



Notas sobre «La Conquista de Jerusalén» y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino

Stefano Arata

Dipartimento di Studi Romanzi
Università di Roma «La Sapienza»

A José María Casasayas.

Estas breves notas tienen un carácter heterogéneo: por un lado son la continuación de un estudio publicado hace algún tiempo en la revista *Criticón*, en el que discutía la posible paternidad cervantina de una comedia manuscrita, titulada *La Conquista de Jerusalén*¹, por otro, quieren ofrecer algunos datos desconocidos sobre la tradición textual de las dos comedias más antiguas de Miguel de Cervantes: *El Trato de Argel* y *La Numancia*.

Resumo brevemente los términos de la cuestión: *La Conquista de Jerusalén* es una comedia anónima, en tres jornadas, que se conserva manuscrita en la Biblioteca de Palacio de Madrid. Por razones métricas y estilísticas su fecha de redacción puede remontarse a los años 1581-1585. La pieza es una adaptación teatral de la *Gerusalemme liberata*, poema épico de Torquato Tasso, publicado en 1581. Los indicios que apuntan a una posible paternidad cervantina son muchos, aunque ninguno tiene el valor de prueba definitiva, a saber: 1) en su *Adjunta al Parnaso* (1614), Cervantes recordó haber compuesto a la vuelta del cautiverio argelino, junto con *El Trato de Argel* y *La Numancia*, una comedia llamada precisamente *La Jerusalén*; 2) la fecha de redacción de nuestra pieza se remonta a los primeros años 80 del siglo XVI, período al que hay que adscribir esa *Jerusalén* que Cervantes decía

haber compuesto en su juventud; 3) desde un punto de vista métrico y de técnica teatral, *La Conquista de Jerusalén* presenta sorprendentes concomitancias con *El Trato de Argel* y *La Numancia*; 4) el planteamiento ideológico de la pieza corresponde a las preocupaciones cervantinas a la vuelta del cautiverio de Argel: la aprensión por los cautivos todavía en mano de los piratas y la reanudación de la lucha antiturca en el Mediterráneo, momentáneamente abandonada por Felipe II a favor de la nueva política atlántica².

Los papeles de actor de una compañía de 1586

Con el nombre de *papel de actor* se indica en la jerga teatral la hoja manuscrita que utilizaban los representantes para aprender de memoria y ensayar un papel dramático determinado³. Estas hojas sueltas contenían sólo los versos que tenía que recitar un actor, con la división por jornadas y una señal (generalmente la última palabra de la réplica anterior) para saber en qué momento del diálogo había que insertar cada réplica. Se copiaban en grandes hojas de tamaño folio que el actor doblaba en cuatro y llevaba en la faltriquera para tenerlas a mano si se le olvidaba una réplica o si quería ensayar durante un viaje o antes de acostarse.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva, con la signatura 14.612/8, una carpeta con un centenar de estos papeles de actor de los años 80 del siglo XVI. Son hojas dispersas, acompañadas a veces del nombre del actor, y que proceden de comedias diferentes sin que se especifique en ningún caso el título de la obra, que hay que identificar, cuando es posible, a través del nombre de los personajes o de las réplicas⁴. Por uno de esos misteriosos caprichos del azar, en la carpeta de la Biblioteca Nacional se encuentran los papeles de actor de algunos personajes de *La Conquista de Jerusalén*: el de *Godofredo de Bullón* (núm. 20), el de *Erminia* (núm. 21), el de *Solinda* (núm. 41), el de *Teodoro* (núm. 42), todos muy deteriorados aunque todavía legibles. Las réplicas de estos cuatro personajes de *La Conquista de Jerusalén* no nos permiten reconstruir siquiera una escena completa de la comedia, sino simplemente sus intervenciones a lo largo de la obra, por un total de alrededor de 890 versos. No obstante, el cotejo de estas réplicas con las del manuscrito de Palacio nos proporciona una serie de datos de interés sobre la tradición textual de *La Conquista de Jerusalén*, que vamos a resumir a continuación.

Ante todo, los papeles de actor demuestran que *La Conquista de Jerusalén* circuló en dos versiones diferentes. En la gran mayoría de los casos, personajes, situaciones y secuencias son los mismos en el manuscrito de Palacio y en los papeles de actor de la Nacional. Sin embargo, es difícil encontrar una réplica idéntica en las dos versiones. A veces la réplica está

construida a partir de la misma estructura estrófica, pero con palabras completamente distintas, según una técnica típica en las refundiciones.

Una segunda observación se refiere a la datación de la pieza. Al final del papel de actor de Erminia, alguien, probablemente el autor de comedias de la compañía, apuntó:

*Este papel senpezó a ensayar sábado de la trinidad del
año de mil y quinientos y ochenta y seis sin saberse muy bien
y se hará el día del corpus primero venidero.*

Es decir, la actriz que interpretaba el personaje de Erminia tenía sólo cinco días (del Sábado víspera de la Santísima Trinidad al Jueves siguiente, día del Corpus), para repasar su mal aprendido papel⁵. No tiene que sorprender una anotación tan puntual en testimonios efímeros que ni siquiera indican el nombre de la comedia. Los contratos entre compañías y arrendadores eran muy pormenorizados e incluían a menudo cláusulas relativas a la duración y condiciones de los ensayos de cada actor⁶. Así, gracias a la pereza de la actriz que recitaba el papel de Erminia y a la que se supone posterior intervención del autor de comedias, tenemos la seguridad de que una versión de *La Conquista de Jerusalén* ya se representaba -o por lo menos se ensayaba- en el verano de 1586⁷.

Otro dato de interés que nos facilitan los papeles de la Biblioteca Nacional se refiere a la repartición en actos de la versión de 1586. Las hojas de Erminia y de Godofredo, dos de los protagonistas que intervienen en todos los actos de la comedia, están divididos en cuatro apartados con numeración progresiva, cada uno relativo a una jornada de la comedia, lo que confirma que la obra, en 1586, estaba repartida en cuatro actos.

Tenemos por tanto dos versiones distintas de *La Conquista de Jerusalén* la primera en cuatro jornadas, compuesta antes del verano de 1586, y cuyo texto queda reflejado en los papeles de actor de la Biblioteca Nacional (de ahora en adelante la llamaremos *Jerusalén N*), y otra versión, en 3 jornadas, que es la que se conserva en la Biblioteca de Palacio (que llamaremos *Jerusalén P*).

Así las cosas, sería muy fácil sacar una deducción a primera vista verosímil sobre la relación de filiación entre las dos versiones: se diría que tras haber circulado algunos años por los teatros una *Jerusalén* en cuatro jornadas, fue luego refundida y repartida en tres jornadas, adaptándola de esta forma a la nueva moda de las comedias tripartitas. *Jerusalén N* representaría el primer estadio del proceso y *Jerusalén P* el segundo y definitivo. Sin embargo, un análisis de los dos testimonios revela que esta hipótesis que

acabamos de formular es inviable y que, como se ha podido comprobar en otras ocasiones, el proceso de transmisión de los textos teatrales del Siglo de Oro es mucho más complejo de lo que dejan imaginar los testimonios supérstites, fragmentos mínimos de un mosaico que no siempre la filología está en condiciones de recuperar en su totalidad.

Empecemos por el testimonio en tres jornadas de la Biblioteca de Palacio. En esta versión (*Jerusalén P*), la división de versos por jornada es la siguiente: 1.^a jornada: 651 versos; 2.^a jornada: 676 versos; 3.^a jornada: 1.308 versos. El carácter hipertrófico del tercer acto revela que la actual repartición en tres jornadas de la comedia se debe a la sutura mecánica de las dos últimas jornadas de una versión anterior cuadripartita. La hipótesis está respaldada por una fuerte cesura temática y temporal entre la primera mitad del actual tercer acto (vv. 1-686) y su segunda mitad (vv. 687-1308) que deja traslucir el punto en que fue llevada a cabo la unión de las primitivas jornadas tercera y cuarta. Separando estas dos partes podemos restituir sin ninguna dificultad la antigua estructura de *Jerusalén P*: 1.^a jornada: 651 versos; 2.^a jornada: 676 versos; 3.^a jornada: 686 versos; 4.^a jornada: 622 versos, que encaja perfectamente con la extensión media de los actos de las comedias del período 1575-1585⁸.

También es importante recordar que la estructura métrica y escénica de *Jerusalén P* es muy arcaica y responde a una concepción del teatro en cuatro jornadas en boga en los primeros años 80 del siglo XVI. Se puede decir, por tanto, que *Jerusalén P* más que la refundición de una versión anterior en cuatro jornadas es, en realidad, el resultado de la adaptación de una obra en cuatro jornadas a una estructura tripartita, sin cambios radicales en la estructura métrica ni en la concepción teatral de la versión originaria. La adaptación se puede achacar a un autor de comedias que quiso presentar una vieja pieza en el nuevo marco de las comedias tripartitas, sin querer volver a escribir por completo toda la obra, sino simplemente fundiendo los últimos dos actos en uno y aportando mínimos retoques.

Vale aquí más que nunca el aforismo crítico-textual de *recentiores non deteriores*: el hecho de que *Jerusalén P* esté repartida en tres jornadas, mientras que *Jerusalén N* presenta una estructura en 4 actos, no supone automáticamente que *Jerusalén P* ofrezca en su conjunto una versión del texto posterior a *Jerusalén N*. Ambas, en realidad, son comedias en cuatro jornadas, con la diferencia que una de ellas (*Jerusalén P*) ha sido disfrazada de comedia en tres jornadas⁹. ¿Qué relación existe, entonces, entre *Jerusalén N* y *Jerusalén P*?

En líneas generales, podemos decir que las réplicas de *Jerusalén P* son estilísticamente más elegantes y están mejor construidas que las de *Jerusalén N*, cuyo estilo y hasta construcción sintáctica son bastante rudimentarios. Es más: 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* presenta lecciones más alejadas del texto italiano. Los ejemplos son varios, pero voy a citar aquí sólo los más significativos.

Las dos versiones reproducen fielmente el episodio de Olindo y Sofronia, que aparecía en el *Canto segundo* de la *Gerusalemme liberata*¹⁰, pero cambiándole el nombre a la pareja de amantes: en *Jerusalén P* los jóvenes cristianos se llaman Solinda y Lustaquio; en *Jerusalén N* aparecen como Solinda y Teodoro. Recordemos que en la *Gerusalemme liberata*, tras haber sido atado junto con su amada a la picota, el joven cristiano juega con la ambivalencia entre los lazos de amor y los lazos que le atan a él y a su amada en la pira:

*Composto è lor d'intorno il rogo omai,
e già le fiamme il mantice v'incita,
quand'il fanciullo in doloroso lai
proruppe, e disse a lei ch' è seco unita:
-Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori?
Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n' apparecchia iniqua sorte
Troppo, ah! ben troppo, ella già noi divide,
ma duramente or ne congiunge in morte*¹¹.

(*Gerusalemme liberata*, II, 33-34)

Las versiones adaptan la situación de la siguiente manera:

Jerusalén P

LUSTAQUIO.- *No penséis siento el rigor
de esta cuerda, oh gente cruda,
que más me aprieta y añuda
el fuerte braço de amor.
No pensé yo que éste fuera,
Solinda, el que nos juntara,*

*sino que amor ordenara
laçadas de otra manera.
Días ha, Solinda bella,
que te vi y te adoré.*

(I, vv. 560-568)

Jerusalén N

TEODORO.- *Bien supo el Rey que convino
atarnos de aquesta suerte
por dar lugar a la muerte
en su ordinario camino.
Que si esa presencia bella
en ese punto mirara
como la muerte llegara
a quien se mirara en ella,
que aunque mi vida ofrecí
no pude salvar tu vida
y así nace en una herida
entrambas muertes en mí.*

(papel núm. 42; fol. 2r.B)

Resulta claro que el dramaturgo de *P* trabaja con el texto de la *Gerusalemme* bajo los ojos, traduciendo y adaptando la octava de Tasso. El juego sobre los lazos de amor y los que atan a los dos mártires (*Altre fiamme, altri nodi Amor promise, / altri ce n'apparecchia iniqua sorte*) pasa directamente a la réplica de Lustaquio (*No pensé yo que éste fuera, / Solinda, el que nos juntara, / sino que amor ordenara /laçadas de otra manera*). En *Jerusalén N*, en cambio, a pesar de producirse la misma situación dramática, el calco desaparece por completo.

Siempre en el mismo episodio de la *Gerusalemme*, Olinda se niega a confesar al rey el paradero de la imagen de la Virgen que ella misma dice haber robado:

*Qui comincia il tiranno a risdegnarsi;
poi le dimanda: -«Ov'hai l'imgo ascosa?»-
-«Non la nascosi»- a lui risponde- «Io l'arsi,
e l'arderla stimai laudabil cosa;
cosí almen non potrà piú violarsi
per man di miscredenti ingiuriosa.
Signore, o chiedi il furto, o'l ladro chiedi:
quel no'l vedrai in eterno, e questo il vedi»¹².*

(*Gerusalemme liberata*, II, 24)

En las dos versiones la situación queda adaptada de la siguiente manera:

Jerusalén P

SOLINDA.- *Cuando me atreví a rroballa,
y al peligro me dispuse,
en mi corazón propuse
de nunca jamás tornalla
Y porque amenaza o rruego
no torçiese mi intención,
con seguro coraçón
di la imagen santa al fuego.
Y fue bien que se abrasase
en el fuego aquel rretablo
antes que en poder del diablo
y en el tuyo se entregase.
Así que ya es por demás
poner aquí tu cuidado,
que si el ladrón has hallado
el hurto no le hallarás.*

(I, vv. 448-463)

Jerusalén N

SOLINDA.- *Yo soy sola quien hurté
la imagen en quien confío
no mirando al riesgo mío
por lo que debía a mi fe.
Sola soy culpada en ello,
y sola vengo a pagallo.
Quien se atrevió a confesallo
pudo atreverse a hacello.*

(papel núm. 41; fol. Ir.A)

La estructura simétrica de los últimos dos versos de la octava de Tasso (*Signore o chiedi il furto o'l ladro chiedi: / quel no 'l vedrai in eterno, e questo il vedi*) vuelve a aparecer en los últimos dos versos de la réplica de *Jerusalén P* (*que si el ladrón has hallado / el hurto no le hallarás*), pero no atañe a la adaptación del otro testimonio, *Jerusalén N*, que simplemente resume en dos prosaicas redondillas el juego de antítesis de la articulada argumentación de Solinda.

En lo que se refiere a la construcción de las escenas y de las secuencias, *Jerusalén N* presenta, en cambio, secuencias procedentes de la fuente italiana que faltan en *Jerusalén P*.

Siguiendo el modelo de Tasso, el episodio de Olindo y Sofronia concluye, en *Jerusalén N*, con la llegada de Clorinda que libera a los dos jóvenes¹³. En cambio, *Jerusalén P* suprime la secuencia de la intervención liberadora de Clorinda, insertando su narración en una réplica retrospectiva de la misma Clorinda, que cuenta por qué había liberado a los dos jóvenes¹⁴.

¿Qué podemos deducir de todo esto? Resulta evidente que el proceso de redacción de la pieza ha tenido diferentes fases, la obra ha sido varias veces remozada y que *Jerusalén P* y los fragmentos de *Jerusalén N* son eslabones que no nos permiten reconstruir en su entereza todo el proceso. Lo que se puede hacer es avanzar una hipótesis plausible del proceso de redacción de la obra, basándonos en los datos que hemos reunido y en lo que sabemos del proceso de transmisión de textos del Siglo de Oro. Una primera redacción de *La Conquista de Jerusalén* fue seguramente en cuatro jornadas. Puesto que el poema se publicó en febrero de 1581 y sabemos que la pieza ya se representaba en junio de 1586, estas dos fechas representan respectivamente los términos *post quem* y *ante quem* de su composición. 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.

Estas réplicas presuponen la intervención de un personaje desconocido a Solinda (*Señor, quienquiera que seas*) que impide la ejecución y libera a la joven, tal y como ocurría en la *Gerusalemme liberata*. Sabido es que Clorinda viste armadura, y ésta es la razón por la que Solinda cree en un primer momento haber sido liberada por un caballero.

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*.

Un nuevo fragmento teatral cervantino

Para determinar la autoría de *La Conquista de Jerusalén*, *Jerusalén N* no nos ha sido de gran ayuda. Confirma simplemente algo que se había conjeturado a través del análisis del manuscrito de Palacio, a saber, que la obra debía de haber circulado anteriormente en cuatro jornadas y que fue compuesta entre 1581 y 1586.

Si *Jerusalén N* no aporta ningún dato de interés sobre la paternidad de la obra, el examen del fajo de papeles de actor conservado en la Biblioteca Nacional nos depara una pequeña sorpresa sobre la relación entre *La Conquista de Jerusalén* y la obra cervantina. Al lado de los papeles de actor de Erminia, Godofredo, Solinda y Teodoro, se encuentra el papel de actor relativo a una figura alegórica -*la Ocasión*- de una comedia sin especificar¹⁵. Por el nombre de la figura alegórica y por las réplicas no ha sido difícil identificar la pieza en que estaba insertada esta parte: es *El Trato de Argel* de Cervantes, la primera obra que el escritor escribió a la vuelta de su cautiverio argelino¹⁶.

Sabido es que *El Trato de Argel* nos ha llegado a través de dos manuscritos, conservados respectivamente en la Hispanic Society y en la

Biblioteca Nacional (ms. 14.630). Desde un punto de vista textual, el papel de actor de *la Ocasión* procede de un manuscrito afín al de la Biblioteca Nacional¹⁷.

La presencia de este fragmento desconocido del teatro cervantino -que por otro lado confirma que *El Trato* fue efectivamente representada en la época-, nos da una idea de las sorpresas que todavía nos puede deparar el estudio de los fondos teatrales manuscritos. 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. Por el momento no podemos dar una respuesta, sino simplemente reunir y acumular indicios, rastros y huellas de este teatro perdido.

El manuscrito de *La Numancia* y el manuscrito de *La Conquista de Jerusalén*

Cuando en 1962 don Antonio Rodríguez-Moñino rescató de los fondos de la Hispanic Society una copia manuscrita de *La Numancia* y de *El Trato de Argel* pareció que se iban a abrir nuevos caminos en el estudio textual del primer teatro cervantino¹⁸. El manuscrito recuperado resultaba ser el ejemplar utilizado por Gabriel Sancha para preparar la que fue la primera edición de las dos obras cervantinas, que se publicó en 1784. Como ya se podía deducir por la edición dieciochesca, el testimonio de la Hispanic Society presentaba una versión del texto de *La Numancia* discrepante en muchos puntos de la que ofrecía el otro manuscrito de la obra, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 15.000.

A raíz del descubrimiento de Rodríguez-Moñino, se imponía un atento cotejo de los dos testimonios -el de la Biblioteca Nacional y el del Hispanic Society-, que pudiese desembocar en una edición crítica de esta obra maestra del teatro cervantino. Por desgracia, durante estos últimos treinta años los estudios cervantinos se han aventurado por derroteros muy alejados de los problemas planteados por los dos manuscritos y sólo muy recientemente se ha intentado colmar esta laguna¹⁹. Significativo es el caso del ms. 15.000 de la Biblioteca Nacional, uno de los dos testimonios que nos han transmitido el texto de *La Numancia*. Algunos investigadores se han ocupado de su relación con el de la Hispanic Society, pero nada sabemos de su historia²⁰. ¿De dónde procede el manuscrito? ¿Se trata de una copia que ha corrido por los corrales? ¿Cuándo fue redactado? ¿A quién perteneció?

Con su acostumbrado celo bibliográfico, Cayetano de la Barrera, quien lo descubrió en 1852 y a quien perteneció antes de pasar a la Biblioteca Nacional, antepuso al manuscrito unas páginas autógrafas en las que daba cuenta de las circunstancias del hallazgo. Merece la pena reproducir aquí algunos párrafos de la noticia del erudito bibliófilo, conservando su peculiar grafía:

«En mayo del año 1852 compró D. Tiburzio González, comerciante de libros de esta capital, los que habían pertenecido a D. Manuel Tejada, artífice relojero que fue en la misma, reunidos por su viuda; i entre ellos ocho antiguos mss. de comedias españolas que reservó para mi con amistosa atención.

Hallábanse quando los adquirí, sueltos, sin indizios de haber estado encuadernados juntos, ni en otras piezas, i perfectamente conservados. Presentan en su parte material ziertos caracteres comunes: sus letras, sin embargo, son varias; todos de fines del siglo XVI o prinzipios del inmediato.

Tres de estas comedias son del insigne Lope de Vega Carpio: una de ellas, escrita y firmada de su mano en Alba de Tormes; enero de 1594; otra en parte escrita i corregida por él, i la tercera toda de mano diferente. Quatro son anónimas i de ellas tres ineditas i desconozidas. La octava de estas piezas, en el orden que vamos siguiendo, es la contenida en el presente volumen: «La Numancia» del inmortal Cervantes.

(pp. 2-3)

«Ofreze el presente ms. de «La Numancia», según ya llevamos indicado, ciertos caracteres en su parte materiales comunes con los que presentan los otros siete mss. que se hallaron juntamente. Tales son: la manera o fórmula del encabezamiento; el término con la palabra 'finis'; el llevar como por adorno ziertas rubricas al frente i al fin, i el carezer de foliatura.

(pp. 3-4)

Como muy oportunamente observaba La Barrera los ocho manuscritos presentan características comunes y fueron redactados según un diseño gráfico muy preciso y predeterminado. Lo que La Barrera no podía saber es que los

ocho manuscritos que él había adquirido, y entre ellos el de *La Numancia*, pertenecían a una familia de manuscritos teatrales que reúne alrededor de sesenta piezas, todas de finales del siglo XVI, hoy conservada en su mayor parte en la Biblioteca de Palacio de Madrid. Esta colección, que en la época de La Barrera todavía no era conocida, se formó en los últimos años del siglo XVI y perteneció a Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, corregidor de Toro (1598-1601) y posteriormente de Valladolid (1602-1605)²¹.

Pues bien, lo curioso es que se trata de la misma colección que nos ha transmitido *La Conquista de Jerusalén*. Aunque no es un mismo copista el que ha llevado a cabo la transcripción de *La Numancia* y de *La Conquista de Jerusalén*, ambos manuscritos presentan características gráficas similares. Más aún, el copista que transcribe *La Numancia* se puede identificar sin dificultad con aquel Zarate que, en la misma colección, firma la copia de *Los Donaires de Matico* de Lope de Vega, y cuya técnica de trabajo ha sido bien estudiada por Marco Presotto²².

La adscripción del manuscrito de *La Numancia* a la colección teatral del conde de Gondomar, el hecho de que presente los mismos rasgos codicológicos de otros manuscritos, entre ellos el de *La Conquista de Jerusalén*, nos permite reconstruir algunos eslabones de su historia textual. Es muy probable que al igual que toda la colección del conde de Gondomar, la copia de *La Numancia*, conservada en la Biblioteca Nacional fuese redactada en la última década del siglo XVI, más precisamente en el período 1590-1596²³. En esos años, algunos copistas llevaron a cabo por encargo la copia de una serie de manuscritos de comedias que habían corrido por los teatros en los años anteriores. Algunas de estas piezas están todavía en cuatro jornadas y pertenecen a los primeros años ochenta del siglo, otras son de Lope de Vega, de su primera época, entre ellas *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*, que se considera la más antigua de toda su producción y que ha llegado hasta nosotros sólo a través de este manuscrito de la colección Gondomar. Buena parte de estos manuscritos descienden de copias de actores y presentan los errores típicos de los manuscritos que han corrido por los escenarios. Un detallado estudio codicológico de la colección creo que podrá depararnos todavía numerosas sorpresas.

Sabemos, además, que en un primer momento los manuscritos del conde de Gondomar estaban reunidos en varios volúmenes según un orden temático, y sólo posteriormente algunos de estos textos -entre ellos *La Conquista de Jerusalén*- se desglosaron y vendieron. De haber aparecido *La Conquista de Jerusalén* y *La Numancia* juntas en la misma colección, es muy posible que la atribución cervantina de *La Conquista* hubiese resultado inmediata a los ojos de los eruditos, dado el fuerte parecido métrico y estilístico de las dos piezas y

por el hecho que Cervantes contaba haber compuesto a la vuelta del cautiverio «*Los Tratos de Argel, La Numancia, ... La Jerusalén...*».

Concluyo estas breves notas con una observación de carácter general. Los estudiosos del teatro áureo, sobre todo el de finales del siglo XVI, chocan a menudo con el problema de la pérdida de la mayoría de los testimonios. Las piezas supérstites de este inmenso naufragio se reducen a pocos centenares de manuscritos diseminados por la vasta geografía de las bibliotecas europeas y americanas. Si cada manuscrito, analizado aisladamente, nos parece mudo y enigmático (la gran mayoría están sin fechar, sin nombre de autor y sin indicación de procedencia), en el momento en que conseguimos establecer relaciones codicológicas o de filiación entre manuscrito y manuscrito asistimos a una interesante metamorfosis: de inertes piezas arqueológicas estos fragmentos van transformándose en entidades históricas que nos ayudan a contrarrestar algo el silencio del tiempo. En el caso que hemos analizado, vemos cómo los aspectos codicológicos de un manuscrito anónimo de la Biblioteca de Palacio (*La Conquista de Jerusalén*) permiten arrojar algo de luz sobre la tradición textual del primer teatro cervantino y recuperar un fragmento desconocido de su teatro (el papel de actor de *El Trato de Argel*). Al mismo tiempo, los testimonios cervantinos con los que nos hemos topado siguiendo las huellas del manuscrito de Palacio, parecen respaldar, por su parentesco material y su común historia textual, una posible paternidad cervantina de *La Conquista de Jerusalén*.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

