

EL DIVINO PORTUGUÉS, SAN ANTONIO DE PADUA. UNA COMEDIA HAGIOGRÁFICA, VARIAS VERSIONES Y ¿UN MISMO AUTOR?*

ROCÍO ALONSO MEDEL
Universitat Autònoma de Barcelona

rocio.alonso@uab.cat
ORCID: 0000-0002-0402-1840

1. El corpus hagiográfico de Juan Pérez de Montalbán: *status quaestionis*

Diversos y en ocasiones controvertidos son los títulos que se inscriben en la producción literaria de Juan Pérez de Montalbán (1601-1638). Se estima que el escritor es autor de alrededor de cuarenta y siete comedias de distinta temática, pero en los últimos tiempos y con la colaboración de nuevos métodos de investigación propios de las Humanidades Digitales, muchos de ellos han sido objeto de cuestionamiento autorial¹. En este sentido, de las siete comedias de santos que el dramaturgo pudo elaborar y en las que la crítica ha sostenido su autoría a través de los siglos, cinco no están exentas de polémicas de atribución. De esta manera, diferenciamos tres bloques en las comedias hagiográficas del madrileño. Por un lado, se sitúan las piezas teatrales de las que no hay dudas sobre la adscripción a la pluma del dramaturgo: *Santo*

* Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación, «Thal-IA. Patrimonio Teatral Áureo: Inteligencia Artificial y Fotografía Espectral» (CNS2023-145014), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 Me refiero a los estudios del ámbito de la estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017; Cuéllar, 2023 y 2024). Otros estudios de referencia para consultar la obra de Montalbán son: Bacon (1912), Demattè (2010 y 2014), Dixon (1959, 1961 y 2013), Godínez de Batlle (1920), Parker (1952), Profeti (1976, 1982 y 2004) y Vega García-Luengos (1993). Finalmente, hay que mencionar la labor que el proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán» (https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/proyecto_investigacion/) realiza en la edición y estudio de los textos del dramaturgo, tal como muestran las entregas de Pérez de Montalbán (2013, 2014, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022 y 2024).

Domingo en Soriano y *El hijo del serafín, san Pedro de Alcántara*. Por otro, varias comedias que difieren de los estándares que el escritor confiere a su creación literaria y, por tanto, debe descartarse la intervención del comediógrafo en el proceso de creación: *La gitana de Menfis, santa María Egipciaca*; *La sentencia contra sí y húngaro más valiente* y *El mejor padre de pobres*. Y, finalmente, dos títulos que, de una manera u otra, han sido y son objeto de revisión, aunque presentan algún indicio de pertenecer al legado de Montalbán: *La tercera orden de san Francisco* y *El divino portugués, san Antonio de Padua*². El objeto de esta investigación no reside en debatir sobre la autoría de estos escritos, sino que radica en efectuar un análisis de un testimonio manuscrito del último título referido que presenta sugestivas variantes, para reconsiderar afirmaciones categóricas que hasta ahora han sido aceptadas.

2. *El divino portugués, san Antonio de Padua*: introducción, testimonios, versiones

El divino portugués, san Antonio de Padua, escrito alrededor de 1621-1623, como apunta Parker (1952: 187), es, al parecer, la primera comedia de santos elaborada por Juan Pérez de Montalbán³. En ella, el dramaturgo traslada al escenario una particular síntesis de la existencia del franciscano Antonio de Padua (c. 1191-1231), canonizado por Gregorio IX el 30 de junio de 1232. Sin embargo, varios son los investigadores que han dudado de la paternidad del discípulo predilecto de Lope de Vega para este título, del que conservamos dos redacciones o versiones diferentes, muestra de que las obras teatrales del barroco no se concebían como textos rígidos e invariables⁴. Tampoco están exentas de debate, asimismo, las diferentes

2 Para un estudio de conjunto de los títulos aludidos y la atribución a Montalbán, véase Alonso Medel (2022).

3 Este título se incluiría, así, en la amplia nómina de comedias del siglo XVII que destinan sus versos a exaltar la figura de este santo, tan del gusto de la imaginaria popular. Algunos de ellos son: *Vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua* de fray Alonso Remón o la comedia perdida *San Antonio de Padua* de Lope de Vega, que el propio Fénix menciona en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618), además de la composición que inserta en las *Rimas sacras* (1614) sobre esta figura.

4 Hay dos corrientes en las investigaciones sobre la autoría de la obra. Están aquellos que consideran que esta comedia de santos se identifica sin duda con la escritura del hijo de Alonso Pérez (Fajardo, 1716: 17v y 47r; Medel del Castillo, 1735: 238; García de la Huerta, 1782: 29v y 95v; Mesonero Romanos, 1858-1859: xxxi; Urzáiz Tortajada, 2002: 508; Menéndez Peláez, 2004: 742; y Menéndez Peláez y Fernández

representaciones localizadas de los versos en loor del santo lisboeta durante el siglo XVII. Según los datos de *ASODAT* y de la documentación archivística inédita que he podido localizar, se pueden contabilizar seis representaciones de la comedia en la Península y en sus alcances transatlánticos. Hay que destacar que todas ellas se escenifican años después del deceso del autor, si aceptamos que las dos versiones del texto pertenecen a Juan Pérez de Montalbán, pero en ningún momento se indica cuál de las dos versiones es la que se representó sobre los escenarios. La más temprana se escenifica la mañana del Corpus Christi de 1641 en Paracuellos del Jarama por la compañía de Andrés de la Vega y Felipe Domínguez (*ASODAT*). En la década siguiente, en 1658, se registraron dos representaciones de la comedia en Lima para la octava del Corpus: la primera se identifica con una teatralización privada para el alcalde de la ciudad (Archivo General de la Nación del Perú, 1122: 308r) y la segunda aconteció en el cementerio de la catedral de la Ciudad de los Reyes por la compañía de Juan Ruiz de Lara (Archivo General de la Nación del Perú, 1122: 308r y Lohmann Villena y Moglia, 1941: 321-322). De vuelta a la Península, se documentan otras dos representaciones por la compañía de Miguel Vela en Valladolid durante el mes de marzo de 1686 (*ASODAT*). En último lugar, se cuenta con la puesta en escena bajo la dirección teatral de María Álvarez de Toledo, *La Perendenga*, en Zaragoza durante 1692 (*ASODAT*). Distingamos ahora el argumento y fortuna editorial que tiene cada una de las versiones de este título.

En cuanto a la transmisión textual de la obra, hay que puntualizar, como ya hemos indicado más arriba, que existieron dos versiones distintas del texto, que a partir de ahora vamos a denominar *San Antonio A* y *San Antonio B*. De la versión de *San Antonio A* se ha conservado el manuscrito objeto de estudio, fechado en la primera mitad del XVII a nombre de Bernardino Gómez de Obregón. Asimismo, este texto se difundió en diez testimonios impresos repartidos entre partes de comedias y sueltas. *San Antonio A*, así, se publica en el *Segundo tomo de comedias de Juan Pérez de Montalbán* (Madrid, Imprenta del Reino, 1638) y en su posterior reedición, impresa en Valencia por Claudio

Rodríguez, 2014: 21) y aquellos que con ciertos reparos se cuestionan esta aseveración (Dixon, 1967: VII-VIII; Barrera y Leirado, 1968: 267; Profeti, 1976: 430-438 y 1982: 38; y Vega García-Luengos 1993: 38). Asimismo, los resultados que arroja estilometría cuestionan la autoría a nombre de Montalbán. Sin embargo, los datos no son concluyentes ya que conocemos que los resultados que arroja esta herramienta en el contexto específico de las comedias de santos no son del todo fiables (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017).

Macé en 1652. Esta pieza teatral, también, se añade a la *Parte XLIV de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1652). Y finalmente, se contabilizan, además, siete sueltas del texto con la peculiaridad de que, en ninguna de ellas, se explicitan datos editoriales.

La otra redacción, *San Antonio B*, únicamente se conserva en formato impreso. Así se localizan once testimonios. Uno se incorpora a la *Parte LVII de doce comedias nuevas de diferentes autores* (Valencia, Juan Sonsoni, 1646), y el resto se presentan en sueltas de los siglos XVII y XVIII. Quizá las más cercanas a la elaboración del texto carecen de datos editoriales, mientras que las seis que se sitúan en la centuria neoclásica integran alguna referencia precisa para su identificación, como la alusión a las imprentas en las que se elaboran. Se conoce que salieron de las prensas de Antonio Sanz, Juan Sanz, Quiroga, Santa Cruz, José Antonio de Hermosilla y Antonio José Villagordo⁵.

En cuanto al contenido, *San Antonio B* no incluye la llamativa conversión del santo que sí aparece en *San Antonio A* e incorpora al elenco de personajes aquellos relacionados con el contexto alegórico. De esta manera, en los versos de *San Antonio B* se organizan varias escenas que combinan la materia religiosa junto a la situacional y a la burlesca. En el primer acto, se nos presenta la conversión del labrador Ángelo tras contemplar los dominios de Antonio de Padua, ya convertido en santo; en el segundo, se revalida el alcance divino del protagonista de la obra; y, finalmente, en el tercer acto se enaltecen y alternan diferentes milagros efectuados por el santo⁶. En definitiva, el argumento de *San Antonio B* podría resumirse como la sucesión de una serie de milagrerías sin coherencia definida. Glaser (1957: 136) se ocupó de analizar algún aspecto del texto y asegura que es probable que esta versión de la comedia no fuera de Montalbán debido a la inferioridad en la calidad poética de sus versos. El investigador sospecha que los editores de las diez sueltas en las que nos ha llegado la comedia, conocedores del éxito que el comediógrafo tenía entre el público, hicieron circular este texto a nombre del poeta. Esta circunstancia, por otra parte, ya había sido denunciada por el mismo Pérez de Montalbán al comienzo de la única

5 Para una descripción detallada de cada uno de los testimonios de las dos versiones, véase Profeti (1976: 430-437 y 1982: 38), Vega García-Luengos (1993: 38), Pérez de Montalbán (2019: 213-218) y Alonso Medel (2022: 41-46).

6 Río Zamudio (2011: 117) tras realizar un estudio de la obra en el que destaca su vertiente pragmática promete una edición crítica del texto.

publicación que supervisó para su composición e impresión. En el *Primer tomo de las comedias* (Madrid, Imprenta del Reino, 1635), el escritor se quejaba de estas arbitrariedades que él mismo experimentaba, como expone el testimonio siguiente:

No digo esto porque me lo han dicho, sino porque yo lo he visto con los ojos, y cuando sea menester lo diré, señalando con el dedo a los delincuentes, que a vueltas del interés nos quitan la honra, y con más descaramiento de las comedias que adquieren por malos medios: porque como las imprimen por originales apócrifos y por ahorrar papel las envuelven en cuatro pliegos aunque hayan menester ocho, salen llenas de errores, barbarismos, despropósitos y mentiras hasta en el nombre, atribuyéndome muchas que no son mías, vanidad muy enojosa para mí, porque si son buenas, les usurpo la gloria a sus dueños y si malas me desacredito con quien las compra (Pérez de Montalbán, 2013: 19-20).

San Antonio A, que es la versión que contiene el manuscrito de la comedia, narra la conversión y buenas acciones de Fernando de Bulloñes, conocido tras su conversión como Antonio de Padua, insistiendo en la forma prefijada por la comedia hagiográfica del XVII que ya habían practicado otros dramaturgos⁷. En el primer acto se despliega la conversión del joven en su tierra tras un primer contacto con algunos frailes de la orden franciscana; en el segundo, se exaltan los alcances transcendentales del taumaturgo, tales como la oratoria para la conversión de los depravados o la resurrección de muertos; para acabar, en el tercer acto, con otras luchas extraordinarias del protagonista de la comedia contra el demonio y con la promesa de una segunda parte que, con probabilidad, relatase los años de senectud del franciscano y su muerte⁸.

3. El manuscrito 15222 de la BNE: ¿un ejemplo aislado?

El manuscrito *El divino portugués, san Antonio de Padua* atribuido a Bernardino Gómez de Obregón y conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE) con signatura Ms. 15222, constituye un testimonio

7 Se puede consultar un contexto general de esta tipología de textos en Dassbach (1997).

8 Para una información más detallada del argumento de cada acto y de las diferentes escenas que lo completan, véase Pérez de Montalbán (2019: 210-213).

singular y exclusivo en la transmisión literaria de los textos del barroco⁹. El códice, que procede de la colección de Agustín Durán y fue adquirido por la BNE el 27 de junio de 1863, contiene 66 folios numerados en el margen superior derecho del recto. En los folios 41-43 y 46-48 se omiten los números de las páginas intermedias que se situarían en el intervalo, pero al revisar el manuscrito *in situ* y comprobar el sentido argumental se descarta la posible ausencia de esos folios. Además, la observación de «mutilada con pérdida del texto en la h. 31» que añade la ficha bibliográfica de la BNE es errónea: tras verificar los versos de la pieza, este folio aparece partido, pero dicha peculiaridad no impide que el copista transcribiera el texto íntegro de la comedia.

En cuanto a la fecha de redacción del códice se estima, según los datos que ofrece el propio manuscrito, que se acabó el 27 de junio de 1623 (f. 25r¹⁰). El texto carece de licencias y aprobaciones que nos hagan sospechar, *a priori*, de que fuera utilizado para alguna representación teatral. Asimismo, el manuscrito presenta, al menos, dos manos diferentes en la transcripción de los versos, apunte que en cierta manera se indica en la ficha correspondiente de la base de datos *Manos teatrales*¹¹. Mas aún, alguno de estos copistas emplea particularidades de la lengua propias del centro peninsular, tal como señalan las variantes lingüísticas en las que se intercalan ejemplos de loísmo, laísmo y leísmo¹²:

- 472 aunque hermosura las sobre : aunque hermosura les sobre *M*
 795 dejádmela dar mil besos : dejádmele dar mil besos *M*
 1258 que Antonio no le ha estimado : que Antonio no lo ha estimado *M*
 1312 su fama no les esfuerza : su fama no los esfuerza *M*

9 Al revisar el manuscrito se observa que este poseía una signatura anterior (vv. 350). Asimismo, en la hoja de guarda del ejemplar, una mano ajena a la copia y a lápiz añade: «idéntica a la de Montalbán».

10 Para la referencia a las distintas alusiones que hago sobre el manuscrito, sigo la numeración que presenta el mismo, pese a los errores que se han referido en su descripción. Por otro lado, he escogido esta fecha por ser la más precisa que presenta el testimonio, si bien en reiteradas ocasiones se indica que el texto fue compuesto en el año 1623 (ver hoja de guarda; ff. 2r y 46r).

11 Véase Greer y García Reidy <<https://manos.net/manuscripts/bne/15-222-divino-el-portugues-san-antonio-de-padua>>.

12 Para la presentación de cualquier variante que aparezca en este estudio, se ha escogido la fórmula prefijada por el grupo de investigación PROLOPE (2008). Asimismo, para diferenciar las lecturas de los impresos de las del manuscrito, este último siempre aparecerá diferenciado con la sigla *M* tras la variante. El número de verso que aparece para anunciar la variante se identifica con la edición crítica de la comedia efectuada por Escudero Baztán (Pérez de Montalbán, 2019: 221-320).

1313 les haré venir por fuerza : los haré venir por fuerza M

1474 en que atentos le escuchéis : en que atentos lo escuchéis M

En otro lugar, descubrimos alternancias entre el género de algunos sustantivos y algunas diptongaciones y/o vacilaciones vocálicas:

420 cuando deje el cuerpo al alma : cuando deje al cuerpo el alma M

464 con esos remiendos pobres : con esos remendos pobres M

732 con esto la hambre se pierde : con esto el hambre se pierde M

1428 rubio panal que distila : rubio panal que destila M

1939 proseguiré estad atentos : proseguiré estad atentos M

2012 que de su dicha invidioso : que de su dicha envidioso M

En los folios iniciales (ff. 1-22), apreciamos una grafía con un trazo cuidado en el que se efectúan algunas correcciones con tinta diferente y otra letra sobre lo escrito (ff. 3v, 4v, 5, 6v, 7, 9, 11v, 13v, 14r, 15, 16v, 17v, 18r, 21v) (Ilustración 1)¹³.

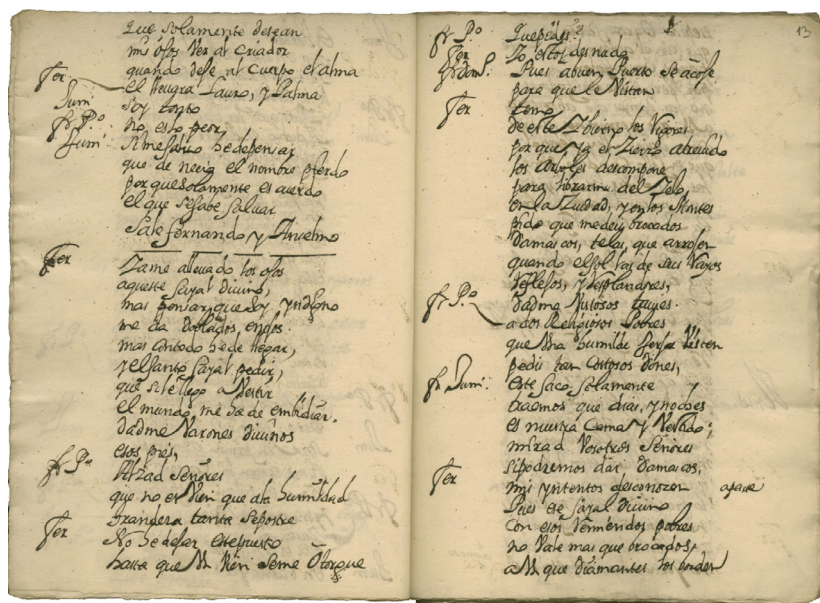


Ilustración 1. Mano 1; ff. 12v-13r (Ms. 15222)

13 Las imágenes del manuscrito manejadas en este trabajo proceden de la Biblioteca Digital Hispánica, recurso en Open Access que ofrece la BNE.

Seguidamente, se advierte otra mano al final del primer acto que se limita a copiar formas prefijadas para añadir en este tipo de textos (Ilustración 2).

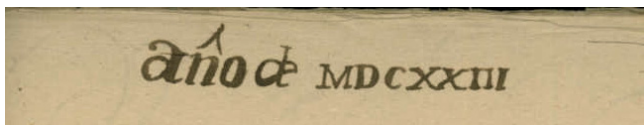
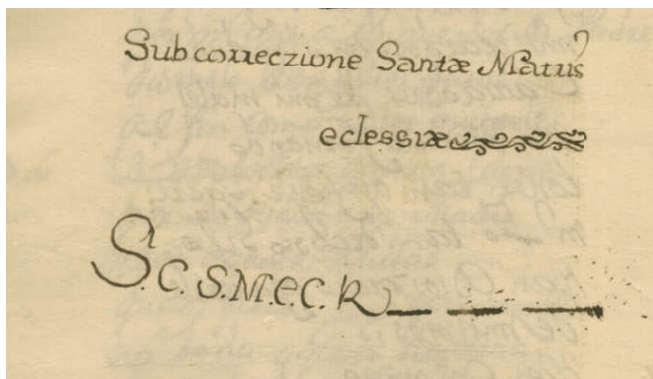


Ilustración 2a y 2b: Mano 2; ff. 24v-46r (Ms. 15222)

En el segundo acto, se observan tres manos en las que sobresale una disposición más prieta de la caligrafía: la segunda de ellas se podría identificar con los trazos que presentaba la mano 1 del primer acto (Ilustración 3). También aparecen varias oscilaciones en el tamaño de la letra y diferentes llamadas de atención, ya sea por medio de una cruz (ff. 29r y 40r) o ciertos símbolos (ff. 28r y 31r), cuyo propósito es añadir versos en las diversas intervenciones tras una revisión del texto (Ilustración 4).

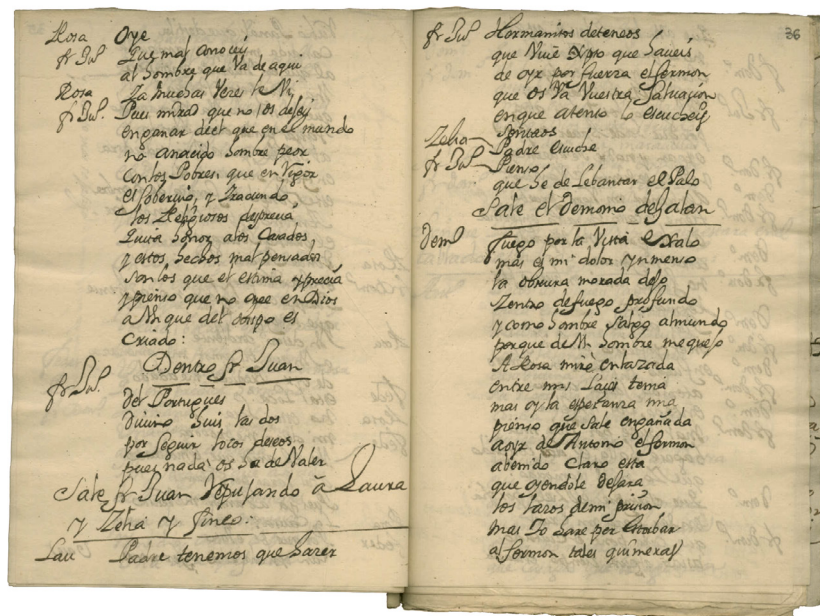


Ilustración 3: Mano 1; ff. 35v-36r (Ms. 15222)

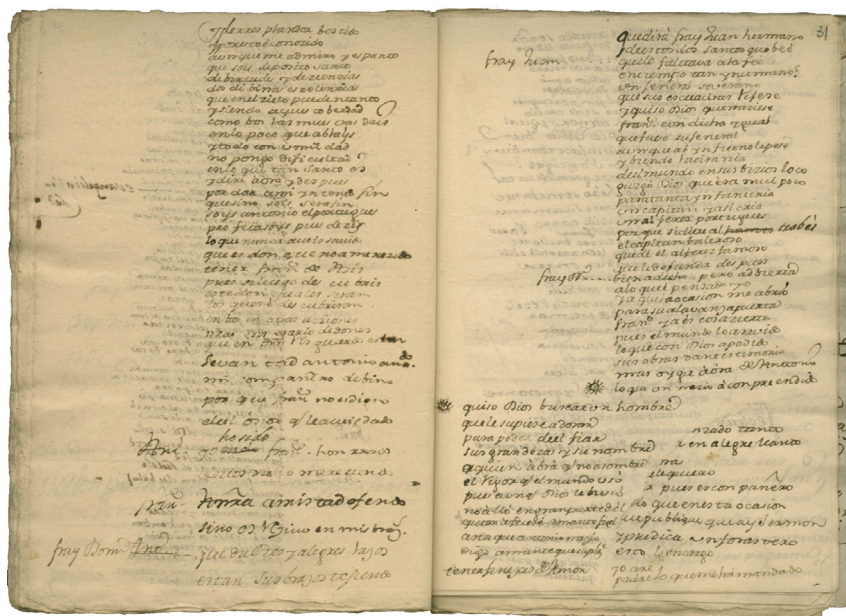


Ilustración 4: Mano 3; ff. 30v-31r (Ms. 15222)

Finalmente, en el tercer acto se aprecia una letra más parecida a la que teníamos en el primero y en la segunda parte del segundo, si bien esta no es idéntica a la que aparece allí (Ilustración 5). Además, se nota una mayor recurrencia en la supresión de los versos, ya sea por equívoco del copista, por corrección del error en una segunda lectura o por la adición de versos —quizá por un autor de comedias u otra persona responsable— a las intervenciones ideadas por el primer copista que interviene en el manuscrito.

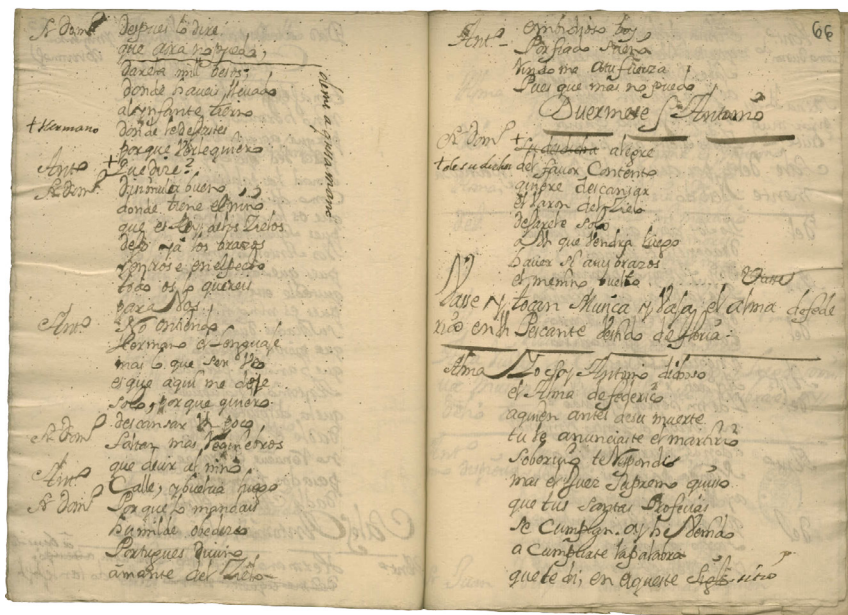


Ilustración 5: Mano 4; ff. 65v-66r (Ms. 15222)

De manera general el código presenta pocas tachaduras de relevancia y/o añadidos. Solo se observan breves y concisas líneas rectas y horizontales sobre algún término que no se trasladó conforme al original¹⁴. Se nos presenta, además, un texto cuidado en su disposición y composición, que pensamos que no se corresponde con un borrador. En este sentido, se podría sospechar que el manuscrito se identifica

14 Algunos ejemplos en ff. 3r, 5v, 7r, 8r, 9v, 10v, 13v, 15v, 17, 19v, 20r, 22v, 23v, 27v, 30, 31r, 32, 37v, 40v, 48r, 52r, 54r, 58r, 59v, 60v, 62v, 64r, 65r y 66r.

con una puesta en limpio desde un borrador previo. Por último, el copista decide separar en distintas líneas aquellas interlocuciones que completan los versos partidos, característica que mantiene parte de la escritura autógrafa de Pérez de Montalbán y otros dramaturgos de la época¹⁵.

4. Atribución de atribuciones: Bernardino Gómez de Obregón (Burgos, 20/05/1540 – Madrid, 06/08/1599)

En cuanto a su posible autor, Bernardino Gómez de Obregón, tras examinar distintos materiales que contienen su onomástico, hemos colegido que se podría identificar con un religioso conocido en su época por la dedicación a la fundación de hospitales y a la asistencia a los más desfavorecidos. Fue el fundador de la Mínima Congregación de los Hermanos Enfermeros Pobres, tercero de san Francisco y ostentó el hábito de Santiago gracias a la aceptación de Felipe II. También destaca el servicio que, tras su regreso a España, prestó en los ducados de Saboya y de Sessa. Luis Fernández de Córdoba y Aragón, VI duque de Sessa, le nombró caballero mayor¹⁶. Asimismo, es sugerente un texto dramático manuscrito conservado en la BNE con signatura Res. 139 y fechado a 29 de diciembre de 1626, que dedica sus versos a exaltar la figura de Obregón. Su autor, el murciano Gaspar de Ávila, en la comedia *El venerable Bernardino de Obregón* acentúa la trascendencia y las destrezas más conocidas de este religioso. Los personajes de la pieza teatral de Ávila, en este sentido, pronuncian las virtudes que definen a Obregón, como muestra esta breve selección de interlocuciones¹⁷:

MAYORDOMO Bernardino de Obregón,
y digna fue su estimación
de eterna opinión y fama.
[...]

15 Un contexto general de los autógrafos de Pérez de Montalbán en Alonso Medel (2024). Ejemplos en el texto de esta peculiaridad en ff. 4v, 5, 6v, 8, 10-12, 13v, 14v, 15v, 16r, 17-19, 20v, 21r, 22-24, 27r, 29, 30r, 31v, 32, 35r, 36, 37r, 38v, 39-41, 43-44, 49v, 50, 51v, 52-53, 54r, 57v, 58-59, 60r, 61, 62r, 65v, 66v y 67.

16 Una relación detallada de los hechos que destacan en la vida de este religioso en <<https://www.bernardinodeobregon.es>> y en la entrada que la Real Academia de la Historia destina a esta persona en su portal *Historia Hispánica*.

17 Para la cita de los versos, sigo la edición crítica de Hernández Valcárcel (Ávila, 1990: 147-236).

Es, señor,
 su saber y su valor
 digno de nombre inmortal.

HERNANDO Besar enfermos, no más
 y desentrampar difuntos. (Ávila, 1990: 152 y 172)

Sin embargo, lo que más llama la atención para el caso que nos ocupa es que este religioso tuvo contacto directo con la familia de Lope de Vega. Era amigo del padre del Fénix, hecho que causó que Lope testificara a su favor en el proceso de beatificación que se efectuó para este religioso entre 1630 y 1633 (Sánchez Jiménez, 2018: 30 y 39). Exceptuando estos detalles, desconocemos cualquier dato sobre su producción teatral. Solo se conocen dos obras no dramáticas que Bernardino Gómez de Obregón elaboró, publicadas póstumamente: *Instrucción de enfermeros y consuelo a los afligidos enfermos y verdadera práctica de cómo se han de aplicar los remedios que ordenan los médicos* (Madrid, Imprenta del Reino, 1617) y *Tratado de lo que se ha de hacer con los que están en el artículo de la muerte, sacado de diversos libros espirituales* (Madrid, Imprenta Real, 1625).

Si aceptáramos que el autor de la comedia fue Bernardino Gómez de Obregón, fallecido en 1599, ¿cómo se explica la fecha que aparece en el manuscrito de la obra? ¿Qué razón movería este hecho? Tal vez, ¿se querría ocultar con este nombre a algún protegido del VI duque de Sessa, al conocer el servicio que Bernardino de Obregón tuvo con este noble y, así, añadir una buena acción más a las obras del venerable? Sea como fuere, tras estas averiguaciones continuamos con el interrogante acerca del verdadero autor de la comedia.

5. Alteraciones, supresiones y añadidos del Ms. 15222

Para tener más datos acerca del origen textual del manuscrito, decidimos realizar un cotejo entre los diferentes testimonios impresos, que ya se habían revisado al realizar la edición crítica de la comedia (Pérez de Montalbán, 2019: 221-230), y el manuscrito 15222 que custodia la BNE¹⁸. El análisis de las variantes revela que el manuscrito presenta la

18 Para ello, hemos fijado como punto de partida la *collatio* que presenta la edición crítica del texto del hijo de Alonso Pérez, elaborada por Juan Manuel Escudero Baztán (Pérez de Montalbán, 2019: 321-323). El texto definitivo que se ha seleccionado para el cotejo, por otra parte, puede consultarse en Pérez de Montalbán

misma versión que los testimonios impresos de *San Antonio A.* Sin embargo, la copia del testimonio de la BNE presenta algunas alteraciones que llevan a replantearse el *stemma* aceptado. Juan Manuel Escudero Baztán propone que el texto más cercano a la voluntad del dramaturgo sería el que aparece en la edición del *Segundo tomo de comedias* del hijo de Alonso Pérez. A partir de este texto, tendríamos uno o varios ascendientes ilativos de los que derivarían, por un lado, la reimpresión del *Segundo tomo* en 1652; y, por otro, las sueltas (Pérez de Montalbán, 2019: 216-218). Esta hipótesis es aceptable, pero qué sucede con el manuscrito. ¿Por qué no se incluye en el *stemma*? Veamos algunos errores de este testimonio que las lecturas de los impresos corrigen:

37 quedara más satisfecho : que fuera más satisfecho *M*

El testimonio manuscrito incurre en un error por sustitución posiblemente por una lectura incorrecta del término que se había de trasladar. En la reflexión que el protagonista de la comedia realiza sobre su sentir al contemplar el sacrificio de Jesucristo, la lectura «que fuera» frente a «quedara» causa que el pasaje sea ininteligible.

69-70 mas la cruz quiero tomar / mostrando ánimo y braveza : mas la luz quiero tomar / ánimo mostrad braveza *M*

Se localiza otro error por sustitución debido a la similitud de las grafías entre los términos «cruz» y «luz». Este equívoco, además, provoca que el copista modifique el verso consecutivo para aportar verosimilitud al pasaje tras la variación. Así percibimos dos lecturas correctas pero diferentes entre los impresos y el manuscrito, si bien, en contexto, la interpretación que presentan los impresos es más adecuada. Destacan el deseo de mártir que siente Antonio de Padua.

90 volcanes vivos calienta : volcanes vivos ahorca *M*

Nuevo error por sustitución al confundir el término «calienta» por «ahorca». Este último hace que el pasaje, centrado en una breve loa a Lisboa, carezca de sentido.

354 España y el mundo ejemplos : el valor del mundo ejemplos *M*

(2019: 221-320), por si hubiera alguna variante que se escapa de la adenda que el editor incorpora al final de su propuesta. Por último, para una consulta exhaustiva de los cambios que presenta el cotejo de los testimonios impresos y el manuscrito véase Alonso Medel (2022: xix-xxxi).

En este caso, se identifica un error por sustitución ya que reemplazan el sintagma «España y el» por «el valor del». Quizá esta imprecisión se debe a otras causas relacionadas con el mundo de la representación que escapan de nuestro alcance. Sea como fuere la lectura correcta en esta dicotomía parece ser la que los impresos explicitan. Por otro lado, este error, sumado al conjunto de otros versos, nos hace sospechar en una posible puesta en escena en dominios cercanos o propios del norte de Portugal en 1623, que probablemente utilizaría o estaría relacionada con el texto manuscrito de la BNE¹⁹.

562 hoy a las olas salobres : hoy a las islas salobres *M*

Otro error por sustitución en el que se confunde el término «olas» por «islas». Podríamos clasificarlo como una confusión metonímica en la que el significado de ambas palabras es cercano, pero no equivalente. De aceptar el término del manuscrito, obtendríamos una lectura inconexa²⁰.

Por otra parte, hemos encontrado dos variantes del manuscrito que corrigen errores comunes de toda la tradición impresa:

48 al que de alto bajar quiso *M* : al que tanto valor quiso

Error por sustitución al modificar el sintagma «de alto bajar» por «tanto valor». Esta vez la lectura del manuscrito es más correcta al atender a la reflexión que el personaje realiza en la interlocución, centrada en repasar la pasión de Cristo. Incluso la lectura que aparece en

19 Véanse la referencia al río Miño (2707 las cadenas y aullidos : las cadenas que en el Miño *M*) y los añadidos que *M* presenta en los vv. 366, 623 y 626. Estos mencionan algún topónimo, propio de territorios fronterizos o de Portugal como es el caso de la alusión a «rúa Nova» del verso 623, e introducen el contexto de las comunidades negras y sus oficios en la Europa del siglo XVII, donde Portugal destacó por la entrada y tráfico de personas negroatricanas.

20 El listado de errores por sustitución se completa con: 120 quiero que me favorezcas : justo el que me favorezcas *M*; 447 para librarme del frío : para librarme del celo *M*; 508 que las hojas se deshojen : que marchitas se deshojen *M*; 513 la iglesia de Dios valor : la iglesia de Dios renueves *M*; 526 de agustino aqueso sobre : de agustino aqueso estorbe *M*; 623 pues cuando triste vinierais : pues cuando quise vinierais *M*; 664 entretener mi pesar : advertir mi pesar *M*; 1197 ya que la ocasión me dio : ya que la ocasión me abrió *M*; 1909 habrás mirado muy bien : pues que la mereces *M*; 1910 que a fe no estará lejos : no hayas visto halla *M*; y 2604 no tiene en los brazos : sol tiene en los brazos *M*.

los impresos podría explicarse como un error por atracción del término «alto» que también aparece en el verso anterior.

2689 y de mi error ofendido *M* : y de mi horror ofendido

En esta ocasión el error se debe a la similitud gráfica que hay entre las dos palabras. Sin embargo, al contextualizar el verso en su conjunto el término «horror» ofrece un juicio ilegible ante la conducta arrepentida de Delio.

Situación pareja se da con la existencia de versos hipermétricos e hipométricos. En el caso de la hipermetría el manuscrito trae la escansión silábica correcta en un verso, mientras que los impresos yerran:

1356 nace un deseo forzado *M* : nace de un deseo forzado

En contraste a la lectura de nueve sílabas que presentan los impresos, el testimonio de la BNE se ajusta al octosílabo que necesita la redondilla que integra.

Por otra parte, el manuscrito contiene cinco versos hipermétricos, mientras que los impresos se ciñen a la versificación que requiere la estrofa que configuran, ya sea una quintilla (53 Si no es que impida el leer : si no es que lo impida al leer *M*), un romance (322 ay Anselmo hiciste : ay Anselmo que hiciste *M*) o varias redondillas (365 y pensé que los capones : y así pensé que los capones *M*; 391 bien predicará la fe : bien predicará la fe mía *M*; y 1911 del sacro solio de Dios : y no lejos del sacro solio de Dios *M*).

En los equívocos por hipometría los impresos ofrecen las sílabas adecuadas en seis ocasiones para completar algunas redondillas (1383 lo que te he dicho has de hacer : lo que he dicho has de hacer *M*; 1396 a su nobleza he ofendido : su nobleza he ofendido *M*; 1400 lo que a mí me importa más : lo que a mí me importa *M*) y varios romances (1558 si hoy le doy a Dios cinco almas : si hoy doy a Dios cinco almas *M*; 2436 que la posee se sabe : la posee se sabe *M*; 2490 le ha de haber a cuchilladas : le ha haber a cuchilladas *M*). Únicamente, el manuscrito presenta un verso hipométrico, común en los testimonios impresos, para articular la métrica de una quintilla:

1795 aunque me haga mil pedazos *M* : aunque me haga pedazos

El manuscrito y los impresos, además, difieren en su extensión. En el testimonio de la BNE se observa cierta tendencia a desarrollar alguna escena tal como revela la lista de adiciones que ofrecemos:

- 50 por...daban *Después de este verso, M añade diez*: las lágrimas centellan / muestras de amor verdaderas / en las turbias vidrieras / que con dolor pestañean / todos los humanos vean / en sentimiento tan fiero / que soy el hombre primero / cielos que tengo disculpa / y lloro porque mi culpa / pagó tan manso cordero
- 358 solo...cuenta *Después de este verso, M añade ocho*: que esta maravilla octava / la gente que bien cuida / cortesana y comedida / por la fama deseaba / verla y cortés y advertido / que siendo tan habladora / para ser tan corta ahora / poca razón ha tenido
- 366 eran...cielo *Después de este verso, M añade veintidós*: y aquel contrario tan alto / por san Cristóbal le tuve / y a todo él cojo por nube / que al suelo bajo de un salto / mas si bien he reparado / cómo no ha de haber aquí / buenos nuncios si vi / en esto poco que he andado / a cada puerta tañendo / guitarras y más guitarras / a la moda con chicharras / a esas calles pareciendo / de solo verlos me alegro / así que cansancio se posa / no ve justo aquella casa / como está tocando un negro / ya canta mire los gestos / que hace el perro calle hermano / si apenas del suelo indícanos / a Portugal vienen estos / cuando ya músicos son / por imitarles así
- 496 son...rigores *Después de este verso, M añade seis*: fuera de eso has de advertir / que tienes un padre noble / y una madre que te adoran / y es fuerza que los enojos / tu ausencia y la muerte asalte / de su vida flacas torres
- 576 que...proponen *Después de este verso, M añade veintiocho*: venturoso soy Fernando / que ya mudado el nombre / como de estado desde hoy / me llamo Antonio y que iguales / el sentimiento que bajan / tus padres todos perdonen / el padre primero es Dios / mal Fernando correspondes / con amigo tan leal / Fernando tuvo ese nombre / de amigo leal mas ya / Antonio no te conoce / vamos padre hijo vamos / donde sus deseos se logren / pensarás que has de ser santo / no puede ser no respondes / no puede ser que lo sea / de los grandes pecadores / hace Dios muy grandes santos / vese san Antonio me contenta / y va seguro que más / de cuatro se invoquen / en Lisboa alguna vez / calle soy un mazacote / a su padre he de avisar / porque su partida estorbe / vamos qué contento voy / si ese no es santo me azoten²¹

21 Otros añadidos en 622 quizá...amarme *Después de este verso, M añade dos*; 623 pues...vinierais *Después de este verso, M añade cuatro*; 626 para...perdierais *Después de este verso, M añade veinte*; 658 a...antepone *Después de este verso, M*

No obstante, el manuscrito también presenta alguna supresión de versos que sí aparece en los impresos:

- 61 mas sin duda fue ilusión : *om M*
 369-370 si...Sofí : *om M*
 380-381 que...gatos : *om M*
 1706-1754 en...delante : *om M*
 1826-1827 ay...algo : *om M*

En otras palabras, los impresos constan de 2759 versos en total, en contraposición a los 2987 versos que se contabilizan en el manuscrito. Este último tiene 283 versos no presentes en los impresos, aunque carece de 55 que sí están en los testimonios aludidos.

Además, el manuscrito presenta otros errores de copia que se pueden atribuir a distintas causas:

- 545 que la causa de las causas : que las causas de las causas *M*

El verso del manuscrito se modifica por atracción de un fonema cercano como es el plural del sustantivo que lo ultima²².

añade cuatro; 702 paz...yo *Después de este verso, M añade dieciséis*; 710 vestido...munición *Después de este verso, M añade cuatro*; 880 nada...remediarse *Después de este verso, M añade seis*; 906 Ay...espantes *Después de este verso, M añade dos*; 992 defensa...alma *Después de este verso, M añade veinte*; 1873 viva...años *Después de este verso, M añade dos*; 1905 qué...sillas *Después de este verso, M añade cuatro*; 1981 de...majadero *Después de este verso, M añade cuatro*; 1993 y...tardanza *Después de este verso, M añade cuatro*; 2037 el...pies *Después de este verso, M añade veintiocho*; 2125 de...contrario *Después de este verso, M añade ocho*; 2143 habitáis...pardo *Después de este verso, M añade seis*; 2339 a...bocado *Después de este verso, M añade dos*; 2341 y...flaco *Después de este verso, M añade cuatro*; 2347 en...claro *Después de este verso, M añade dos*; 2403 rayos...arrojar *Después de este verso, M añade cuatro*; 2437 valer...tiempo *Después de este verso, M añade dieciséis*; 2451 a...cielo *Después de este verso, M añade ocho*; 2458 venid...tiranos *Después de este verso, M añade uno*; 2553 de...cubiertos *Después de este verso, M añade dos*; 2559 que...cielo *Después de este verso, M añade cuatro*; 2595 mas...cielos *Después de este verso M añade cuatro*; 2605 oh...cielo *Después de este verso M añade veinte*; y 2622 no...respondéis *Después de este verso, M añade ocho*.

- 22 Otros ejemplos en 1056 canónigos que allí llaman : canónigos que allá llaman *M*; 1224 y en amor se derritió : y en amar se derritió *M*; 1254 hará a los hombres consuelo : dará a los hombres consuelo *M*; 1346 de tu mano por quererte : en tu mano por quererte *M*; 1480 centro del fuego profundo : centro de fuego profundo *M*; 1620 tampoco esta vale nada : tampoco esto vale nada *M*; 1691 a Rodulfo ah

106 mil asombros y quimeras : mil asombros mil quimeras *M*

El ejemplo muestra el error por el traslado de una palabra idéntica al comienzo del verso. Se trata del determinante «mil», que el testimonio de la BNE duplica en el segundo sintagma que el verso enlaza²³.

Y el verso cambia por atracción de un sintagma cercano, que se encuentra en el verso anterior o posterior al que presenta el error:

250 real orla de tu stirpe : real blasón de tu stirpe *M*

El testimonio manuscrito copia el mismo término que aparece en un sintagma cercano, creando así una repetición reiterada que desvalora el sentido primitivo del verso. En este caso en el verso anterior se lee «blasón de Portugal»²⁴.

Asimismo, se localiza alguna *lectio faciliior* en la que el copista trivializa el sentido por desconocimiento o por facilitar su interpretación. Sobre todo, destacan dos variantes en las que se sortea el uso del término poético en favor de una voz más clara:

94 que Aseo llaman y la puerta : que así llaman y la puerta *M*

El testimonio manuscrito trivializa el término «Aseo» por «así». Se trata de una lectura para facilitar la comprensión del texto manuscrito en la hipotética representación teatral, pese a que la buena interpretación, sin duda, es la que presentan los impresos. En la descripción que hace el demonio, la catedral de Lisboa es uno de los referentes para identificar la ciudad.

173 ignífera exhalación : una ardiente exhalación *M*

villanos y perjuros : a Rodolfo oh villanos y perjuros *M*; 2210 tomó carne en una virgen : toma carne en una virgen *M*; 2283 y le perdona el agravio : y le perdone el agravio *M*; y 2397 para castigar tu injuria : para castigar su injuria *M*.

23 Más casos en 415 o me empalan y apedrean : o me empalan o apedrean *M*; 533 los perseguía viniesen : los persiguiesen viniesen *M*; 883 díomele Dios y así puede : díomele Dios y Dios puede *M*; 1322 con darme tú dos favores : con darme tú tus favores *M*; y 2283 y le perdona el agravio : y le perdone el agravio *M*.

24 Diferentes errores de copia en 311 al levantar la planta : al levantar las plantas *M*; 746 tocino de gruesa ijada : tocino en gruesas ijadas *M*; 842 no bastaron a obligarle : no bastaron a obligarles *M*; 1033 pues ha sido el instrumento : pues ha sido mi instrumento *M*; 1055 en la orden de agustino : en la orden de agustinos *M*; y 2076 hagan funesto clamor : hagan funestos clamores *M*.

El sentido de ambos versos no varía, aunque en la familia del manuscrito se opta por una lectura más común. El adjetivo «ignífera» limita su uso al ámbito poético y es poco común en las obras teatrales del Siglo de Oro. Así lo muestra una búsqueda en *TEXORO* (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2022), que solo devuelve dos resultados: uno se identifica con el ejemplo de esta comedia y el otro aparece en la pieza *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de José de Cañizares.

En cuanto a las lecciones equipolentes que presentan los distintos testimonios, ya sean impresos o manuscritos, debe destacarse que su suma constituye más de la mitad del total de las diferencias que se perciben en el cotejo. Sin embargo, son menudas diferencias que complementan, pero no sostienen la naturaleza de las distintas familias en las que se divide el *stemma*. Algunos ejemplos:

- 115 no me hicieras cobarde : no me alejaras cobarde *M*
- 563 nos fiamos con deseo : nos íbamos con deseo *M*
- 938 yo disparates haciendo : yo disparates diciendo *M*
- 1601 sois Rosamira sí soy : sois Rosamira la misma *M*
- 1955 que antes que en ti me empleara : que antes que en ti me fiara *M*²⁵

Lo mismo ocurre con las diferencias onomásticas y descriptivas que se perciben en dos parcelas del manuscrito. Por un lado, aparecen va-

25 Otras variantes equipolentes en vv. 10, 21-22, 24-26, 42, 63, 89, 92, 103, 112, 116, 118, 137, 151, 164, 167, 171, 177-178, 190, 197, 202, 206, 213, 247, 249, 252, 260, 276, 309, 326, 329, 332, 340, 346-347, 350, 359, 361, 389, 393-395, 398, 411, 445, 475, 492, 494, 505, 507, 509, 511, 527, 530, 542, 553, 558, 564, 566, 574, 579, 581, 611, 621, 625-627, 632-633, 644, 651, 662-663, 669, 671, 705, 712, 726, 731, 744, 758, 760-761, 770, 775, 794, 798, 811, 846, 852, 857, 860, 865, 869, 877, 881, 890, 893-894, 900, 926, 936, 960, 990-991, 993, 1075, 1084, 1099, 1100, 1129, 1150, 1156, 1163, 1230, 1233, 1259, 1263-1264, 1271, 1278, 1322, 1327, 1331, 1362, 1370, 1382, 1387, 1391, 1401-1402, 1417, 1442, 1457, 1460, 1466, 1492, 1507, 1531, 1535, 1545, 1557, 1560-1561, 1566, 1571-1572, 1577-1578, 1580 1589, 1603, 1608, 1641, 1654, 1672, 1680, 1692, 1696, 1703, 1755, 1764, 1780, 1793, 1803, 1821, 1854, 1881, 1900, 1912, 1919, 1940, 1953, 1956-1958, 1974, 1994, 1996, 2017, 2026, 2032, 2034-2035, 2112, 2114, 2124, 2133, 2143-2144, 2154, 2182, 2186-2187, 2202, 2204, 2209, 2222, 2226, 2229, 2234, 2237-2238, 2249, 2252, 2255, 2257-2258, 2270-2271, 2288, 2294, 2300, 2305, 2309, 2317-2318, 2325, 2338, 2345, 2347, 2362, 2375, 2382, 2413, 2420, 2438, 2447, 2456, 2462, 2466, 2470, 2477, 2488, 2499, 2503, 2510, 2516-2519, 2544, 2567, 2588, 2591, 2620, 2622, 2630, 2671, 2673, 2676, 2707-2709, 2716, 2718, 2720, 2722, 2730, 2747 y 2759.

riantes de didascalia, sobre todo, en el primer acto. Así en el manuscrito se repone de manera automática el nombre de «Antonio» por «Fernando» en cada didascalia, antes de la conversión del personaje²⁶. Este cambio parece verosímil si se atiende al argumento de la comedia, ya que hasta el término del primer acto su protagonista es un laico católico que mantiene su nombre en el siglo. En los actos restantes, no se perciben variantes de didascalia significativas respecto a este antropónimo, si bien el copista en algún momento intercala el tratamiento de «fray» para el protagonista²⁷. Incluso, le equipara como el santo que es en la realidad de la época (variante 2540*Per*).

Otros cambios menores en estas denominaciones se experimentan en el personaje del demonio, en la madre del protagonista, en algunos cargos de la autoridad religiosa y civil y en la aparición *post mortem* de Federico. En estos casos, el manuscrito y los impresos coinciden, en su mayoría, en la denominación, pese a que el manuscrito incorpora alguna variación. Para el demonio, opta por utilizar el término «sombra» en el primer acto²⁸; para la madre del protagonista incorpora el distintivo «doña» con el propósito de destacar su nobleza frente al nombre propio que aparece en los impresos²⁹; para el fundador de la orden franciscana utiliza el adjetivo apocopado «san» en contraste con el nombre propio que aparece en los impresos³⁰; para el cargo de la autoridad civil se utiliza el nombre común en el manuscrito frente a la individualización que se lee en los impresos³¹; y para las apariciones tras la muerte de uno de los galanes de la comedia emplea el término «alma»³².

El manuscrito, finalmente, presenta algunas intervenciones que en los otros testimonios aparecen a cargo de fray Domingo por un perso-

26 Véanse las variantes de didascalia de vv. 1, 75-76, 81-82, 92, 96, 109, 114, 118, 122, 127, 131, 147, 149, 153, 157, 191, 199, 207, 234, 242, 246, 321, 326, 329, 338, 340, 342, 427, 436, 439, 443, 462, 485, 539, 568, 572, 661, 681, 693, 695, 727, 731, 733, 761, 768, 776, 798, 811-812, 816 y 863.

27 Véanse las variantes de didascalia de vv. 2335, 2337 y 2342.

28 Véanse las variantes de didascalia de vv. 72, 75-76, 81-82, 93, 96, 100, 109, 113, 116, 121-122, 125, 129, 131, 133, 147, 149 y 152-154.

29 Véanse las variantes de didascalia de vv. 1754, 1766, 1774, 1777, 1793, 1802-1803, 1819 y 1840.

30 Véanse las variantes de didascalia de vv. 2323-2324 y 2336-2337.

31 Véanse las variantes de didascalia de vv. 2945 y 2947.

32 Véanse las variantes de didascalia de vv. 2666, 2699, 2704, 2708 y 2711.

naje desconocido, pero que cumple idéntica función que este actante. Es el fraile lego Jumpejo, que solo aparece en el primer acto del manuscrito³³. Este nuevo personaje, también, tiene algunas interlocuciones del otro lego, fray Pedro³⁴.

En cuanto al uso de acotaciones, en el manuscrito se localiza un cambio en cada una de estas descripciones escénicas. Estas variaciones, quizá, pueden haberse modificado en el impreso para suprimir la información escénica que traza al detalle cada cambio que debería efectuarse, por ejemplo:

- Acot. inicial* Descúbrese un oratorio y en él, Fernando estudiante, que es san Antonio, en una silla con un libro : Descúbrese un oratorio adonde estará Fernando sentado en una silla leyendo el dicho libro y él en traje de estudiante *M*
- 71*Acot* Va a abrir con la luz y sale el Demonio en figura espantosa con cadenas : Bajaban el paño con dicha luz en la mano y una figura con sombra espantosa que es el Demonio con cadenas a los pies *M*
- 1666*Acot* Vanse todo y salen Aristeo y Delio : Vanse y salen Aristeo y Delio y diríjase a la apariencia *M*
- 1825*Acot* Sale Rodulfo vestido como antes muy sangriento : Sale Rodulfo vestido como antes y como amortajado muy ensangrentado y diga los dos versos y éntrese por otra puerta *M*
- 2681*Acot* Sale Delio entre llamas de fuego de debajo del tablado : Sale Delio de debajo del tablado espantosamente vestido *M*³⁵

6. Consideraciones finales

Al relacionar y comparar los diferentes datos que hemos expuesto durante el discurso, podríamos afirmar que el texto manuscrito conservado en la BNE sobre *El divino portugués, san Antonio de Padua* demuestra, por un lado, las evoluciones y/o transformaciones que una

33 Véanse las variantes de didascalia de vv. 343, 345, 348-349, 352, 361, 365, 385, 389, 393, 398, 413, 417, 422-423, 457, 526 y 572.

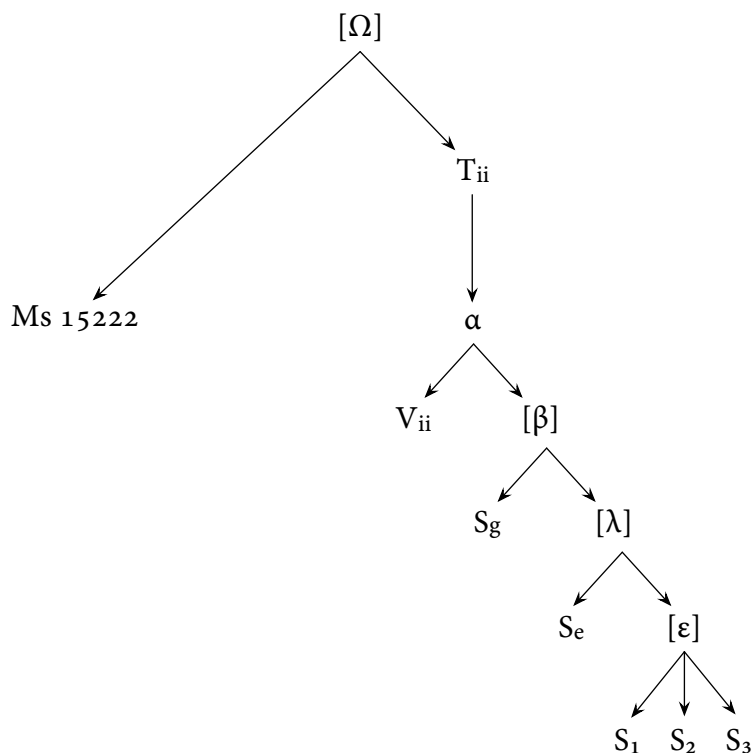
34 Véanse las variantes de didascalia de vv. 398, 461 y 522.

35 Más ejemplos en las variaciones de acotación en los vv. 54, 156, 186, 194, 202, 230, 342, 426, 604, 616, 623, 660, 679, 822, 852, 872, 918, 1084, 1468, 1526, 1603, 1633, 1646, 1705, 1795, 1845, 1873, 1961, 2313, 2348, 2350, 2362, 2390, 2475, 2499, 2519, 2539, 2595, 2609, 2622, 2657 y 2665.

misma pieza teatral experimentaba en los diferentes procesos de copia, dado el número significativo de variantes que hemos destacado en la *collatio* del testimonio y que nos hace pensar en la existencia de un ejemplar perdido que pudieron consultar o recordar los copistas al trasladar los versos del Ms. 15222 en la copia cuidada y revisada que nos ha llegado.

Sospechamos, asimismo, que la mayoría de las variantes que aparecen en el manuscrito podrían estar relacionadas con los ambientes teatrales de la época. Somos conscientes del reducido número de manuscritos que nos han llegado, si reparamos en el fenómeno de productividad literaria y de masas que supuso el teatro del XVII. Por ello y a simple vista, pese a conocer lo arriesgado de la propuesta, imaginamos que una de las posibilidades de creación de este manuscrito podría radicar en la copia en colaboración de varios de los afamados memorillas o poetas duende. Esto justificaría los cambios en el orden de las palabras junto a las supresiones y añadidos que presenta el testimonio de la BNE.

Sea como fuere, *San Antonio A* parece descender de un arquetipo perdido, identificado con el texto final ideado por el dramaturgo, dividido en dos ramas textuales. Por un lado, el manuscrito con la presencia de variantes que parecen vincularlo a la representación teatral. Por otro, una rama diferente de la que deriva toda la tradición impresa, empezando por la *editio princeps*, la del *Segundo tomo de comedias* de Pérez de Montalbán, del cual deriva la reimpresión de esa parte de comedias, preparada en las prensas de Claudio Macè en 1652. Finalmente, las sueltas descenderían de otros subarquetipos perdidos que copiaron directamente de la reimpresión de *San Antonio A* en algún testimonio desconocido. En otras palabras, podríamos actualizar y plantear un nuevo bosquejo para la conformación de *San Antonio A* respecto al propuesto por Escudero Baztán (Pérez de Montalbán, 2019: 218), por medio del siguiente *stemma*:

Ilustración 6: Stemma de *San Antonio A*

Por último, a pesar de los intentos para puntualizar la autoría de los versos de *El divino portugués, san Antonio de Padua* parece ser tarea compleja dadas las diferentes versiones que este título presenta y las falsificaciones y adulterios que cualquier persona del mundo teatral podía realizar con el propósito de obtener la codiciada fama y su inmediato provecho económico. Por tanto, esclarecer si son los verdaderos versos de Juan Pérez de Montalbán o de Bernardino Gómez de Obregón es labor improductiva, aunque hemos conseguido dilucidar que la única persona identificada con este último difícilmente podría ser el responsable de los versos de *San Antonio A*. Esperemos que las herramientas que proporcionan las Humanidades Digitales se perfeccionen con ayuda de los expertos en las disciplinas y que, en un futuro cercano, esta incógnita se pueda resolver.

En síntesis, los diferentes datos que hemos aportado en este estudio, lejos de agotar las posibilidades en la edición textual, ayudan a entender que algunos de los testimonios teatrales que conocemos son parte del complejo entramado literario del XVII que oscila entre el espectáculo y la fidelidad textual de la creación. Considero que una tarea deseable consistiría en plantear una edición crítica digital que aunase las distintas versiones de *El divino portugués, san Antonio de Padua* con las variantes, añadidos y contenidos dispares que presentan cada uno de los testimonios, ya sea manuscrito o impreso tanto en la versión de *San Antonio A* como en la de *San Antonio B*. De esta manera el lector podría reparar en el hecho de que, a partir de un mismo título y, al parecer, con un mismo esquema argumental, cada dramaturgo o, quizá el mismo, idea dos textos completamente diferentes con una idiosincrasia propia entre sí. Por ahora, y dejémoslo en este punto, el análisis de las variantes del manuscrito 15222 de la BNE demuestra las distintas etapas en el proceso de copia de un texto teatral y las posibles innovaciones que este traslado pudo padecer al entrar en contacto con la farándula, tan del gusto de la época.

Bibliografía citada

- ALONSO MEDEL, Rocío, «Los autógrafos de Juan Pérez de Montalbán (1601-1638). El caso de *El caballero del Febo*», *Bulletin Hispanique*, CXXVI (2024), pp. 63-80.
- ALONSO MEDEL, Rocío, *Modalidades hagiográficas. Comedias de Juan Pérez de Montalbán (1601-1638) y atribuidas*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2022.
- Archivo General de la Nación del Perú, Sección Protocolos notariales, siglo XVII, nº 1122.
- ASODAT, *Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español*. <<https://asodat.uv.es/>>.
- ÁVILA, Gaspar de, *Comedias*, ed. María del Carmen Hernández Valcárcel, Universidad de Murcia, Murcia, 1990.
- ÁVILA, Gaspar de, *El venerable Bernardino de Obregón*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1626. [Ms. Res/139]
- BACON, George Williams, «The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)», *Revue Hispanique*, XXVI (1912), pp. 1-320.

- BARRERA Y LEIRADO, Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Tamesis Book Limited, London, 1968.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of one Hundred Undisputed Plays», en *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, R. Hesselbach, J. Calvo Tello, U. H. Krahmer (eds.), Heidelberg University, Heidelberg, 2024, pp. 101-117.
- CUÉLLAR, Álvaro, «La inteligencia artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales», *Hipogrifo*, XI (2023), pp. 101-115.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, 2022. <<http://etso.es/texoro>>.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, 2017. <<http://estilometriatso.com>>.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, Peter Lang, New York, 1997.
- DEMATTÈ, Claudia, «Los manuscritos teatrales de Juan Pérez de Montalbán en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, E. Marcello y F. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 125-140.
- DEMATTÈ, Claudia, «El Proyecto “un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán”», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 de julio de 2009)*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 401-407.
- DIXON, Victor, «New (and ancient) light on the life of Juan Pérez de Montalbán», *Bulletin of Spanish Studies*, IV-V (2013), pp. 509-534.
- DIXON, Victor, «Estudio introductorio a *El sufrimiento premiado*», en *El sufrimiento premiado*, Tamesis Books, London, 1967, pp. i-xviii.

- DIXON, Victor, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de comedias*», *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 91-109.
- DIXON, Victor, *The Life and Works of Juan Pérez de Montalbán with special reference to his plays*, Tesis doctoral, University of Cambridge, Cambridge, 1959.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año 1716*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1716.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos sacramentales, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1785.
- GLASER, Edward, «El divino portugués, san Antonio de Padua de Juan Pérez de Montalbán», en *Estudios hispano-portugueses, relaciones del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1957, pp. 133-177.
- GREER, Margaret Rich y Alejandro GARCÍA REIDY (dirs.), *Manos teatrales*. <<https://manos.net/>>.
- GODÍNEZ DE BATLLE, Ada, «Labor literaria del doctor Juan Pérez de Montalbán», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, XXX (1920), pp. 1-51.
- HISTORIA HISPÁNICA (Portal Historia Hispánica de la Real Academia de la Historia). <<https://historia-hispanica.rah.es/>>.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo y Raúl MOGLIA, «Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII», *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 313-343.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos y de los autos sacramentales y alegóricos, así de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Imprenta de Alfonso de Mora, Madrid, 1735.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, pp. 1-97.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria ecclesiae*, XXIV (2004), pp. 721-802.

- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega: Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Ediciones Atlas, Madrid, 2 vols., 1858-1859.
- OBREGÓN Bernardino de, sitio web dedicado con motivo de su beatificación. <<https://www.bernardinodeobregon.es>>.
- OBREGÓN, Bernardino de, *El divino portugués, san Antonio de Padua*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1623. [Ms. 15222]
- PARKER, Jack Horace, «Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán», *Publications of the Modern Languages Association of America*, LXIII (1952), pp. 186-210.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Santo Domingo en Soriano*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Reichenberger, Alicante-Kassel, 2024.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.4*, Reichenberger, Kassel, 2022.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.3*, Reichenberger, Kassel, 2021.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.2*, Reichenberger, Kassel, 2020.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.1*, Reichenberger, Kassel, 2019.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.4*, Reichenberger, Kassel, 2018.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.3*, Reichenberger, Kassel, 2017.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Comedias varias. Volumen 3.1*, Reichenberger, Kassel, 2016.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.2*, Reichenberger, Kassel, 2014.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.1*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- PROFETI, Maria Grazia, «Juan Pérez de Montalbán: entre la amistad de Lope de Vega y la manera de Calderón», en *Paraninfos, segun-*

- dones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Barcelona-Pamplona, Antrophos-GRISO, 2004, pp. 139-145.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán: Addenda e corrigenda*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1982.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega*, Barcelona, Gráficas Celler, 2008.
- RÍO ZAMUDIO, Sagrario del, «*El divino portugués, san Antonio de Padua, de Juan Pérez de Montalbán, desde su vertiente pragmática*», en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, eds. L. Gentili y R. Londero, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, pp. 113-128.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Para una bibliografía de J. Pérez de Montalbán: nuevas adiciones*, Università degli Studi di Verona, Verona, 1993.