

Los testimonios únicos en manuscritos-copia Vivir en variantes

Alejandro García-Reidy
Universidad de Salamanca, España

Abstract In this paper I examine the problematic nature of unique testimonies in non-autograph manuscript copies of Spanish Golden Age theater. These unique testimonies exist in an 'unstable provisionality', as demonstrated by the case of Cepeda's *La española*, which went from a single known witness to three in just three years. Through the examples of two unpublished *loas* from the Arxiu de la Ciutat de Barcelona, as well as of the play *San Ginés*, I stress how these manuscripts require careful editorial work due the variety of phenomena that can appear in them and that require a solution: copying errors, cultural misunderstandings, metrical problems, textual gaps, and alterations in verse order. I also highlight the importance of the materiality of manuscripts (tears, stains, defective bindings) in textual transmission and the value that the interventions of contemporary hands can serve as potentially valid corrections. In short, editing a Golden Age dramatic text with a single witness requires meticulous philological work that considers both the specific characteristics of the manuscript and the theatrical context in which it was generated and circulated, always remaining alert to the 'living in variants' that characterizes Spanish Golden Age theater.

Keywords Theatrical manuscripts. Manuscript copies. Single textual witness. Editing. Prologues. Textual materiality.

Índice 1 Obras dinámicas, testimonios estáticos. – 2 La variación del testimonio único. – 3 Dos ejemplos de piezas breves. – 4 La comedia de *San Ginés* como testimonio único. – 5 A modo de conclusión.

Este trabajo se ha beneficiado de las ayudas de I+D+i «ANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase) (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa»), *Teatro clásico en Valencia: patrimonio y sociedad digital (TECLAVAL)* (CIPROM/2024/82, financiada por la Generalitat Valenciana) y *Literatura y reginalidad en la España de los siglos XVI y XVII: las mujeres de la casa de Austria* (Proyexcel_00847, financiada por la Junta de Andalucía).



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-07-01 | Published 2025-12-15
© 2025 García-Reidy | © 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/006

1 Obras dinámicas, testimonios estáticos

Como sabemos, el teatro, especialmente en el caso del teatro español de la alta edad moderna, vive en variantes. Desde el momento en el que una obra pasaba del pliego al tablado, de la tinta al cuerpo de los representantes, se sometía a un acto de repetición oral durante su vida escénica. Esta recreación oral, si bien contribuía a la pervivencia del texto a través de la palabra, lo sometía a la fragilidad de la memoria humana, a los lapsus y los despistes, a las variaciones propias de cada actualización que supone una puesta en escena, ineludibles incluso para representantes profesionales habituados al recitado constante de los versos. Quedó demostrado en otro lugar cómo esta realidad fue una preocupación para un dramaturgo de tanto éxito como Lope de Vega y se convirtió en un tópico que emerge en diferentes lugares de su producción (García-Reidy 2009). Sirva como ejemplo una carta que ahora sabemos que el Fénix dirigió al Príncipe de Esquilache hacia 1627-29 (Castillo Bejarano 2001) en relación con un soneto fúnebre en honor de Catalina de la Cerda («Vengó la muerte, hermosa Catalina»). Lope acabaría insertando este soneto en *El laurel de Apolo*, pero primero se recitó como parte de una comedia hoy desconocida. Al representarse la obra, un actor trocó la palabra «ojos» por la palabra «noches» en su sexto verso («Y de los ojos inmortal desvelo» pasaría a «Y de las noches inmortal desvelo»).¹ El Príncipe de Esquilache solicitó una copia de dicho soneto, pero se le copió la versión deturpada, lo que motivó el envío del billete lolesco con la versión correcta del poema:

He sabido que V.A. quiso ver un soneto de la comedia de ayer;
el representante dijo en él una cosa por otra, y así se envió, que
fuera razón, antes que saliera a luz, para que con su censura y
corrección no temiera las de todo este senado poético, que estos
días se va tras la novedad: debe de ser con razón y no sin honor
mío. (Vega [1935-43] 1989, 4: 48-9)

El fino oído del autor de estos versos no dejó escapar esta mínima variante, que apenas modificaba un concepto del soneto, pero que ya era un desliz que requería subsanación.

Esta realidad de la vida teatral en variantes subyace al testimonio único, que no es más que una materialización puntual de esta existencia tendente a la multiplicación propia del teatro comercial, una especie de instantánea particular de una transmisión siempre en movimiento, con los desenfoques –variantes textuales, conscientes o inconscientes– inherentes a la captura de un objeto

¹ Para el poema, véase Vega 2007, 478.

en constante desplazamiento escénico, a la materialización de una obra caracterizada por la fluidez. La unicidad del testimonio único conlleva una variabilidad del texto que recoge.² Esto es especialmente evidente cuando este es un manuscrito-copia que no sea un autógrafo autorial, es decir, todos aquellos manuscritos que fueron creados por individuos ajenos a la supervisión del dramaturgo e insertos, por ello, en diferentes lugares y momentos de la transmisión viva del texto. Este tipo de testimonios es el más numeroso en el conjunto del corpus de manuscritos dramáticos conservados y el que refleja una mayor diversidad de contextos de creación y circulación:³ son textos generados en el seno de una compañía profesional (por un copista, un actor o un autor de comedias), por lectores aficionados o por libreros, principalmente; pueden ser apógrafos,⁴ pero generalmente se trata de copias con uno o varios testimonios intermedios respecto del original vendido por el poeta a la compañía que estrenó la obra, y que denotan su condición de pieza clave en la actividad teatral de la época (Canet Vallés 1992); y, más excepcionalmente, su autógrafo podría incluso haber sido un impreso hoy perdido.⁵

Esta variedad de circunstancias de creación, reflejo de la rica actividad teatral de la época, condicionan las características específicas de cada uno de estos testimonios únicos, a la vez que todos comparten una realidad común: están alejados de cualquier control autorial (por superficial que este pudiera ser cuando algunos dramaturgos supervisaron la publicación de sus obras) y, por consiguiente, implican la presencia implícita de una o más manos distintas a las del poeta en la historia de la transmisión textual de la obra. Por ello, la casuística de estos manuscritos-copia permite que emerja un amplísimo abanico de problemas textuales, que no se manifiestan a través de la *collatio*, sino solo tras una atenta *examinatio* por parte del editor, y que solo se pueden solventar con enmiendas *ope ingenii* que puedan fundamentarse en el texto y en las características de la transmisión manuscrita. La propia materialidad

² Véase el trabajo de Luigi Giuliani incluido en este mismo volumen para algunas reflexiones sobre la realidad del testimonio único.

³ Véase al respecto la base de datos MANOS (Greer, García-Reidy et al. 2025).

⁴ Sería el caso, por ejemplo, de la colección Gálvez de manuscritos lopescos (Iriso Ariz 1997), así como posiblemente también del único manuscrito conservado de *Mujeres y criados*, copiado por el autor Pedro de Valdés (García-Reidy 2014, 48-50). Incluso en este segundo ejemplo, con un texto muy bueno en general y que no estaba lejos del original lopesco, hay un puñado de errores textuales que requieren de enmienda.

⁵ Podría ser el caso, por ejemplo, de manuscritos más tardíos, ya de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, que presentaran una *mise en page* muy limpia y que recordara a la de un impreso (en la disposición del título y elenco, incluso en el uso del texto a doble columna), pero del que no se conservara ningún otro testimonio. Este podría ser alguna edición suelta hoy perdida. Hay manuscritos-copia con estas circunstancias de *dispositio* cuyo autógrafo se puede demostrar que es un impreso.

de estas copias puede suponer un factor que suponga una ayuda –o, en ocasiones, un escollo– al editor: ¿cuál es la fecha aproximada de creación del manuscrito? ¿Se puede identificar al copista o copistas, o al menos situarlo en un contexto específico dentro del complejo mundo teatral barroco? ¿Contamos con otros manuscritos del mismo copista que no sean testimonios únicos y que se hayan ya examinado, lo que permitiría hacerse una idea de la calidad textual de su copia? Sería fútil pretender abarcar la casuística que presenta este enorme corpus teatral en un breve estudio como el que nos ocupa. Mi intención es la de recurrir a unos ejemplos mínimos de manuscritos-copia que ilustran su condición de textos que reflejan la vida en variantes del teatro y, por lo tanto, la necesidad del editor de evitar cualquier reflejo mecánico de mera transcripción modernizadora del testimonio único.

2 La variación del testimonio único

Por ese vivir en variantes, todo testimonio único que supongamos un manuscrito-copia y no un autógrafo lo es solo en una especie de provisionalidad inestable, fruto de una «situación accidental», como lo denominó Pérez Priego (2012, 2: 425) para los testimonios únicos medievales. Su condición de testimonio único es siempre eventual, sujeto como está a la contingencia de que aparezca otro testimonio desconocido hasta la fecha. Si bien es cierto que la probabilidad de que esto suceda no es especialmente elevada para muchas obras dado que las principales bibliotecas que albergan textos dramáticos áureos están ya bastante bien catalogadas, el trabajo de fatigar estanterías, índices y repositorios digitales sigue en marcha y depara ocasionalmente alguna sorpresa. Un ejemplo lo encontramos en la comedia del dramaturgo sevillano Cepeda que se conoce generalmente por el título abreviado *La española* o por el más extenso de *La española y enredos de Leonardo*. Hasta hace poco, el único testimonio conocido es un manuscrito que se conserva en la biblioteca universitaria de Friburgo bajo la signatura UBF Hs. 801. Este es el testimonio manejado por aquellos especialistas que se acercaron a la obra de Cepeda, como Stefano Arata (2002), María del Valle Ojeda Calvo (2003) o Daniel Fernández Rodríguez (2016, 2019). Por ejemplo, este último lo manejó para plantear algunos criterios estilísticos, así como de léxico y de sintaxis, con los que argumentar a favor de la paternidad de Cepeda tanto de esta obra como de otras dos que, hasta antes del advenimiento de la estilometría léxica digital, se consideraban como aquellas salidas de la pluma del sevillano que habían llegado hasta nosotros, *Los enredos de Martín* y *El amigo enemigo* (Fernández Rodríguez 2016), todas ellas, obras escritas en la década de 1590 o de 1600.

Ahora bien, hace unos años se descubrió que un manuscrito conservado en la Biblioteca Palatina de Parma bajo la signatura CC* V 28032, vol. 42 y el título de *El cortesano embustero* era en realidad una segunda copia de esta comedia de Cepeda (García-Reidy 2022). Se pudo identificar a los copistas de estas dos copias, que resultaron ser los libreros madrileños Matías Martínez y Diego Martínez de Mora, cuya actividad como copistas de comedias se suele situar en el célebre decenio de 1625-34. Esto permitió no solo ofrecer una fecha para la creación de estos manuscritos, sino también un contexto más específico para estos dos testimonios. Y, desde el punto de vista textual, el hallazgo de un segundo testimonio de *La española* destruyó todo atisbo de un texto único o estable que, hasta la fecha, podía generar la creencia de que solo conservábamos una copia de esta obra. Como se estudió en su momento, la nueva copia presenta centenares de variantes. Un número significativo empeora el texto ya conocido, pero otros lo mejoran y permiten detectar lagunas que no era perceptibles en el manuscrito de Friburgo. Un ejemplo de este fenómeno lo encontramos en un pasaje de la primera jornada, que cobra pleno sentido en el testimonio de Parma cuando se especifica un «beneficio» que espera recibir uno de los personajes, detalle suprimido del manuscrito de Friburgo:

en su cuarto y en las cosas
que tocan a su servicio,
reciba yo un beneficio
de tus manos generosas,
que es ponerme bien con ella
y ser en mi amor tercero,
que si lo haces espero
por tu causa poseella
y, haciéndome esta amistad,
sin que con el rey se trate
del precio de tu rescate,
yo te pondré en libertad
por camino más seguro
que cuando te rescatares.

en su cuarto y en las cosas
que tocan a su servicio,
reciba yo un beneficio
por tus manos venturosas.
[...]
[...]
[...]
[...]
Haciéndome esta amistad,
sin que con el rey se trate
del precio de tu rescate,
yo te pondré en libertad
por camino más seguro
que cuando te rescatares.
(García-Reidy 2022, 438)

A estas variantes puntuales se suman modificaciones más sustanciales, especialmente la reescritura de dos escenas en el testimonio de Parma que simplificaban la complejidad y los recursos necesarios para su representación en comparación con la versión más completa del manuscrito Friburgo. Este hecho refleja asimismo cómo este cotejo ilustra que la comedia de *La española* tuvo una vida escénica más compleja de lo que el aparente testimonio único de Friburgo podía dar a entender hasta la fecha: la obra circuló entre más de una compañía y sufrió modificaciones para ajustar el texto a las posibilidades materiales de cada formación. Copias de esta obra procedentes de compañías diferentes, llegaron a manos de dos libreros madrileños para su posterior copia y venta para su lectura.

Es más, hace poco se observó que el código conservado en el Arxiu de la Ciutat de Barcelona bajo la signatura Ms. B-2, que incluye unos dos centenares de textos, principalmente poéticos, presenta una tercera copia de *La española* de Cepeda, acéfala en su inicio (García-Reidy 2025). Este cartapacio presenta textos copiados por varias manos y probablemente fue elaborado hacia mediados del siglo XVII. Este hecho apuntaría a que esta obra de Cepeda mantuvo cierto interés entre los lectores aficionados al teatro bastantes décadas después de que se estrenara, más incluso de lo que ya apuntaban los dos manuscritos de los libreros madrileños. Este testimonio presenta sus propias variantes y parece situarse a medio camino entre lo que podría ser la versión más cercana al original, la del testimonio de Friburgo, y la más extensamente remozada del manuscrito de Parma. Es decir, en el plazo de tres años, *La española* de Cepeda ha pasado a ser una comedia de testimonio único a una comedia con tres testimonios que son manuscritos-copia, y que, sin haber sido creados ninguno de ellos en el contexto de una compañía profesional, demuestran que la comedia tuvo una activa vida en variantes durante su pervivencia escénica. Preparar la edición de esta obra supondría hoy un trabajo muy diferente al de hace apenas un trienio.

El caso de *La española* de Cepeda ilustra cómo debemos estar siempre muy alerta ante el *textus receptus* de un testimonio único, pues, en el caso de los manuscritos-copia cuya materialidad sugiera una procedencia alejada de una supervisión autorial, podemos casi dar por sentado que habrá cicatrices textuales, a veces evidentes y otras no siempre tan fácilmente perceptibles al no poder hacer una *collatio*. En los casos más extremos nos encontraremos ante un texto sometido a modificaciones profundas, incluso de escenas completas y tal vez bastante alejado de lo que entendemos como la voluntad única del autor. El testimonio único impone editar el texto preservado, a veces una imagen distorsionada del original, pero depurado. Por ello, el editor de una pieza teatral áurea no puede aceptar sin más el texto transmitido por un manuscrito-copia, sino someterlo a un examen crítico detallado, guiado por el signo de la sospecha, en

aras de detectar esos posibles *loci critici*, proponer enmiendas por conjetura fundamentada en el texto o el contexto cultural cuando sea posible. Como alertaba Alberto Blecua hablando de las variantes de autor, «conviene, pues, hilar fino antes de dar como originales unas lecciones apócrifas. Cada caso es único y no pueden darse normas generales. Corresponde al crítico aducir las pruebas suficientes, externas e internas» (Blecua 1983, 117). En aquellos casos en que la enmienda no sea clara, advertir en nota de los problemas del pasaje y, acaso, proponer alguna hipótesis de corrección (aunque no sea posible asumirla como tal en el texto editado por falta con suficientes argumentos sólidos). Veremos que esto es lo que sucede en algunos ejemplos tomados de manuscritos-copia.⁶

3 Dos ejemplos de piezas breves

En el caso de los manuscritos-copia, a veces la necesidad de intervención editorial es mínima porque el texto llega en aparente buen estado y no hay indicios que hagan sospechar de una deturpación. Con todo, la casuística es muy amplia y todo depende de cada testimonio. Comenzaré con dos ejemplos breves, tomados del mencionado manuscrito del Arxiu de la Ciutat de Barcelona. Se trata de sendas loas en verso, inéditas hasta la fecha, que copian dos manos diferentes y que se encuentran otra hacia el inicio del cartapacio: la primera comienza con el verso «Incitado del deseo» (ff. 61v-63r) y tiene una extensión de 132 versos en romance; la segunda comienza con el verso «Lámparas de plata fina» (ff. 63v-64r) y presenta 72 versos, también en romance. Pese a su brevedad, ambas requieren de intervenciones editoriales puntuales.⁷

Empezaré por la loa más breve, que comienza con el verso «Lámparas de plata fina». Esta loa se construye como una enumeración de exvotos que pueden encontrarse en el monasterio de Montserrat; la aplicación final consiste en que el poeta promete ofrecer a la virgen una lengua de oro de Arabia si el público atiende en silencio a la representación de la comedia hasta su final. El texto presenta en general un buen estado, pero también algún problema menor que requiere de pequeñas intervenciones editoriales. Por ejemplo, en los siguientes cuatro versos:

6 Un reciente artículo de Fausta Antonucci (2024) sobre la comedia lopesca *Los palacios de Galiana*, de la que solo se conoce el texto transmitido por la póstuma *Parte XXIII*, ilustra espléndidamente los peligros de ceñirse excesivamente a un texto claramente deturpado y la necesidad de corregir las corrupciones en la medida de lo posible.

7 La edición de estas loas está disponible en la biblioteca digital que alberga la página <https://manos.usal.es/>.

argollas, llaves, cerrojos,
carretoncillos que llevan
los **tullinos** que sanaron
de sus encogidas piernas. (f. 63v)⁸

En el tercer verso del pasaje hay que enmendar el «tullinos» por «tullidos», pues no he podido documentar la forma «tullinos» como variante lingüística de la época. La materialidad misma del testimonio único puede ser el factor que obligue a una intervención editorial. Es lo que sucede en el verso 45 de la loa, donde se han juntado una corrección *in itinere* con una mancha de tinta, lo que dificulta enormemente la lectura de una palabra [fig. 1].

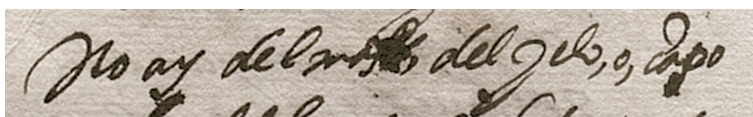


Figura 1 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 63v. CC BY 4.0

Creo que el copista copió inicialmente «No hay del mas, del hielo o campo», por el trazo superior e inferior a la línea de escritura al final de la palabra, propio de otras s de este mismo copista, pero luego corrigió a «No hay del mar, del hielo o campo», que es lo que tiene sentido, aunque es casi imposible asegurarlo por la presencia de la mancha de tinta. Sin embargo, es lo que hay que editar. Precisamente en el pasaje donde figura el verso encontramos un problema de otra naturaleza que también requiere de una intervención. El texto del manuscrito lee lo siguiente:

No hay del mar, del hielo o campo
do el sol quema las arenas
gente francesa, araucana,
mientras las turcas almenas;
no hay papa, emperador, rey,
príncipe o señor de cuenta,
capitán, maese de campo
ni de otro estado cualquiera
que allí no tenga colgadas
para devoción sus prendas. (ff. 63v-64r)

⁸ Todas las negritas empleadas en este trabajo han sido añadidas por el autor para enfatizar los términos relevantes para el comentario, y que aparecen en el original de la manera transcrita. La ortografía y puntuación de todas las citas están modernizadas.

La estructura del romance en *e-a* es correcta, pero el sentido no termina de fluir entre los cuatro primeros versos del pasaje citado y los siguientes, que presentan una nueva idea respecto de lo inmediatamente anterior (como denota el paralelismo «No hay | no hay»), sobre todo porque la subordinada temporal no se resuelve satisfactoriamente. Creo que el copista se saltó al menos dos versos después de «mientras las turcas almenas», versos donde estaría el verbo principal del concepto que empieza a presentarse allí, por lo que habría que indicar la pérdida de texto después de dicho verso. Esta laguna quizá se generó porque el verso «mientras las turcas almenas» coincide con el final de folio y tal vez el cambio facilitó que el copista se despistara y se saltara algunos versos durante la copia.

La segunda loa, casi el doble de extensa que esta primera, requiere asimismo un mayor número de intervenciones editoriales. El texto de la loa en sí es interesante, pues se construye a partir de la idea de que el actor que la interpreta sufre diversos episodios de turbación mientras recita el texto, lo que le provoca que pierda el hilo de su discurso e incluso que varíe el tipo de rima empleada a lo largo de esta tirada en romance. Un primer ejemplo de pasaje que requiere de una intervención se debe a una corrección *in itinere* que es solo parcial, lo que provoca un desajuste en la concordancia de número. Los versos inicialmente leen de la siguiente manera:

Quiero volver a mi intento
si **las rémoras**, señores,
de mi turbación terrible
a mi razón no se opone. (f. 62r)

El copista tachó la *s* de «rémoras», pero dejó sin modificar la *s* del artículo precedente. Como la referencia es a la rémora o estorbo de la turbación del actor que se menciona en el último de los versos citados, la corrección del plural al singular que llevó a cabo el copista es correcta, pero obviamente hay que completarla en el artículo.

Hay otros tres casos en la loa que requieren unas mínimas enmiendas de naturaleza tan evidente como la que acabo de exponer. El primer caso está en los versos siguientes versos: «hicieran al mismo Jove | **tansformarse** en formas varias?» (f. 62v), donde el copista se equivocó al copiar lo que debe ser «transformarse». Unos versos más adelante, el texto lee lo siguiente:

¿A quién no ha de suspender
la riqueza señalada
de aquesta universidad,
tanta manteo y sotana? (f. 63r)

Aquí el error estaría en el último verso y es de concordancia de género, pues el adjetivo «tanta» debería concordar con la palabra masculina «manteo» y no con «sotana»; al menos, no he localizado este tipo de concordancia en las fuentes revisadas. El tercer caso de error evidente es en el cierre de la loa, donde leemos:

os pido que al que aquí salga
deis atención entretanto
que **a** la comedia no acaba. (f. 63r)

El último verso debería editarse como «que la comedia no acaba», pues tampoco he localizado ningún caso donde se emplee la preposición *a* con un complemento de objeto con el sentido que presenta aquí el verbo «acaba».

Sin embargo, hay otros lugares más peliagudos, donde la materialidad del manuscrito, de nuevo, a veces es la causa de la dificultad de entender correctamente el texto. Así sucede en el siguiente pasaje [fig. 2], que corresponde a la primera ocasión en que el representante se despista e interrumpe su discurso, acaso al fingir que ha oído algún tipo de ruido entre el público:

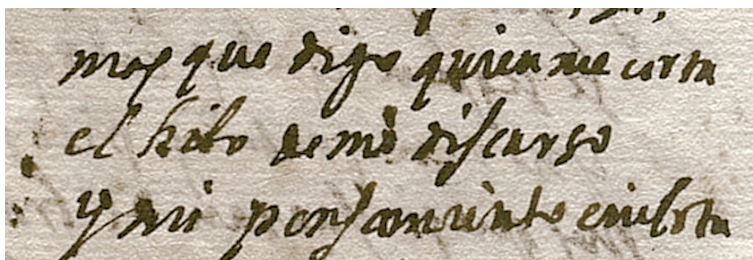


Figura 2 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 63r. CC BY 4.0

Mas ¿qué digo? ¿Quién me corta
el hilo de mi discurso
y mi pensamiento **enilota**? (f. 63r)

Este último término, de difícil lectura por la caligrafía de este copista, pero donde parece haber una *i* por el punto elevado y una *l*, debería enmendarse por «embota», que es el término que pide el pasaje y que pudo leer erróneamente el propio copista en su antígrafo: es lógica la confusión de *mb* por *nil*.

Otro lugar problemático lo encontramos en el siguiente ejemplo [fig. 3]:

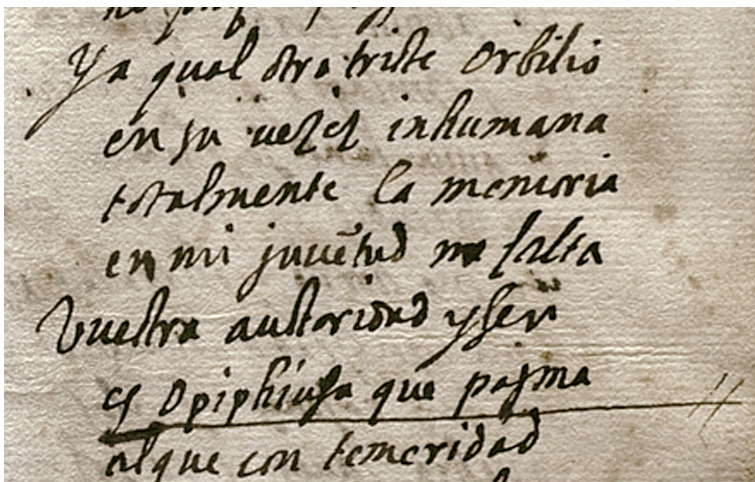


Figura 3 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 62r, CC BY 4.0

Ya cual otro triste Orbilio
en su vejez inhumana,
totalmente la memoria
en mi juventud me falta.
Vuestra autoridad y ser
es **opifiusa** que pasma
al que con temeridad
a beberla se abalanza.

El término «opifiusa» es un error que requiere de enmienda, pues se trata de una referencia a la ofiusa, hierba que se creía originaria de Etiopía y que tenía la capacidad de pasmar al ser bebida, como refiere Juan Díaz Rengifo: «Ophiusa: yerba que bebida hace a un hombre pasmar» (Díaz Rengifo 1606, 353). El error en el manuscrito se debe muy probablemente a un desconocimiento de esta referencia por parte del copista del manuscrito o de algún agente anterior en la cadena de transmisión del texto. La lectura correcta de «ofiusa» requiere de una dialefa para mantener el cómputo silábico correcto, lo que podría haber sido otro factor a la hora de explicar la adición de una sílaba en el error. El verso, además, está subrayado en el manuscrito, lo que he podido comprobar que se emplea bastante como marca para indicar un salto de copia respecto del antígrafo en otros casos donde se conserva el texto copiado en otros testimonios. Nada

apunta a que sea este el caso, pero entonces ¿por qué figura dicha línea horizontal en este punto?

Hay, con todo, un lugar cuya lectura o enmienda todavía se me resiste. Cuando el texto alude al contexto universitario de la ciudad donde se encuentran, se refiere a «tantos insines doctores | que son **hiltreros** de España» (f. 63r) [fig. 4]. De nuevo, la caligrafía, no siempre excesivamente clara, poco ayuda a determinar cuál debe ser la lectura correcta del término en negrita, para el que todavía no he encontrado una enmienda clara que pueda justificarse por una mala lectura, como vimos en el caso de «enilota /embota».

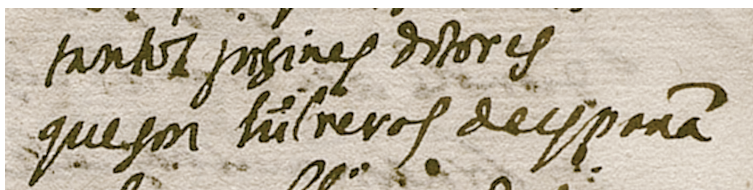


Figura 4 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 63r, CC BY 4.0

4 La comedia de *San Ginés* como testimonio único

Estas dos loas reflejan hasta qué punto un testimonio único que sea un manuscrito-copia requiere siempre de atención y, en muchos casos, de cierto grado de intervención editorial pese a su brevedad. En el caso de una comedia, que multiplica no solo el volumen textual, sino la complejidad de la puesta en escena, el riesgo de que un testimonio único transmita errores que requieran de enmiendas *ope ingenii* por parte del editor puede incrementar se significativamente. El caso en el que me centraré en las páginas que siguen es el de una comedia recientemente editada, *La comedia de San Ginés* o *San Ginés*, conservada en un manuscrito-copia de finales del siglo XVI o muy inicios del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura MSS/14644, y cuya autoría parece apuntar hacia el ya mencionado Cepeda (Rubiera, García-Reidy 2024). Se trata de una copia realizada por un único copista, con intervenciones puntuales de otras manos que hicieron algunas correcciones posteriores. El responsable de este manuscrito-copia parece ser la misma persona que trasladó el también testimonio único de la comedia *La vida y muerte de san Cristóbal*, que se conserva en la BNE bajo la signatura

MSS/14876.⁹ De ser así, conectaría claramente *San Ginés* con esa vida en variantes propia de la Comedia Nueva, pues una anotación en una hoja final del manuscrito de *San Cristóbal* indica que fue copiado para Luis de Benavides, un alquilador de hatos afincado en la plaza de Cantarranas de Valladolid quien trasladó algunas comedias y que ejerció como tratante de copias de comedias (Fernández Rodríguez, García-Reidy 2023, 175-7).

En todo caso, el testimonio de *San Ginés* es claramente un manuscrito-copia que muestra las huellas de la vida del texto sobre los tablados de fin de siglo, pues presenta un estado que dista mucho de ser limpio y que denota que nos encontramos a cierta distancia del autógrafo: sus 2212 versos presentan unos doscientos lugares que requieren de intervención, además de lagunas distribuidas a lo largo de la comedia que suponen una pérdida de ocho versos requeridos por la métrica (Rubiera, García-Reidy 2024, 11). Como en el caso del manuscrito barcelonés, también aquí la materialidad misma del ejemplar es un factor que juega un papel en su condición de testimonio único. Un primer detalle lo vemos en el hecho de que los cuadernillos están encuadernados en un orden erróneo, como anotó a lápiz una mano moderna: al final del f. 1v el texto sigue en el f. 9r; luego, al llegar al f. 15v, hay que volver al f. 2r y, tras el f. 8v, se hace un último salto al f. 16r para acabar ahí la comedia. Un segundo ejemplo del papel de la materialidad –nunca mejor dicho– lo vemos en la rotura de una esquina del folio inicial, que ha hecho perder el final de dos versos. En el primero de ellos Javier Rubiera y yo pudimos ofrecer una enmienda *ope ingenii* a partir del contexto, de la rima y del hecho de que solo se hubiera perdido dos sílabas.¹⁰ Sin embargo, la pérdida afectó a un fragmento mayor del segundo de los versos afectados, por lo que optamos por marcar la pérdida en el texto y proponer una enmienda conjetural por el sentido del pasaje solo en nota, pues no solo carecíamos de la seguridad de que fuera la lectura original, sino que además exigía modificar una palabra («sabe poco de guardar»):

9 Aunque esta obra se haya publicado a nombre de Juan de Benavides (Benavides 2020) por su identificación con una obra titulada *San Cristóbal* representada en Sevilla en 1643 y que diversos catálogos clásicos atribuyeron a un dramaturgo llamado Juan de Benavides y Argomedo, el texto puede fecharse claramente en los últimos lustros del siglo XVI y, por lo tanto, no es verosímil que se trate de la obra posterior sobre el mismo santo.

10 A veces es la encuadernación lo que genera una situación parecida. Es lo que sucede en un lugar de la comedia, que se pudo solventar por la rima: «¿Por ventura se la dio | quien os vio ayer sobre el a[nca] | dejando la silla franca | como os vi, Pluciano, yo?» (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 149-51).

Tropel hay cuando quien [guarda]
sale poco de [...].
Nadie me t[i]ene de entrar
si no es por el alabarda. (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 73-6)

La inmensa mayoría de los lugares que requieren intervención autorial se deben a errores generados durante la transmisión del texto o a despistes del copista que nos ocupa. Por ejemplo, los nombres de tres personajes fluctúan a lo largo del texto. Es el caso de los nobles romanos Publio y Pluciano, que figuran en elenco como «Publicio, Publiciano». Las dos formas se encuentran a lo largo de sus intervenciones en el primer acto para terminar regularizándose en «Publio» y «Pluciano»; estas formas son, además, las requeridas por exigencias métricas. Por este motivo, optamos por homogeneizar sus nombres de esta última forma a lo largo de la comedia. De manera similar, la dama romana Flaminia figura así en el elenco y en sus primeras intervenciones en el texto, pero luego esta forma se sustituye ocasionalmente por «Fluminia» o «Flanunia». En este caso optamos por regularizar el uso de la forma «Flaminia».

Este manuscrito incluye en diversos lugares una veintena de correcciones que parecen ser de otra mano que la del copista. Esta segunda mano parece bastante coetánea a la que copia el texto, por lo que tal vez se trató de alguien vinculado a una compañía teatral poseedora del manuscrito. ¿Qué valor tienen estas intervenciones de época? Lo cierto es que bastante, hasta el punto de que Javier Rubiera y yo las aceptamos prácticamente todas ellas como mejores lecturas. Es, por ejemplo, lo que sucede en la primera intervención de esta segunda mano, en la primera escena de la comedia. En ella, el personaje de Ginés está conversando con un mayordomo de palacio para ultimar los detalles de la puesta en escena que necesita para la comedia que representará poco después ante el emperador Diocleciano. Le comenta que el tema de su obra será la historia de un cristiano y de la maldad que oculta esta religión, y refiere lo siguiente el texto del copista original [fig. 5]:

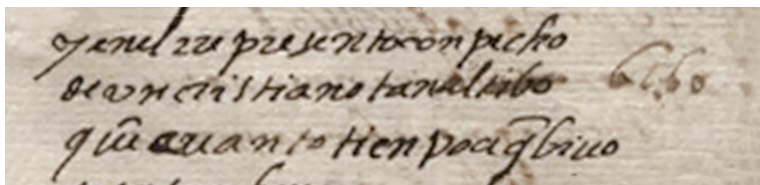


Figura 5 ¿Cepeda?. *San Ginés*. Manuscrito.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14644. f. 1r, CC BY 4.0

y en él represento un pecho
de un cristiano tan **altivo**
que, cuanto tiempo ha que vivo,
cosa tan buena no he hecho. (f. 1r)

La segunda mano modificó el «altivo» del segundo verso de la cuarteta por un «al vivo». Podría parecer que se trata de una intervención que empeora el texto al generar una autorrima. Sin embargo, un examen del pasaje confirma que la enmienda es correcta. Lo importante de esta intervención de Ginés no es el carácter moral del cristiano al que interpretará, sino el hecho de que su interpretación de este personaje será tan buena y al natural, es decir, tan *al vivo*, que es su mejor papel como actor hasta la fecha («cosa tan buena no he hecho»). Esta misma idea la repite el propio Ginés unos versos más adelante, cuando se jacta ante el mayordomo de que «Haré un cristiano perfeto» (Rubiera, García-Reidy 2024, v. 57).¹¹

Otros ejemplos avalan el buen ojo de esta segunda mano. El v. 175 leía originalmente «Cortesa[no] Quedo. Gua 1 No se puede entrar» [fig. 6]. La primera didascalia fue enmendada por esta segunda mano. La intervención concreta es muy difícil de leer por la caligrafía y por encontrarse justo en la encuadernación, pero que hay que modificar esta didascalia es evidente. El personaje que dice «Quedo» para prohibir la entrada en la sala donde está el emperador Diocleciano y su gente divirtiéndose no puede ser un cortesano, sino uno de los guardas que anteriormente recibieron la orden de no dejar pasar a nadie. Por lo tanto, la reacción a esta prohibición no puede ser la de un guarda: el verso cobra sentido si no solo invertimos el orden de las didascalias, sino si, además, presentamos la respuesta como una pregunta: «Guarda 1 Quedo. Cortesano ¿No se puede entrar?» (Rubiera, García-Reidy 2024, v. 175).

11 El hecho de que encontremos un número significativo de otras autorrimas a lo largo del texto de la comedia, un fenómeno frecuente en los dramaturgos de la época, como señaló Arjona (1953), refuerza la adopción de esta enmienda coetánea.

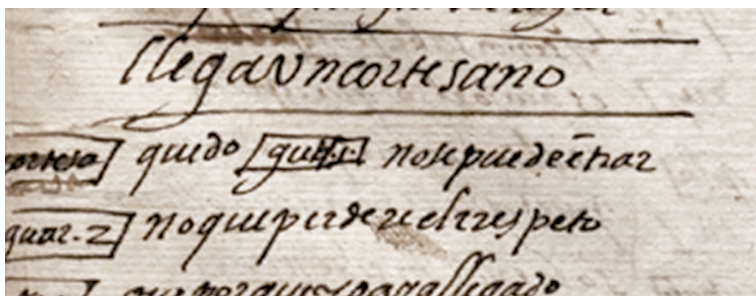


Figura 6 ¿Cepeda?. San Ginés. Manuscrito.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14644. f. 9r, CC BY 4.0

Unos versos más adelante, el original «Ya Flanunia se ha apeado» (f. 9v) fue corregido por esta segunda mano a «Y Cornelia se ha apeado». Aquí optamos por adoptar como enmienda solo el nombre de la dama cuya llegada se anuncia, que ciertamente es Cornelia y no Flaminia, quien ya está presente en el escenario. Sin embargo, decidimos dejar el adverbio «ya» del texto original y no adoptar la conjunción «y» del segundo copista porque es lo que pide el sentido del anuncio del paje: «Ya Cornelia se ha apeado | y, señor, sube» (Rubiera, García-Reidy 2024, v. 293). Quizá el copista escribió una conjunción por despiste y por atracción de la presente al inicio del verso siguiente. Salvo por detalles puntuales como el de esta conjunción y otros similares, la calidad de las intervenciones de esta segunda, detectando correctamente lugares problemáticos por el sentido y proponiendo lecturas coherentes con el pasaje y la métrica, sugiere que fuera la de algún individuo vinculado a una compañía teatral, un profesional con buen oído y suficiente pluma para proponer sus propias enmiendas *ope ingenii*. La vida en variantes del texto dramático barroco queda perfectamente plasmada en esta presencia de capas textuales superpuestas en el manuscrito.

Sin embargo, otros muchos lugares problemáticos quedan sin enmendar por parte de esta mano anónima y deben someterse al juicio crítico del editor filológico. Algunos reflejan despistes o, más probablemente, desconocimientos culturales del copista, como sucede en los versos que aluden a la fábula de Progne y Filomena, donde se copia mal el nombre de ambas mujeres:

que uno, según en él leo,
descubrió a **Progues** la pena
de la muda **Pilomena**,
a quien deshonoró Tereo. (f. 12r)

Hay también evidentes despistes o errores de copia que afectan a una sola palabra. El copista a veces enmendó algunos de estos despistes *in itinere* o en una revisión a posteriori (por ejemplo, en vv. 447, 493, 578, 658, 1923), pero otros quedaron en el manuscrito, lo que apunta a que esta revisión no fue sistemática. Por ejemplo, el v. 145 del manuscrito lee «Pues **diego** que, si eso he hecho», cuando obviamente, donde dice «diego» debe decir «digo»; cuando habla Ginés de cómo imitaba a los cristianos, el v. 1452 «sus **retos** contrahacía» debe enmendarse a «sus ritos contrahacía»; o en el tercer verso de la siguiente redondilla:

Pues si el que salvarse quiere
a Cristo ha de parecer,
la muerte no ha de **tener**,
que Cristo murió, si él muere. (f. 3r)

El «tener» del tercer verso debe enmendarse a «temer» para recuperar el sentido del pasaje. Es precisamente la interpretación del texto, es decir, el sentido de lo que presenta la obra, lo que motiva la necesidad de intervenir en un lugar como el siguiente:

Entre estos soberbios riscos
se hace un humilde valle;
allí podrá ser que halle
algunas **ocas** o **aprisco**. (f. 12v)

En este pasaje habla Ginés, quien se ha perdido en los montes siguiendo al animal que estaba cazando. Junto con el despiste del copista al presentar en singular un «apriscos» que debe ser plural, además, por la rima, choca la evidente rareza de la referencia a unas «ocas», que no ha lugar aquí. La enmienda propuesta y asumida en el texto por parecernos lo suficientemente validada por el pasaje, por el cómputo silábico e incluso por la idéntica estructura vocálica fue la de «chozas».

Algunos lugares requieren una enmienda evidente por presentar un verso hipermétrico, como en el v. 120, que lee en el manuscrito «Muy bien, que esto entre ellos vive», pero que, para que funcione como octosílabo (y tenga pleno sentido en el pasaje en el que aparece), tiene que editarse como «Muy bien entre ellos vive». No todos los casos, sin embargo, presentan una enmienda clara. Hay lugares del texto donde quizá ha habido algún tipo de deturpación, no podemos enmendar el texto con la certeza de que esa sea la lectura correcta. Como mucho, podemos proponer una hipótesis de corrección en nota, pero sin asumirla en el texto. Por ejemplo, en los vv. 75-6, el manuscrito lee así:

Emperador El Príncipe, ¿dónde es **sido**,
que todo y menos le hallo? (f. 1v)

Está claro que el «sido» debe enmendarse a «ido», pues esa *s* inicial sobra y su presencia probablemente se deba a una influencia de la letra inmediatamente precedente del verbo «es». Sin embargo, el segundo verso presenta una redacción confusa, cuyo sentido es bastante claro ('que le hallo de menos'), pero que a su vez presenta una estructura extraña, sobre todo por ese «que todo y menos» que no termina de encajar. En nota se sugirió que «Una posible enmienda sería «que es todo y de menos le hallo», con la primera expresión con el sentido de 'es importante que esté presente'» (Rubiera, García-Reidy 2024, 85), pero tampoco sin gran convencimiento. Por lo tanto, en este caso optamos por una posición más conservadora por todas las dudas que nos suscitaba el verso y optamos por respetar el texto original (sobre todo porque no hay ningún problema métrico) e reservar la posible enmienda *ope ingenii* para la nota a pie.

Algo similar sucede en otro lugar aún más complejo porque el verso está claramente deturpado. Aparece en la tercera jornada de la comedia, que transcurre principalmente en la cárcel donde Diocleciano manda enviar a Ginés y su compañía de actores para determinar si alguno más es cristiano. Ahí el escribano, después de tomar juramento a cada uno de los compañeros de Ginés, los interroga para intentar determinar si son o no cristianos. El primero de estos actores es Camilo, quien informa al escribano que representa los papeles de bobo. El diálogo que interesa es como sigue:

ESCRIBANO	¿A eso os atáis? Como bobo, ¿qué soléis representar?
CAMILO	Nadie me puede sacar de representar el bobo.
ESCRIBANO	¿La edad?
CAMILO	Por este verde cierro.
ESCRIBANO	¿Por verdes venís? ¿Sois bestia?
CAMILO	Pues, ¿no lo ve en mi modestia?
ESCRIBANO	¿Firmáis acaso?
CAMILO	Por yerro.

(Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 1593-1600)

El verso problemático es el que incluye la respuesta de Camilo a la pregunta de cuál es su edad: «Por este verde cierro». El verso es hipermétrico y, además, los editores no fueron capaces de localizar la expresión; tal vez el pasaje deba complementarse con algún gesto que hoy se nos escapa por el uso del deíctico «este». Como finalmente se indicó en nota (Rubiera, García-Reidy 2024, 157), una posible enmienda sería «Por el verde cierro», con «verde» con el sentido de

‘follaje’ (v. 1598) y «cierro» con sentido de ‘atacar, acometer’, como una referencia conceptuosa a la juventud del actor, un rasgo común a la mayoría de los miembros de la compañía de Ginés. Con todo, en este caso de nuevo optamos por no intervenir ante el sentido oscuro del verso y por la imposibilidad localizar otros ejemplos claros y documentados de la hipótesis de enmienda. *Forse altro emenderà con miglior plectro*.

Un caso especialmente llamativo es el que afecta a los vv. 1249-80: este pasaje presenta en el manuscrito importantes problemas en el orden de los versos y las acotaciones. Nos encontramos en el momento climático de la comedia, con Ginés habiéndose convertido al cristianismo tras la epifanía motivada por su interpretación y la visión de dos ángeles que ha tenido elevándose. Los dos acompañantes de Ginés en la obra representada ante Diocleciano, Mario y Fabio, le comentan en aparte, tras lo que se supone que es el final de la escena representada, es decir, en el teatro dentro del teatro, lo excelente de su interpretación. Concretamente, Mario le comenta de manera elogiosa: «Vamos. ¿Burlando eres tal? | De veras, ¿qué más hicieras?» (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 1249-50). En el manuscrito estos versos están tachados, posiblemente por el enmendador por la tinta que vemos. Sigue entonces lo que es una acotación incompleta («Salen a cantar y un escribano», f. 2r) e intervienen luego un sargento, un prefecto y un tercer compañero del Ginés personaje, Sergio, quien lo ha traicionado ante los romanos. Cito el arranque de esta intervención para ver la transición:

SARGENTO	¿Será buena hora esta para hacer mi prisión?
Sergio	Si vais en esta ocasión, lo hallaréis en la fiesta. (f. 2r)

Marcha el sargento, continúa brevemente un diálogo entre Sergio y el prefecto, y unos versos más tarde interviene Ginés con unos versos que parecen dirigidos a estos romanos presentes en escena, pero sin que tenga sentido:

Mucho ha que hablo de veras,
sino que me entendéis mal.
Pero muy presto veréis
si estoy de veras hablando
cuando no adore, aun burlando,
los dioses en que creéis. (f. 2v)

¿Qué sucede aquí? Que se han colado unos versos, los referentes a la escena del sargento, el prefecto y el traidor Sergio, en un lugar de la comedia donde no deben estar, y además se ha corrompido alguna

de las acotaciones. Probablemente esto se haya debido a una serie de despistes de algún copista (bien el del manuscrito que nos ocupa, bien el de un testimonio anterior) o por la mala colocación de un folio en un antígrafo. De hecho, el anónimo enmendador detectó que había un problema en esta parte de la comedia y trató de arreglarlo, aunque esta vez sin dar con la solución correcta: tachó los dos versos de Ginés, modificó o añadió nombres de personajes en las acotaciones y alguna didascalia del pasaje afectado para intentar dar sentido dramático a este pasaje, y sustituyó dos versos del texto original por dos versos nuevos («Hagamos de él más caudal. | (Ginés, ¿son burlas o veras?)», f. 2v). En realidad, hay que restituir el pasaje al orden que exige el sentido dramático y la estructura métrica, y proponer una enmienda para una de las acotaciones. El orden correcto tiene que ser el siguiente: ante el elogio de Mario de que si Ginés hace así de bien el papel de cristiano burlando, es decir, actuando, siéndolo de veras lo haría incluso mejor. Estos dos versos son la primera mitad de una redondilla que completan los dos versos ya citados de Ginés, que son su respuesta a este elogio: «Mucho ha que hablo de veras, | sino que me entendéis mal» (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 1251-2). El resto de la intervención de Ginés debe ir en aparte, pues es una reflexión propia tras su conversión. A continuación, sigue una intervención de los espectadores palaciegos de la representación, es decir, Diocleciano y sus cortesanos, y después es cuando tienen que aparecer el sargento, el prefecto y Sergio, en una nueva escena del teatro dentro del teatro donde preparan el arresto de Ginés, quien no debe estar presente en ese momento.

5 A modo de conclusión

Todo manuscrito-copia que no sea autógrafo existe en un estado de provisionalidad inestable, y su condición de *codex unicus* siempre está sujeta a la contingencia de que aparezcan otros testimonios desconocidos que puedan alterar significativamente nuestra comprensión de su tradición textual, como demuestra el caso de *La española* de Cepeda, que pasó de un único testimonio a tres en apenas tres años. Pese a ello, hay un importante número de manuscritos-copia de textos teatrales áureos que son testimonios únicos y que casi con seguridad presentarán un texto que requiere, por breve que sea, de alguna intervención editorial para depurarlo todo lo posible. La vida en variantes característica del teatro del Siglo de Oro no es solo consecuencia de errores de transmisión, sino que refleja también adaptaciones escénicas conscientes, realizadas por las compañías teatrales para ajustar los textos a sus necesidades específicas de representación, desde modificaciones de versos puntuales hasta la reescritura completa de escenas. La materialidad misma de

estos manuscritos –con sus roturas, manchas, encuadernaciones defectuosas y presencias de una o varias manos– constituye un factor determinante que puede afectar a la transmisión y edición de estos textos, que obliga al editor a adoptar una actitud de sospecha sistemática y a realizar una minuciosa labor filológica que combine el respeto por el testimonio con la necesaria intervención mediante enmiendas *ope ingenii*, tal como ejemplifican los casos presentados de las loas inéditas del manuscrito Ms. B-2 del Arxiu de la Ciutat de Barcelona y de *La comedia de San Ginés*.

Este tipo de testimonios recogen todas las categorías de diversos tipos de errores que puede generar la transmisión textual: desde simples despistes del copista y errores por desconocimiento cultural, hasta problemas métricos, errores de toda naturaleza, alteraciones en el orden de los versos o lagunas textuales. Ante estos lugares problemáticos, especialmente en pasajes de sentido oscuro o donde no es posible determinar con certeza la lectura correcta, el editor puede adoptar una posición más conservadora, señalando la posible enmienda en nota sin intervenir en el texto principal si no puede justificarla con el apoyo del texto o lugares paralelos. Sin embargo, estos deberían ser los casos minoritarios y el editor debería intentar dar con la lectura que corrija convenientemente el texto a partir del sentido y forma del pasaje. Puede ayudar el conocer el contexto de producción del manuscrito (si procede de una compañía teatral, de un aficionado o de un librero) para así comprender mejor sus características con la esperanza de que ayude a detectar errores no siempre evidentes. Estos son, en todo caso, indicio de la vida en escena del texto, de su realidad de obra representada sobre los tablados, de ese vivir en variantes inherente al teatro de la Alta Edad Moderna. Esta realidad no exime al editor de su responsabilidad de presentar al lector contemporáneo un texto lo más limpio posible de errores, haciendo así justicia también a un testimonio único que, acaso distante en ciertos detalles de la voluntad autorial, no deja de representar la única concreción del hecho teatral que ha llegado hasta nosotros.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2024). «Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana* (Parte XXIII) de Lope de Vega». *Creneida*, 12, 206-30. <https://journals.uco.es/creneida/article/view/17076>.
- Arata, S. (2002). *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Ed. de F. Antonucci, L. Arata y M.V. Ojeda Calvo. Pisa: ETS.
- Arjona, J.H. (1953). «The Use of Autorhymes in the XVIIth Century Comedia». *Hispanic Review*, 21(4), 273-301.

- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Canet Vallés, J.L. (1992). «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles ‘autores de comedias’ como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo». García Lorenzo, L.; Varey, J.E. (eds), *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books, 273-84.
- Castillo Bejarano, R. (2001). «La carta de Lope de Vega al príncipe de Esquilache y los poemas fúnebres a Catalina de la Cerda». *Críticon*, 121, 173-87. <https://doi.org/10.4000/criticon.20387>.
- Díaz Rengifo, J. (1606). *Arte poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta; Blas González Pantoja.
- Fernández Rodríguez, D. (2016). «Sobre la autoría de tres obras ‘de Cepeda’, famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva». *Bulletin of the Comediantes*, 68(2), 46-70. <https://doi.org/10.1353/boc.2016.0024>.
- Fernández Rodríguez, D. (2019). «La española, de Cepeda, y Jorge Toledano, de Lope de Vega: moras y cautivos, ecos y reescrituras». *Neophilologus*, 103, 207-21. <https://doi.org/10.1007/s11061-018-9578-4>.
- Fernández Rodríguez, D.; García-Reidy, A. (2023). «Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11(1), 173-95. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.10>.
- García-Reidy, A. (2009). «‘Por la sangre conocidos’: deturpación textual y paternidad literaria en Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 15, 103-20.
- García-Reidy, A. (2014). «Prólogo». *Mujeres y criados*. Ed. de A. García-Reidy. Madrid: Gredos, 19-56.
- García-Reidy, A. (2022). «*El cortesano embustero*, una supuesta comedia olvidada de Lope de Vega, y *La española*, de Cepeda». *Revista de Filología Española*, 102(2), 407-32. <https://doi.org/10.3989/rfe.2022.015>.
- García-Reidy, A. (2025). «Un códice poético-teatral del siglo XVII: el Ms. B-2 del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, 1-23. <https://doi.org/10.14198/rcim.26755>.
- Greer, M.; García-Reidy, A. et al. (2025). *MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*. <https://manos.net>.
- Iriso Ariz, S. (1997). «Estudio de la colección Gálvez. Fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 3, 99-144.
- Ojeda Calvo, M.V. (2003). «*Los enredos de Martín*, ‘compuesta por Cepeda’, y la herencia de la comedia italiana: una primera aproximación». *Críticon*, 87-89, 589-601.
- Pérez Priego, M.Á. (2012). «Los testimonios únicos en la edición de textos medievales». Botta, P.; Garribba, A.; Cerrón Puga, M.L.; Vaccari, D. (eds), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 2. 4 vols. Roma: Bagatto Libri, 425-30.
- Rubiera, J.; García-Reidy, A. (eds) (2024). *El teatro en el teatro: dos comedias sobre san Ginés, actor: «Comedia de San Ginés» ¿de Cepeda? y «El mejor representante, San Ginés» de Pedro Rosete Niño, Jerónimo de Cáncer y Antonio Martínez de Meneses*. Kassel: Reichenberger.
- Vega Carpio, L. de [1935-43] (1989). *Epistolario de Lope de Vega*. 4 vols. Ed. de A. González de Amezúa. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2007). *Laurel de Apolo*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.