

LOS MANUSCRITOS DE MATOS FRAGOSO Y SU PAPEL EN LA REDACCIÓN
DE *EL VAQUERO EMPERADOR Y GRAN TAMORLÁN DE PERSIA*

KATERINA VAIPOULOS (Università di Udine)

CITA RECOMENDADA: Katerina Vaiopoulos, «Los manuscritos de Matos Fragoso y su papel en la redacción de *El gran vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 222-247.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.606>>

Fecha de recepción: 6 de octubre de 2025 / Fecha de aceptación: 13 de octubre de 2025

RESUMEN

El corpus teatral de Juan de Matos Fragoso sigue siendo incierto por diversas razones, entre ellas la sobreabundancia de atribuciones que se produjo por la similitud entre su letra y la de un copista muy activo en la década de 1660. Tras un análisis minucioso, se ha descubierto una relativa escasez de autógrafos teatrales, lo que convierte al manuscrito Res/129 de la BNE en una pieza esencial para el estudio del proceso de escritura de este dramaturgo. Además, el manuscrito resulta valioso para examinar la redacción de obras en colaboración y las intervenciones de las compañías en los textos que adquirirían.

PALABRAS CLAVE: Manuscritos autógrafos; Juan de Matos Fragoso; *El gran vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*; Antonio de Escamilla.

ABSTRACT

The theatrical *corpus* of Juan de Matos Fragoso remains uncertain for several reasons, including the overabundance of attributions resulting from the similarity between his handwriting and the one of another copyist, very active in the 1660s. After meticulous analysis, a relative scarcity of autograph plays has been discovered, making the Res/129 manuscript in the National Library of Spain (BNE) an essential piece for studying this playwright's writing process. Furthermore, the manuscript is valuable for examining the collaborative writing of plays and the interventions of theater companies in the texts they acquired.

KEYWORDS: Autograph Manuscripts; Juan de Matos Fragoso; *El gran vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*; Antonio de Escamilla.



© de la autora

Universitat Autònoma de Barcelona
Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, 32 (2026), pp. 222-247
ISSN 2014-8860 - <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

1. LOS AUTÓGRAFOS TEATRALES MATOSINOS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La situación actual de los autógrafos teatrales de Juan de Matos Fragoso es bastante inusual, dado que se ha visto afectada por el paso de una ilusoria condición de sobreabundancia a otra de relativa escasez. Esto refleja los problemas relacionados con la reconstrucción del *corpus* de piezas a él atribuidas, tarea nada fácil, no solo por los motivos que atañen habitualmente al patrimonio teatral del Siglo de Oro, sino también por dos razones específicas: la tendencia del escritor a apropiarse de textos ajenos (Vaiopoulos 2020:42-43), y la confusión de su letra con la del copista conocido como «pseudo-Matos» (Vaiopoulos 2020:111-113). El primero de estos dos problemas concierne a los volúmenes de la colección *Nuevas escogidas*¹ y a la circulación de ediciones sueltas, más que a los manuscritos, pero también reverbera en la paternidad de algunos de ellos, como el Mss/15135 de la BNE (*El mudable arrepentido* y *El ingrato agradecido*), según veremos a continuación. En cambio, la segunda cuestión —la caligráfica— repercute directamente en la definición del *corpus* autógrafo matosino; por eso, pese a que ya se conoce, la resumo brevemente.

A la hora de redactar el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Paz y Meliá [1934] creyó individuar la letra de Matos Fragoso en varios de ellos. Medio siglo después, Manuel Sánchez Mariana [1984] empezó a dudar de que un comediógrafo ya conocido y de éxito se dedicara a copiar obras ajenas, y menos aún por orden de una compañía, pensando en una específica puesta en escena, como resulta del Mss/16563 (*Los Esforcias de Milán*). Por eso, cuando se descubrió el manuscrito calderoniano Mss/21264 de *El mayor encanto amor* —no catalogado por Paz y Meliá— y Sánchez Mariana reconoció la misma letra en la tercera jornada, puso en duda que fuese Matos Fragoso quien redactó esta copia y la mayoría de los manuscritos a él atribuidos por Paz y Meliá.

1. Por ejemplo estos dos casos: en la *Parte XXXVII* (1671) y en la *Parte XXXIX* (1673), Matos firma la dedicatoria —lo que demostraría su involucración en el proceso de edición— y se atribuye la paternidad de obras de Lope, a saber: en el primer volumen se publica el texto de *La mayor virtud de un rey* a nombre de Matos con el título de *El mejor casamentero*, en el segundo aparece el texto de *El desprecio agradecido*, siempre con la misma falsa atribución y titulado de otra manera, *La dicha por el desprecio*.

Excluyendo los manuscritos involucrados que transmiten textos calderonianos —estudiados por Alejandra Ulla Lorenzo [2013 y 2015]—, mi trabajo se centra, siguiendo las huellas de Sánchez Mariana, en los siguientes.² En primer lugar, el manuscrito Res/74, procedente de la biblioteca del duque de Osuna, con aprobaciones de diciembre de 1668, que presenta el texto de *La más heroica fineza y fortunas de Isabela*, una obra de Matos en colaboración con los hermanos José y Diego de Figueroa y Córdoba, editada en la *Parte XXXIII* de *Nuevas escogidas*, 1670 (Vaiopoulos 2020:90). Es este el manuscrito en el cual Sánchez Mariana sitúa el origen del error, ya que está precedido por un folio del siglo XVIII donde se dice que es autógrafo y, dado que el primer acto es de Matos, Paz y Meliá pensó que era su letra, cuando lo que es autógrafo son solo algunas correcciones y las tres firmas de Matos al final de cada jornada, mientras que el resto estaría copiado por el «pseudo-Matos».

Además, la mano que transmitió el manuscrito Res/74 es la misma que escribió las primeras tres hojas de la tercera jornada y varias correcciones del Mss/15635, siempre de la biblioteca del duque de Osuna, que presenta el texto de *El hijo de la piedra y segundo Pío V, San Félix de Cantalicio*. Siendo esta una obra individual de Matos editada en 1658 en su *Primera parte de comedias* (Vaiopoulos 2020:53-54), su existencia alimentó la teoría de Paz y Meliá; sin embargo, la letra de las primeras

2. No incluimos el Mss/15522 (*El sitio y socorro de Viena*), dado que son erróneas tanto la atribución a Matos Fragoso como la individuación de la mano de «pseudo-Matos». Para los problemas de autoría en torno a esta pieza (Pablo Polop y Valdés o Pedro Ignacio de Arce y Tofiño) véase Ferrer Valls [2012-2020]. El Mss/15522 fue considerado autógrafo por Paz y Meliá; existe otro manuscrito de la misma comedia, BNE Mss/17021, que presenta una letra del siglo XVII, muy similar (es una copia en limpio sin evidencia de uso para representar, aparte de un pasaje enjaulado para posible omisión en los ff. 52v-53r), por lo que podría ser la misma mano que copia el Mss/15522. En las versiones impresas la obra se atribuye a Pedro Ignacio de Arce y Tofiño: *La comedia del sitio de Viena, fiesta que se representó a los felices años de la Reyna Madre nuestra Señora D. Mariana de Austria el día veinte y dos de Diciembre de 1683 en el Real Salón de Palacio*, Lisboa, Miguel Deslandes, 1684 (ejemplar BNE T/4647); también en la suelta Madrid, Francisco Sanz, 1684 (BNE T/20176/1). Paz y Meliá menciona a Matos Fragoso también con referencia a: Mss/17102 (todo el texto de la comedia burlesca *Escanderbeg*), Mss/17347 (jornadas segunda y tercera de *El hombre de Portugal*, de Alonso de Alfaro), Mss/17355 (*Loa para la Fiesta de Nuestra Señora de la Peña Sacra*, de Francisco de Soto, 1667), algunos de los textos copiados en Mss/17041 (varias *Loas para la Fiesta de Nuestra Señora de la Peña Sacra*), Mss/17081 (entremés *El indiano incrédulo*). Es evidente que esta lista tendría que relacionarse con el «pseudo-Matos», así como el Mss/16640 (*Escanderbey*) y Mss/16640 (entremés *El Pardo*), que tampoco Paz y Meliá juzga autógrafos. Una lista más reciente de lo atribuible a la mano de este copista puede leerse en *Manos* (Greer y García-Reidy 2022-2025): <<https://manos.net/people/138-pseudo-matos-fragoso>> (consulta del 20 de julio de 2025.)

tres hojas de la tercera jornada y de las correcciones de todo el manuscrito es la de «pseudo-Matos» (mientras que la mano del resto del texto es distinta).

Otra fuente de la equivocación es el Mss/15135, también procedente de la biblioteca del duque de Osuna, que presenta dos letras: una mano redactó la mayor parte del texto y otra hizo añadiduras y correcciones; Paz y Meliá vacila en individuar la letra de Matos entre estas dos, porque se parecen mucho; y también Heaton, en su edición de la pieza (Heaton 1926), afirma no poder tomar decisiones sobre cuál es la mano del comediógrafo (Vaiopoulos 2020:65-66). Es muy probable que la primera mano sea la de «pseudo-Matos» y la segunda, la de Matos (en algunos fragmentos y en las páginas 19v-20r y 35v-36r). El texto contenido en el manuscrito es *El mudable arrepentido* y *El ingrato agradecido*: en origen tenía el segundo título, pero luego se superpuso el de *El mudable arrepentido*, seguido por el nombre de Matos Fragoso.



Imagen 1: Res/74.

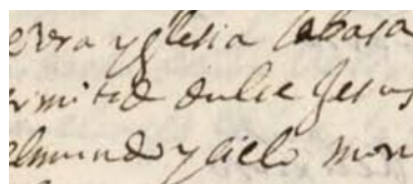


Imagen 2: Mss/15635.

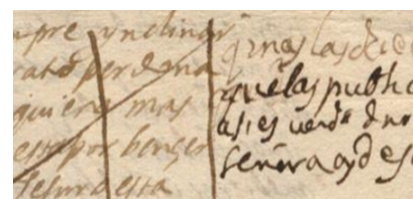


Imagen 3: Mss/15135.

Los demás casos de relieve tienen que ver con los manuscritos anónimos de dos comedias burlescas: el Mss/17433, de *El más impropio verdugo*,³ y el Mss/16908, de *Antíoco y Seleuco*.⁴

3. El texto contenido en este manuscrito se titula *El más impropio verdugo* y el subtítulo reza «comedia de chanza»; es una versión anónima burlesca de la obra sería *El más impropio verdugo, por la más justa venganza*, de Rojas Zorrilla (Vaiopoulos 2020:123).

4. La comedia sería homónima es *Antíoco y Seleuco*, de Moreto; esta parodia parece ser fruto de la colaboración entre Jusepe Rojo o Rojo, Alonso de Olmedo y otro ingenio (Vaiopoulos 2020:113-115).

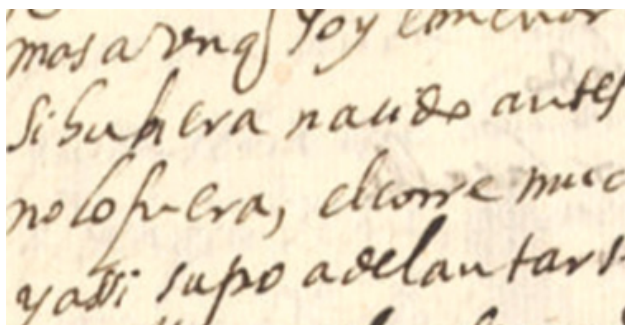


Imagen 4: Mss/17433.

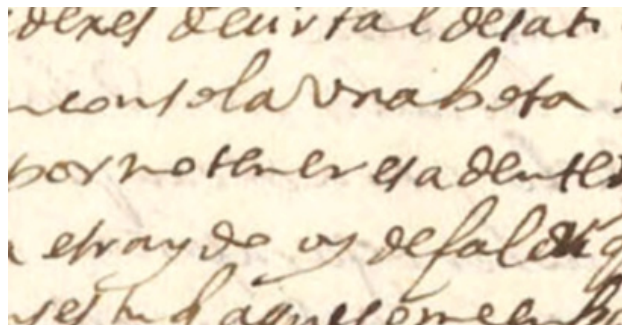


Imagen 5: Mss/16908.

Asimismo, tienen relación con los manuscritos anónimos de algunas piezas breves: el Mss/14524/30, del baile *Detenédmele que se va*; el Mss/16505, de la mojiganga *El folión*; y el Mss/17005, del entremés *El reloj y los órganos*, atribuido a Moreto.⁵

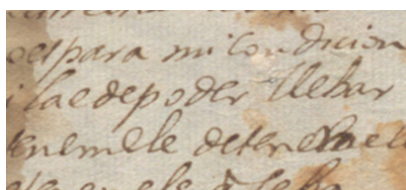


Imagen 6: Mss/14524/30.

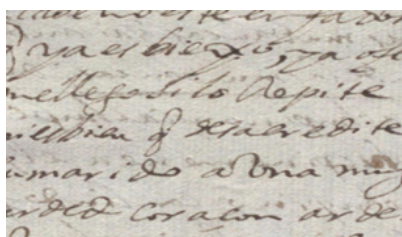


Imagen 7: Mss/16505.

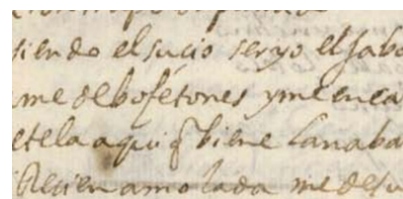


Imagen 8: Mss/17005.

En sus conclusiones, Sánchez Mariana hipotetizó que un copista, muy activo en la década de 1660, tuviese una letra muy parecida a la de Matos y copiara, además de muchos textos calderonianos, los manuscritos Res/74, Mss/17433, Mss/16908, Mss/14524/30, Mss/16505 y Mss/17005, casi todo el Mss/15135 y las primeras tres páginas de la tercera jornada del Mss/15635.

De este modo, como autógrafos de Matos conservados en la BNE solamente quedarían:

5. Las noticias acerca de estas piezas pueden verse en Vaiopoulos [2020:119, 120 y 125, respectivamente].

1. Algunas correcciones y las tres firmas del manuscrito Res/74 (*La más heroica fineza*);

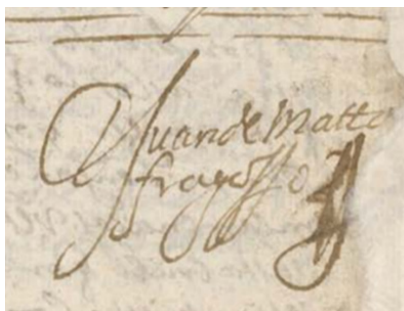


Imagen 9: Jornada I.

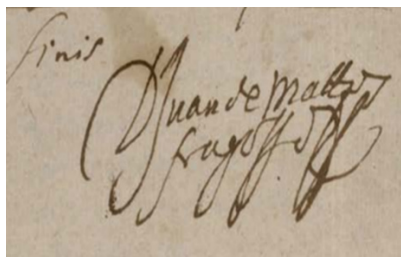


Imagen 10: Jornada II.



Imagen 11: Jornada III.

2. las páginas 19v, 20r, 35v y 36r y algunos fragmentos más del manuscrito Mss/15135 (*El mudable arrepentido* y *El ingrato agradecido*), es decir lo que se había llamado «segunda mano»:

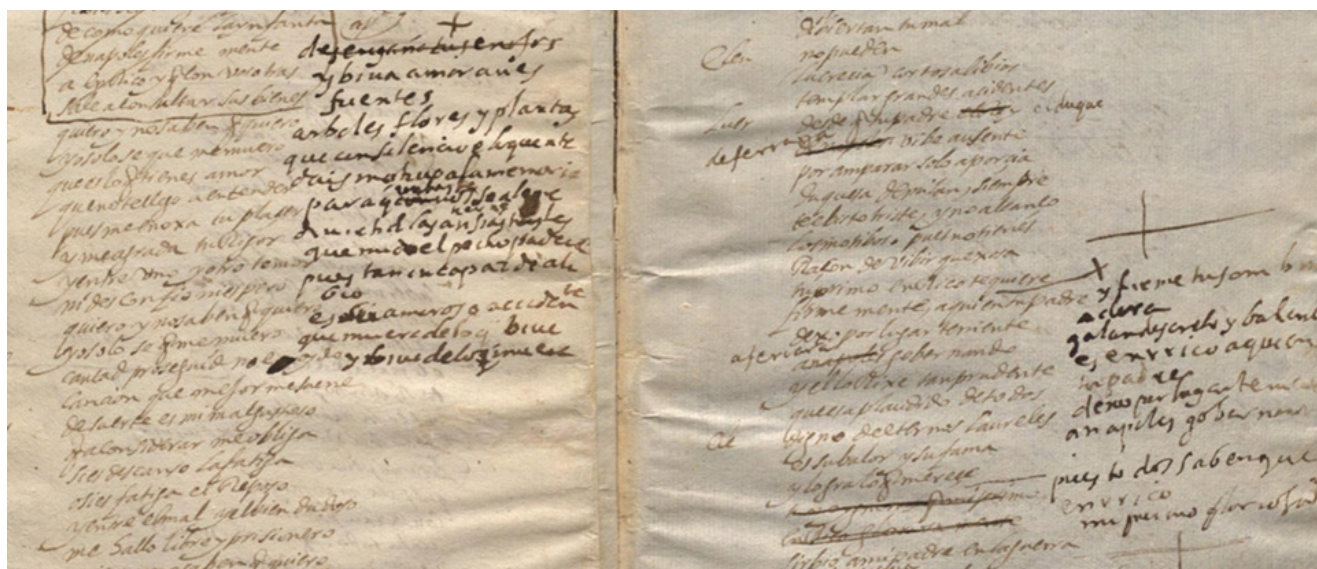


Imagen 12: ff. 19v-20r.

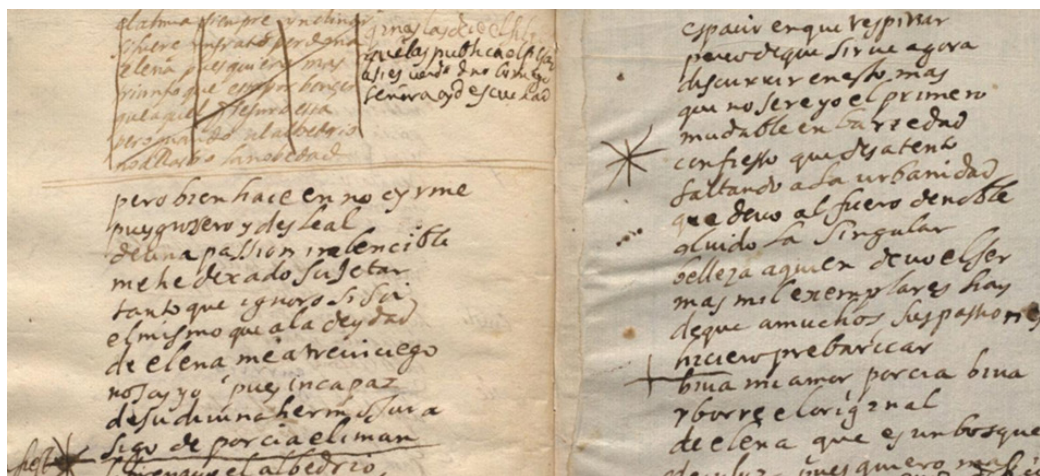


Imagen 13: ff. 35v-36r.

No cabe duda, en cambio, de que uno de los manuscritos atribuido a Matos por Paz y Meliá y confirmado por Sánchez Mariana, es el texto más extenso que se conserva de la verdadera mano de este escritor, y corresponde a

3. la primera jornada de la comedia *El vaquero emperador*, en el manuscrito Res/129 de la BNE. Este manuscrito no solo es uno de los que tanto Paz y Melia como Sánchez Mariana atribuyen a Matos, sino que es el texto más extenso conservado de la verdadera mano de este escritor.

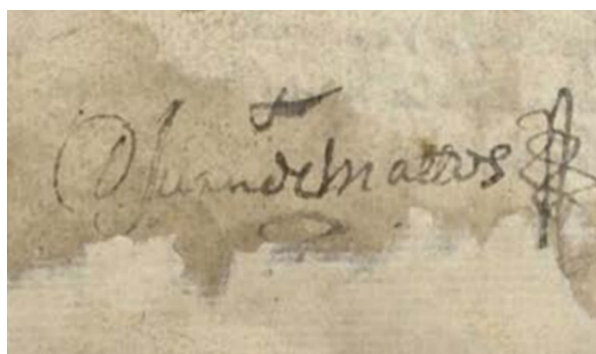


Imagen 14: f. 1r y firma final de la Jornada I.

A estos manuscritos conservados en la BNE cabe agregar el VIT-165 de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, que contiene la obra de consuno *Vida y muerte y colocación de San Isidro*;⁶ la aportación de Matos a este manuscrito es autógrafa y corresponde a los ff. 28r-37r, es decir la primera parte de la tercera jornada.

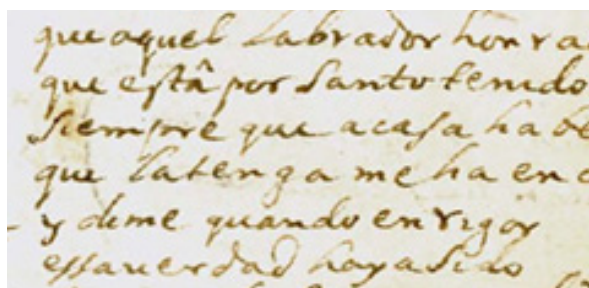


Imagen 15: f. 28r VIT-165.

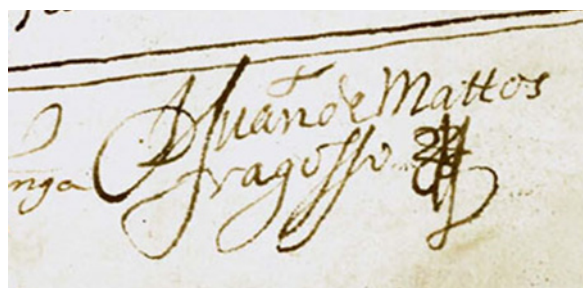


Imagen 16: firma VIT-165.

Partiendo del cuadro reconstruido hasta aquí, y con el objetivo de examinar cómo trabajaba Juan de Matos Fragoso en sus autógrafos, me parece que el caso que ofrece mayor oportunidad de análisis es su contribución a la comedia *El vaquero emperador* (Res/129 de la BNE) puesto que es el que contiene más y más ricas intervenciones de autor *in itinere*.

2. EL AUTÓGRAFO DE LA PRIMERA JORNADA DE *EL VAQUERO EMPERADOR*

El manuscrito Res/129 de la BNE⁷ contiene la comedia de tres ingenios titulada *El vaquero emperador* y *Gran Tamorlán de Persia*, escrita por Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez, que fue editada en 1673 en la *Parte XXXIX* de la colección de *Nuevas escogidas*.⁸

6. La reproducción digital del manuscrito está disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-muerte-y-colocacion-de-san-isidro--de-seis-ingenios/html/>>. Esta obra es de seis ingenios: la primera jornada es de Pedro Francisco de Lanini y Andrés Gil Enríquez, la segunda de Francisco de Villegas y Juan Bautista Diamante, la tercera de Juan de Matos Fragoso y Francisco de Avellaneda de la Cueva y Guerra.

7. La reproducción digital del manuscrito está disponible en <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100774&page=1>>. Antes de la digitalización el manuscrito se reprodujo en el Micro/1871, conservado en la BNE. Una descripción muy pormenorizada se puede encontrar en Alviti [2006:138-144].

8. *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, por José Fernán-

El manuscrito es en 4°, mide 213 mm x 148 mm, y presenta una encuadernación gofrada en piel marrón de estilo retrospectivo (s. XIX).⁹ Se compone de 55 folios: 3 de guarda —excluidos de la cuenta—, 1 folio con la portada moderna en el recto y el verso en blanco, 18 folios sin numeración con el texto de la primera jornada, 14 folios sin numeración con el texto de la segunda jornada, 22 folios sin numeración con el texto de la tercera jornada, y 1 folio donde se repite el encabezamiento y los primeros 33 versos de la tercera jornada. El estado de conservación no es muy bueno: los folios de la primera jornada están desgastados en el margen de la encuadernación y algunos están restaurados; la parte inferior de los últimos de la primera jornada y varios de las jornadas siguientes están deteriorados —en algunos casos los versos resultan ilegibles—; en los folios iniciales de la tercera jornada la tinta traspasa y dificulta la lectura.

La letra es de varias manos de acuerdo con la técnica de la escritura de consuno. Según las conclusiones de Alviti [2006:143], el manuscrito no presenta rasgos que ayuden a establecer cómo trabajaron los tres poetas que participaron en la redacción de la obra, es decir si escribieron las tres jornadas simultáneamente, tras planear una traza de la acción, o si desarrollaron su actividad en sucesión, después de leer el acto o los actos anteriores o escuchar un resumen oral. Sobre el método de composición, observando las manos que intervinieron solo se puede destacar que ninguno de los tres se inmiscuyó en las partes redactadas por los demás, aunque sí lo hizo una cuarta mano.

De hecho, se detecta la presencia de la letra de Matos y de Diamante, respectivamente, en la primera y segunda jornada, que terminan con sendas firmas autógrafas, en f. 18v y f. 32r. En el verso de la última página de Diamante (f. 32v) se encuentran las censuras de Francisco de Avellaneda, Madrid 28 de abril de 1672, y de Fermín de Sarassa y Arce, Madrid 29 de abril de 1672.¹⁰ El tercer acto está escrito por una mano que no es la de Gil Enríquez, al cual se atribuye la paternidad, y parece ser una copia sacada en limpio.

dez de Buendía, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, Madrid, 1673, pp. 192-237, ejemplar consultado BNE R/22692.

9. Ambas tapas presentan: un recuadro exterior de un hilo, un recuadro interior trazado con dos hilos con cuadrados en las esquinas y dos hojas simétricas en las esquinas, un rectángulo central trazado con una rueda decorado con hierros de volutas rectangulares y en los ángulos perfilados con la misma rueda; los cantos y los contracantos están gofrados.

10. En estas censuras el título es *El gran Tamorlán de Persia* (que también aparece en algunos catálogos); las censuras están analizadas en CLEMIT (Urzáiz Tortajada 2012-2025): <https://clemit.uv.es/consulta/browserecord_teste.php?id=139>.

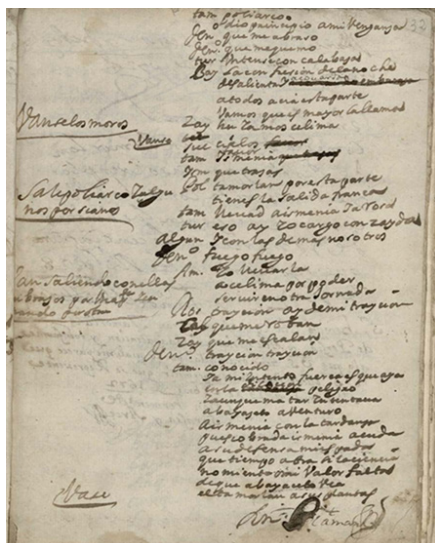


Imagen 17: f. 32r.

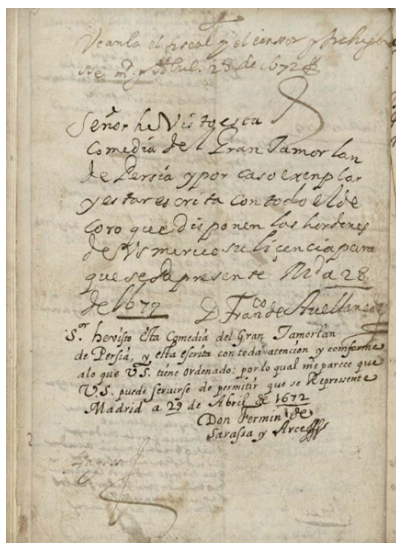


Imagen 18: f. 32v.

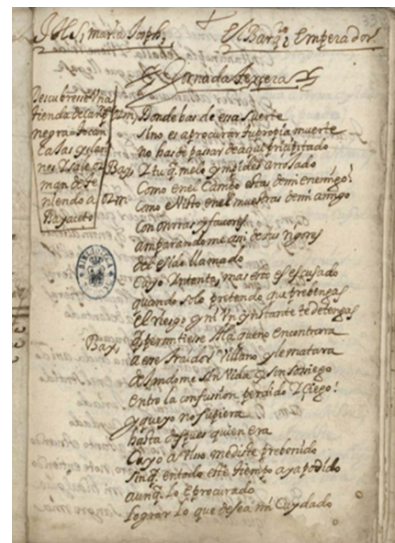


Imagen 19: f. 33r.

En primer lugar, ilustro brevemente el tema y el enredo de la comedia, con especial referencia a las escenas del primer acto, en la medida en que sirven para entender el sentido de mi reflexión sobre el proceso de redacción llevado a cabo por Matos.

La obra escenifica el ascenso al poder de un personaje histórico, Tamur (Tamerlán), de origen tártaro, que consiguió dominar el mundo asiático durante más de treinta años entre el siglo XIV y el XV. Sus vicisitudes y su ascenso se relatan en la obra *La embajada a Tamorlán* (1403-1406), atribuida a Ruy González de Clavijo, dedicada al viaje de la delegación enviada a Samarcanda por el rey Enrique III de Castilla para encontrar al emperador de Asia. Esta crónica incluye una síntesis que celebra las conquistas de este personaje, así como explica Londero [2001:119] remitiendo a la edición de la obra de López Estrada [1999] y a varios estudios historiográficos y literarios, entre los cuales recuerdo los de Di Stefano [1990] y de Adravanti [1992], y la versión de Pero Mexía en *Silva de varia lección* (pp. 1989:699-709, Sánchez García 1996).¹¹

11. A Londero [2001] y a la bibliografía que recopila, remito a mi vez para el análisis de la pieza de Matos, Diamante y Gil Enríquez, para su comparación con las otras obras teatrales auresculares centradas en este personaje (*La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, de Luis Vélez de Guevara, y *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia*, de Francisco de Rojas Zorrilla, Jerónimo Villanueva y Gabriel de Roa) y para la relación de estas comedias con las fuentes historiográficas y literarias.

Los elementos históricos de *El vaquero emperador y Gran Tamorlán de Persia* son algunos hechos bélicos, el rápido ascenso del protagonista y su enfrentamiento con el sultán otomano Bayazid I,¹² con una caracterización negativa de este personaje en un contexto, el del siglo XVII, en que los otomanos seguían representando una amenaza peligrosa en las puertas orientales de Europa.

La jornada creada por Matos se articula en tres bloques escénicos. En el primero (ff. 1r-7v, vv. 1-398)¹³ se presenta a los vaqueros, que viven en las montañas, y se plantea la situación inicial: Tamorlán, el hombre más fuerte y valiente de su comunidad, es elegido como líder y le declara su amor a Ismenia; ella le corresponde, pero antes de pedir su mano, él quiere demostrar sus capacidades; entre los personajes secundarios destacan el gracioso Turbante y Poliarco, amigo y consejero del protagonista. El bloque se completa con la llegada de un grupo de otomanes: la escena entre los vaqueros es interrumpida por Fatimán, que quiere imponer el dominio del emperador Bayaceto; además se delinea una rivalidad sentimental, dado que a Fatimán le fascina la belleza de Ismenia. Estalla una lucha —durante la cual Ismenia exhibe su valor y se muestra como mujer varonil— y los vaqueros salen ganando; tras la victoria, Tamorlán anima a sus amigos a dejar la aldea en la montaña, a subir al barco vacío dejado por los turcos y a viajar por el mundo. Ismenia y todos los demás lo siguen. El bloque escénico siguiente (ff. 7v-13v, vv. 399-740) tiene lugar en la corte turca de Bayaceto, algunos días más tarde (los que emplea Fatimán para regresar), y empieza con la presentación de los miembros de esta corte, en un contexto festivo de música y poesía, con el galanteo de Rosa por parte de Bayaceto; de vez en cuando la escena es enriquecida por los chistes de los criados Hametillo y Zaida. A continuación, se introduce el tema de la profecía de Ozmán: ha leído en los astros que un hombre de bajo origen se apoderará del cetro de Bayaceto, y, por haber expresado este infausto presagio, ha sido alejado por el emperador. Pese

12. En la obra se mencionan, aunque sin fechas y lugares, la conquista de Persia (1389), la toma de Damasco y de Bagdad (1401) y la lucha con Bayaceto (Ankara, 1402). Además, se retoma el tema del fratricidio/patricidio de que se manchó el sultán otomano: según lo relatado por Mexía, Bayaceto y Solimán eran hijos de Amurates y el primero mató al segundo para apropiarse de todo el reino del padre; la realidad histórica parece ser que Bayaceto mató a su padre Amurates en 1389 para obtener la corona imperial (Londero 2001:127-129).

13. No constan ediciones modernas de *El vaquero emperador*, por lo que no hay versiones disponibles con los versos numerados, sino solo la transcripción del manuscrito en la ficha dedicada al manuscrito Res/129 en la base de datos *AUTESO. Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*, dirigida por Sònia Boadas y Marco Presotto [2025], disponible en: <<https://theatheor-fe.netseven.it>>.

a su defensa, Bayaceto lo encarcela. La escena se interrumpe por la llegada de Fatimán, que relata su encuentro con Tamorlán e Ismenia; Rosa ve en este suceso la prueba de la verdad de la profecía de Ozmán, pero Bayaceto rechaza esta idea y envía a Fatimán a derrotar al enemigo. En el tercero y último bloque escénico (ff. 13v-18v, vv. 741-1015) Tamorlán, Ismenia, Poliarco, el gracioso Turbante y algunos soldados se encuentran cerca de Persépolis; durante el tiempo transcurrido, Tamorlán ha conseguido muchas victorias, que se narran subrayando su capacidad bélica y su generosidad en la partición de lo conquistado, y también el valor de Ismenia y la cobardía de Turbante. Ahora todos se preparan a luchar en ayuda del rey Astiages, para que recupere su cetro, derrotando a su hermano usurpador Califa. En la batalla siguiente, el impostor es vencido y Astiages muere, por lo que todos aclaman rey de Persia a Tamorlán. La jornada parece terminar de forma gloriosa, sin embargo Fatimán, disfrazado de *persiano*, se finge mensajero de Tamorlán y rapta a Ismenia, llevándosela por mar, con la intención de conducirla a la corte turca.

Del resumen de la trama resulta evidente que a las hazañas bélicas se sumará el enredo sentimental en los actos siguientes, y ya es evidente que los sucesos amorosos sirven tanto al enriquecimiento de la acción dramática como a la caracterización contrapuesta de Tamorlán y Bayaceto: el primero como un valiente persiano (que no tártaro), firme en el arte de la guerra y en el amor, el segundo como un soberano de costumbres viciosas y relajadas, que tiende a la ira irracional y es sentimentalmente inconstante.

Volviendo al proceso de redacción de la primera jornada, propongo ahora un examen detallado de los rasgos de escritura de Matos y de las intervenciones de sustitución, supresión y agregación presentes en el manuscrito, que considero de su mano. El escritor distribuye el texto en una columna, usando la parte derecha de la página, y deja espacio libre a la izquierda para las correcciones y las acotaciones.¹⁴ Estas están rodeadas por líneas, recuadradas o solo subrayadas si son breves, mientras que algunos apartes se señalan a la derecha. En la parte izquierda de la página también figuran notas numéricas: parece que, para no perder la cuenta, Matos intenta tomar nota cada cien versos¹⁵ hasta llegar a una especie de suma matemática al finalizar la primera jornada, en f. 18v, en el rincón superior izquierdo. Cuando

14. Las acotaciones se encuentran en f. 1r, f. 5v, f. 6r, f. 6v, f. 7r, f. 7v, f. 9r, f. 10v, f. 11v, f. 17r, f. 17v, f. 18r y f. 18v.

15. Se escribe el número 100 en f. 2v, f. 4r, f. 6r, f. 7v, f. 16r y f. 17v.

usa versos más largos —casi siempre endecasílabos pertenecientes a silvas— emplea todo el espacio de la página, empezando más cerca del margen izquierdo, por ejemplo en f. 9r. En cuanto a la escritura de Matos, destacan el empleo de doble <ss> no solo en posición intervocálica (como en *perssas*) y la peculiaridad de su manera de redactar la letra <z> y la secuencia <est>, respectivamente el número 22 y los 47 y 48a de los modelos de *Manos* (Greer y García-Reidy 2022-2025). A menudo se caracteriza también por retoques o pequeñas enmiendas superpuestas.¹⁶

En el caso de las sustituciones, en más de veinte ocasiones Matos escribe las correcciones por encima de lo eliminado,¹⁷ solo cuatro veces usa el espacio a la izquierda y cuatro el margen derecho,¹⁸ y no es fácil establecer si el escritor interviene *a posteriori* o *in itinere*.¹⁹ Las estrategias sustitutivas no difieren cuando la enmienda concierne a más de una palabra a la vez o la mitad de un verso.²⁰ La mayoría de estos cambios responden a exigencias de variedad léxica y de regularidad métrica, es decir que el poeta autocorrigie repeticiones de vocablos y anomalías de la cantidad silábica, de las asonancias y de las rimas.

En seis casos Matos sustituye versos enteros, con distintos tipos de enmiendas que se pueden atribuir tanto a una revisión *in itinere*, como a una lectura final. Los versos totalmente enmendados se tachan y se reescriben o a la izquierda o por encima; la gran parte de los cambios aportados no parecen tener una explicación clara y objetiva,²¹ en cambio algunos obedecen a criterios semánticos y estructurales. Entre

16. Aquí la lista completa de los versos donde se pueden encontrar los retoques: v.10 y 12 en f. 1r, v. 45 en f. 1v, v. 137 en f. 3r, v. 187 en f. 4r, v. 266 y v. 277 en f. 5v, v. 462 en f. 8v, v. 548 y v. 554 en f. 10r, v. 688 y v. 713 en f. 12v, v. 747 y v. 757 en f. 14v, v. 763, v. 772 y v. 787 en f. 15r, v. 854 en f. 16v, v. 888 en f. 17r, v. 952 en f. 18r, v. 1006 en f. 18v.

17. Lista completa de versos con palabras tachadas y re-escritas por encima de la tachadura: v. 49 y v. 70 en f. 2r, v. 138 en f. 3r, v. 252 y v. 262 en f. 5r, v. 277 en f. 5v, v. 306 y v. 308 en f. 6r, v. 384 en f. 7r, v. 445 en f. 8r, v. 509 y v. 519 en f. 9r, v. 529 en f. 9v, v. 547 en f. 10r, v. 667 en f. 12r, v. 757 en f. 14v, v. 834 en f. 16r, v. 960, v. 961 y v. 964 en f. 18r, v. 985 y v. 995 en f. 18v.

18. Lista completa de versos con palabras tachadas con sustituciones escritas a la izquierda y a la derecha: v. 298 en f. 6r, v. 446 en f. 8r, v. 704 en f. 12v, v. 1002 en f. 18v a la izquierda; v. 55 en f. 2r, v. 615 en f. 11r, v. 666 en f. 12r, v. 1002 en f. 18v a la derecha.

19. Lista de versos con enmiendas que considero realizadas *in itinere*: v. 33 en f. 1v, v.190 en f. 4r, v. 213 en f. 4v, v. 252 en f. 5r, v. 268 y v. 291 en f. 5v, v. 299, v. 302, v. 303 y v. 316 en f. 6r, v. 400 en f. 7v, v. 433 en f. 8r, v. 671 en f. 12r, v. 834 en f. 16r, v. 961 y v. 963 en f. 18r.

20. Lista completa de versos con enmiendas superiores a una palabra: v.12 en f. 1r, v. 43 en f. 1v, v. 278 y v. 286 en f. 5v, v. 620 en f. 11r, v. 744 en f. 14v, v. 784 en f. 15r, v. 834 en f. 16r, v. 838 y v. 839 en f. 16r, v. 1003 en f. 18v.

21. Por ejemplo el v. 20 (f. 1v) está tachado y reescrito a la izquierda: este cambio tiene consecuencias en el plan sintáctico: «[...] en mí no es vana / presunción esta, sino / rendirle al cielo las gracias, /

estos, proponemos como ejemplo los vv. 34-35 (f. 1v), donde Matos escribe: «te quise sin esperanza/ al uso de los palacios,/ *que solo por querer quieren* (34)/ sin aspirar a otra causa», luego tacha el v. 34, lo reescribe a la izquierda con un ligero cambio, marcando la interpolación con una cruz, y en el espacio superior agrega otro verso (el nuevo v. 34); el fragmento se convierte en «te quise sin esperanza/ al uso de los palacios,/ *donde con honesta gala* (34)/ *solo por querer se quiere* (35)/ sin aspirar a otra causa», aclarando la idea del amor cortés, idealizado, vivido desde lejos, un sentimiento que se alimenta de sí mismo y del acto de desear, y no de la satisfacción pasional.²²

Ocho enmiendas sustitutivas conciernen a los nombres de los personajes, siempre abreviados y a veces seguidos por el signo =; la mayoría atribuyen parlamentos al personaje de Poliarco, quitándolos a otros personajes secundarios, para reforzar su presencia escénica y su papel de primer vasallo y consejero de Tamorlán;²³ los otros doce se relacionan con otros cambios del texto y tienen que ver con el antagonista y el protagonista, respectivamente.²⁴ Para completar el cuadro de las enmiendas sustitutivas faltaría un comentario acerca de las secuencias de versos, que trataré en el último párrafo, por presentar una letra distinta.

Por lo que atañe a las intervenciones de mera supresión —tachaduras y atajos— se articulan como sigue: hay raros casos de palabras eliminadas y no sustituidas, que se pueden considerar correcciones de meros despistes,²⁵ y cinco versos aislados tachados, con estrategias distintas que van de una especie de «arrepentimiento», es decir la eliminación de versos añadidos al margen izquierdo o la tachadura de versos que

pues las que influyó benigno / *en tantas distintas almas*, / no las dio para encubrir las, / sino para publicarlas» se convierte en «pues las que influyó benigna / *la naturaleza varia*». Otro caso es el v. 835 (f. 16r), que se convierte de «*así se fue matando el uno al otro*» a «*fue matando tan presto el uno al otro*». Aquí y en los demás ejemplos uso las comillas para indicar las citas del texto y la cursiva para evidenciar las palabras y los versos involucrados en los cambios.

22. Otro ejemplo representativo concierne al v. 381 (f. 7r), que forma parte de la exhortación de Tamorlán a su séquito para que abandone la montaña y empiece su aventura marítima y pasa de «*Démonos alma, amigos*» (tachado) a «*Estrene el mar nuestro orgullo*» (escrito a la izquierda): es evidente que el cambio refuerza la centralidad del mar en la aventura en la cual los personajes están a punto de lanzarse, para demostrar su grandeza. A estos ejemplos, cabría añadir el caso del v. 942 (f. 17v), en el que las palabras «*Con este traje persiano*» se convierten en «*Entre esta confusión*» (escrito por encima), un reemplazo que se conecta con otros cambios que analizaré más adelante.

23. Las correcciones que atribuyen parlamentos a Poliarco se encuentran: una en f. 1r, dos en f. 3r y tres en f. 3v.

24. Se ubican en f. 11v y f. 18v.

25. Las palabras eliminadas y no sustituidas se encuentran en el v. 137 (f. 3r) y en los vv. 764 y 765 (f. 15r).

luego se vuelven a escribir igual, a la simple y clara supresión.²⁶ Estas intervenciones parecen fruto de replanteamientos usuales, probablemente realizados *in itinere*.

De mayor entidad es la erradicación de dos fragmentos, uno de diecinueve y otro de cuatro versos. La primera secuencia eliminada se coloca entre el v. 740 y el v. 741, ocupando toda la parte inferior de f. 13v y llegando a f. 14r; los versos están tachados singularmente y enjaulados en un rectángulo cruzado por líneas oblicuas, un «dibujo» parecido al de f. 14r, que ocupa todo el espacio vacío de la página e impide su uso, excepto por la presencia de un verso tachado en alto (el último de la secuencia). El mismo tipo de «jaula» se emplea en f. 14v para suprimir cuatro versos ubicados entre los vv. 750 y 751. Mientras esta secuencia es legible y su supresión parece explicable —se acortan las instrucciones bélicas de Ismenia, que resultan así menos farragosas—, acerca de la primera es más difícil sacar conclusiones.

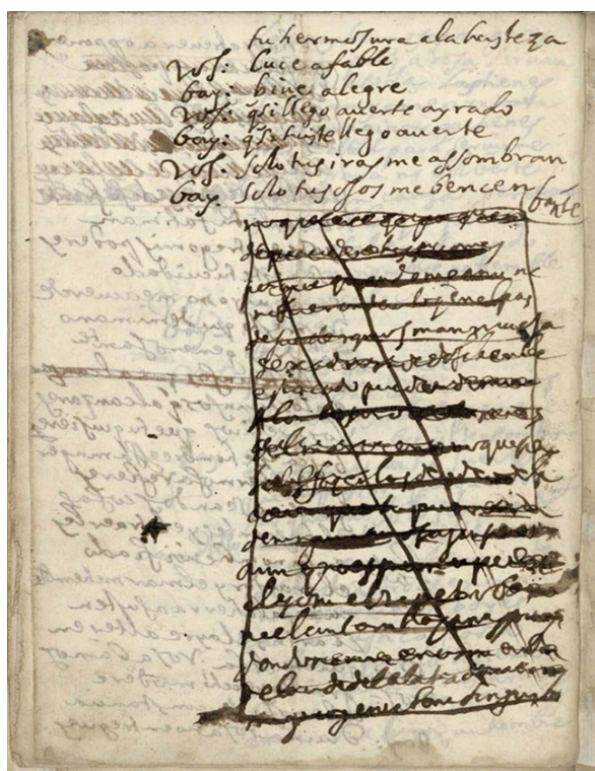


Imagen 20: f. 13v.

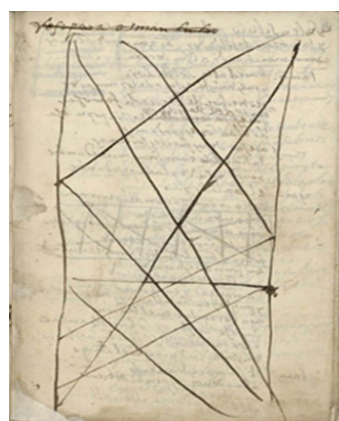


Imagen 21: f. 14r.

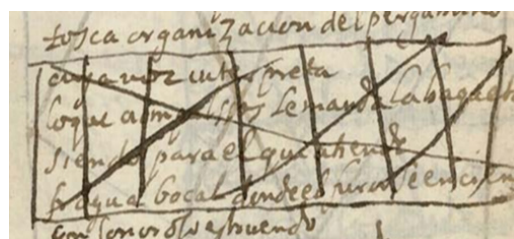


Imagen 22: f. 14v.

26. En f. 4v, a lado del v. 224, y en f. 18v, entre los vv. 1006 y 1007, se ubican los versos añadidos y luego suprimidos; el v. 721 de f. 13r se tacha y se vuelve a escribir igual; en f. 7r, entre los vv. 362 y 363, y en f. 17r, entre los vv. 895 y 896, se encuentran las dos eliminaciones.

Los 19 versos eliminados casi no se leen y parecen atribuidos a Bayaceto, ya que es el último en hablar y no hay otro nombre tachado; asimismo, en la acotación *Vanse*, la <n> parece añadida después, por lo que el singular *Vase* podría aludir a una permanencia del personaje a solas en el tablado, pronunciando un monólogo. Esta hipótesis se ve desmentida por el verso tachado en f. 14r, con atribución a Rosa. Como en el caso de las enmiendas sustitutivas ya mencionado, en este cuadro de las supresiones también falta un comentario acerca de algunas secuencias de versos enjauladas y tachadas de formas diferentes, que trataré en el último párrafo.

Concluyo con algunas referencias a las intervenciones aditivas o por agregación, entre las que Matos privilegia las siguientes modalidades: la añadidura en el espacio entre los versos de monosílabos —con la sola excepción de un bisílabo— probablemente a fin de regularizar la cantidad silábica,²⁷ y la interpolación de versos escritos en la parte izquierda de la página, cuya posición en el texto está marcada por cruces simples o con el brazo derecho más largo (solo hay una potenziada en f. 18v). La mayoría de las añadiduras no aportan nuevos contenidos, sino que refuerzan y subrayan las ideas expresadas en los pasajes en los que se incluyen. Veámoslo en detalle. Los vv. 130-131 (f. 3r) se insertan en el fragmento dedicado al comienzo de la transformación de Tamorlán en el jefe de su comunidad, una especie de «juego monárquico», y de hecho un personaje secundario propone esta diversión: «Y por pasatiempo y chanza/ con él al reinar juguemos». De la misma manera, los vv. 373-376 (f. 7r) se agregan al discurso pronunciado por Tamorlán para convencer a su entorno de emprender el viaje por mar, ya que no pierden nada dejando las montañas, y consolida la idea de que la aldea es un lugar «donde siendo el útil menos/ es mucho mayor la carga./ ¿Qué aventuramos? ¿Qué riesgo/ se nos sigue? ¿Qué amenaza?». Aún más evidente es este tipo de función en la anejió de los vv. 910-913 (f. 17r), que enfatiza la cobardía del gracioso Turbante y su indiferencia a la llamada de la guerra, es decir al ruido de cajas, espadas y soldados que luchan, cobardía que el personaje ya ha manifestado repetidas veces:

Voz, que eres la voz del pueblo
sin duda, pues he temido,
haz con tus ecos que deje
ordos pues dejas tullidos. (vv. 910-913)

27. Lista: *dos*, v. 57, f. 2r; *un*, v. 102, f. 2v; *se*, v. 154, f. 3v; *has*, v. 220, f. 4v; *en*, v. 297, f. 6r; *no*, v. 469, f. 8v; *orbe*, v. 520, f. 9r; *la*, v. 996, f. 18v.

Por último, las dos añadiduras de f. 18v se limitan a resaltar los conceptos que ya se están expresando: por un lado, la aclamación de Tamorlán como verdadero rey de Persia («POLIARCO: Pues lo dispone el destino/ déjate aclamar. TAMORLÁN: Sí, haré», vv. 983-984), y por el otro, el odio de Tamorlán por el raptor de su amada («y de la joya del alma/ el más sangriento enemigo», vv. 1006-1007).

En cambio, hay intervenciones aditivas con otras funciones: la del v. 780 (f. 15r) obedece a razones sintácticas²⁸ y las de los vv. 509-516 (f. 9r) y vv. 944-949 (f. 17r) tienen finalidad informativa. La de f. 9r introduce el tema de la escasa firmeza sentimental del emperador Bayaceto, por boca de los criados:

HAMETE	¿Oyes, Zaida? Bravamente se quieren los dos.
ZAIDA	Pues ves: el amor de Bayaceto durará solo hasta ver otra beldad que le agrade.
HAMETE	Pues, ¿tan inconstante es?
ZAIDA	La misma mudanza.
HAMETE	¿Hay tal? Danzante debe de ser. (vv. 509-516)

La añadidura de los vv. 944-949 (f. 17v) tiene que ver con la sustitución del v. 942, anteriormente mencionada, en una secuencia pronunciada por el antagonista Fatimán, introducido por una acotación casi ilegible, por el deterioro de la hoja:

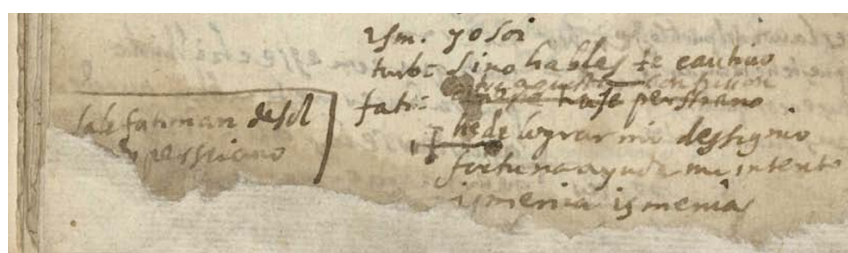


Imagen 23: *En este traje persiano
he de lograr mi designio.
Fortuna ayuda mi intento.
¡Ismenia, Ismenia!*

28. El verso concluye este fragmento: «Con que a tu fama uniste los laureles,/ pues repartiendo, entonces, generoso/ dádivas al soldado belicoso,/ al pobre pescador y al marinero/ víveres, vituallas y dinero,/ te hiciste con acciones singulares/ absoluto señor de los dos mares». (vv. 774-780)

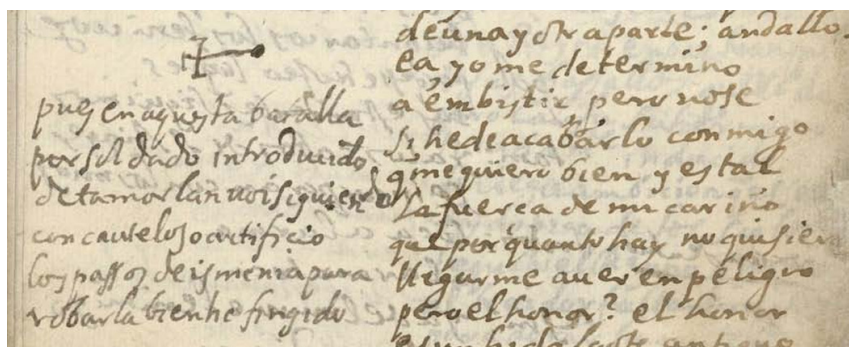


Imagen 24: Verso corregido y versos agregados en alto a la izquierda:

*Entre esta confusión
he de lograr mi designio,
pues en aquesta batalla,
por soldado introducido
de Tamorlán, voy siguiendo
con cauteloso artificio
los pasos de Ismenia, para
robarla. Bien he fingido.
Fortuna ayuda mi intento.
¡Ismenia, Ismenia!*

Fatimán se encuentra entre los hombres de Tamorlán, disfrazado de persiano. En la primera versión que escribe, Matos hace pronunciar al antagonista un verso inicial especificando qué traje lleva —una indicación escénica implícita, pleonástica respecto a la explícita— no explica su plan y parece que la expresión «mi designio» alude a algo que el lector/espectador ya conoce (¿se encontraría en la larga secuencia eliminada en f. 13v?). Luego el poeta corrige, elimina la redundancia y el personaje dilucida sus intenciones, adelantando la acción dramática del desenlace del primer acto.

Considero posible que, a la hora de revisar la comedia, Matos se percatara de lo poco verosímil que resultaba la presencia oculta de Fatimán entre los persianos y que añadiera dos fragmentos más, para explicarla. El primero, y más relevante, se coloca antes de la batalla que terminará con la victoria de Tamorlán: en una secuencia de ocho versos, entre el v. 879 y el 880, Tamorlán afirma que Fatimán le está ayudando a luchar en contra del usurpador Califa, hermano del rey Astiages, y dice: «[...] le abrigo/ del rigor de Bayaceto,/ consintiendo en mi servicio/ al que en nuestro valle entonces,/ tuvimos por enemigo,/ pues ampararle me toca/ porque de mí se ha

valido». El segundo se ubica entre los vv. 1007 y 1008, en la invectiva final de Tamorlán en contra del antagonista, tras descubrir el rapto de Ismenia: después de llamarle fementido, tirano monstruo y sangriento enemigo, grita «Espérame, Fatimán,/ a quien di piadoso abrigo».

Quizás estos últimos cambios podrían tener que ver con la impresión de la pieza, es decir que el poeta podría haber reforzado el hilo lógico del enredo, un poco débil en la parte final de la primera jornada, a la hora de publicar el texto y someterlo a la lectura. De hecho, la versión impresa recoge todas las intervenciones que en el manuscrito matosino²⁹ realizaron tanto el poeta como la cuarta mano, y es muy probable que Matos interviniera directamente en la edición de la *Parte XXXIX*, de 1673.³⁰ Aunque la presencia de variantes posteriores podría hacer pensar en la existencia de otros testimonios,³¹ en apoyo de la idea de que el poeta no fue ajeno al proceso editorial, recordamos que firmó la dedicatoria a don José de Mendieta (f. IIR-IIv), y que no solo su participación en el volumen es muy marcada, sino que también se trata de la publicación de la que nacen las mayores dudas acerca de su proceder en asignar la paternidad de las obras. De hecho, se editaron aquí, además de *El vaquero emperador*, la comedia realizada en colaboración con Moreto *El mejor par de los doce*, la individual *La cosaria catalana*, y *La dicha por el desprecio*, que en realidad es *El desprecio agradecido*, de Lope de Vega. Asimismo se atribuyen a Moreto dos obras que no son suyas: *La milagrosa eleccion de Pío V*, que probablemente es de Andrés de Claramonte (Cuéllar y Vega García-Luengos 2023), y *La discreta venganza*, otro texto de Lope.³²

29. No se puede afirmar lo mismo de las jornadas siguientes. Por ejemplo en la tercera jornada, se notan las siguientes discrepancias: la versión impresa reproduce la sustitución y la añadidura de palabras y versos de f. 36r, f. 38v, f. 39v, f. 40v, f. 41r, f. 47v, f. 51v, f. 53r; y los fragmentos marcados con jaulas parciales (pese a que aparezca la indicación «no» a la izquierda) en f. 38r, ff. 38v-39r, ff. 40v-41r, ff. 42v-43r; sin embargo en la versión impresa faltan las largas secuencias enjauladas y tachadas, con varios «no» repetidos, en f. 39v, ff. 41v-42v, ff. 50r-51v y ff. 51v-53r, y también los versos de f. 49r-v tachados como f. 13r, con líneas curvas superpuestas a todas las palabras una por una.

30. *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por José Fernández de Buendía, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, 1673, ejemplar BNE R/22692, f. IIR-IIv.

31. De hecho se conservan dos manuscritos de copia (Institut del Teatre de Barcelona, 82643, y Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea-1-32-5 A, B y C) que se consideran del siglo XVIII, cuyo cotejo podría ser útil para descubrir si recogieron y transmitieron otras variantes. Es un trabajo que todavía estoy llevando a cabo.

32. Las demás son *La mesonera del Cielo* y *Los carboneros de Francia* de Mira de Amescua, *Las mocedades del Cid* (burlesca) de Cáncer, *El nacimiento de San Francisco* de Román Montero y de Francisco de Villegas, *Contra la fe no hay respeto* de Diego Gutiérrez y *El veneno para sí* de «un ingenio desta corte».

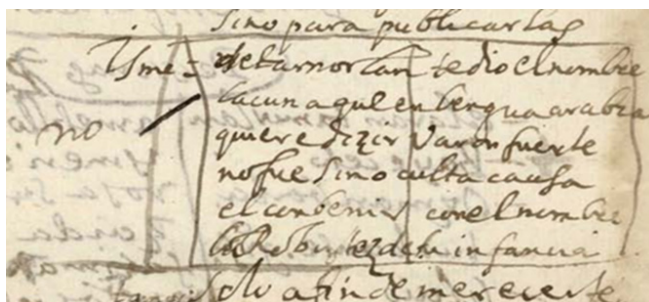


Imagen 25: f. 1v.

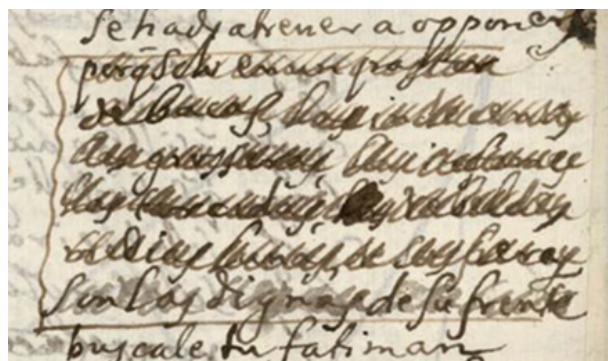


Imagen 26: f. 13r.

3. LA CUARTA MANO Y LA PUESTA EN ESCENA:

LA IDENTIFICACIÓN DE UN AUTOR DE COMEDIAS

Sin contar las de los censores Francisco de Avellaneda y Fermín de Sarassa y Arce, las letras que se distinguen en el manuscrito son la de Matos, la de Diamante, la del copista del tercer acto y una cuarta mano, responsable de sustituciones en la parte autógrafa de Matos y quizás de una supresión.

En el caso de los fragmentos enjaulados no se puede excluir con certeza la mano del poeta, pero en los dos casos siguientes parece posible afirmar que los atajos no son suyos: una secuencia de seis versos en f. 1v, entre el v. 22 y el v. 23, recuadrada y cruzada por una línea recta vertical (que parece una flecha) con la indicación *no* a la izquierda, y otra de seis versos en f. 13r, entre los vv. 714 y 715, parcialmente atajada y con líneas curvas superpuestas a todas las palabras una por una.

Del contenido de los fragmentos eliminados y del tipo de tachadura se deducen dos motivaciones distintas. El segundo ejemplo, donde la densidad de las líneas dificulta la lectura, parece responder a la voluntad de uno de los censores de que se pierda la posibilidad de descifrar el sentido, aunque juzgo plausible una interpretación en que el emperador Bayaceto sigue evidenciando la imposibilidad de que un vaquero llegue a ocupar su lugar y adquirir su poder, simbolizado por la media luna, dado que las únicas medias lunas que pueden ser dignas de sus sienes son los cuernos de sus vacas.³³ Y este significado confirmaría la exigencia de una censura. El

33. Me parece posible leer lo que sigue: «porque solo en un pastor/ de vacas, las indecentes,/ las groseras <...>/ las fajadas, las rebeldes/ medias lunas de ser <...>/ son las dignas de su frente».

primer ejemplo, en cambio, parece una intervención de tipo escénico, para acortar la presentación del protagonista, eliminando uno de los comentarios sobre su fuerza y la anticipación del nombre: «De Tamorlán te dio el nombre/ la cuna, que en lengua arabia/ quiere decir varón fuerte,/ no fue sin oculta causa/ el convenir con el nombre/ la robustez de tu infancia».

A exigencias escénicas remiten también las sustituciones de los vv. 156-158 (f. 3v) y de los vv. 420 y 422-423 (f. 8r) que forman parte de fragmentos risibles de los dos personajes portadores de la comicidad: el primer gracioso, Turbante, y el segundo, Hamete. Las intervenciones son las siguientes:

versos originales de Matos	versos corregidos por la cuarta mano
TURBANTE Porque también cazo zorras y como quien se bebe agua los cojo <i>muy</i> a menudo <i>y otras muchas alimañas</i> <i>con que me viene a salir</i> <i>a lobo cada semana.</i> (vv. 153-158)	TURBANTE Porque también cazo zorras y como quien se bebe agua las cojo <i>y tan</i> a menudo <i>unas a otras se alcanzan</i> <i>que a salir viene a más de</i> <i>diez lobos cada semana.</i>
HAMETE Canta<i>d</i>, proseguid alegres <i>aguesos cantos con que,</i> la música edificando, la cabeza me romp<i>éis</i>, <i>que yo, cuando abrís las bocas,</i> <i>dudo si son -no lo sé-</i> o bostezos al dormir, o bocados al comer. (vv. 419-426)	HAMETE Canta, proseguid alegre <i>el armonía con que,</i> la música edificando, la cabeza me romper, <i>que yo cuando abrir las bocas</i> <i>estar dudando si son</i> o bostezos al dormir, o bocados al comer.

En el primer caso, una vez que Ismenia ha alabado a Tamorlán por sus capacidades de cazador, Turbante presume de que él también podría ser rey y explica las motivaciones: la cuarta mano tacha «muy», escribe «y tan» por encima, ataja tres versos, los tacha con líneas verticales onduladas, pone la indicación «no» a la izquierda, y redacta los tres versos sustitutivos en posición perpendicular respecto al texto, a la izquierda. En el segundo caso, la misma mano tacha dos versos consecutivos y otro cercano, reescribiéndolos normalmente a la izquierda, y aporta otros dos cambios menores, para que el personaje se exprese en un castellano incorrecto, con

verbos en infinitivo. Para concluir, hay palabras casi ilegibles en la parte inferior izquierda de f. 1r que presentan la misma letra.³⁴

Gracias a la muy acertada conclusión de Alviti [2006:143-144], según la cual la cuarta mano podría pertenecer a un autor de comedias que realiza una revisión del texto para ponerlo en escena,³⁵ y con la ayuda de la vista aguda y perspicaz de Salomé García Vuelta en ocasión del Seminario internacional dedicado al «Proceso de composición de los autógrafos teatrales del Siglo de Oro»,³⁶ me ha sido posible identificar la mano de Antonio de Escamilla, como se puede deducir de estas muestras:

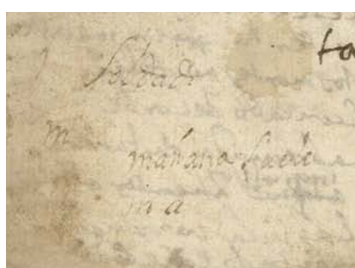


Imagen 27: Escamilla f. 1r.

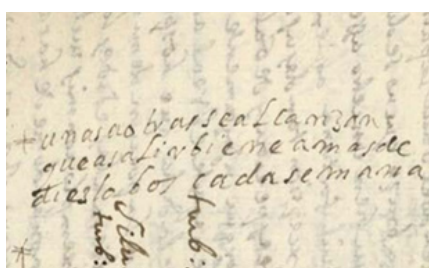


Imagen 28: Escamilla f. 3v.

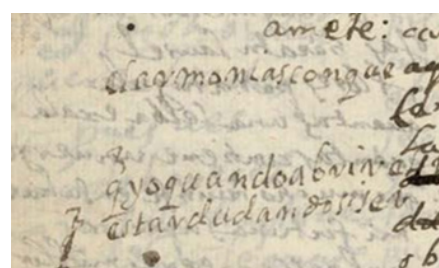


Imagen 29: Escamilla f. 8r.

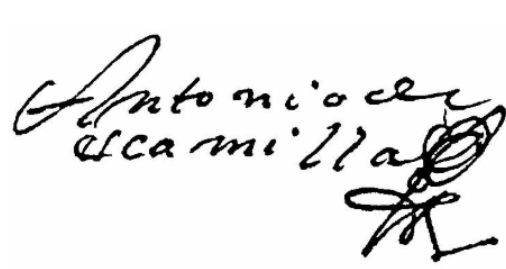


Imagen 30: firma de Escamilla extraída de *DICAT* (Ferrer Valls *et al.* 2025).

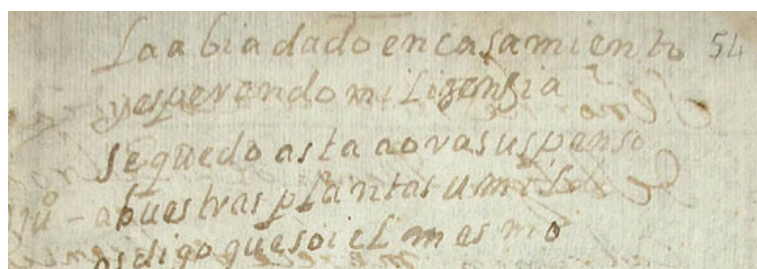


Imagen 31: f. 54r manuscrito VIT-197 de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona

<https://manos.net/manuscripts/it/vit-197-agua-el-mansa>

34. Alviti [2006:141, nota 6] descifra en parte estas palabras: «soldados.../ ma.../ mañana suele/ ...ma».

35. Analizando las intervenciones de la cuarta mano, Alviti [2006:143-144] nota que los versos sustituidos e interpolados incluyen elementos descriptivos e indicaciones escénicas, mientras que el corte de algunos pasajes produce un texto más ligero y más adecuado a la representación.

36. Me refiero a la intervención de Salomé Vuelta García tras mi presentación de un primer acercamiento a este manuscrito durante el seminario «El proceso de composición de los autógrafos teatrales del Siglo de Oro», coordinado por Sònia Boadas y Marco Presotto, en la UAB, 8-9 de mayo de 2025.

De hecho, las fechas de las licencias coinciden con la puesta en escena madrileña del domingo 15 de mayo de 1672, por la compañía de Antonio de Escamilla, de la que habla en su diario el conde de Pötting, dando también el título de la comedia representada: *El emperador vaquero, Tambolán* [sic] *venciendo al emperador Bayazetes* [sic] (Pötting 1990-1993:2, 265; Ferrer Valls *et al.* 2025). Las intervenciones de Escamilla en todo el manuscrito Res/129 de la BNE demuestran que, probablemente, este fue el ejemplar usado para preparar el espectáculo de 1672 y también permiten formular hipótesis sobre el reparto actoral y sobre el manejo concreto de los folios por parte de la compañía. Por ejemplo suscita estas preguntas: ¿Del manuscrito se quitaron las páginas autógrafas de la tercera jornada y luego se juntó un acto copiado en limpio para volver a tener un texto íntegro? ¿El último folio donde se repite el encabezamiento y los primeros 33 versos de la tercera jornada, siempre en limpio, es el comienzo de otra copia para algún actor?

Acerca de los actores y actrices que pusieron en escena la obra el 15 de mayo de 1672, gracias a las noticias y a la bibliografía reunidas en la base de datos *DICAT* (Ferrer Valls *et al.* 2025), conocemos dos listas de la compañía de Antonio de Escamilla, fechadas a 19 de marzo (Pérez Pastor 1905:329) y a 6 de abril de aquel año (Shergold y Varey 1961:233), que se presentaron a los organizadores del Corpus de Madrid. En ambas consta la presencia de profesionales famosos como el primer galán Alonso de Olmedo y la primera dama María de Quiñones, que desempeñarían los papeles de Tamorlán e Ismenia, y de los músicos Gaspar Real, Blas de Navarrete y Juan Gallego, protagonistas de las ricas partes musicales de la obra, de las cuales una, de más de cien versos, es parte íntegra del autógrafo de Matos. Me refiero a los vv. 399-508, en el que el poeta intercala al diálogo las estrofas de una canción de Joaquín Martínez de la Roca³⁷ y desarrolla un juego dialéctico refinado y galante.

Sin embargo, el aspecto que más relaciona el manuscrito al autor de comedias Escamilla es el hecho de que este actuara como gracioso, lo que respaldaría la hipótesis de que modificara sobre todo los fragmentos risibles y, quizás, el hecho de que sus sugerencias acerca de las partes cómicas pasan a la versión impresa —por

37. En *Digital Música Poética* (Josa *et al.* 2016-2025) se describen esta y las otras tres canciones de la comedia, una de lamento en el acto segundo, cantada por los cautivos, y dos en el acto tercero: la primera acerca del destino, que funciona como un estribillo a lo largo de la escena y representa el sentir de los personajes en ese momento, y la última de tema amoroso, a la coronación del triunfo de Tamorlán. Son todas del mismo compositor, pero no se conocen las partituras.

ejemplo la eliminación de un chiste de Turbante (vv. 91-94) y la modificación de otro (vv. 834-839), y el modo de expresarse de Hamete con los verbos en infinitivo y palabras deformadas (vv. 479-480 y vv. 419-424)—, versión impresa en la que no se puede excluir que Juan de Matos Fragoso interviniera directamente, acogiendo los consejos de un hombre de teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRAVANTI, Franco, *Tamerlano. La stirpe del Gran Mogol*, Rusconi, Milano, 1992.
- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea, Firenze, 2006.
- BOADAS, Sònia, y Marco PRESOTTO, dirs., *AUTESO. Autógrafos teatrales del Siglo de Oro*, 2025, en línea, disponible en: <<https://theatheor-fe.netseven.it/>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- CUÉLLAR, Álvaro, y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte», *Hipogrifo*, 11, 1 (2023), pp. 117-172.
- DI STEFANO, Giuseppe, «Verso il Gran Tamerlano», en *Dialogo: studi in onore di Lore Terracini*, ed. Inoria Pepe Sarno, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 219-240.
- FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, 2012-2020, en línea, disponible en: <<http://catcom.uv.es>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, 2025, en línea, disponible en: <<https://dicat.uv.es>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy, *La embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1999.
- GREER, Margaret R., y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022-2025, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- JOSA, Lola *et al.*, *DMP. Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*, 2016-2025, en línea, disponible en: <<https://digitalmp.uv.es/>>. Consulta del 27 de octubre de 2025.
- LONDERO, Renata, «Tamerlano sulla scena spagnola di fine Seicento: *El vaquero emperador y Gran Tamorlán de Persia* di J. Matos Fragoso, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez», en *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. Sersio Vatteroni, Forum, Udine, 2001, pp. 119-132.
- MEXÍA, Pero, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Cátedra, Madrid, 1989.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass Tipográfica, Madrid, 1934-1935, 2 vols.

- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1905, vol. 1.
- PÖTTING, Francisco Eusebio de, *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, ed. Miguel Nieto Nuño, Escuela Diplomática-Biblioteca Diplomática Española, Madrid, 1990-1993, 2 vols.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, «Saber a bulto lo que pasó»: *El Gran Tamerlán* de Pero Mexía», *Oriente Moderno*, 15, 76, 2 (1996), pp. 265-282.
- SÁNCHEZ MARIANA, Mariano, «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)», *Revista de Literatura*, 46, 91 (1984), pp. 121-130.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y Documentos*, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1961.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1 (2013), pp. 253-274.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Nuevos datos sobre la labor del copista Pseudo Matos Fragoso: fechas y compañías teatrales», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, eds. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2015, pp. 705-712.
- 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 27 de octubre de 2025.
- VAIOPOULOS, Katerina, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Visor, Madrid, 2020.