

CINCO MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS, PERO MUCHAS MANOS.
MIRA DE AMESCUA Y LAS COPIAS DE LOS ORIGINALES DE SUS COMEDIAS*

EMMA MARÍA MARCOS RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid)

CITA RECOMENDADA: Emma María Marcos Rodríguez, «Cinco manuscritos autógrafos, pero muchas manos. Mira de Amescua y las copias de los originales de sus comedias», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 124-174.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.608>>

Fecha de recepción: 28 de agosto de 2025 / Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2025

RESUMEN

Este artículo examina los cinco manuscritos autógrafos conservados de Antonio Mira de Amescua (uno enteramente de su mano y cuatro parcialmente) con el fin de estudiar el proceso de copia de sus comedias. Dichos manuscritos constituyen un testimonio excepcional dentro del corpus amescuano. Asimismo, son también imprescindibles de cara a los estudios dramáticos del Siglo de Oro, porque se presentan en el marco de la transmisión material de la comedia áurea y de las prácticas teatrales de la época, poniendo de relieve su valor para comprender tanto el proceso de escritura como la circulación escénica de las obras de Mira y otros autores.

PALABRAS CLAVE: Mira de Amescua; manuscritos autógrafos; teatro del Siglo de Oro; censura; representaciones.

ABSTRACT

This article examines the five surviving autograph manuscripts of Antonio Mira de Amescua —one complete and four partial— to study the process of how his plays were copied. These manuscripts constitute an exceptional testimony within Mira de Amescua's corpus. Moreover, they are very important for Golden Age drama studies, as they are situated in the context of the material transmission of Spanish drama and the theatrical practices of the period. This fact highlights their value for understanding both the writing process and the stage circulation of Mira's works and those of other playwrights.

KEYWORDS: Mira de Amescua; Autograph Manuscripts; Golden Age Theatre; Censorship; Productions.

* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (*ASODAT Tercera Fase*)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa»). Se ha elaborado como parte de la herramienta digital *AUTESO. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro* (en línea, disponible en: <<https://theatheor-fe.netseven.it/>>. Consulta del 26 de agosto de 2025).



INTRODUCCIÓN

La producción de Antonio Mira de Amescua comprende en torno a los 92 títulos (72 comedias y 20 autos sacramentales), de los cuales se conservan 84 manuscritos que corresponden a 59 obras atribuidas al dramaturgo con mayor o menor grado de fiabilidad. De estos, aproximadamente 52 pueden fecharse en el siglo XVII y solo 5 presentan escritura autógrafa: uno en su totalidad, el de la comedia *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* o *La segunda de don Álvaro*, y cuatro de forma parcial, los de las comedias *La casa del tahúr*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* y *El mártir de Madrid*.

Aunque la producción de copias manuscritas de obras todavía no impresas debió de ser abundante, los cinco manuscritos mencionados son originales de autor, aunque cuatro de ellos tienen la particularidad de haber sido redactados entre Mira de Amescua y copistas que trabajarían para él (o entre Mira de Amescua y otro dramaturgo, como es el caso de *El mártir de Madrid*). No son copias para la imprenta, sino destinadas al teatro o, mejor dicho, a compañías que compraban la comedia y que, en algunas ocasiones, se la podían haber encargado directamente al dramaturgo, porque presentan repartos actorales o nombres de autores de comedias. También presentan otras marcas de compañía, como censuras e intervenciones que evidencian su recorrido por los escenarios.

Así, son los manuscritos parcialmente autógrafos los que constituyen el grueso del pequeño corpus de autógrafos amescuanos y los que resultan de mayor interés no solo de cara al análisis del proceso compositivo del escritor y la difusión de sus textos, sino también para demostrar que no desempeñaba en solitario la labor de pasar a limpio sus comedias. Fue Claude E. Anibal quien primero se percató de esta circunstancia al considerar que el dramaturgo dictaba cuando preparaba múltiples copias en limpio de sus obras para el teatro. Después Williamsen [2002:130], en sus ediciones de *La casa del tahúr* y *El ejemplo mayor de la desdicha*, respaldó la hipótesis de su antecesor ofreciendo una enumeración de pruebas:

1º) se hallan rasgos, en este como en otros autógrafos, de la mano del mismo Mira corrigiendo errores en las hojas no autógrafas; 2º) después de las últimas palabras escritas por el copista se encuentra un autógrafo «Laus Deo», lema que tiene lugar en la hoja final de todos los autógrafos que hemos visto; 3º) el poeta ya fue bastante experimentado con el proceso de dictar textos (con todos sus problemas y fallos), como se ve en las muchas escenas en que ha empleado la dictación como recurso literario; y 4º) no hay mejor explicación del hecho que el que en varios manuscritos se encuentren pasajes seguidos —escritos tanto por el autor como por algún copista— terminando el uno y empezando el otro en medio del folio.

Concluía el editor asegurando que

al preparar copias en limpio de varias comedias, Mira se sentaba con uno o más copistas para dictar, a base de su borrador, el texto que iba preparando; y que, después de terminar todos, repasaba el trabajo de los otros para corregir los errores causados por la transmisión oral del texto.

En efecto, muchas de las correcciones que se pueden apreciar en los autógrafos parciales de Mira de Amescua son de su propia mano, tanto en los pasajes escritos por él como en los redactados por los otros copistas. Estos fragmentos, además, se suceden en ocasiones de forma continua, sin cambios de folio, en medio del parlamento de algún personaje y a veces separados por marcas que los delimitan. Claude E. Anibal y Vern Williamsen tenían razón, por tanto, al afirmar que Mira se rodeaba de escribientes que lo ayudaban a preparar copias en limpio de las comedias para las compañías, pero se equivocaban en un detalle, porque habría que añadir a las argumentaciones anteriormente citadas los errores derivados de la acción de copiar que cometieron los amanuenses: repetición de palabras, cambio de lugar de algunos versos, adiciones marginales, etc. Son fallos que están más asociados a una copia a partir de un autógrafo que a una copia al dictado —no se observan, por ejemplo, equivocaciones gráficas entre fonemas similares—, por lo que no puede deducirse sin más un proceso de transmisión oral. Por tanto, el proceso más lógico sería el siguiente: Mira compondría una nueva comedia, por encargo de una compañía o para su venta, y una vez la hubiera terminado en formato de borrador, se ayudaría de una serie de amanuenses para pasarla a limpio y redactar así el original que vendería; hecho esto, repasaría el texto en busca de

errores y corregiría lo que en el último momento quisiera modificar. Puede deducirse este proceso con más detalle en el análisis de los aspectos más relevantes de cada uno de los testimonios.

LA CASA DEL TAHÚR: MANUSCRITO RES/118 DE LA BNE

El manuscrito parciamente autógrafo de *La casa del tahúr* (BNE, Res/118) está fechado el 20 de diciembre de 1616, lo cual sugiere que se trata de una de las primeras comedias escritas por Mira de Amescua en España tras pasar casi seis años en Nápoles (1610-1616). Presenta 66 folios repartidos entre las tres jornadas: ff. 1r-20v; ff. 21r-39r; ff. 40r-52v / ff. 61r-65v; y un final añadido: ff. 53r-60r.¹

Considerando al poeta como el primer copista, la comedia la inicia un segundo copista que escribe desde las *dramatis personae* iniciales hasta los primeros ocho versos del f. 11v. Esta primera parte está llena de pasajes enjaulados o marcados para omitir (ff. 2v, 3r, 5r-v, 8r, 9r, 10r-v), la mayoría atajos de alguna compañía teatral que representara la comedia.

En el f. 11v se produce el cambio de letra y es Mira de Amescua quien continúa exactamente donde lo había dejado el copista anterior, en el mismo folio. El dramaturgo copia hasta el f. 52 (debió de hacerlo hasta el 53, pero este fue recortado para intercalar un final distinto al original, como se explicará más adelante), y no se retoma su texto hasta el f. 61r. Esta parte autógrafa es muy extensa y está bastante limpia, aunque con algún pasaje enjaulado y tachado para su omisión.

En la primera jornada hay algunas correcciones de la mano de Mira que podrían deberse a su deseo de cambiar algunas palabras porque pensara que encajarían mejor, o a la corrección de errores cometidos a la hora de copiar: en el f. 15v tacha casi un verso entero, haciéndolo ilegible, y escribe al lado su reemplazo: «Dale

1. La numeración empleada es la moderna, de la BNE. Sin embargo, el manuscrito presenta otra numeración, presente solo en algunos folios, que no parece demasiado antigua: numera los folios de cada una de las jornadas, pero enlaza con el final añadido y la continuación del original, sin interrupción: ff. 1r-13v / 14r-20v / 21r-26v; puede asegurarse, entonces, que no pertenece ni a Mira de Amescua ni a su círculo y que es posterior no solo a los folios añadidos, sino también a los cambios hechos después y a la aprobación de Vargas Machuca, todo ello descrito en las páginas siguientes de este artículo.

la ca / dena / ÁNG. cosa es clara / que el [tachado: *señor esclabo*] [corregido: *señor es quien la da*]» (vv. 773-774).² Es posible que bajo el tachón se encuentre la palabra *esclabo*, que está escrita unos versos antes: «que el esclabo eche al señor» (v. 772).³ Parece, en todo caso, una corrección hecha en la revisión posterior del texto. En el f. 19r sustituye Mira una palabra por necesidad de rima, lo que podría ser una corrección *in itinere* o posterior: «y al brillar sus luces [tachado: *vellas*] [corregido: *vivas*] / soberbio dixiste que ibas» (vv. 999-1000).⁴

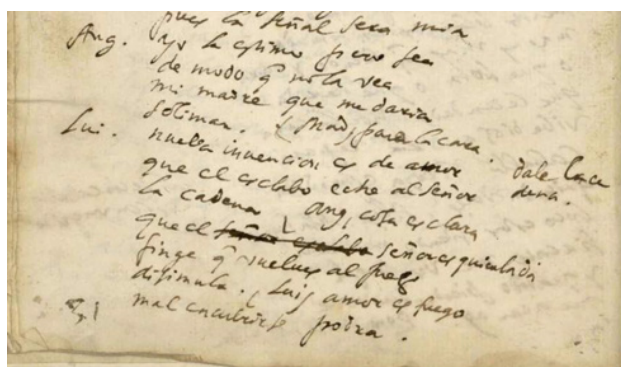


Imagen 1: f. 15v.

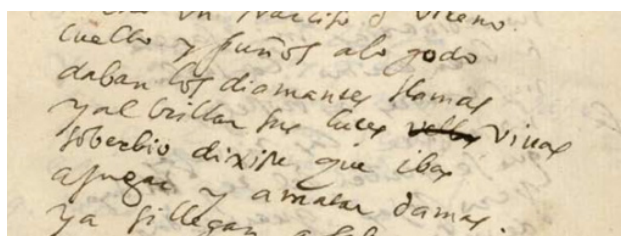


Imagen 2: f. 19r.

Ya en la segunda jornada se aprecian otras correcciones similares:

2. Todos los números de verso de *La casa del tahúr* se citan según la edición de Vern Williamsen [2002] en el volumen II del *Teatro completo* del dramaturgo.

3. Salvo en las citas indicadas, la transcripción del texto sigue la norma paleográfica, es decir, reproduce las grafías originales —excepto sus ligaduras y la mayoría de las uniones de palabras— con el objetivo de mostrar las formas de escritura del dramaturgo y sus copistas.

4. Todas las correcciones, ya sean *in itinere* o *a posteriori*, se indican entre corchetes. Las palabras incorporadas con posterioridad se señalan con la marca [añadido], mientras que las intervenciones atribuibles a distintas manos se consignan con la indicación [otra mano].

- f. 22r: «contra la vida, el furor / de la pólvora [tachado: *violenta*] [corregido: *estupenda*]» (vv. 1110-1111).
- f. 23r: «No abia de ser en todo / desdichado; [tachado: *si oy*] [añadido: *pues*] [añadido y tachado: *porque*] apenas / vi sus ojos, ¡o sirenas!» (vv. 1186-1187). Pueden apreciarse dos correcciones en este verso: la primera podría haber eliminado *si oy* y añadido *porque*: «desdichado; porque apenas», y la segunda podría haber eliminado también *porque* y añadido *pues*: «pues apenas». Parecen correcciones estilísticas puesto que no alteran la métrica del octosílabo.
- f. 31r: «el [tachado: *coraçon*] [corregido: *pecho me dexa lleno*]» (v. 1690).
- f. 31v: «fab. el q serviros [tachado: *desea*] [corregido: *codicia*]» (v. 1709); «La cadena os à dexado / mangas cofres y [tachado: *vestidos*] [corregido: *escritorios*] / francos me haced y notorios» (vv. 1720-1722).

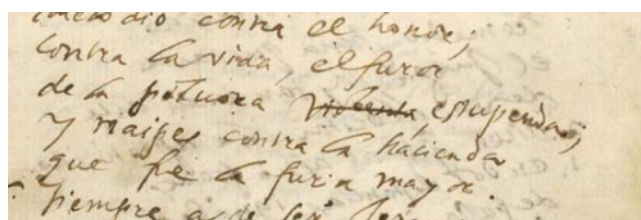


Imagen 3: f. 22r.

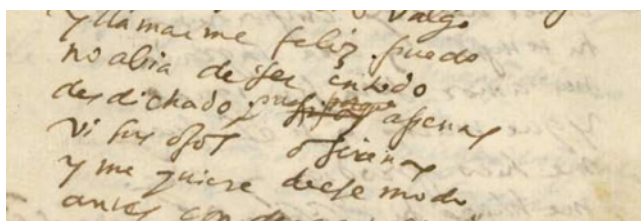


Imagen 4: f. 23r.

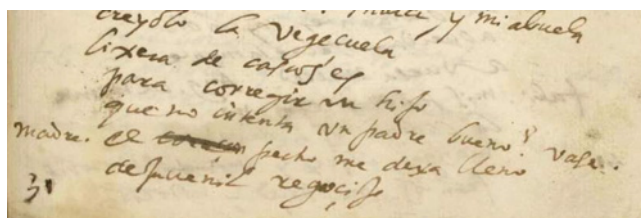


Imagen 5: f. 31r.

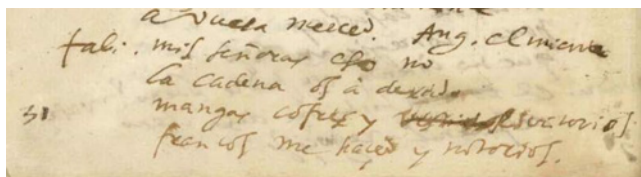


Imagen 6: f. 31v.

En la tercera jornada continúan las correcciones, pero destacan dos que claramente se deben a equivocaciones durante la copia y no a una voluntad de mejora textual. En primer lugar, en el f. 41r repite Mira la palabra *merecimiento* tres versos después y la tacha para reemplazarla por la correcta, que es *entendimiento*: «si sobra merecimiento / en tu rostro singular, / por fuerça tengo de amar / ó estar sin [tachado: *merecimiento*] [corregido: *entendimiento*]» (vv. 2222-2223). Lo mismo ocurre con un verso entero en el f. 50v, el cual está escrito antes de su lugar correcto:

- ALE. en este mismo punto nos veremos
[tachado: *mis agrabios estan y mis cuidados*]
DIEG. adios
ALE. averiguados⁵
mis agrabios estan y mis cuidados (vv. 2821-2824)

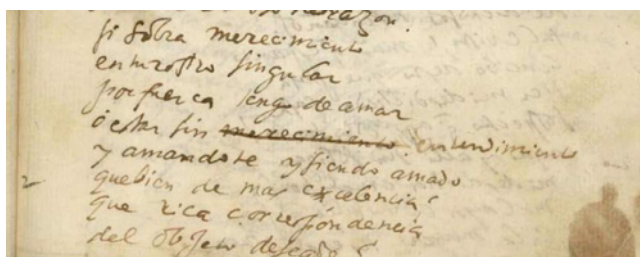


Imagen 7: f. 41r.

5. En el documento, este verso sigue a la intervención anterior de Diego, pero con la didascalia recuadrada parcialmente en la esquina inferior izquierda (*esquinada*).

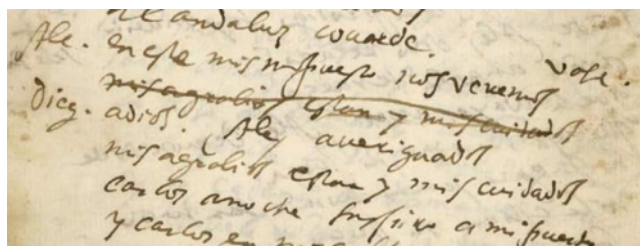


Imagen 8: f. 50v.

Como puede comprobarse, las correcciones señaladas muestran que el manuscrito es copia de un autógrafo.

Tal como se adelantó, en el f. 53r de la tercera jornada (14r de la numeración más antigua) aparece un tercer copista para terminar la comedia, pero no se trata del texto original de Mira de Amescua, sino de un final añadido *a posteriori* por parte de un dramaturgo desconocido, absolutamente ajeno a la voluntad del poeta. Es la parte más adulterada: se encuentra llena de tachaduras y pasajes enjaulados que podrían ser obra de alguien —quizá un *autor* de comedias— que quisiera ser más fiel a la versión original, porque algunos añadidos son de otra mano y reproducen versos del final amescuano. Por ejemplo, los seis versos agregados en el margen del f. 54v, al final de un largo enjaulado, corresponden al texto original del f. 61r, aunque presentan una ortografía algo dispar y una preposición distinta en el último verso:

[otra mano: *Los celos del amante
como disgusto dan y no desonra,
no es mal tan ynportante
mas como tocan en el gusto y onra
zelos de onbres casados
vive dios q aun de burlas son pesados*] (f. 54v)

los celos del amante
como disgusto dan y no deshonna,
no es mal tan importante.
mas como tocan en el gusto y honra
celos de hombres casados,
vive dios q aun en burlas son pesados. (f. 61r)

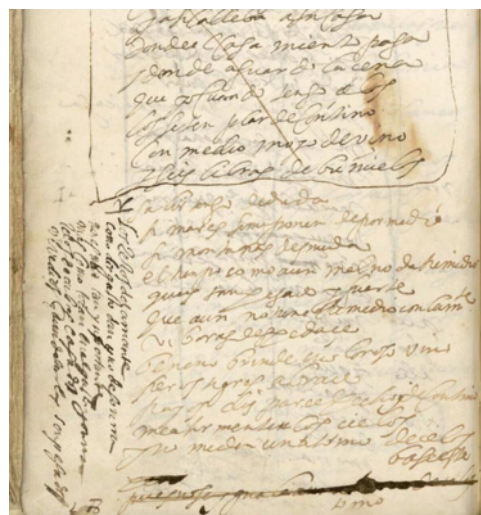


Imagen 9: f. 54v.

Tras el texto intercalado, al final del f. 60r (21r), hay una licencia de representación de Pedro de Vargas Machuca, firmada en Madrid el 3 de diciembre de 1621, que se concedería para la escenificación de la compañía que llevó a cabo los cambios sobre el final espurio:⁶

Vea esta comedia Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

Esta comedia cuyo título es *La casa del tahúr*, su autor el doctor Mira de Amescua, se puede representar, que no hay qué advertir en ella.

Madrid, 3 de diciembre de 1621.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

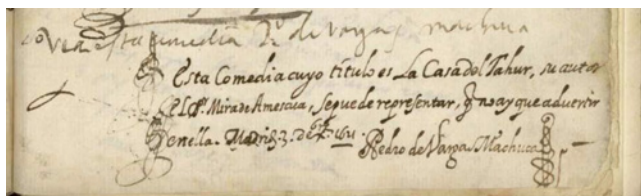


Imagen 10: f. 60r.

El final original lo escriben Mira de Amescua y su copista en los ff. 61r-65v (21r-26v), que habría que leer a continuación del f. 22v: Mira escribió el f. 61 y su ayudante el resto. Después de él, en el folio siguiente (66r), hay una licencia de representación fechada tres años antes de la de Vargas Machuca, el 15 de noviembre de 1619, por lo que debió de concederse para la comedia original del accitano, posiblemente en una fecha próxima a su composición. La firma en Zaragoza Luis Navarro Ordóñez,⁷ censor también de un autógrafo de Lope, *El Marqués de las Navas*, y de otras comedias registradas en *CLEMIT. Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales* (Urzáiz Tortajada 2012-2025):

Esta comedia intitulada *En la casa del tahúr poco dura la alegría* se puede representar, reservando bailes, cantares y entremeses a la vista.

6. Puesto que en las censuras es más importante el contenido que la forma, se moderniza su transcripción y se desarrollan las abreviaturas.

7. Aurelio Valladares leyó «Luis Bravo» en la firma, pero no hay dudas de que se trata del censor zaragozano Luis Navarro Ordóñez.

En Zaragoza y noviembre a 15 de 1619.

El doctor Luis Navarro Ordóñez. [rúbrica]

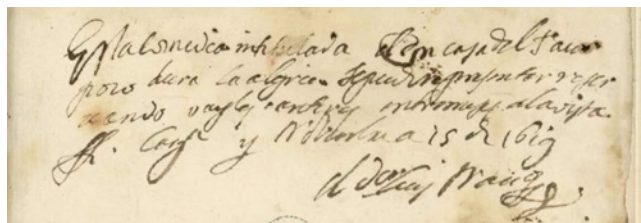


Imagen 11: f. 66r.

En la esquina superior izquierda del f. 53r, donde empieza el final apócrifo, una mano anota «pasar aquí», para incorporar los ocho folios alternativos en medio del texto redactado por el accitano. Indica, al menos, la interrupción del texto original y su continuación mediante unos símbolos similares a las almohadillas (#), puede que para no perderlo y, de paso, conservar la licencia zaragozana, que sería lo más valioso.⁸

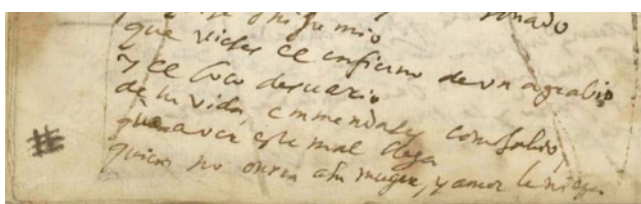


Imagen 12: f. 52v.

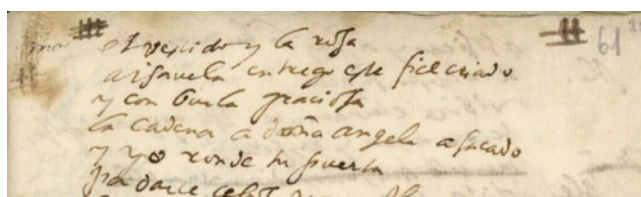


Imagen 13: f. 61r.

8. Como bien explica Sánchez Mariana [1993], las «principales compañías de representantes guardarían celosamente en sus archivos los manuscritos originales de su propiedad, no solo por constituir la base de su repertorio, sino también porque serían una garantía frente a los posibles avatares de la censura», y es que las licencias de representación eran una prueba de que la comedia había superado sin problemas los procesos censorios a los que había sido sometida.

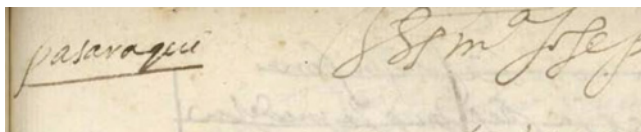


Imagen 14: f. 53r.

En último lugar, al final del texto, aparece un «Laus Deo» al que hacía referencia Williamsen. Dado que es una fórmula generalizada, no es de extrañar que Mira de Amescua la usara, pero no en todos los ológrafos, como aseguraba el editor, porque no figura en *El ejemplo mayor de la desdicha*.

EL EJEMPLO MAYOR DE LA DESDICHA: MANUSCRITO RES/112 DE LA BNE

El autógrafo de *El ejemplo mayor de la desdicha* (BNE, Res/112) está fechado en 1625, año en el que la Junta de Reformación decidió iniciar en Castilla un período de prohibición para «imprimir libros de comedias, novelas ni otros de este género» (Moll 1974:97), provocando que esta comedia tuviera que editarse fuera de Madrid y se atribuyera a otros dramaturgos.⁹

Al igual que el ológrafo de *La casa del tahúr*, este está compuesto por 66 folios repartidos entre las tres jornadas:¹⁰ ff. 2r-20v; ff. 21r-40v; ff. 41r-60r; y se aprecian varias manos en él: la de Mira de Amescua, cuatro que podrían ser de distintos copistas y las correspondientes a las múltiples intervenciones, algunas atribuidas por Profeti en su edición al licenciado Francisco de Rojas, las cuales «explican algunos pasajes sintéticos de Mira, y así —casi siempre— destruyen los paralelos del autor, trivializan sus imágenes, afean indiscutiblemente el texto» [2021:212]. Dicha intencionalidad en la participación del anotador está bien descrita por la editora, pero Alejandro García-Reidy [2021:89], tras estudiar las intervenciones del licenciado Rojas en los 87 manuscritos en los que aparece su mano, descartó como suyas las de *El ejemplo mayor de la desdicha*.

9. A nombre de Pérez de Montalbán en la *Parte XXV* de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1632, 1633) y de Lope de Vega en la *Parte IV* de *Doce comedias de los mejores* (Lisboa, 1652), en la *Parte IV* de *Nuevas Escogidas* (Zaragoza, 1653), en *Comedias de los mejores* (Colonia, 1697) y en veintitrés sueltas y un manuscrito (BNE, MSS/16906) (Profeti 2001:209). Aunque estas falsas atribuciones sacaron la comedia del corpus amescuano durante años, el error quedó subsanado gracias al manuscrito Res/112 de la BNE, en parte autógrafo.

10. De nuevo, la numeración empleada es la moderna. La numeración del manuscrito no tiene en cuenta las portadas de las jornadas segunda y tercera.

Los primeros cuatro folios de la primera jornada —incluyendo las *dramatis personae*, que se traspasan a través del vuelto de la portada moderna— están escritos por Mira de Amescua (ff. 1r-4v) y presentan alguna corrección durante la redacción: en el folio 2v tacha dos palabras, dando como resultado el verso «Leoncio [tacha356do: *fue*] [corregido: *a sido*] [tachado: ilegible] [corregido: *leal*]» (v. 47);¹¹ en el folio 3r tacha un verso entero: «tiempos a que no le vio»; en el folio 4r cambia *será* por *es*. También hay algunas sustituciones que no parecen de su letra:¹²

- f. 3r: «dar a Belisario muerte / si [tachado: ilegible] [otra mano: *sentir tiene*] un [tachado: *pecho*] [otra mano: *peso*] fuerte» (vv. 70-71).
- f. 4v: «que [tachado: *bueno*] [otra mano: *el malo*] no es envidiado / [tachado: *triste del que no lo esta*] [otra mano: *el bueno siempre lo esta*]» (vv. 159-160)

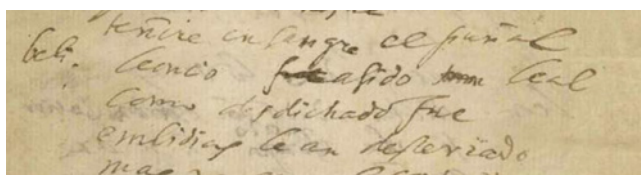


Imagen 15: f. 2v.

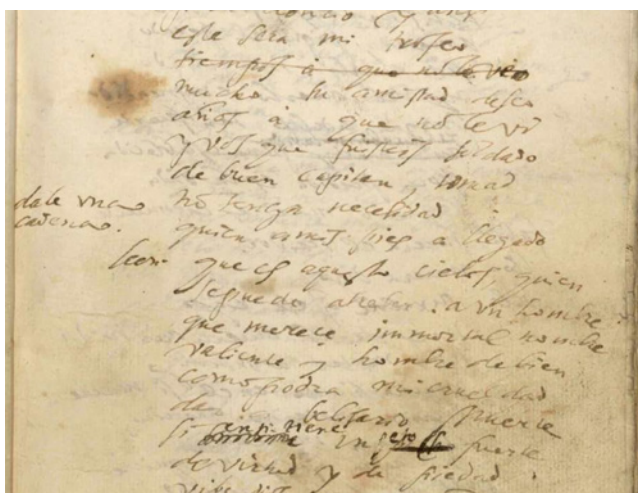


Imagen 16: f. 3r.

11. Todos los números de verso de *El ejemplo mayor de la desdicha* se citan según la edición de Maria Grazia Profeti [2001] en el volumen I del *Teatro completo* del dramaturgo.

12. Puede leerse el texto original en la edición de Profeti [2001].

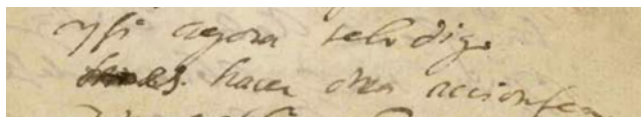


Imagen 17: f. 4r.

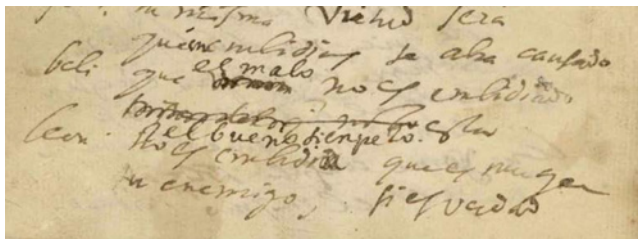


Imagen 18: f. 4v.

Los folios 5r-15r están redactados por una segunda mano que corrige errores que ha cometido a la hora de copiar: por ejemplo, en el folio 8r, en un largo parlamento que Belisario dirige al Emperador, después de una corrección que no parece del amanuense, en la que el texto original, «timidos lloran [tachado: *en la umana*] suerte / [tachado: *los palidos asombros de la*] Muerte», es reemplazado por «timidos lloran [otra mano: *quien felice*] suerte / [otra mano: *viendo cercana su temprana*] Muerte» (vv. 319-320), es él quien sustituye *caballos* por *montañas* al confundirse con la palabra *caballos* del verso anterior. Unos versos más adelante, vuelve a confundirse con el verso precedente y corrige *formado* por *bertido*. Parece que estaba distraído en este momento de la redacción:

Su ejercito me oponen y confian
 en la barbara furia de elefantes,
 que con nabajas de marfil erian
 las tropas de caballos y de ynfantes
 cien torres q [tachado: *caballos*] [corregido: *montañas*] parecían,
 llevaban estos brutos Arrogantes,
 y tantas flechas disparaban de ellas
 que eclisaron el sol y las estrellas
 su natural instinto prebenido,
 en medio de los campos e formado
 un arroyo de sangre, que an [tachado: *formado*] [corregido: *bertido*]

cien bueyes del bagaje y el ayrado
 esquadron de elefantes suspendido
 quedo quando en la sangre a rreparado (vv. 329-342)

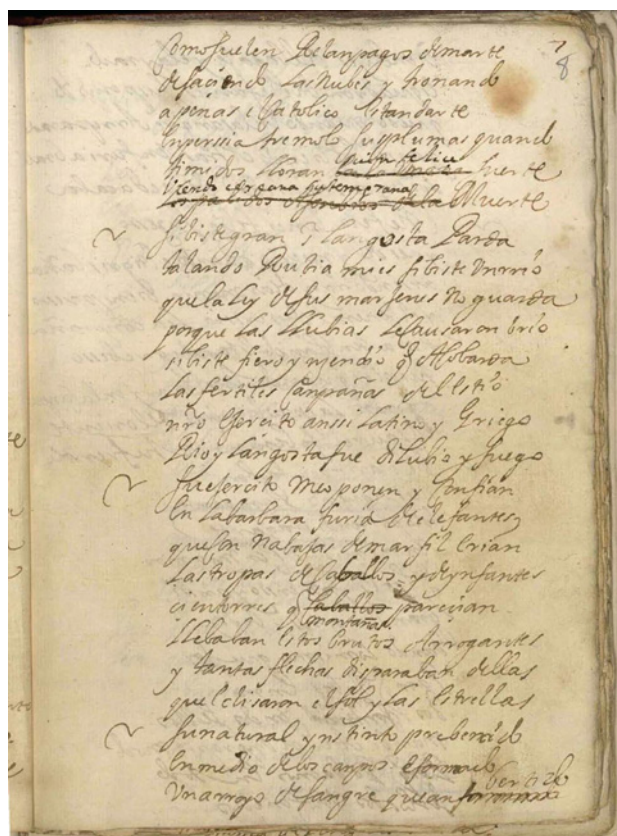


Imagen 19: f. 8r.

A partir de la segunda mitad del f. 15r vuelve a aparecer la grafía de Mira de Amescua, quien escribe hasta el f. 20v. En esta parte hay algunos versos enmendados por otra mano posteriormente a la redacción de la copia. Por poner un ejemplo, en el f. 16r alguien sustituye prácticamente un verso entero del Emperador: «si tu amigo verdadero / pienso ser hasta la muerte / no [tachado: *vasta saber quererte*] [otra mano: *no diran que bengo a berte*]» (vv. 745-747).

La portada de la segunda jornada es autógrafa de Mira, pero es la segunda mano quien inicia el acto, volviendo a cometer un error de copia en el f. 23r, donde se salta cuatro versos y se ve obligado a tachar los dos anteriores para reajustarlos tras los que había omitido:

Cuydado dizen los labios.
 [tachado: Si en Teodora resplandece
 el honor que limpio ha sido
 Anto] Y bien puede ser q sea
 sentir su adversa fortuna
 porque la teme la una
 otra porque la desea
 si en teodora Resplandeze
 el Honor que limpio a sido
 Antonia es quien le a querido
 teodora quien le aborreze. (vv. 1061-1069)

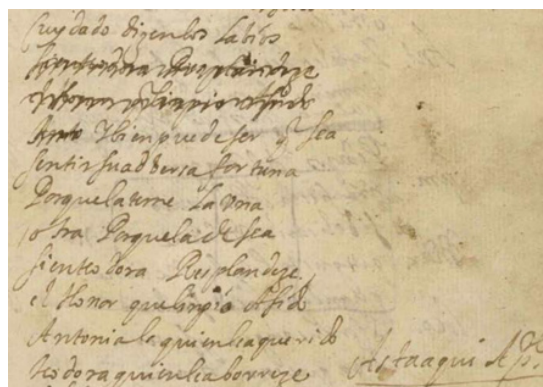


Imagen 20: f. 23r.

En los cuatro últimos versos del f. 31v toma el relevo el accitano, quien solo escribe cuatro folios, porque hacia la mitad del 33v aparece por primera vez una tercera mano que termina la jornada (ff. 33v-40v). En este caso, las partes de cada uno están diferenciadas por una línea horizontal atravesada por una sucesión de pequeñas rayas oblicuas.

Ocorre algo curioso durante la redacción del tercer escribano, seguramente un error que resuelve de la mejor manera posible: quizá por un descuido, se salta el vuelto del f. 35, dejándolo en blanco, y lo tacha indicando en él: «no falta nada». Atendiendo los preceptos del *Arte nuevo* lopesco (1609), el manuscrito tiene una composición perfecta, formado por tres cuadernillos de cuatro pliegos cada uno, más los tres de las portadas; es decir, cinco pliegos cada uno de los cuadernillos. Dado que está encuadernado por la BNE, no se aprecia la forma en que estaban cosidos estos cuadernillos y, por tanto, es difícil imaginarse cómo estaría trabajando el escribano para cometer un error así. ¿Pensó que estaba escribiendo en otro folio? ¿Empezó a escribir por un descuido en el siguiente y, al darse cuenta, en lugar de tachar lo que ya estaba escrito, decidió seguir y anotar la indicación en el verso del folio anterior? Otra posibilidad es que hubiera dejado el espacio en blanco a propósito, a lo mejor a petición de Mira para ampliar un pasaje que luego quedó igual, pero parece menos probable que la hipótesis de un despiste por parte del copista.

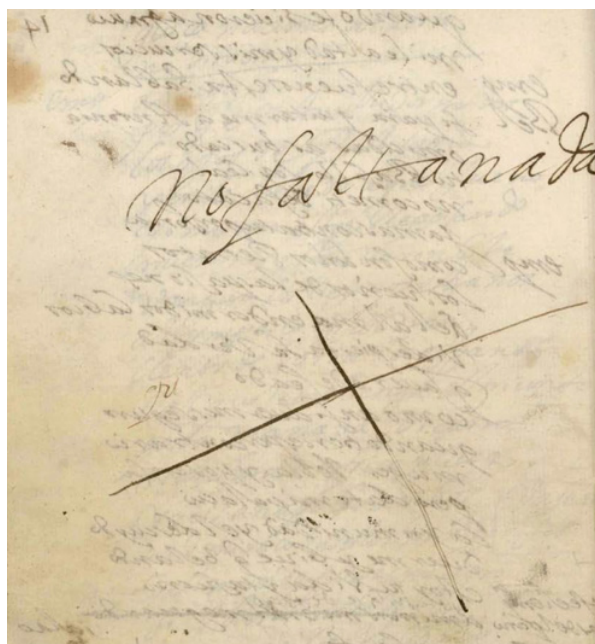


Imagen 21: f. 35v (15v del segundo cuadernillo).

La tercera jornada la inicia un nuevo copista, el cuarto, que escribe desde el f. 41r (portada de la tercera jornada) hasta los últimos siete versos del f. 54r, donde se produce un cambio de caligrafía que termina el acto y que según Profeti se debe al tercer amanuense [2001:211] y según *Manos* a un nuevo y, por tanto, quinto copista (García Reidy-Greer, s.v.). Un examen minucioso de las grafías permite concluir que no es la misma letra del tercer copista, de manera que fueron cuatro los escribanos que ayudaron al dramaturgo a sacar una copia en limpio de su comedia.

Al finalizar el texto, en el f. 60r, aparece la firma autógrafa de Mira de Amescua, y en la parte inferior del mismo folio alguien aprovechó el espacio para añadir una aprobación espuria firmada por «Lope de Vega Carpio», quizá el mismo falsificador del siglo XIX que hizo algo similar en el manuscrito de *La traición contra su dueño* (Sánchez Mariana 2011:36):

He visto esta comedia y, puesto que no contiene nada contra las buenas costumbres, puédesse representar, y su autor Mira de Amescua obtener muchos aplausos.
Madrid y julio de 1625.

Lope de Vega Carpio [rúbrica]

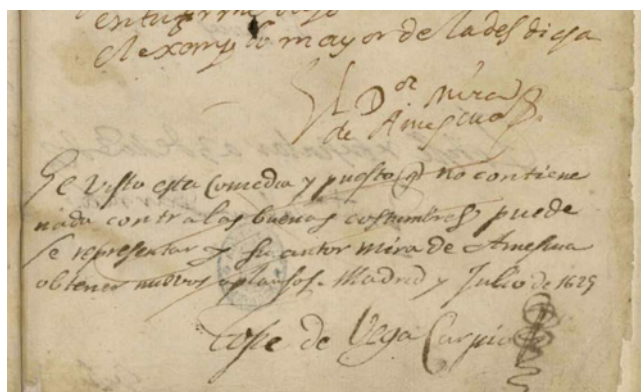


Imagen 22: f. 60r.

Sí son originales las aprobaciones del verso del folio, de Pedro de Vargas Machuca en Madrid el 19 de diciembre de 1625, del Doctor Garcés en Valencia el 2 de octubre de 1627 y de Javier Barneto el 3 de noviembre de [¿1629?]:¹³

Esta comedia que su autor, el doctor Mira de Amescua, intitula *El ejemplo mayor de la desdicha*, es la vida y hazañas de aquel valeroso capitán Belisario, vencedor de tantas naciones y gentes, y su fin lastimoso. No tiene inconveniente, sino aviso y escarmiento de las confianzas humanas. Puede representarse, reservando a la vista lo que allí se ofreciere. Madrid, 19 de octubre de 1625.

Pedro de Vargas Machuca [rúbrica]

Puédese representar.

En Valencia y octubre a 2 de 1627.

Doctor Garcés, Vicario General.

Puédese representar.

A 3 de noviembre [¿de 29?].

P.M. Javier Barneto.

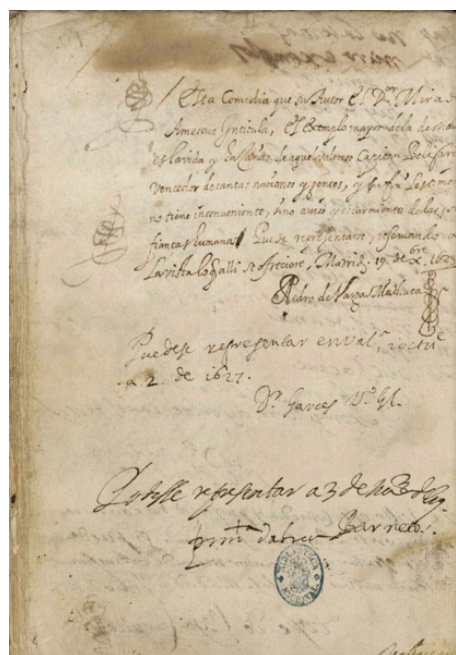


Imagen 23: f. 60v.

13. «Barrietos», según Cotarelo y Mori [1931:79]. No hay ningún otro registro de este censor en CLEMIT (Urzáiz Tortajada, s.v.).

Lo más seguro es que la licencia de Garcés se otorgara a la compañía de Tomás Fernández Cabredo, quien estaba en la ciudad de Valencia en la fecha indicada. Asimismo, la aprobación madrileña de Vargas Machuca dos años anterior también podría haberse emitido para él, pues no sería de extrañar que ya se encontrara en posesión del manuscrito. Quizá Mira de Amescua y sus ayudantes prepararan el original para este autor de comedias.

Por otro lado, aunque los revisores no tuvieron inconveniente en autorizar la representación de la pieza, la cual dramatiza la historia del general bizantino Belisario y sus amores con Teodora, esto no quiere decir que en alguna ocasión los censores no apuntaran o señalaran algo en el texto que no les terminara de gustar. En general, las intervenciones no son nada fáciles de identificar. Profeti [2001:212-213] señala la participación de la sexta mano, que ella creía de Rojas, en los versos 574-582, 672-674, 811, 1455, 1539-1546, 1581, 2154, 2326 y 2705, pero podría haber dejado su huella en otros muchos. Sin embargo, la intervención del verso 1581 no debe de ser de la misma mano (f. 33v):

	BEL.	[tachado: <i>antonia</i>]?	[otra mano: <i>alçina</i>]
	FIL.	no lo intento	
[otra mano:	BEL.	<i>dime si es antonia. Fl.</i>	<i>no</i>] ¹⁴
[tachado:	BEL.	<i>o que es alcisina no</i>] ¹⁵	
	BEL.	háganse los cielos bien.	
		es teodora?	

14. Aunque sean dos intervenciones de personajes distintos, están incorporados al texto original en la misma línea.

15. Profeti deja en blanco este verso en su edición, y en el aparato de variantes indica: «Borrado e ilegible» [2001:217]. El pasaje es difícil de interpretar, en parte porque la editora no estaba tan equivocada al indicar que lo escrito por Mira de Amescua y tachado es en cierta manera «ilegible». Sin embargo, la consulta de los otros testimonios de la comedia (mss. 16906 de la BNE y los impresos a nombre de Lope de Vega) permite esbozar la hipótesis propuesta en la transcripción, según la cual Mira escribió primero el nombre de *Antonia* y algo así como *Alcisina* (porque métricamente no encaja *Alcina*) y después otra persona cambió el orden de los nombres, sustituyendo ese *Alcisina* por *Alçina*, como aparece también en los otros testimonios, a lo mejor por un error de lectura o porque resultaría más fácil de cara a la pronunciación del actor.

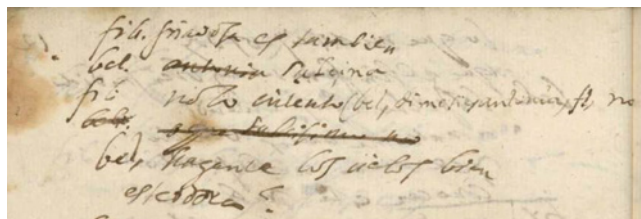


Imagen 24: f. 33v.

La tinta es distinta a la de otras intervenciones del anotador y tampoco parece la misma caligrafía. Algo semejante ocurre con los versos 574-582 (f. 13r), señalados por Héctor Urzáiz en *CLEMIT* porque, contradiciendo a Profeti, considera que pudieron «deberse (como diversas menciones al homicidio) a un prurito de corrección censoria sobre los siguientes inflamados versos (reemplazados por estos dos, anotados al margen: “Celos me dieras con esto / a no saber que es venganza”»)» (Urzáiz Tortajada, s.v.). Es posible que las conclusiones de los dos investigadores no sean del todo precisas, porque los versos solo están recuadrados, no tachados ni enjaulados, como seguramente habría hecho un censor que quisiera eliminarlos, y la letra y tinta parece la de Mira de Amescua. Asimismo, no da la sensación de que el dramaturgo buscara eliminar este pasaje, sino que simplemente añadió dos versos señalando de forma muy clara mediante una cruz y una línea el lugar en el que irían:

[al margen: ANTO. cruz] [otra mano al margen: ANT. [cruz]	<i>celos me dieras con esto</i> <i>a no saber q es vengança]</i> <i>que desdicha es esta cielos</i> <i>[recuadrado: no e de Amar A belisario</i> <i>no e de estimar sus afectos</i> <i>no e de agradecer su amor</i> <i>no e de Honrar sus pensamientos</i> <i>no e de mirar su buen talle</i> <i>Remedio cielos Remedio,</i> <i>que si tanto Amor reprimo</i> <i>a de rreventar el pecho]</i> (vv. 572-582)
---	---

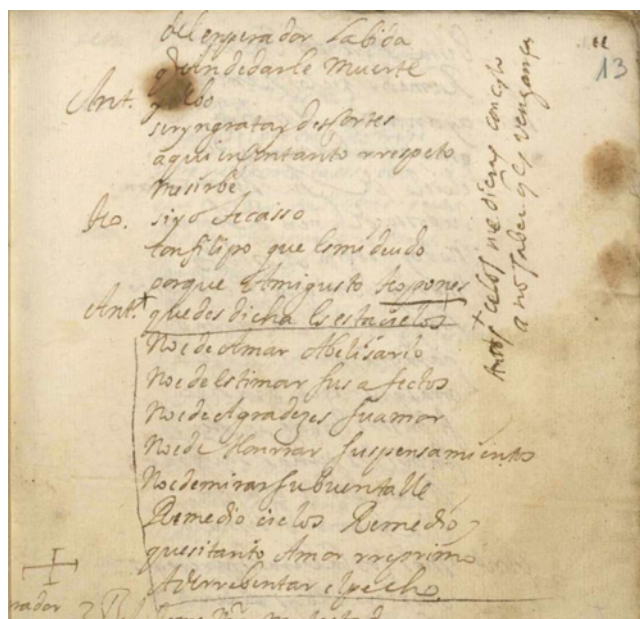


Imagen 25: f. 13r.

Por otro lado, la eliminación de algunos versos del f. 37 podría deberse a una compañía, probablemente la de Tomás Fernández, porque se trata de versos que se repiten de forma similar y con mayor amplitud en otra parte de la comedia, la correspondiente a los vv. 2309-2442 (ff. 49v-52r). El pasaje enjaulado es el siguiente:

[enjaulado: dos beces me dio la vida
 porq perdido el cavallo
 en las guerras de assia viendo
 q me cercavan contrarios
 rompio por ellos qual suele
 rasgar con truenos un rayo
 esferas de viento y nubes
 de fluecos tornasolados
 su caballo me dio y luego
 abriendo por todos paso
 al exercito me buelbe
 con bencedores aplausos
 otra vez pasando el tigris
 en sus ondas de alabastro

*me vi perdido y rompiendo
gloves de nieve en sus brazos
me saco a la margen berde
fue capitán, y en dos años] (vv. 1737-1754)*

Puede observarse algo llamativo en esta supresión, y es que quien eliminó el fragmento debió de equivocarse y, al finalizar el enjaulado, comenzó a trazar la línea un verso antes de lo que pretendía, por lo que tuvo que rectificar y especificar cuál era el lugar exacto del corte. Así, cuando empezó a recuadrar el texto en el f. 37r, añadió al margen «no se dice», pero al final tuvo que escribir «aquí», para indicar el cierre correcto de la jaula.

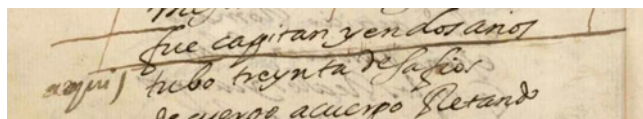


Imagen 26: f. 37v.

Otras intervenciones, como la del f. 29v, también parecen fruto de un autor de comedias para aclarar algunas escenas. Es, en definitiva, un manuscrito en el que pueden apreciarse, al menos, once manos diferentes que no siempre son fáciles de distinguir y pueden confundirse entre sí: del dramaturgo, de cuatro copistas, de alguien que intervino *a posteriori* de la redacción, de quien falsificó la licencia de Lope, de tres censores y de un autor de comedias.

NO HAY DICHA NI DESDICHA HASTA LA MUERTE: MANUSCRITO RES/76 DE LA BNE

La comedia *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* se atribuyó a Francisco de Rojas en dos sueltas (BNE, T/55333/17 y T/55333/18), pero no hay dudas de su autoría porque se conserva en un manuscrito de 57 folios firmado por Mira de Amescua en Madrid el 20 de julio de 1628 (BNE, Res/76). Los folios están repartidos entre las tres jornadas de la siguiente manera: ff. 1r-16; ff. 18r-34r; ff. 36r-56r.¹⁶

16. La única numeración que presenta el manuscrito es la moderna.

De nuevo, se trata de una copia para compañía que el accitano llevó a cabo con ayuda, en esta ocasión de dos copistas. A diferencia de las anteriores, está muy limpia, ya que apenas presenta intervenciones, a excepción de alguna nota de los copistas y del propio poeta.

La primera jornada tiene al comienzo (f. 1r) las *dramatis personae* y un reparto de la mano de Mira de Amescua, que se correspondería con la compañía para la que escribió la pieza o realizó la copia, probablemente la de Andrés de la Vega, apodado el *Gran Turco*, debido a una indicación del dramaturgo tras el texto de la comedia, junto a su firma y rúbrica (f. 56v); dice exactamente: «Laus Deo. En Madrid, a 20 de julio de 1628. Para Andrés de la Vega. Doctor Mira de Amescua [rúbrica]». Los actores son Damián Arias de Peñafiel, Ginés de Bracamonte Gallareta o Ginés Robles,¹⁷ Sánchez «el Bueno», Pedro Real, Bernardino Álvarez y Francisco Ródenas «Lamparilla», la autora, María de Córdoba, y tal vez la actriz Inés de Hita. *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (Ferrer Valls, s.v.) conjetura una representación en Madrid, entre la fecha de la firma y el 24 de septiembre, cuando la compañía ya se encontraba en Valencia, y es que sería extraño que Andrés de la Vega hubiera guardado el manuscrito bajo llave durante casi un año, hasta abril de 1629, cuando se le concede lo que parece la primera licencia de representación, como se detallará más adelante. Posteriormente, una mano distinta a la de Mira añadió al reparto de actores cuatro nombres (Marco Antonio de Angulo, Francisco de Salas, Damián Arias de Peñafiel y Gaspar de Valdés) que, según *Manos*, corresponderían a la compañía que Manuel Álvarez Vallejo tenía en el verano de 1634 (García Reidy-Greer, s.v.):

[otra mano: ya cruz]	don Diego Porcellos	[otra mano marcos]	Arias
[otra mano: ya cruz]	don Vela	[otra mano: salas]	gines
[cruz]	Rey don ordoño	[otra mano: arias]	sanchez
[otra mano: ya cruz]	don garcía	[otra mano: baldés]	Real
[otra mano: ya cruz]	dos soldados.		
[cruz]	Carrasco	Bernardino	
[cruz]	Mongana.	Rodenas	
[otra mano: ya cruz]	Violante	S ^a . Autora	
[otra mano: ya cruz]	Leonor.	S ^a . ines	

17. Ambos actores están activos en la década de 1620, pero la última noticia de Ginés de Bracamonte registrada en el *DICAT* es de 1624 (Ferrer Valls, s.v.).

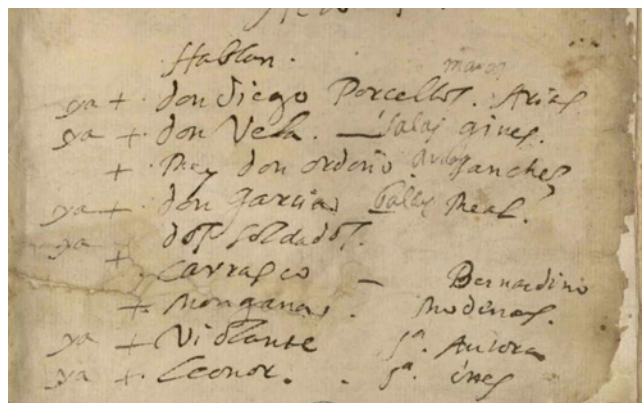


Imagen 27: f. 1r.

Continúa escribiendo Mira de Amescua todo el primer acto, casi sin errores ni modificaciones, salvo por el tachón de una acotación en el f. 9r y otro en el 15r, esta vez para eliminar una palabra que hace ilegible y que sustituye por el verso «A nadie fuerza esa ley» (v. 739),¹⁸ seguramente una corrección *in itinere* debida a una equivocación al empezar el verso.

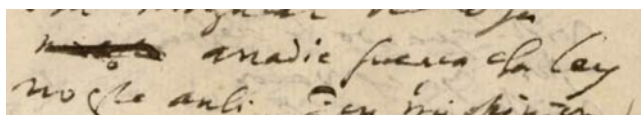


Imagen 28: f. 15r.

Un nuevo reparto, el tercero, acompaña el elenco autógrafo de la segunda jornada (f. 18r). Presenta numerosas similitudes con el primero del primer acto, pero las diferencias entre ambos y el hecho de que este fuera escrito posteriormente por otra mano sugieren que se trata de elencos para dos representaciones, quizá de la misma compañía, la de Andrés de la Vega, en dos fechas distintas (¿la conjeturada por CATCOM y la de 1629?) (*Manos*, García-Reidy y Greer, s.v.). Los nombres nuevos son los del autor, Andrés de la Vega, María Calderón, María de Jesús y Juan de Cuevas o Mateo de las Cuevas, ambos activos alrededor de la fecha propuesta:

18. Todos los números de verso de *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* se citan según la edición de Presotto [2009] en el volumen IX del *Teatro completo* del dramaturgo.

[cruz] Ordoño Rey.	[otra mano: Sanchez]
[cruz] don diego Porcellos.	[otra mano: autor]
[cruz] don Vela.	[otra mano: Real]
[cruz] Violante Reina.	[otra mano: S ^a . Autora]
[cruz] Leonor dama.	[otra mano: S ^a . M ^a . Calderon]
[cruz] brianda esclaba.	[otra mano: S ^a . María de Jesus]
[cruz] Mongana.	[otra mano: Rodenas]
[cruz] Carrasco.	—
[cruz] Garcia en la prim ^a . Jornada.	[otra mano: Cuebas]

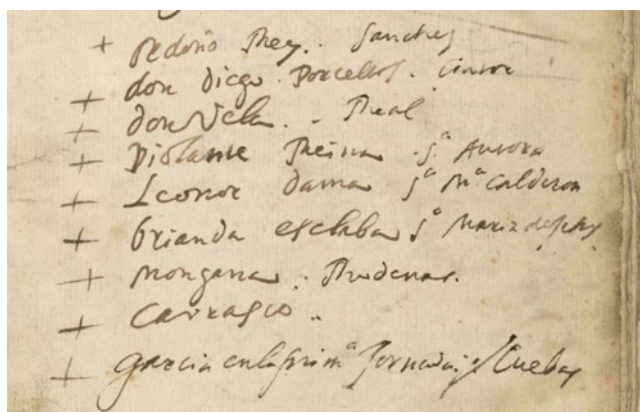


Imagen 29: f. 18r.

Mira de Amescua escribe hasta el f. 24r, donde indica mediante dos rayas oblicuas (//) que deja paso al segundo copista, quien no había intervenido hasta este momento. La única corrección llamativa de esta parte autógrafa de la segunda jornada es la que se hace a sí mismo en el f. 22r con el objetivo de ajustar la métrica, cambiando el sentido de un verso que, en medio de octosílabos, había resultado decasílabo: «mejorate de cuidado / y perdona [tachado: me] si [tachado: le olvide] [corregido: atrevido] / te doy consejo» (vv. 997-999).

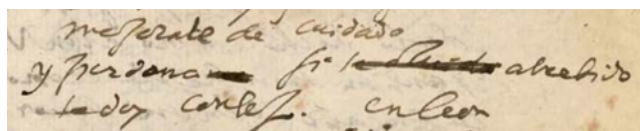


Imagen 30: f. 22r.

La segunda mano aparece en el f. 24v y copia hasta los primeros ocho versos del 30r, sin actuaciones reseñables. Mediante una línea horizontal, abre paso de nuevo al dramaturgo, quien termina la segunda jornada y empieza la tercera, escribiendo desde el f. 30r hasta el 38v. Al final de esta segunda jornada, en el primer folio escrito por Mira, puede observarse una rectificación más de su mano, en esta ocasión para suprimir un verso completo, «[tachado: *ORD. Conde amigo. jo don diego!*]», y sustituirlo por otro en la siguiente línea: «*ORD. Conde amigo*» (v. 1464). No da la impresión de tratarse de un error de copia, sino más bien de una rectificación del poeta: querría eliminar *Conde amigo* y escribir *o don diego*, pero se arrepentiría y volvería a la idea original.

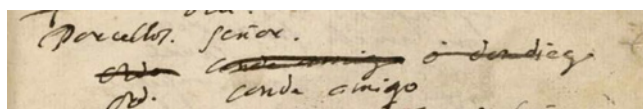


Imagen 31: f. 30r.

En último lugar, la tercera jornada tiene más enmiendas y está redactada por tres manos diferentes: la empieza Mira de Amescua, pero a partir del séptimo verso del f. 38v reaparece el segundo amanuense, a quien alguien (podría ser el dramaturgo) corrige en el f. 41v el complemento de nombre *de zentellas* por otro cuya lectura bajo el tachón no resulta fácil; podría ser *de myserias*. Sí puede leerse mejor la propuesta *a posteriori* por otra persona, que devuelve al pasaje su sentido original: «*POR. ... y un Abismo [tachado: *de medallas*] [otra mano: *de zentellas*] / LEO. para que me abrasen ellas*» (vv. 1961-1962).

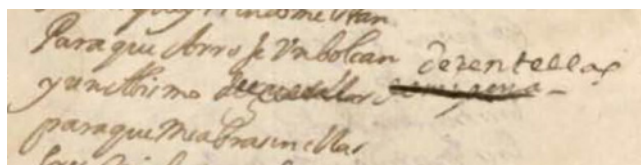


Imagen 32: f. 41v.

En los ff. 43 y 44 vuelve la mano de Mira de Amescua, pero es un nuevo copista, el tercero, el que se hace cargo de los siguientes, hasta el 46r, cuyo reverso

deja en blanco. En el f. 47r Mira retoma la redacción y termina la jornada, última aparición en la que se advierten pequeños tachones de su mano en varios folios: por ejemplo, en el f. 50v escribió inicialmente algo como «en esta [tachado: *que* ilegible]», eliminándolo y escribiendo encima la palabra *puerta*; como no se leía bien a causa del tachón, volvió a escribirla encima, en el interlineado, dando como resultado el verso: «en esta [añadido: *puerta*] os aguardo» (v. 2361). Más adelante, en el f. 53r, sustituyó un complemento de lugar por otro: «dexadme, q ni ay traidores / [tachado: *en el* ilegible] [añadido: *en palacio*] ni ay quexosos» (vv. 2528-2529).

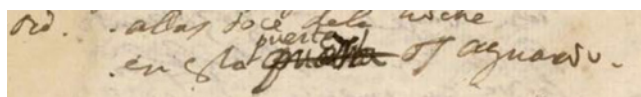


Imagen 33: f. 50v.

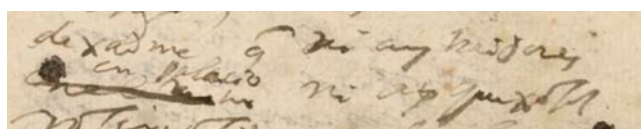


Imagen 34: f. 53r.

Cierran el manuscrito dos licencias de representación que seguramente se concedieran para las compañías antes nombradas: la primera, de Vargas Machuca en Madrid el 17 de abril de 1629, para la de Andrés de la Vega, y la segunda, de un censor sin identificar en Granada el 8 de noviembre de 1636, para la de Manuel Vallejo:

Véala Pedro de Vargas Machuca en 30 de febrero de 1629. [rúbrica]

Ningún inconveniente tiene, seguramente se puede representar.

Madrid, 17 de abril 1629.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

Vista. [rúbrica]

Registrada en Granada. Represéntese.

Noviembre 8 de 1636. [rúbrica]

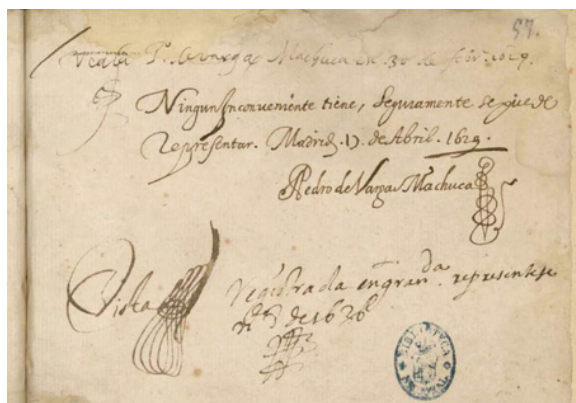


Imagen 35: f. 57r.

Llama la atención lo limpio que está el texto, sin intervenciones notables que puedan deberse a los autores de comedias o a los censores. En cambio, una serie de marcas que no están en los otros ológrafos impregnan los márgenes de este de *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, similares al símbolo $\approx$. Podrían servir para controlar la estructura métrica de algunos pasajes que no presentan didascalias, como sucede en otros manuscritos de la época, así como para marcar las redondillas —porque muchas veces aparecen cada cuatro versos— y organizar tiradas en romance.

EL MÁRTIR DE MADRID: MANUSCRITO RES/68 DE LA BNE

El cuarto y último autógrafo parcial es el de *El mártir de Madrid* (BNE, Res/68), redactado por Mira de Amescua y Belmonte Bermúdez: la primera y la tercera jornada por el accitano (ff. 1r-24r y 44r-64r, respectivamente) y la segunda por el sevillano (ff. 25r-42r). De nuevo, se trata de una copia elaborada para la venta a una compañía teatral, de modo que Belmonte podría haber actuado como copista y no como dramaturgo —*El mártir de Madrid* es uno de los textos que aparecen como «copiados» en su perfil de *Manos* (García-Reidy y Greer, s.v.)—, pero la estilometría confirma que en este caso participó en la composición de la comedia y desempeñó un papel importante como poeta.¹⁹

19. La ficha del análisis estilométrico de la comedia está pendiente en *Erso. Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* (Cuéllar y Vega García-Luengos 2022-2025, en línea, disponible en:

Al inicio puede observarse un elenco incompleto debido a la rotura en la mitad del folio 1r, lo que también impide leer en su totalidad los repartos actorales que aparecen a ambos lados, realizados por manos distintas y, por tanto, correspondientes a dos compañías:

	Alvaro Ramirez Viejo	[cruz] [otra mano: <i>Jusepe</i>]
	don Pedro	[cruz y una línea horizontal]
		[otra mano: <i>p^o ml</i>]
[otra mano: <i>Lorenzo</i>] [cruz]	don Fernando sus hijos	[cruz] [otra mano: <i>autor</i>]
	Trigueros lacayo	[cruz]
[otra mano: <i>Nabarrete?</i>]	[rotura: ilegible]	

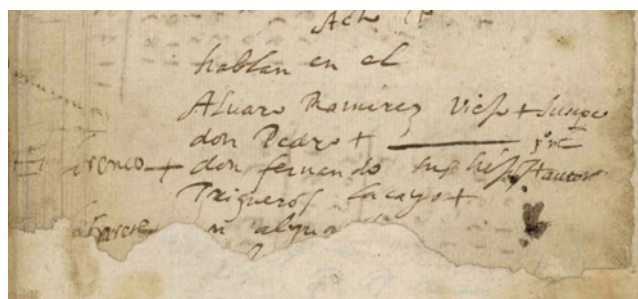


Imagen 36: f. 1r.

El reparto de la derecha podría pertenecer a la compañía de Antonio de Rueda, porque, como se refiere en *Manos* (García-Reidy y Greer, s.v.), su nombre aparece en una anotación del f. 2r del manuscrito, «de Antonio de Rueda», y *Jusepe* y *p^o ml* serían José de Carrión y Pedro Manuel de Castilla, actores que trabajaron con él hacia 1639-1640. Por su parte, el de la izquierda podría corresponder a la compañía de Cristóbal de Avendaño, quien fue propietario del manuscrito, aunque solo pueden distinguirse dos nombres: Lorenzo Hurtado de la Cámara y quizá Alonso Díaz Navarrete.

A lo largo del primer acto hay diversas correcciones, muchas reescribiendo lo que parece poner debajo de las tachaduras, como se muestra en los siguientes ejemplos:

— f. 4r: «FER. [tachado: *hay enojos*] [corregido: *hay enojos*].».

<<https://etso.es/>>. Consulta del 15 de octubre de 2025), pero puede consultarse en la tesis doctoral *Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua* (Marcos Rodríguez 2024), donde se muestran los resultados proporcionados por Álvaro Cuéllar.

- f. 6r: «TRIG. yo voy en su²⁰ compañía / [tachado: *q vasta*] [corregido: *q vasta*]» (vv. 208-209).²¹
- f. 6v: «FER. y vastais vos / [tachado: *mancebo*] [corregido: *mancebo*]» (vv. 230); «ALB. quanto as menester. / PED. [tachado: *dinero*] [corregido: *dinero*]» (vv. 246-247).
- f. 8r: «q una vez q me llebo / [tachado: *a ver a ver*] unas dromedarias» (vv. 316-317).
- f. 9r: «por ella le doy lugar / [tachado: *q me olvides*] [corregido: *q me olvides*]» (vv. 376-377).

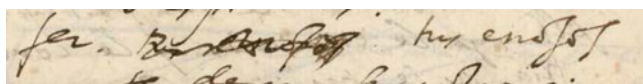


Imagen 37: f. 4r.



Imagen 38: f. 6r.

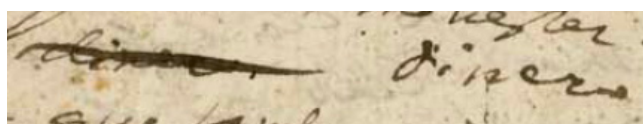
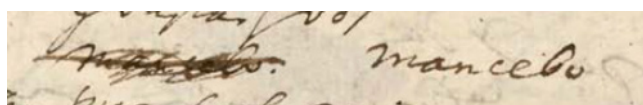


Imagen 39: f. 6v.

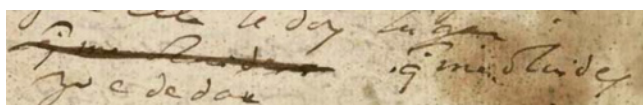


Imagen 40: f. 9r.

Se desconoce la causa de estas correcciones, que tal vez podría estar en que Mira hubiera querido sustituir las palabras tachadas por otras y no se le hubiera ocurrido

20. González Dengra [2001:395] transcribe «tu» en su edición.

21. Todos los números de verso de *El mártir de Madrid* se citan según la edición de González Dengra [2001] en el volumen I del *Teatro completo* del dramaturgo.

ninguna mejor, volviendo a escribir la original. En todo caso, no están este tipo de intervenciones en los otros autógrafos y tampoco siguen un patrón claro.

A la corrección del f. 8r le sigue un verso tachado que podría deberse a una supresión censoria, pues en él Trigueros dice que perdió la pureza cuando fue a ver a unas dromedarias, es decir, a unas prostitutas: «q una vez q me llebo / [tachado: *a ver a ver*] unas dromedarias / [tachado: *mi pureza se perdio*]» (vv. 316-318).²² Hay otras intervenciones reseñables de la censura: los ff. 4 y 5 presentan tachones y enjaulados en el fragmento del alguacil, señalado por varios censores en sus aprobaciones, entre ellos Gracián Dantisco y Navarro de Espinosa (ff. 65r-66r):

Esta comedia intitulada *El mártir de Madrid* se podrá representar, quitado lo del alguacil, señalado en 1ª jornada. Reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere, y lo mismo en los cantares, bailes y entremés.

En Madrid, a 3 de septiembre 1619 años.

Tomás Gracián Dantisco.

Esta comedia llamada *El mártir de Madrid* se podrá representar, quitado lo del alguacil, señalado en la 1ª jornada. Reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere, y lo mismo en los cantares, bailes y entremeses.

En Zaragoza a 19 de diciembre [1632?]. [Miguel?] de Ribera.

He visto esta comedia y, moderando algo della acerca de la vida del mártir –por ser poco ejemplar–, y quitando todo lo que en la primera jornada tengo notado del alguacil, se puede representar.

En Madrid, a 15 de noviembre de 1641.

Juan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

Madrid y noviembr 23 de 1641

Dase licencia para que se represente esta comedia, menos lo que dice Juan Navarro, como ya es notado. [rúbrica]

Las supresiones en el pasaje del alguacil se debieron a las burlas del gracioso Trigueros, quien lo ridiculizaba como representante de la justicia, acusándolo de ser un aprovechado, un ladrón y de dejarse sobornar; lo hacía, además, mediante apartes dirigidos directamente al público, detalle que, a ojos de los censores,

22. Este pasaje está mal recogido en *CLEMIT*, donde figura tachada la palabra *prostitutas* y sustituida por *dromedarias*, cuando la primera no está en el manuscrito (Urzáiz Tortajada, s.v.).

aumentaría la peligrosidad en sus palabras. A continuación, pueden leerse los tres pasajes con eliminaciones:

TRIG.	no des
	de comer a Satanas, [tachado: <i>pues dicen plumas sutiles</i> <i>q ganancias de alguaciles</i> <i>(por boca del pueblo hablo)</i> <i>son pistos para el diablo</i>].
Pº	[tachado: <i>aunq son consejos viles,</i> <i>los [tachado: <i>he de tomar forzado</i>] tomo</i>].
ALB.	entre la justicia.
TRIG.	entre. (vv. 109-117)
ALG.	Yo e de saber
	si esta en cassa.
TRIG. [Ap.]	[tachado: <i>aun no penetra</i> <i>la verdad pues esta letra</i> <i>nos dio un ginoves ayer</i> <i>para un fulano asmodeo,</i> <i>mercader en la rua noba</i>].
ALG.	[tachado: <i>veamos</i>].
TRIG. [Ap.]	[tachado: <i>que se lo creo</i> <i>no tengo el alma tan boba</i> <i>que no le entienda el deseo</i> <i>querra aprovecharse della</i> <i>ay letra q a treinta dias</i> <i>vista se paga por ella</i> <i>y esta escusando porfias,</i> <i>pide treinta para vella</i>].
ALB.	[tachado: <i>pesado animal estas</i>] algo se a de hacer por mi señor.
TRIG.	y por mi algo mas
[tachado: ALG.	<i>traigo el mandamiento aquí</i>
TRIG. [Ap.]	<i>si es el de no hurtaras</i> <i>dire puesto en la cabeça</i> <i>mento homo</i>]. (vv. 137-157)

- ALG. os metere yo en un cepo
 TRIG. en una cepa es mejor
 ALB. [tachado: yo quedo muy satisfecho
 del favor q me abeis hecho
 y en mas lo pienso servir].
 Dale algo [al Alguacil]
 TRIG. [Ap.] [tachado: bien lo puede recibir
 que la cura es de probecho.
 con los doctores compiten
 pues mas dinero aprueban
 aquellos, pues lo permiten
 porq a visitar los lleban
 y estoy porq nos visiten].
 ALG. [tachado: mandais señor otra cosa].
 ALB. [tachado: q me dexais obligado
 confieso].
 Vase el alguacil
 TRIG. [tachado: no vive ociosa
 la gente dulce bocado
 llevaba] sera.
 FER. fue ocasion forçosa. (vv. 174-190)



Imagen 41: ff. 4r-5v.

En el f. 16r aparece un pasaje tachado y reescrito por una mano distinta, que el editor de la comedia identifica como la del propio poeta. Sin embargo, la caligrafía es ligeramente distinta:

P ^o	eres ligero
TRIG.	[tachado: <i>pues ninguno</i>] [otra mano: <i>si pues nadie</i>] me alcança [tachado: <i>claro esta</i>
P ^o	<i>luego as huido</i>
TRIG.	<i>el uno me huyo a mi</i> <i>y siguio</i>] (vv. 713-718)

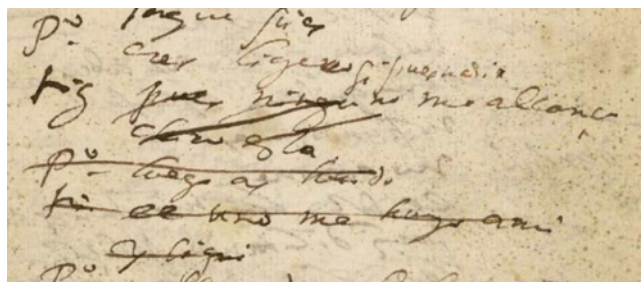


Imagen 42: f. 16r.

Un copista cuya letra no es de Mira de Amescua ni de Belmonte Bermúdez termina el primer acto a partir del f. 21r, lo que significa que, incluso en una comedia en colaboración, Mira se ayudó de un profesional para pasar a limpio su parte. De este pasaje solo destaca un verso agregado en el f. 23v por una mano que podría ser la de Belmonte y que también habría efectuado alguna corrección en la parte autógrafa de Mira: «[otra mano: *si eres discreta*] / como no bes lo que importa» (vv. 1977-79).

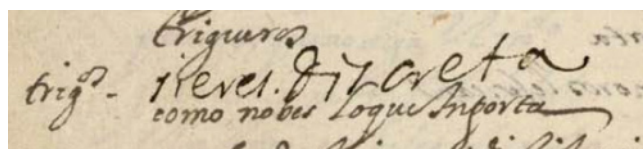


Imagen 43: f. 23v.

La segunda jornada está escrita por Belmonte, salvo las *dramatis personae* (f. 25r), escritas por el accitano. Tiene varios pasajes eliminados que pueden deberse a un autor de comedias y, en algunos casos, a la censura. Este segundo motivo podría ser la causa de la supresión mediante un enjaulado —similar al del pasaje del alguacil— de los siguientes versos de Clemencia (f. 32r):

[enjaulado:	<i>demas que quando se entienda</i> <i>que soy mujer que delito</i>
-------------	--

sera ya que me ofenda
 el rey, quando no ay escrito
 crimen q en vano defienda] (vv. 1416-1420)

En el f. 29v se eliminan dos versos («REY ya son tuyos y en tu mano / vive ya su libertad») y se incorporan al margen ocho que parecen de letra de Mira de Amescua:

[otra mano al margen:	MORO 1º	ya se están desembarcando los redentores de España y un viejo los acompaña q dos hijos va buscando.
	REY	pues salboconducto tiene licencia es bien q le demos.
	FER.	pedro dichosos seremos si es nuestro padre el q viene] (vv. 1283-1290)

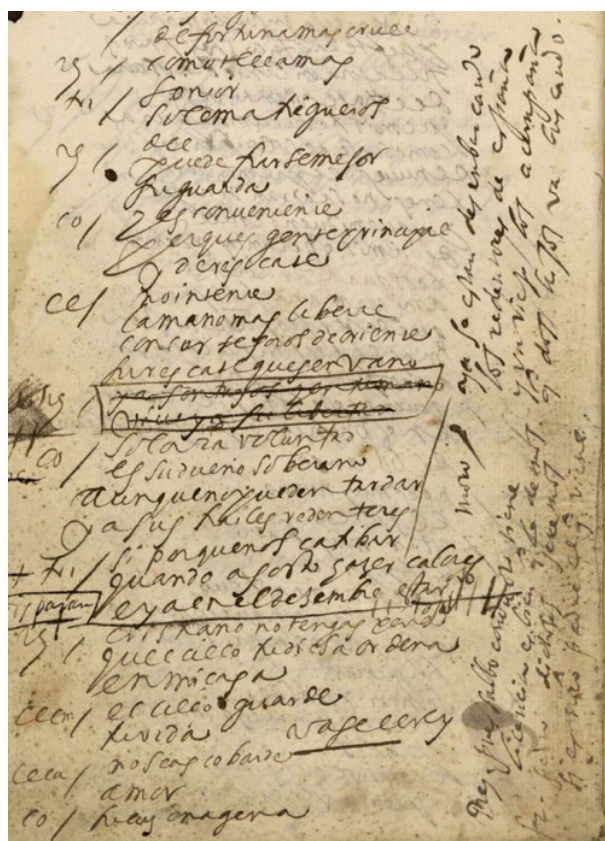


Imagen 44: f. 29v.

Hay otro añadido al margen de una mano desconocida en el f. 33v:

[otra mano al margen: *a los frayles que an venido
a redimir acompaño
y el pecho en lagrimas baño
de tu amor enterneçido]*



Imagen 45: f. 33v.

Y en el espacio en blanco tras el «fin del 2º acto» alguien agregó una ristra de veinte versos y, mediante un símbolo similar a una almohadilla, indicó que irían dos folios antes, en el 41r, donde otro símbolo, una línea horizontal y dos *ojos* marginales señalizan el lugar exacto. Al contrario de lo que sostiene González Dengra, el responsable no parece ser Mira:

[otra mano al margen: *deme dios dolor eterno
por descanso y por regalo
pues que soi árbol tan malo
que fruto doi al ynfierno
deme dios un llanto tierno
en bez de umana alegría
ay desdicha qual la mia
si adan fue mejor que yo
y lo mismo sucedió
en dos yjos que tenía.*

FER. *nunca en tu amor paternal
me ubieras tu preferido
fuera yo el aborrezido
y en cautiverio ynmortal
llorara mi tierno mal
no sentiríamos en bano
que llore un padre cristiano
un yjo moro y que yo
a un ombre que dios nego
pueda decir que es mi hermano]* (vv. 1920-1939)

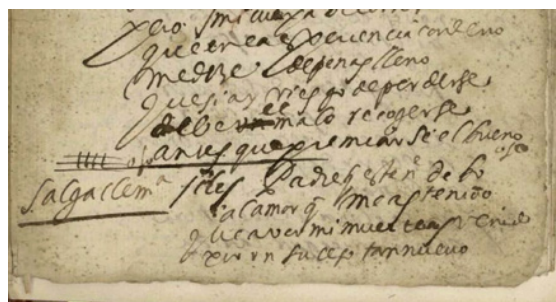
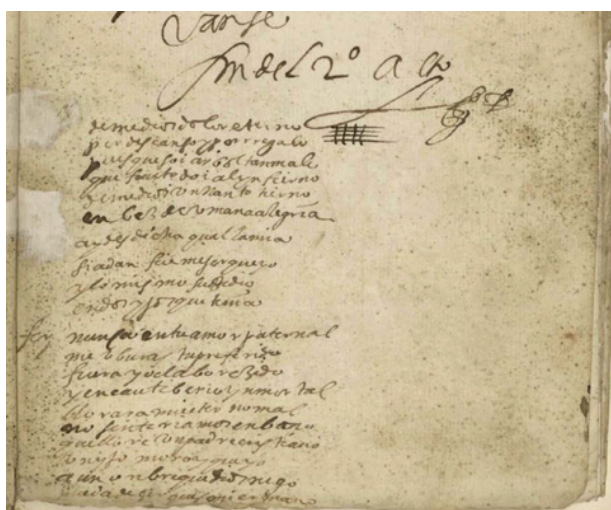


Imagen 46: ff. 42r y 41r.

En la tercera jornada, que no tiene *dramatis personae*, vuelve a aparecer la mano de Mira de Amescua hasta el final. Como en el primer acto, pueden observarse palabras tachadas y escritas de nuevo por el dramaturgo (f. 45v: «[corregido: *temor*] [tachado: *temor*] al q le amenaza» (v. 2015); f. 46r: «[tachado: *si piensas*] [corregido: *si piensas*] / q como sirena encantas» (vv. 2044-2045); etc.). También hay pequeñas intervenciones de otras manos, marcas de compañía y pasajes enjaulados y enfáticamente tachados, recogidos en el «apéndice n°2» de la edición de González Dengra. No puede descartarse que algunas intervenciones sean de la censura, porque Navarro de Espinosa no solo condenaba el fragmento del alguacil, sino que también creía conveniente moderar algo acerca de la vida del mártir, «por ser poco ejemplar». Había que ser especialmente cuidadoso con las comedias hagiográficas, pues los censores solían mos-

trar mayores reparos de índole moral y teológica ante ellas. *El mártir de Madrid* tiene como tema central «el caso de un joven cristiano apóstata que, tras una serie de fechorías entre los moros, siente la llamada de Dios, se convierte al cristianismo y muere crucificado» (González Dengra 2001:383), como Jesucristo, pero él en una puerta, por lo que es una historia especialmente delicada a la que se suman cautivos, alianzas con los moros y tramas amorosas. Sin embargo, muchas de las actuaciones sobre esta tercera jornada del manuscrito son del propio Mira; corrige, por ejemplo, el último verso del f. 58v y los tres primeros del 59r, puesto que es su mano la que se distingue, excepto en un verso escrito en perpendicular al margen:

troque por el de mahoma.

[tachado: ilegible]

rasguen las nubes sus senos

produzcan rayos sin truenos

[tres versos tachados: *cayga un rayo que me abrase / ilegible / salga un leon q me abrase*]

[otra mano al margen: *salga un leon que me coma*]



Imagen 47: ff. 58v y 59r.

Los cuatro últimos folios de la tercera jornada (ff. 61r-64r) tienen papeles pegados con texto escrito por una nueva mano sobre el de Mira de Amescua, de manera que no puede leerse el final original.

Además de las cuatro aprobaciones que hacían referencia al pasaje del alguacil, el manuscrito tiene otras tres, siete en total (ff. 65r-66r):

Dase licencia para representar esta comedia.
En Madrid, a tres de septiembre de 1619 años.
Francisco de Medina. [rúbrica]

Vi esta comedia llamada *El mártir de Madrid* y es cosa que escribe Herrera, y aprobada por los señores del Consejo. Ya se puede representar. En Granada, febrero 2 de [16]22 años.
Por mandado del señor arzobispo.
Álvaro Cubillo. [rúbrica]

Dase licencia para representar esta comedia intitulada *El mártir de Madrid*.
En Valencia y agosto a 8 de 1623.
El Doctor Garcés.



Imagen 48: ff. 65r, 65v y 66r.

LA SEGUNDA DE DON ÁLVARO: MANUSCRITO VIT-168
DEL INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

El manuscrito autógrafo de la comedia *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* lleva por título *La segunda de don Álvaro*, como también se la conoce, por ser la

segunda parte de la bilogía iniciada con *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*. Se conserva en el Instituto del Teatro de Barcelona (VIT-168) y es el único autógrafa íntegro de Mira de Amescua, es decir, el único en el que el dramaturgo no contó con la colaboración de copistas. Coincide con los demás manuscritos, en cambio, en su condición de original destinado a una compañía teatral, tal y como evidencia el reparto de actores que acompaña a las *dramatis personae* de la segunda jornada (f. 20r):

[cruz] Rey don Juan	[otra mano: Osuna]
[cruz] don Alvaro	[otra mano: autor]
[cruz] doña Isabel Reina	[otra mano: autora]
[cruz] doña Juana Pimentel	[otra mano: luisa]
[cruz] Ju° de Silva	[otra mano: Cosme]
[cruz] Bibero	[otra mano: Bernardino]
[tachado: ilegible]	
[cruz] linterna	[otra mano: villegas]
[cruz] don Alvaro de Zuñiga	[otra mano: Rodriguez]
[cruz] morálicos	[otra mano: la de Bobadilla]
[cruz] un [tachado: soldado] secretario	[otra mano: Jusepe]
[cruz] infante	[otra mano: Bobadilla]

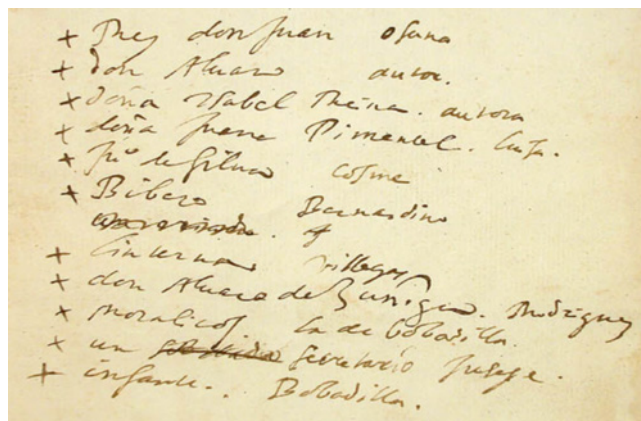


Imagen 49: f. 20r.

Los nombres se corresponden con los de los representantes que formaban parte de la compañía de Antonio de Prado en la temporada de 1624, año de la

licencia, por lo que es probable que Mira de Amescua elaborara la copia para dicha formación. Por orden, serían Alonso de Osuna, Antonio García de Prado, Francisca de San Miguel, Luisa de Robles, Cosme Pérez, Bernardino Álvarez, Pedro de Villegas, Antonio Rodríguez, María de Vitoria, José Jiménez y Luis Bernardo de Bobadilla.

El texto en general está muy limpio, pero sí presenta algunas correcciones del propio poeta e intervenciones de otras manos que merece la pena señalar.

En la primera jornada (ff. 1r-19v),²³ en el f. 11r, el poeta hace una autocorrección *in itinere* con la que rectifica el verso que comenzó escribiendo: «ordenes q a mi me da / [tachado: *lengua de*] gusto de vueseñoría» (vv. 517-518).²⁴ Intervienen otras manos —no puede asegurarse que se trate de una sola— para sustituir una palabra en el f. 7v: «digan reforma [tachado: ilegible] [otra mano: *Galia*]» (v. 342), tachar cuatro versos y una acotación en el 9v y añadir una décima al margen izquierdo del 16v, señalizada en el texto mediante el trazo de una línea horizontal atravesada por dos pequeñas rayas paralelas:

[otra mano al margen: *Letra de robles parece*²⁵
 vibe dios que es de su mano
 quien hace bien a un villano
 quien a un traidor favorece
 esta ingratitud merece
 mas q mucho si en aquel
 *primero y santo vergel*²⁶
 labro dios una figura
 que en mirando su hermosura
 se rebelo contra el]

23. En este caso, la única numeración que presenta el manuscrito es la moderna, seguramente de la BNE.

24. Todos los números de verso de *La segunda de don Álvaro* se citan según la edición de González Dengra y García Sánchez en el volumen VI del *Teatro completo* del dramaturgo [2006].

25. Transcritos por los editores en el *Teatro completo* de Mira, González Dengra y García Sánchez [2006:149], en plural: «letras de robles parecen».

26. En la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* es «divino y santo vergel» (Imprenta del Reino, Madrid, 1635).



Imagen 50: f. 16v.

En la segunda jornada (ff. 20r-38v) hay dos nuevas correcciones *in itinere* del poeta: en el f. 23r «a un águila hermosa i parda / un [tachado: *labrador*] [corregido: *piadoso labrador*]» (vv.1140-1141) y en el 33r «desvanecase ya sin [tachado: *duda*] [corregido: *luz*] alguna» (v. 1733). Podría ser suya, asimismo, la sustitución *a posteriori* de un verso del f. 26v, aunque también podría deberse a otra persona con una caligrafía semejante: «[tachado: *que soberbia no se amansa*] [añadido: *gruñidos son no me espantan*]» (v. 1334). Asimismo, hay algunos versos enjaulados y tachados (ff. 22v, 30r, 30v, 37v) y una sustitución de otra mano en el f. 25v que elimina el sintagma *viudo ya* e introduce el gerundio *viviendo*: «llamete, veniste y yo / [tachado: *viudo ya*] [otra mano: *viviendo*] en tristeza tanta» (vv. 1281-1282).

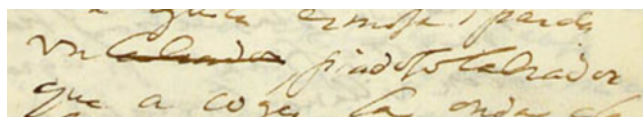


Imagen 51: f. 23r.

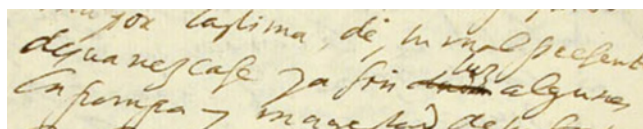


Imagen 52: f. 33r.

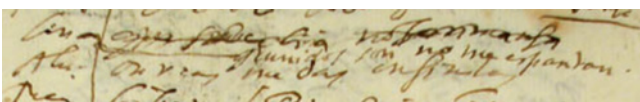


Imagen 53: f. 26v.

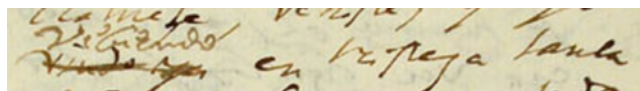


Imagen 54: f. 25v.

De nuevo, algunas correcciones de la tercera jornada (ff. 40r-59r) parecen de Mira de Amescua. Así, en el f. 47r incurre en lo que parece un error de cómputo, porque sustituye *veintiseis años* por *treinta i dos*. Posteriormente, otra mano añadió debajo *catorce*. En el f. 55r se confundió con los nombres y escribió el de Robles en lugar del de don Álvaro: «[tachado: ilegible *robles mi señor*] [corregido: *don alvaro mi S^{or}*]» (v. 2819).²⁷ Por último, en el f. 56v tacha cuatro versos que parece sustituir por otros. No está claro si los ocho versos formaban parte del texto y después alguien tachó los cuatro primeros (así lo reflejan los editores), o si, por el contrario, dado que están escritos a continuación, se trata de una corrección *in itinere* del dramaturgo, sobre todo si se tiene en cuenta que los segundos están enmarcados por dos líneas horizontales y no tienen ninguna anotación de *sí* o *no* en los márgenes; además, tacha también la acotación y la didascalia de Moralicos, así que atribuiría a Álvaro los versos siguientes:

[tachado: MORALI.

*que este pago le de el rey
hasta mirarle difunto
no pienso dexarle un punto
paje soy de buena ley. Vase]
tomen exemplo en los dos
quando doy avisos tales
alerta alerta mortales
confiad en solo dios.
Vanse*

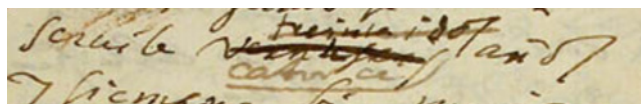


Imagen 55: f. 47r.

27. La abreviatura de *señor* responde en este caso a una necesidad de espacio, para que el texto cupiera en el folio sin requerir un salto de línea.

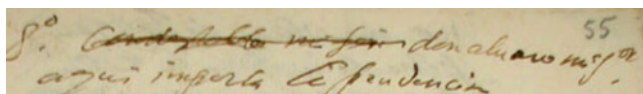


Imagen 56: f. 55r.

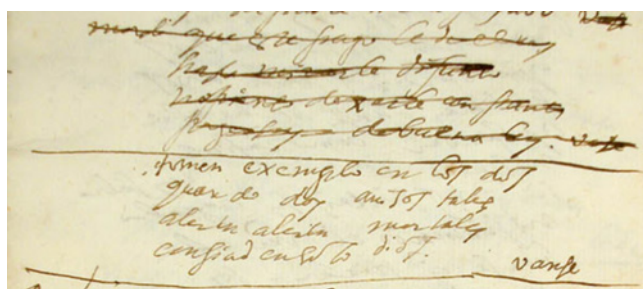


Imagen 57: f. 56v.

Mira de Amescua comete un error que confirma el mismo procedimiento en todos los ológrafos: la copia en limpio realizada a partir de un borrador que tanto él como los copistas tenían a la vista. En el f. 58v se confunde al copiar un verso, lo tacha tras advertir la equivocación y vuelve a escribirlo más adelante en boca de otro personaje, Zúñiga, que es donde corresponde por el sentido:

- SILVA. ya estas señor en la plaza
[tachado: si los ojos no lo dudan]
que parece q con plumas
as venido.
- ZUÑ. y alli tienes
si los ojos no lo dudan
el espectáculo triste. (vv. 3029-3033)

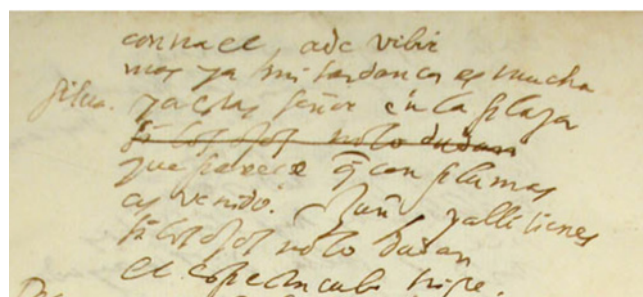


Imagen 58: f. 58v.

Por otro lado, la mano que había intervenido en el agregado del f. 16v de la primera jornada vuelve a añadir cuatro versos en el margen izquierdo del 54r a través de dos rayas que marcan su inserción en el texto:

[otra mano al margen: *Letras si llebais borrones*
 caracteres sois de encantos
 líneas de la misma muerte
 no os lean ojos humanos]

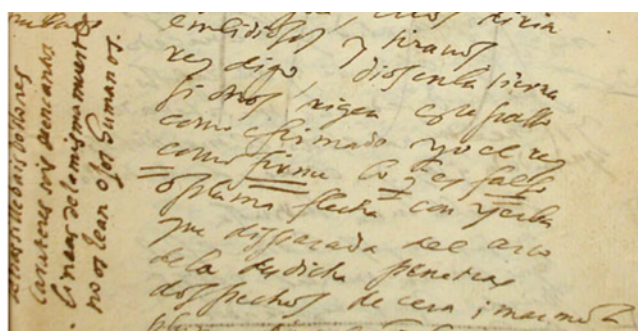


Imagen 59: f. 54r.

La misma mano u otra distinta es la responsable de una serie de cambios poco significativos en un pequeño diálogo entre don Álvaro y Moralicos en el f. 46r: «para hartarme de pesares / MORA. [tachado: *quando*] quieres [tachado: *q te cante*] [otra mano: *q Lisardo cante*] / ALV. [tachado: *luego*] / [tachado: MORA. *voy*] / [tachado: ALV. *canta allá fuera*] / [otra mano: MORA. *Lisardo*] / [otra mano: ALV. *canta afuera*]».

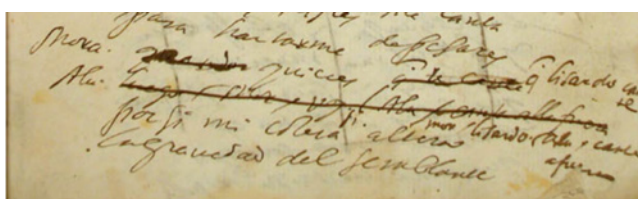


Imagen 60: f. 46r.

Para finalizar, el f. 59r presenta la firma y rúbrica de Mira de Amescua y una licencia de representación firmada por Navarro de Espinosa en Madrid, el 19 de

octubre de 1624, en la cual dice haber prohibido otra comedia con el mismo tema y título que esta:

He visto esta comedia con el cuidado que he podido, y aunque he detenido otra comedia deste caso y con este título, el Doctor Amescua ha escrito esta con tal decoro y advertencia, así en las personas del Rey y Don Álvaro como en el suceso de este caballero y razones que le ocasionaron, que lo había dejado todo sin inconveniente, y con gusto y decoro para la representación, y así podrá salir al teatro sin perjuicio de quien pudiera presumirle, porque está de todas maneras bien escrita, cuerda, atentada y honrosamente. Reservo a la vista lo que allí se ofreciere.

En Madrid, a 17 de octubre de 1624.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

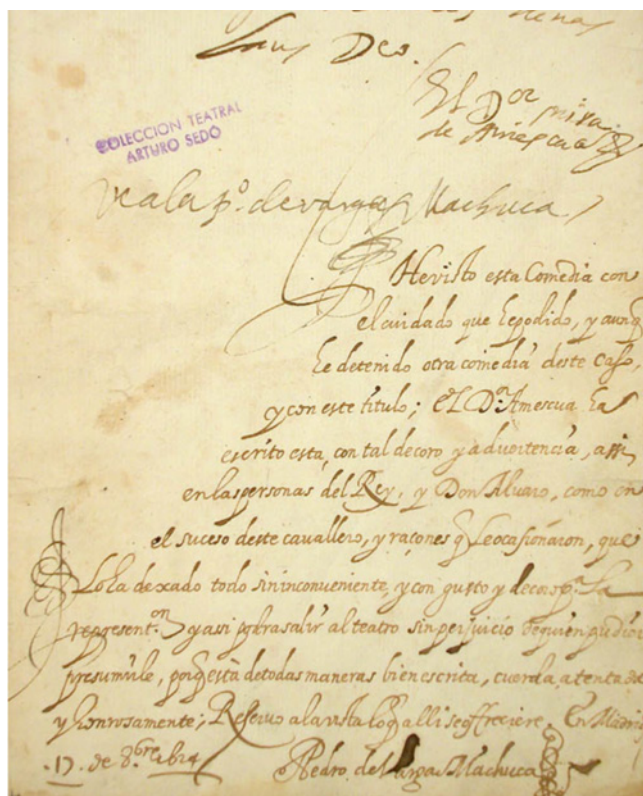
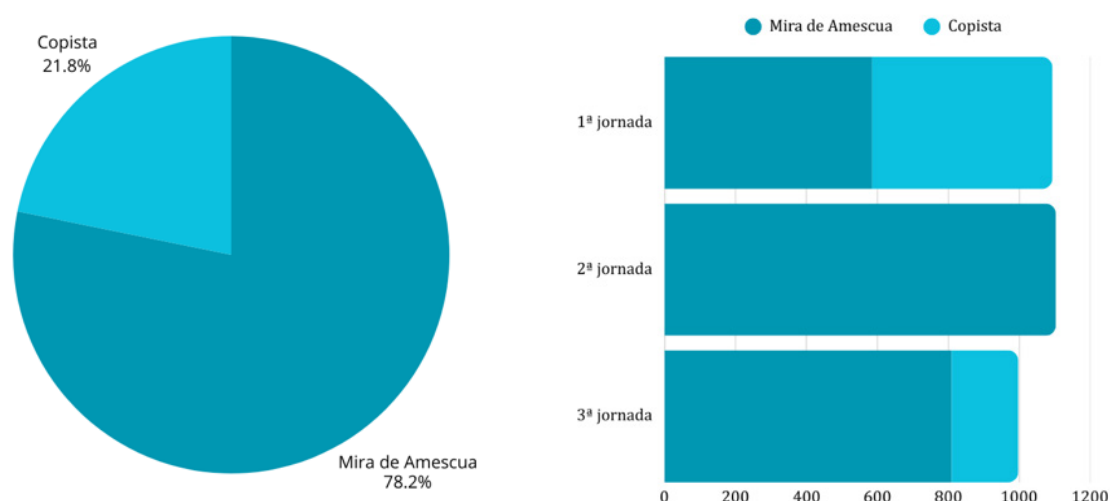


Imagen 61: f. 59r.

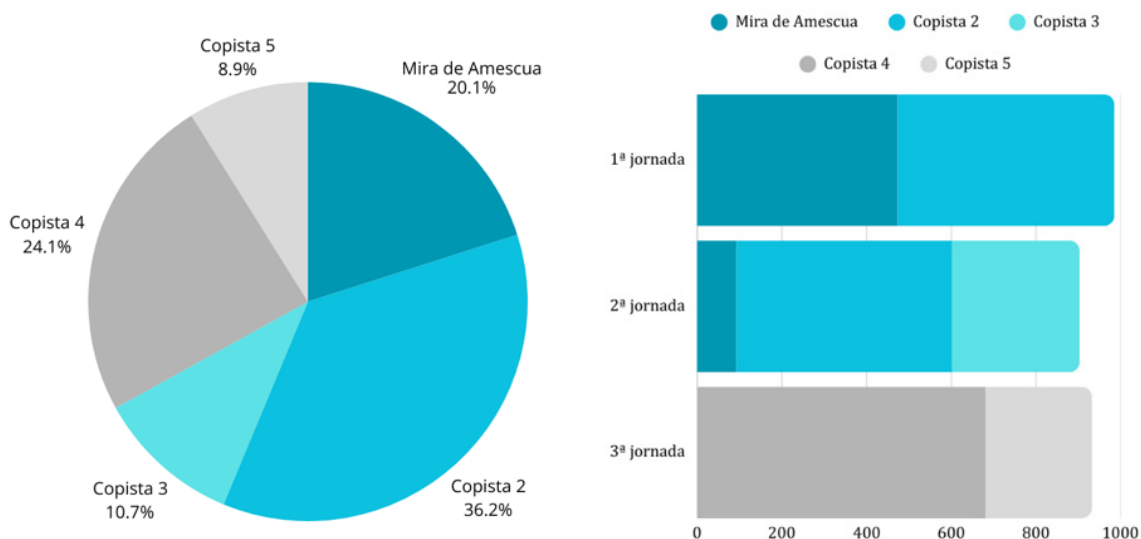
CONCLUSIONES

Se conservan cinco manuscritos con escritura autógrafa de Mira de Amescua; no obstante, solo uno de ellos, el de *La segunda de don Álvaro*, es íntegramente autógrafo, porque los otros cuatro lo son únicamente de manera parcial.

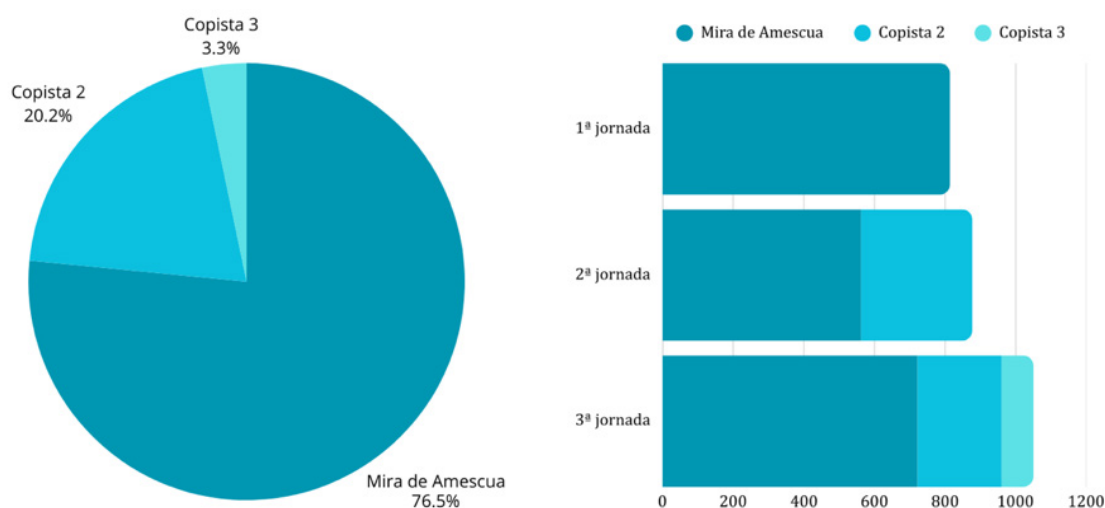
Para la elaboración de la copia de *La casa del tahúr*, Mira contó con la ayuda de un único copista, con quien se iba alternando en la copia en limpio del texto. Las dos gráficas siguientes presentan, por un lado, la participación de ambos en cada una de las jornadas de la comedia y, por otro, el porcentaje total que copió cada uno. Como el copista escribió un 21,8% del texto, aproximadamente 697 versos, es un 78,2%, 2498 versos, lo que se conserva autógrafo. No tiene la firma del dramaturgo ni reparto de actores, pero sí aprobaciones de censura.



Por su parte, el manuscrito de *El ejemplo mayor de la desdicha* es el que plantea mayores dificultades en el análisis porque tiene muchas intervenciones de muchas manos y los copistas que ayudaron a Mira de Amescua fueron nada menos que cuatro. Como muestra la gráfica, la parte autógrafa es solo un 20,1%, alrededor de 566 versos, mientras que el volumen mayor de redacción recayó sobre el segundo copista con un 36,2%, 2021 versos. No tiene tampoco ningún reparto, pero sí la firma y rúbrica de Mira de Amescua y aprobaciones, una de ellas falsa.

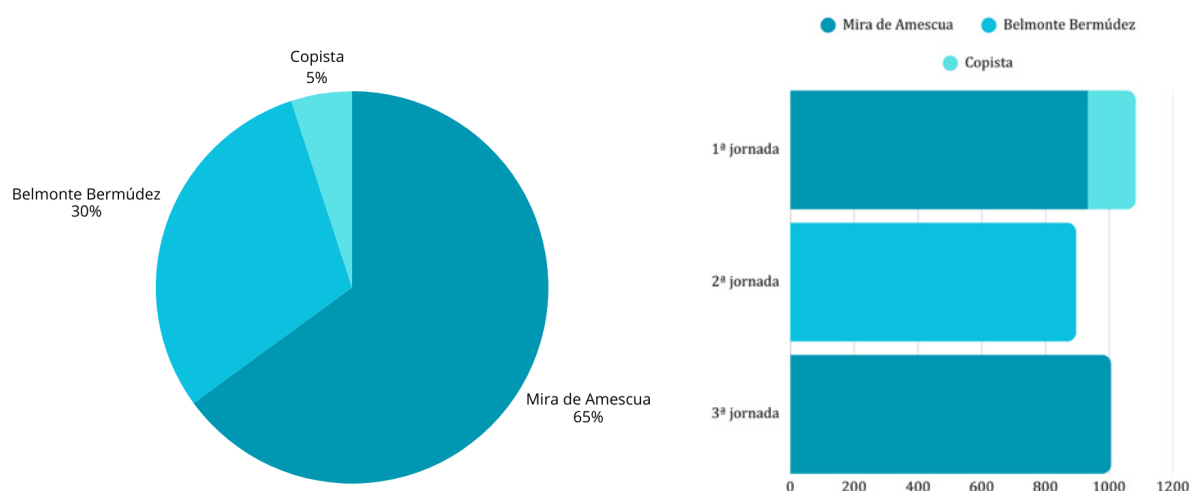


En tercer lugar, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* es el manuscrito autógrafo más limpio, sin apenas intervenciones, y con una fuerte participación del dramaturgo en su redacción, un 76,5%, que son 2098 versos. Tiene tres elencos correspondientes a las compañías de Andrés de la Vega y Manuel Vallejo, la firma y rúbrica del poeta y licencias de representación.



El cuarto y último autógrafo parcial de Mira de Amescua es el de *El mártir de Madrid*, que está redactado entre Mira de Amescua y Belmonte Bermúdez por tratarse de una comedia compuesta en colaboración por ambos dramaturgos, pero

también tiene la participación de un copista que ayudó a Mira de Amescua en la primera jornada. Con todo, el poeta accitano escribió la mayor parte del texto, un total de 1939 versos que equivalen al 65% de la comedia, mientras que Belmonte solo es el autor de la segunda jornada, que tiene 896 versos, es decir, el 30%. Tuvo algún problema con la censura por el fragmento del alguacil y por ofrecer un retrato poco ejemplar de la vida del mártir. Sin embargo, no conserva repartos actorales y no tiene marcas muy evidentes de compañía, aunque se sabe que la comedia fue representada por varios *autores*.



Para finalizar el breve repaso por cada uno de los testimonios, el de *La segunda de don Álvaro* perteneció a la compañía de Antonio de Prado en el año de la licencia de representación, 1624, por lo que es probable que Mira hiciera la copia para dicho autor de comedias. El manuscrito está muy limpio, con algunas correcciones del poeta y otras que probablemente sean de algún *autor* o actor.

El estudio de los cuatro autógrafos parciales permite confirmar que el accitano no trabajaba de forma aislada en la preparación de los autógrafos de sus comedias para el teatro, sino que se rodeaba de diversos copistas que lo asistían en la labor.²⁸ La presencia de varias manos en cada uno de los testimonios, así como la continuidad entre pasajes escritos por Mira y los otros copistas, revela un proceso de producción

28. Tanto Calderón de la Barca como Rojas Zorrilla son ejemplos de autores que también colaboraron con otras manos en la redacción de sus originales. Aun así, destaca lo temprano que ejemplifica Mira de Amescua esta práctica.

compartido que va más allá de la simple labor de copia mecánica, y es que, gracias a las correcciones autógrafas, es sabido que el poeta ejercía una supervisión constante sobre el trabajo de sus ayudantes. Por el tipo de correcciones *in itinere*, se vislumbra una dinámica de trabajo: un borrador previo que servía de base, la intervención paralela de copistas en diferentes secciones del texto y, finalmente, una revisión autorial que garantizaba la coherencia del conjunto. Ciertas correcciones reflejan cómo Mira retocaba el supuesto texto definitivo del original para pulir algunos detalles —al igual que hace Lope en algunos de sus autógrafos—, bien sobre la marcha (por ejemplo, los versos de *La segunda de don Álvaro*), bien *a posteriori* (por ejemplo, folios 58v-59v de *El mártir de Madrid*). A este respecto cabe preguntarse quiénes eran los ayudantes de Mira de Amescua. Quizá eran miembros de la compañía para la que se sacaba el original, pero también podrían ser copistas contratados por el dramaturgo o, incluso, amigos suyos. Como ninguno está identificado en *Manos* ni se repite entre los cuatro manuscritos, es muy difícil proponer una hipótesis.

Por otro lado, «copias para el teatro» quiere decir materiales de representación. Los repartos actorales, algunas acotaciones marginales y las aprobaciones censorias, así como las supresiones, adiciones y marcas vinculadas a la práctica escénica, indican que se trata de documentos de trabajo que, además de reflejar las necesidades e intereses de las compañías, constituyen un testimonio privilegiado del proceso que debía atravesar el teatro comercial del Siglo de Oro hasta llegar a las tablas. Asimismo, las variaciones y particularidades de los cinco manuscritos ponen de relieve la diversidad de situaciones e intervenciones que sufrían los textos durante su vida escénica y que afectaban a su transmisión.

En definitiva, los autógrafos amescuanos aportan información valiosa no solo de los hábitos del dramaturgo en el proceso de composición y/o producción de sus comedias, sino también de las dinámicas colectivas que rodeaban la transmisión teatral en el siglo XVII. El corpus analizado demuestra que la génesis textual de una comedia no concluía con la pluma del poeta, sino que se prolongaba en la interacción con copistas, censores, autores de comedias y actores. De ahí que estos manuscritos autógrafos constituyan un laboratorio privilegiado para estudiar la frontera entre creación literaria, práctica escénica y transmisión documental, y se conviertan en piezas clave para comprender la compleja materialidad del teatro barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- COTARELO Y MORI, Emilio, «Mira de Amescua y su teatro. Estudio bibliográfico y crítico», *Boletín de la Real Academia Española*, 18 (1931), pp. 7-90.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, 2012-2025, en línea, disponible en: <<https://catcom.uv.es>>. Consulta del 28 de agosto de 2025.
- FERRER VALLS, Teresa, *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, 2011-2025, en línea, disponible en: <<https://dicat.uv.es/elproyectedicat>>. Consulta del 28 de agosto de 2025.
- GARCÍA REIDY, Alejandro y Greer, Margaret, *MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2014-2025, en línea, disponible en: <<https://manos.net/>>. Consulta del 28 de agosto de 2025.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales», en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, ed. Luigi Giuliani, Firenze University Press, Firenze, 2021, pp. 87-112.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel, ed., *El mártir de Madrid*, Antonio Mira de Amescua y Luis Belmonte Bermúdez, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2001, vol. 1, pp. 381-486.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel, y Concepción GARCÍA SÁNCHEZ, eds., *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, Antonio Mira de Amescua, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2006, vol. 6, pp. 117-225.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Emma María, *Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2024.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, ed. Miguel González Dengra y Concepción García Sánchez, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2006, vol. 6, pp. 117-225.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La casa del tahúr*, ed. Vern Williamsen, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2002, vol. 2, pp. 127-242.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El ejemplo mayor de la desdicha*, ed. Maria Grazia Pro-

- feti, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2001, vol. 1, pp. 207-302.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, ed. Marco Presotto, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2009, vol. 9, pp. 569-686.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio y Luis BELMONTE BERMÚDEZ, *El mártir de Madrid*, ed. Miguel González Dengra, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2001, vol. 1, pp. 381-486.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 97-103.
- PRESOTTO, Marco, ed., *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, Antonio Mira de Amescua, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2009, vol. 9, pp. 569-686.
- PROFETI, Maria Grazia, ed., *El ejemplo mayor de la desdicha*, Antonio Mira de Amescua, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2001, vol. 1, pp. 207-302.
- SÁNCHEZ MARIANA, MANUEL, «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro», en *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coords. José Nicolás Romero Castillo, Ana Freire López y Antonio Lorente Medina, UNED, Madrid, 1993, vol. 1, pp. 441-452.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscrta.Cao*, 10 (2011), s.p.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, dir., *CLEMIT. Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales*, 2012-2025, en línea, disponible en: <<https://clemit.uv.es>>. Consulta del 28 de agosto de 2025.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Reichenberger, Kassel, 2004.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, y Álvaro CUÉLLAR, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2022-2025, en línea, disponible en: <<https://etso.es/>>. Consulta del 28 de agosto de 2025.
- WILLIAMSEN, Vern, ed., *La casa del tahúr*, Antonio Mira de Amescua, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 2002, vol. 2, pp. 127-242.