

APROXIMACIÓN A LOS RASGOS DE ESCRITURA
DE PEDRO FRANCISCO DE LANINI Y SAGREDO EN SUS AUTÓGRAFOS
TEATRALES: *EL ÁNGEL DE LAS ESCUELAS, SANTO TOMÁS DE AQUINO**

ADRIÁN VELASCO SAINZ (Universidad de Valladolid)

CITA RECOMENDADA: Adrián Velasco Sainz, «Aproximación a los rasgos de escritura de Pedro Francisco de Lanini y Sagredo en sus autógrafos teatrales: *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 175-199.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.613>>

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2025 / Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2025

RESUMEN

El presente artículo ofrece una aproximación a los rasgos de escritura del dramaturgo y censor de comedias Pedro Francisco de Lanini y Sagredo (c. 1640-1715) en sus manuscritos autógrafos teatrales a partir del análisis de las marcas formales o estéticas que emplea el autor en la comedia de autografía segura *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino* (BNE, Ms. 14777).

PALABRAS CLAVE: Pedro Francisco de Lanini y Sagredo; manuscritos autógrafos; *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino*; rasgos de escritura; teatro del Siglo de Oro.

ABSTRACT

This paper offers an approach to the writing features of the playwright and comedy censor Pedro Francisco de Lanini y Sagredo (c. 1640-1715) in his theatrical autograph manuscripts based on the analysis of the formal or aesthetic marks that the author uses in the comedy of secure autography *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino* (BNE, Ms. 14777).

KEYWORDS: Pedro Francisco de Lanini y Sagredo; Autograph Manuscripts; *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino*; Writing Features; Golden Age Theatre.

* El presente artículo se enmarca en los objetivos del proyecto *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104045GB-C52) y se ha elaborado como parte de la herramienta digital *AUTESO. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*. Asimismo, el estudio se ha beneficiado de una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación (PEICTI) 2021-2023 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Si bien Pedro Francisco de Lanini y Sagredo (c. 1640-1715),¹ dramaturgo y censor teatral que bien podría enmarcarse en el periodo denominado por la crítica moderna como tardobarroco,² es considerado un autor menor o segundón,³ sobre todo por achacársele cierta falta de originalidad por su considerable número de refundiciones y ser «uno de los dramaturgos que más practicó la especialidad de la comedia escrita en colaboración» (Urzáiz Tortajada 2022:s.p.), su producción teatral constituye un verdadero tesoro filológico porque, como ya destacó Mackenzie [1991:245] en su catálogo analítico de las comedias de este autor, se conserva un número inusual de manuscritos autógrafos completos o parciales suyos, la mayor parte de ellos con presencia de firma y rúbrica en uno o varios de sus folios.

Recopilemos, por tanto, los manuscritos que, por ahora y a falta de un estudio detallado al respecto, se consideran (total o parcialmente) autógrafos de Lanini a partir de la información reunida en los catálogos de Mackenzie [1991] y de Urzáiz Tortajada [2002]:⁴ *El africano Nerón*, *Muley Ismael* (BHMM, Tea 1-4-3-C);

1. Existen escasos datos y estudios sobre la biografía y producción teatral de Lanini y Sagredo, entre los cuales pueden consultarse Mackenzie [1991 y 1992]; Urzáiz Tortajada [2022]; y el estudio introductorio a la edición de la comedia laniniana *El Eneas de la Virgen y el primer rey de Navarra* de Echavarren [2008].

2. Algunos de sus más asiduos colaboradores en esta labor censoria fueron Francisco Bueno (Mackenzie 1992), Agustín Guerrero Gallo (González Martínez 2023:276) y el también dramaturgo y censor José de Cañizares (Urzáiz Tortajada 2025), con quien colaboró en al menos cinco ocasiones, normalmente Lanini añadiendo enmiendas a las comedias y Cañizares concediendo su aprobación. También llama la atención, en esa colegialidad apuntada por Urzáiz Tortajada [2025:531], que, en los casos en los que estos dos censores intervienen en una misma comedia, sus licencias de representación son más cuidadas y prolíficas, incluso se establecen breves diálogos estéticos, discrepancias o intercambios de pareceres entre ambos. La labor de Lanini como dramaturgo de comedias colaboradas y como censor, tanto de las propias como las de otros ingenios, es realmente interesante, hasta el punto de sopesarse la posibilidad de que él mismo aplicara prevención autocensora en sus piezas dramáticas, sin duda un oficio que tenía muy presente, si no durante la escritura, al menos en el proceso de revisión final del manuscrito.

3. Aunque no es menos cierto que gozó de gran fortuna tanto en Palacio como en los corrales, según afirmó Wilson [1961:175] y puede recopilarse en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* a cargo de Andioc y Coulon [2008].

4. Evitamos mencionar las impresiones, sueltas, títulos homónimos, dramaturgos que colaboran en las comedias, así como datos sobre fechación o lugar de representación, información toda ella que puede consultarse en los mencionados catálogos. Mostramos, en cambio, el título, el lugar de custo-

Allá van leyes donde quieren reyes y mozárabes de Toledo, 2.^a parte (BNE, Ms. 14887); zarzuela *Amor convierte las piedras*, con loa propia incluida (BNE, Ms. Res.170); *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino* (BNE, Ms. 14777); *Antonio Roca, la muerte más venturosa* (3.^a jornada de Lanini, BNE, Ms. 15205); *Cumplir a un tiempo quien ama con su Dios y con su dama* (BNE, Ms. 16965); *La dama comendador* (BNE, Ms. 16562); *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla* (1.^a y 2.^a jornadas de Lanini, BNE, Ms. 14775); *El gran rey anacoreta, San Onofre* (BNE, Ms. 14932); *Habladme en entrando* (BNE, Ms. 15126); *El hijo del carpintero*, llamada también *El niño de Zaragoza* (BNE, Ms. 14811); *El monstruo de la amistad y azucena de Valencia y Virgen de los desamparados* (BNE, Ms. 15336); *El nacimiento del Alba para que naciese el Sol* (BNE, Ms. 16773); *El nuevo espejo en la Corte e ignorada profecía de Nuestra Señora de Belén* (BNE, Ms. 16685); *La perla de Cataluña y peñas de Monserrat* (1.^a y 2.^a jornadas de Lanini, BNE, Ms. 16661); *Saber obligar a Dios para llegar a ser rey* (BNE, Ms. 15846); *Sitio y toma de Namur* (BNE, Ms. 18317); y *Será lo que Dios quisiere* (BNE, Ms. 16034).

Se conservan, en suma, un total de dieciocho comedias autógrafas, sin duda un número que lamentamos no poder abordar aquí en profundidad. Y es que, habida cuenta de la gran cantidad de manuscritos autógrafos laninianos y tras haberlos examinado con la finalidad de dilucidar sus técnicas y rasgos formales de escritura, nos hemos centrado en una comedia de autografía segura, *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino* (BNE, Ms. 14777), que presenta firma y rúbrica cotejadas y contrastadas con otros autógrafos, para tratar de destacar algunos de sus rasgos de escritura más significativos, los cuales pueden compararse con otros manuscritos (ológrafos o no) atribuidos al ingenio de prógonos borghigianos.

dia y su signatura. Asimismo, de aquí en adelante, nos referiremos al título y número de folios de algunas de estas comedias sin repetir su ubicación y signatura. Las imágenes, por su parte, que aparecen en el presente trabajo pertenecen de manera exclusiva a *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino* y se han tomado a partir de la copia digitalizada (BDH) del manuscrito custodiado en la BNE: Ms. 14777.

EL ÁNGEL DE LAS ESCUELAS, SANTO TOMÁS DE AQUINO (BNE, Ms. 14777)

El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino es una comedia hagiográfica sobre Tomás de Aquino en la que aparecen, entre otros tantos personajes, el demonio, un fraile, dos ángeles, la virgen y el propio cristo (estos dos últimos papeles a cargo de una niña y un niño). Se conserva en un manuscrito custodiado hoy en la Biblioteca Nacional de España bajo la Signatura Ms. 14777. Su título aparece citado y atribuido a Pedro Francisco de Lanini y Sagredo en el *Índice* de Medel del Castillo [1735:154 y 312]; en el *Catálogo de Theatro hespañol* de García de la Huerta [1785:23]; en el *Catálogo* de Barrera y Leirado [1860:201], en concreto en el corpus de «comedias manuscritas en la biblioteca de Osuna» atribuidas a Lanini; en el *Catálogo* de Paz y Meliá [1934:28, n.º 215], donde se recogen el verso inicial y final de la comedia, así como la descripción física del documento, notando que se trata de una comedia «autógrafa y firmada» de «64 hojas en 4.º» e indicando la signatura con la que hoy se localiza en la Biblioteca Nacional; también se encuentra su testimonio en la *Bibliografía* de Simón Díaz [1982:XII, 636, n.º 5537], que del mismo modo ofrece el verso inicial de la comedia y una descripción física del documento que hace constar sus «64 hs.» en «4.º» y su ubicación en la Biblioteca Nacional bajo la mencionada signatura; en el *Catálogo* de Urzáiz Tortajada [2002:386], quien también apunta que se trata de un autógrafo; y finalmente en el catálogo de Mackenzie arriba citado [1991], donde se considera una comedia de santos y se sintetiza su argumento, además de subrayarse su sofisticación técnica y su complejidad de apariencias y tramoyas.⁵

5. Asimismo, se conserva una suelta de la imprenta sevillana de la Ballestilla, en la casa del Correo viejo y a cargo de Francisco de Leefdael, impresor nacido en Bruselas que desarrolló su labor de librero e impresor en Sevilla entre los años 1700 y 1728, oficio continuado después por su viuda, quien, como era costumbre, siguió utilizando el nombre de su difunto cónyuge, así como la ubicación de la «Imprenta del Correo Viejo». Se conserva un ejemplar de la suelta en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (con signatura 34068) que puede consultarse en línea en la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. El *Catálogo* de Barrera y Leirado [1860:202] la documenta con el mismo título en las «comedias sueltas» de Lanini, mientras que en el *Catálogo* de Paz y Meliá [1934:28, n. 215] se recoge como «Impresa suelta» sin determinar su procedencia; también hallamos su testimonio en la *Bibliografía* de Simón Díaz [1982:XII, 636, n. 5536]; en el *Catálogo* de Urzáiz Tortajada [2002:386]; y en Mackenzie [2011]. Además, existen otras comedias con este título: una manuscrita atribuida a Fuerte Escusa (aunque en la portada se añade «de Lanini» con tinta más oscura y por otra mano) procedente también de la biblioteca del duque de Osuna y conservada en la Biblioteca Nacional bajo la signatura 15535; y otra de Vidal i Salvador.

Como se acaba de mencionar, este autógrafo perteneció a la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado y fue trasladado a la Biblioteca Nacional en 1886. Con unas dimensiones de 22 x 16 cm, se compone de 63 hojas con foliación moderna a lápiz en el recto de las hojas. Hay una primera foliación organizada en jornadas, que presenta una errata de numeración desde el recto del folio noveno propiamente dicho, donde se repite «folio octavo», hasta el final de la primera jornada. Para enmendar el error, a partir del folio noveno hay una foliación moderna que solventa la errata y que numera las hojas hasta el final de la comedia (63 en total). En cuanto a la fortuna de estos 63 folios, la profesora Orquera, en la ficha correspondiente a esta comedia en la base de datos del proyecto *Manos Teatrales* (dirigido por Alejandro García-Reidy y Margaret R. Greer), anota que entre los ff. 47-48 hay dos hojas que han sido cortadas; sin embargo, en la copia digitalizada del manuscrito que puede consultarse en la biblioteca digital hispánica se conservan los rectos y versos de dichos folios y son los rectos de los ff. 58, 59 y 60 los que, en principio y a falta de un estudio minucioso del manuscrito, han desaparecido. A su vez, los folios que abarcan desde el sexto hasta el duodécimo han sido parcialmente cercenados en su parte inferior.

En el código de *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino* no constan licencias de representación, aunque asegura Lanini al final de la comedia (f. 63r), tras la invocación religiosa «*Laus Deo*» (imágenes 1-3), que está escrita «*sub correctione sancte mater ecclesiae*» (frase presente en la mayoría de sus autógrafos, bien sean borradores, bien copias en limpio para la censura, tras la cual firma y rubrica), seguramente en prevención del rigor con que se examinaban las comedias hagiográficas (imagen 3). Recordemos, en ese sentido, que Lanini era buen conocedor de este oficio, pues fue fiscal de comedias aproximadamente desde 1672 hasta 1706.⁶ La firma del autor y su rúbrica no solo se presentan al final de la comedia, sino que también pueden hallarse en la mayoría de las portadas de cada jornada, quizá por la necesidad de dejar constancia de su autoría en cada una de ellas, siendo además consciente y prolífico partícipe del fenómeno de la comedia escrita en colaboración.

6. Mayor información puede encontrarse en la ficha de esta comedia en la base de datos del proyecto *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dirigido por Urzáiz Tortajada.

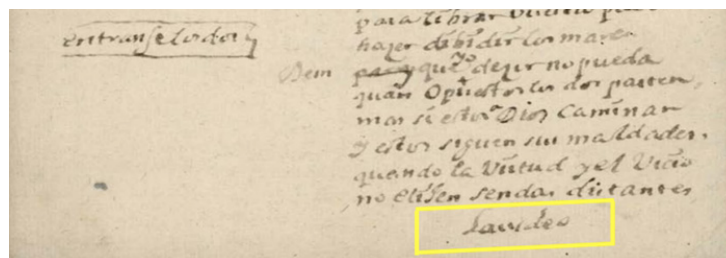


Imagen 1: «*Laus Deo*», 1.^a jornada (f. 21r).

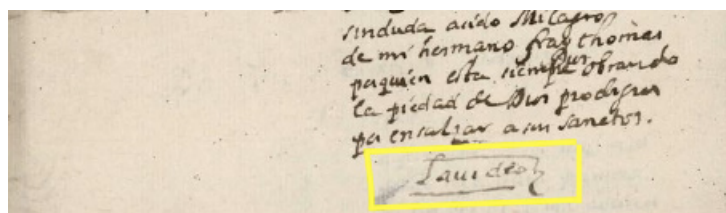


Imagen 2: «*Laus Deo*», 2.^a jornada (f. 45r).

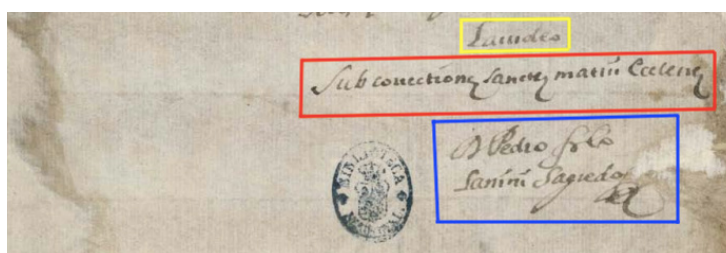


Imagen 3: «*Laus Deo*», 3.^a jornada,
[Escrita] «*sub correctione sancte mater ecclesiae*»,
«D. Pedro F^{co} Lanini Sagredo [Rúbrica]» (f. 63r).

En un mismo sentido y como rasgo notablemente distintivo, presente en prácticamente todos sus autógrafos, Lanini suele rubricar la parte central del encabezamiento de las portadas de cada jornada con una marca similar —aunque parcialmente reducida— a la que coloca junto a sus firmas (imágenes 4-7): se trata de su rúbrica simplificada, una especie de alfa griega que se diferencia muy bien de la típica cruz de invocación religiosa que suele encabezar las jornadas de algunos manuscritos de otros colegas suyos y que el propio Lanini también emplea en alguna que otra ocasión, por ejemplo, en el inicio de la tercera jornada de la comedia que nos ocupa (imagen 10).

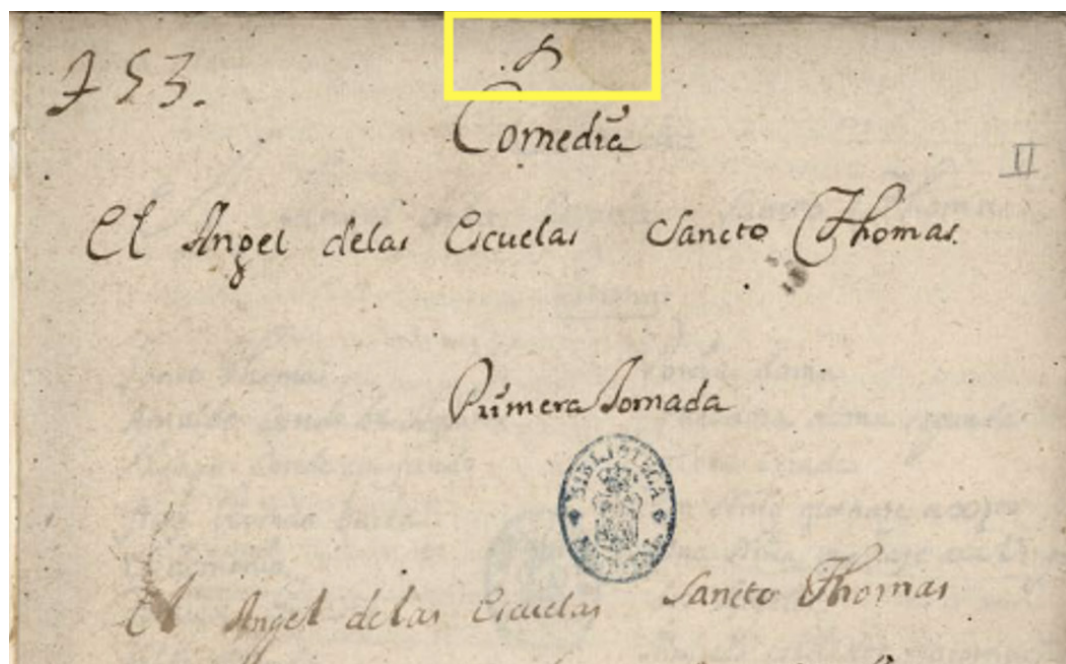


Imagen 4: Portada con título de la comedia, número de jornada y título.

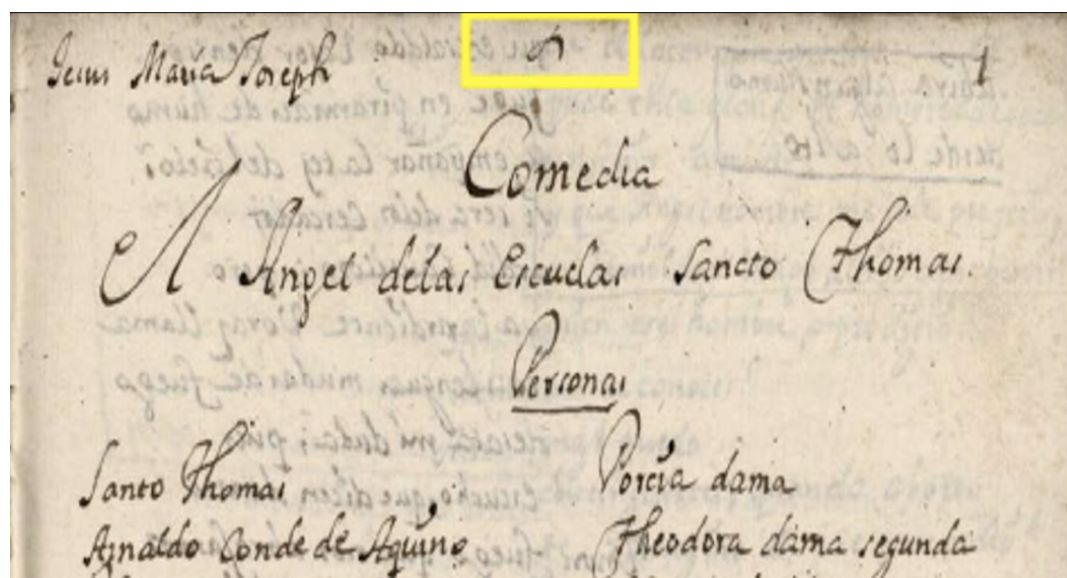


Imagen 5: Portada con título de la comedia, 1.^a jornada y *dramatis personae* (f. 1r).

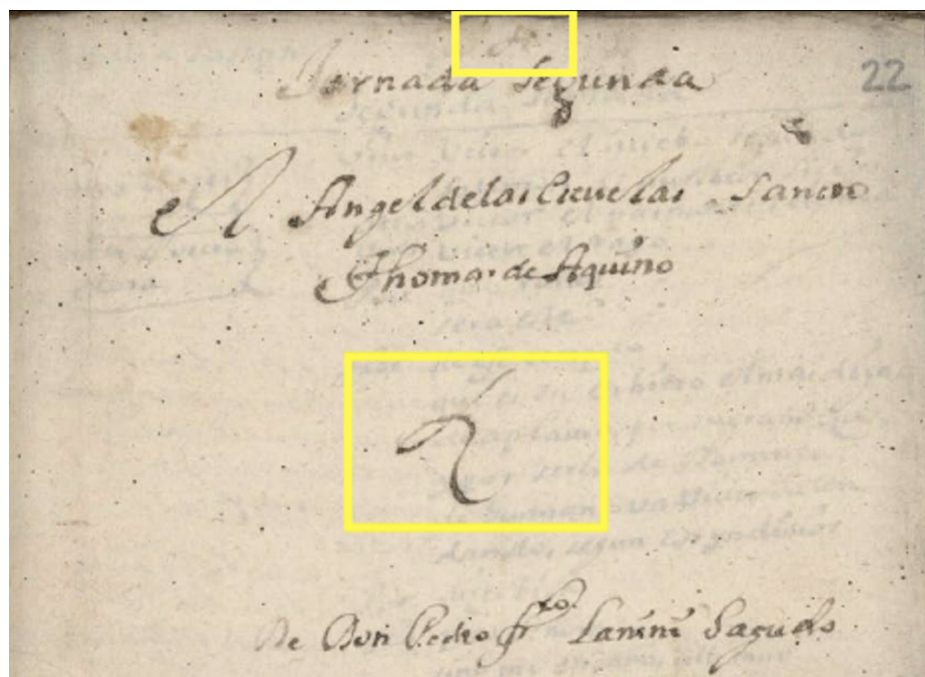


Imagen 6: Portada con título de la comedia de la 2.^a jornada y firma del autor (f. 22r).

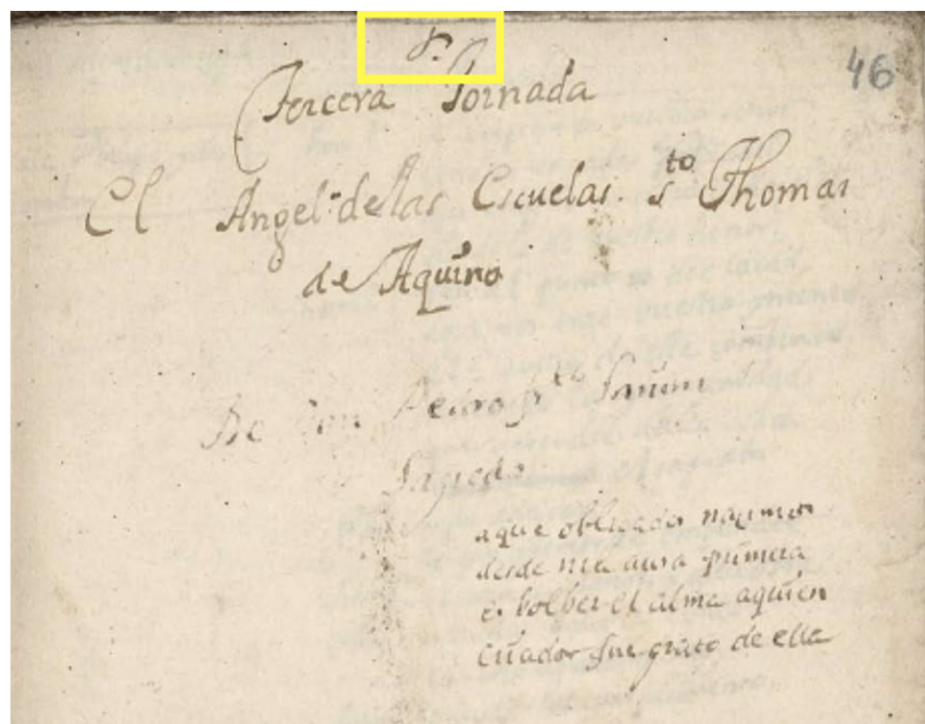


Imagen 7: Portada con título de la comedia de la 3.^a jornada y firma del autor (f. 46r).

Estas marcas iniciales o rúbricas acortadas son abundantes en sus autógrafos: así, en *El africano Nerón*, *Muley Ismael* (f. 1r; f. 2r; f. 18r; f. 19r; f. 36r; y f. 37r); *Allá van leyes donde quieren reyes* (f. 1r; f. 20r; f. 21r; f. 39r; f. 41r); *Amor convierte las piedras* (tanto en la loa como en la zarzuela: f. 7r; f. 10r; f. 21r; f. 35r); en la tercera jornada de *Antonio Roca, la muerte más venturosa* (f. 42r; f. 59r); *El monstruo de la amistad* (f. 1r; f. 21r; f. 37r; f. 38r; f. 39r); *El nacimiento del Alba para que naciese el Sol* (f. 1r; f. 18r; f. 33r; f. 34r); *La dama comendador* (f. 2r; f. 21v; f. 22r; f. 39r; f. 56r); *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla* (f. 1r; f. 18r; f. 35v); *Habladme en entrando* (f. 2r; f. 3r; f. 19r; f. 36r; f. 37r); *Sitio y toma de Namur* (f. 1r; f. 18r; f. 35r; f. 36r; f. 37r; f. 55r); *La perla de Cataluña y peñas de Montserrat* (f. 1r; f. 2r; f. 25r; f. 26r; f. 41r; f. 42r; f. 43r; f. 47r); *El gran rey anacoreta, San Onofre* (f. 1r; f. 20r; f. 21r; f. 40r; f. 41r); y en *Será lo que Dios quisiere* (f. 1r; f. 1v; f. 2r; f. 17v; f. 18r; f. 19r; f. 34r). En ocasiones se percibe que este tipo de marcas que encabezan las jornadas se realizan *a posteriori* porque el dramaturgo se ve obligado a desplazar ligeramente el trazo descendente de su rúbrica hacia la derecha por la presencia del número de la jornada o de las jaculatorias tópicas a la Sagrada Familia («Jesús, María y Joseph»).

Dichas invocaciones religiosas suelen ubicarse en la parte superior izquierda con una letra de pequeño tamaño (f. 1r; f. 23r; f. 47r: imágenes 8-10).⁷ Con esa misma disposición, se encuentran también en *Allá van leyes donde quieren reyes* (f. 1r; f. 21r; f. 41r); *El monstruo de la amistad* (f. 1r; f. 21r; f. 39r); *El nacimiento del Alba para que naciese el Sol* (f. 1r; f. 18r; f. 34r); *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla* (f. 1r; f. 18r; f. 36r); *Habladme en entrando* (f. 2r; f. 3r; f. 9r; f. 36r; f. 37r); *Sitio y toma de Namur* (f. 1r; f. 18r; f. 37r); *La perla de Cataluña y peñas de Montserrat* (f. 26r; f. 43r).

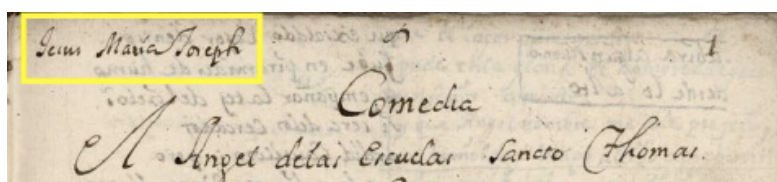


Imagen 8: Jaculatoria de la 1.^a jornada (f.1r).

7. También es frecuente una distribución tripartita, con «Jesús» en la izquierda, «María» en el centro, y «Joseph» en la derecha: por ejemplo, en *Antonio Roca, la muerte más venturosa* (3.^a jornada: f. 41r); *El gran rey anacoreta, San Onofre* (f. 1r; f. 21r; f. 41r), y en *Será lo que Dios quisiere* (f. 2r; f. 19r; f. 34r).

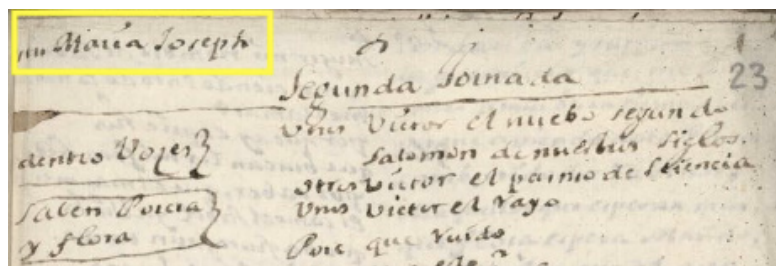


Imagen 9: Jaculatoria de la 2.^a jornada (f. 23r).

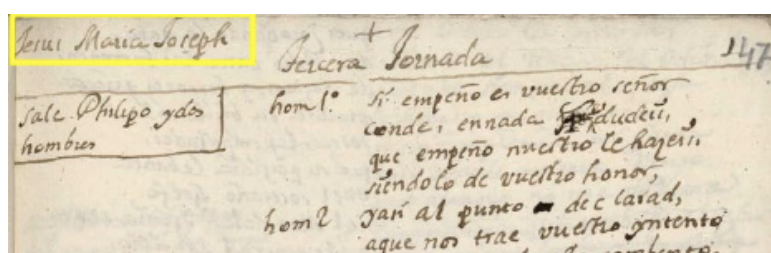


Imagen 10: Jaculatoria de la 3.^a jornada (f. 47r).

Como puede apreciarse en las imágenes 9 y 10, Lanini separa, a su vez, el inicio de cada jornada con una línea horizontal que divide la hoja en dos secciones: el número de la jornada (y la didascalia con sus *dramatis personae* en el caso de la primera) y el texto dramático. Bien podría parecer, en ese sentido, que la escritura de Lanini presenta de manera consciente una composición de comedia dividida en tres jornadas: a juzgar porque cada una de ellas presenta su propia portada, firma y rúbricas, jaculatorias o invocaciones religiosas y marcas de segmentación que dividen cada jornada antes de presentar el texto dramático.

Las dimensiones y colocación de la caja de escritura son las típicas del dramaturgo y de otros ingenios coetáneos: los versos se concentran en la mitad derecha de la hoja (entre 32 y 40 versos por página), dejando en blanco la izquierda y evitando de esta manera la superposición de tintas entre recto y verso de cada folio, además de proporcionarle un espacio en blanco para anotar las acotaciones escénicas, normalmente enmarcadas, así como abundantes versos añadidos tras enmiendas (imagen 11). La disposición clara y ordenada de la caja de escritura emula, en cierto sentido, la que presentaban algunos manuscritos que nacían de la mano de profesionales de la copia, no tanto por tratarse de copias en el caso de estas comedias

laninianas como porque tal vez este tipo de colocación de la caja de escritura fuera ya convención entre los autores del barroco tardío.⁸

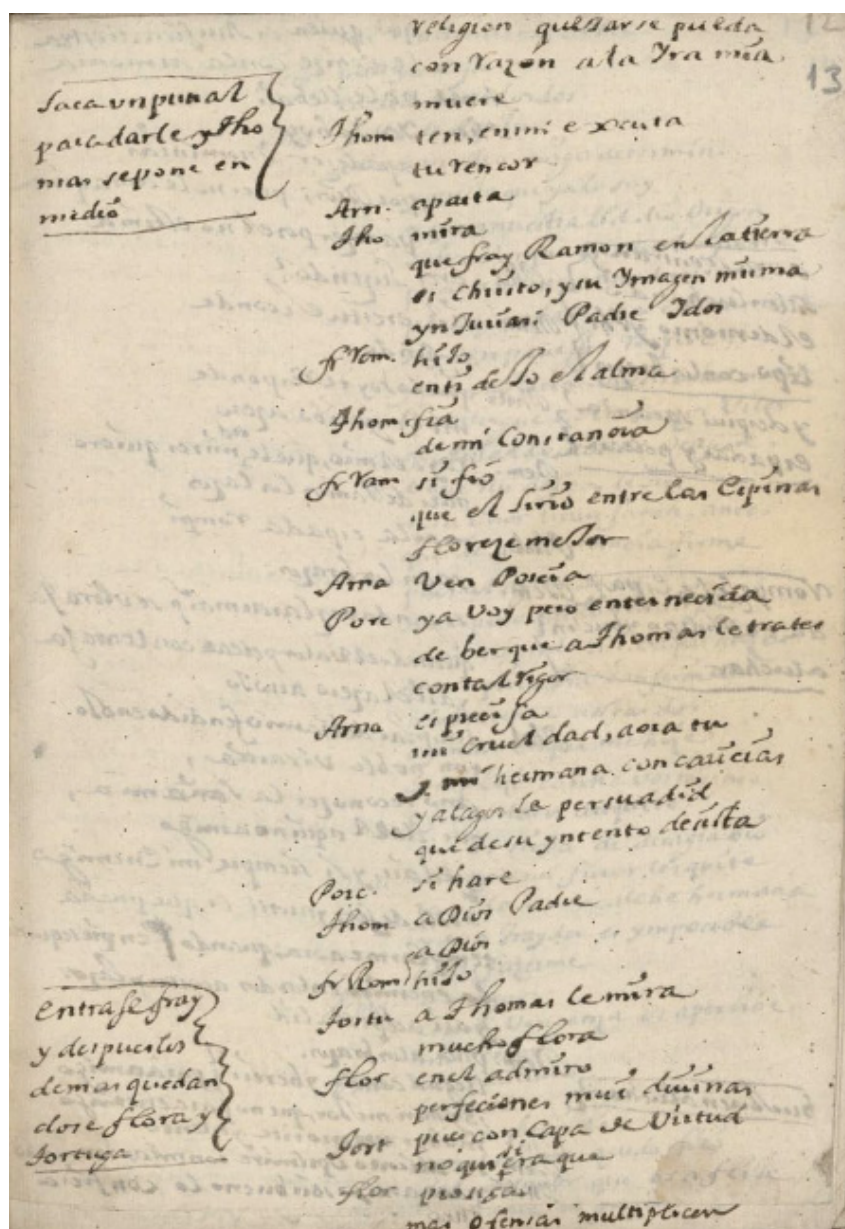


Imagen 11: Caja de escritura (f. 13r).

8. Como ha estudiado Vaccari [2024:86], una dimensión y colocación más o menos similar presentan las cajas de escritura de algunos manuscritos autógrafos del dramaturgo Juan Bautista Diamante (1625-1687).

Esta simetría, además, se presenta en las didascalias, pues sus *dramatis personae* se estructura en dos columnas, ocupando casi por completo el ancho de la página, con una disposición armónica: catorce personajes o grupos de personajes en total, siete de ellos en cada columna (imagen 12). Los escasos apartes escénicos aparecen junto con la didascalia de los personajes bajo la abreviatura «ap^{te}.», con apertura de paréntesis en su lado izquierdo que en algunos casos parece nacer del trazo inferior de la letra «p» (f. 3v; dos en f. 5v; y f. 29v: imágenes 13-15).

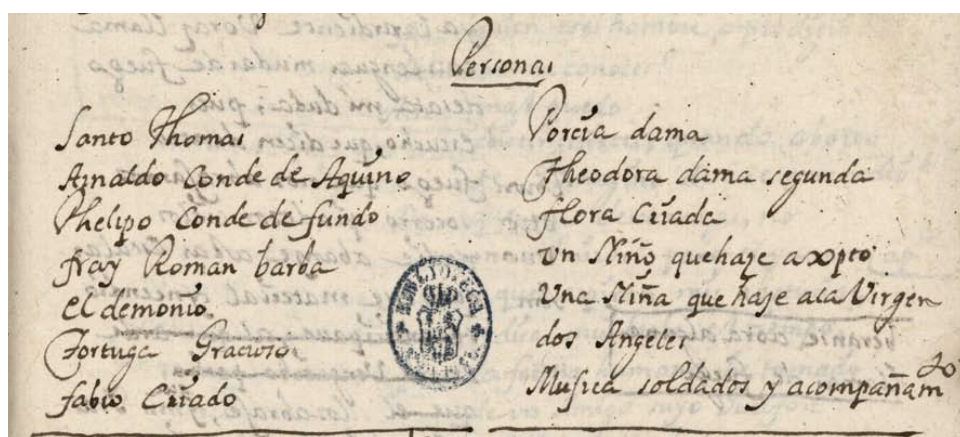


Imagen 12: *Dramatis personae* (f. 1r).

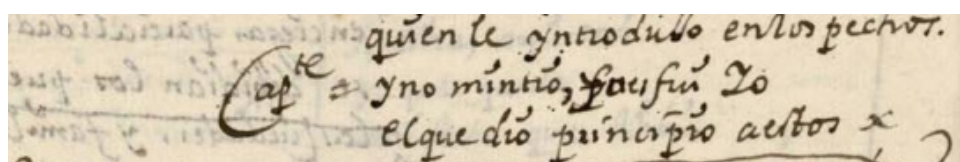


Imagen 13: Aparte escénico (f. 3v).

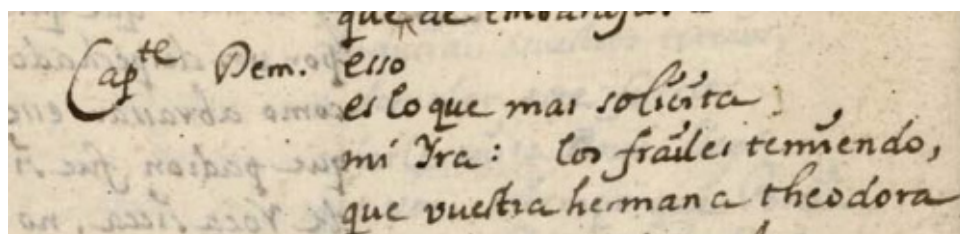


Imagen 14: Aparte escénico (f. 5v).

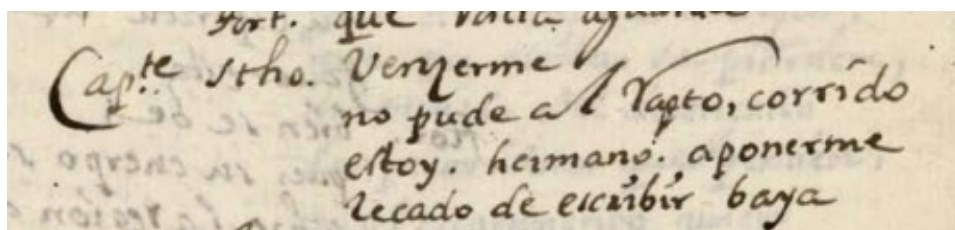


Imagen 15: Aparte escénico (f. 29v).

Las acotaciones escénicas, por su parte, se encuentran colocadas en el margen izquierdo de la hoja, por lo general enmarcadas en un rectángulo cuyo lado izquierdo permanece abierto y cuyo lado derecho alterna la presencia de un trazo recto (imagen 16) y de un trazo ondulado a modo de cenefa o llave (imagen 17).

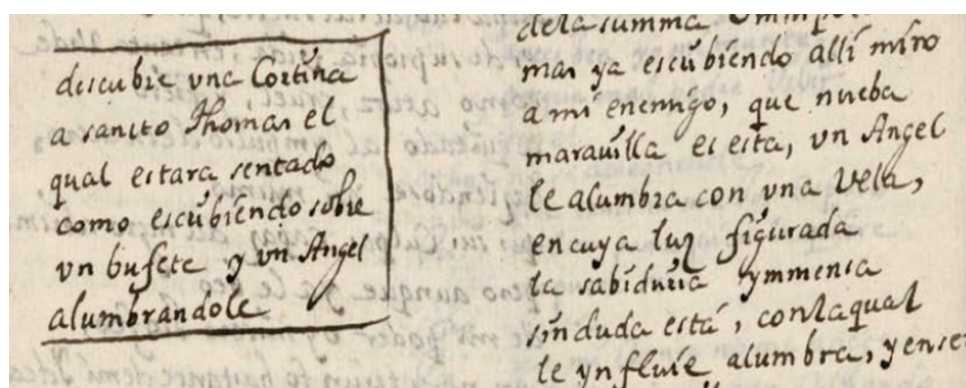


Imagen 16: Acotación escénica rectangular de trazo recto en su lado derecho (f. 32v).

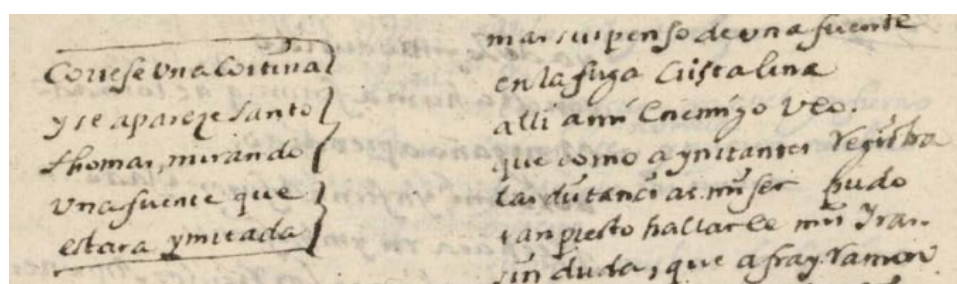


Imagen 17: Acotación escénica rectangular de trazo ondulado en su lado derecho (f. 7v).

Además de las típicas acotaciones sintéticas que explicitan las indicaciones que aluden los versos (auditivas: «música dentro», gestuales: «se ve elevando Santo

Tomás», kinésicas: «vase», «entranse» o «se lee»), en el manuscrito destacan aquellas que incluyen pormenorizadas instrucciones dirigidas al *autor de comedias* para la puesta en escena, que subrayan la espectacularidad de la tramoya empleada en estas piezas dramáticas (Echevarren 2008:15): por ejemplo, en el f. 32v se lee: «descubre una cortina a Santo Tomás, el cual estará sentado como escribiendo sobre un bufete y un ángel alumbrándole»; o, en el f. 15r, «Escribe y repite Santo Tomás haciendo consonancia con lo que cantan los ángeles», acotación más compleja que dirige una escena en la que los ángeles entonan el himno eucarístico para la festividad del Corpus Christi atribuido tradicionalmente a Santo Tomás de Aquino y que aparece traducido, según uno de los ángeles, «a otro idioma para más inteligencia»: se trata del *Pange lingua gloriosi* o Solemnidad del Santísimo Cuerpo y Sangre de Cristo cuyas primeras palabras son obra del poeta latino Venancio Fortunato. Estas acotaciones son abundantes y especialmente interesantes al ofrecer indicaciones muy detalladas para la representación y realzar la complejidad de tramoyas tan habituales entre los autores barrocos tardíos; no hay tachones ni marcas que muevan a pensar que las didascalias se hayan copiado con posterioridad.

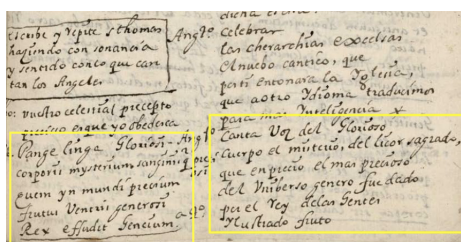


Imagen 18: Himno eucarístico español / latín (f. 36r).

Además del himno eclesiástico latino, con su correspondiente traducción castellana cantada por los ángeles, también encontramos otros elementos reseñables y habituales en otros dramaturgos como lo son las operaciones matemáticas: multiplicaciones, sumas y restas que aparecen en los f. 12r, f. 16v y f. 28r (imágenes 19-21) y que también se presentan, con una cuenta similar, por ejemplo, en el inicio de *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla* (f. 1r: «16x60»). Se ha comprobado que este tipo de cuentas en otros manuscritos suelen referir la numeración de los versos de cada jornada, aunque también podrían remitir a gastos muy diversos del dramaturgo o de la compañía teatral.

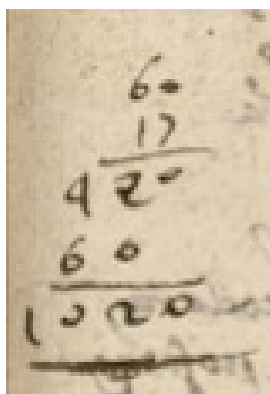


Imagen 19:
 $17 \times 60 = 1020$
 (f. 12r).

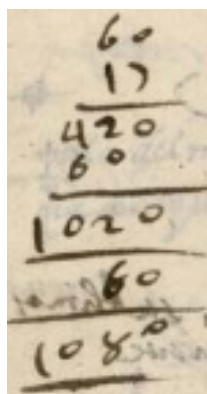


Imagen 20:
 $(17 \times 60) + 60 = 1080$
 (f. 16v).

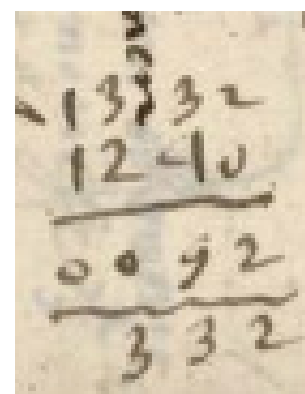


Imagen 21:
 $1332 - 1240 = 92 / 332$
 (f. 28r).

A pesar de tratarse de un borrador y no una copia para la representación, como veremos a continuación, su *ductus* es moderado y su caligrafía es bastante clara y distinguible, incluso más que en otros autógrafos suyos que son copias en limpio con escasas enmiendas y presentan censuras y licencias de representación, tal vez por el mayor esmero que requería la temática hagiográfica que trata la comedia o por tratarse de una obra de mayor senectud. Según la ficha de Orquera en *Manos teatrales*, sus letras más distintivas son las mayúsculas, que tienen mayor tamaño y floritura, así como la *R* y la *J*; suele unir en una sola palabra los verbos compuestos («hetomado»); oscilar y hacer un uso indistinto de *v*, *u*, *b*; emplear una doble *s* («esse», «densso», «pes-sar», «passando»); utilizar *y* en lugar de *i* en posición inicial de palabra («ynstante», «yncomprensible», «yntento»); sustituir frecuentemente la *c* por *z* («hazienda», «alcan-ze»), y a veces *x* por *s* («explendor»); usar la *h* al comienzo de palabras («huyamos», «hededarla»); y, aunque predomina el criterio fonológico de escritura con vacilaciones propias del siglo XVII, a veces se presenta una llamativa adecuación etimológica.

El manuscrito presenta varias tachaduras (realizadas con rayas más o menos horizontales, que en la mayoría de los casos son recuperables y hacen legible la primera redacción) y versos enjaulados con presencia o ausencia de tachones, enmiendas *in itinere* ortográficas, de léxico o de pequeños segmentos de verso por *variatio* (cuatro palabras entre los ff. 9r-v; dos en el f. 10v; cinco entre los ff. 11r-v; ocho entre los ff. 12r-12v, por ejemplo, «religión» por «sacra orden», «pasiones» por «rigores»; tres entre los ff. 15r-15v; una en f. 21r; otra en f. 25r; dos en f. 40r; una en f. 47v,

«conquistas» por «proezas»; seis en f. 48v; cuatro en f. 49r; seis en f. 52v; cuatro en f. 55r), y adiciones de palabras gramaticales que resuelven anacolutos o cómputos silábicos tras enmiendas (imagen 22).

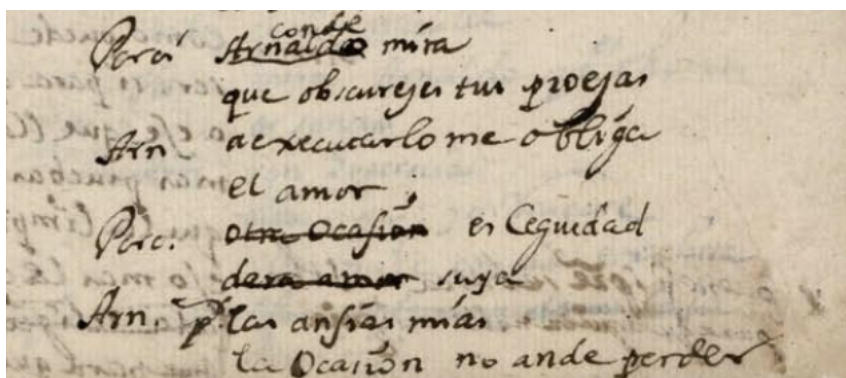


Imagen 22: enmiendas *in itinere* (f. 11r).

Son más habituales, eso sí, las enmiendas *a posteriori* de versos o tiradas de ellos cuyas adiciones se colocan en el margen izquierdo de la caja de escritura (imagen 23): dos versos tachados en f. 1v; siete en f. 2r; trece en f. 2v; doce en f. 3r; seis en f. 3v; once en f. 5v; cuatro en f. 6r y en f. 7v; tres en f. 8v; dos en f. 9r; tres en f. 9v; cinco en f. 10r; uno en f. 12r, f. 12v y f. 15r; ocho en f. 15v; diez en f. 16r; siete en f. 16v; ocho en f. 17r; cuatro en f. 17v y en f. 18r; uno en f. 18v y en f. 37v; cuatro en f. 40r; ocho en f. 40v; cuatro en f. 41r; nueve en f. 41v; dos en f. 42v y en f. 47v; cinco en f. 48r; uno en f. 49r y en f. 51v; dos en f. 52v; cuatro en f. 55r y en f. 55v; tres en f. 61r.

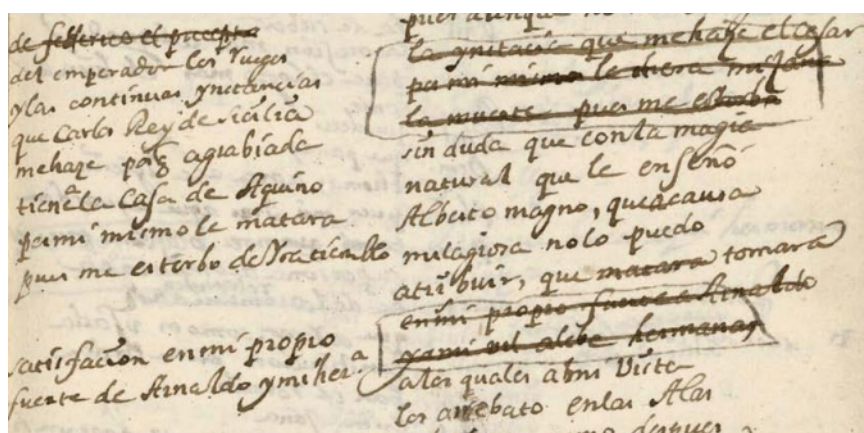


Imagen 23: enmiendas *a posteriori* (f. 48r).

Para notar las enmiendas y adiciones de versos, Lanini suele utilizar (aunque no siempre) varios reclamos, a veces empleados indistintamente en un mismo folio, tanto para identificar los versos añadidos como para indicar el lugar donde deben colocarse para su correcta interpretación: los más frecuentes, un aspa o equis (f. 2v; f. 3v; f. 6r; f. 7v, imagen 24; f. 9v; f. 10r; f. 11v; f. 15r; f. 17r; f. 18v; f. 36r; f. 40r-v; f. 41r; f. 44v; f. 55v), una cruz potenziada (f. 7v, imagen 24; f. 8v; f. 16v; f. 17r; f. 52v; f. 55r; f. 58r; f. 60v; f. 61r), y una especie de cruz celta o cruz de brazos iguales dentro de un círculo (f. 15r; f. 15v, imagen 25; f. 39v; f. 47v, imagen 26; f. 51v; f. 55v; f. 57v). Las correcciones, en suma, se realizan generalmente *a posteriori*, pues no debemos olvidar que se trata, al fin y al cabo, de un borrador enmendado y, como veremos a continuación, posiblemente autocensurado por Lanini.

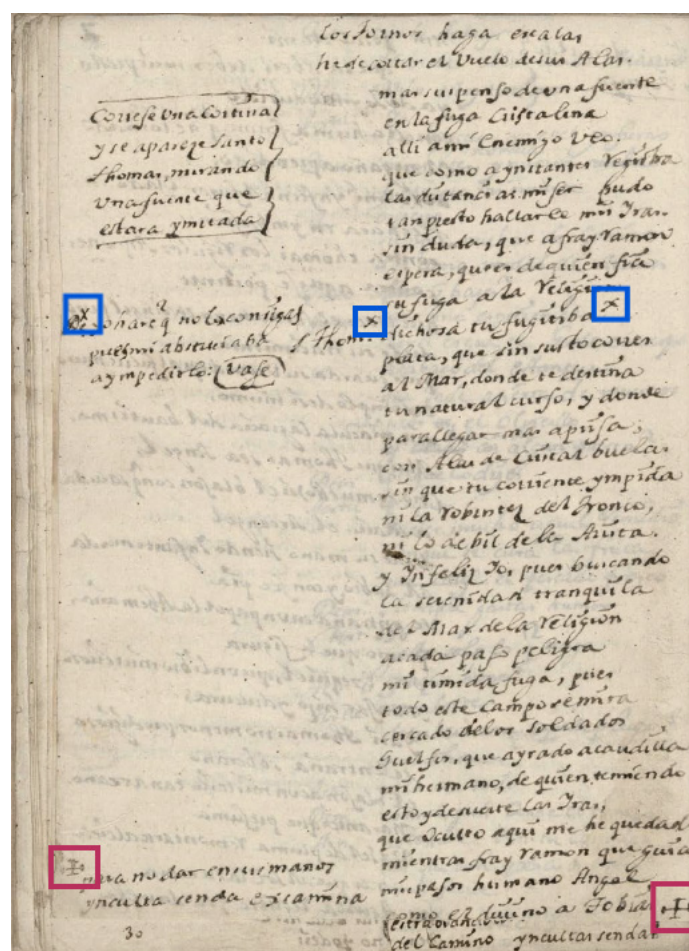


Imagen 24: Presencia en una misma hoja de reclamos en forma de aspas y cruces potenziadas (f. 7v).

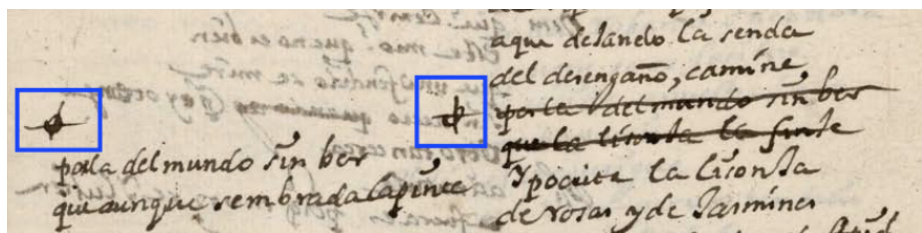


Imagen 25: Reclamos en forma de cruz celta o cruz de brazos iguales dentro de un círculo (f. 15v).

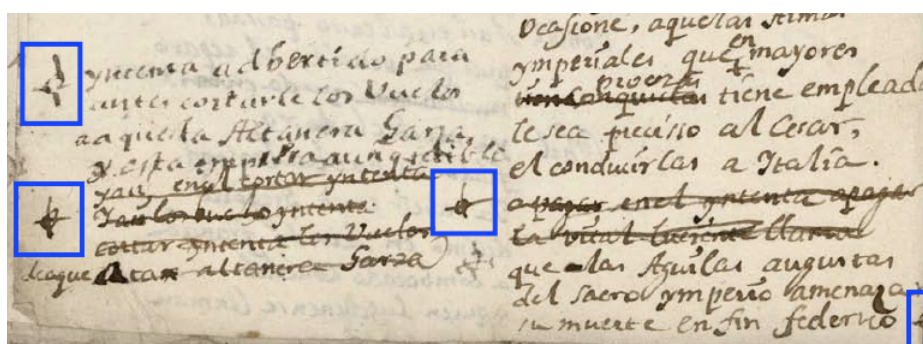


Imagen 26: Reclamos en forma de cruz celta o cruz de brazos iguales dentro de un círculo (f. 47v).

En ese sentido, son abundantes los pasajes tachados y/o enjaulados, algunos de ellos marcados con *noes* y *síes* que podrían ser a veces debidos a la acción de la censura o, más bien, en este caso, según la ficha de *CLEMIT* de esta comedia, otras del mismo autor, y la caligrafía y tinta de estos *noes* y *síes*, prevenciones autocensuras del propio dramaturgo (f. 1v; ff. 2r-2v; f. 3r; f. 5v; f. 16v; f. 17r; f. 41v), sin soslayar tampoco que algunas tachaduras no indicadas con estas advertencias fueran fruto del deseo de abreviar la representación. Así, la primera intervención del demonio (quien «baja de entre las llamas en una salamandra, y en tomando el tablado se sube la salamandra») presenta varios versos que alguien indicó que «no» debían decirse, se supone que por su contenido (imagen 27):⁹

9. Empleamos la transcripción realizada en la ficha de esta comedia en la base de datos del proyecto *CLEMIT*. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dirigido por Urzáiz Tortajada.

UNOS ¡Fuego! ¡Que nos abrasamos!
 OTROS ¡Socorro! ¡Piadosos cielos!
 UNOS Nadie avance a las escalas.
 ARNALDO Que ese material incendio
se anticipase al que arde
no en mi vengativo pecho
que él los abraze y **[que]**¹⁰ mis iras
 estén ociosas. Mas, cielos,
 ¿qué nuevo asombro es el que
 dudo, con estarle viendo?:
 Un bulto visible en la forma
 humana de un hombre veo,
 que sobre la ardiente llama,
 sin que le consuma el fuego,
 salamandra es racional
 de dos especies compuesto,
 pues, cuando le admiro hombre,
 salamandra le contemplo,
 ya impelido ve la llama
 se arroja a este sitio mismo. (f. 1v)

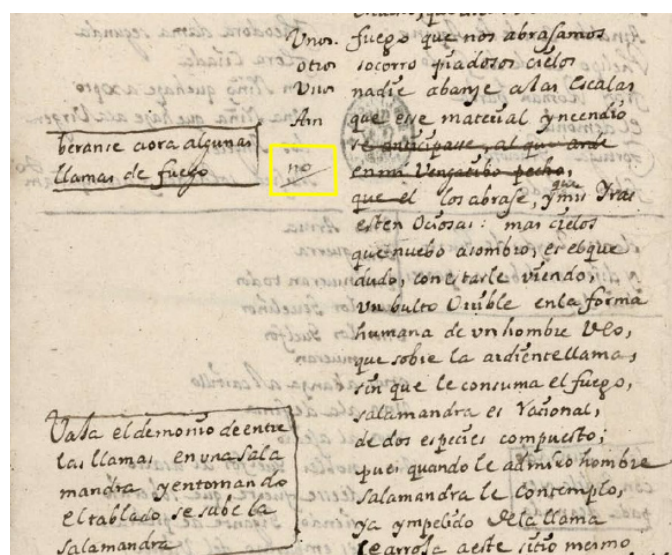


Imagen 27: *noes* de posible prevención autocensura (f. 1v).

10. Se trata de la adición de la conjunción gramatical «que» tras la enmienda para restaurar el cómputo silábico octosílabo de la tirada de versos.

O, por ejemplo, una declaración de intenciones del demonio para pervertir la llaneza y humildad del hombre, que el Lanini dramaturgo y censor de comedias bien podría haber recordado que transgredían las costumbres morales y religiosas de la época (imagen 28):

DEMONIO Bien me llegastes, hombre, a definir:
 si apenas a ascender,
 soberbio, quise al solio de zafir,
 cuando al abismo a ser
 descendí salamandra, en cuyo ardor
 arde sin consumirse mi furor.
Y así, viendo mi envidia, mi pesar,
que el lugar que perder
no **pude en la gloria, el hombre ha de gozar;**
 y su señor a mí ser,
 y que ángel, hombre, me ha de preferir,
 su humildad vengo, altivo, a pervertir. (ff. 1v-2r)

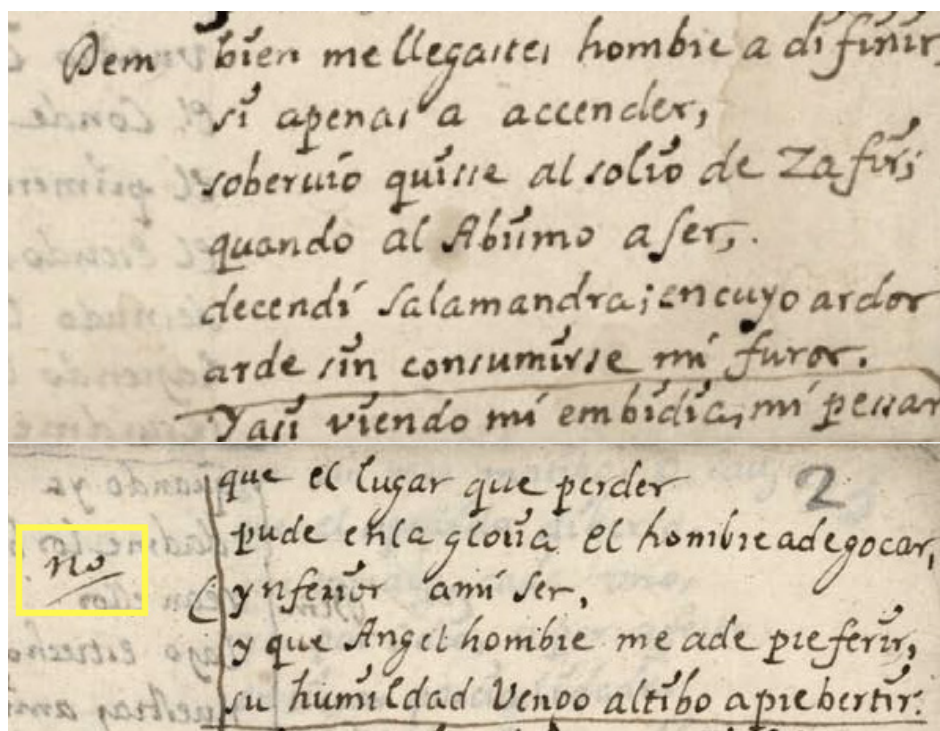


Imagen 28: *noes* de posible prevención autocensora (ff. 1v-2r).

Merecen también mencionarse aquellos versos enjaulados en los que finalmente se lee un *sí* (una tirada de 34 versos entre el recto y el verso del f. 26, imagen 29; y una tirada de ocho versos en el recto del f. 29). Parece evidente, pues, que encontramos en el autógrafo de *El ángel de las escuelas* muestras tanto de atajos escénicos como de prohibiciones de la censura o, en todo caso, prevenciones por autocensura. A veces son más o menos sencillos de diferenciar, pero otras no tanto. A ello se añade, además, que este manuscrito no es una copia en limpio, sino un borrador que muestra un proceso de escritura laborioso, puesto que está repleto de tachones, rectificaciones de erratas, adendas y supresiones varias realizadas por la mano del propio Lanini.

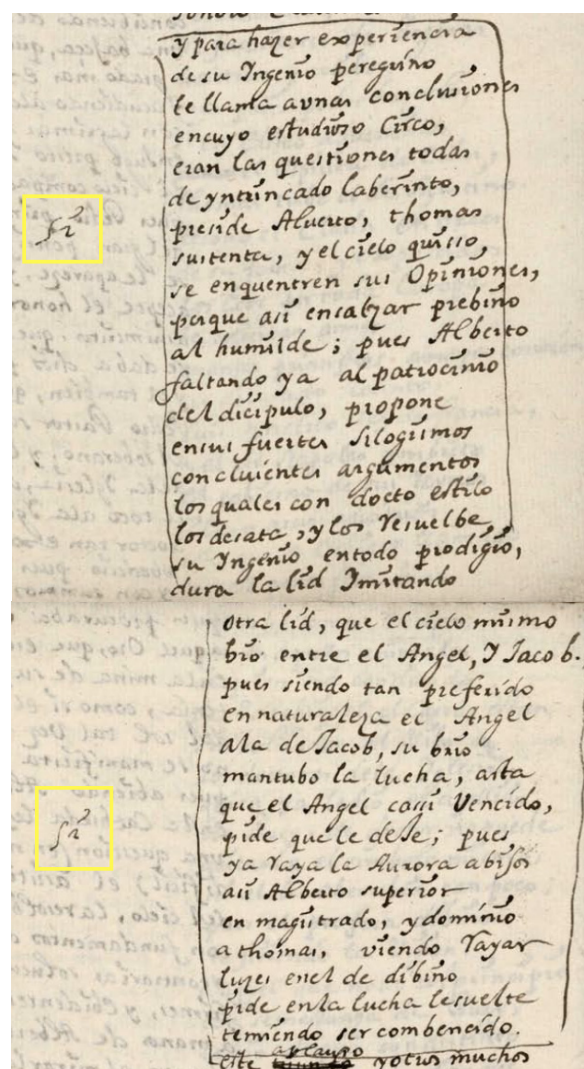


Imagen 29: *Síes* que validan el pasaje enjaulado (ff. 26r-v).

En conclusión, podría decirse que este borrador y otros autógrafos que se han mencionado en el estudio presentan una serie de constantes gráficas que valdría la pena cotejar con otros manuscritos que se atribuyen a Lanini en la tradición de catálogos teatrales que incluyen autores y obras de los siglos xvii y xviii. Creemos, en fin, que la producción teatral manuscrita de Lanini constituye un valioso patrimonio filológico, no solo útil para tratar de determinar —y quizá esto sea lo más relevante— un corpus de comedias laninianas de autoría más o menos segura, sino también para ser comparada con los patrones de escritura de otros ingenios coetáneos, algunos de ellos colaboradores habituales suyos en la elaboración de comedias y censuras teatrales, sin duda un motivo más para seguir reflexionando sobre la relación entre dramaturgos, censores y gentes de teatro en el fecundo sistema que conformaban los ambientes culturales y teatrales de las postrimerías del Barroco.¹¹

11. Nos consta, tras la publicación reciente del estudio de Cuéllar y Boadas [2025] sobre el corpus autógrafo de Lope de Vega, que la anotación de datos de entrenamiento computacionales y el desarrollo en tal dirección de las humanidades digitales podrían llegar a realizar la labor contrastiva que los métodos paleográficos tradicionales encuentran realmente compleja, sobre todo cuando se enfrentan a cientos de manuscritos que presentan otros tantos estilos caligráficos distintos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2.^a ed. corregida y aumentada, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008, 2 vols.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Ribadeneyra, Madrid, 1860.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Sònia BOADAS, «Artificial Intelligence for Calligraphic Writer Identification: The Case of Lope de Vega's Autographs», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 13, 1 (2025), pp. 517-532.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «La autoría de *Los valles de Sopetrán* a la luz de la censura», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 12, 1 (2023), pp. 267-279.
- GREER, Margaret R. y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos teatrales*, en línea, disponible en: <<https://manos.net/>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El africano Nerón, Muley Ismael*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-4-3.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Allá van leyes donde quieren reyes y mozárabes de Toledo*. 2.^a parte, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 14887.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Amor convierte las piedras*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. Res. 170.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 14777.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Antonio Roca, la muerte más venturosa*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 15205.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Cumplir a un tiempo quien ama con su Dios y con su dama*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 16965.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *La dama comendador*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 16562.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 14775.

- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El gran rey anacoreta, San Onofre*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 14932.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Habladme en entrando*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 15126.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El hijo del carpintero*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 14811.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El monstruo de la amistad y azucena de Valencia y Virgen de los desamparados*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 15336.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El nacimiento del Alba para que naciese el Sol*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 16773.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *El nuevo espejo en la Corte e ignorada profecía de Nuestra Señora de Belén*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 16685.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *La perla de Cataluña y peñas de Monserrat*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 16661.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Saber obligar a Dios para llegar a ser rey*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 15846.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Será lo que Dios quisiere*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 16034.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Sitio y toma de Namur*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura Ms. 18317.
- MACKENZIE, Ann L., «The comedias of Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (¿1640-1715?)», *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I. L. McClelland. Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1 (1991), pp. 139-151.
- MACKENZIE, Ann L., «Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (¿1640?-¿1715?). A Catalogue with Analyses of his Plays. Part One», *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans. Bulletin of Hispanic Studies, Special Homage Volume*, Liverpool University Press, Liverpool, 1992, pp. 245-268.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, ed. John M. Hill, *Revue Hispanique*, 75 (1929), pp. 144-369; reed. de Alfonso de Mora, Madrid, 1735.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1934-1935, 2 vols.

- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid, 1960-1994, 16 vols.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Pedro Francisco de Lanini y Sagredo», en *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, 2022, en línea, disponible en: <<https://dbe.rah.es/biografias/39974/pedro-francisco-de-lanini-y-sagredo>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, dir., *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, en línea, disponible en: <<https://clemit.uv.es/>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Del *quid pro quo* al *double-blind peer review*: la colaboración entre los censores del teatro áureo», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 61 (2025), pp. 521-533.
- VACCARI, Debora, «El laboratorio creativo de Juan Bautista Diamante, entre la escritura en solitario y la escritura en colaboración», *Autógrafos teatrales áureos: patrimonio y creación literaria / Théâtre autographe du Siècle d'Or: patrimoine et création littéraire*, monográfico de *Bulletin Hispanique*, 126, 1 (2024), pp. 81-106.
- VILLEGAS, Francisco de, y Pedro LANINI Y SAGREDO, *El Eneas de la Virgen y el primer Rey de Navarra*, ed. Arturo Echavarren, EUNSA, Barañáin, 2008.
- WILSON, Edward M., «Calderón and the Stage-censor in the Seventeenth Century. A Provisional Study», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 15, 3 (1961), pp. 165-184.