

Katarin Escolar Regaira

Grado en Filología

2018/2019

*«Vida, muerte y colocación de san Isidro»: presentación y muestra de una comedia  
inédita del Siglo de Oro*

José Javier Rodríguez Rodríguez

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

## Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado, que lleva como título «*Vida, muerte y colocación de san Isidro*»: *presentación y muestra de una comedia inédita del Siglo de Oro*, pretende ser un ejercicio de transcripción y edición de un texto dramático del Siglo de Oro para conocer las diferentes tareas relativas a ese trabajo filológico. Por ello, será un estudio tanto bibliográfico como analítico, en la parte de introducción, como de edición en la propia transcripción y anotación del texto. En este sentido, intentaremos realizar la presentación y estudio preliminar de la obra escogida, *Vida, muerte y colocación de san Isidro* (1669), incluyendo las características de la comedia de santos y la comedia en colaboración. De esta manera, comenzaremos con una breve descripción y caracterización de la técnica de composición en colaboración, propia del Siglo de Oro español. Posteriormente, expondremos los elementos del subgénero hagiográfico más importantes, destacando aquellos que encontramos en la comedia escogida. Posteriormente, el análisis de la obra se realizará en torno a las convenciones de la comedia de santos presentes en la obra, así como haremos hincapié en algunos de los aspectos que la caracterizan como innovadora: la inclusión de nuevos motivos argumentales en torno a la vida y santidad de san Isidro y la mezcla de elementos profanos, sumamente importantes y presentes en la comedia, con los componentes propiamente sacros y propios de la comedia hagiográfica, evidenciando la innovación que supuso la comedia escogida en cuanto a la inclusión de varios elementos profanos en convivencia con los sacros, propios de las convenciones del género religioso. Finalmente, realizamos una muestra de edición y anotación parcial de un fragmento de la obra que hemos presentado y analizado anteriormente, incluyendo los criterios de transcripción, notas explicativas y correcciones de los propios autores que el manuscrito refleja.

# Índice

I. Primera parte: Introducción.....	3
1. Las comedias colaboradas: <i>Vida, muerte y colocación de san Isidro</i> .....	3
2. Las comedias sobre san Isidro .....	7
II. Segunda parte: Comentario de la comedia .....	8
1. Breve resumen de la comedia .....	8
2. La mezcla de lo sacro y lo profano .....	10
a) Los elementos «profanos».....	10
b) Los elementos específicos de la comedia hagiográfica.....	14
III. Tercera parte: ejemplo de edición anotada.....	17
1. Criterios de edición y anotación.....	17
2. Edición y anotación parcial de la comedia.....	19
IV. Conclusiones .....	25
V. Referencias bibliográficas .....	25

## **I. Primera parte: Introducción.**

Este Trabajo de Fin de Grado pretende ser un ejercicio de edición de un texto dramático áureo para conocer las diferentes tareas relativas a este trabajo filológico. El texto que hemos escogido es *Vida, muerte y colocación de san Isidro* (1669), una comedia colaborada de seis autores.

El trabajo se estructura como una edición, por lo que comienza con una presentación de la obra y estudio preliminar y termina con la edición y anotación propiamente dichas. Así, el trabajo consta de dos apartados: un capítulo introductorio en el que damos cuenta del contexto literario inmediato, las comedias en colaboración y las comedias sobre san Isidro, y de la propia obra a estudiar (autores, argumento y características destacadas); y la edición de un fragmento de la comedia, incluyendo los criterios de transcripción, el texto anotado y las correcciones que trae el manuscrito.

Contamos con un corpus que responde a dos razones. Primero, atenderemos a las características literarias del texto: el subgénero de la comedia de santos, que tuve oportunidad de estudiar en el TFM desde otra perspectiva (iconográfica); y el fenómeno de la comedia en colaboración, campo que se ha beneficiado recientemente de un notable interés crítico. Así, nos serviremos de una nómina de títulos relevantes como los de Dassbach (1997), Garasa (1960), Aragone (1971) o Sirera (1991), para la comedia de santos; y de Mackenzie (1993), Matas Caballero (2017), Lobato (2018), Alvití (2006) o Cassol (2010), en cuanto a la comedia en colaboración.

Por otro lado, atenderemos también a las características propiamente filológicas. El texto se encuentra conservado en un único testimonio autorizado, un autógrafo, con pocos errores, por lo que atendemos a una menor dificultad en cuanto a la filiación y aspectos crítico-textuales. En cambio, que la obra responda a varias manos y sus abundantes correcciones nos han dificultado la tarea, por lo que este es un buen ejercicio paleográfico y de familiarización con las caligrafías del Siglo de Oro.

### **1. Las comedias colaboradas: *Vida, muerte y colocación de san Isidro***

La estética barroca del siglo XVII promovía la creación a través de mecanismos de producción tradicionales pero también novedosos. Este es el caso de las comedias en colaboración, un proceso de escritura que gozó de gran popularidad a partir del segundo tercio del siglo XVII.

Como señala Mackenzie, este era un proceso de creación colectiva del teatro barroco español que satisfacía tanto al público como a la industria editorial<sup>1</sup>. Tradicionalmente, se creyó que su origen se debía a la necesidad de componer comedias de manera más rápida y eficaz. Sin embargo, Mackenzie fue la primera en poner en duda esta hipótesis<sup>2</sup>, pero fue Alviti quien posteriormente confirmó en el estudio de los autógrafos conservados que la escritura en colaboración no era más rápida que la composición por un solo autor<sup>3</sup>. Estudios más recientes han planteado que la asociación de ingenios se originó en el ámbito de las academias literarias, justas y certámenes, que reunían a artistas de todo calibre que componían obras poéticas y dramáticas en común para su propio deleite<sup>4</sup>. Dado su éxito, esta práctica compositiva acabó exportándose a la industria dramática del espectáculo.

Respecto a su marco cronológico, Cassol ha intentado sistematizar las posibles etapas de este particular modo de composición. Señala una primera etapa de experimentación entre 1619 y 1630, a la que sigue su auge entre 1630 y 1650, momento del que conservamos más autógrafos fechables, muchos con la participación de Calderón, Rojas Zorrilla, Mira y Amescua, Luis Vélez o Moreto. Estas comedias ya no eran ocasionales sino una práctica consolidada y habitual. Entre 1650 y 1680 la comedia colaborada se consolida como pieza de consumo, momento de mayor éxito en su representación y en el que componen Diamante o Matos Fragoso. Por último, a partir de 1680 y hasta la primera mitad del siglo XVIII comienza la decadencia de estas composiciones, como del teatro áureo en general<sup>5</sup>.

Como puede imaginarse, la composición de una comedia por varios autores requiere un proceso de escritura diferente al habitual. Tal y como señala Roberta Alviti, existieron dos modos de composición: diacrónica y sincrónica. La escritura en diacronía conllevaba que los poetas se sucedieran en la redacción, de manera que cada autor continuaba lo que el anterior había escrito. Por su parte, la composición en sincronía suponía la división previa del trabajo y una escritura simultánea de los comediógrafos que, posteriormente, unían todos los fragmentos para completar el texto. También señala que entre 1630 y 1640 la composición diacrónica fue la más habitual, momento a

---

<sup>1</sup> Mackenzie, 1993, p. 31.

<sup>2</sup> Mackenzie, 1993, p. 36.

<sup>3</sup> Alviti, 2017, p. 25.

<sup>4</sup> Madroñal, 1996, pp. 337-338.

<sup>5</sup> Cassol, 2012, pp.58-59.

partir del que no se observa una predilección especial por ninguno de los modos de composición hasta 1669, cuando la escritura en sincronía es estable hasta 1715<sup>6</sup>.

Esta técnica requería un mínimo de dos autores, hasta un máximo de nueve, aunque por norma general la mayoría de las comedias en colaboración reunían el trabajo de tres comediógrafos, uno para cada jornada. En este sentido, algunos se «especializaban» o tenían preferencia por algunas partes concretas de la comedia, como Diamante por la segunda jornada o de Calderón por el acto final (de hecho, se cree que el desenlace de las comedias se reservaba al autor de más prestigio de todos los colaboradores)<sup>7</sup>.

Además de tener gran aceptación entre el público de la época mediante su representación y reposición constante, gozaron también de éxito editorial. Como eran de autoría común, no se incluyeron en las *Partes* de comedias de cada autor. Así, su publicación se realizó en sueltas o tomos de colecciones de varios autores que surgieron a partir de 1636. Destaca la colección *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, cuyos 47 tomos se imprimieron entre 1652 y 1681, salvo un tomo adicional en 1712, recogiendo más de 70 comedias colaboradas<sup>8</sup>.

Como ya hemos adelantado, la comedia que hemos escogido para nuestro estudio es *Vida, muerte y colocación de san Isidro* (1669), de Pedro Lanini y Sagredo, Andrés Gil Enríquez (acto I), Francisco de Villegas, Juan Bautista Diamante (acto II), Juan de Matos Frago y Francisco de Avellaneda (acto III). La comedia nos ha llegado en un manuscrito de 1669 que actualmente conserva la Biblioteca del Centro de Documentación y Museo de Artes Escénicas del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, bajo la signatura VIT-165. Como se explicita en la portada del autógrafo, la obra fue compuesta para la compañía de Antonio de Escamilla. Alvití afirma que su técnica de redacción es sincrónica, ya que se observa una separación de autores por folios, es decir, entre cada intervención es recurrente encontrar fragmentos del folio o la vuelta completa de este en blanco, lo que indica que el autor siguiente no lo aprovechó, comenzando su parte en un folio nuevo<sup>9</sup>. Lo confirma la incoherencia entre personajes que se produce en el acto tercero (fol. 34r), donde encontramos una confusión entre los nombres de Beatriz y Bartola que es solo parcialmente corregida.

---

<sup>6</sup> Alvití, 2017, p. 20.

<sup>7</sup> Alvití, 2006, p. 17.

<sup>8</sup> Martínez Carro, 2018, p. 93.

<sup>9</sup> Alvití, 2006, p. 151.

Pedro Lanini y Sagredo (ca. 1640-1715), autor de la primera parte de la primera jornada (fols. 2r-6r), fue un productivo imitador de Calderón que comenzó su carrera hacia 1660. Conservamos numerosas comedias propias y colaboradas de diversa temática, observando una predilección por las comedias de santos. Estas eran notables espectacularmente pero, al parecer, deficientes en calidad literaria<sup>10</sup>.

Andrés Gil Enríquez (1636-1673), autor de la segunda parte de la primera jornada (fols. 7r-15v), fue un comediógrafo madrileño que sirvió a Felipe IV y Carlos II. Conservamos cinco comedias suyas, dos de ellas en colaboración, entre 1659 y 1673. Los estudiosos observan un buen manejo de la intriga en escena frecuente uso de los estereotipos de la comedia de amor y una completa caracterización psicológica de los personajes<sup>11</sup>.

Francisco de Villegas (¿-¿), autor de la primera parte de la segunda jornada (fols. 16r-21v), fue un comediógrafo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII del que hay muy pocos datos seguros. Se ha propuesto, incluso, que este nombre sea un pseudónimo de Enrique Gómez, aunque sin pruebas concluyentes<sup>12</sup>.

Juan Bautista Diamante (1625-1687), autor de la segunda parte de la segunda jornada (fols. 22r-27r), fue un comediógrafo madrileño de orígenes griego-portugueses celebrado en su tiempo, que comenzó su carrera literaria hacia 1652. Se conocen 46 comedias de atribución segura, 24 de ellas publicadas en dos *Partes* propias<sup>13</sup>. Fue considerado un versificador ágil y aficionado a las figuras retóricas y los recursos efectistas<sup>14</sup>.

Juan de Matos Fragoso (1608-1689), autor de la primera parte de la tercera jornada (fols. 28r-37r), fue un letrado portugués afincado en la corte madrileña de Felipe IV y Carlos II. Compuso numerosas comedias para corrales y palacio, obras poéticas de circunstancia y, asimismo, participó en las justas poéticas y certámenes literarios. Fue uno de los dramaturgos más fecundos de su época y el que más comedias colaboradas compuso. Se conocen vínculos profesionales y amistosos con otros poetas, con quienes

---

<sup>10</sup> Mackenzie, 1992, p. 245.

<sup>11</sup> Londero, 2002, pp. 223-227.

<sup>12</sup> Urzáiz, 2002, p. 720.

<sup>13</sup> Jauralde, 2012, p. 407.

<sup>14</sup> Pedraza y Rodríguez, 1981, p.564.

colaboró, como Moreto, Villaviciosa, Diamante y Cáncer. En 1658 publicó la *Primera parte* de sus comedias, la única que se publicó, con 12 títulos<sup>15</sup>.

Francisco de Avellaneda (ca. 1623-1684), autor de la segunda parte de la tercera jornada (fols. 38r-43r), fue un escritor dramático burgalés que debió su fama a los entremeses, los bailes y comedias de gusto costumbrista, además de a las colaboradas<sup>16</sup>.

## 2. Las comedias sobre san Isidro

La comedia que nos ocupa no fue la primera en llevar a las tablas al santo labrador de la villa y la corte. En primer lugar se conservan tres comedias de Lope de Vega. La primera, *San Isidro, labrador de Madrid* (editada en 1617) fue compuesta hacia 1598, inmediatamente antes de la publicación del poema hagiográfico *Isidro* (1599), que llevaba gestándose desde 1596<sup>17</sup>. No debemos olvidar el protagonismo del Fénix en los actos culturales de la canonización de san Isidro en 1622, ya que no solo fue el encargado de redactar la relación de las fiestas, sino que también compuso otras dos comedias para la ocasión: *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*. Antes de todo el ciclo de Lope sobre Isidro, se conserva en la colección Gondomar la comedia *San Isidro Labrador de Madrid y vitoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso*, compuesta probablemente antes de 1597<sup>18</sup>.

Las tres comedias compuestas por el Fénix nos brindan una visión de san Isidro canónica: nacimiento y conversión, desarrollo de la santidad, realización de milagros y apoteosis o muerte. Nos presentan los milagros habituales, así como pasajes que destacan la caridad del santo y episodios costumbristas de labradores. Por otro lado, en la comedia de la colección Gondomar pueden observarse ciertas diferencias: la mujer de Isidro no es María de la Cabeza, sino Toribia, e Iván de Vargas es sustituido por una pareja de campesinos (Remardo y Casida) que dejan sus tierras de labranza en manos del santo. Por contra, muestra los episodios habituales: los ángeles arando con los bueyes, la creación de una fuente en una peña o la intercesión en la batalla de las Navas de Tolosa, que asimismo incluirá Lope de Vega en su primera comedia.

Sin embargo, en la comedia colaborada podemos observar dos rasgos característicos que la distinguen de las anteriores: los motivos argumentales escogidos y la importancia

---

<sup>15</sup> Jauralde, 2012, p. 939.

<sup>16</sup> Pedraza y Rodríguez, 1981, p. 567.

<sup>17</sup> Sánchez Jiménez, 2010, p.17.

<sup>18</sup> García Mascarell, 2009, p. 190.



de los elementos profanos. La lectura de las comedias sobre el santo madrileño evidencia que las comedias del Fénix, especialmente las de 1622, presentan un relato hagiográfico menos detallado que la colaborada, que incluye temas inéditos en escena hasta el momento. En segundo lugar, resulta sumamente original el tratamiento de los elementos profanos y su inclusión dentro de una trama religiosa.

## **II. Segunda parte: Comentario de la comedia**

### **1. Breve resumen de la comedia**

La comedia comienza con un cuadro de drama palatino. Jarif, alcaide musulmán de Madrid, se ha enamorado de Elvira, mozárabe madrileña que sirve a su esposa Jarifa como dama de compañía, quien lo rechaza por razones morales, religiosas y también personales (puesto que quiere a un joven llamado Fernando). Cuando Jarifa descubre la infidelidad de su marido, una alarma militar pone fin al cuadro (fols. 2r-6r, romance e-o, Lanini y Sagredo).

Madrid es una ciudad sitiada. Alfonso VI se ha apoderado ya de los arrabales donde viven los mozárabes y tiene consigo a uno de ellos, de sangre notable, llamado Juan de Quintana. El rey está impaciente por el retraso de los refuerzos que espera de Segovia. Cuando, por fin, llegan, el rey reprende a su comandante, don Fernando Manuel. El noble segoviano, apremiado también por el riesgo que corre su amada Elvira en poder de Jarif, reacciona dirigiendo una incursión en la villa esa misma noche, lo que permite abrir la puerta de la muralla y que el ejército cristiano obtenga la victoria. Jarif muere en la batalla y Elvira corresponde a la cortesía de Jarifa tomándola bajo su protección. Terminado el enfrentamiento, don Juan de Quintana va en busca de su esposa, que se halla encinta. Al llegar a su casa, le sorprenden las señales sobrenaturales de alegría que acompañan al nacimiento de su hijo, a quien decide bautizar como Isidro, en honor de san Isidoro de Sevilla, de quien es devoto. En contraste con la alegría con que los cielos parecen saludar el nacimiento, el diablo se conjura para procurar la ruina de Isidro (fols. 6v-15v, silva de consonantes+romance i-o, Gil Enríquez).

El segundo acto deja de lado esta materia histórica y nos lleva a varios años después, cuando Isidro ya es un hombre en edad de casarse. El demonio persiste en su tarea de acabar con el futuro santo. Isidro decide casarse con María de la Cabeza, decisión que apoya su señor, Iván de Vargas. Sin embargo, el demonio aprovecha la situación para fomentar los celos de Pedro de Luján ante el casamiento. El padre de la prometida, Juan

de la Cabeza, acepta el matrimonio y pronto se disponen los preparativos para la boda. Isidro decide volver al trabajo antes de nada. El demonio aprovecha la ausencia de Isidro para animar a Pedro a presentar sus sentimientos a María, que le rechaza sin miramientos (fols. 16r-21v, silva de consonantes+romance i-o, Villegas).

Poco después, Isidro y su compañero están trabajando en el campo cuando el demonio acude hacia a ellos preguntando por Isidro y avisándole de que su honor está siendo agraviado por su mujer. El santo, viéndoles en conversación, es testigo de las intenciones del caballero y entristece. Sin embargo, María le dice a Pedro que cese su insistencia y se eleva en apariencia. Tras su fracaso, el demonio decide intentar acabar con Isidro por otros medios y acude a Iván de Vargas para decirle que Isidro no está arando su campo, ya que se pasa los días rezando. Cuando Iván visita sus tierras se produce el milagro más conocido: dos ángeles están arando el campo con dos parejas de bueyes mientras Isidro no está. Iván se convence la mentira del demonio y decide hablar con Isidro, quien ante la sed de su amo, hace brotar agua de una peña (fols. 22r-27r, redondillas+romance a-e+redondillas+romance e-a, Diamante).

El tercer acto se abre con una trama propia de un drama de honor. Mientras todos duermen en casa de don Pedro de Avendaño, don Luis de Mendoza ha visitado a Isabel y sale de la casa a escondidas con la ayuda de la criada Juana. El ruido despierta al dueño de la casa, que interroga y amenaza a Juana, quien confiesa con facilidad. Don Pedro decide contar con la mediación de Isidro antes de vengar el agravio y le pide que hable con don Luis para que despose a su hija y le permita recuperar su honor. El santo decide ayudarlo y cuando ambos se encuentran, el galán, creyendo que Isidro está al corriente de lo sucedido por inspiración divina, cambia su primera intención y confirma que cumplirá con su palabra. Tras esto, Diego, el hijo de Isidro y María, cae en un pozo, aunque consigue salvarse milagrosamente: el agua comienza a brotar y el niño sube por la boca del pozo. Sus padres deciden hacer un voto de castidad para agradecer la intercesión por su hijo. Salen dos ángeles y el Niño Dios en apariencia señalando que su casa se convertirá en un templo en el futuro. María decide mudarse a una ermita permanentemente (fols. 28r-37v, redondillas+romance i-o+redondillas+romance a-a+romance e-o, Matos Fragoso).

Tras un salto temporal, Isidro se encuentra gravemente enfermo. Don Pedro promete ayudar a su hijo y acogerle, así como Gil se propone volverse ermitaño en su honor. Isidro vaticina que en el futuro un sucesor de Pedro de Avendaño será el encargado de

construir un templo en el que su cuerpo descansa. El santo labrador pide a Dios que le acoja en su seno y aparecen ángeles que ayudan a ascender al alma del santo. Finalmente, la comedia acaba con la aparición de un ángel que muestra el diseño de un templo que Madrid dona al labrador (fols. 38r-43r, redondillas+romance e-o+romance í, Avellaneda).

## **2. La mezcla de lo sacro y lo profano**

Una de las características más notables del arte y teatro barrocos es la mezcla de elementos de diferentes estilos y géneros en las obras, lo que permite que estas adquieran una significación polifacética. Aunque no era esencial para retratar la santidad, los elementos profanos podían aparecer en las comedias hagiográficas como tramas secundarias, personajes cómicos o temas seculares, adaptando los diferentes géneros de la comedia al medio teatral hagiográfico y como elemento complementario para la conformación de la santidad del protagonista<sup>19</sup>. Teniendo esto en cuenta, la comedia escogida muestra una nómina de elementos profanos muy significativa en equilibrio total con los elementos hagiográficos, aunque esto no sea una característica esencial y constante de la comedia hagiográfica.

### **a) Los elementos «profanos»**

Como ya hemos señalado, Dassbach señala que algunas comedias de santos del XVII incluían el elemento profano, de tres maneras: tramas secundarias, personajes cómicos como el gracioso y temas seculares<sup>20</sup>. En el caso de la comedia que nos ocupa, lo profano es bastante visible y significativo dentro del argumento y, además, encontramos estos elementos bastante bien delimitados por la estructura misma de la comedia. En este sentido, el primer y tercer acto son los que más densidad de aspectos cómicos tienen, mientras que el acto central está más enfocado a los patrones específicos de la comedia hagiográfica y la manifestación de lo sobrenatural.

Dassbach señala que existen tres tipos de tramas secundarias en la comedia de santos según su temática: amorosa, histórica y costumbrista<sup>21</sup>. Generalmente, estas composiciones presentaban alguna de ellas, si es que decidían incluir elementos profanos. Sin embargo, la comedia colaborada que nos ocupa es de nuevo innovadora,

---

<sup>19</sup> Dassbach, 1997, pp. 125-126.

<sup>20</sup> Dassbach, 1997, p. 126.

<sup>21</sup> Dassbach, 1997, p. 131.

ya que presenta los tres tipos anteriormente señalados, distribuidos en cada una de las jornadas.

De esta manera, la primera jornada se encuentra compuesta según los patrones de una comedia histórica. Escenifica el asalto a la ciudad como una campaña más de la Reconquista. De esta manera, encontramos dos bandos enfrentados, moros y cristianos, representados por sus mandatarios (Jarif, Alfonso VI o don Fernando). Al comienzo de la comedia, las expectativas del espectador o lector se rompen, ya que no hay rastro de las convenciones de las comedias de santos. Ni siquiera hay un santo. Como señala Dassbach, la inclusión de tramas históricas en las comedias hagiográficas se debía a la importancia del contexto histórico y social para el posterior desarrollo de la santidad del santo, es decir, se insertaban las circunstancias históricas siempre y cuando estas fueran pertinentes<sup>22</sup>. En este caso, la trama histórica es la que introduce la comedia como presentación de las raíces del santo a través de la participación de Juan de Quintana, padre de Isidro, en la reconquista de Madrid, ciudad que acoge la devoción del santo. Merece la pena recordar que es la petición que hace Juan de Quintana a san Isidoro de Sevilla la que ayuda en la toma de la ciudad, lo que será decisivo para que aquel decida llamara Isidro a su hijo recién nacido.

Además, esta primera jornada incluye cuadros convencionales entre Jarifa, Jarif y Elvira, más próximos a una trama amorosa que histórica. Sin embargo, el enredo amoroso y el desenlace piadoso por parte de Elvira, que no injusticia a Jarifa tras su derrota y pérdida de su marido, sino que la acoge bajo su protección, funciona en el argumento como evidencia de la bondad del cristiano, en este caso una mozárabe<sup>23</sup>.

La segunda jornada nos presenta las características de una comedia hagiográfica: un santo, milagros, elementos sobrenaturales o fuerzas del mal intentando obstaculizar la santidad de Isidro. Sin embargo, creemos que este acto presenta un componente profano muy importante, los elementos costumbristas. Generalmente, se ha entendido que la inclusión de lo cotidiano en las comedias de santos se debía a una necesidad de actualizar el santo y conectarlo con el espectador del Siglo de Oro. La santidad se hacía terrena y verosímil, cercana al público de las obras que veía reflejados ciertos aspectos de su día a día en la representación, dotando al argumento de un tono alegre y menos

---

<sup>22</sup> Dassbach, 1997, p. 135.

<sup>23</sup> La propia comedia da la definición de *mozárabe* en una intervención de don Fernando: «Esta es mozárabe. Ya / sabéis que tomó principio / este nombre en los cristianos / que mezclados y abatidos / con los árabes vivían» (fol. 10v).

grave<sup>24</sup>. Salomon relaciona este hecho con la configuración de una imagen del santo como villano devoto y caritativo, gracias a la asociación de un valor religioso al estado de la naturaleza y lo villano, por su ingenuidad y fe emocionada<sup>25</sup>. En este sentido, tan solo la lectura del segundo acto evidencia el fuerte componente costumbrista que presenta, especialmente alrededor de la labranza, el labrador y la vida en el campo. Este aspecto es fundamental a la hora de conformar la figura de san Isidro, el santo labrador, de ahí que la mayoría de las comedias que protagoniza incluyan este tipo de elementos. En la comedia estos se presentan a través de los propios actos de Isidro, que durante la celebración por su futuro matrimonio decide retornar al trabajo (fol. 20v) o su encomio al esfuerzo en el campo y a sus frutos (fols. 22r-23r). Además, no es extraño que la mayoría de los milagros concentrados en este acto estén estrechamente relacionados con la labranza: la aparición de dos ángeles con bueyes que aran el campo en su ausencia (fols. 26r-26v) y la fuente que Isidro hace brotar de una peña ante la sed de su amo (fols. 26r), que cierra la jornada.

Al igual que ocurría en el primer acto, la segunda jornada vuelve a presentar ciertos elementos de tema amoroso, en este caso relacionados con el honor del protagonista. Como ya hemos relatado, el demonio intenta arremeter contra el honor del santo a través de Pedro de Luján, a quien anima a cortejar a María de la Cabeza, futura esposa de Isidro. De esta manera, el santo ve su honor agraviado, pero pronto la virtud y pureza de María se muestra en su ascensión, signo de que la injuria no era sino una farsa del demonio.

Por último, la última jornada presenta las convenciones de una trama amorosa, al estilo de una comedia de honor. Esto es fácilmente reconocible desde su inicio, cuando se nos presenta un cuadro nocturno tópico: el amante intenta salir a hurtadillas de la casa de su cortejada con la ayuda de la criada sin que se entere su padre. De esta manera, Pedro de Avendaño, que pronto se entera de lo sucedido, ve su honor y el de su hija agraviados y antes de tomar la justicia por su mano prefiere pedir la intercesión de Isidro. El estudio de Dassbach para las tramas secundarias gira en torno a tres posibilidades: el rechazo del santo hacia terrenal y, por tanto, su vida sentimental; el apego del santo por las debilidades terrenales que, posteriormente, tiene como desenlace la conversión del protagonista y el abandono de tales intereses; o el contraste de la vida del santo con

---

<sup>24</sup> Dassbach, 1997, p. 137.

<sup>25</sup> Salomon, 1985, p. 350.

otros personajes que son los protagonistas de esta trama secundaria<sup>26</sup>. La comedia colaborada presenta una trama amorosa del tercer tipo, es decir, el motivo amoroso se articula como una relación de contrarios: perfección del santo frente a las pretensiones mundanas del resto de los personajes.

Como hemos podido observar, es significativo que, si bien cada jornada tiene elementos de otros subgéneros dramáticos como la comedia histórica o de honor, todas ellas presentan en mayor o menor medida elementos propios de una trama amorosa secundaria. Por ello, el contraste entre la cotidianidad de los personajes secundarios y la elevada espiritualidad del santo está presente durante toda la comedia y contribuye a la conformación de su santidad y a su reconocimiento por parte del receptor de la obra.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, podemos observar la división de las tramas secundarias en cada acto con funciones específicas y diferenciadas. La trama histórica del primer acto se construye como fundamento y base para la santidad posterior, como explicación de la génesis de san Isidro, apuntando sus raíces históricas como santo nacional, ligado a la Reconquista, y madrileño, ligado al origen del Madrid cristiano<sup>27</sup>. Por su parte, los elementos costumbristas integrados en la segunda jornada funcionan como mecanismo de identificación del público con el protagonista, acercándolo a su propia experiencia y cotidianidad. Para finalizar, la trama amorosa del último acto, muy próxima al subgénero de comedia de honor, se configura como una manifestación más de la santidad de Isidro, que debe actuar como intermediario e intercesor, ya no en el plano espiritual o sobrenatural, sino también en el terrenal.

Por último, otro de los elementos profanos que Dassbach señala como recurrentes en las comedias hagiográficas son los personajes cómicos, es decir, la figura del gracioso. La investigadora señala que aunque no es el único elemento cómico, es el más importante, por ser la fuente de humor y de contraste entre la perfección del santo y las debilidades humanas del resto. De esta manera, la función del gracioso en las comedias de santos puede ser de tres tipos: imitar o parodiar la ejemplaridad del santo, intercambiar su papel con este, o abandonar al santo y seguir su propia vocación<sup>28</sup>. En este sentido, encontramos en la obra dos graciosos. El primero de ellos, Frisón, no conoce a Isidro ni

---

<sup>26</sup> Dassbach, 1997, pp. 131-134.

<sup>27</sup> No solo las raíces del santo, sino también del encargado de construir el templo cuya colocación esta comedia celebra: un sucesor de Pedro de Avendaño, presente en la tercera jornada, quien a su vez parece dar a entender que descende de don Fernando, personaje del primer acto, ya que procede de Segovia y tiene una espada que sirvió en la defensa de Madrid contra los moros (fol. 28v).

<sup>28</sup> Dassbach, 1997, p. 146

comparte ninguna escena con él, sino que aparece en la primera jornada como sirviente de don Fernando durante la toma de Madrid. Este personaje es el portador de todas las flaquezas humanas. La función de este gracioso no está directamente relacionada con la figura del santo, sino que funciona como contrafigura del galán o caballero cristiano, don Fernando, al cual sirve como escudero<sup>29</sup>. En segundo lugar, encontramos en el resto de la obra a Gil y Bartola, que funcionan como pareja de graciosos al estilo convencional de las comedias hagiográficas, es decir, como acompañantes del santo y, a su vez, como contraste ético-moral con alto grado de humor. En cualquiera de los casos, su función dramática como graciosos es la de aportar humor y desenfado al grave argumento de la trama histórica, rebajando su tensión con la comicidad.

### **b) Los elementos específicos de la comedia hagiográfica**

La comedia de santos y su composición tenía que tener en cuenta no solo la finalidad estética y espectacular, sino también factores del tipo didáctico, político, religioso y propagandístico. El teatro, y sobre todo el religioso, era un instrumento de poder y adiestramiento del público<sup>30</sup>. Para que este sistema diera resultado, debían servirse de aquellos elementos dramáticos y espectaculares que hicieran de sus obras productos aptos para el consumo, como la tramoya y lo sobrenatural, además de la ya estudiada comicidad e inclusión de elementos profanos. Este teatro didáctico aseguraba la recepción de sus principios mediante altas dosis de entretenimiento.

Debemos entender que la obra que nos ocupa estaba compuesta no solo para una compañía en concreto, la de Antonio de Escamilla, sino también para una circunstancia concreta: la «colocación», tal y como dicta su título. Aunque no encontramos ninguna referencia en la bibliografía consultada que pueda explicar la naturaleza de esta posible ocasión de representación, la propia comedia ha hecho que nos aventuremos a establecer una hipótesis: que la comedia se representara para celebrar la colocación de las reliquias y restos del santo en la capilla de san Isidro de la Iglesia de san Andrés (Madrid) en 1669, cuando finalizó su construcción<sup>31</sup>. Sin embargo, no contamos con documentación que avale esta posibilidad, más allá del testimonio de la propia la comedia en sus últimos folios: el vaticinio del santo de que un sucesor de Pedro de Avendaño construirá o impulsará la construcción de un templo para sus restos (fol. 41r),

---

<sup>29</sup> Aragone, 1971, p. 182.

<sup>30</sup> Sirera, 1991, p. 56.

<sup>31</sup> Bonet, 1984, p. 43.

heredero que suponemos corresponde al presente de los espectadores; y la intervención final del ángel, que señala la última apariencia de la comedia, esto es, el cambio de decorado que permitía ver una representación pictórica del templo recién inaugurado:

UN ÁNGEL      Devotos de Isidro,  
                      mirad. Advertid.  
                      Veréis el diseño  
                      en sombras allí  
                      del templo que amante  
                      le dona Madrid  
                      al gran labrador  
                      siempre más feliz.<sup>32</sup>

Si seguimos la clasificación de Dassbach, nos encontramos ante una comedia que presenta a su protagonista como santo hacedor de milagros, es decir, que exhibe sus poderes y milagros extraordinarios como manera de autenticar su santidad, que de otra manera no sería visible a ojos mundanos<sup>33</sup>. Así, debemos prestar atención a la manera de presentar la vida del santo en la comedia, esto es, qué motivos argumentales se han seleccionado para el desarrollo de la acción de la obra. En este sentido, muchos de los escogidos para la conformación del argumento hagiográfico tienen como fuentes hagiografías<sup>34</sup> y obras literarias previas<sup>35</sup>. Sin embargo, la obra presenta en su argumento pasajes de la vida de san Isidro inéditos hasta el momento en las comedias dedicadas a él y cuya fuente no se registra anteriormente: los celos que infunde el demonio a Isidro mediante Pedro de Luján (fols. 17v-18r), el encomio explícito al trabajo del labrador (fol. 22v)<sup>36</sup>, el milagro de la salvación de Diego (fol. 34r) o la alusión al templo que debe construirse en conmemoración de su santidad (fols. 36r, 43r). De esta manera, observamos que se han incluido novedades sobre todo en el terreno de lo sobrenatural, que en escena Dassbach identifica con la espectacularidad, imprescindible para mostrar y ratificar la santidad del protagonista a nivel religioso y teatral, materializando en escena los conceptos teológicos que querían difundirse y para llamar el interés del público<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> Lanini., 2013, fol. 43r.

<sup>33</sup> Dassbach, 1997, p. 69.

<sup>34</sup> Merece la pena destacar la atribuida a Juan Diácono (siglo XIII), su renovación y ampliación de manos de Alonso de Villegas (1592) y las compuestas por Hernán Pérez (1604) o Jaime Bleda (1622).

<sup>35</sup> Fundamentalmente el poema hagiográfico *Isidro* (1599), de Lope de Vega, y las comedias de santos señaladas en la primera parte de este trabajo.

<sup>36</sup> Queremos precisar que si bien sí encontramos el tema de la labranza y su alabanza en otras comedias y fuentes, en ningún caso estas manifestaciones son tan profundas ni extensas como la que presenta la comedia colaborada.

<sup>37</sup> Dassbach, 1997, p. 90.



Una de las características fundamentales e indisolubles de la comedia de santos es la representación de los milagros del protagonista. Aunque teológicamente son la base de la santidad, escenográficamente no son tan vistosos como las apariencias o visiones, ya que, generalmente, se representaban sin apenas tramoya. La comedia representa dos milagros del santo: Isidro hace brotar agua de una peña para su amo sediento (fol. 26v) y la salvación de Diego que consigue salir de un pozo por intervención divina (fol. 35r). El primero ya se había representado en otras ocasiones, como en *San Isidro, labrador de Madrid* (1617), de Lope de Vega y los podemos encontrar en las fuentes hagiográficas. Sin embargo, la salvación de Diego se representa por primera vez en el teatro español en la comedia colaborada y no se encuentra registrado por ninguna de las hagiografías más conocidas. Por ello, es posible que se tratase de una leyenda hagiográfica popular, no registrada por escrito, y que su presencia en el imaginario del público explique su reflejo en el argumento.

En segundo lugar, la comedia presenta varias apariencias, los elementos más espectaculares del subgénero hagiográfico. Además de la tramoya, se sirven de sencillos montajes escénicos: descubrimientos, elevaciones o trampillas en el tablado<sup>38</sup>. Encontramos cuatro pasajes que se sirven de la apariencia: la ascensión de María y la correspondiente caída del demonio tras conocer la mentira que le ha contado a Isidro (fol. 24r), la aparición de dos bueyes y dos ángeles para arar el campo en ausencia de Isidro (fol. 26r), la ascensión de Isidro y su mujer para realizar su voto de castidad junto a la apariencia dos ángeles y el Niño Dios (fol. 36v) y la ascensión del alma de san Isidro tras su muerte (fol. 42v).

Por último, encontramos en la obra numerosas intervenciones angélicas y diabólicas a favor y en contra del protagonista, uno de los elementos preferentes en la comedia hagiográfica. Estas hacen que la divinidad se personifique y funcione como un personaje más<sup>39</sup>. En cuanto a la participación de las fuerzas del mal en las comedias, por norma general el demonio atenta contra la virtud del santo mediante el disfraz, la mentira y el conflicto con otros personajes<sup>40</sup>. En la comedia este conflicto espiritual es especialmente relevante en la segunda, aunque también se observa en la primera y la última: la presentación del demonio y su contienda con el futuro santo (fols. 16v-15v), fomenta los celos de Pedro de Luján (fols. 17v-18r), anima a este a declarar su amor a

---

<sup>38</sup> Dassbach, 1997, p. 101.

<sup>39</sup> Dassbach, 1997, p. 110.

<sup>40</sup> Dassbach, 1997, p. 111.

María de la Cabeza (fol. 21r), se disfraza de labrador y acude a Isidro para avisarle de que su honor ha sido agraviado, mintiéndole (fol. 24v), el demonio acude a Iván de Vargas y le dice que su campo está desatendido por Isidro<sup>41</sup> (fol. 26r) y la derrota final del demonio tras la muerte del santo (fol. 41v).

Por su parte, los ángeles son guías y protectores del santo, que ayudan a eliminar los obstáculos que el demonio y las fuerzas del mal interponen en su camino hacia la santidad<sup>42</sup>. En este sentido, encontramos la intercesión divina en cinco ocasiones: la aparición angélica que anuncia el nacimiento de Isidro (fol. 14v), dos ángeles con dos parejas de bueyes aran el campo cuando Isidro no está (fol. 26r), dos ángeles anuncian que su casa se convertirá en un templo en el futuro, junto a la aparición del Niño Dios que asiste a su voto de castidad (fol. 36r), varios ángeles ayudan a ascender el alma del santo tras su muerte (fol. 42v) y un ángel cierra la comedia dirigiéndose al público y dando noticia del templo que Madrid ha donado a san Isidro (fol. 43r), es decir, la «colocación» y posible circunstancia de representación de la comedia colaborada.

### III. Tercera parte: ejemplo de edición anotada

#### 1. Criterios de edición y anotación

La comedia se conserva en un único manuscrito de 43 folios de 22 cm<sup>43</sup>. Es un autógrafo, por tanto un testimonio de gran autoridad, que contiene muy pocos errores y, además, carece de ediciones modernas. Así, no es necesaria la realización de cotejo de testimonios y de aparato de variantes, aunque sí registramos las correcciones que trae el manuscrito. Nos limitaremos a transcribir, editar y anotar un fragmento de la obra, concretamente el primer cuadro de la tercera jornada (fols. 28r-30v), autógrafo de Matos Fragoso.

Resulta necesario presentar las normas de edición y anotación que vamos a seguir en este trabajo. Para ello, nos hemos servido de los criterios de edición establecidos por el grupo de investigación PROLOPE<sup>44</sup>. Modernizaremos las grafías siempre que no alteren la pronunciación de la época, según los ejemplos que recogemos a continuación:

$$\begin{aligned} \langle z \rangle \sim \langle \zeta \rangle &\rightarrow \langle c \rangle + e, i \\ &\quad \langle z \rangle + a, o, u \\ \text{hazer (fol. 28r)} &\rightarrow \text{hacer (v. 1)} \end{aligned}$$

---

<sup>41</sup> Como veremos, esta injuria tendrá su reacción inmediata por parte de las fuerzas angélicas divinas: dos ángeles en forma de bueyes aran el campo mientras Isidro no está.

<sup>42</sup> Dassbach, 1997, p. 111.

<sup>43</sup> *Manos teatrales*. Recuperado el 26 de abril de 2019.

<sup>44</sup> Blecua, 2008.

<s> ~ <ss> → <s>  
passito (fol. 28r) → pasito (v. 17)

<v> ~ <b> → <v> o <b> según la norma moderna  
ba (fol. 28v) → va (v.24)

<u> ~ <v> con valores consonánticos → <v>  
uete (fol. 28r) → vete (v. 10)

<h> ~ <Ø> → <h> o <Ø> según la norma moderna  
elado (fol. 30r) → helado (v. 131)

<x> → <j> + a, e, o, i, u  
<g> + e, i  
exercicio (fol. 29v) → ejercicio (v. 121)

<i> ~ <y> → <i>  
oyrlo (fol. 29r) → oírlo (v. 85)

<qua-> → <cua->  
quando (fol. 28r) → cuando (v. 14)

Se separarán las contracciones habituales según los usos modernos, como en el ejemplo que sigue:

<desta> → <de esta>  
desta (fol. 28v) → de esta (v. 53)

A todo esto, le sumaremos la modernización de la puntuación, el uso de la tilde y de las mayúsculas y las minúsculas según la regla ortográfica actual. Se transcriben las acotaciones de apartes del manuscrito, marcando su extensión con paréntesis ( ), así como los no señalados en el autógrafo. Los paréntesis que registre el manuscrito para los incisos se sustituirán por guiones largos (ej. v. 14) para evitar el equívoco. Anotaremos los defectos materiales del manuscrito que nos impidan leer todo lo escrito, resaltando en el texto la pérdida con corchetes [ ]. Por último, hemos sangrado el comienzo de cada estrofa, así como hemos numerado los versos transcritos de cinco en cinco a partir de uno por cuestiones prácticas, aunque recordamos que este fragmento corresponde a la tercera jornada y no al comienzo de la comedia.

Se incluyen a pie de página las notas explicativas del texto, que señalan formas o significados de palabras o expresiones que no quedan claras tras la consulta del *Diccionario de la Lengua Española*, referencias eruditas del texto y convenciones de la comedia nueva.

Por su parte, las correcciones del autor en el propio manuscrito se recogen al final de la transcripción, señalando el testimonio del autógrafo bajo la denominación de *Ms.* Para señalar las correcciones hemos seguido las siguientes convenciones:

- </> Adición en la línea
- <> Adición en la entrelínea
- <-a> Supresión por tachadura
- <a+e> Sustitución por superposición de una letra (E) sobre otra (A)
- <...> Texto ilegible

## 2. Edición y anotación parcial de la comedia

*Sale Juana trayendo de la mano a don Luis como a oscuras*

JUANA	¿Que hubiste de hacer tal ruido?		
DON LUIS	El broquel se me cayó.		
JUANA	Con el golpe pienso yo que el viejo nos ha sentido. Camina presto.		
DON LUIS	Recelo		5
	si a oscuras la puerta ignoras.		
DON PEDRO	¿Ruido en mi casa a estas horas? ¡Dame una espada, Leonelo!	<i>Dentro</i>	
JUANA	¿Hay desdicha más cruel? Vete, por Dios (¡yo estoy muerta!), que esta, don Luis, es la puerta.		10
DON LUIS	(Perdona, doña Isabel, que tú la culpa has tenido – cuando una dicha he logrado – de que entre aquí enamorado quien sale ya arrepentido.)	<i>Aparte</i>	
			15
JUANA	Ahora bien, quiero pasito irme un pié tras otro andando. Ven aquí que voy callando y llevo el miedo en un grito. Ánimas y Dios, aquí socorredme en esta lucha.	<i>Vase</i>	20

---

<sup>1</sup>*Acot como a oscuras*: expresión frecuente en las acotaciones de las comedias de la época, tal y como podemos observar en *La dama duende*, de Calderón (vv. 1999*Acot* y 2245*Acot*). Es una advertencia dirigida a los actores, que deben moverse como a tientas. Esa manera de moverse, informaba al público de que la acción transcurría de noche o a oscuras, ya que en los corrales de comedias se representaba con luz natural y no se podía oscurecer el tablado.

<sup>7</sup>*Acot Dentro*: convención dramática de la época que señala que esas palabras no se pronuncian en el tablado, sino en el vestuario, fuera de la visión del público.

<sup>19</sup> *ven*: apelación a los espectadores frecuente en los graciosos. Este tipo de llamadas al público las encontramos a lo largo de la obra, como en el v. 41 de esta misma edición.

*Sale don Pedro viejo en jubón con la espada desnuda y una vela en la mano*

DON PEDRO	Hacia aquí el ruido se escucha. ¿Quién va? ¿Quién es?		
JUANA	¡Ay de mí! Yo soy, señor. (De turbada aun no acierto a responder.)	<i>Aparte</i>	25
[DON PEDRO]	¿Qué haces aquí?		
JUANA	¿Qué he de hacer?		
<i>Pone don Pedro la vela sobre un bufete</i>			
DON PEDRO	¿Tú a estas horas levantada? Habla.		
JUANA	(El viejo es un Nerón y tiene cólera brava.) Señor, la verdad yo estaba...	<i>Aparte</i>	30
DON PEDRO	¿En qué? ¡Acaba!	<i>Tem[blan]do</i>	
JUANA	En oración, que aquel labrador honrado que está por santo tenido siempre que a casa ha venido que la tenga me ha encargad[o].		35
DON PEDRO	Y dime, cuando en rigor ésta verdad haya sido, ¿quién pudo hacer aquel ruido?		
JUANA	Eso es el diablo, señor. (No den por mi vida un higo.)	<i>Aparte</i>	40
DON PEDRO	(¡Qué mal informa, ah dolor, en la causa de un honor la turbación de un testigo!) Ven acá, ¿sabes quién soy?		45
JUANA	(¡Muerta estoy!)		
DON PEDRO	¡Acaba, dilo!		
JUANA	Don Pedro eres de Avendaño,		

---

22Acot *en jubón*: medio vestido, lo que recuerda al público la intimidad y precipitación de la acción.

22Acot *una vela en la mano*: la vela refuerza la sugestión de nocturnidad.

27Per DON PEDRO: la hoja está rota y no deja ver las letras.

27Acot *bufete*: 'Mesa portátil' (*Autoridades*, 1726).

29 *Nerón*: emperador romano (37-69 d. C.) considerado como tirano y que destacó por su crueldad. Esta analogía entre Nerón y la maldad ya se encuentra registrada en otras obras literarias de la época, como en los capítulos XXXIII y XXXV de la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía.

31Acot *temblando*: las letras entre corchetes no son legibles por la encuadernación.

36 *encargado*: la encuadernación no deja ver la última letra.

41 *No...higo*: de nuevo un guiño al público frecuente en los graciosos.

47-52 *Don...prodigio*: este reconocimiento de la procedencia de Pedro de Avendaño y su relación con Segovia y la defensa de Madrid en la Reconquista se debe entender como enlace entre la tercera y la primera jornada. Así, don Pedro se descubriría al espectador como descendiente de don Fernando, héroe del drama histórico que se representa en el primer acto.

	cuyo estirpe esclarecido debes a Segovia.	
DON PEDRO	¿Y sabes que este acero vengativo en defensa de Madrid fue de los moros prodigi[o?]	50
JUANA	(Y ahora lo es de esta cristiana.)	
DON PEDRO	¿Sabes que los rayos limpios del sol a mi honor no igualan?	55
JUANA	Todo, señor, lo he sabido.	
DON PEDRO	Di, ¿quién entra en esta casa?	
JUANA	A ella jamás ha venido persona alguna si no es ese labrador, Isidro,	60
	de quien eres tan devoto, que es hombre santo y sencillo.	
DON PEDRO	Pues, ¿cómo, si me conoces, me niegas lo que yo he visto?	
JUANA	Señor, si yo lo supiera, ¿qué me costara el decirlo?	70
DON PEDRO	Viven los cielos, villana, que tu semblante me ha dicho cuanto tu lengua me calla y así agora (¡ay, honor mío!), me has de decir la verdad, o has de morir a los filos de este penetrante acero, que el corazón adevino me anuncia alguna desdicha.	75
	¡Habla, aleve!	80
JUANA	Señor mío, yo la diré.	
DON PEDRO	Pues, ¿qué aguardas?	
JUANA	Mi señora...	
DON PEDRO	(Mal principio.) ¿Mi hija?	
JUANA	Sí, señor.	
DON PEDRO	Prosigue.	
JUANA	Quiere bien...	
DON PEDRO	(¡Tiemblo de oírlo!)	85
JUANA	...a un caballero...	
DON PEDRO	(¡Qué pena!)	

48 *estirpe*: obsérvese el género masculino de la palabra. No encontramos registros de su uso como sustantivo masculino, sin embargo, Fernández Ramírez (1986, p.116) señala que ciertos nombres en –e han presentado vacilación genérica, entre ellos *estirpe*. Además, debemos recordar el origen portugués del autor, por lo que podría tratarse también de una hipercorrección en analogía con otros sustantivos como *linaje* o *viaje*.

53 *prodigio*: la última letra no puede verse por la encuadernación.

54-55 *los...igualan*: metáfora del honor ya presente en otras obras, como *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca (vv. 2109-2115).



	donde antes que a su ejercicio va a misa todos los días.) Mira, Juana, que te digo que a Isabel no le des parte de lo que aquí ha sucedido, que te costará la vida.		125
JUANA	Callaré como un novicio. (¡Pobre Isabel!)		
DON PEDRO	(¡Ah, hija, aleve!)	<i>Aparte</i>	
<i>Sale doña Isabel apresurada</i>			
DOÑA ISABEL	Dime, Juana, si ha salido don... (¿pero qué es lo que veo? ¡Mármol soy helado y frío!)		130
DON PEDRO	(¡Matarella!, pero, cielos, disimular es preciso hasta ver si hallo remedio con la industria que imagino.)	<i>Aparte</i>	135
DOÑA ISABEL	¿Tú vestida a tales horas? Una criada me dijo que estabas ya levantado y a novedad he tenido que madrugues tanto.		
DON PEDRO	Oí en aquesta pieza ruido y, juzgando eran ladrones, quise examinar yo mismo toda la casa.		140
DOÑA ISABEL	(Alma, albricias, nada mi padre ha sabido pues me habla tan reportado.)	<i>Aparte</i>	145
DON PEDRO	(Paciencia, cielos divinos, porque importa asegurarla.) Pero no es este el motivo (ah, ingrata) de mi desvelo.	<i>Aparte</i> <i>A ella</i>	150
DOÑA ISABEL	¿Pues qué tienes?		
DON PEDRO	Tengo hijos que han de acabarme la vida. Tengo un veneno escondido que ardiente el pecho me abrasa, un áspid, un basilisco, una ponzoña, una rabia y un dolor tan no entendido que es imposible callarlo y es imposible decirlo.	<i>Vase</i>	155

131 *mármol soy helado y frío*: metáfora común para expresar estupefacción y asombro, que podemos encontrar en *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca (v. 2460).

141 *pieza*: palabra utilizada en el sentido de ‘habitación’, acepción que recoge el *DLE* en octavo lugar y que era corriente en la literatura áurea.



DOÑA ISABEL	¿Qué es esto, Juana?	
JUANA	Señora,	160
	huyamos, por Jesucristo,	
	siquiera hasta Filipinas.	
	Toda la trama ha sabido	
	tu padre.	
DOÑA ISABEL	Sin alma estoy.	
	¿Pues quién, dime, se lo ha dicho?	165
JUANA	Yo, maldita sea mi lengua.	
DOÑA ISABEL	¿Pues quién te obligó a decirlo?	
JUANA	Si no se lo digo me	
	deja como un pajarito.	
DOÑA ISABEL	Ay, aleve, que me has muerto.	170
JUANA	El viejo es apretativo	
	y no pude más, señora.	
DOÑA ISABEL	Aquí no hay otro camino	
	sino avisar a don Luis	
	que me aguarde – ¡estoy sin juicio!–.	175
	de la Almudena en la ermita,	
	que allí, Juana, determino	
	dicirle el riesgo en que estoy,	
	a ver si por él consigo	
	que me cumpla la palabra	180
	de ser mi esposo.	
JUANA	Eso pido.	
DOÑA ISABEL	Ven, llevarasle el papel.	
JUANA	Iré como un torbellino.	
DOÑA ISABEL	Ah, criadas, ¡cuántas honras	
	por vosotras se han perdido!	<i>Va[nse]</i> 185

Correcciones del propio autor en el manuscrito

52 de los moros: <-siempre...\de los moros> *Ms*

56 todo señor lo he sabido : todo <-lo sé> señor <-mío> lo he sabido *Ms*

57 entra en : <-frecuenta\entra> *Ms*

98 ¿Cómo? : <-habla/como> *Ms*

113 beba : beu<e+a> *Ms*

113 fementido : <-...\fementido> *Ms*

123 Mira, Juana : <Mira-que te digo/Juana> *Ms*

134 ver : <\ver> *Ms*

184 iré : <y+i> *Ms*

---

185Acot *Vanse*: las últimas tres letras no se ven por la encuadernación.

#### **IV. Conclusiones**

A lo largo de este trabajo hemos intentado tener en cuenta el complejo panorama del teatro áureo español en todas sus vertientes, así como tomar contacto con la labor filológica de la edición de textos. Para ello, la estructura del trabajo ha seguido las convenciones de la edición más usual: introducción o estudio preliminar y edición anotada. El texto escogido, como ya hemos señalado, carece de edición moderna y únicamente se ha conservado en un manuscrito autógrafa de 1669. Esto ha requerido una detenida lectura, un estudio paleográfico y una ardua transcripción.

Resulta sumamente interesante entender el fenómeno de la colaboración de autores en la composición dramática y las posibles consecuencias que esta asociación de ingenios pudo tener. En este sentido, nos hemos encontrado una comedia cuya estructura está perfectamente delimitada en jornadas, que compartían dos autores. La técnica en colaboración puede que influyera a la hora de configurar el argumento dramático y fuese decisiva para la inclusión de los temas y elementos profanos que conviven con lo puramente sacro y sobrenatural.

Por otro lado, esto toma importancia cuando entendemos la composición y representación de la comedia en una circunstancia: la colocación de los restos y reliquias de san Isidro en la iglesia de san Andrés de Madrid en 1669. Probablemente esta ocasión sea la razón por la cual se incluyen las tramas no religiosas y se establece una línea argumental paralela que une tres generaciones: don Fernando (primera jornada), don Pedro de Avendaño (tercera jornada) y el sucesor de este último que se encarga en el presente de los espectadores de la construcción y consagración de la iglesia anteriormente señalada.

Con todo, se trataba de realizar una aproximación a la labor filológica de la edición y anotación de textos, incluyendo un estudio completo y breve a su vez, poniendo en práctica todo lo aprendido durante la formación del grado. La realización de este trabajo nos ha hecho conocer un nuevo horizonte en la labor filológica.

#### **V. Referencias bibliográficas**

Alviti, R., «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en Matas, J. (ed.), 2017, pp. 15-27.

Alviti, R., *I manoscritti autografi delle commedie del 'Siglo de Oro' scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006.

- Aragone, E., *Studio sulle 'comedias de santos' di Lope de Vega*, Florencia, Casa Editrice D'Anna, 1971.
- Blecua, A., Serés, G. (dirs.), *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*. Bellaterra, Grupo de investigación Prolope/Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. Recuperado de: [http://prolope.uab.cat/edicion/prolope.php?enlace=5.criterios\\_edicion\\_prolope.pdf](http://prolope.uab.cat/edicion/prolope.php?enlace=5.criterios_edicion_prolope.pdf)
- Bonet, A. *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984.
- Calderón de la Barca, P., *El médico de su honra*, ed. D.W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 2011.
- Calderón de la Barca, P., *La dama duende*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011.
- Cassol, A., «Consideraciones en torno a la comedia en colaboración de la época áurea», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuecentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. P. Botta, Roma, Bagetto Libri, 2012, vol. 4, pp. 52-61.
- Dassbach, E., *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- Fernández Ramírez, S., *Gramática española*, 1986, Madrid, Arco.
- Garasa, D. L., *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Buenos Aires, Editorial del Instituto de Humanidades/Universidad Nacional del Sur, 1960.
- García Mascarell, P., *La comedia anónima «San Isidro Labrador de Madrid» de la colección teatral del conde Gondomar. Estudio, edición y notas*, Valencia, 2009.
- Girón, J.L., «Cambios gramaticales en los siglos de oro», en R. Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 859-893.
- Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006.
- Jauralde, P. (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española: siglo XVII*, vol. 2, Madrid, Castalia, 2012.
- Lanini y Sagredo, P., A. Gil Enríquez, F. de Villegas, J.B. Diamante, J. de Matos Fragoso y F. de Avellaneda, *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013 [1669]. de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-muerte-y-colocacion-de-san-isidro--de-seis-ingenios/html/>.
- Lobato, M.L., Martínez Carro, E. (coords.), *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2018.
- Londero, R., «Amor aulico e amor volgare nel teatro tardosetentesco di Andrés Gil Enríquez», en *Atti de XX convegno Associazione Ispanisti Italiani. La penna di venere; scrittura dell'amore nelle culture iberiche*, coords. D.A. Cussato y L. Frattale, Lippolis, Messina, 2002, vol. 1, pp. 223-233.
- Mackenzie, A.L., «Don Pedro Lanini Sagredo (¿1640-¿1715): A catalogue with analyses of his plays. Part one.», en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey*

- Ribas. *Bulletin of Hispanic Studies, Special Homage Volume*, eds. A.L. Mackenzie y D.S. Severin, Liverpool, New Press, 1992, pp. 245-268.
- Mackenzie, A. L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Glasgow, Liverpool University Press/Hispanic Studies TRAC, 1993.
- Madroñal, A., «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 329-346.
- Manos teatrales*. Dir. M.R. Greer y A. García-Reidy. Web. < <https://www.manos.net/>>
- Martínez Carro, E., «El arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro», en Lobato M.L. y E. Martínez Carro (coords.), 2018, pp. 80-111.
- Matas, J. (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Valladolid, Editorial Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2017.
- Mexía, P., *Silva de varia lección I y II*, ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989.
- Pedraza, F.B., Rodríguez, M., *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades, 1726-1739*. Recuperado de: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22ª edición), 2001. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>
- Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- Sánchez Jiménez, A., «Introducción», en Lope de Vega, F., *Isidro. Poema castellano*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-134.
- Sirera, J., «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVII y XVIII*, coords. T. Ferrer y N. Diago, 1911, pp. 55-78.
- Urzáiz, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII (M-Z). Tomo II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.