

PRESENTACIÓN

LA BIBLIOTECA DE GONDOMAR
Y LA ILUSORIA BÚSQUEDA DEL ESLABÓN PERDIDO

LUIGI GIULIANI (Università di Perugia)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.388>>

El estudio de todo fenómeno cultural implica la realización de una serie de operaciones preliminares, entre ellas la delimitación de su extensión en el tiempo. Desde las reflexiones de Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, de 1967) y los trabajos de Hayden White (*Metahistory*, de 1973) sabemos que la fijación de una cronología responde siempre a paradigmas narrativos que dibujan el principio, el crecimiento, el ocaso y la muerte de cada fenómeno. Como si fueran seres vivos, la historia de los imperios, los movimientos culturales, los ciclos económicos, las corrientes del pensamiento, son narrados en su evolución orgánica desde las causas que determinan su nacimiento hasta su desaparición. Entre los dos límites temporales, el principio y el fin, el mero orden del *chronos* asume un valor de *kairos*, de tiempo cualitativo tejido de relaciones causales, que presenta en potencia las características de la evolución que teleológicamente conducen al final.

Ya desde *Los orígenes del teatro español* [1857] de Moratín, las narraciones historiográficas del teatro del Siglo de Oro no escapaban a los mecanismos de ese paradigma cíclico-organicista. Y, si en el centro de toda cosmogonía teatral estaba Lope de Vega (iluminado por los focos de los ensayos de Rennert y Castro 1919, y Vossler 1933), el teatro anterior a él se configuraba inevitablemente como preparación al advenimiento del genial dramaturgo-demiurgo, el creador de un mundo a partir de un caldo primordial de autores y textos. De ahí que la búsqueda *ab ovo* de los investigadores fijara en Lope el hito para la ordenación del *chronos* aurisecular,

construyera el cajón de sastre del «teatro prelopesco» y narrara las dos últimas décadas del siglo XVI como el *kairos* de la aparición de la comedia nueva.

En los años sesenta del siglo XX Rinaldo Froldi [1962 y 1989] empezó a poner orden en aquel cajón de sastre y, dialogando con Alfredo Hermenegildo [1961 y 1973], alertó sobre los peligros de las explicaciones *post eventum* y subrayó la autonomía de las experimentaciones trágicas filipinas y la centralidad de la escuela valenciana en el primer teatro comercial español. Su testigo fue recogido por Joan Oleza [1986], quien, liderando desde principios de la década de los ochenta a un grupo de estudiosos, entre los cuales se contaban, entre otros, Teresa Ferrer, José Luis Canet, Josep Lluís Sirera y Evangelina Rodríguez, trazó las líneas maestras de una nueva visión de los factores que dieron forma a aquel teatro: la competición entre distintas prácticas escénicas, el paso de los actores-autores a una diferenciación de las funciones entre los ingenios que componían los textos y los cómicos que los representaban, la formación y evolución de un sistema de géneros dramáticos en la doble vía drama-comedia con una articulación en subgéneros claramente observable en las obras del llamado «primer Lope».

Con todo, durante mucho tiempo los datos y materiales con que la crítica podía contar para aquilatar su reconstrucción del teatro del último cuarto del siglo XVI eran (y en gran medida siguen siendo) escasos si los comparamos con los que nos han llegado de épocas posteriores. Es sabido que solo pocas obras de ese periodo vieron la luz en letras de molde, algunas (las de Juan de la Cueva y Lasso Lobo de la Vega o, más tarde, las de Cristóbal de Virués) por iniciativa de los mismos dramaturgos, otras (las de Agustín de Tárrega y otros autores valencianos) se imprimieron en volúmenes misceláneos bien entrado el siglo XVII, mientras que las del «primer Lope» fueron transmitidas sobre todo por las partes de comedias que a partir de 1604 fueron imprimiéndose sin su permiso.

Para colmar, al menos parcialmente, las enormes lagunas de aquel panorama textual era necesario profundizar en el estudio de la transmisión manuscrita. Lo vio con lucidez y amplitud de miras Stefano Arata, quien a finales de los ochenta y principios de los noventa tuvo el mérito de volver a colocar en el centro de la atención de los estudiosos los códices teatrales conservados en la Biblioteca de Palacio, los volúmenes con signaturas II-460, II-461, II-462, II-463, II-464, II-1148, II-2803 y II-3560, que contienen un centenar escaso de piezas teatrales entre comedias, autos sacramentales y loas —obra en su mayoría anónimas— además de poesías.

En el catálogo y estudio de la colección, Arata [1989a] describía las características codicológicas de los manuscritos, y años más tarde (Arata 1996) identificaba dos de ellos, el II-460 y el II 463, recopilados alrededor de 1595, como pertenecientes a la biblioteca particular de Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626), conde de Gondomar, sobre la base de una entrada del inventario que de ella se hizo en 1623: «Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores 4º son ocho volúmenes y cada uno tiene vna letra del Abecedario por señal como 1º tiene A el 2º B el 3º C» (Arata 1989:12). A esos códices hay que añadir otros que poseen las mismas características codicológicas, como el volumen 14.767 de la BNE, el manuscrito de *La Numancia* de Cervantes (Mss. 15.000) o el de la comedia que hasta ahora se considera la más antigua de las escritas por Lope, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (Mss. 16.037).

Antes de que Arata catalogara la colección, a ese corpus habían acudido de manera esporádica varios estudiosos para rescatar alguna composición poética o pieza dramática (Menéndez Pelayo 1895, Menéndez Pidal 1915, Cotarelo 1916, Diego Catalán 1949, Cioranescu 1957 y Canavaggio 1969), o para confeccionar catálogos parciales (como el de Justa Moreno y Consolación Morales 1962, que recogía las obras de Lope que allí se contenían). Posteriormente, fue en la órbita del grupo valenciano dirigido por Oleza donde se emprendieron los estudios de mayor envergadura sobre el conjunto de las piezas de aquella colección gracias a tesis doctorales sobre los géneros dramáticos.¹ A estas hay que añadir una serie de incursiones en el corpus consistentes en nuevos hallazgos, ediciones de piezas sueltas y estudios: es suficiente recordar como ejemplos la edición de las veinticuatro loas que en él se contienen (Stefano Arata y Fausta Antonucci 1995); las comedias de Lope transmitidas también por impresos como *El molino*, *La amistad pagada*, *El hijo de Reduán* o *Los donaires de Mático* (Campana 1997, Pineda 1997, Pontón 1997, Presotto 1997) o para editar y analizar obras de Cervantes (Ojeda 2015 y Antonucci 2015), sin olvidar los estudios y ediciones de piezas atribuidas a dramaturgos como Miguel Sánchez el Divino (Arata 1989), Loyola (Fernández 2013), Cepeda (Ojeda 2003), y un buen número de trabajos de fin de máster en universidades españolas e italianas.

1. Josefa Badía, *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral, Universitat de València, 2007, publicado posteriormente como Badía [2014]; y Rosa Durá, *El teatro religioso en la colección del Conde de Gondomar. El manuscrito 14.767 de la BNE*, tesis doctoral, Universitat de València, 2016.

El propio Arata era consciente no solo de la importancia del fondo para la comprensión del teatro de la época sino del estado fragmentario de los estudios en el campo de la transmisión manuscrita:

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 solo 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. Si se me permite la comparación —y sin menoscabar el trabajo de nadie—, diría que a los estudios del teatro áureo les falta todavía algo similar a la tarea llevada a cabo por Antonio Rodríguez-Moñino en el campo de la tradición poética de los siglos XVI y XVII; esto es, el estudio de las obras teatrales a partir de la transmisión textual y no viceversa. (Arata 1996:11)

La investigación sobre las características y la procedencia de la colección sigue aún abierta. En estos aspectos, las preguntas que el mismo Arata se planteaba quedan sin respuesta. Si solo los códices II-460 y II-463 pertenecieron a la biblioteca de Gondomar, ¿cuál es el actual paradero de los restantes códices mencionados en el inventario de 1623? ¿Fue el mismo conde quien encargó la recopilación de los dos códices o los adquirió de otros coleccionistas? ¿Pertenecen al fondo de Gondomar también los restantes volúmenes manuscritos conservados con signatura serial en la Biblioteca de Palacio y que también contienen obras del mismo período, aunque presentan diferencias codicológicas con respecto al II-460 y II-463?

El conjunto de la colección representa sin duda un corte sincrónico de la historia del teatro a la altura de los años de 1580-1590 (y puede que contenga también piezas que se remonten a la década anterior), y cada manuscrito no solo puede haber transmitido textos de distintas fases dentro de esos límites cronológicos (desde comedias de cuatro jornadas —que supuestamente se estilaban hasta la mitad de la década de 1580— hasta obras de Lope escritas ya entrada la década de los noventa), sino que puede revelarnos capas textuales que remiten a distintas representaciones,

dándonos indicios sobre las técnicas de composición o de reescritura de los autores de comedias. Todo esto nos sitúa, pues, en las inmediaciones del mítico momento del nacimiento de la comedia nueva. Con el aumento de las calas en el corpus y los estudios sobre obras y autores concretos, han ido aflorando datos importantes sobre la dramaturgia del primer teatro comercial español: el predominio inicial del paradigma “serio”, la diseminación de los elementos de la tragedia filipina, la lenta construcción del registro cómico que llevaría a la estructuración de la dicotomía drama/comedia, la experimentación métrica en relación a la articulación dramática.

Sin embargo, el estudio de ese fondo sigue encontrando un obstáculo en la misma fragmentación de los estudios que Arata denunciaba hace veinticuatro años. En particular, no obstante la posibilidad de acceder online a las reproducciones digitales de los códices, la falta de ediciones críticas de muchos de aquellos textos, incluyendo las obras anónimas, limita el trabajo de los investigadores. Si se me permite una comparación entre campos de estudio —en la estela de las reflexiones de Arata mencionadas arriba—, el acercamiento a ese corpus ha trazado un itinerario parecido a los estudios sobre la lírica cancioneril, donde se pasó de las ediciones de algunos cancioneros (en transcripción o en facsímil) al estudio de la transmisión (a partir de la década de 1960, gracias sobre todo al impulso que dio Varvaro 1964), a la confección de catálogos (Dutton 1982), a la edición crítica de los “grandes poetas” (Mena, Santillana, Jorge Manrique) y —solo a partir de los años setenta— de los “menores”, con una mirada atenta y novedosa sobre la tradición textual (piénsese por ejemplo en estudios como los de Beltran 1987, 2000 y 2005-2006).

En cambio, en el campo de los estudios teatrales, tras el catálogo de Arata, el corpus de la Biblioteca de Palacio ha sido tocado solo muy tangencialmente por el trabajo de los proyectos de investigación que a partir de los años noventa han emprendido la tarea de editar críticamente el inmenso patrimonio textual del teatro del Siglo de Oro. Tales proyectos —siguiendo las pautas inauguradas por el grupo PROLOPE de Alberto Blecuá— han estructurado su trabajo siguiendo la serie de las partes de comedias de cada dramaturgo. El procedimiento —entonces innovador— fue seguido mayoritariamente por los grupos que realizaban ediciones críticas de dramaturgos del Siglo de Oro que posteriormente confluyeron en el TC12 Consolider,² al

2. El proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación», financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad a través de los programas Consolider CSD2009-00033 (2010-2015) y la Red Consolider (FFI2015-

tener innegables ventajas: *in primis*, la de proporcionar un firme armazón cronológico para la publicación de los textos, al seguir el orden seguro de publicación en los moldes impresos de las obras y no el de composición o de representación; *in secundis*, el análisis de la transmisión en bloque de las doce comedias de cada parte permitía afianzar las operaciones ecdóticas tanto en la *constitutio stemmatis* como en la *constitutio textus*; *in tertiis*, el cruce de los datos derivados del estudio bibliográfico de las partes de comedias con los procedentes del análisis textual de cada obra dejaba aflorar aspectos fundamentales de la recepción de las obras y reconstruía *a tutto tondo* la relación entre cada texto y sus contextos protagonizados por dramaturgos, actores, tipógrafos, libreros y lectores.

Sin embargo, el haber enfocado las labores ecdóticas en las partes de comedias ha colocado objetivamente a la tradición manuscrita en una posición subalterna con respecto a la tradición impresa. De esta manera, los editores han acudido solo “accidentalmente” a los manuscritos (en sus distintas tipologías), cuando así lo requería alguna comedia dentro de un proyecto editorial de las partes. No es una casualidad que solo en fechas recientes se hayan (re)activado estudios sobre conjuntos de manuscritos como los autógrafos de Lope o de Calderón,³ o sobre los papeles de actor conservados en la BNE (Vaccari 2006), o que, al calor de nuevos descubrimientos de comedias manuscritas, ha ido reforzando su centralidad la investigación sobre copistas de compañías recogida en una web tan importante como la de *Manos Teatrales*, fundada en su momento por Margaret Greer y ahora dirigida por Alejandro García Reidy.

71441-REDC, 2016-2017) y coordinado por Joan Oleza, reunió los siguientes doce grupos de investigación: ARTELOPE (Universitat de València, IP: Joan Oleza Simó), ARTE NUEVO (Universidad Castilla-La Mancha, IP: Felipe Pedraza), CALDERÓN (Universidad de Santiago de Compostela, IP: Luis Iglesias Feijoo), DICAT (Universitat de València, IP: Teresa Ferrer Valls), ENTREMESES (CSIC, IP: Luciano García Lorenzo), GLESOC (Universidad Complutense de Madrid, IP: José María Díez Borque), GRISO (Universidad de Navarra, IP: Ignacio Arellano Ayuso), LÉXICO Y VOCABULARIO DE LA PRÁCTICA ESCÉNICA DE LOS SIGLOS DE ORO (Universitat de València, IP: Evangelina Rodríguez Cuadros), PROLOPE (Universitat Autònoma de Barcelona, IP: Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés), PROTEO (Universidad de Burgos, IP: María Luisa Lobato), ROJAS ZORRILLA I (Universidad de Castilla-La Mancha, IP: Rafael González Cañal), ROJAS ZORRILLA II (Universidad de Valladolid, IP: Germán Vega García-Luengos).

3. Para Lope, tras el hito de la publicación del catálogo de sus autógrafos (Presotto 2000), vale la pena destacar por lo menos el estudio de Crivellari [2016] y el *Seminario Internacional Lope de Vega a través de sus autógrafos*, Università di Bologna, 12-13 de diciembre de 2019 gracias al proyecto THEATHEOR, coordinado por Sònia Boadas, que tiene previsto publicar actas. Para Calderón, recordaremos Hernando Morata [2015], Kroll [2017] y Rodríguez-Gallego [2018 y en prensa]. Hay que recordar, además, el congreso internacional sobre *Los manuscritos teatrales de la comedia española* que se celebró en Parma en 2013 (Rodríguez Cáceres, Marcelo y Pedraza Jiménez 2014).

En esta situación, no sorprende, pues, que se haya tardado tanto en colocar los manuscritos de la Biblioteca de Palacio bajo los focos de un proyecto de investigación específico: excluida del ámbito de estudio de los grupos del TC12 tanto por su ámbito cronológico (sus textos son anteriores a la explosión de la imprenta teatral del XVII) como por la presencia en él de autores no considerados “de primera línea” (con la excepción de Lope y Cervantes), la biblioteca teatral de Gondomar no ha sido objeto de investigación de ningún proyecto financiado hasta hace pocos años. En el último trienio el 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 y que incluye equipos de investigación de seis universidades italianas, tiene como objetivo —entre otros— la edición crítica en soporte digital de ese fondo manuscrito.⁴

El proyecto de edición Biblioteca Teatral Gondomar dentro del mencionado PRIN presenta, por lo tanto, aspectos de interés. *In primis*, al colocarse en esa renovada mirada hacia la tradición teatral manuscrita —aspiración tan deseada por Arata— pretende completar el panorama crítico sobre el circuito producción-difusión-recepción de los textos teatrales devolviéndole a la circulación manuscrita la importancia que tuvo en su época, precediendo y acompañando a la difusión impresa (sobre este punto me permito remitir a algunas breves reflexiones mías en Giuliani 2002:12-14 y 2004:131-136). *In secundis*, al ser posiblemente la mayoría de aquellos textos transcripciones en limpio de guiones de compañías, investigar el trabajo del actor sobre los textos en una época comprendida entre el final de los actores-autores, la aparición de los *ingenios* y la cristalización de las grandes compañías *de la legua*. *In tertiis*, integrar nuestros conocimientos sobre la(s) dramaturgia(s) de los míticos albores de la comedia nueva, a la búsqueda de un(os) eslabón(es) perdido entre las prácticas escénicas prelopescas.

4. El grupo está constituido por las siguientes unidades: Università di Roma 3 (coord. Fausta Antonucci), Università di Bologna (Marco Presotto), Università di Firenze (Salomé Vuelta), Università di Perugia (Luigi Giuliani), Università di Trento (Claudia Demattè) y Univesrità di Venezia Ca’ Foscari (Valle Ojeda). Entre sus objetivos, además de la edición del fondo de Palacio, está la realización de una base de datos de las comedias de Calderón (*Calderón Digital*), la edición crítica de la obra dramática de Juan Pérez de Montalbán y la realización de jornadas sobre la filología de los textos teatrales (*Talleres Internacionales de Estudios Textuales* de Perugia) y, con un enfoque comparatista, las relaciones entre el teatro italiano y español (Florenca) y las traducciones del teatro clásico español a otros idiomas (Bologna). Para la descripción de las actividades del grupo puede leerse Antonucci [2019] y consultar la web <http://tespa.unibo.it/>.

Podríamos decir —parafraseando el título del ensayo de Kermode mencionado arriba— que zambullirse en los manuscritos del fondo de Palacio equivale a dar cuenta de ese *sense of a beginning* que ha guiado a los historiógrafos que han investigado el teatro prelopesco. Y, sin embargo, las sorpresas más interesantes pueden producirse no solo en el plano de la diacronía, en el sentido de una intertextualidad vertical (antecedentes, filiaciones, fuentes e influencias de autores, obras, motivos, y técnicas teatrales), sino también en el plano de la sincronía, el de las relaciones que se dieron en el campo literario (para usar conceptos y terminología de Bourdieu 1997) en la construcción de una intertextualidad horizontal: las relaciones tupidas y recíprocas entre las obras representadas en los corrales de la época (Giuliani 2016). Es probable que veamos, entonces, que la búsqueda del “eslabón perdido” es una mera ilusión creada por los paradigmas historiográficos del pasado y que para estudiar la realidad del primer teatro comercial hay que encontrar otras perspectivas que puedan dar cuenta de su complejidad.

Las ediciones de Biblioteca Teatral Gondomar —para las que se ha creado un software específico, y que empezarán a ponerse online en este año de 2020— han sido elaboradas por los miembros del PRIN y por varios colaboradores externos. El presente monográfico recoge tanto algunas investigaciones que han surgido en el curso del trabajo de edición como aportaciones de otros especialistas, y creemos que representa una muestra de la variedad tanto de los textos que contiene la colección como de las posibles aproximaciones a ellos.

A una mirada amplia de conjunto responde el planteamiento del artículo de apertura de Josefa Badía «La visualización de datos en el teatro clásico. La colección Gondomar como campo de ensayo» ofrece una muestra de las posibilidades de aplicación de las nuevas herramientas procedentes de las Humanidades Digitales para la extracción y sistematización de datos sobre la densidad de palabra, el empleo de versos partidos, el uso de monólogos y el número de personajes por escena, en treinta y seis obras profanas de la colección.

En una óptica transversal se coloca asimismo el trabajo de Héctor Ruiz Soto «Cada uno por su parte: monólogos trenzados y cantos amebeos en los albores de la comedia nueva», que detecta en seis comedias del fondo el uso de un tipo determinado de escena en que dos personajes recitan separadamente sendos monólogos, práctica cuya supervivencia en épocas posteriores también es objeto de análisis.

El artículo de Gonzalo Pontón «“Representar lo que soy”: identidad y metatea-

tro en *Las burlas de amor*» abre la sección de las aportaciones sobre obras concretas. Al analizar una de las primeras comedias palatinas de Lope poco atendidas por la crítica, Pontón subraya la capacidad del dramaturgo de aprovechar el recurso de la ocultación de la identidad que se hallaba en tradición de la comedia latina e italiana, y de construir una trama entretejida de aspectos teatrales para alcanzar, por medio de una técnica innovadora, momentos de gran brillantez. La reflexión conduce a importantes consideraciones sobre la primera propuesta teatral del joven Lope.

También a Lope conducen la investigación de Esperanza Rivera Salmerón «*Sapientia et fortitudo: de la Comedia del valor de las letras y las armas a Lope de Vega*», en que la presentación y análisis de una de las comedias anónimas de la colección da pie a un rastreo de las fuentes y un estudio de las obras posteriores que se relacionan tanto con el tema de las armas y las letras como con el motivo de los niños abandonados y criados por fieras.

Sobre la presencia difusa de materiales derivados del *Orlando furioso* en el teatro de la época tratan —a partir del estudio de obras distintas— los artículos de Marcella Trambaioli («*Belardo, el furioso: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega*») y Arnau Sala Sallent («Un breve capítulo del ariostismo teatral: *Las bodas de Rugero y Bradamante*»). Trambaioli investiga *Belardo el furioso*, una comedia muy poco atendida por la crítica y que se revela como crucial para la construcción de la autoimagen de Lope en la serie de disfraces en que el Fénix mezcló vida y literatura, desde los años juveniles de su romancero nuevo hasta la *Dorotea* de su ciclo *de senectute*. Por su parte, Sala Sallent relaciona la inédita *Las bodas de Rugero y Bradamante* no solo con el poema de Ariosto y la traducción de Jiménez de Urrea, resaltando sus contactos intertextuales, sino con una perdida comedia sobre el mismo tema, reconstruible en parte gracias a papeles de actores conservados en la BNE, y con la tragicomedia francesa *Bradamante* (1582), de Robert Garnier.

Ilaria Resta, en su artículo «*La platera: un caso de contaminación en el sistema de los géneros del primer teatro comercial*», lee la comedia anónima e inédita a la luz de las convenciones de los géneros teatrales tal como las ha fijado la crítica reciente. *La platera* parece un caso de difícil clasificación, que por sus rasgos podría situarse entre la comedia palatina y la urbana, y que es una muestra de la fluidez de la escritura, en cuanto a géneros se refiere, existente antes de la fijación de las fórmulas dramáticas de la década de 1590. A esa misma fluidez genérica, esta

vez en la vertiente del drama, nos remite el estudio de Debora Vaccari, «Las prácticas escénicas antes de la comedia nueva: el ejemplo de los *Los vicios de Cómodo*», comedia con claros puntos de contacto con los textos trágicos de la primera mitad de la década de 1580 y que a la vez se aleja de aquellos por su *lieto fine* y por una concepción dinámica del uso del espacio escénico.

Por su parte, Elena E. Marcello («*Los propósitos*: notas de lengua y dramaturgia») nos ilustra el caso de una comedia anónima que reúne y entrelaza un repertorio muy manido de motivos: ambientada en un entorno cortesano, *Los propósitos* despliega una trama hecha de intercambios de parejas y disfraces, con la tópica pareja de amigos, la presencia de un usurpador, el abandono de un niño con la correspondiente anagnórisis. El artículo se completa con el estudio de la lengua reflejada en el texto por sus copistas.

Cierra la sección monográfica el artículo de Roberta Alviti, «*El Auto de la conversión de Diogeniano*: unas calas sobre un texto de la colección Gondomar», que ofrece un acercamiento a uno de los autos de la colección, un texto de acto único de difícil clasificación dentro de la producción de tema religioso.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, ed., Miguel de Cervantes, *Comedia de la conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Real Academia Española/Espasa-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona, 2015, pp. 1020-1106.
- ANTONUCCI, Fausta, «Proyecto de investigación “El teatro español (1570-1700) y Europa: estudio, edición de textos y nuevas herramientas digitales” (convocatoria PRIN 2015)», en *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, eds. V. Orazi, F. Cappelli, I. Scamuzzi y B. Greco, AISPI Edizioni, Roma, 2019.
- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-24.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989a.
- ARATA, Stefano, *Miguel Sánchez, el «Divino», e la nascita della Comedia Nuova*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989b.
- ARATA, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M.V. Ojeda, ETS, Pisa, 2002, pp. 127-140.
- ARATA, Stefano, y Fausta ANTONUCCI, eds., *La enjambre Mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, Madrid-Sevilla-Valencia, 1995.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «comedia nueva». Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2014.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç, «La transmisión textual en las *Coplas manriqueñas* (1480-1540)», *Incipit*, VII (1987), pp. 95-117.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç, «Tipologia i gènesi dels cançoners. La reordenació de J i K», *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura*, XI (2000), pp. 355-395.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç, «Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso)», *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 21-56.

- BOURDIEU, Pierre, *Razones Prácticas. Sobre una teoría de la acción*, trad. T. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1997.
- CAMPANA, Patrizia, ed., Lope de Vega, *El molino*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte primera*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Milenio, Lérida, 1997, vol. I, pp. 1547-1686.
- CANAVAGGIO, Jean, ed., Morales, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1969.
- CATALÁN, Diego, «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III (1949), pp. 130-140.
- CIORANESCU, Alejandro, ed., Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Obras inéditas. I. Teatro*, Ediciones Goya, Santa Cruz de Tenerife, 1957.
- COTARELO Y MORI, Emilio, ed., *Obras de Lope de Vega Carpio (Nueva edición)*, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1916, vol. I.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- DUTTON, Brian, *et alii*, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1982.
- DURÁ CELMA, Rosa, *El teatro religioso en la colección del Conde de Gondomar: el manuscrito 14.767 de la BNE*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 2016.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 1-31.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español*, en *Obras de Leandro Fernández de Moratín*, Rivadeneyra, Madrid, 1857,⁴ pp. 147-225.
- FROLDI, Rinaldo, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, Università di Pisa, Pisa, 1962 (trad. esp. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1968; segunda edición revisada y ampliada, 1973).
- FROLDI, Rinaldo, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, vol. I, pp. 457-467.

- GIULIANI, Luigi, «La Tercera parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte tercera*, coord. L. Giuliani, Milenio, Lérida, 2002, pp. 11-59.
- GIULIANI, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, UAB-Milenio, Lérida, 2004, pp. 123-136.
- GIULIANI, Luigi, «Redes intertextuales en el primer teatro cervantino», en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, eds. M. Heredia Mantis y L. Gómez Canseco, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 2016, pp. 33-46.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón», *Criticón*, CXXIV (2015), pp. 185-202.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Nueva York, 1976.
- KROLL, Simon, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Peter Lang, Nueva York, 2017.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, ed., Lope de Vega, *Belardo el furioso*, en *Obras de Lope de Vega Carpio*, V, Real Academia Española, Madrid, 1895, pp. lxii-lxv.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, «Poesía popular y romancero», *Revista de Filología Española*, II (1915), pp. 105-136.
- MORENO GARBAYO, Justa, y Consolación MORALES BURERERO, «Obras de Lope de Vega en la Biblioteca de Palacio (inventario y precisiones)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXX (1962), pp. 339-392.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Los enredos de Martín, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón, Homenaje a Stefano Arata*, LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), pp. 589-601.
- OJEDA CALVO, María del Valle, *Comedia llamada Trato de Argel*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española-Espasa-Círculo de Lectores, Madrid/Barcelona 2015, pp. 839-929.
- PINEDA, Victoria, ed., Lope de Vega, *La amistad pagada*, en *Comedias de Lope de*

- Vega. Parte primera*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Milenio, Lérida, 1997, vol. I, pp. 1397-1545.
- PONTÓN, Gonzalo, ed., Lope de Vega, *El hijo de Reduán*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte primera*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Milenio, Lérida, 1997, vol. II, pp. 817-980.
- PRESOTTO, Marco, ed., Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte primera*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Milenio, Lérida, 1997, vol. III, pp. 115-254.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- RENNERT, Hugo A., y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1919.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, Elena MARCELLO y Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, eds., *La comedias española en sus manuscritos, Coloquio internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2014.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis» en «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), eds. L. Giuliani y V. Pineda, Biblioteca di Rassegna Iberistica, Venecia, 2018, pp. 147-190.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Calderón puntúa: signos de puntuación en sus manuscritos autógrafos y otros testimonios antiguos de sus obras», en *La puntuación de los textos teatrales*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Firenze University Press, Florencia (en prensa).
- VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.
- VARVARO, Alberto, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Liguori, Nápoles, 1964.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, 1933.
- WHITE, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.