

NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS PAPELES DE ACTOR
DE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE
BULLÓN*

FAUSTA ANTONUCCI
Università Roma Tre

I. LOS PAPELES DE ACTOR DE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN*
Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO DE LA COMEDIA Y CON LA
GERUSALEMME LIBERATA

De las piezas teatrales compuestas por Miguel de Cervantes en el periodo que va desde su vuelta a España después del cautiverio, en 1580, hasta –como muy tarde– 1587, nos han llegado solo tres: *El trato de Argel*, *La Numancia*, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, esta última atribuida a Cervantes en 1992 por Stefano Arata con argumentos ampliamente aceptados por la crítica y aun reforzados en trabajos más recientes.¹ A pesar de la escasez de este corpus con

¹ Stefano Arata, «La *Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Crítica*, 54 (1992), pp. 9-112, ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002, pp. 31-126; y «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75. Más argumentos en apoyo a la autoría cervantina en los estudios siguientes (en orden cronológico): Héctor Brioso, «Introducción», en Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 11-114; Aaron M. Kahn, «Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?», *Journal of European Studies*, 40: 2 (2010), pp. 99-128; Alfredo Baras Escolá, «Los textos de Cervantes. Teatro», *Anales cervantinos*, 42 (2010), pp. 73-88; Alfredo Rodríguez López Vázquez, «La *Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría», *Artífara*, 11 (2011) <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10> (23-5-2016); Juan Cerezo Soler, «La *conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 79-93; y «La *conquista de Jerusalén* en su contexto: sobre el

respecto a los títulos que Cervantes menciona como pertenecientes a la primera fase de su producción dramática, de cada uno de los tres textos citados se han conservado testimonios diferentes, que dan cuenta de una transmisión textual larga y accidentada.

El caso relativamente más sencillo es el de *La Numancia*, cuyos dos manuscritos, el de la Hispanic Society de Nueva York y el de la Biblioteca Nacional de España, demuestran en sus errores y omisiones ser descendientes lejanos, probablemente relacionados entre sí, del original del dramaturgo. El caso de *El trato de Argel* es más complejo: de esta comedia también se conservan dos manuscritos, uno en la Hispanic Society, en el mismo cartapacio que contiene *La Numancia*, y otro en la Biblioteca Nacional de España; pero la diferencia entre ambos es más acusada, ya que el manuscrito neoyorquino no solo omite muchos pasajes, sino que desplaza escenas enteras con respecto al madrileño, además de reescribir algunos fragmentos. En la misma Biblioteca Nacional se conservan unos papeles de actor para los personajes de la Ocasión, de la Necesidad y del Mercader 1^o,² cuyo texto coincide casi a la letra con el del manuscrito madrileño de *El trato de Argel*, que – al revés de lo que sucede con *La Numancia* – muestra un estado textual mejor que el del manuscrito de la Hispanic Society y como tal ha sido tomado como texto base por los editores más recientes.³

personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 32 (2014), pp. 33-49; Fausta Antonucci, «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* por Godofre de Bullón: un análisis comparado con *La Numancia*», en Guillermo Carrascón y Daniela Capra (eds.), «*Deste artife*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las Novelas Ejemplares*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 97-108; Ead., «La estructura dramática del teatro cervantino de la 'primera época': una propuesta de análisis», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 131-146 <http://www.aispi.it/magazine/issues/5-slash-2015-un-paseo-entre-los-centenarios-cervantinos/articulos/la-estructura-dramatica-del-teatro-cervantino-de-la-primera-epoca-una-propuesta-de-analisis.pdf> (23-5-2016).

² La noticia de estos papeles la dio Stefano Arata en una nota de «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», art. cit., y luego más extensamente en «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 127-139).

³ Para un repaso de estas cuestiones y más bibliografía, véase Marco Presotto, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2015, 2 vols., II, pp. 195-217.

El caso de *La conquista de Jerusalén* es diferente, pues la comedia nos ha sido transmitida por un solo manuscrito, conservado en la Biblioteca de Palacio de Madrid, que –como descubrió Stefano Arata– formaba parte de la misma colección de textos teatrales que el manuscrito madrileño de *La Numancia*. Tal colección fue copiada hacia finales del siglo XVI para la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar.⁴ Pues bien, tal como ocurre con el manuscrito de *La Numancia*, el de *La conquista de Jerusalén*, aunque copiado en letra pulcra y esmerada, nos transmite un texto extremadamente defectuoso, plagado de errores, tan absurdos algunos de ellos que forzosamente debe concluirse que el texto del que el anónimo amanuense copiaba era ya a su vez el resultado de numerosos procesos de copia y, por tanto, muy lejano del arquetipo.⁵ En la misma carpeta de la Biblioteca Nacional que conserva los papeles de actor ya mencionados, se conservan otros papeles que proceden de *La conquista de Jerusalén*, que corresponden a partes del papel de Godofre (I y III jornada), el de Erminia (II, III y IV jornada) y los de Solinda y de Teodoro (I jornada). Estos papeles nos proporcionan datos documentales importantísimos: permiten afirmar que la comedia se representó en 1586, gracias a una nota manuscrita que se encuentra al final del papel de Erminia, y confirman la originaria partición en cuatro jornadas, ya supuesta por Arata, ya que al final del papel de Godofre se anota «4^a jor[na]da». Constituyen, además, un ulterior indicio a favor de la autoría cervantina, pues, al haberse conservado junto a los papeles de *El trato de Argel*, puede suponerse que formaran parte del repertorio de la misma compañía, a la que Cervantes habría

⁴ Stefano Arata, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del Siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 7-23 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 141-157).

⁵ Algunos ejemplos: *Argente* por *Arsete* (*dramatis personae*), *eredera* por *pechera* (v. 27), *acansi* por *acaña* (v. 489), y *crystalina grana* por *el cristal y grana* (v. 682), *abitos* por *astros* (v. 789), *poco a vro* por *poca ayuda* (v. 1126), *olvido* por *el ledo* (v. 1525), *de cualquier punto que miraren* por *desde aquel punto que miraron* (v. 1827), *turcal liberal* por *tu mano liberal* (v. 1830), *el senado* por *Senapo* (v. 2055), *Ateges* por *peg[ue]s* (v. 2219), *al divino asalto* por *a darme asalto* (v. 2439), *agrita abitan* por *agora embisten* (v. 2489), *ya unos muy justos* por *como es muy justo* (v. 2628). Para más detalles véase el aparato crítico de la edición de la comedia por Fausta Antonucci (en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 276-283).

vendido ambas comedias.⁶ Pero, mientras en el caso de *El trato de Argel*, el texto de los papeles –salvo algunas pequeñas modificaciones en el papel del Mercader 1º– es prácticamente igual al del manuscrito conservado en la BNE, los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén* nos transmiten, desgraciadamente solo de forma parcial, un texto diferente del que se lee en el manuscrito de Palacio, tanto en el tejido poético de las réplicas, como, en parte al menos, en la organización de la intriga.

Stefano Arata fue el primero en dar noticia de estos papeles y de su relación con la comedia conservada en la Biblioteca de Palacio y a él le debemos un primer reconocimiento de estas diferencias. Arata señala que, en general, el estilo de la comedia transmitida por el manuscrito de Palacio, que él llama *Jerusalén P*, parece más cuidado y elegante, y que «en los pocos casos en que ha sido posible realizar un cotejo –debido al carácter fragmentario de los papeles de actor– es posible apreciar que mientras *Jerusalén P* se ciñe a la *Gerusalemme liberata* de forma casi literal, *Jerusalén N* [es decir, la versión de la comedia de la que se sacaron los papeles] presenta lecciones más alejadas del texto italiano».⁷ Al contrario, en lo que se refiere a la construcción de la intriga, hay elementos en los papeles que permiten suponer una mayor cercanía de *Jerusalén N* al poema tassiano: las réplicas finales de Solinda y Teodoro parecen dirigirse a un desconocido que pide al rey su liberación, y que sería, como en la *Gerusalemme liberata*, la guerrera mora Clorinda. Este episodio falta en *Jerusalén P*, sustituyéndose en la II jornada por «una réplica retrospectiva de la misma Clorinda, que cuenta por qué había liberado a los dos jóvenes».⁸ Debora Vaccari, en su edición reciente de los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén*,⁹ aun asumiendo el punto de vista del llorado maestro, matiza sus afirmaciones observando «que tanto *Jerusalén P* como *Jerusalén N* imitan

⁶ «En lo que se refiere al problema de la paternidad de *La Conquista de Jerusalén*, resulta curioso que el rastro dejado por esta pieza nos lleve directamente a un fragmento de *El Trato de Argel* de Cervantes. Cabe preguntarse si nos encontramos con los papeles de actor de una compañía a quien Cervantes había vendido sus primeras comedias (*El Trato* y *La Jerusalén*) o si, por el contrario, la contigüidad de los dos fragmentos se debe a un simple azar» (S. Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», cit., p. 136).

⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁹ Debora Vaccari, «Cervantes entre actores. Los papeles de actor de la Biblioteca Nacional», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 713-765.

muy de cerca los versos de Tasso», y «que a veces el parentesco detectable entre algunos versos de *Jerusalén N* y los de la *Gerusalemme liberata* no consta en *Jerusalén P*». ¹⁰ Esto lo deduce Vaccari de la contestación de Godofre al embajador de Egipto que le propone la paz, secuencia extraída de la III jornada, vv. 65-104 en su edición de los papeles.

En realidad, pueden rastrearse más parecidos entre el poema de Tasso y el texto de los papeles, algunos de ellos bastante significativos, en mi opinión. En la jornada III, ambas versiones de la comedia presentan a Erminia, que se acerca al campo cristiano para hablar con Tancredo, disfrazada con las armas de Clorinda y acompañada por su ayo Alzardo. Mientras espera en un lugar apartado la llegada de Tancredo, que ha sido avisado por Alzardo, Erminia pronuncia un monólogo en redondillas, que, en *Jerusalén N*, va precedido de un soneto de factura no despreciable, que copio a continuación: ¹¹

Fácil atrevimiento en el cuidado,
que a la cumbre más alta me subiste;
contrario hado, y tú, memoria triste,
triste en lo porvenir y en lo pasado;
 amor, que en mis efetos te has mostrado
más riguroso que con nadie fuiste;
ligeros pies, en causa en quien consiste
mi muerte, pues me habéis de ella librado:
 al conocido bien volví la cara.
Atrevimiento, amor, hado, memoria
cuyo rigor en mis entrañas siento,
 cuatro me perseguís, uno bastara.
Dejadme un rato recorrer mi historia,
amor, hado, memoria, atrevimiento.

Notamos el esquema diseminación-recolección que vertebraba cuartetos y tercetos, y la enumeración final, quiástica tanto con respecto a la diseminación inicial como a la enumeración del v. 132. Se trata de recursos no banales, que, junto con una fluidez en el ritmo y la medida métrica del endecasílabo que no siempre se aprecia en el texto de *P*, muestran a mi ver un dominio de la lengua poética improbable

¹⁰ *Ibid.*, pp. 716 y 717 respectivamente.

¹¹ Vv. 123-136 de la edición realizada por Vaccari, *loc. cit.*; mi lectura presenta algunas diferencias en la puntuación y, en un lugar, en la lectura del manuscrito.

en un autor de comedias. Pero aún más llamativa es la capacidad de este soneto de resumir algunos rasgos psicológicos de Erminia que son eco preciso, aunque no literal, de pasajes de la *Gerusalemme liberata* como el que cito a continuación (VI, 60):

Ama ed arde la misera, e sí poco
in tale stato che sperar le avanza
che nudrisce nel sen l'occulto foco
di memoria via piú che di speranza;
e quanto è chiuso in piú secreto loco,
tanto ha l'incendio suo maggior possanza.

La oposición que se establece en estos versos entre la esperanza de ser amada, que Erminia no tiene, y la memoria de los momentos del cautiverio, cuando vivía junto a su amado Tancredo, me parece que se interpreta de forma poéticamente muy feliz en los vv. 125-126 del soneto, en esa «memoria triste, / triste en lo porvenir y en lo pasado»: donde la anadiplosis subraya una contradicción solo aparente entre memoria y porvenir, aludiendo a la falta de esperanza de Erminia al mismo tiempo que a su rememoración obsesiva del pasado.

Más ecos de la *Gerusalemme liberata* pueden rastrearse en el papel de Solinda, en los pasajes que copio a continuación:

<p>S'ode l'annunzio intanto, e che s'appresta <i>miserabile strage al popol loro.</i> A lei, che generosa è quanto onesta, viene in pensier <i>come salvar costoro.</i> Move fortezza il gran pensier, l'arresta poi <i>la vergogna</i> e 'l verginal decoro; vince fortezza, anzi s'accorda e face <i>sé vergognosa e la vergogna audace.</i> (II, 17)</p>	<p>Gente de Dios escogida, <i>¿cómo puedo consentir</i> <i>ver tantas vidas morir</i> por el temor de una vida? <i>Temor cobarde y crüel,</i> no os pongáis delante vos, que <i>aquí murió por mí Dios</i> y <i>aquí he de morir por él.</i> (vv. 1-9)</p>
<p>- Vengo, signor, - gli disse - e 'ntanto <i>l'ira</i> prego sospenda e 'l tuo popolo <i>affrene:</i> vengo a scoprierti, e <i>vengo a darti preso</i> <i>quel reo che cerchi,</i> onde sei tanto offeso. – (II, 19) Ed ella: - Il reo si trova al tuo cospetto: opra è il furto, signor, di questa mano;</p>	<p>Recoge, traidor, y <i>enfrena</i> <i>el rigor</i> que te movió, y por lo que debo yo no lleven tantos la pena.</p>

<p><i>io l'immagine tolsi, io son colei</i> che tu ricerchi, e me punir tu déi. – (II, 21) - Non volsi far de la mia gloria altrui né pur minima parte; - ella gli dice - <i>sol di me stessa io consapevol fui,</i> <i>sol consigliera, e sola essecutrice.</i> - - Dunque in te sola - ripigliò colui - caderà l'ira mia vendicatrice. - Diss'ella: - È giusto: esser a me conviene, <i>se fui sola a l'onor, sola a le pene.</i> – (II, 23)</p>	<p><i>Yo soy sola quien hurté</i> <i>la imagen</i> en quien confío, no mirando al riesgo mío por lo que debía a mi fe.</p> <p><i>Sola soy culpada en ello</i> <i>y sola vengo a pagallo.</i> (vv. 23-32)</p>
--	--

Los vv. 1-9, que no tienen paralelo en *Jerusalén P*, son un ejemplo interesante de cómo el discurso del narrador propio de la correspondiente octava tassiana se traslada al discurso directo del personaje; nótese que este se cierra con un paralelismo que repite en parte, aunque con otros términos, el que cierra la estrofa italiana. En los versos siguientes, palabras aisladas como *enfrena* por *affrene*, y sobre todo los vv. 31-32, parecen derivar directamente del poema tassiano, tanto más en cuanto que faltan del todo en el texto de *P*.

A la luz de estos datos y de las atinadas observaciones de Vaccari, creo que habría que volver a formular, retocándola, la hipótesis que propuso en su momento Stefano Arata. Según Arata, la versión inicial de la comedia correspondería sustancialmente a *Jerusalén P*, obviamente sin todos los errores y corrupciones de esta debidos a su paso por los escenarios; como *Jerusalén N*, esta primera *Jerusalén P* se articulaba en cuatro jornadas, pero en algún momento –cuando ya las comedias cuatripartitas habían pasado de moda– un anónimo autor de comedias cosió las dos últimas jornadas creando una tercera jornada hipertrófica. El texto de *Jerusalén N* sería el resultado de la refundición de esta *Jerusalén P* originaria. Hasta aquí, la hipótesis es convincente, como veremos pronto más en detalle. Menos convincente en cambio, si atendemos a los datos discutidos arriba, me parece su corolario: la refundición sería obra de un autor de comedias que no habría podido servirse para dicha reescritura de la *Gerusalemme liberata*, por falta de competencias lingüísticas y culturales. Los parecidos entre el texto de *Jerusalén N* y la *Gerusalemme liberata* (señaladamente la escena en la que

Clorinda libera a Solinda y Teodoro) derivarían directamente de la primera versión de *Jerusalén P*, y si no los vemos en el texto que nos ha transmitido el manuscrito de Palacio es porque se eliminarían en los retoques que este sufrió a lo largo de los años; al mismo tiempo, *Jerusalén P* ha mantenido otros pasajes en los que la cercanía textual con la *Gerusalemme liberata* es mayor que la que manifiesta *Jerusalén N*.¹²

Pero, como hemos visto, el texto de los papeles muestra también una cercanía con el poema tassiano, que no se reduce al episodio mencionado de la liberación de Solinda y Teodoro, es decir, a la construcción de la intriga, sino que afecta asimismo la tesitura textual, las imágenes poéticas. Si de veras *Jerusalén N* fuese el resultado de la reescritura de un autor de comedias incapaz de acudir directamente a la *Gerusalemme liberata* (que, recordémoslo, hasta 1587, fecha de publicación de la primera traducción castellana de Juan Sedeño, solo podía leerse en italiano), habría que concluir que todos los parecidos textuales con el poema de Tasso que muestran los papeles derivan de pasajes de *Jerusalén P* que se cortaron o reelaboraron a lo largo de la vida teatral del texto. Pero esta hipótesis, si en teoría es posible en lo relativo al soneto citado de Erminia (aunque en la práctica bastante improbable, como veremos más adelante), es virtualmente imposible en lo relativo a los pasajes coincidentes en el contenido que enfrentan a las dos versiones. ¿Cómo puede ser que ambas tiradas de Godofre respondiendo al embajador del Soldán, tanto en *Jerusalén P* como en *Jerusalén N* (según demuestra Vaccari), presenten parecidos con la *Gerusalemme*, pero en diferentes lugares del texto y con un tejido verbal completamente cambiado? Y ¿por qué las réplicas de Solinda en *Jerusalén N* guardarían un mayor

¹² «Sabemos que el dramaturgo compuso esta obra teniendo sobre su escritorio el texto del poema, casi seguramente la versión original, de la que a veces traducía literalmente octavas enteras. De los dos testimonios de la obra que han llegado hasta nosotros, *Jerusalén P* es el texto que más se acerca a esa versión originaria. Tras la primera redacción, algún autor de comedias refundió la obra por razones que se nos escapan, pero siguiendo una praxis bastante común en la época. El resultado de esta refundición es *Jerusalén N*, que se representó en 1586. La primera redacción sufrió a continuación otros cambios de menor envergadura e independientes de *Jerusalén N*: se refundieron algunas escenas, se transformaron algunos personajes y, en un último intento de adaptar una vieja obra a la nueva moda de los textos en tres jornadas, se unieron los actos tercero y cuarto, dando como resultado el texto de *Jerusalén P*» (S. Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», cit., p. 135).

parecido con el poema tassiano mientras que al contrario en *Jerusalén P* son las réplicas de Eustaquio que lo recuerdan más de cerca? Hay que admitir que sería bastante curiosa, por no decir improbable desde el punto de vista ecdótico, la coincidencia que supondría el mantenimiento de parecidos textuales con el poema italiano, todos derivados de la versión originaria, tanto en *Jerusalén P* como en *Jerusalén N*, pero en pasajes diferentes, y en dos textos que divergen por completo aun cuando la acción dramática coincide (véase para ello el cuadro sinóptico final).

II. ¿SE DEBE A CERVANTES EL TEXTO DEL QUE SE EXTRAJERON LOS PAPELES DE ACTOR DE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN*?

Todo se explicaría más fácilmente, en cambio, si supusiéramos que ambas versiones se deben a la pluma de Cervantes. El primer argumento en favor de esta hipótesis puede encontrarse, a mi ver, en el nombre de uno de los personajes: el hechicero y consejero del rey de Jerusalén, que en *Jerusalén N* se llama Ismeno, como en la *Gerusalemme liberata*, y en *Jerusalén P* Marsenio, como el hechicero de la *Numancia*. ¿Cómo habría podido un refundidor incapaz de leer la *Gerusalemme* en italiano acertar con el nombre exacto que le había dado Tasso al mismo personaje? Y al revés, suponiendo que Ismeno fuese el nombre originario, el que le puso Cervantes al personaje, y que el cambio de nombre en el manuscrito de Palacio se deba al trájín del texto por los escenarios, ¿no es extraño que el nuevo nombre fuese exactamente un nombre cervantino, y además, en un papel prácticamente igual al del homónimo personaje de la *Numancia*? Por otra parte, hay otros nombres de personajes de la *Jerusalén N* que podrían perfectamente ser nombres cervantinos. El primero de ellos es el de Teodoro, el correspondiente del Olindo tassiano (y del Eustaquio de la *Jerusalén P*), nombre que utilizará más tarde Cervantes en *Las dos doncellas*. El segundo es el extrañísimo Xarcelio (siempre se escribe con X en los papeles de actor) que en *Jerusalén P* da el aún más extraño Jaldelio (escrito siempre con J). ¿No podría ser Xarcelio un originario Marcelio – nombre que aparece ocasionalmente en el IV libro de *La Galatea*, publicada en 1585 – que luego en los múltiples procesos de copia que llevaron a *P* se transformó en Jaldelio (quizás

por recuerdo del nombre Delio), tal como Arsete se transformó en Argente, Eustaquio en Lustaquio y Senapo en Senado?¹³

La autoría cervantina de ambas versiones explicaría perfectamente los puntos de contacto con la *Gerusalemme liberata* que se observan en el texto tanto de *P* como de *N*, aunque en pasajes diferentes. Explicaría, además, otra coincidencia cervantina que se observa en el papel de Solinda. Cuando la joven está ya atada en la hoguera con Teodoro, este le descubre el amor que siente por ella, y le pide la mano en señal de casamiento. Se trata de una invención del dramaturgo, que no se encuentra en la *Gerusalemme liberata*, donde solo se dice que, tras la liberación de los dos mártires que se debe a la intervención de Clorinda, el amor mostrado por Olindo ha suscitado la correspondencia de Sofronia («'n generoso /petto al fine ha d'amore amor destato», II, 53). En *P*, es Eustaquio quien suplica a Solinda que lo reciba por esposo, «pues que el tiempo y la ocasión / hacen que no pida más» (vv. 626-627). Llama la atención el parecido entre esta situación y la que se determina en *Quijote*, II, 21, cuando el enamorado Basilio, aparentemente al borde de la muerte, implora a Quiteria que le dé la mano de esposa para suavizarle el trance, y don Quijote convence a Camacho de que este matrimonio *in articulo mortis* no le va a impedir casarse con Quiteria: «Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura». ¹⁴ Ahora bien, en *N* el parecido con este pasaje del *Quijote* es aún más llamativo: Solinda acepta la propuesta de Teodoro, aduciendo «que en hora tan rigurosa / será el tálamo la muerte» (vv. 88-89).

Pasando al examen de la construcción dramática, ya hemos visto, de acuerdo con lo observado por Arata, que *Jerusalén N* parece haberse ceñido más de cerca al poema de Tasso en la conclusión del episodio de Solinda y Teodoro. Vaccari a su vez subraya el interés del segundo papel de Erminia, que puede adscribirse a la IV jornada de *N*, de cuyas réplicas se deduce que el duelo entre Clorinda y Tancredo ya ha tenido lugar, y que los cristianos acaban de conquistar la Ciudad

¹³ Para todos estos errores, cfr. el Aparato crítico de la edición de *La conquista de Jerusalén* por Fausta Antonucci, cit., II, pp. 276-283.

¹⁴ Véase lo dicho por Fausta Antonucci, «Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes», en *Actas del X congreso AISO* (Venecia, 14-18 julio 2014), Venecia, Edizioni Ca' Foscari, en prensa.

Santa: «Erminia habla con un soldado, probablemente cristiano, que la ha capturado y que quiere matarla, aunque finalmente la deja viva. [...] En las últimas réplicas, la dama, que manifiesta su sorpresa por la ayuda divina que reciben los cristianos, los ve acercarse, esperando que entre ellos se encuentre su amado, al que parece dirigirse [...]».¹⁵ Es cierto, como afirma Vaccari, que «todo esto no aparece [...] en la *Gerusalemme liberata*», pero también es cierto que en el poema de Tasso Erminia vuelve a asomar en el penúltimo canto, el XIX, debajo de las murallas de Jerusalén, donde encuentra a Tancredo moribundo después del duelo con Argante. La vuelta a la escena de Erminia en la IV jornada de *Jerusalén N* me parece pues que puede interpretarse como resultado del influjo del poema italiano, más allá de las diferencias observadas por Vaccari. Una última consideración: en *Jerusalén P* los personajes de Anselmo y Teodoro solo se presentan una vez, en la I jornada; esta pareja de cautivos cristianos de Jerusalén tiene una función parecida a la que tendrán más adelante los soldados cruzados Charles y Fabricio: comentar lo que está pasando, anticipar los sucesos futuros. En *Jerusalén N*, al contrario, Teodoro protagoniza también la escena siguiente, la de la autodenuncia de Solinda a la que trata en vano de salvar de la condena a muerte. El motivo de ello, el amor que siente por la joven, ya se manifiesta en la escena con Anselmo, a quien Teodoro confía sus sentimientos. Esta configuración nos trae a la memoria la de la segunda escena de la II jornada de la *Numancia*, en la que una pareja de amigos, Leoncio y Marandro, hablan de la guerra inminente y del amor de Marandro por Lira; escena que se conecta con otra de la III jornada, en la que Marandro decide ir al campo de los romanos a buscar pan para que Lira no muera de hambre. Intento este desesperado y sin éxito, tal como lo es el de Teodoro/Eustaquio por salvar a Solinda. La conexión entre los dos momentos que se da en *Jerusalén N* evoca, pues, la conexión análoga que se observa en la *Numancia*, y puede ser un argumento más en favor de la autoría cervantina de esta versión de la comedia.

Una propuesta como la que acabo de hacer choca con la afirmación de Arata relativa al texto de *Jerusalén N*, «cuyo estilo y hasta

¹⁵ Debora Vaccari, «Cervantes entre actores. Los papeles de actor de la Biblioteca Nacional», cit., p. 721.

construcción sintáctica son bastante rudimentarios». ¹⁶ En realidad, una lectura atenta y sin prejuicios del texto de los papeles permite matizar mucho esta afirmación. En primer lugar, hay que recordar que las porciones de *Jerusalén N* que se han conservado son reducidísimas con respecto al texto transmitido por el manuscrito de Palacio. Por ello, lo banal o lo insatisfactorio de algunos pasajes acapara la atención mucho más de lo que sucedería de habérsenos conservado la comedia entera; pues tampoco *Jerusalén P* carece de pasajes defectuosos, cuyo efecto sin embargo se diluye más, debido a que el texto completo genera en todo caso una impresión de mayor coherencia. De hecho, lo fragmentario de los papeles de actor no permite juzgar sobre la calidad del texto con justicia: las réplicas entrecortadas, los versos partidos que, aislados de su correspondiente, carecen de sentido, se suman a los inevitables errores de copia y a la dificultad de puntuar e interpretar correctamente un texto incompleto. Pero, donde podemos leer tiradas largas, por ejemplo en la plegaria inicial de Godofre ante las murallas de Jerusalén, o en su réplica a la embajada de Jarcelio (como observa ya Vaccari), o en el soneto arriba citado de Erminia, se aprecia una calidad poética que no es de ningún modo inferior a la de *Jerusalén P*. Es más, en las secuencias que se pueden comparar con lugares correspondientes de *Jerusalén P*, como en el diálogo entre Erminia y Alzardo y en la larga escena del encuentro nocturno entre Erminia y Tancredo, que se desarrollan de manera análoga, no me parece que pueda decirse que el texto de *P* sea francamente superior al de *N*.

III.LA RELACIÓN ENTRE EL TEXTO DE LOS PAPELES DE ACTOR Y EL DE LA COMEDIA CONSERVADA

Queda por discutir la cuestión de la relación cronológica entre las dos versiones de la comedia. Todos los elementos que analizaré a continuación confirman la hipótesis ya avanzada por Arata, es decir, que *Jerusalén N* debe de ser el resultado de una refundición de *Jerusalén P*. Un primer argumento en favor de esta hipótesis deriva del examen comparado de la métrica de las dos versiones, aun con las limitaciones debidas al carácter fragmentario de *Jerusalén N* (ver el esquema

¹⁶ Stefano Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», cit., p. 131.

sinóptico final). La escena de la I jornada que protagonizan los dos cautivos cristianos Anselmo y Teodoro en *P* se desarrolla en liras-sexetinas con el esquema rímico *aBabcC*: la estrofa en sí, y especialmente con este esquema de rimas, no es muy utilizada en el teatro de la época, pero sí la encontramos – como observó Arata – en la que posiblemente fuese la obra teatral más antigua compuesta por Cervantes, *El trato de Argel*.¹⁷ La misma escena, en *N*, se escribe en redondillas. Asimismo se escribe en redondillas, en *N*, la primera parte del encuentro nocturno entre Tancredo y Erminia, en la III jornada, que en *P* en cambio se escribe en octavas hasta el momento en que Tancredo se da cuenta de que la mujer con quien habla no es Clorinda. Por otra parte, en *N* la escena inmediatamente anterior a esta, en la que Erminia sola espera la llegada de Tancredo, no se abre en redondillas como en *P* sino con un soneto (el que hemos citado arriba). Una revisión del catálogo realizado por Vaccari de los papeles de actor que acompañan los de *Jerusalén N* en la misma carpeta de la BNE nos muestra la escasez de sonetos en las piezas allí reunidas: aparte este de Erminia, solo se cuentan otros dos.¹⁸ En general, es un dato asumido por la crítica el carácter tardío de la introducción de los sonetos en las obras de teatro: el estudio de Pepi Badía sobre la métrica de las obras profanas de la colección Gondomar muestra un porcentaje de uso del soneto del 0,29% sobre el conjunto del corpus, con un porcentaje mayor en las comedias de Lope.¹⁹ En su teatro, Cervantes utiliza el soneto, aunque muy pocas veces: si se exceptúa el alarde de ingenio de los nueve sonetos de *La entretenida*, hay un soneto en *El laberinto de Amor*, cuya estructura enumerativa recuerda en parte la del soneto de Erminia, y dos en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. Aun a sabiendas de que la cronología hipotética de las obras teatrales cervantinas es una materia muy vidriosa, no dejaré de recordar que según Canavaggio *El laberinto de Amor* y *La casa de los celos* son las más

¹⁷ Stefano Arata, «La *Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», cit., p. 39.

¹⁸ Se trata del n. 14 (papel de don Luis) y del n. 37 (papel de S. Juan) en la numeración del catálogo de Debora Vaccari, *I papeles de actor della Biblioteca Nazionale di Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

¹⁹ Josefa Badía, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, leída en la Universitat de València en 2007 (texto completo consultable en Tesis Doctorals en Xarxa, <http://www.tdx.cat/>, 23-5-2016).

arcaicas entre las obras publicadas en *Ocho comedias y ocho entremeses*, acercándose su fecha de composición a 1587. Según su reciente editor Sergio Fernández López, *La casa de los celos* puede fecharse de hecho alrededor de 1595.²⁰ Para *El laberinto de Amor*, aun cuando no todos los críticos concuerdan con la hipótesis de Canavaggio, recuerdo que según Morley la métrica de la comedia se caracteriza por su arcaísmo.²¹ En suma, si el soneto de *Jerusalén N*, comedia fechable con seguridad en 1586, se debe a la pluma de Cervantes, su utilización estaría en la misma línea que la de otras comedias cervantinas más o menos coetáneas; mientras resulta lógico que no aparezca en *P*, cuya estructura métrica parece más arcaica. Podría objetarse que los sonetos, sobre todo los de carácter monologal, son las secuencias que primero desaparecen en el caso de que un autor de comedias quiera recortar la duración de la pieza, y que por ello ya *P* podría haber presentado el soneto antes del monólogo en redondillas de Erminia; pero el indudable arcaísmo métrico de *P*, junto con los datos que hemos aportado sobre la cronología probable de las comedias cervantinas con sonetos, me inclinan más hacia la hipótesis de que el soneto de Erminia sea una innovación de *Jerusalén N*.

Otra característica de *Jerusalén N* que me parece que se puede deducir de los papeles de actor, y que es un argumento importante en la discusión sobre su colocación cronológica con respecto a *P*, es la probable desaparición de las figuras alegóricas. El papel de Godofre empieza con una plegaria en tres octavas que no tiene correspondiente en *P*; tras una breve réplica, se lee otra, más larga (10 versos) que va dirigida a Jerusalén: «Jerusalén, Jerusalén, el miedo / olvida [...]» (vv. 27-28). Este ataque recuerda el de otra octava de *Jerusalén P*, pronunciada por el personaje alegórico de Esperanza: «¡Jerusalén, Jerusalén cuitada, / conviértete al Señor con puro celo, / si quieres ver con dulce fin llegada / la hora de tu gusto y tu consuelo!» (vv. 97-100). Ahora bien, el comienzo del papel de Godofre parece coincidir con el comienzo de la jornada o cuando menos de un cuadro. Esto se deduce de la falta inicial del *pie*, es decir de la palabra final de la réplica del personaje anterior, algo que en cambio se observa al comienzo de los

²⁰ Sergio Fernández López, «Lectura de *La casa de los celos y selvas de Ardenias*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 74-76.

²¹ Cfr. José Manuel Rico García, «Lectura de *El laberinto de amor*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 126-127. Es de justicia decir que Rico García se decanta por una fecha de composición más tardía (*ibid.*, p. 128).

papeles de Erminia, Solinda y Teodoro. Podría conjeturarse que, como en *P*, la presencia en escena de Godofre empieza en *N* tras un cuadro dedicado al diálogo entre las figuras alegóricas de Jerusalén, Trabajo, Esperanza. Pero el hecho de que en el papel de actor Godofre se dirija a Jerusalén, tranquilizándola y anunciándole su próxima liberación, me lleva a pensar que en *Jerusalén N* podría haberse eliminado todo el primer cuadro de *P*, dejando quizás solo el personaje alegórico de Jerusalén, que pronunciaría las intervenciones que se cierran con los pies *asistas* y *entrañas*. No sabemos, por supuesto, cómo y si – de ser cierta esta hipótesis – se recuperarían las informaciones históricas que en *Jerusalén P* se encarga de rememorar la Esperanza en los vv. 97-172, pero sí podemos imaginar el porqué de la eliminación de este cuadro, si de veras se eliminó en *Jerusalén N*: reducir el número de actores necesarios, y sobre todo acortar el número y la duración de las tiradas iniciales (las mencionadas nueve octavas abundantes de la Esperanza se suman a cuatro octavas anteriores del Trabajo y tres de Jerusalén, sin contar réplicas más cortas). Iniciar una representación con una densidad de palabra tan elevada podría no haberse revelado una buena estrategia para captar la atención del público.

Lo mismo puede decirse de la IV jornada de *N*, y de la inserción en ella de un ulterior papel para Erminia. Allí, la princesa mora representa en escenas diferentes, y sobre todo en la última sus palabras dan testimonio de la conquista de la ciudad por los cruzados, gracias a una serie de deícticos y de ticoscopias:

El cielo a esta gente ayuda,
que en las voces que publican
–pues la vitoria se aplican–
no queda el negocio en duda.
Ya se trocó el estandarte
a quien el moro siguió
y el del cristiano ocupó
del nuestro la misma parte.
Y aun hacia mí viene gente...
¡Si los vencedores son!
¡Qué alegres! ¡Qué en escuadrón!
¡Qué presto, qué fácilmente!
(vv. 47-58, papel n. 21²)

Al contrario, en *P*, donde el personaje de Erminia no vuelve a aparecer en la que fue la IV jornada, la descripción ticoscópica del

asalto cruzado a las murallas de Jerusalén es mucho más larga y ocupa un cuadro entero (vv. 2399-2578), protagonizado también, como el que abre la comedia, por las figuras alegóricas de Jerusalén, Trabajo y Esperanza, a las que se añaden la Libertad y el Contento. Como en el caso anterior, no podemos tener la seguridad de que en *Jerusalén N* se haya eliminado este cuadro; pero lo cierto es que las redondillas citadas arriba de Erminia parecen destinadas a sustituir las descripciones ticscópicas de *P*, aunque de forma muy condensada; y en todo caso parece difícil que coexistieran en el mismo texto estas escenas protagonizadas por Erminia y el cuadro protagonizado por los personajes alegóricos. Puestos a buscar una razón de esta sustitución, una vez más se nos ocurre el motivo obvio del ahorro de actores (cinco son los que requiere el cuadro de *P*). Además, escenificar en el final un ulterior reencuentro entre Erminia y Tancredo añadiría *pathos* dramático al desenlace, conectándose de forma lógica a la penúltima réplica de Erminia en la escena del encuentro nocturno con Tancredo en la III jornada: «Que si la ciudad tomaras, / de tu Erminia no te olvides: / no en librarla te resumas, /que no es esto lo que ruego; /mas que este natural fuego /con artificios consumes [...]» (vv. 297-302).²²

Si la hipótesis que acabo de avanzar fuera cierta, la eliminación de los cuadros con figuras alegóricas podría considerarse un ulterior argumento en favor de la posterioridad cronológica de *Jerusalén N*. A la altura de 1586 este tipo de secuencias y de personajes ya se percibirían como arcaicos, sobre todo en una obra que no se presenta como una tragedia sino que mezcla caracteres trágicos (tema épico, personajes elevados) con caracteres cómicos (personajes bajos, elemento amoroso).²³

Sin olvidar nunca el carácter conjetural de todo lo dicho hasta aquí, las intervenciones que el texto fragmentario de la que seguimos llamando *Jerusalén N* manifiesta o parece manifestar apuntan en suma a

²² Que en *P* suena así: «que si tomas la ciudad / de mí quieras acordarte, /y no para cautivarme, /pues ya me tienes cautiva, /mas para abrasarme viva, /pues que gustas de acabarme» (vv. 1973-1978).

²³ Sobre la relación de *La Conquista de Jerusalén* con el modelo de la tragedia, véase Fausta Antonucci, «Le siège d'une ville comme sujet dramatique dans les premières années de la *Comedia Nueva* et son lien à la tragédie», en Florence d'Artois y Anne Teulade (eds.), *La tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Genève, Droz, 2016, en prensa.

la misma dirección que las modificaciones estudiadas por Luigi Giuliani en el manuscrito 14.629 BNE de la *Isabela* de Argensola (*Tragedia intitulada de Isabela y Lupercio*): reducción de las tiradas poéticas, omisión del prólogo pronunciado por la figura alegórica de la Fama, desarrollo escénico de secuencias monologales transformadas en dialógicas, reescritura de enteros papeles.²⁴ Si en el caso estudiado por Giuliani las numerosas intervenciones se deben a un autor de comedias, en el caso de *La conquista de Jerusalén* los datos expuestos arriba, en el apartado 2, parecen más bien apuntar a una reescritura cervantina. No sabremos nunca si esta reelaboración de la pieza, que conllevó la refundición de enteras secuencias, la adición y la probable eliminación de otras, y una reorganización global de la acción dramática, se hizo a instancias de un autor de comedias que habría pedido la ayuda del dramaturgo para que la comedia tuviese más éxito; o si, tras haber entregado el manuscrito de *P* a una compañía, el dramaturgo volvió a escribir la pieza para otra compañía, a partir de una traza que habría guardado (hecho que explicaría por qué en *N* no se repite ni un verso de *P*, sino a lo sumo palabras aisladas).²⁵

Por otra parte, los papeles de actor nos muestran en algunos momentos un texto todavía en parte fluido, con variantes, como si el dramaturgo (o, en este caso, más bien el autor de comedias) todavía no

²⁴ Luigi Giuliani, «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de L. Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. ix-ccxxxv: clxiv-clxxix.

²⁵ En un interesante artículo («Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Anthony Close et al. (eds.), *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254) Agustín de la Granja defiende que Cervantes, en el primer periodo de su producción teatral, se interesó por el mundo de los representantes hasta el punto de mostrar «celo, convertido en *actor* de sus propios textos, por conseguir una puesta en escena impecable de al menos un par de obras suyas – *Los baños de Argel* y *La casa de los celos* –, participando activamente en los montajes» (p. 228); así como habla más adelante «de la implicación (aún no bien conocida ni estudiada) que Cervantes pudo llegar a tener como “hombre de tablas”, en contacto con grupos de colegiales aficionados o compañías profesionales, conocedor profundo de cada uno de los espacios físicos de los primeros corrales de comedias, dando instrucciones durante los ensayos y montando, en una palabra, sus propias obras» (p. 231). Se trata de hipótesis muy sugerentes, sobre todo a la luz de lo que vengo conjeturando en estas páginas, pero, todo hay que decirlo, sin respaldo documental; como tampoco tiene respaldo documental la hipótesis de que Cervantes le vendiera *La conquista de Jerusalén* al autor Nicolás Ríos «en el mes de junio de 1586, durante una breve estancia en Sevilla» (p. 241).

se hubiese decantado por la versión definitiva a adoptar. Me refiero por ejemplo a la réplica escrita en el *verso* del papel de Erminia de la III jornada (n. 21¹), que se abre con el pie *deseo*, y que debe sustituir con toda evidencia la réplica que se abre con el v. «Del peligro no temas, pobre infanta» (v. 98), precedida por el pie *daño*, borrado y sustituido por *deseo*. Una probable reescritura de las palabras de su interlocutor Alzardo, al cambiar la palabra-rima del terceto, obligaría (¿al dramaturgo? ¿al autor de comedias?) a construir otros tercetos ajustados a la rima *deseo*. Me refiero también a la réplica copiada al final del papel de Solinda, después de la raya y de la palabra «fin», por otra mano, la misma que copia el papel de Teodoro (n. 42¹), recogido inmediatamente después en la carpeta de la BNE. Se trata de los tres últimos versos de una redondilla, cuyo primer verso terminaba en «das» (que es el pie que la precede y que debe ser la parte final de un interrogante pronunciado por el rey de Jerusalén): «Mal podré yo aqueso darte / que la imagen está en parte / donde jamás la verás». Podemos colegir que se trata de una réplica de Solinda, que correspondería (solo parcialmente) a las siguientes redondillas de *P*:

Cuando me atreví a roballa [la imagen]
y al peligro me dispuse,
en mi corazón propuse
de nunca jamás tornalla.
Y porque amenaza o ruego
no torciese mi intención,
con seguro corazón
di la imagen santa al fuego.
(vv. 448-455)

O quizás se trate de una réplica de Teodoro que correspondería a este pasaje de *P*:

REY ¿Y adónde está? [la imagen]
EUSTAQUIO Dila luego...
REY Dime, ¿a quién?
EUSTAQUIO Señor, al fuego.
(vv. 517-518)

Más ejemplos de correcciones y añadidos se encuentran en el papel de Godofre (una réplica añadida al margen, que corresponde a los vv. 123-124 de la edición de Vaccari; muchas tachaduras en la parte

que corresponde al tercer cuadro de la tercera jornada), y al comienzo del papel de Erminia de la II jornada. En el papel de Godofre, hacia el final del segundo cuadro de la III jornada, hay una llamada al margen, en correspondencia de dos versos, que no parece destinada a sustituir parte del texto (no rima con ninguno de los versos de la quintilla), sino más bien se presenta como una pregunta dirigida, según se lee al pie de la hoja, «al d[ic]ho s[e]ñor Rodrigo», sobre «qué harma es esa». Los versos anotados decían: «Y Xarcelio una celada / entre cuantas mías vea / escoja con una espada; / para Argante otra persea / le será a su gusto dada» (vv. 151-155). No resulta probable que el autor de la anotación ignorara qué armas son la celada o la espada, pero es posible que no entendiese el extraño «persea» (metátesis por «presea») e imaginara que se trataba de un arma desconocida por él, pidiendo explicaciones al «dicho señor Rodrigo».

Resumiendo, es más que probable que, a la intervención del dramaturgo en la reescritura de la versión originaria de *La conquista de Jerusalén*, se sumaran intervenciones de un autor de comedias; algo lógico y coherente con la motivación misma de tal reescritura. De hecho, la manipulación que dio como resultado *Jerusalén N* no puede asemejarse a un caso de autocorrección del dramaturgo como el que estudia Marco Presotto en el manuscrito autógrafo del primer acto de *La mayor virtud de un rey*, de Lope de Vega.²⁶ No se trata aquí de retoques, de palabras o versos cambiados, sino de una reescritura radical que, por su misma extensión, no debió de obedecer a las razones literarias del *labor limae*, sino a exigencias concretas de alguna compañía, como ya he sugerido. Un caso análogo sería el del manuscrito parcialmente autógrafo de la tercera jornada de *Cada uno para sí*, de Calderón de la Barca, estudiado por Ruano de la Haza, en el que el dramaturgo reescribe una parte consistente de texto para paliar la pérdida de 400 versos en el manuscrito que obraba en poder de la compañía de Antonio de Escamilla, autor con el que Calderón

²⁶ Marco Presotto, «La mayor virtud de un rey. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, LIX, 3-4 (1999), pp. 349-371; y «La mayor virtud de un rey. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 275-321.

mantenía desde hace muchos años una relación de amistad y colaboración.²⁷

Dado el carácter conjetural de muchas de las afirmaciones y deducciones que se han hecho a lo largo de estas páginas, lo que me parece más útil para cerrarlas no es tanto una conclusión clásica como sencillamente señalar ulteriores direcciones de estudio que podrán llevar a resultados interesantes. En primer lugar, creo que se impone profundizar en el estudio de los papeles de actor, para comprobar las relaciones textuales con las comedias eventualmente conservadas a las que puedan reconducirse. En la carpeta de la BNE en la que se conservan los papeles de *La conquista de Jerusalén*, se conservan asimismo cuatro papeles que Pepi Badía reconoció como pertenecientes a *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, comedia en cuatro jornadas copiada para la colección manuscrita destinada, como *La conquista de Jerusalén*, a la biblioteca del Conde de Gondomar.²⁸ Pues bien, el papel que el anónimo recolector de la carpeta folia como 42², por creer que el Theodoro al que se refiere es el mismo Teodoro de *La conquista de Jerusalén* (papel foliado como 42¹), es en realidad el papel de un personaje de esa misma *Descendencia de los marqueses de Mariñán*, que se revela así ser la comedia de la que, junto con *La conquista de Jerusalén*, se ha conservado el mayor número de papeles de actor. Sin duda un estudio pormenorizado de la relación entre la comedia manuscrita y estos papeles podrá echar nueva luz sobre la transmisión textual de las piezas de teatro en esta temprana etapa de formación de la Comedia Nueva.

²⁷ José María Ruano de la Haza, «Introduction» en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí. A Critical Edition by José M. Ruano de la Haza*, Kassel, Reichenberger, 1982, pp. 3-141.

²⁸ Josefa Badía, *op. cit.*, pp. 87-89. La identificación de estos papeles con *La descendencia de los marqueses de Mariñán* le permite afirmar que dicha comedia fue representada por la compañía de la actriz Jerónima Carrillo, cuyo nombre se menciona en un soneto mutilado que ya habían editado Stefano Arata y Debora Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 5 (2002), pp. 25-68: 38.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Antonucci, Fausta (en prensa), «Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes», en *Actas del X congreso AISO* (Venecia, 14-18 julio 2014), Venecia, Edizioni Ca' Foscari.
- (2016), «Le siège d'une ville comme sujet dramatique dans les premières années de la *Comedia Nueva* et son lien à la tragédie», en Florence d'Artois y Anne Teulade (eds.), *La tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Genève, Droz.
- (2015a), «La estructura dramática del teatro cervantino de la 'primera época': una propuesta de análisis», *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 131-146 <http://www.aispi.it/magazine/issues/5-slash-2015-un-paseo-entre-los-centenarios-cervantinos/articles/la-estructura-dramatica-del-teatro-cervantino-de-la-primera-epoca-una-propuesta-de-analisis.pdf> (23-5-2016).
- (2015b), edición de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. I, pp. 1101-1195 (Texto); vol. II, pp. 182-194 (Lectura), 276-283 (Aparato crítico), 641-653 (Notas complementarias).
- (2014), «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* por Godofre de Bullón: un análisis comparado con *La Numancia*», en Guillermo Carrascón y Daniela Capra (eds.), «*Deste artife*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las Novelas Ejemplares*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 97-108.
- Arata, Stefano (1997), «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16, pp. 53-66 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002, pp. 127-139).
- (1996), «Teatro y coleccionismo teatral a finales del Siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 7-23 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 141-157).
- (1995), «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75.

- (1992), «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, pp. 9-112 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 31-126).
- Badía, Josefa (2007), *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Universitat de València (texto completo consultable en Tesis Doctorals en Xarxa, <http://www.tdx.cat/>, 23-5-2016).
- Baras Escolá, Alfredo (2010), «Los textos de Cervantes. Teatro», *Anales cervantinos*, 42, pp. 73-88.
- Brioso, Héctor (2009), «Introducción», en Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. H. Brioso, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 11-114.
- Cerezo Soler, Juan (2014), «*La conquista de Jerusalén* en su contexto: sobre el personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 32, pp. 33-49.---- (2013), «*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-93.
- Fernández López, Sergio (2015), «Lectura de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 73-84.
- Giuliani, Luigi (2009), «Las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola», en Lupericio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de L. Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. ix-ccxxxv.
- Granja, Agustín de la (1995), «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Anthony Close et al. (eds.), *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 225-254.
- Kahn, Aaron M. (2010), «Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?», *Journal of European Studies*, 40: 2, pp. 99-128.

- Presotto, Marco (1999), «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, LIX, 3-4, pp. 349-371.
- (2000), «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 275-321.
- (2015), «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 195-217.
- Rico García, José Manuel (2015), «Lectura de *El laberinto de amor*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 123-135.
- Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2011), «La *Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría», *Artifara*, 11 <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10> (23-5-2016).
- Ruano de la Haza, José María (1982), «Introduction» en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí. A Critical Edition by José M. Ruano de la Haza*, Kassel, Reichenberger, pp. 3-141.
- Vaccari, Debora (2015), «Cervantes entre actores. Los papeles de actor de la Biblioteca Nacional», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 713-765.
- (2006), *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea.

Apéndice

TABLA SINÓPTICA (MÉTRICA Y ACCIÓN DRAMÁTICA DE P Y N)

Tipo de estrofa	Acción	Tipo de estrofa	Acción
	Primera jornada P		Primera jornada N
octavas	Escena alegórica entre Jerusalén, el Trabajo, la Esperanza		
tercetos en cad.	El ejército de Godofre de Bullón acaba de llegar y de poner sitio a la ciudad.	octavas	Godofre, ante las murallas de Jerusalén, reza por la victoria del ejército cruzado y asegura a la ciudad que la rescatará del infiel.
lira-sextina	Anselmo y Teodoro, dos cautivos cristianos, comentan los antecedentes de la escena que se representa a continuación.	redondillas	El contenido del diálogo (no la letra) es el mismo que en P, pero se añade el relato del amor de Teodoro por Solinda y de su preocupación por ella. Anselmo huye y Teodoro se apresura a tratar de salvar a Solinda.
octavas	El rey Aladino manda matar a todos los cristianos por castigar el robo de una imagen de la Virgen que había sido colocada en la mezquita.		
redondillas	La cristiana Solinda se autoacusa del robo. Eustaquio, enamorado de Solinda, se acusa también para salvarla, pero el rey lo condena a morir junto con Solinda.		Solinda se autoacusa del robo de la imagen y lo mismo hace Teodoro. El rey los condena a entrambos y, ya atados en la hoguera, se dan la mano de esposos (hasta aquí la escena se desarrolla de forma parecida a P). Alguien (¿Clorinda?) trata de salvar a los dos jóvenes y Solinda trata de impedirselo, afirmando que prefiere la muerte a la vida.
	Segunda jornada P		Segunda jornada N
endecasílabos sueltos	Tancredo y Boemundo exploran la muralla de Jerusalén.		
octavas	Clorinda acaba de salvar a Solinda y Eustaquio y crítica la falsedad de los agüeros de Marsenio, a quien mata. Se ofrece como embajadora ante Godofre para pedir treguas en espera de la ayuda del Soldán de Egipto.		
redondillas	Erminia habla con su ayo Alzardo de su amor por el cristiano Tancredo.	redondillas	Igual que en P, pero con un texto diferente.
endecasílabos sueltos	Declara que quiere ir a visitarle al campamento cristiano disfrazada con las armas de Clorinda.		

tercetos encadenados	Boemundo y Tancredo vuelven de su expedición. Se encuentran con Enrique de Volterra, un cruzado disfrazado de árabe. Llega Clorinda para dar su embajada y, cuando se descubre, Tancredo se enamora de ella.		
redondillas	Monólogo de Tancredo enamorado.		
	Tercera jornada P		Tercera jornada N
endecasílabos sueltos	Charles y Fabricio, soldados cristianos, comentan la presencia en el campamento de Clorinda. Se van para mirar a:		
octavas	Godofre que escucha a los embajadores de Egipto y del rey de Jerusalén. Rechaza tanto las ofertas de paz del primero como la tregua que pide el segundo.	tercetos encad.	Godofre da lugar a los embajadores para que hablen.
endecasílabos sueltos	Los despide ofreciéndoles ricos regalos. Vuelven a mostrarse Charles y Fabricio para comentar lo sucedido.	octavas quintillas	Godofre rechaza la paz ofrecida por el embajador del Soldán de Egipto. Los despide ofreciéndoles ricos regalos.
tercetos encadenados	Erminia disfrazada pide a su ayo que vaya a llamar a Tancredo.	tercetos encad.	Igual que en P, pero con un texto diferente.
endecasílabos sueltos	Charles y Fabricio los sorprenden y llevan a Alzardo ante Tancredo. Alzardo le dice a Tancredo que una doncella lo espera fuera del campamento.		Godofre pregunta a Alzardo a qué ha llegado al campo cristiano, y da licencia a Tancredo para que vaya a encontrarse con la doncella, que al parecer es Clorinda.
redondillas	Tancredo va adonde le indica Alzardo esperando encontrarse con Clorinda. Erminia sola está reflexionando sobre su amor.	soneto redondillas	Queja de amor de Erminia. Erminia ve llegar a Tancredo. La situación que sigue es igual que en P, pero con un texto diferente.
octavas	Tancredo toma a Erminia por Clorinda declarándole su amor.		
redondillas	Desengaño mutuo y rechazo de Tancredo.		
	[Cuarta jornada P]		Cuarta jornada N
redondillas	Argente trata de disuadir a Clorinda que quiere ir al campamento cristiano para quemar las máquinas.		
romance á-a	Le cuenta su historia y su nacimiento, que ella desconocía.		
redondillas	Clorinda se reafirma en su propósito. Se viste de negro y pide a Argente que la acompañe. Llegados al campo empiezan a quemar las máquinas.		

endecasilabos suelos	Toca la alarma y salen los cristianos, entrando y saliendo para apagar el incendio. Clorinda vuelve a salir: quiere huir pero Tancredo la ve y la desafía sin reconocerla. Una vez apagado el incendio, Godofre manda que todos vuelvan a dormir para prepararse al ataque del día siguiente. Dentro se escuchan los ruidos del duelo entre Clorinda y Tancredo.		
redondillas	Con angustia, Tancredo reconoce a Clorinda en el guerrero al que acaba de herir mortalmente. Clorinda le pide el bautismo.		
octavas	Godofre inicia el asalto a la ciudad.	redondillas	Erminia es apresada por un soldado cristiano.
tercetos encadenados	Escena alegórica entre Jerusalén, Trabajo, Esperanza, Contenido, Libertad. Desciben en ticoscopia el asalto a Jerusalén del ejército cristiano y su victoria.		
	Salen Godofre y todo su ejército. Los cristianos quieren nombrar a Godofre rey de Jerusalén pero él se niega e invita a todos a entrar humildemente en la ciudad recién conquistada.	redondillas	Erminia presencia la victoria del ejército cruzado y, al parecer, vuelve a encontrarse con Tancredo.