A partir de ahí, su introducción en la lírica española se remonta al largo poema en octavas de Juan Boscán y su empleo en el Barroco está relacionado especialmente con un carácter culto, en poemas líricos y bucólicos. En los papeles de actores estudiados por Debora Vaccari, que la estudiosa fecha entre 1575 y 1590, se observa «la predominanza dell'uso di metri italiani (tercetos encadenados, encasilabi sciolti, e, in particolare, ottave)» (2006:38), donde la forma de octava empleada es la octava real; asimismo, en el *corpus* estudiado por Josefa Badía (2014:111), el porcentaje de octavas en el periodo 1579-86 se asienta en el 68,5%, mientras que el del período 1587-1610 en 11,5%. La difusión de esta estrofa italiana en la época de referencia para el *ASNC*, por lo tanto, queda reflejada en el porcentaje de uso registrado en el auto, cuyo valor se coloca, en el promedio entre primera y segunda parte, en un 7%. Su uso corresponde al carácter culto del que habla Quilis (2017:113) en su estudio sobre la métrica española, es decir, relacionado con una dimensión bucólica en la que, sin embargo, predomina el carácter culto, además de ser utilizada como metro en el que la Virgen María expresa su oración a Dios en la escena apenas precedente a la de la Anunciación.

SONETO.- El *ASNC* contiene tres sonetos (el 4%) respectivamente en los vv. 377-390, pronunciado por Santa Isabel, en los vv. 784-797 por María, y en los vv. 926-939 por Herodes. Cabe señalar, también, el último de los tres sonetos se encuentra añadido en el apéndice de versos que se

insertan al final del manuscrito, con lo que probablemente se añadió a la obra en un segundo momento. En los tres, el sexteto final rima según el esquema CDECDE. Es un porcentaje bastante alto con respecto a la media en uso en la época de referencia, asentada en un 1% en las obras lopescas del mismo período.

ENDECASÍLABOS SUELTOS.- Entre los versos sin rima más difundidos en el Siglo de Oro español se encuentran, sin lugar a duda, los endecasílabos sueltos. También de origen italiano, como los tercetos encadenados o la octava real, fueron introducidos en la literatura española por Garcilaso de la Vega en su «epístola a Boscán» y utilizados profusamente en las comedias y tragedias de finales del siglo XVI, como señala Josefa Badía en su ya citado estudio (Badía, 214:526) en el que recoge un *corpus* de comedias tempranas igualmente pertenecientes a la colección Gondomar. Por su falta de rima, se consideraba un tipo de verso más cercano de la tradición latina, y por la misma razón resultaba especialmente útil para las traducciones, donde proporcionar que los versos rimen entre sí podía resultar una práctica molesta e incluso forzada. En la época que tomamos como referencia principal de este trabajo, es decir el periodo comprendido entre 1575 y 1590, en las tragedias de Francisco de la Cueva y Diego López de Castro, el uso del endecasílabo suelto es frecuente y, en la misma época, Lope de Vega lo emplea en un porcentaje que oscila entre el 11 y el 18% (*Íbidem*). Un tanto menor es la presencia en el *ASNC*, donde se registra un 8% de ellos en la primera parte y su ausencia en la segunda, por un total de un 4% en todo el auto. La única tirada de endecasílabos sueltos se da en la intervención del Amor Divino, en los vv. 166-208, en los que el personaje ilustra las virtudes de la Iglesia Católica, elegida como aposento para la revelación del verdadero hijo de Dios, y rehúsa las religiones paganas, la idolatría de reyes y emperadores y el culto judío iniciado por David en Palestina.

ESTANCIA.- Si por lo general, no existe una directa correlación entre personajes y metro empleado, ya que bien puede aparecer un pastor

declamando octavas reales que un ángel hablando en redondillas, el caso de los pastores con las estancias constituye una excepción a la regla. Los personajes silvestres, cuyo lenguaje refleja una variedad diastrática propia de gente poco ducha, salpicada de palabras y expresiones populares o relacionadas con el oficio pastoril, son los únicos que emplean este metro de procedencia italiana cuya utilización corresponde al 18% en la segunda parte y al 9% del auto entero. La introducción de esta estrofa resulta bastante singular con respecto a la práctica en uso en las piezas dramáticas de la época y es un signo más de la descomunal variedad métrica que caracteriza el *ASNC*.

II.5. Fuentes bíblicas y literarias

Es incuestionable que la fuente principal del *ASNC* es el relato bíblico, tanto que nuestra obra se puede leer como una reescritura dramatizada de aquellos pasajes del *Genesis* y del evangelista *Lucas* que hacen referencia al nacimiento de Cristo y en los que el autor se basa para escribir el auto. Como toda reescritura, sin embargo, el texto que nos ocupa recibe influencias de varia naturaleza, haciendo que las fuentes bíblicas se entremezclen con otras, más propiamente literarias. El *ASNC* no es ajeno, de hecho, a contaminaciones de temas y motivos comunes a las diversas obras inmersas al ciclo de la Navidad: elementos como la adoración de los pastores, el enaltecimiento de la Virgen María y la presencia de personajes alegóricos acercan la obra a los referentes literarios coevos como el *CAV*, los autos de Navidad de Juan del Encina y los de Lucas Fernández, entre otros.

La tradición de las obras navideñas de autores como los últimos mencionados proporciona muchos ejemplos de «teatro de pastores unido a la celebración del nacimiento de Cristo»³¹, en los que se relata el momento en el que estos caracteres bastos y populares son alcanzados por un nuncio

³¹ Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de autos viejos» y el teatro religioso*, op. cit., p. 417.

divino o por otro pastor más culto que les anuncia el milagroso nacimiento de Cristo. Es muy probable que Pedro Moranañy se inspirase directa y conscientemente en este tipo de obras o que por lo menos bebiese del mismo imaginario poético de autores coevos o inmediatamente anteriores a él. Obsérvese el ejemplo sacado de la *Égloga* de Juan del Encina, relativo al asombro de los pastores frente al misterio de la Encarnación:

JUAN Ya tenemos Dios y hombre,
ya passible el impassible.
¿Quién avrá que no se assombre?
¿Quién avrá que allá no encombre
ver visible el invisible? 45

Si bien en este caso deriva del canto celestial que escuchan los pastores en la noche del nacimiento, el autor del *ASNC* describe el mismo sentimiento de asombro frente al milagro divino:

GIL ¿Cuál alma dejará de estar suspensa
con el almíbar de tan dulce canto?
A su naturaleza hará ofensa,
y al son del cielo milagroso y sancto, 695
quien no gana, perdiéndolo, el sentido
oyendo el dulce y celestial sonido.

(fol. 46, vv. 692-697)

A la misma época del *ASNC* pertenecen otras seis obras que se insertan en la producción dramática navideña, la mayoría de las cuales son anónimas o escritas por autores de poco renombre³². En dichas piezas, destaca, tal y como observamos en el auto objeto de nuestro análisis, la unión entre los motivos clásicos de la adoración pastoril y la centralidad que

³² Para el elenco exacto de estas obras remitimos al ya citado estudio de Mercedes de los Reyes Peña que se puede leer en la *Historia del Teatro español* de Huerta Calvo.

se otorga a la figura de la María madre de Dios, con particular atención al misterio de la Inmaculada Concepción.

II.6. Estudio de los personajes

En acorde con el género dentro del que se inserta, el *ASNC* cuenta tanto con figuras humanas sacadas del relato bíblico como con personajes alegóricos (es decir, el Linaje Humano, la Gracia y el Amor Divino) que tienen la específica función de representar, a través de un actante concreto, ideas abstractas que de otra forma no tendrían cabida dentro del relato teatral. A través de este recurso, los autores de teatro religioso encontraron una forma de explicar al vulgo y a los espectadores menos cultos, aquellos conceptos que podrían resultar oscuros o que necesitaban de una específica formación para ser entendidos. El teatro religioso, efectivamente, desarrolló en los siglos XVI y XVII un papel fundamental a la hora de introducir, difundir y reafirmar las doctrinas principales de la Iglesia, tanto en territorio peninsular como, sucesivamente, en las colonias americanas, así como de luchar contra los infieles y las posibles herejías que ahí se difundieran. Para lograr este objetivo, la introducción de personajes alegóricos, práctica que caracteriza todos los subgéneros del teatro religioso, proporcionaba a los escritores y a los hombres de Iglesia una herramienta muy eficaz de comunicación con las masas y de catequesis basadas en el *prodesse et delectare*, es decir, el enseñar deleitando. En este apartado, pues, procedemos a hacer un rápido *excursus* de los personajes que intervienen en la obra, en el cual se podrá ver claramente cómo los papeles del Linaje Humano, de la Gracia y del Amor Divino desempeñan, en el *ASNC*, una función explicativa y un instrumento de ensalzamiento de Iglesia cristiana, sin añadir mucho a la acción más bien narrativa de la obra.

Como avanzamos en el apartado del estudio del manuscrito, la portada del auto no lleva indicación alguna acerca del reparto de personajes, que sin embargo podemos reconstruir nosotros a partir de las acotaciones e

intervenciones presentes en el texto. El *ASNC* consta de 24 personajes, estos son:

ABRAHÁN	un pastor PASQUAL
DAVID	un pastor TORIBIO
ISAAC	un pastor ANTONIO
el LINAJE HUMANO	un pastor GIL
la GRACIA DIVINA	otro ÁNGEL
el DEMONIO	otro ÁNGEL
el AMOR DIVINO	el REY DE ARABIA
MARÍA	el REY DE SABA
SAN GABRIEL	el REY DE TARSIS
SANTA ISABEL	HERODES
JOSEPH	una MUJER
UN ÁNGEL en figura de doncella	desmelenada un SAYÓN

Una vez hecho el recuento de figuras que aparecen en el *ASNC*, se puede constatar que se trata de un reparto bastante numeroso, en el que es muy probable que casi todos los actores tuvieran que interpretar más de un personaje. Además, hay que advertir que, en la época en la que se representó nuestra obra, las compañías españolas estaban integradas por actrices, habiéndose ya dejado atrás la vetusta práctica que veía los papeles femeninos interpretados exclusivamente por hombres (con esto no queremos decir que esta práctica no se siguiera llevando a cabo, sino que ya no quedaba prohibido el oficio teatral a las mujeres). En el caso del auto objeto de este estudio, por lo tanto, es razonable asumir que los personajes femeninos y uno de los ángeles fueran personificados por mujeres, tanto más que, de no ser así, no habría razón de especificar en una acotación que un ángel sale «en figura de doncella».

Ahora bien, para clasificar las figuras presentes en nuestro auto nos basaremos en el estudio que hizo Mercedes de los Reyes acerca de los

personajes del *Códice de Autos Viejos*³³. Ahí, la estudiosa distingue entre personajes bíblicos, alegóricos, genéricos nominados³⁴, genéricos no nominados, hagiográficos, histórico-legendarios y entidades espirituales³⁵; en el auto en cuestión, sin embargo, no aparecen personajes hagiográficos ni histórico-legendarios, con lo que estas dos categorías quedarán excluidas de nuestro análisis.

II.6.1. Personajes bíblicos

Las figuras de derivación bíblica desempeñan los papeles centrales de la obra y constituyen el núcleo fundamental para el desarrollo de la acción. Entre los personajes que proceden del Antiguo Testamento y los del Nuevo, contamos 11 figuras bíblicas, constituyendo así la categoría de personajes más numerosa. Por lo general, estos protagonistas no se alejan de sus originales en las Escrituras y no gozan de una caracterización muy fuerte. Una excepción es constituida, como veremos más adelante, por el papel de María, verdadera protagonista de la obra.

Las primeras figuras en orden de aparición son, a partir del v. 1, Abrahán, Isaac y David, por cuyas bocas el autor hace pronunciar las profecías del nacimiento de Cristo. Estos personajes no tienen un gran peso psicológico, dado que se limitan a relatar los vaticinios, a veces repitiendo fielmente lo que ellos mismos dicen en la Biblia:

DAVID Escribiendo yo también
en cánticos del Señor
dixe: «¡No eres la menor
en la Judea, Bethlén!».

(fol. 36r-v, vv. 76-79)

³³ Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, pp. 231-233.

³⁴ Los personajes genéricos nominados, tal y como lo explica de los Reyes, son esos personajes que aparecen por su profesión, cargo u oficio y que poseen nombre propio. Por el contrario, los genéricos no nominados son esos personajes que no llevan indicación de nombre.

³⁵ «Personajes que encarnan a seres de naturaleza espiritual y existencia real según la doctrina católica» (Mercedes de los Reyes Peña, *op cit*, p. 231). Eso es, ángeles, demonios, etc.

Después de la primera escena en la que aparecen junto al Linaje Humano, estos tres personajes desaparecen de la obra, por lo que probablemente los tres actores que los interpretan reaparecerían en otros momentos de la obra, desempeñando otros papeles.

El segundo personaje bíblico en aparecer es el arcángel Gabriel, cuyo rol en el auto es el del legado divino, es decir, el mismo que se le otorga en los Evangelios. A su intervención se debe un momento de muy intensa y conmovedora alabanza de la Virgen, en la que se entremezclan y se juntan con el texto los versos del *Ave María*, a los que se añade un profundo lirismo de gran eficacia escénica. Es probable que este actor bajara del cielo a través de una tramoya o *attrezzo*, porque la acotación que introduce su entrada en escena especifica que San Gabriel «desciende del cielo». De ser así, su intervención debía de ser el momento más espectacular y conmovedor de la primera parte del auto, al escenificar el episodio de la Anunciación, repitiendo los versos tan conocidos del *Ave María* y loando a la Virgen con palabras muy tiernas.

Después de la escena del nuncio divino, habiéndole comunicado el ángel Gabriel que su parienta Isabel se encontraba en el sexto mes de embarazo, María va a visitar a la que, acorde con el *Evangelio de Lucas*, estaba a punto de ser la madre de Juan Bautista. En el mismo Evangelio se cuenta que Santa Isabel y su marido Zacarías concibieron a su hijo en edad muy avanzada y que esto había provocado una gran vergüenza en la mujer. Isabel recibe a su parienta con enorme contento, diciéndose halagada por la visita de la que iba a ser la madre de Dios. A la entrada en escena de la Santa corresponde un momento de fuerte intimidad constituido por el soneto que recita, sola en el escenario, antes de que entre la Virgen. Transcribimos aquí los dos cuartetos del mismo:

SANTA ISABEL	El tiempo estéril del otoño frío, la rama y árbol seco se despoja del fruto tierno y de la verde hoja que tuvo en el principio del estío.	380
	¡Tiempo elado del otoño mío, quando dexa el calor la sangre roja,	

un fruto en mis entrañas Dios arroja
con riego santo y celestial rocío!

(fol. 41r, vv. 376-384)

La conmovedora reflexión acerca de la mayor edad que Santa Isabel enuncia en esta escena, acerca este a otro personaje bíblico muy cercano a María, es decir, su esposo José. También en su caso, de hecho, el primer contacto que el personaje tiene con el público y con el escenario está enfocado hacia la expresión de sus personales que elucubran acerca del espíritu con el que el hombre se enfrenta a las adversidades durante la vejez. Copiamos aquí el primer monólogo de José, recitado en tercetos encadenados:

JOSÉ En la edad donde están los nervios flojos³⁶
y adonde falta al diente su firmeza
y espíritus les faltan a los ojos
estoy, pues siembra ya naturaleza 445
las mejillas de plata vedijosa
y de nevados hilos la cabeza.
Y es, en aquesta edad, dificultosa
cualquier cosa fácil y liviana
y la más sin peligro es peligrosa 450
cuanto es sin él la mocedad ufana.
Por esto sentiré ahora el camino
y el plazo al fin se cumplirá mañana.
Diréselo a mi esposa que imagino
que cuando la distancia mayor fuera 455
y el término no fuera tan vecino
siendo honesto bien, fácil lo hiciera.

(fol. 42v, vv. 442-457)

Si el discurso de Isabel se centraba más en la vejez como época de infertilidad de la naturaleza, tanto que la parangona con el otoño, José hace

³⁶ Los versos desde el 435 al 450 fueron escritos al final del manuscrito (fols. 53v-54) y señalados con dos 'des' para que fueran insertados en el lugar correspondiente.

hincapié en las modificaciones del cuerpo y en el menguar de las fuerzas como motivo de su desconsuelo. Con un maravilloso toque de humanidad y ternura, en los últimos cuatro versos aprendemos que San José buscará dividir su fatiga sustentándose en la fuerza espiritual de su mujer.

Un conjunto homogéneo de personajes es el que está constituido por los tres Reyes Magos, venidos de Oriente para homenajear al niño Jesús. Su intervención en la segunda parte de la obra (vv. 847-925 y vv. 1011-1063) hace de contrapunto a la más humilde y popular adoración que los pastores emprenden en la escena anterior. El hecho de expresarse en un lenguaje más ducho y de llevar dones más preciados genera, en efecto, un contraste con el vocabulario más basto y los regalos más pobres con los que los pastores agasajan al niño en el pesebre.

A pesar de tener un breve espacio en escena, Herodes es el responsable de otro contrapunto lírico e introspectivo dentro de la obra. Después de encontrarse con los Reyes, se derrite en un soneto (el cuarto y último de la obra) en el que lamenta los duros golpes de fortuna que un hombre ha de sufrir a lo largo de su vida y el carácter caprichoso e imprevisible con el que esta infringe sus aleatorios castigos a cualquiera. Asimismo, sin embargo, hace hincapié en su voluntad de parar sus golpes para consagrar su nombre a la fama eterna, contrastando incluso con la muerte: «El tiempo que pensé que estaba queda, / entonces muestra más su movimiento / y el golpe suyo entonces es más fuerte. / ¡Pero yo detendré su veloz rueda, / pondréle freno a mi contrario viento, / contrastando el olvido y aún la muerte!» (fol. 50, vv. 934-949).

El eje alrededor del cual gravita toda la narración, sin embargo, es la figura de María, madre de Jesús, esposa de José y mujer elegida por Dios en virtud de su singular pureza y castidad. A través de sus mismas palabras, en la primera aparición en escena, asistimos a una caracterización de la Virgen como de una mujer extraordinariamente humilde y que confía plenamente en el Señor para encontrar alivio y sustento en su día a día. Por intercesión de los ángeles comunica con Dios, en formas que la mente humana no puede alcanzar. Véase, a modo de ejemplo, la escena de la visión que tiene mientras se encuentra de camino a Belén con José. Ahí, su esposo la reprehende por no comprender la naturaleza divina de tal aparición, pero

prontamente llega un ángel del cielo en defensa de la Virgen, explicando que ella y ella sola en la tierra puede comunicarse con Dios de esa forma. Incluso en las intervenciones ajenas, María está siempre presente a lo largo de toda la obra, bien en boca de las entidades espirituales, de los personajes alegóricos y de los demás, los cuales, todos, loan su castidad y reafirman constantemente el dogma de la Inmaculada Concepción.

II.6.2. Personajes alegóricos

El grupo constituido por los personajes alegóricos, es decir, el Linaje Humano, la Gracia Divina y el Amor Divino, constituye un conjunto homogéneo de figuras que no intervienen directamente en el desarrollo de la acción dramática, sino que exponen verdades teológicas con el propósito de educar a la comunidad. Asimismo, estos personajes no comunican con los demás, a excepción de la Gracia Divina con la entidad espiritual representada por el Demonio. La ya mencionada función pedagógica de estas figuras se da a través de largos monólogos densos de conceptos y finalizados al ensalzamiento de Dios y de la Iglesia Cristiana. En el caso de la Gracia, en cambio, su diálogo con el Demonio constituye un momento más marcadamente didascálico y explicativo en el que los fieles pueden encontrar explicación a las dudas levantadas por el diablo que, en cierta medida, son las mismas dudas de una mente poco instruida alrededor de la doctrina eclesial.

El Linaje Humano interviene en dos momentos de la obra: en la primera parte lleva en su hato «algún luto», mientras que en la segunda, después del nacimiento de Cristo, sale al escenario vestido «de paños blancos». Este cambio de vestuario representa, a través de un uso simbólico de los colores, la redención del género humano por medio de la humanización de Dios. El empleo de las vestimentas coadyuva el intento didáctico de la obra, haciendo perfectamente visible el concepto de la redención incluso al ojo menos atento e instruido que pudiera estar mirando desde las filas del público.

La Gracia Divina y el Amor Divino se sitúan en una escala de conocimiento del más bajo nivel al más alto, es decir, si la Gracia le tiene

que explicar al Demonio los conceptos más básicos de la fe cristiana, el Amor, a su vez, contesta a las preguntas de la Gracia alrededor de los dogmas más avanzados de la doctrina y, especialmente, acerca de la mujer que engendrará a Dios. Es así como el Amor empieza un largo monólogo en el que compara la Iglesia cristiana a un fastuoso aposento, preparado para el descenso del Señor, y que no admite parangón alguno, ni siquiera con los edificios más preciados y famosos de la antigüedad griega y romana. Son estos, sin lugar a dudas, personajes que no tienen una connotación física ninguna, que no tienen rasgos psicológicos definidos y que actúan no como personas sino como entidad, enmarcando sus gestas en un aura de etérea espiritualidad.

II.6.3. Personajes genéricos nominados y no nominados

A la categoría de los personajes genéricos nominados pertenecen los pastores Antonio, Toribio, Pasqual y Gil. Su ingreso en escena se da al comienzo de la segunda parte del auto, cuando llegan los primeros tres cantando silvas en alabanza a la naturaleza. Sucesivamente, entra el pastor Gil que se caracteriza como un pastor más culto y refinado que los demás. Su intervención empieza, de hecho, con un parlamento en tercetos encadenados en el que el personaje se identifica y confunde con la naturaleza, imaginando homenajear a Dios a través de ella. En los tercetos, Gil imagina ser el verano y poder soltar un suave y templado viento sobre la tierra para calentarla y así evitar que el niño Jesús sufra el frío del invierno. Concluye diciendo que, por mucho que ese deseo sea imposible de cumplir, Dios recibe «el deseo por obra».

La inserción de estos personajes, tan exquisitamente humildes y alegres, cumplía con una específica función dentro del proyecto de catequesis que era el teatro religioso de la época en cuestión. Además de entretener y de dar una mayor variedad dramática, los pastores -y en general los personajes genéricos a ellos similares- tenían el mérito de hacer que la obra le pareciera más cercana al público al que se dirigía, ya que estas figuras formaban parte de la vida cotidiana en la sociedad de la época (Reyes Peña, . Dicho en otras palabras, al poderse identificar con algún

personaje de la obra, el pueblo llano se sentía más involucrado en la narración porque se veía representado en ella. En el caso específico del *ASNC*, además, los pastores hacen una pregunta fundamental al ángel que baja del cielo para anunciarles el nacimiento de Cristo:

TORIBIO ¿Dejaráse el rey del cielo
ver de tan humilde gente?

A lo que el ángel contesta:

ÁNGEL Para el general consuelo
deciendió Dios solamente: 735
¡miradle tras de este vello!

(ff. 46v-47r, vv. 732- 736)

El mensaje de universalidad que brota desde las palabras del ángel es un elemento importante para que las capas más humildes de la sociedad se sientan incluidas en la revelación de Dios a través de Jesús Cristo y contribuye a que estos participen de la fe cristiana con más fuerza y convicción.

II.6.4. Entidades espirituales

Finalmente, dignas de mención son también las entidades espirituales, es decir, el Demonio que aparece en coloquio con la Gracia Divina y los ángeles que intervienen en contadas escenas como portadores del mensaje divino a los hombres. Dentro de la organización de la obra, las entidades espirituales absuelven un rol parecido al de los personajes alegóricos, ya que vehiculan mensajes fundamentales para la catequesis de las masas, al mismo tiempo que sirven para el cambio de escena y para animar la acción dramática.

Como ya adelantamos en el apartado 5.2., el Demonio se dirige a la Gracia Divina haciéndole preguntas que dejan vislumbrar su asombro frente al milagroso evento que se cumplirá pronto y a través del cual Dios borrará

cualquier mancha de pecado heredada por el hombre. La escena de la Gracia y del Demonio, pues, forma parte del ya mencionado propósito pedagógico de la obra, disuadiendo el público de la duda frente a los propósitos de la fe.

II.7. Nota a la edición

Como avanzamos en la introducción que precede a esta edición del texto, hemos llevado a cabo la transcripción y anotación de la única copia manuscrita a día de hoy conocida del *Auto del Sacratísimo Nacimiento* de Pedro Morañy, con tal de ofrecer el texto de esta obra inédita a cualquier tipo de público interesado en ella, tanto de aficionados como de investigadores.

Al tratarse de un ejemplar único, hemos considerado necesario intervenir en la menor medida posible sobre el texto del auto, para dar una lectura de ello lo menos sesgada por nuestra interpretación. La intervención que hemos llevado a cabo se puede resumir en la introducción de una puntuación que respeta las normas sintácticas actualmente vigentes, así como la modernización de los acentos gráficos y de las mayúsculas. Para nuestra edición nos hemos atendido los criterios indicados por PROLOPE para las *Partes* de comedias lopescas. En acorde con las normas indicadas por el grupo de investigación, hemos tratado de editar el texto respetando sus peculiaridades lingüísticas, tanto morfológicas como sintácticas. Hemos mantenido, asimismo, las grafías del texto base que puedan tener valor fónico, modernizando todos aquellos elementos que se hayan considerado faltos de interés para el propósito de esta edición. Concretamente, hemos modernizado el uso indistinto de *v* y *b*; *g* y *j*; *s* y *ss*; la *rr* inicial o la *R* con la misma función de la doble erre; el uso de *h* o el uso de *y* ante palabra comenzada por *i*. No obstante, respetamos oscilaciones de grupos consonánticos (*desciende* / *deciende*) o de vocales y consonantes (*sierva* / *serva*), indicando mediante el aparato de notas cuando estas vacilaciones corresponden a un uso culto o popular. Mantenemos los nombres propios de personajes bíblicos tal y como se leen en el manuscrito cuando estos aparecen dentro del texto, pero los modernizamos en las indicaciones actorales (*Elizabeth* / *Santa Isabel*; *Joseph* / *José*), así como desarrollamos las abundantes abreviaturas presentes en el manuscrito (*Nuestra Señora*, *Cristo*, *que*, *Señor*...) y los nombres de los personajes en las acotaciones. Enmendamos errores de lectura o de copia tan solo cuando son evidentes por criterios métricos (versos hipo o hipermétricos) o por su significado en

el contexto. Siguiendo las normas de PROLOPE, separamos las vocales y las consonantes embebidas y regularizamos el uso de las contracciones, en tanto que carecen de justificación lingüísticas.

En todo caso, el criterio principal de esta edición es buscar el equilibrio entre el respeto de la fuente original y la facilidad de fruición del lector moderno, tratando de restituir un texto cuanto más limpio posible y cuya lectura pueda ser ágil y fructuosa.

II. 8. Edición del texto

Fol. 35

AUTO DEL SACRATÍSIMO NACIMIENTO DE CRISTO

Scena prima

*Salen Abrahan, Ysac, David, Linaje Humano
vestido como simple¹ y con algún luto*

ABRAHÁN

¿Hasta cuándo tu mano poderosa²,
plasmador de la imagen estrellada³,
en que la muestras tanto artificiosa⁴,
dando calor a la región helada
quitará de la tierra el negro manto
y mancha del primer hombre heredada?
Pues ya el divino consistorio⁵ sancto
prometió general remedio al mundo...
¡no lo dilates ni lo alargues tanto!

5

¹ *Simple*. Dicho del sacerdote: [el] que no tiene Dignidad, Grado, Beneficio, ò jurisdicción Eclesiástica. (*Aut.*). El amanuense (o quizás el mismo autor de la obra), al señalar que el Linaje Humano tiene que vestir «como simple», quiere subrayar que el actor que desempeña este papel tiene que entrar en escena sin ningún adorno en su traje, a parte de algún símbolo de luto (probablemente indicado con una prenda o algún accesorio de color negro). En esta primera parte del auto, de hecho, nos situamos antes del nacimiento de Cristo y de la consecuente redención del Género Humano, con lo que quien escribió esta acotación consideró fundamental que se representase en las vestimentas la condición de miseria en la que había caído el Hombre manchado por el pecado original.

² En el ms. «*poderossa*». En acorde con los criterios de edición propuestos, modernizamos esta grafía que, sin embargo, señalamos por ser un claro ejemplo de la indistinción entre -sorda y sonora, típica del castellano de la época. Del momento que los todos los adjetivos en -oso vienen del latín -OSUS, la -s- que conservan en castellano tenía que ser sonora, pero, al escribirla con -ss- se muestra que la distinción -s- sorda / -s- sonora era ausente. Cfr. R. Cano (coord.), 2013. En el texto aparecen varios casos parecidos, como el «*artificiosa*» del vv. 3, cuya grafía también se ha modernizado.

³ *Imagen celeste*. La constelación, el conjunto de algunas estrellas en que tienen los Astrónomos dividido el Cielo, para la comprensión y inteligencia (*Aut.*) Por extensión, el autor llama el cielo «imagen estrellada».

⁴ *Artificiosa*. Esta palabra no aparece en el diccionario de Autoridades. Sin embargo, en el *DRAE* le corresponde la definición de «elaborado con artificio, arte, habilidad» (*DRAE*). En *Aut.* sí existe la entrada «*artificio*», con dos matices distintos; en un caso puede tener el significado de: «el primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa», en otro de: «cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente». Asimismo, en el *CORDE* se recogen 10 ocurrencias de la palabra *artificioso* para la época que va desde 1500 a 1699. En algunos ejemplos, la palabra tiene la connotación negativa, recogida por el *DRAE* de «poco espontáneo, sin naturalidad»; en otros casos, al contrario, le corresponde la idea, positiva, de «elaborado con habilidad». En este caso la acepción que se deberá tener en cuenta es la segunda, es decir, el autor está llamando 'artificiosa' la mano de Dios en virtud del arte y habilidad con las que ha creado el mundo.

⁵ *Consistorio divino*. Tribunal trono de Dios (*Aut.*)

		Determinóse del saber profundo	10
		que había ⁶ de vestirse jerga humana de un Dios y tres supuestos ⁷ el segundo. ¡Amanézcale al mundo una mañana donde nos des, Señor, los buenos días con lumbre de tu gracia soberana!	
		Antiguamente, por Balaán ⁸ decías:	15
		«veránse en uno dos naturalezas del Tribu de Judá» ⁹ , que era el Mesías. Hieroglíficos pintan dos cabezas en un cuerpo que solo as producido y es uno, aunque del nacen dos ¹⁰ piezas.	20
[Fol. 35v]	DAVID	«El hijo nos es dado y ha nacido un tierno infante ¹¹ -lo escribió Esaías- por espíritu santo concebido» ¹² .	
	ISAAC	Hallase escrito en otras profecías: «las gentes de Abrahán serán benditas en el dorado siglo y claros días» ¹³ .	25
		Están acerca de esto mil escritos adonde prometió Dios humanarse, por el bien de naciones infinitas y en cantidad medida limitarse.	30
	LINAJE HUMANO	¡Quedaré rico con él, si se viste mi sayal ¹⁴ !	

⁶ En el ms., *avía*. Grafía común en la época para esta forma del verbo *haber*. (Cano, 2013).

⁷ *Supuesto*. Term. de Filosofía, y usado como sustantivo, es la individualidad de la sustancia completa, e incommunicable (*Aut.*).

⁸ Balaam, en la Biblia, es el nombre de un profeta de la región de Mesopotamia. Protagoniza un célebre episodio del relato bíblico en el que aparece junto con su burra, la cual se dirige a él hablando su idioma para advertirlo de la presencia de un ángel divino. (*Números*, 22:2).

⁹ Estos versos no guardan similitud con ninguno de los oráculos del profeta Balaam, por lo que se deduce que o bien Moranañy se ha equivocado en indicar el nombre del profeta, o bien debe de haber acudido a una fuente ajena a la Biblia que todavía no hemos identificado.

¹⁰ Tras esta palabra el mss. presenta otra tachada, aunque se puede leer: 'los'.

¹¹ Tras esta palabra, en el mss. se encuentran dos o tres letras, tachadas, que no se puede saber qué iba a poner el amanuense.

¹² Isaías 9:6: «Porque un niño nos ha nacido, un hijo nos ha sido dado» (*Reina*).

¹³ *Génesis*, 22:18: «En tu simiente serán benditas todas las naciones de la tierra, por cuanto obedeciste a mi voz.» (*Reina*).

¹⁴ *Sayal*. Tela muy basta tejida de lana burda. Por extensión, indica también la prenda de vestir hecha con sayal. (*Aut.*)

		¡Tendré infinito caudal, pues que tendré a Dios en él!	
		El luto, que tantos años a ¹⁵ que sirve de martirio, lo convertiré en lirio blanco y en purpúreos paños ¹⁶ .	35
		Harán ¹⁷ , juntándose dos, un terciopelo galano, tejiéndose el ser humano en el estambre de Dios.	40
		Será de los terciopelos el mejor y será fino, con pelo humano y divino, terciopelo de dos pelos ¹⁸ .	45
fol. 36	DAVID	Estaba un arado puesto con dos bueyes por amos que era el del hombre y dios en un divino supuesto.	50
	ISAAC	Ysaías ¹⁹ dice así: «¡Levanta Hierusalén y sé alumbrada, que el bien de Dios vino sobre ti! ²⁰ De las tinieblas saldrán una gente y otra gente, cargarán reyes de Oriente camellos de Madián ²¹ , ofrecerán su tesoro	55

¹⁵ *a.* es tercera persona singular de *haber*. La frase ha de leerse en el sentido de: «que tantos años / hace que sirve de martirio».

¹⁶ El autor pone aquí en contraste el negro del luto con el blanco y el rojo, que en la liturgia cristiana representan, respectivamente, la pureza de Dios y el espíritu santo. Cfr. Pastoureau, M.; Righetti, M (2006).

¹⁷ El amanuense pensó que este verso sería recitado por otro personaje, lo puso al margen y más tarde se arrepintió, lo tachó, y dejó que todo fuera un parlamento del Linaje Humano.

¹⁸ En *Aut.*, en correspondencia de la entrada «*terciopelo*», leemos: «Tela de seda velluda, que, porque regularmente se hace de tres pelos, se llamó así». En este caso, el autor juega con la etimología de esta palabra, llamando a este en particular «terciopelo de dos pelos».

¹⁹ Es Isaías, célebre profeta bíblico del que a continuación se relatan las palabras.

²⁰ *Isaías*, 60:1, 3: «Levántate, resplandece; porque ha venido tu luz, y la gloria de Jehová ha nacido sobre ti. [...] Y andarán las naciones a tu luz, y los reyes al resplandor de tu nacimiento. Alza tus ojos alrededor y mira, todos éstos se han juntado, vinieron a ti; tus hijos vendrán de lejos, y tus hijas serán llevadas en brazos». (*Reina*).

²¹ *Madián*: cuarto hijo de Abraham. Sus descendientes forman la estirpe de los madianitas.

	a un ser muy poderoso, con el encienso oloroso, con la amarga mirra y oro» ²² .	60
	En otra parte escribió: «Donde la tiniebla oscura estaba, una lumbre pura para las gentes nació» ²³ .	65
ABRAHÁN	Escribe Balaán de él: «de Jacob saldrá una estrella purísima, limpia y bella en un ²⁴ hombre de Israel ²⁵ .	70
DAVID	Gentes se levantarán y naciones infinitas, que a las gentes moabitas ²⁶ los cuerpos quebrantarán» ²⁷ .	
	Escribiendo yo también en canticos del Señor dije: «¡No eres la menor en la Judea, Bethlén!».	75
[fol. 36v]	Decienda ya, pues, al suelo para ser del mundo rey el prometido en la ley haciendo la tierra cielo» ²⁸ .	80

²² *Isaías*, 60:6: «Multitud de camellos te cubrirá; dromedarios de Madián y de Efa; vendrán todos los de Sabá; traerán oro e incienso, y publicarán alabanzas de Jehová». Puesto que en este pasaje no se hace referencia a la mirra como tercer regalo que llevan los Reyes de Oriente al niño Jesús, el autor debe de haber entremezclado *Isaías*, 60:6 con el pasaje del Evangelio de Mateos en el que se describe la adoración de los magos. Cfr. *Mateo*, 2:10: «Cuando entraron en la casa, vieron al niño con María su madre, y postrándose lo adoraron. Entonces abrieron sus tesoros y le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra».

²³ *Isaías*, 60:2: «Porque he aquí que tinieblas cubrirán la tierra, y oscuridad las naciones; mas sobre ti amanecerá Jehová, y sobre ti será vista su gloria». (*Reina*).

²⁴ El amanuense iba a escribir «el hombre», pero tacha el artículo y el principio de la palabra «hombre» y corrige.

²⁵ Tras esta palabra el amanuense escribió el inicio de otra que tachó.

²⁶ *Mohabitas*: pueblo semita del territorio de Moab, al este del mar Muerto, en la actual Jordania. Llegaron a controlar zonas de territorio pertenecientes a Judá e Israel. Eran un pueblo politeísta, en la Biblia aparecen citados, de vez en cuando, como el pueblo de Quemos, su dios principal (*Números*, 21:29).

²⁷ *Números*, 24:16-18: «Yo lo veré, pero no ahora; lo contemplaré, pero no de cerca: una estrella saldrá de Jacob, se levantará un cetro de Israel. Aplastará las sienas de Moab y los cráneos de todos los hijos de Set».

²⁸ Después del parlamento de Abrahán, hay cuatro versos tachados que iban a ser pronunciados por David. En correspondencia de la tachadura, en el margen derecho, hay tres veces repetida la letra erre en mayúsculas y, en el izquierdo, verosímilmente por otra mano: «Aquí ha de entrar el género humano lo que está a tres erres atrás».

	baja Dios del cielo al suelo. Y, como el que sale a caza sale por ir más gallardo	115
	con calzón y sayo pardo con que al mundo se disfraza, así sale arrebozado, del alhambra celestial, un soberano zagal ³¹	120
fol. 37	de la carne disfrazado. En la librea de Adán, con color de ser humano, hayrá un niño cortesano, seña y color de galán;	125
	calentará el manto elado que yela la humana gente, porque yelo no consiente el que vive enamorado.	
DEMONIO	¿Cómo se abrevia y limita en un breve baso humano el ser de Dios soberano, si es su deidad infinita?	130
GRACIA DIVINA	Es infinita la fuerza que le hace al Señor.	135
DEMONIO	¿Qué fuerza es esa?	
GRACIA DIVINA	Es su amor, que a ser hombre a dios le fuerza.	
DEMONIO	¿Con eso el rigor se aplaca que está en el divino seno?	
GRACIA DIVINA	Sí, porque el hombre fue el veneno y es del hombre el atriaca ³² .	140
DEMONIO	¿Pues ay limpia alguna casa ³³	

³¹ *Zagal*. Se llama también el pastor mozo, que está subordinado al rabadán en el hato. (*Aut.*)

³² *Atriaca*. *Aut.* lo recoge como grafía poco común para *Thriaca* o *Triaca*: «Composición de varios simples medicamentos calientes, en que entran por principal los trociscos de la víbora. Su uso es contra las mordeduras de animales, è insectos venenosos, y para restaurar la debilitación por falta del calor natural. Llamase así de la voz Griega *Therion*, que significa Víbora, por ser ella misma antídoto contra cualquier veneno. Metafóricamente vale remedio de algún mal prevenido con prudencia, ò sacado del mismo daño».

³³ *Casa*: «Edificio hecho para habitar en él», pero «se llama también la descendencia o linaje que tiene un mismo apellido, y viene de un mismo origen» (*Aut.*). En este caso, el

	para la suprema alteza?	
GRACIA DIVINA	Una que por su limpieza	
[fol. 37v]	no guele ³⁴ a la humana masa.	145
	Esta, en el tiempo que entró	
	la alma en el cuerpo sagrado,	
	del original pecado	
	quien la hizo la libró.	
	Concibirá a su Dios quedando entera,	150
	admiraráse ³⁵ el cito, medo y parto ³⁶ ,	
	que la virginidad se confedera,	
	cosa jamás oída, con el parto ³⁷ .	
	Antiguamente, el parto enemigo era ³⁸	
	de la virginidad y tiempo harto	155
	la enemistad entre los dos durara,	
	si con María Dios no dispensara.	
DEMONIO	Quiero volverme al tenebroso asiento	
	y a la cárcel antigua mía obscura,	
	adonde siempre va en perpetuo aumento	160
	el mal, a quien no doma alguna cura	
GRACIA DIVINA	Pues, con aqueste nuevo nacimiento,	

escritor se está refiriendo al regazo de la Virgen María como edificio en el que se albergará Dios hecho hombre, pero más adelante en el texto usará la misma palabra, en contexto parecido, para referirse al nombre de María.

³⁴ El refuerzo velar delante de palabra que empieza por el diptongo ue- era bastante común en el siglo XVI pero que se ha considerado propio de un habla vulgar. Es curioso que en este caso aparezca pronunciado por la Gracia Divina, un personaje que supuestamente debería hablar con un lenguaje culto. Probablemente este factor sea, entonces, indicio de un amanuense poco ducho.

³⁵ *Admirarse*. Suspenderse, pasmarse de alguna cosa extraña. (*Aut.*)

³⁶ Chiitas, medos y partos son tres poblaciones persas cuyos nombres recurren frecuentemente en la poesía y en el teatro de la época como recurso retórico para indicar abundancia o para decir “todos, en todos los rincones del mundo”. Véase a modo de ejemplo: «Ya nueuas della tiene el Masageta, /El Griego, el Tracio, el Missio, el Troglodita, /El Sindico, el Missiano, el Dacio, el Geta, /El Oygauincio, el Sarmata, el Samita, /El Galata, el Hippofagos, el Creta, /El Partho, el Medo, el Nomade, y el Scita» (Pedro de Serna, *Verdadera relación de las luminarias, mascara y cañas en la plaza de Madrid*, 1650); «Con despojos del Arabe y Persiano, /Ioyas, cadenas, y botones de oro /Del Indio, Eypcio, Parto, Medo, y Moro» (Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, 1609). (*CORDE*).

³⁷ A continuación, hay cuatro versos tachados y corregidos a margen, verosíblemente por la misma mano. Los versos originarios eran: [GRACIA DIVINA] «Hubo entre este y aquella una lid fiera /entre los dos trabada tiempo harto / tanto que aqueste aquello no vería / sino se compusiesen en María».

³⁸ Los versos 154-157 fueron escritos en el margen izquierdo del folio como resultado de la tachadura y corrección de sendos versos en el cuerpo del texto. No se aprecia la intervención de otros amanuenses ya que los versos corregidos parecen ser del mismo puño y letra del autor principal.

el martirio se aumenta y desventura
de los que pretendieron vanamente
ser adorados de gloriosa gente. 165

Vase el Demonio y entra el Amor Divino

AMOR DIVINO Está ya aderezado un tabernáculo
y una morada, Gracia soberana,
tan rica y tan pomposa cual conviene
para el que hizo la celeste³⁹ machina⁴⁰.
Los ricos edificios que los persas 170
hacen⁴¹, de aquel metal que en las entrañas
de la tierra de Arabia el cielo cría,
aquesta casa no se parangonan.
Aquel sepulcro de Mausolo ínclito⁴²,
y de Diana aquel fingido templo⁴³, 175
y el que en el monte palatino a Apollo⁴⁴

³⁹ En el ms. «ceste», enmendamos para que encaje en la métrica del verso.

⁴⁰ A partir de aquí, empieza un largo parlamento en endecasílabos sueltos del Amor Divino. En su discurso, el personaje describe la morada que se está preparando para que el descenso de Dios a la tierra en forma de ser humano y la confronta con otros edificios que ya existían: los ricos edificios de los persas, el sepulcro de Mausolo, los templos de Apollo y Diana...; todas estas construcciones se ven superadas en belleza y majestuosidad por el tabernáculo santo que se está aderezando para la llegada de Jesús, parangón en el que se puede leer una alegoría de la Iglesia Cristiana que se yergue por encima de las antiguas religiones. Las características que se atribuyen al tabernáculo de Cristo, de hecho, son símbolos empleados en las escrituras sagradas para referirse a los atributos de Iglesia y todas remiten a una simbología muy consolidada en el siglo XVI (huerto cerrado, pozo de agua viva, etc.). Por extensión, este conjunto de imágenes se ha usado también para significar la pureza, virginidad y ausencia de pecado en María.

⁴¹ El autor del texto parece hacer referencia a los edificios construidos en el marco de la así conocida arquitectura medo-persa. Los medos eran los habitantes de la Media, antiguo imperio asiático que se extendía en el territorio comprendido entre el Mar Caspio y los ríos de la Mesopotamia. En su época de auge, el imperio Medo (VIII-VI a.C.) se dio a conocer por los lujosos edificios de sus imperadores, para la construcción y decoración de los cuales se usaba preminentemente el mármol. En *Esther* 1:6, se habla concretamente del palacio del rey Asuero (o Jerje) así: «*Había colgaduras de lino blanco y violeta, sostenidas por cordones de lino fino y púrpura en anillos de plata y columnas de mármol, y lechos de oro y plata sobre un pavimento mosaico de pórfido, de mármol, de alabastro y de piedras preciosas*» (en *Biblia Reina Valera* actualizada, op. cit.), descripción que ha sido validada por los arqueólogos. El autor del texto, pues, probablemente quiso hacer referencia a los edificios persas como símbolos de la vana adoración a los reyes frente al «tabernáculo» que se está construyendo para adorar a la personificación del Dios cristiano.

⁴² El «sepulcro de Mausolo» es el monumento funerario construido entre el año 353 a.C. y el 350 a.C. en Halicarnaso para Mausolo, un satrapa del imperio persa. Asimismo, se consideraba una de las siete maravillas del mundo antiguo por su grandeza y esplendor decorativo.

⁴³ En el ms. «tempo», enmendado.

⁴⁴ El autor se refiere a los templos de Diana, edificado en la ciudad de Augusta Emerita, la actual Mérida, en el siglo I d.C., y al templo de Apollo, construido en el monte Palatino (una

edificó la juventud romana,
 o aquel que consagró con celo sancto
 el hijo de David en Palestina⁴⁵,
 puestos delante de este, son cual fuera 180
 un rustico sayal con un brocado,
 o delante del oro el crudo hierro.
 Está en las puertas sanctas un candado
 de zafiro, carbunco⁴⁶ o de diamante,
 el cual no admite llave si no una, 185
 que es la maestra del saber divino.
 Pues, un zaguán hermoso y casapuerta⁴⁷
 hechos de piedra de alabastro fino
 cuadrado, y con los lienzos de paredes
 iguales, uniformes, de un altura, 190
 pilares de alabastro o mármol paro⁴⁸,
 con molduras, cornisas y alquitrabes
 heroicos, con pirámides sublimes
 que vencieron el claro de la plata.
 Subiendo más arriba, está una sala 195
 con uno y otro bello brocados,
 el oro entretejido en color blanco,
 que blanco es lo que allí más resplandece.
 Un guerto⁴⁹ tiene, y este está cerrado,
 donde está el oloroso nardo y sándalo, 200
 el ciprés enpinado y sancta oliva,
 con mil suaves flores odoríferas
 mejores que del Líbano o Carmelo,

de las siete colinas de Roma) alrededor del año 36 a.C. Con estos ejemplos, quien escribió el auto quería enfatizar la falacia de los dioses paganos frente al esplendor prometido por la religión cristiana.

⁴⁵ El templo de Salomón en Palestina, edificado en el I signo a.C. para reunificar el culto del pueblo judío. A pesar de haber sido edificado con «celo santo», es decir, para glorificar al Dios de la Biblia, este templo no alcanza el esplendor del tabernáculo que se va a edificar en nombre de Jesús, porque no conoce la redención que su venida significó para el genero humano. Los judíos, de hecho, no reconocen el Nuevo Testamento entre sus libros sagrados, ni aceptan como verdadera la llegada de Jesús hijo de Dios.

⁴⁶ *Carbunco*. Variedad de *Carbunclo*, piedra preciosa parecida al rubí (*Aut.*).

⁴⁷ *Casapuerta*. El zaguán por donde se entra a las casas. Es voz usada en Andalucía y otras partes (*Aut.*)

⁴⁸ El mármol pario es el que procede de la isla griega de Paros. Muypreciado, era especialmente usado en época grecolatina para esculpir estatuas. (*Tesoros del Patrimonio de España* [en línea]). <<http://tesoros.mecd.es>> [19 diciembre de 2019].

⁴⁹ Cfr. *intra*, nota 34.

[fol. 38v]

	con dos tan bellas y hermosas fuentes de las cuales destilla aljófara blanco, que vencen las del Pitio conocido y la fingida y falsa de Hipocrene.	205
GRACIA DIVINA AMOR DIVINO	¡Bien grande debe de ser! Aunque es pobre y pequeña, tiene un olor de infinita, pues que a Dios a de caber. Y, como si se adereza para algún grande señor, buscan la casa mejor y de la mejor, la mejor pieza; una casa Dios crio, entre las más la más bella, y, para morar en ella, sus entrañas escogió.	210
GRACIA DIVINA	¿Qué título o nombre tiene ⁵⁰ ese alcázar celestial, o aquesta casa a la cual la majestad de Dios viene?	220
AMOR DIVINO	El nombre de la casa significa ⁵¹ , si el claro nombre suyo me preguntas, cuánto la casa vale y cuánto es rica. “María” llamaba Dios las aguas juntas y juntas las virtudes son; María es clara porque en ella están difuntas las sombras de la culpa y, cual el día con el sol los nublados atropella y el negro manto de la noche fría, así su casta alma limpia y bella los humos desbarata del pecado y queda cual de nieve blanca pella. Quien vido el cristal ⁵² frío, o vidrio elado,	225 230 235

⁵⁰ Desde el v. 219 hasta el 222 fueron escritos a margen del fol. 38v y repetidos, con letra más clara, al final del auto, en el fol. 54.

⁵¹ Los vv. 224-245 fueron escritos al final del manuscrito (fol. 53) y señalados con dos eles mayúsculas para que fueran introducidos en el lugar indicado.

la claridad que da si el sol le pasa
cuando tiene más claro el pie dorado,
tal es lo limpio y claro de esta casa⁵³,
que parece ser hecho su edificio 240
no de la general y humana masa.

De la pureza suya es claro indicio
el ver que en sus entrañas se aposenta
quien no consiente en su aposento vicio
y el ver que de sus pechos se sustenta. 245

GRACIA DIVINA Pues está ya aderezada,
ya querrá Dios decender:
¡ven, Amor, a recibir
a la majestad sagrada!

Vanse

Entra Nuestra Señora sola

MARÍA Está mi alma tan rica 250
con tanta sobra de amor,
que no ay parte en mí, Señor,
que a su Dios no glorifica.

Un nuevo espíritu siento
y un rocío con que bañas 255
mi alma⁵⁴, pecho y entrañas,
dando otra vida a mi aliento.

fol. 39

El ámbar del cielo guele
en un celestial bocado
que me da Dios, rociado 260
con más almíbar del que suele.

Da el rocío soberano
aliento vital al pecho

⁵² El amanuense emplea aquí la misma abreviatura que en la palabra «Cristo» del título («xptal»).

⁵³ La metáfora del cristal atravesado por los rayos del sol hace referencia a la pureza de María que, según el dogma de la Inmaculada Concepción, dio a luz sin perder su virginidad.

⁵⁴ El amanuense escribió «elado» y, sucesivamente, lo tachó y corrigió en «alma» escribiendo la palabra correcta encima de la tachadura.

que está por su Dios deshecho,
con el calor de su mano. 265

Las entrañas tengo llenas
de soberano favor,
sienten más vivo el calor
en su púrpura⁵⁵ las venas,
¡con mayor disposición 270
de la poderosa mano
cualquiera don soberano
recibiré en la oración!

Hincase de rodillas⁵⁶ a rezar

Suelta suspiros, alma, cuyo acento
signifiquen de un pecho la terneza, 275
no falte humor al ojo⁵⁷ ni el aliento
falte donde lo ató naturaleza.

Con lágrimas celébrese el contento,
destíllesse el humor de la cabeza,
que siempre el bien se acaba bien temprano 280
si se celebra con contento vano⁵⁸.

[fol. 39v]

¿Qué merecí, Señor, antes que fuera
y antes que el ser tuviera? ¿qué avía hecho
para darme la forma más entera
que se encadena con la vida al pecho? 295

Antes de tener ser, mi ser ¿qué era?
¿Qué interesabas, Dios, o qué provecho
se te seguía de que yo estuviese
en el suelo y capaz de razón fuese?

A de ser la deidad tuya abreviada, 300
aunque no cabe en todo el hemisferio,
y en breve spacio infinidad cifrada,
argumento do ser, grande misterio.
¿Quién mereciera estar, Dios, ocupada

⁵⁵ *Púrpura*. Metaphoricamente se entiende por la sangre, especialmente entre los Poetas. (*Aut.*)

⁵⁶ En el ms. «ridillas», enmendamos.

⁵⁷ *Humor*. Cuerpo líquido y flúido. (*Aut.*), se refiere a las lágrimas.

⁵⁸ Aquí el amanuense parece poner un signo de puntuación como este: ~.

en el servicio sancto y ministerio 305
de aquella que a de ser la madre tuya
siendo, entre las menores, serva suya?

*Deciende Sant Gabriel del cielo*⁵⁹

SAN GABRIEL

El olor de la humildad
que se produce de vos,
junto con la caridad,
tiene un no sé qué de Dios,
si en ser humano ay deidad, 310

y esto es lo que a Dios le obliga,
si en Dios cabe obligación,
que para la redemptión
humana Gabriel os diga
en esta salutación: 315

fol. 40

*Ave María*⁶⁰

Quiso el infinito ser
tomar su morada⁶¹ en vos
que, habiendo de ser mujer,
otra no cupiera a Dios,
ni él se dejara caber. 320

Para que en humano manto
se encubriese, el ser divino
escogió un sagrario santo
lleno de gracia, con tino
que os digo por sello tanto 325

*Gracia plena*⁶²

⁵⁹ A partir de la visitación del arcángel Gabriel, el autor del texto retoma fielmente el relato que se puede leer en el evangelio de *Lucas* 1:26-56, en el que se narra el anuncio del ángel Gabriel a María, la visitación de María a Santa Isabel a punto de parir a Juan Bautista y el canto de María «*Magnificat dominum anima mea*».

⁶⁰ Las intervenciones que reproducen el texto latín del *Ave María*, que se suceden entre los vv. 318 y 348, no se han incluido en el recuento de los versos porque, lejos de encajar métrica y lingüísticamente, las consideramos acotaciones probablemente destinadas a un coro o a ser acompañadas por música.

⁶¹ El amanuense había escrito «aposeno», luego tachó y corrigió «morada».

¡Dichosa, sancta doncella,
pues que sois capaz de Dios!
¡Virgen purísima y bella,
más bien comparada a vos
que al sol ni a cualquiera estrella! 330

¡Soberana criatura,
en quien del primer pecado
no se ve alguna mixtura!
Está en tu pecho sagrado,
por ser virgen sancta y pura, 335

dominus tecum

[fol. 40v]

Primero que el ser le dio
Dios a cualquiera elemento
y primero que el asiento
estrellado fabricó,
oscuro en su entendimiento, 340

confederasteis los dos:
vos en que lo engendraréis
y él en daros ser a vos.
Es posible que seréis,
María, madre de Dios. 345

Benedicta tú

Repartió quien te dio el ser
contigo sola más dones
que no con cualquier mujer,
pues en mil generaciones
tu nombre han de conocer. 350

⁶² Los vv. 266-271 presentan una versión alternativa, escrita en el margen por el mismo amanuense, que recita así:

Dios os dio cuanto cabéis
Gracia más que dio jamás
ya no hay donde Gracia echéis
que no puede caber más 325
y es porque el alma tenéis

Gracia plena.

Que pues te crio el señor
mejor que todos los ángeles
y puso en ti más valor
que en querubines⁶³ y arcángeles,
sin duda eres la mejor 355

in mulieris

hace un movimiento de temor nuestra señora

fol. 41

Y cesa, santa mujer del pecho tierno,
el temor que te espanta y miedo elado,
que tú harás verano el frío ybierno⁶⁴,
pues tanto don de gracia Dios te a dado, 360
ternás⁶⁵ en tu castísimo aposento
y parirás un hijo que engendrado
fue del fabricante del firmamento.

Darale de David la suma alteza,
la soberana silla y alto asiento. 365

MARÍA

No es ese el orden de naturaleza,
agueso, ¿cómo puede haberse hecho?
¡si varón no permite⁶⁶ mi limpieza!

[SAN GABRIEL]

Vendrá el divino espíritu a tu pecho,
que las almas alumbrá y las alienta, 370
dando principio al general provecho.

Elisabet concibe, tu parienta,
cuando las rugas⁶⁷ en el cuerpo labra
la edad que de los años se sustenta.

[MARÍA]

Hágase en mí conforme su palabra, 375
cúmplase su voluntad en esta sierva.

⁶³ En el ms. «cherubines».

⁶⁴ Grafía poco común de *invierno*: en el CORDE se registran tan solo 27 casos en 10 documentos y solo uno es coevo a este texto. (CORDE, ob. cit.)

⁶⁵ Tendrás.

⁶⁶ Inicialmente, el amanuense escribió «conoce», luego tachó la palabra y la corrigió a continuación.

⁶⁷ *ruga*. Lo mismo que *arruga* (Aut.). El mismo diccionario la registra como una voz «puramente latina», la cual, según los resultados de la búsqueda en el CORDE, era una variante poco frecuente pero registrada en los siglos XVI y XVII. La recopila también Cor. como forma etimológica de *arruga* y señala que todavía estaba en uso en el siglo XVII.

¿De adónde merecí yo la visita
 de aquella en cuyo pecho Dios reposa?
 Gloria recibe inmensa y infinita
 el fruto mío porque, en ver quién eres,
 de gloria en las entrañas me palpita. 405

Bendita sola tú entre las mujeres
 y el fruto santo tuyo que en la sphaera
 no cupo y cabe⁷¹ en ti por ser quién eres.
 La fe santa tuviste más entera
 que se vido jamás en criatura 410

ni en ángel aunque en ángel fe cupiera
 y eres madre de Dios gloriosa y pura.

Dice nuestra señora: «magnificat anjma mea dominus»⁷²

MARÍA

Engrandece el alma mía
 al infinito señor
 y dale aquel mismo amor 415
 que su grandeza le envía.

Quiero volverme al patrio suelo antiguo
 que es la ciudad de Nazaret dichosa
 donde tiene Jhoseph un pobre abrigo.
 Aunque es pobreza, es rica y venturosa, 420
 con la felicidad de la pobreza
 no admite parangón alguna cosa.

Algunas sombras tiene de aspereza,
 mas del estado el mal no sobreviene:
 está la falta en la naturaleza. 425

De todos los estados, el que tiene
 cada cual es mejor y más contento,
 que sabe Dios al fin lo que conviene.

⁷¹ Aquí el amanuense iba a escribir «y en ti»; tacha y corrige a continuación.

⁷² El *Magnificat* es una oración que procede del evangelio de *Lucas* (1: 46-55) y que reproduce las palabras que según el evangelista pronunció María cuando visitó a su parienta Isabel. En los vv. 414-417, el autor reproduce libremente los primeros versos de la oración: «Y María dijo: / —Engrandece mi alma al Señor; / y mi espíritu se alegra / en Dios, mi Salvador, / porque ha mirado / la bajeza de su sierva» (*Lucas* 1:46-48).

[YSABEL] Ya, virgen milagrosa y sancta siento
 lo que precede cuando ya cercano 430
 está del fruto tierno el nacimiento:
 el vientre siento ya menos liviano
 y siento el labio menos colorado,
 señal que será el parto bien temprano;
 [vís]tese el rostro de un color rosado 435
 y, aunque de ver partiros mucho siente
 el ánimo que está desconsolado
 y el golpe de la ausencia es inclemente,
 pero el daroslos a vos será mi gusto.
 ¡Adiós, María, de clemencias fuente! 440
 ¡Adiós, espíritu divino y justo⁷³!

[fol. 42v]

*Vase Santa Ysabel. Entra Jhoseph con un
 asna*

JOSEPH En la edad donde están los nervios flojos⁷⁴
 y adonde falta al diente su firmeza
 y espíritus les faltan a los ojos
 estoy, pues siembra ya naturaleza 445
 las mejillas de plata vedijosa
 y de nevados hilos la cabeza,
 y es, en aquesta edad, dificultosa
 cualquier cosa fácil y liviana
 y la más sin peligro es peligrosa 450
 cuanto es sin él la mocedad ufana.
 Por esto sentiré agora el camino
 y el plazo al fin se cumplirá mañana
 diréselo a mi esposa que imagino
 que cuando la distancia mayor fuera 455
 y el término no fuera tan vecino
 siendo honesto bien, fácil lo hiciera.

⁷³ En el ms. «gusto».

⁷⁴ Los versos desde el 435 al 450 fueron escritos al final del manuscrito (ff. 53v-54r) y señalados con dos 'des' para que fueran insertados en el lugar correspondiente.

¡O, esposa, cuya limpieza
hecho por acuerdo eterno,
para que de la cabeza
del príncipe del infierno
no quedara sana pieza!

Satisfaciendo a su gusto,
mirando el general bien,
para que en su reino estén,
que se escriba quiere Augusto
toda su gente en Betlén⁷⁵.

Y así importa que nos vamos
a cumplir su mandamiento
que, pues que en su reino estamos,
por ley o comedimiento,
a questo nos obligamos.

En aquesta mansa asnilla
podrás ir seguramente,
yo iré a pie, que no consiente
el feroz⁷⁶ caballo y silla
la necesitada gente.

MARÍA

Cuando no mandara Augusto
que a Betlén la gente fuera,
siendo cuanto mandáis justo,
por mandarlo vos hiciera
mi contento en vuestro gusto.

Pero, mandándolo él,
no siendo ofensa de Dios,
aunque fuera más cruel,
lo que él dice y mandáis vos
me fuera almíbar y miel.

JOSEPH

Pues, subid a la pollina
iremos a la ciudad

fol. 43

⁷⁵ *Lucas 2:1-5*: «Aconteció en aquellos días que salió un edicto de parte de César Augusto para levantar un censo de todo el mundo habitado. Este primer censo se realizó mientras Cirenio era gobernador de Siria. Todos iban para inscribirse en el censo, cada uno a su ciudad. Entonces José también subió desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David que se llama Belén, porque él era de la casa y de la familia de David, para inscribirse con María, su esposa, quien estaba encinta».

⁷⁶ *Feroz*. Bravo (*Aut.*).

	porque el plazo se avecina.	490
MARÍA	Hágase tu voluntad para cumplir la divina.	
JOSEPH	Vamos hacia aquesta puerta; gozaremos de los ramos el reparo	495
MARÍA	¿Dónde estamos?	
JOSEPH	Estamos donde se parte el camino, donde erramos ⁷⁷ .	
MARÍA	Dios, en quien inmenso es todo, ¿qué vista es esta que veo? ¿Es imagen del deseo? ¿Estoy despierta del todo, o con el sueño peleo?	500
JOSEPH	María, ¿qué aberración, qué novedad o qué cosa hace en vos tanta impresión?	505
[fol. 43v] MARÍA	Una representación de una visión misteriosa parece que estoy mirando: dos ciudades principales, la una alegre y cantando, otra en quien las funerales pompas están celebrando.	510
JOSEPH	En mi alma esas razones causan no sé qué de espanto, mas en sanctos corazones cabén, y en un pecho santo, tales imaginaciones.	515
<i>Deciende un ángel en figura de doncella</i>		
ÁNGEL	Aunque, Joseph, no la entiendes es la visión misteriosa. A tu esposa reprehendes	520

⁷⁷ *Errar*. Vale asimismo andar vagando sin saber el camino (*Aut.*).

	y, en reprehender tu esposa, un sencillo pecho ofendes.	
	De las dos una ciudad ⁷⁸ , que la vido alegre y rica, una ciudad significa	525
	de que es de la gentilidad a quien Dios se comunica.	
	Digo que rica será esta ciudad de las dos porque a Dios se allegará:	530
	siendo la riqueza Dios, ¡mira si se enriquecerá!	
fol. 44	La ciudad que vio llorando es de la israelita gente que ofenderán a Dios cuando	535
	una fuente y otra fuente esté de su Dios manando.	
	Fue aquesta una promisión que hizo Dios a Abrahán, diciendo: «siglos vendrán	540
	donde en tu generación gentes benditas serán» ⁷⁹ .	
	No ofendas al alegría del mundo y gloria del cielo que envió Dios a María	545
	para el general consuelo de que el mundo carecía.	
JOSEPH	Lo que reprehendí yo a tu divina persona de la ignorancia nació.	550
	Virgen gloriosa perdona al que ignorante pecó.	
	Ya muestra la noche el manto que a tantos da pesadumbre, reposemos entretanto	555

⁷⁸ *Genesis* 25:23: «Dos naciones hay en tu vientre, y dos pueblos que estarán separados desde tus entrañas. Un pueblo será más fuerte que el otro, y el mayor servirá al menor».

⁷⁹ Cfr. *intra*, nota 10.

que reparte el sol su lumbré
 en lo gueco de este canto,
 que para hacer resistencia
 al injurioso sereno
 y al suelo de escarcha lleno, 560
 la infinita⁸⁰ providencia
 nos provee de este heno.
 [fol.44v] MARÍA Pues, dejemos el camino;
 vamos al pobre aposento
 que con un gozo divino 565
 cierto no sé qué me siento
 de que el parto está vecino.

2ª PARTE DEL AUTO⁸¹

*Entran tres pastores: Pasqual, Toribio,
 Antonio*

PASQUAL Mil polidos garzones
 con pellicos dorados,
 y⁸² las cabezas encrespadas de oro, 570
 diciendo mil canciones
 andan por los collados
 con zamponas de un son dulce y sonoro.
 No ay vacío ni poro
 que no esté de dulzura 575
 más fértil y más lleno
 que el prado más ameno.
 En tanto que el templado tiempo dura,
 ¡todo gloria publica
 y gloria sobre gloria comunica! 580

⁸⁰ En lugar de «infinita» el amanuense había empezado a escribir «soberana», luego probablemente se dio cuenta de que la palabra no encajaba en la métrica del verso y la cambió por «infinita».

⁸¹ La segunda parte del Auto arranca cuando ya ha nacido el niño Jesús y relata el júbilo y la adoración de los pastores y de los Reyes Magos por el divino nacimiento. En ella también se narra la persecución llevada a cabo por Herodes contra todos los niños recién nacidos, en pos de matar al que las profecías llamaban el Rey de Judá, es decir, Cristo.

⁸² Después de esta, el amanuense iba a escribir otra palabra, que posteriormente tachó.

	TORIBIO	Amaneció la lumbre del planeta dorado con mayor resplandor esta mañana; quitó la pesadumbre del negro manto elado	585
fol. 45		y el amarillo de la planta cana dejóla más ufana; la flor resuscitóla, vistió el marchito acanto de su rosado manto	590
		y el morado suyo a la viola, templó el elado viento, dando a la flor más fuerza y más aliento.	
	ANTONIO	El corderillo tierno contento está y ufano	595
		y, como cuando nace el sol dorado tras el elado ybierno, juega con el hermano. Arrojando la grama ⁸³ el verde prado y aun que no está olvidado	600
		de aquel licor de nieve de que naturaleza provee con destreza que del húmido pecho al hijo llueve ⁸⁴ ,	
		falto de entendimiento, celebra un milagroso nacimiento.	605
	PASQUAL	Hasta el árbol ufano celebra con el fruto el regucijo universal del suelo, dándole más temprano	610
		el copioso tributo. Aquel que lo crio de ternezuelo no teme el seco yelo,	

⁸³ *Grama*. Hierba que produce unos ramillos que se extienden por la tierra, divididos de trecho a trecho, por ciertos nudos o coyunturas [...] Es pasto y alimento común de todo género de ganado (*Aut.*). Se atisba, en haber escogido esta palabra, un intento de realismo a la hora de retratar el habla de los pastores.

⁸⁴ Después de este, el amanuense escribió otro verso que luego tachó: «con todo está contento».

la nieve o cierzo⁸⁵ elado,
 porque viene de arriba 615
 otra fuerza más viva,
 de un planeta más claro y más templado:
 este no lo despoja
 el seco otoño de la verde hoja.

[fol. 45v] TORIBIO En la noche que apenas 620
 se muestran en las cumbres
 las lumbreras que hacen los pastores,
 nuestras regiones llenas
 están de claras lumbres,
 con rayos muy más claros y mayores. 625
 Vienen los resplandores,
 aunque en lloviOSO ivierno⁸⁶,
 tan claros y calientes
 que encienden a mil gentes
 en un amor del cielo dulce y tierno, 630
 porque viene derecho
 el rayo de esta lumbre al alma y pecho.

ANTONIO Pues partámonos luego
 a Betlén y veremos
 del plasmador del mundo las grandezas 635
 que hacia allí está el fuego
 que esta noche vemos.
 Veránse en uno dos naturalezas
 y de nuestras pobrezas,
 Pasqual, Toribio, Antonio, 640
 hagámosle un servicio
 que solo sea indicio
 y de nuestro deseo testimonio:
 iremos con los dones,
 enciendidos en Dios los corazones. 645

Suena en el cielo «Gloria in excelsis deo»⁸⁷

⁸⁵ *Cierzo*. Viento que corre del Septentrión, frío y seco (*Aut.*).

⁸⁶ *ivierno*. *Cor.* la recopila como forma etimológica y popular de *invierno*, procedente del latín vulgar HĪBERNUM.

Viene un pastor

GIL Quien fuera de los tiempos el verano⁸⁸
cuando con el calor que envía el cielo
arde el aire en la tierra más temprano
quemara el frío, deshiciera el yelo
templara la inclemencia del invierno 650
y la escarcha que eriza el seco suelo;
la noche, cuando suena el ronco cuerno
del labrador, mostrara el sol más claro,
todo por este infante y niño tierno,
para que le sirviera de reparo 655
al inquieto y ronco cierzo elado.
A las arboles, flor y fruto caro,
soltara un manso Céfiro⁸⁹ templado
que disipara el húmido sereno
la noche que está el día encarcelado; 660
al fin pusiérale a las nubes freno
para que no soltaran torbellino
ni se les deslizara el ronco trueno;
hiciera algún efecto más divino
porque, siendo verano, imaginara 665
lo que agora no alcanzo ni imagino.
No hiciera esto yo porque pensara
que, si quieres gozar de primavera,
el yelo en el calor no se trocara
y todo el orden no se pervirtiera, 670
sino porque el deseo que en mí sobra
y el corazón donde nació se viera,
mas tú recibes el deseo por obra.

⁸⁷ Son las palabras que usaron los ángeles para anunciar el nacimiento de Dios, según el Evangelio de Lucas (cfr. *Lucas* 2:14).

⁸⁸ Los versos desde el 646 hasta el 673 fueron escritos al final del manuscrito y marcados con la indicación de «un pastor» para que fueran insertados en el sitio que les correspondía.

⁸⁹ *Céfiro*. Esta palabra no aparece en el diccionario de Autoridades, ni buscándola la grafía con C- ni con Z. Sí aparece, al contrario, en el *DRAE*, con el significado de «viento de occidente, templado y apacible». (*DRAE*). La búsqueda de «*Céfiro*» en el *CORDE*, limitada a los años comprendidos entre 1500 y 1699, ha devuelto un número abundante de ocurrencias, entre las cuales, en numerosos casos, se emplea la palabra con el mismo significado indicado por el *DRAE*.

Fol., 46

¿Qué voces son aquestas cuyo acento
suenan por estas ripas y montañas, 675
dando vida mayor al vivo aliento
que comunica vida a las entrañas?
Más es que natural el instrumento,
son más que naturales sus hazañas
piden mayor principio y más grandeza 680
que la que suele dar naturaleza.
¿Habéis oído gente el armonía
que esta noche del cielo se a sentido?
¿La celestial zampona y melodía
con que está el vano viento dividido? 685
¿No veis la noche hecha claro día?
¡Eso nos roba el natural sentido
y nos tiene durmiendo la memoria
con el son celestial de tanta gloria!

PASQUAL

Vuelven a dezir «Gloria in excelsis deo»

GIL

Ya se vuelven a sentir, ¡o gloria inmensa! 690
¡no caben pechos naturales tanto!
¿Cuál alma dejara de estar suspensa
con el almíbar de tan dulce canto?
A su naturaleza hará ofensa,
y al son del cielo milagroso y sancto, 695
quien no gana, perdiéndolo, el sentido
oyendo el dulce y celestial sonido.

*Viene un Ángel y dice: «evangelizo vobis
gaudium magnum»⁹⁰*

⁹⁰ *evangelizo vobis gaudium magnum*. «Os doy nuevas de gran gozo». En *Lucas 2:8-10* se relata la llegada de los pastores a Belén, su asombro por haber visto un resplandor excepcional y el anuncio de un ángel que declama esta fórmula. «Y había pastores en la misma tierra, que velaban y guardaban las vigiliass de la noche sobre su ganado. Y he aquí el ángel del Señor vino sobre ellos, y la claridad de Dios los cercó de resplandor; y tuvieron gran temor. Mas el ángel les dijo: No temáis; porque he aquí os doy nuevas de gran gozo, que será para todo el pueblo: Que os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor».

[ÁNGEL]

¡O, gente cuyo tiempo es más dorado
que en mil siglos atrás a visto el suelo,
tanto de tantos sanctos deseado! 700

El plasmador del cristalino cielo
y de toda esta máquina elegante
ya está escondido en el humano bello.

[Fol.
46v]

Y nace niño pequeño y tierno infante,
en amor más que en lágrimas deshecho⁹¹, 705
que es el amor en él más abundante;

nace en un portalejo tan estrecho,
que del pobre lugar el estrechura
significa el estrecho amor del pecho.

Hermoso sobre toda criatura, 710
porque, como crio todas las cosas,
de todas escogió la hermosura:

quien vido en mayo las purpureas rosas,
tal es del niño tierno el labio sancto;
oro las comas sanctas y hermosas 715

es la mejilla del rosado acanto
y la frente purísima es de nieve;
el cuerpo del color del pario⁹² canto⁹³,

con el licor que de sus ojos llueve
tiene aljófara colgado en las pestañas, 720
que más de un pecho a compasión se mueve.

Nació de las castísimas entrañas
de una doncella en quien quedó cerrado
el claustro virginal, do las hazañas

se vieron del que de ella fue engendrado, 725
que pasó cual el sol el cristal frío
que sin rompello pasa al otro lado.

Está hecho de lágrimas un río
Jhoseph esposo de la virgen pura
de ver que el niño sufre tanto frío 730
y ver que el yelo del yvierno dura.

⁹¹ *deshacerse en lágrimas*. Llorar copiosa y amargamente. (*Aut.*)

⁹² *pario*. Adjetivo que se aplica al mármol muy blanco y fino (*Aut.*).

⁹³ *canto*. Piedra, especialmente la empleada en construcción. (*Cor.*). El *pario canto*, por lo tanto, sería sencillamente el mármol.

TORIBIO ¿Dejaráse el rey del cielo
ver de tan humilde gente?
 FOL. 47 ÁNGEL Para el general consuelo
descendió Dios solamente: 735
 ¡miradle tras de este vello!

*Deciende otro ángel cantando «[...]» y
aparece el nacimiento*

[ÁNGEL] Con nube de carne cubre
Dios su luz, por alumbrar,
y con gemir y llorar
su ser y gloria descubre. 740
 Viene al mundo disfrazado
un soberano zagal:
es lo de encima sayal
y lo cubierto es brocado⁹⁴.
 Y, aunque el ser de Dios encubre, 745
no puede disimular
el amor que con llorar
su ser y gloria descubre.
 Reparando el primer daño,
en sayal de estambre fino, 750
viene el sacro ser divino
guardado como oro en paño⁹⁵.
 Siendo luz, aunque se encubre,
nunca deja de alumbrar
y con gemir y llorar 755
su ser y gloria descubre.

⁹⁴ *Brocado*. Tela tejida con seda, oro, ò plata, ò con uno y otro, de que hay varios géneros (*Aut.*). El autor emplea a menudo la metáfora de los distintos tipos de telas para poner en contraste la naturaleza mortal del ser humano, con la que se encubre el espíritu divino a la hora de hacerse hombre, y la naturaleza eterna e inmortal de Dios; esta se paragona a una preciada tela tejida con materiales de mucho valor, mientras que el cuerpo mortal se asocia a materiales y prendas rústicas como es el sayal.

⁹⁵ Guardar algo «como oro en paño» es una expresión popular muy difundida ya en el siglo XVI; la recoge *Aut.* advirtiendo que esta «explica el aprecio que se hace de alguna cosa, por el cuidado que se tiene con ella».

[Fol. 47v]	ANTONIO	<p>El infante el más polido más lindo y regracioso que vido el tiempo ni que goza el suelo, ¿cuándo jamás se vido un zagal tan hermoso? 760</p> <p>No pudo, aunque quisiera, dar el cielo al mundo más consuelo ni mayor alegría⁹⁶ ni aun aquesta se viera, 765 si grandeza no fuera, del que del mundo hizo el armonía. ¡Adoro tu grandeza tu ser divino en la mortal corteza!</p>
	GIL	<p>Dichosos son los ojos 770 que ven tanta grandeza con cuya vista cobran el aliento aquellos miembros flojos que dio naturaleza. Para templalle al corazón en viento 775 amaneció contento este día y más claro y nació el sol primero que cualquiera lucero y en él nacióle al mundo su reparo 780 ¡al fin tanto reluce que al mundo a su perdido ser reduce⁹⁷!</p>
	MARÍA	<p>En el florido monte del Carmelo⁹⁸, donde siempre se goza de verano, una paloma sancta sembró un grano 785 de tres⁹⁹ que se hallaron en el cielo.</p>

⁹⁶ Este verso aparece escrito al lado del precedente y entre barras oblicuas, motivo por el cual se deduce que el amanuense lo añadió después.

⁹⁷ *Reducir*. «Volver alguna cosa al lugar donde antes estaba, o al estado que tenía». (*Aut.*). Es de entender como «restituir, devolver».

⁹⁸ En la Biblia, el monte Carmelo es mencionado como símbolo de belleza, majestuosidad y abundancia y que, si se seca, presagia catástrofes y adversidades.

⁹⁹ En la simbología cristiana, el tres es el número de la Trinidad, constituida por Padre, Hijo y Espíritu Santo. De las tres semillas de la Trinidad, Dios sembró una en la tierra, es decir, el hijo que se hace hombre para redimir al género humano del pecado original.

No le ofendió al nacer el seco yelo,
 el cierzo elado u otro más liviano,
 nació, y de haber nacido, queda ufano
 el sitio alegre y venturoso suelo. 790

En mis entrañas siembra una palabra
 el soberano espíritu sagrado,
 que las vio sin cizaña y sin abrojos,
 de tal manera lo sembrado labra
 que se juntan un sayal con un brocado, 795
 merced de aqueste niño de mis ojos.

Cúbrese el nacimiento

GIL Al tiempo que el sol deciente
 con sus dorados manojos,
 si donde su rayos tiende
 se mira con claros ojos, 800
 la mayor vista se ofende.

Mas, si el cárdeno nublado
 la roja lumbre le impide,
 como no está tan dorado,
 tantos rayos no despide 805
 y así puede ser mirado.

El sol de Dios soberano
 solo no puede ser visto,
 mas con el nublado humano,
 haciéndose de Dios, Cristo, 810
 está el vello en nuestra mano.

TORIBIO Junta el hombre su sayal
 al cristal del ser divino
 y, de el hombre y del cristal,
 queda hecho un Cristo tal¹⁰⁰ 815
 cual al mundo bien convino.

¹⁰⁰ El autor emplea aquí otra expresión popular, «estar hecho un Cristo», recogida por *Aut.* en la variante «Poner como un Cristo». Frase de que vulgarmente se usa para dar à entender que à alguna persona la han maltratado, herido y golpeado, con sumo rigor y crueldad, como hicieron los Judíos con Christo nuestro Señor. Es curioso que, en el texto, el autor use esta expresión para referirse a Cristo en persona y atribuyéndole un significado positivo: «queda hecho un Cristo tal / cual al mundo bien convino».

[Fol. 48v]	ANTONIO	Bajó el divino consuelo a la tierra de Israel.	
	GIL	Bajó de la gloria al cielo que, por estar el en él, en gloria se trueca el suelo.	820
	PASQUAL	No puede pasar delante el amor ni crecer nada cuando el alma enamorada se transforma del amante en lo que es la cosa amada.	825
		Amónos Dios de tal forma que en nosotros se trasforma su grande inmensidad a la inmensa brevedad del vaso humano conforma.	830
	TORIBIO	Más fueron que naturales las purísimas entrañas de la Virgen, celestiales.	
	ANTONIO	Sonlo cuanto sus hazañas fueron sobrenaturales.	835
	GIL	De haber visto este zagal tengo el alma hecha un ascua.	
	PASQUAL	Para que sea señal de mi amor, un recental ¹⁰¹ quiero llevale esta Pascua.	840
	TORIBIO	Para que resista al frío le quiero dar mi zamarro...	
	ANTONIO	¡Yo el pellico ¹⁰² y gabán ¹⁰³ mío!	

¹⁰¹ *recental*. Aut. lo recoge como adjetivo que se aplica al cordero recién nacido: y rigurosamente se entiende por el que nació pasado el tiempo regular. Por extensión, el término ha pasado a significar, dicho de una persona o de una cosa: reciente (*DRAE*). El uso de palabras y expresiones pertenecientes al mundo pastoril, usadas para referirse al recién nacido niño Jesús y atribuidas a los pastores, entra en el propósito del autor de caracterizar estos personajes a través de su habla y de su expresión, según una práctica usual en el teatro de pastores de temática navideña.

¹⁰² *pellico*. Prenda de vestir, rústica, hecha de piel con su lana o pelo que vestían los pastores, así como cualquier otra prenda hecha de forma parecida (*DRAE, Aut.*). Las sencillas y pobres dádivas con las que los pastores homenajean al niño Jesús contrastan con los dones preciados que los Reyes traen a Belén desde Oriente. No hay que olvidar que este tipo de teatro público y de calle de argumento religioso se dirigía a un público heterogéneo y tenía que cautivar la atención de todos y hacer que incluso los espectadores más humildes y pobres se sintiesen representados, para que captasen así el mensaje catequístico más profundo que el texto pretende vehicular.

GIL

Yo una juncada¹⁰⁴ y un tarro¹⁰⁵,
¡y a fe que no irá vacío!

845

Vanse

Fol. 49

*Sale solo el Rey de Arabia*¹⁰⁶

REY DE ARABIA

Despierta mi discurso soñoliento,
dale, Señor, la lumbre que le falta
al tenebroso y corto entendimiento.

No es poco grave, misteriosa y alta
ni alcanza poco bien quien puede vella,
¡de gloria el corazón me sobresalta!

850

Mayor que las demás, vide una estrella
que pareció abajarse de su cielo,
que el sol más clara y que las otras vella.

855

Dejé de Arabia el rico reino y suelo,
buscando con la estrella de delante
de todo el mundo el general consuelo.

*Sale el Rey de Saba*¹⁰⁷

¹⁰³ *gabán*. Cierta medicina, con que curan los caballos cuando tienen muermo, dándoles a comer lo tierno y blanco de los juncos, mezclado con manteca de vacas y otros ingredientes. (Aut.)

¹⁰⁴ *juncada*. Cierta medicina, con que curan los caballos cuando tienen muermo, dándoles a comer lo tierno y blanco de los juncos, mezclado con manteca de vacas y otros ingredientes. (Aut.)

¹⁰⁵ *tarro*. Vaso de tierra alto, y ancho de boca, y vidriado, el cual suele servir para conservas. (Aut.)

¹⁰⁶ El que se menciona como Rey de Arabia es el primero de los tres Reyes de Oriente que entran en escena y que responden a la tradición popular según la cual estos tres monarcas y ‘magos’ llegaron del levante para homenajear al hijo de Dios en Belén. Sin embargo, el único evangelio que menciona a estas tres figuras es *Mateo* (2:1-2) en el cual se lee: «Cuando Jesús nació en Belén de Judea en días del rey Herodes, vinieron del Oriente a Jerusalén unos magos diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos, que ha nacido? Porque su estrella hemos visto en el oriente, y venimos a adorarle» (*Reina*) sin aludir al número exacto ni a su título de monarcas. En realidad, es más probable que la Biblia haga referencia a unos sabios astrónomos y que estos no fueran exactamente tres. En el Evangelio tampoco se da noticia de la procedencia o de la identidad de estos tres adoradores del niño, con lo que su identificación con los Reyes de Arabia, Saba y Tarsis ha de considerarse fruto de la imaginación del autor, que probablemente eligió tres nombres de territorios orientales aleatorios, sin buscar una exactitud geográfica precisa. El Reino de Arabia podría corresponder al actual Reino de Arabia Saudita.

¹⁰⁷ El de Saba es mencionado en el Antiguo Testamento como un reino muy poderoso situado en la península arábiga, conocido por la producción de incienso. Probablemente, correspondería al actual Yemen.

	REY DE SABA	Plasmador de esta máquina elegante, hecha con armonía artificiosa ¿dónde te hallaré nacido infante? El cetro dejo y la corona honrosa del suelo de Sabba, por tu grandeza, regido de esta estrella milagrosa.	860
		<i>Sale el Rey de Tarsis</i> ¹⁰⁸	
	REY DE TARSIS	¿Dónde veré en mortal naturaleza el que siendo mortal reduce a vida a los que viste la mortal corteza? Vengo sin que el dejar el reino impida de Tarsis a buscar el rey del cielo con lumbre de esta estrella producida.	865 870
[Fol. 49v]	REY DE SABA ¹⁰⁹	No fuera moderado mi consuelo, si del suelo que pisa el claro Oriente alguna gente viera en este suelo.	
	REY DE ARABIA	Holgárame de ver alguna gente producida en los reinos orientales, donde primero el sol muestra su frente.	875
	REY DE TARSIS	No sintiera el dejar pompas reales, si del suelo que ve mayor el día algunas gentes viera naturales.	
	REY DE SABA	Sigo la lumbre que la estrella envía.	880
	REY DE ARABIA	Quiero seguir la lumbre de esta estrella, que no erraré llevándola por guía.	
	REY DE TARSIS	Quiero seguir esta planeta vella.	
	REY DE SABA	¡O, suerte, para mi tan venturosa! ¡Dichoso, pues que pude merecella! ¿A dónde camináis, gente dichosa?	885
	REY DE ARABIA	Voy a ver el nacido rey del cielo.	
	REY DE TARSIS	Yo voy a ver adónde Dios reposa.	

¹⁰⁸ El nombre de Tarsis aparece en la Biblia con varios significados, probablemente refiriéndose a una ciudad o reino situado en la región de Asia menor.

¹⁰⁹ En principio, estos versos iban a ser pronunciados por el Rey de Arabia, sucesivamente el amanuense tacha la indicación del personaje y la sustituye por la del Rey de Saba. Lo mismo pasa con los vv. 867-869 que iban a ser declamados por el Rey de Saba.

	Sacóme de mi tierra que en el cielo vide una estrella de mayor grandeza que las demás del cristalino ¹¹⁰ bello.	890
	No puede tanto dar naturaleza, otro principio pide, más divino, de más valor, más fuerza y más nobleza.	
	Esta estrella me guía en mi camino: ¿veis la resplandeciente criatura en el cuerpo estrellado cristalino?	895
Fol. 50	REY DE SABA Ha sido igual de todos la ventura, es ella en mi camino quien me guía ¹¹¹ , a todos general bien se asegura.	900
	El señor que por lumbre nos la envía quiere que juntos a buscalla vamos, en este santo y venturoso día.	
	REY DE ARABIA La tierra de Judá es la que pisamos, ya se perdió la lumbre de la estrella.	905
	<i>Desaparece la estrella¹¹²</i>	
	no sé sin ella, reyes, qué hagamos.	
	REY DE TARSIS En casa del Rey estamos, pues en ella sepamos dónde nace el que dichoso el mundo hace y nuestra suerte bella.	
	[REY DE SABA] Ya sale el Rey, hablalde:	910
	[REY DE ARABIA] ¡O poderoso señor donde nació aquel que primero que viera el nacimiento milagroso fue Rey de los Judíos verdadero!	

¹¹⁰ *cristalino*. Término que en la cosmogonía aristotélica se aplica a todos los cielos en tanto que cada uno de estos está formado por una esfera sólida y diáfana como el cristal. Es término también dantesco, empleado en la *Divina Commedia* para denominar el noveno cielo del Paraíso, también llamado *Primo mobile*. En los vv. 891 y 897 el amanuense emplea «cristalino» y «cuerpo estrellado cristalino» para indicar, simplemente, el cielo. Cabe destacar el registro más culto y elevado con el que se expresan los Reyes con respecto, por ejemplo, a los pastores.

¹¹¹ Tras este, el amanuense escribió otro verso que sucesivamente tachó, probablemente por ser una repetición errónea del que se puede leer cuatro versos más arriba: «veis la resplandeciente criatura».

¹¹² En lugar de escribir la palabra, el amanuense dibuja un símbolo que recuerda una estrella.

[HERODES] (Estos sin duda buscan al mejías
y no es buscallo agora buen agüero.) 915

Escriben las antiguas profecías
que en Betlén nacerá de nuestra gente,
pero no sé si ha sido en nuestros días.

[REY DE ARABIA] [Una] estrella nos trajo desde Oriente,
que es de su milagroso nacimiento 920
indicio manifiesto y suficiente.

[HERODES] Será no poca gloria ni contento
que me aviséis si veis al rey nacido.

[REY DE ARABIA] Cumpliráse, señor, tu mandamiento.
Ya el misterio de Dios emos sabido. 925

Vanse y entra Herodes

HERODES Con pecho alegre y amorosa frente¹¹³
el curso, el cielo y tiempo me mirara
si el nuevo nacimiento delatara
del monarca real de nuestra gente.

¡Qué presto la fortuna se arrepiente! 930
La mejor de sus prendas ¡cómo es cara!
Es pródiga del mal, del bien avara,
su más benigno golpe es inclemente.

El tiempo que pensé que estaba queda,
entonces muestra más su movimiento 935
y el golpe suyo entonces es más fuerte.

¡Pero yo detendré su veloz rueda,
pondréle freno a mi contrario viento,
contrastando el olvido y aún la muerte!

*Entra el Linaje Humano de paños blancos¹¹⁴,
solo*

¹¹³ Los vv. 925-938 se encuentran en el folio 53v del manuscrito, señalados con una llamada de atención en el folio 50.

¹¹⁴ En contraposición a la primera escena en la que el Linaje sale «vestido como simple y con algún luto», en esta acotación el amanuense especifica que el personaje ha de vestir con

[Fol. 50v]	LINAJE HUMANO	Tras el lluvioso y cárdeno nublado, que un luto general al mundo era, comunica su lumbrer el sol dorado, siguiendo el movimiento de su espera y tras del tenebroso tiempo elado	940
		se sigue la templada primavera y de todas las cosas la mudanza del tiempo resucita la esperanza, y la bayeta negra y negro manto que tantos años me sirvió de luto,	945
		de gloria al fin le sucedió otro tanto y más porque da el tiempo algún tributo el ojo humedecido con el llanto que en mil siglos atrás no se vio enjuto celebra con el párpado y mejillas del supremo Señor las maravillas.	950
		Amanecióle el sol claro y caliente el día que le nace Dios al mundo: al estado que tuvo antiguamente se reduce, perdiendo otro segundo la fuerza que perdió la humana gente,	955
		del príncipe engañada del profundo, cobra con mayor brío y más aliento el día de un glorioso nacimiento. Está el linaje humano tan glorioso cuanto de gloria un tiempo estuvo ajeno,	960
		pues que allegado el tiempo venturoso donde se encubre Dios en mortal seno. Trueca el elado yvierno y tenebroso en un verano alegre y tan sereno. que, siendo cuando nace noche elada,	965
Fol. 51		la hace entre las más la más templada. Con estambre divino y tela humana se confederan dos naturalezas	970

paños blancos, símbolo de la purificación y redención del Pecado Original del que ha sido librado gracias al nacimiento de Jesús, como anunciado en las profecías.

y, aunque es¹¹⁵ la tela de una floja lana,
 el estambre le da mil fortalezas. 975
 Tal efecto es de causa soberana
 y es la mayor de todas las grandezas
 que pudieron pensarse o haber visto:
 juntarse el hombre y Dios haciendo un Cristo.

Vase

*Sale un Sayón¹¹⁶ tras de una Mujer
 desmelenada con un niño en brazos*

MUJER	<p>¡Detén la mano acerba y la inclemencia 980 modera del cruel y agudo acero! ¡Muévate de este niño la inocencia! ¡Detén el brazo agudo que tan fiero contigo se conjura para el daño de aqueste inocentísimo cordero! 985 ¡Mira que no ha cumplido el primer año! No hagas lo que suele un lobo fuerte, matando el corderillo en su rebaño. Si él la merece, dame a mí la muerte, si, dándomela a mí sin merecerla, 990 piensa tu crueldad satisfacerse. Muévate a compasión la voz de aquella que tras su hijo morirá mil veces, ten lástima del niño y tenla de ella. Y si con esta voz no te enterneces, 995 habiendo de morir la madre e hijo, será mejor que de la madre empieces.</p>
SAYÓN	<p>Acaba, deja el prólogo prolijo, convierte en luto cárdeno el contento y en funeral tristeza el reguzijo, 1000 deja ruegos que todos son de viento para el que tiene sordas las orejas,</p>

[Fol.
51v]

¹¹⁵ Modernizamos la forma registrada en el ms. «aunques».

¹¹⁶ *Sayón*. El verdugo que ejecutaba la pena de muerte, u otra a la que eran condenados los reos. Covarrubias dice que tomó el nombre del vestido que traían, que era un saco de sayal (*Aut.*).

	y más harás con uno que con ciento otras. Primero he visto que tus quejas y otras que hacen fuentes de sus ojos, rompiendo una a una sus madejas.	1005
MUJER	Toma, pues el mejor de mis despojos, muestra en él tu rigor y la inclemencia, ejecuta de Herodes los enojos, ¡mal lograda de un hijo la inocencia!	1010

Vanse

Entran los Reyes y aparece la estrella

REY DE ARABIA	Volvemos a pisar el claro suelo, con la lumbre que suelta aquesta estrella ya gozamos segunda vez de cielo.	
REY DE SABA	No sin grande misterio fue el perdella, aunque se esconde a nuestro entendimiento, ni ha sido poco bien volver a vella.	1015
REY DE TARSIS	Al mismo peso la dulzura siento que sentía perdiéndola la pena y aún vence al mal pasado este contento.	
REY DE ARABIA	Está mi alma de dulzura llena, cerca debe de estar la fuente clara de adonde se desliza aquesta vena. ¡La estrella! ¿No la veis cómo se para?	1020

Para la estrella

REY DE TARSIS	Pues con tan cierta señal, podemos seguramente entrar en este portal.	1025
---------------	---	------

Sale Nuestra Señora

MARÍA	¿Qué buscáis dichosa gente? ¿Al sacro rey celestial? Si venís ejecutando	
-------	--	--

	del ínclito emperador el injusto y cruel mando ¹¹⁷ ,	1030
	¡mostrad conmigo el rigor y no con un niño blando! ¿Qué puede haber merecido o cuál culpa cometió de trece días nacido	1035
REY DE TARSIS	un niño y que cuando nació era rey obedecido? No queremos ofender al niño tierno inocente, que, de donde el sol su frente muestra, venimos a ver al que es gloria de la gente.	1040
	<i>Saca el niño Jesús</i>	
REY DE SABA	El amor nuestro señala ¹¹⁸ vestiros de carne mortal y que vuestra celestial troquéis por esta pobre sala.	1045
REY DE TARSIS	Por unas castas entrañas dejasteis, Señor, los cielos y truecas tus terciopelos con aquestas telarañas.	1050
REY DE SABA	Adorad al rey disfrazado ¹¹⁹ que adoración se le debe aunque tiene en carne breve su divino ser cifrado.	
REY DE TARSIS	La debida adoración no se os puede, mi Dios, dar, mas recibí en su lugar, si algo vale, el corazón.	1055

¹¹⁷ En el ms. se lee «vando», pero por el contexto resulta más lógico que la palabra correcta sea «mando». Enmendamos.

¹¹⁸ Los 1043-1046. fueron escritos al final del manuscrito (fol. 54) y señalados con una llamada de atención en el folio 52 para que fueran introducidos en el lugar indicado.

¹¹⁹ En un primer momento, el amanuense iba a escribir «del cielo», pero corrige para poner «disfrazado».

[REY DE ARABIA] De verte, niño, un profundo
y celestial gozo siento. 1060
REY DE TARSIS Dase fin al nacimiento
del reparador del mundo.

Digo yo fray Juan Vidal, prior del convento de predicadores que leído este acto del nacimiento de Cristo, todo lo contenido en él es católico y pio en fe de lo cual lo firmé de mi mano hoy a 6 de diciembre de 1587. Fray Juan Vidal.

[Fol. 54v]

Nos el doctor Agustín Frexa, canónigo de Tarragona y —por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor don Joan de Ribera, por la gracia de Dios y de la Santa Iglesia de Roma Patriarca de Antioquía, arzobispo de Valencia y del Consejo de su Majestad, etc.— en lo espiritual y temporal en la ciudad y diócesi de Valencia oficial y vicario general, por tenor de la presente damos licencia y facultat puedan en este arzobispado de Valencia representar la presente obra intitulada *Auto del santísimo nacimiento*, compuesta por Pedro Moranañy, la cual empieza: «Hasta cuando tu mano poderosa» y acaba: «y título tiene ese alcázar celestial la majestad de Dios viene» [*sic*], sin poner intermedios profanos ni otros, por cuanto fue vista y examinada por el Reverendo Joan Vidal, doctor teólogo, y no halló cosa en ella que ofendiese [la] santa fe católica.

Fecha en Valencia a 7 de diciembre de 1587, Frexa.

CONCLUSIONES

Como se ha avanzado en diversas ocasiones en trabajo que aquí se concluye, el teatro religioso del siglo XVI se ha caracterizado durante muchas décadas por el menosprecio con el que la crítica y los estudios filológicos se habían acercado a él, priorizando otras épocas teatrales y otras tradiciones o géneros dramáticos. Advertidos de la pérdida que se peligraba con el menoscabo de tan preciada dramaturgia, un número siempre mayor de estudiosos se ha interesado por ella, hasta que, en 1989, se descubrió y catalogó el patrimonio de manuscritos teatrales que se guarda celosamente en la Real Biblioteca de Madrid. Dicho catálogo, llevado magistralmente a cabo por el profesor Stefano Arata, ha permitido arrojar luz sobre la producción teatral de las últimas décadas del siglo XVI, incluyendo, esta vez sí, el teatro religioso.

El estudio de las fuentes manuscritas de la Real Biblioteca ha sido objeto de diversos proyectos de investigación, que con enorme celo y precisión nos permiten hoy en día apreciar una creciente cantidad de obras que hasta hace pocos años no se conocían o no se conocían tan bien. En la estela de este propósito de investigación y con la humildad de quien está todavía aprendiendo el oficio, este trabajo se proponía acometer la edición crítica de un manuscrito inédito perteneciente al código II-462 de la Real Biblioteca y que probablemente formó parte de la colección del Conde de Gondomar. Habiendo individuado una laguna en la edición de este manuscrito, parecía útil dar a conocer un texto que todavía no habían sido objeto de un estudio sistemático.

El interés del manuscrito que se acaba de editar reside, en nuestra opinión, en su historia de transmisión en relación con los códigos que se guardan junto al II-462. A partir no tanto del texto dramático en sí, que responde más bien a una tradición dramática bastante común y consolidada al final del siglo XVI, pero que no tendrá ulterior legado en el siglo sucesivo, sino de sus irregularidades, de sus paratextos, del análisis de la letra del amanuense y de la tinta con la que escribe, se ha tratado de reconstruir su trayectoria y sus circunstancias de puesta en escena, así como de relacionar el manuscrito con otros de la misma época.

A conclusión de cuanto dicho hasta ahora, pues, se puede afirmar que la edición crítica de los manuscritos inéditos del patrimonio de Palacio es un trabajo tanto necesario cuanto fascinante, ya que la colección de la Real Biblioteca no acaba de aportar nuevas noticias acerca de la práctica teatral de los Siglos de Oro españoles.

Fuentes primarias

Impresos

PONCE, Felipe, *Historia milagros y admirables cosas y peregrinas de la excelsa sancta Catharina*. Impresa en Valencia junto al molino de la Rouella, por los herederos de Iuan Naharro, 1585.

VIDAL I MICÓ, Francesc, *Historia de la prodigiosa vida ... del Segundo Angel del Apocalypsi y: Apostol Valenciano de las Indias Occidentales San Luis Bertran ... Con reflexiones al espíritu sacadas de su propia Doctrina* Valencia, por Joseph Thomàs Lucas, 1743.

Manuscritos

Mss. 13.593-4, *Índice inventario de los libros que hay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su casa de Valladolid, hecho a último de abril del año 1623*, vol. II, Biblioteca Nacional de Madrid.

Ms. 9/70, Real Academia de la Historia

Ms. 14.767, Biblioteca Nacional de Madrid.

Ms. II-460, Real Biblioteca.

Ms. II-462, Real Biblioteca.

Ms. II-463, Real Biblioteca.

Ms. II-464, Real Biblioteca.

Bases de datos y catálogos

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español : desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4>. Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860. Último acceso: 19/12/2019.

FERRER VALLS, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>, Último acceso: 02/02/2020.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

Manos teatrales. Consultado en [<https://www.manos.net/>]. Último acceso: 02/02/2020.

Diccionarios

COROMINES, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1980-1991.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana – Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

FERRER VALLS, Teres (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* Kassel, Edition Reichenberger, Colección Teatro del Siglo de Oro. Biliografías y Catálogos, 2008.

Real Academia Española, *Diccionario de autoridades (1729-1736)*. Edición digital, consultado en [<http://web.frl.es/DA.html>]. Último acceso: 15/01/2020.

———, *Diccionario de la lengua española*. Edición digital, consultado en [<https://dle.rae.es/>]. Último acceso 12/02/2020.

———, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*. Edición digital, consultado en [<http://corpus.rae.es/cordenet.html>]. Último acceso 06/01/2020.

Referencias bibliográficas

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa, Giardini, 1989.

———, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), 7-23. Consultado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

- [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-coleccionismo-teatral-a-finales-del-siglo-xvi-el-conde-de-gondomar-y-lope-de-vega-0/html/021c78b2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0]). Último acceso: 13/02/2020.
- , *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia* (ed. de Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda). Pisa, Edizioni ETS, 2002.
- ARATA, Stefano, y ANTONUCCI, Fausta, *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo XVI*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1995.
- ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Edizioni ETS, 2002, pp. 25-68.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, y CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús, «Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro» en *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, ISSN 1134-6302, N° 1, 1994, págs. 141-144.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, y DUARTE LUEIRO, Jose Enrique, *El auto sacramental*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2014.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Los torneos de Cristo con el Amor Divino: ¿un nuevo auto para el repertorio de Lope de Vega?» en *Entresiglos: De la Edad Media al Siglo de Oro (I). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València, Anejos de Diablotexto Digital, 2, 2017, pp. 21-86. DOI: <10.7203/anejosdiablotextodigital-2>.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 1983.
- CANAVAGGIO, Jean, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*. Madrid, Iberoamericana, 2000.
- CANO, Rafael (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona, Ariel, 2013.

- DURÁ CELMA, Rosa, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, tesis dirigida por Teresa Ferrer Valls. Valencia, Universitat de València, 2016.
- FERRER VALLS, Teresa, «El drama bíblico a fines del siglo XVI: la colección teatral del conde de Gondomar y la comedia anónima de *La escala de Jacob*», Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, 169-182.
- , «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, 121-35.
- , «Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso», *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, 109-136.
- , «La representación y la interpretación», Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 239-269.
- , (ed.), *Entresiglos: De la Edad Media al Siglo de Oro (I). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València, Anejos de Diablotexto Digital, 2, 2017. DOI: <10.7203/anejosdiablotextodigital-2>.
- FLECNIAKOSKA, Jean, *La formation del'auto' religieux en Espagne avant Caldéron: 1550-1635*. Paris, Paris, Univ., Diss., 1961.
- GIULIANI, Luigi, «La biblioteca de Gondomar y la ilusoria búsqueda del eslabón perdido», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.366>. Último acceso: 05/02/2020.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Renacimiento, teatro y sociedad: Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid, Cincel, 1975.
- , *El teatro del siglo XVI*. Júcar, 1994.
- , *Teatro de palabras: didascalías en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996.

- MICHAEL, Ian y AHIJADO MARTÍNEZ, José Antonio, «La casa del sol: la Biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806», en *El libro antiguo español. III (El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos)*, eds. M. L. López-Vidriero y P. Cátedra, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 196-198.
- MÉRIMÉE, Henri, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, (traducción de Octavio Pellisa Safont), Valencia, Institució Valenciana Alfons el Magnànim, 1985.
- MORLEY GRISWOLD, Sylvanus y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA SIMÓ, Joan, *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Universitat de València, 1981. Consultado en formato digital en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html]. Último acceso: 12/01/2020.
- OJEDA CALVO, María del Valle «Nuevas aportaciones al estudio del la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63 (1995), pp. 119-138.
- , «Los enredos de Martín, "compuesta por Cepeda", y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación» en *Criticón*, Nº 87-89, 2003 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Stefano Arata), págs. 589-601.
- , «Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI» en *Edad de oro*, Vol. 30, 2011, págs. 207-243.
- OJEDA CALVO, María del Valle (ed.), *El hijo de la cuna de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- PASTOUREAU, Michel y RIGHETTI, Maurizio y colaboradores, *Los colores litúrgicos*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio 1994)*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Las épocas de la literatura española*. Barcelona, Ariel, 2012.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Códice de autos viejos*, Madrid, Castalia, 1988.

- , (ed.), *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- , «Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI», *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, eds. José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1996, 107-119.
- , «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, 137-146.
- , «Literatura y teatro en la Plasencia medieval y renacentista», *Estudios sobre teatro del renacimiento*, Madrid, UNED, 1998 (b), 113-137.
- , «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI», *Oihenart*, 16, 1999, 137-52.
- , «Reforma y Contrarreforma en el teatro del siglo XVI», *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998 (c), 103-112.
- , «Sánchez de Badajoz y otros autores», I, Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003(a), 371-389.
- , *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- , *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto, 2003(b).
- , *Teatro medieval*, Barcelona, Crítica, 1997.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2017.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Edición de unos “papeles sueltos” pertenecientes a dos autos del siglo XVI sobre La degollación de San Juan», en Ignacio Arellano y Jesñus Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Universidad de Pamplona, 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 431-458.
- , «Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII», en J. Canavaggio ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velásquez, 1995, pp. 257-270.
- , «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección del conde de Gondomar», en *Criticón, Homenaje a Stefano Arata*, n.º 87-88-89, 2003, pp. 745-764.

- , «El *Códice de Autos Viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», en Javier Huerta Calvo (director), *Historia del Teatro Español*, vol. I (de la Edad Media a los Siglos de Oro), Madrid, Gredos, 2003.
- RUANO DE LA HAZA, José, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del 850 Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Pamplona, Universidad de Navarra, 1990), Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), Madrid, Castalia, 1991.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, «Libros manuscritos o de mano de la Biblioteca del conde de Gondomar», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII (1903). pp. 65-68.
- SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Belardo, el furioso*: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 146-170. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.368>. Último acceso: 02/02/2020.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- VV. AA., *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020). DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.366>. Último acceso: 10/02/2020.
- VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.
- VEGA, Lope de, *Los donaires de Matico* (ed. Marco Presotto). Kassel, Edition Reichenberger, 1994.
- VITSÉ, Marc, *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ysla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998
- WARDROPPER, Bruce, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*. Anaya, Salamanca, 1967.
- Williamsen, Vern G., *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto,

Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 803-807.

Webgrafía

VV. AA., (*Tesauros del Patrimonio de España* [en línea]). <<http://tesauros.mecd.es>>. Último acceso: 19/12/2019.

VV. AA., *Enciclopedia digital de la Real Academia de Historia*. [<http://dbe.rah.es/biografias/14582/diego-sarmiento-de-acuna>]. Último acceso: 20/01/2020.

Agradecimientos

A mis tutoras: a la Prof.^a María del Valle Ojeda, en cuyo despacho nació la idea de este trabajo y que ha confiado en mí más que nadie, y a la Prof.^a Piedad Bolaños Donoso, que me ha acogido en Sevilla y me ha guiado atenta y tempestivamente a lo largo de todas las fases de investigación y de redacción de este estudio; gracias a los valiosos consejos y a la incansable paciencia de ambas he cosechado, a lo largo de este camino, inapreciables y enriquecedoras enseñanzas.

Un agradecimiento especial va al Prof. Rafael Cano por haber puesto a mi disposición su inagotable cultura y profesionalidad y por su celo a la hora de responder todas mis preguntas.