

El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales

Alejandro García-Reidy

1. El licenciado Francisco de Rojas, poeta, copista y enmendador

Los manuscritos constituyen, junto con la puesta en escena y la edición impresa, los pilares de la circulación y consumo del teatro en la España de la Alta Edad Moderna¹. Quienes manejan este corpus del patrimonio dramático, bien para estudiar manuscritos concretos o bien para recurrir a ellos a la hora de preparar ediciones críticas, se encuentran con cierta frecuencia con testimonios donde, además de las correcciones *in itinere* o *a posteriori* del dramaturgo o copista principal, aparecen anotaciones, correcciones o marcas de otros poseedores del manuscrito. A veces se trata de profesionales del teatro que los utilizan para preparar una puesta en escena, a veces se trata de aficionados que los usan como soporte para leer el texto y hacen anotaciones puntuales. En este artículo me voy a centrar en un caso un tanto atípico, el del licenciado Francisco de Rojas, uno de los numerosos copistas que pueblan el universo del teatro áureo y cuya peculiar caligrafía y tinta rojiza aparece salpimentada en forma de intervenciones y enmiendas en casi un centenar de manuscritos (Greer, 2014: 29-30). Si bien este poeta-copista no es en absoluto desconocido para los espe-

¹ Este artículo se ha beneficiado de la financiación de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal convocatoria 2016 y referencia RYC-2016-21174) y del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

Alejandro García Reidy, University of Salamanca, Spain, alreidy@usal.es, 0000-0003-4565-3438
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alejandro García-Reidy, *El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales*, pp. 87-112, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.05, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

cialistas, sus intervenciones en manuscritos no han merecido hasta la fecha un acercamiento específico y de conjunto. Los objetivos de este artículo son ofrecer un panorama de su actividad que la contextualice en dinámicas concretas de los manuscritos teatrales en la primera mitad del siglo XVII, sistematizar la naturaleza de sus enmiendas en el diálogo teatral y llamar la atención acerca de la huella invisible que la labor del licenciado Rojas ha dejado en diversas ediciones del teatro clásico español.

Lo poco que sabemos acerca del licenciado Rojas lo reunió Cotarelo y Mori hace más de un siglo en su monografía sobre el dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla (Cotarelo y Mori, 1911: 273-274). Esta información proviene de unos pocos documentos de la época y de los datos que el propio licenciado Rojas incorporó a algunos paratextos de los manuscritos de sus obras. El perfil biográfico lo resume muy bien Héctor Urzáiz:

Muy pocas son las noticias sobre la vida de este licenciado Francisco de Rojas, confundido en muchas ocasiones con su casi homónimo, el famoso dramaturgo Francisco Rojas Zorrilla. El licenciado Rojas nació en Madrid a comienzos de 1590; en 1641 era capellán menor del Hospital General. Este sacerdote, apasionado del teatro, corrigió y censuró obras teatrales de diversos ingenios de la época (Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán), y él mismo fue autor de algunas comedias devotas y autos sacramentales, de escaso valor literario (Urzáiz Tortajada, 2002: 562).

A estos datos conviene añadir que Rojas falleció en Madrid en abril de 1663 (Cotarelo y Mori, 1911: 274) y que, como veremos, se movió por el mundillo literario de su tiempo.

Rojas fue un escritor ocasional. Aparentemente compuso dos *Oraciones que nuestro señor enseñó a la madre Águeda de la Cruz, para sacar ánima del purgatorio*, hoy perdidas y publicadas en Madrid en 1623, como recogió Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos* (Pérez de Montalbán, 1632: 344v) y detalló Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (Antonio, 1783: 469). Además, conservamos seis piezas dramáticas, todas de temática religiosa, compuestas por Francisco de Rojas: tres comedias, *El martirio de santa Lucía, virgen y mártir* (autógrafo, compuesto en una semana de diciembre de 1632), *La huida a Egipto* (autógrafo, 1642) y *Nuestra Señora de la Novena, que está en San Sebastián, de Madrid* (copia de la primera mitad del siglo XVIII); así como tres autos sacramentales, *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza* (autógrafo, 1640), *La ascensión de Cristo, nuestro bien* (autógrafo, 1642) y *La purificación de nuestra señora y presente de su hijo benditísimo al templo* (autógrafo, 1642)². No tenemos noticias de represen-

² Para los detalles de estos manuscritos, remito al registro de *Manos* (Greer et al., 2019) dedicado al licenciado Francisco de Rojas. Un par de piezas más que se le han atribuido no tienen visos de haber salido de su pluma. Profeti pensó que *Los mártires de Valencia* podría ser obra del licenciado Francisco de Rojas (Profeti, 1976: 466), frente a la hipótesis de Cotarelo (Cotarelo y Mori, 1911: 252-254) de que el manuscrito existente agrupa fragmentos de dos comedias distintas de Juan Pérez de Montalbán y de Francisco de Rojas Zorrilla. El

tación de ninguna de estas piezas y los manuscritos conservados son originales en limpio y no presentan muestras de haber sido utilizados para ninguna puesta en escena. En el recto de la hoja de guarda del auto *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza*, Rojas anotó «toca un punto del nacimiento y otros, para fiesta de cruz» (Rojas, 1640: IIr). ¿Estaba pensando en que podría representarse el auto en el marco de la fiesta de la cruz de mayo? En el vuelto del mismo folio anota lo siguiente en relación con las dos leyendas hagiográficas en las que se basó para su auto: «hallará el curioso lector las dos historias en Villegas, primera parte del *Flos sanctorum* suyo, en los santos de España, etc.» (Rojas, 1640: IIv). Por lo tanto, todo indica que nos encontramos ante un dramaturgo que escribió principalmente para un público lector o, tal vez, para una representación ocasional de aficionados.

La principal actividad teatral de Francisco de Rojas fue la de copista y enmendador. A fecha de escribir estas páginas, junio de 2019, en la base de datos de manuscritos teatrales *Manos* (Greer *et al.*, 2019) figuran 87 manuscritos que pasaron por mano de Rojas porque dejó intervenciones autógrafas en ellos³. Este número, que puede parecer menor en el conjunto de los aproximadamente tres mil manuscritos teatrales del Siglo de Oro que conservamos, es muy elevado en comparación con aquellos a los que tuvieron acceso otros individuos de la época que no estaban profesionalmente vinculados a la escena. Estos manuscritos se dividen en un coloquio, un volumen que contiene 22 entremeses, 34 autos sacramentales y 51 comedias. Los dramaturgos representados en este corpus son numerosos: aparte de 22 textos anónimos, encontramos obras de una treintena de dramaturgos, de entre los que destaca Lope de Vega, con cerca de una veintena de obras que son suyas o que se han atribuido a él, y otros dramaturgos de primera línea como Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Mira de Amescua o Luis Vélez de Guevara⁴. Los géneros representados presentan un evidente peso hacia las obras de temática religiosa, pero encontramos también dramas históricos, comedias y dramas palatinos o los ya mencionados entremeses de Quiñones de Benavente. La mayoría de estos manuscritos no están fechados, pero aquellos que sí que lo están cubren un amplio arco cronológico, que abarca desde el manuscrito de *La famosa toledana*, de Juan de Quiros, fechado en 1591, hasta la copia del auto de José de Val-

hecho de que en la despedida de la comedia el dramaturgo se refiera a sí mismo como «don Francisco de Rojas» me hace descartar la autoría del licenciado Rojas. Urzáiz propone a Francisco de Rojas como posible autor del auto *La fe y San Agustín* a partir del hecho de que el título de en la portada sea de mano de Rojas (Urzáiz Tortajada, 2002: 562). Sin embargo, se trata de la única intervención de Rojas en este manuscrito y nada del texto hace pensar en que sea de su autoría.

³ Aunque Profeti atribuye a nuestro copista varias intervenciones del manuscrito parcialmente autógrafa de *El ejemplo mayor de la desdicha* (Profeti, 2001: 212-213), un cotejo minucioso de las mismas con la mano del licenciado Rojas me lleva a descartar esta identificación.

⁴ Véase el listado de registros correspondientes a cada manuscrito en *Manos* (Greer *et al.*, 2019), que podrá ir ampliándose en el futuro conforme se analicen nuevos testimonios.

divielso *Descensión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo*, terminada de hacer por el propio Francisco de Rojas en marzo de 1643. La mayoría de los manuscritos fechados, sin embargo, se localizan entre 1620 y 1635, por lo que Rojas tuvo acceso a ellos a partir de estas fechas. Mi tesis es que estos manuscritos pasaron por las manos de Francisco de Rojas hacia 1630-1643, cuando está fechada su actividad dramática y la mencionada copia del auto de Valdivielso, como desarrollaré a continuación.

De los 87 manuscritos que pasaron por manos de Rojas, cuatro de ellos los copió él por completo, es decir, ejerció como copista principal: uno es el mencionado auto sacramental de Valdivielso, al principio del cual añade la siguiente nota: «Compuesto por mi señor y grande amigo el Maestro José de Valdivielso, que haya gloria» (Valdivielso, *Descensión*: 1r), lo que invita a pensar que Rojas se movió entre círculos literarios: Valdivielso había muerto un lustro antes, en 1638⁵. El segundo manuscrito es del auto de Felipe Godínez *El ignorante discreto*, que incluye una referencia peculiar sobre su traslado en la que me detendré un poco más adelante. El tercer manuscrito es el de la comedia de Gaspar de Ávila *El venerable Bernardino de Obregón*, al final del cual añade Rojas lo siguiente: «Compuesto por Gaspar de Ávila en Madrid a 29 de diciembre de 1626» (Ávila, *El venerable*: 38r). Esta nota hace pensar que Rojas sacó su copia a partir del original de Ávila o de un testimonio derivado del mismo que incluyera la fecha en que se terminó de escribir. A ello apunta el cuarto manuscrito copiado completamente por Rojas, el auto sacramental de Lope de Vega *La adúltera perdonada*, pues al final indica: «de Lope de Vega Carpio, sacado de su original» (Lope de Vega, *La adúltera*: 19v). Parece, pues, que Rojas tuvo acceso a manuscritos de calidad. Aunque siempre debemos dudar acerca de la veracidad de afirmaciones del tipo «sacado de su original» dado que a veces no es cierto, sabemos que Rojas tuvo acceso a otros originales, como son dos autos sacramentales autógrafos de Juan Cajés (*El hospital de San Juan Roque* y *Los trabajos de José*), en los cuales figuran algunas intervenciones de mano de Rojas (Greer *et al.*, 2019: 1332, 1742)⁶. ¿Fueron estas copias sacadas por Rojas para compañías teatrales? La ausencia de intervenciones propias del uso de un manuscrito para puestas en escena profesionales me lleva a pensar que la respuesta a esta pregunta es no, aunque a veces se haya planteado esta posibilidad⁷.

⁵ En el manuscrito de otro auto de Valdivielso que también manejó Rojas, titulado *La locura*, al final añadió la siguiente nota: «del maestro Valdivielso, que haya gloria. Por diferente estilo que el de Lope» (Valdivielso, *Farsa*: IIr).

⁶ Todas las referencias a manuscritos que remiten a esta base de datos lo hacen indicando el número del registro del manuscrito, que se puede usar en el buscador para acceder al registro.

⁷ Así, George Peale señala que el manuscrito de la comedia de Luis Vélez de Guevara *El príncipe podador*, también conocida como *El príncipe viñador*, es «una copia en limpio (...) realizada para una compañía de actores», en cuya primera página figura un elenco de personajes y la anotación marginal «hácese con nueve - 9», referido al número de representantes mínimo necesario para una puesta en escena. En su descripción del manuscrito, Peale da a entender que todas las intervenciones en este manuscrito «dan una pista acerca de las circuns-

Estos son solo 4 de un total de 87 manuscritos a los que tuvo acceso Francisco de Rojas. ¿Qué pasa con el resto? Un número muy importante, más de un tercio del total, están vinculados a libreros que comerciaban con copias manuscritas de obras teatrales, que sacaron ellos o con ayuda de amanuenses contratados: 10 manuscritos fueron copiados total o parcialmente por el librero Diego Martínez de Mora, mientras que 21 fueron copiados o pertenecieron al librero Matías Martínez. El primero de estos libreros, Martínez de Mora, ha sido estudiado por Margaret R. Greer (2008) y Luis Iglesias Feijoo. Este último ha señalado cómo sus traslados de obras de Calderón «son con persistencia versiones muy fidedignas» (Iglesias Feijoo, 2014: 155), que incluyen lecturas que pueden considerarse superiores a las que presentan los impresos controlados por el propio dramaturgo. Iglesias Feijoo deduce a partir de esto que Martínez de Mora tuvo acceso directo a manuscritos de compañía gracias a contactos con autores, apuntadores o representantes (Iglesias Feijoo, 2014: 157). Me parece una hipótesis más que verosímil. La mayoría de los manuscritos que copió están fechados entre 1629 y 1635. Respecto de Matías Martínez, contamos con mucha menos información. Está documentado como librero de viejo en Madrid, cerca de las gradas de San Felipe, al menos en el período 1616-1632; aparentemente también ejerció un tiempo como impresor y falleció en 1634 (Agulló y Cobo, 2007). Paz y Melia situó su actividad como copista de manuscritos teatrales hacia 1630-1634 (Paz y Melia, 1934: 328), sin que podamos determinar exactamente el fundamento concreto de estas fechas, más allá de la posibilidad de que en 1632 copiara un manuscrito de la obra *La fuerza de Tamar*. Con todo, el período podría ser correcto si Matías Martínez ejerció su labor de copista con la misma intención que Diego Martínez de Mora, es decir, la de vender comedias a los lectores, en este caso en forma manuscrita, durante el período de diez años (1625-1634) en que estuvo vigente la prohibición de imprimir comedias en el reino de Castilla. Por las fechas presentes en los manuscritos vinculados a estos libreros, parece que este comercio de manuscritos teatrales fue especialmente intenso durante la segunda mitad de la prohibición. Estos dos libreros no son los únicos asociados a Francisco de Rojas. Sabemos que fue amigo del librero Francisco Lamberto, activo en Madrid al menos entre 1629 y 1646⁸. Nos informa de ello el propio Rojas en una nota inicial a su obra *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza. Auto del bienaventurado santo, san Lamberto*, escrita en 1640: «Dedicación, con que ofrecí y dediqué, al librero amigo, llamado Fran-

tancias de una representación en particular. La letra de dichos cambios es la de Francisco de Rojas» (Peale, 2008: 145). Sin embargo, esa nota y otras intervenciones en el manuscrito no me parecen de mano de Francisco de Rojas, cuya letra sí que se ve en el f. 12v, f. 13v, f. 18r, f. 19v, f. 20r y f. 25r.

⁸ De este librero de origen francés sabemos que estaba ya activo en Madrid hacia 1629 y que falleció en 1646; su hijo homónimo, también librero en Madrid, falleció en 1658. Para la fecha de inicio de la actividad de Francisco Lamberto en Madrid, véase la información recogida por Agulló y Cobo (1991: 149); la fecha del fallecimiento la ofrece Jaime Moll (1996-1997: 120-122).

c[isc]o Lamberto, este auto de san Lamberto mártir, que compuse a instancia suya y de su nombre» (Rojas, *El esclavo*: IIv). Como vimos antes, este auto fue compuesto con un público lector en mente. ¿Lo escribió Rojas para sus amigos más cercanos, como el propio Francisco Lamberto? ¿O también puede que Rojas tuviera intención de comercializar su texto a través de este librero amigo suyo? Me parece más verosímil la primera posibilidad.

Es llamativo que, de los 33 manuscritos copiados por Matías Martínez (o que le pertenecieron) que conservamos, en 21 de ellos hallamos intervenciones de Francisco de Rojas. ¿Acaso nos encontramos ante un ávido lector teatral, un escritor aficionado que fue también coleccionista y que se movió en el mundillo de consumidores de teatro, siendo un cliente habitual de libreros como Matías Martínez o de Martínez de Mora? Un caso muy interesante es el del manuscrito de *La famosa toledana*, de Juan de Quirós, una copia en limpio sacada con esmero y con una portada ricamente ilustrada (Greer *et al.* 2019: 0067), y que Abraham Madroñal (2014: 290, 302) piensa que pudo haber sido preparada para que las autoridades municipales de Toledo se la regalaran a Felipe II en 1591. Sin embargo, esta hipótesis choca con el hecho de que, décadas más tarde, esta pieza casi de coleccionista pasara por las manos del licenciado Rojas, lo que no tiene sentido si formaba parte de la biblioteca real. El destinatario del manuscrito ciertamente fue «un personaje principal» (Madroñal, 2014: 293) debido a la calidad del traslado, pero tuvo que ser alguien distinto al monarca, de modo que décadas más tarde pudiera llegar a manos de alguien como Francisco de Rojas y este pudiera incluso hacer anotaciones en él. Una explicación lógica es que el manuscrito, tras fallecer su poseedor original, se vendiera luego como parte de una almoneda y llegara a manos de un librero madrileño que comercializaba comedias manuscritas: así llegaría luego a manos de Rojas. La vinculación de Rojas con el mercado librero del teatro manuscrito también explicaría cómo pudo tener acceso a tantos textos, de autores tan variados y, en varios casos, a manuscritos originales.

Una nota al final de uno de los manuscritos copiados completamente por Rojas, el auto de Felipe Godínez *El ignorante discreto*, complica un poco más el panorama (Fig. 1). Al terminar el texto del auto, Rojas incluyó la siguiente nota:

casi a los fines de este auto, según esotro traslado, falta un paso, con estas señas – + , que pudo olvidarse sacar. Empieza «m^o p^o lección de lo que escribió / a los de Corinto Pablo». Pueden sacarle los que quisieren al trasladarle otra vez y asimismo otros versos si se hallan menos. Vale (Godínez, *El ignorante* s.d.: 23r).

«Esotro traslado» se refiere a otra copia de *El ignorante discreto* hecha por Diego Martínez de Mora en 1632, señalada como «original» (Godínez, *El ignorante* 1632: 27r; Greer *et al.* 2019: 1334), y en cuyo folio 25r encontramos la cruz añadida por Rojas para señalar el inicio del pasaje que faltaba en su propia copia. Por la redacción en forma impersonal de la nota de Rojas en su copia de *El ignorante discreto*, parece que la laguna no fue un error de traslado, sino que estaba presente en el testimonio que utilizó para su labor. Lo llamativo es que Rojas se refiere a otros usuarios futuros que podrían manejar tanto su copia como de la de Martí-

nez de Mora: «pueden sacarle los que quisieren al trasladarle otra vez y asimismo otros versos si se hallan menos» (Godínez, *El ignorante* s.d.: 23r). Es decir, Rojas no copió este auto solo para un uso personal, sino con la posibilidad en mente de que otras personas lo consultaran y de ahí su interés en indicar la existencia de una laguna, el lugar donde se encontraba y el testimonio alternativo de donde podrían recuperar el pasaje ausente. Esto implica que Rojas no era un mero cliente de librerías de comedias manuscritas por interés lector o afán coleccionista, sino que parece apuntar a que trabajó o colaboró con Diego Martínez de Mora, pues para que esa indicación tuviera sentido el futuro usuario del manuscrito copiado por Rojas debía acceder a ese otro traslado hecho por Martínez de Mora. Hay otro ejemplo que guarda conexiones con este: conservamos dos copias del auto sacramental de Lope de Vega titulado *Los acreedores*, una sacada por Matías Martínez y otra, que todavía no he podido consultar directamente y que se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma, aparentemente de mano de otro amanuense. Ambas presentan unas pocas intervenciones de Rojas: ¿por qué querría revisar dos copias de un mismo texto? ¿Significa esto que Rojas fue uno de los copistas colaboradores de Martínez de Mora y Matías Martínez? Se trata de una hipótesis plausible, ya sugerida por George Peale (Peale, 2014: 45-46), para explicar las características de estos manuscritos. El caso de *El ignorante discreto* apuntaría, además, a que los originales de los librerías eran usados para sacar copias para los clientes y no para ser vendidos directamente: de ahí que, más allá de la presencia de la mano del licenciado Rojas, no encontremos en los originales de Martínez de Mora o Matías Martínez huellas de otros poseedores. Si esta hipótesis es correcta, situaría el grueso de la labor de Rojas como interventor en manuscritos de autores ajenos en torno a la primera mitad de la década de 1630, cuando los librerías Matías Martínez y Diego Martínez de Mora más copias sacaron de comedias y cuando más activo estaría el mercado de compraventa de manuscritos teatrales dada la prohibición de publicar textos dramáticos. Esto explicaría también por qué las fechas de composición de las comedias que Rojas manejó no son posteriores a este período. Los manuscritos vinculados al licenciado y fechables con posterioridad al fin de la prohibición son o bien sus propias obras o bien la ya mencionada copia del auto de Valdivielso *Descensión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo* que Rojas sacó en 1643 y que parece ser un traslado para lectura personal⁹.

2. Rojas como enmendador

Esto nos lleva a la cuestión central de las intervenciones de Rojas en los manuscritos que manejó, que tal vez se deban a un interés por retocar los textos al

⁹ En el extenso paratexto que abre el manuscrito, y tras indicar que el poeta del auto fue amigo suyo, Rojas refiere que el manuscrito fue «trasladado por mí, el licenciado Francisco de Rojas, para mayor honra y gloria de Dios y de su benditísima madre, virgen antes del parto, en el parto y después del parto, y siempre virgen; virgen concebida sin pecado original a pesar de los herejes traidores» (Valdivielso, *Descensión*: 1r). Esta nota no parece corresponder para nada con una copia pensada para otras personas, sino a un uso propio.

revisarlos para su comercialización. Dichas intervenciones son de muy variada naturaleza, pues atañen a diferentes elementos que componen los manuscritos teatrales áureos. Podemos clasificarlas en tres grandes grupos:

- 1) intervenciones de preservación: copia completa del folio final, muy probablemente por desgaste del original, o reproducción de algunas palabras de difícil lectura¹⁰.
- 2) intervenciones en los paratextos originales: enmendando títulos; añadiendo variantes de título; añadiendo el elenco de personajes; aclarando el género de la obra¹¹; aportando notas sobre autorías, a veces correctas y otras no¹²; o retocando invocaciones¹³.
- 3) intervenciones en el texto, que pueden atañer tanto a las acotaciones como al diálogo teatral¹⁴.

Dada la temática de este volumen, me centraré en estas últimas para ofrecer un panorama de la naturaleza de las intervenciones de Rojas. Hasta la fecha, el acercamiento más completo a las prácticas de este amanuense lo encontramos en el estudio preliminar a la edición de María R. Álvarez Gastón y Rosario F. Cartés de la comedia de Felipe Godínez *El soldado del cielo, San Sebastián* (Álvarez Gastón y Cartés, 2006: 81-83). Dichas investigadoras señalaron la pre-

¹⁰ A veces algunos manuscritos llegaron a manos de Rojas parcialmente dañados y sus anotaciones sirven para recuperar el texto que no se puede leer bien. Es el caso del manuscrito de la comedia *Las Carnestolendas de Barcelona* (Greer et al., 2019: 1145), una copia en limpio que perteneció al librero Matías Martínez. El manuscrito estaba parcialmente dañado en el centro del margen de la encuadernación, de modo que una mano ya se había encargado de completar algunos versos ilegibles hoy en día. Francisco de Rojas hizo lo mismo en el f. 1r y en el f. 24r, completando un verso en cada uno.

¹¹ Por ejemplo, en un manuscrito de *El desengaño del mundo*, de Lope de Vega (Greer et al., 2019: 4854), Francisco de Rojas especifica que se trata de un auto.

¹² Por ejemplo, el manuscrito de *La belígera española* (Greer et al., 2019: 4606), obra de Ricardo de Turia publicada a su nombre en 1616, presenta una anotación de mano de Francisco de Rojas que atribuye erróneamente la obra a Luis Vélez de Guevara. En cambio, en una copia de *El mariscal de Virón* corrige la errónea atribución que figura en la primera hoja antes del título: «Dicen que es de Montalbán y no de Mira de Mesqua» (Greer et al., 2019: 1012). Por último, en la hoja que precede al texto del auto *La firmeza de la Iglesia*, Rojas anota lo siguiente: «Es excelentísimo de bueno y me pesa no tenga el nombre de su compositor» (Greer et al., 2019: 1018).

¹³ Por ejemplo, al final del manuscrito de la comedia *El clavo de Jael*, de Antonio Mira de Amescua, figura la invocación «Alabado sea el santísimo sacramento y la limpieza y pureza de la Virgen nuestra señora»; Francisco de Rojas añadió al final «concebida sin mancha de pecado original. ÷ ÷ Amen ÷ ÷» (Mira de Amescua, *El clavo*, 1630-1634: 35v).

¹⁴ La presencia de precisiones en las acotaciones sería otro elemento a favor de la posibilidad de que Rojas manejara estos manuscritos con mira a la lectura y no a la representación. Así, en el inicio de la mencionada copia cuidadosa de *La famosa toledana* (Greer et al., 2019: 0067), Rojas añade una acotación que aporta información sobre los personajes que están en escena y su vestuario, la cual es necesaria para informar a un lector del marco mínimo de acción, mientras que no lo es si se tratara de un manuscrito para profesionales del teatro.

sencia de numerosas intervenciones de mano del licenciado Francisco de Rojas en el único testimonio manuscrito de esta comedia, la cual denominaron «el plan corrector»

porque los cambios no son arbitrarios, sino que responden a estas características: intencionalidad, precisión y conocimiento profundo del texto de la comedia, rasgos que nos llevan a pensar en algún tipo de intervención por parte del propio autor, Felipe Godínez (Álvarez Gastón y Cartés, 2006: 82).

Aunque la tipología que las dos editoras presentan de las intervenciones de Rojas en esta comedia es muy correcto y detallado, estas apreciaciones generales de la labor de Rojas necesitan matizarse. En primer lugar, debemos descartar la idea de que Rojas recibió algún tipo de indicación de dramaturgos a la hora de llevar a cabo sus intervenciones: no hay indicio alguno en ninguno de los manuscritos conservados que así lo sugiera. En segundo lugar, el elevado número de intervenciones de Rojas en este manuscrito, lo que lleva a las mencionadas editoras a hablar de «plan corrector», no es la tónica general de la práctica de Rojas en el conjunto del corpus. En la mayoría de los casos, las intervenciones de Rojas en un manuscrito son muy puntuales, con una característica peculiar: se detecta en bastantes manuscritos una concentración de intervenciones en los inicios o finales de actos. Por ejemplo, en el manuscrito de la comedia de Luis de Belmonte *El diablo predicador* (Greer *et al.*, 2019: 1305), las dos intervenciones se encuentran en la portada y en el folio 53 (de un total de 56), mientras que en las anónimas *Fingir por conservar* (Greer *et al.*, 2019: 1017) y *Vencer con humildad el ambición del poder* (Greer *et al.*, 2019: 4388) solo hay intervenciones de Rojas en los primeros folios. Es como si, en bastantes ocasiones, Rojas tan solo leyera el inicio y el final de una comedia o se fijara con más atención en esos momentos de las obras. Esto alterna con unos pocos manuscritos donde la presencia de intervenciones de Rojas es más constante a lo largo del testimonio.

Aciertan plenamente las citadas editoras cuando refieren que las intervenciones de Rojas se caracterizan por la «intencionalidad, precisión y conocimiento profundo del texto de la comedia» (Álvarez Gastón y Cartés, 2006: 82). En aquellos manuscritos donde encontramos un mayor número de enmiendas de Rojas, estas denotan una lectura atenta de la obra. Esto no significa que no se le escapen erratas, tal y como encontramos, por ejemplo, en el folio inicial del manuscrito de *Los terceros de San Francisco*, preparado por Matías Martínez (Fig. 2). En este testimonio tan solo hay dos enmiendas de Rojas, presentes en los primeros versos de la comedia (Tirso de Molina, *Los terceros*: 1r):

Texto original	Texto enmendado por Rojas
Juez absoluto, sin pasión ni enojos, divino amor de veras y esperiencia, que entre contentos me celas los enojos, penas y celos con temor y ausencia.	Juez absoluto, sin pasión ni enojos, divino amor de ciencia y esperiencia, que entre contentos mezclás los enojos, penas y celos con temor y ausencia.

La segunda enmienda corrige un obvio error de copia de Matías Martínez, mientras que la primera intervención también ofrecería una mejor lectura al definir el amor como mezcla de «ciencia y experiencia», pareja más adecuada que «veras y experiencia». Sin embargo, en la última línea de ese mismo folio encontramos un verso defectuoso: «y no se alcanza / el temo donde falta la esperanza». Rojas no se dio cuenta de este error, bastante evidente en la lectura; Menéndez Pelayo lo enmendaría a «y no se alcanza / el término do falta la esperanza» (Lope de Vega, *Obras*, 1895: 427).

Respecto de las características de las intervenciones textuales del licenciado Rojas, el rasgo fundamental es que se trata de enmiendas *ope ingenii*. En primer lugar, la inmensa mayoría de los textos manejados por Rojas carecen de ediciones impresas o estas son muy posteriores. En segundo lugar, en aquellos pocos casos donde Rojas pudo consultar fuentes impresas encontramos con que no las sigue. Es el caso del manuscrito titulado *La fuerza de Tamar*, publicado con el título de *La venganza de Tamar* y atribución a Tirso en la *Parte III* de comedias del mercedario, publicada en Tortosa en 1634. Encontramos dos intervenciones de Rojas al principio de la comedia para enmendar el sentido de los versos. El manuscrito original lee:

	Más quiero Eliazer un hora de nuestra Jerusalén que cuantas victorias dan xpo., su nombre eterna fama.
ELI	Si fueras de alguna dama alambicado galán no me espanta en el ausencia te hiciera la guerra odiosa (Tirso de Molina, <i>La fuerza</i> : 1v)

Comparemos ahora el pasaje enmendado por Rojas y tal y como lee la *Parte III* de Tirso:

	Texto enmendado por Rojas		<i>Parte III</i> de Tirso (1634: 190r)
	Más quiero Eliazer un hora de nuestra Jerusalén que cuantas victorias dan a su nombre eterna fama.		Más quiero Eliazer un hora de nuestra Jerusalén que cuantas victorias dan a su nombre eterna fama.
ELI	Si fueras de alguna dama alambicado galán no me espantara en ausencia te hiciera la guerra odiosa	ELI	Si fueras de alguna dama alambicado galán no me espanto que la ausencia te hiciera la guerra odiosa.

Como podemos ver, la primera enmienda coincide con la lectura que encontramos en el impreso, pero no sucede lo mismo en el segundo caso, donde la

ta en su final. Rojas dio cuenta de ello en una nota incluida allí, que apunta asimismo a que Rojas intentó hallar un testimonio no corrupto: «Por no hallarse lo que falta, se aderezó de esta manera» (Vélez de Guevara, *La jornada*: 50v). A continuación, Rojas añadió al margen ocho versos de su invención que servían como cierre de la comedia y que no tienen nada que ver con la auténtica conclusión de la obra, conservada en una suelta.

El segundo gran grupo de intervenciones de Rojas son de carácter estético. Es decir, no son enmiendas con las que intente subsanar errores, sino que son modificaciones hechas sobre un texto que, en principio, es correcto. Con estas intervenciones Rojas introduce cambios estéticos a la obra, algunos pequeños, otro más extensos, que abarcan los siguientes fenómenos:

- incorporación de nuevas didascalias o acotaciones¹⁶;
- modificación de didascalias o acotaciones existentes;
- alteración del orden de palabras;
- sustitución de palabras sueltas o de grupos de palabras (a veces afectando la rima de los versos);
- sustitución de versos enteros;
- adición de versos nuevos.

Ofreceré dos ejemplos de estas intervenciones libres o libérrimas de Rojas. El primero de ellos es el manuscrito del auto sacramental de Lope de Vega *La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien*, copiado por Diego Martínez de Mora. Contiene bastantes intervenciones estéticas de Rojas, de las que destacaré dos: la primera es la adición de una redondilla hacia el final del auto, incorporada en el margen del f. 27r (Fig. 5). No podemos descartar la posibilidad de que Rojas tuviera delante de sí el manuscrito original y notara un salto de copia, restituyendo los versos originales. Sin embargo, el texto funciona perfectamente sin esos cuatro versos, que tan solo inciden en la idea del canto y baile que inmediatamente llevan a cabo unos pastores y que ya se menciona explícitamente en el verso anterior a la incorporación de la redondilla: «pues canta mientras bailamos» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 27r). Además, hay otras intervenciones en el auto que parecen deberse exclusivamente a retoques personales del licenciado, como en ese mismo folio, donde Rojas cambia «una mala herida» a «la mortal herida» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 27r) o en el folio precedente, donde «viváis mil años, amor» pasa a «y viváis siglos, amor» o «pídeme un grande favor, / que cumpliré tu deseo» cambia a «si me alcanzas un favor / yo cumpliré tu deseo» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 26v)¹⁷.

¹⁶ Esto apunta de nuevo a que Rojas tiene un público lector en mente, para el cual las didascalias y acotaciones son elementos importantes para la comprensión de la acción dramática.

¹⁷ El mayor grado de cambios que puede llegar a proponer Rojas lo vemos en la página que sigue al final del auto, donde encontramos una larga nota de su mano en la que remite a una acotación en el f. 20r, donde ya había introducido algunas modificaciones puntuales, para proponer unas modificaciones de la acción que, sobre todo, incorporan siete nuevos versos, cantados por el personaje de María, no presentes en la versión original. Aquí tal vez Rojas detectó como error el que la estrofa inmediatamente anterior a la acotación original es una

Otro ejemplo interesante del conjunto de prácticas de Rojas lo encontramos en el manuscrito de otro auto sacramental, *El nacimiento de nuestro señor Jesucristo*, compuesto por Matías de los Reyes en 1623 si hemos de dar fe a lo que se indica en la primera página.¹⁸ En su catálogo, Paz y Melia describió el manuscrito como un «original con numerosas correcciones de mano de don Francisco de Rojas, de quien es también la letra de la última hoja» (Paz y Melia, 1934: 374), descripción que luego ha pasado a otros catálogos. Hay que hacer dos correcciones previas. En primer lugar, no se trata de un manuscrito original del dramaturgo, sino de una copia en limpio, elaborada por dos copistas, como se indica en *Manos* (Greer *et al.*, 2019: 1430). El cambio entre copistas tiene lugar en el f. 4r y ninguna de las dos manos corresponde a la de Matías de los Reyes, pues tenemos dos amplias muestras de su caligrafía: el original de imprenta de *La culebra de oro. Para algunos* y su traducción inédita de las *Anotaciones de Mauro Florentín a la Esfera de Joan de Sacrobosco* (Gómez Moral, 2018: 388-389). En segundo lugar, no todas las intervenciones posteriores son de mano de Francisco de Rojas, sino que hay al menos varias intervenciones de otro copista. La mano de Rojas se ve en una serie de intervenciones puntuales, en la creación del elenco de personajes y en la copia del último folio completo (el actual folio 23). Es decir, es un ejemplo de la coexistencia de intervenciones de preservación, intervenciones en los paratextos e intervenciones en los diálogos teatrales por parte de Rojas.

Respecto de estas últimas, reflejan varias de las posibilidades que he mencionado anteriormente, con unas pocas enmiendas textuales y una mayoría de retoque estéticos. En el folio 1r encontramos una intervención en el segundo verso que tal vez solo sea una aclaración de la palabra original, hoy ilegible, y que Rojas sustituye por «razón»: «gran pena, triste día, / aunque con mayor razón / llamarle noche podría» (Reyes, *El nacimiento*: 1r). En el folio 1v hace dos cambios estilísticos: los versos «que vos no sepáis, señora, / el dolor que ambos ahora / herirá por un compás» pasan a leer «que vos no sepáis, señora, / dolor que a los dos ahora / ha de herir por un compás» (Reyes, *El nacimiento*: 1v). De hecho, se trata de un manuscrito con una miriada de enmiendas de Rojas: por ejemplo en el f. 6r («acaba agora de llegar» pasa a «acaba aquí de llegar»), en el f. 10r (modifica en una acotación unos cánticos en latín por su traducción al castellano), en el f. 11r (un cambio mínimo en una acotación), en el f. 11v (añade una acotación), en el f. 17r (aclara qué personaje sale en una acotación), en el f.

quintilla cuando el resto del pasaje estaba en redondillas, aunque se equivoca en la rima de los primeros versos que compone. Además, se guía por la referencia general de la acotación «y canta María sola» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 20r) para crear esos versos cantados y decidir una serie de detalles de representación de esa escena. Remito al lector a los folios mencionados del manuscrito, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, si quiere ver este caso con más detalle.

¹⁸ Sobre el interés de este manuscrito y la necesidad de prestarle atención para arrojar un poco de luz sobre las prácticas del licenciado Rojas ya se ha llamado la atención en la base de datos CLEMIT (Urzáiz Tortajada *et al.*, 2019).

18v (añade una acotación de «Vase»), en el f. 19v (añade una acotación y retoca la que aparece), en el f. 20v (corrige en una acotación «yeno» a «heno»), en el f. 22r (corrige una elipsis de copia en el verso «que con razón sincero», que pasa a ser «que con corazón sincero», y cambia por cuestión estilística el verso «que de bien están en veros» a «que alegres y placenteros») o en el f. 22v («de vuestra alta majestad» pasa a «de vuestra real majestad», mientras que «el bien bajo que os he dado» pasa a «el bien débil que os he dado»).

Ahora bien, las intervenciones de Rojas tienen lugar en un segundo nivel de intervención sobre el texto original, pues este manuscrito, antes de llegar a Rojas, pasó por otras manos, probablemente pertenecientes a una compañía teatral¹⁹. Así lo apuntan una serie de rayas verticales que encontramos en bastantes folios del manuscrito y que destacan ciertas tiradas de verso. Son demasiado extensas como para indicar pasajes acortados (algunas líneas abarcan páginas enteras), por lo que no queda claro su sentido, aunque una posibilidad es que tengan que ver con pasajes marcados para ensayos. En esta primera fase de anotaciones sobre el texto original encontramos sobre todo intervenciones puntuales que modifican levemente algún verso o corrigen algún despiste de escritura²⁰. Pero lo más interesante tiene lugar en los folios 3r-4v, donde se encuentra la segunda escena del auto. Se trata de un paso de índole cómico, en el que el caballero Elcaurín llega a Belén acompañado por su criado Zarín y en busca de alojamiento. Se detienen frente a un mesón, donde Zarín dice que hay «una moza de buen talle, / que te has a holgar de ver» (Reyes, *El nacimiento*: 3v), y sigue una conversación pullesca entre el gracioso y el mesonero. Toda la escena está tachada en el manuscrito con líneas diagonales, que incluyen también la acotación inicial, mientras que los nueve versos iniciales de la escena también están tachados con líneas horizontales. En los márgenes encontramos unas anotaciones de mano de Francisco de Rojas, que, como se indica en la base de datos CLEMIT, «dan a entender que alguien suprimió la escena, pero posteriormente Rojas (...) sancionó desde una posición de mayor autoridad» (Urzáiz Tortajada *et al.*, 2019). En efecto, en el margen Rojas ha anotado «no importa lo rayado, prosiga» (Reyes, *El nacimiento*: 3v), lo que da a entender que restituye la escena (Fig. 6). Eso sí, introduce a su vez una modificación propia al eliminar los primeros nueve versos tachándolos con una raya horizontal y al sustituir la acotación original con la siguiente indicación: «empieza desde donde dice “Acaba, llama ya”» (Reyes, *El nacimiento*: 3v). En CLEMIT se sugiere que se ha procedido a una censura de la escena, tal vez por las alusiones a la «moza de buen talle» (Urzáiz Tortajada *et al.*, 2019). Esta idea de censura se apoyaría también en otra escena de la

¹⁹ No hay constancia de ninguna noticia de representación de este auto en la base de datos CATCOM (Ferrer Valls *et al.*, 2019), por lo que desconocemos de qué compañía pudo tratarse.

²⁰ Por ejemplo, en f. 3r, f. 5r, f. 8r, f. 8v, f. 9r, f. 10r, f. 11r, f. 11v, f. 12r, f. 13v (cambia la didascalia de un músico por el de un personaje, lo que hace pensar que se quiere eliminar un papel innecesario en una puesta en escena), f. 14r, f. 14v, f. 15r, f. 15v, f. 16r, f. 17r, f. 18v, f. 19v, f. 20v, f. 21r y f. 22v.

obra, más adelante, en la que dos pastores disputan y dicen desatinos a causa de una mujer a la que todos desean, y en cuyo margen una mano desconocida anotó «Sáquese hasta la +» (Reyes, *El nacimiento*: 11v). Si bien es posible que la mencionada escena frente al mesón se eliminara de cara a la representación de la obra, Francisco de Rojas no tiene problema en restituirla y precisamente los versos que tacha no tienen nada que ver ni con la referencia a la «moza de buen talle» ni al carácter jocoso de la escena: parece que se trata de un corte de dudosa justificación, pues elimina la referencia espacial inicial que informa al público de que los personajes se encuentran en Belén frente a un mesón. Ahora, bien, ¿a quién está dirigido ese imperativo «no importa lo rayado, prosiga» (Reyes, *El nacimiento*: 3v) que Rojas anota en el margen? ¿A un miembro de una compañía profesional? ¿O tal vez a otro copista profesional, quizá encargado de sacar copias para la clientela de algún librero? Me parece que, visto todo lo comentado hasta aquí, la respuesta apunta a esta segunda posibilidad.

La hipótesis de que existió algún tipo de vinculación de Rojas con los librerías madrileños que vendieron manuscritos teatrales vuelve, pues, a aparecer. Me parece que puede explicar un buen número de los manuscritos que pasaron por manos de Rojas, aunque no todos los casos. El licenciado Rojas fue siempre un «apasionado del teatro» (Profeti, 2001: 212) y por eso encontramos manuscritos posteriores al fin de la prohibición de imprimir comedias en Castilla: de ahí que es probable que alguno de estos manuscritos los obtuviera por el placer de la lectura teatral e hiciera correcciones por prurito de enmienda o de adecuación al estilo personal. El hecho de que las intervenciones de Rojas no sean sistemáticas, ni en número ni en el tipo de enmiendas que incorpora, dificulta dar una respuesta unívoca al conjunto de la actividad enmendadora del licenciado Francisco de Rojas.

3. El licenciado Rojas, editor fantasmal

Quiero acabar este estudio con un breve punto final: la huella de las enmiendas y correcciones estéticas de Rojas en la historia editorial del teatro áureo español. En diversas ocasiones Rojas ha sido una especie de editor fantasmal, cuya labor a veces ha sido reconocida por los editores modernos, pero otras veces sus enmiendas se han incorporado a los textos críticos sin indicarse, como si de un palimpsesto se tratara. Así, en su estudio introductorio a la edición de autos sacramentales de Lope de Vega, Menéndez Pelayo dio cuenta de la presencia de la caligrafía del licenciado Francisco de Rojas en diversos manuscritos teatrales y se refirió a él como mano experta que había que mirar «con estimación y respeto»:

El erudito mirará siempre con estimación y respeto aquellos traslados en que intervinieron manos tan expertas como la de Martínez de Mora o la del licenciado Francisco de Rojas, si bien de este último sospechamos que no se contentó con ser simple amanuense, sino que aspiró a la gala de corrector y refundidor de autos y comedias viejas (Menéndez Pelayo, 1892a: xv).

Lo cierto es que don Marcelino aprovechó en diversas ocasiones las correcciones de Rojas, incorporándolas a sus ediciones sin indicarlo expresamente y sin ser sistemático en ello. En el caso del citado auto sacramental de Lope *La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien*, donde las intervenciones de Rojas son numerosas, Menéndez Pelayo las incorporó casi todas a su edición del texto²¹, que se basa en dicho manuscrito. Las intervenciones incluyen la redondilla en el margen del f. 27r que vimos antes que probablemente salió de la pluma de Rojas, así como otras intervenciones que son meramente estéticas, como las de los siguientes versos que encontramos hacia el principio de la obra, donde hay dos cambios de orden de palabras por parte de Rojas por motivos puramente estéticos:

vimos ~~el cielo~~ encerrado <el cielo>
 y a una hermosa doncella
 con un niño en su regazo,
 que él era un sol y ella, una estrella;
 <en su guarda> un gentilhombre ~~en su guarda~~
 (Lope de Vega, *La circuncisión*: 4v).

Estas intervenciones de Rojas son las que se encuentran en el texto editado por Menéndez Pelayo (1892b: 513). Por consiguiente, todos quienes han leído este auto de Lope a partir de la edición del erudito santanderino han manejado, sin ser conscientes de ello, un texto que incorpora muchas de las enmiendas hechas por Rojas al manuscrito.

La edición de 2008 de *El príncipe viñador*, de Luis Vélez de Guevara, incorpora al texto editado alguna intervención de Rojas. Por ejemplo, el verso 2212 lee con Rojas y se indica la lectura original del manuscrito en nota a pie, pero sin aclarar que se trata de una intervención a posteriori del licenciado. Más tarde, en el verso 2236, aparenta incorporar también una lectura de Rojas, aunque una pequeña confusión provocada por la tinta hace que una lectura se haga mal y el texto acabe respetando, inadvertidamente, el original²².

También Alfredo Rodríguez López-Vázquez incorporó casi sin darse cuenta una intervención de Rojas en su edición de la comedia de Andrés de Claramonte *El secreto en la mujer*. Dicho investigador identifica correctamente en su estudio preliminar al licenciado Francisco de Rojas como uno de los intervinientes en el manuscrito (Rodríguez López-Vázquez, 1991: 16). La única intervención que he encontrado que es sin duda de su mano se encuentra en el folio 1v, donde el copista original se saltó la copia de una redondilla, error que detectó y que luego enmendó añadiendo los versos en el margen. Cuando el manuscrito llegó

²¹ En cambio, no incorpora la propuesta de ampliar el detalle de la acotación en el f. 20r que Rojas detalla en el último folio del manuscrito y ni siquiera da cuenta de la presencia de estas notas.

²² Se les escapó a los editores una intervención en el último verso de la comedia, comprensible porque la tinta apenas se puede leer.

a manos de Rojas, intervino someramente en ese añadido: volvió a copiar los versos del final del folio, muy borrosos, marcando el lugar donde tenía que seguir la redondilla añadida por el copista, y yo creo que Rojas modifica levemente el inicio del primer verso de la redondilla añadida, aunque es muy difícil de leer por la letra y la tachadura, pero veo una conjunción «y» y una «d» al final (¿quizá el verso empieza «y un Adán», error que corrigió Rojas?), que no corresponden con la versión de Rojas del verso inicial de la redondilla: «en casos por quien están» (Claramonte, *El secreto*, 1600-1635: 1v). Rodríguez López-Vázquez editó el verso siguiendo la lectura de Rojas, de la siguiente manera: «Y en casos por quien están» (Claramonte, *El secreto*, ed. Rodríguez López-Vázquez: 49), donde una marca de Rojas previa al verso es interpretada por equivocación con la conjunción «y».

En alguna otra ocasión, las intervenciones de Rojas han pasado a ediciones contemporáneas sin que se dejara constancia de ello. En la edición de 2003 de *El clavo de Jael*, el editor, Emilio Quintana Pareja, no dice nada acerca de la presencia de intervenciones de mano de Francisco de Rojas en su descripción del manuscrito, quizá porque pensó que fueron hechas por el mismo copista general del manuscrito. Sin embargo, incorpora a su texto editado como si fuera el original varias enmiendas textuales de Rojas, como las que vimos antes, presentes en el f. 1r y f. 12v. Solo el añadido a la invocación final, ya referida arriba en nota, viene marcada por este editor moderno como «de otra letra» (Mira de Amescua, *El clavo*, ed. Quintana Pareja: 516).

En conclusión, he querido ofrecer un panorama general de las prácticas interventoras del licenciado Francisco de Rojas, especialmente en relación con el diálogo teatral, con el objetivo de que los críticos tengan en cuenta su presencia y sus tipos de intervenciones a la hora de editar o estudiar manuscritos que pasaron por sus manos. A la vista de toda la información disponible, parece plausible la hipótesis de que Rojas tuvo una relación plural con el casi centenar de manuscritos que pasaron por sus manos: pudo copiar y enmendar algunos testimonios como lector de obras teatrales, pero también pudo ser un colaborador de los libreros madrileños que, hacia el primer lustro de la década de 1630, estaban preparando copias manuscritas para los lectores del teatro. La información actualmente disponible me hace ser cauto a la hora de dar una explicación definitiva y total de la actividad del licenciado, a la espera de la aparición de nuevos testimonios y más estudios detenidos sobre los manuscritos que manejó. Rojas actúa sobre muchos de estos manuscritos haciendo correcciones detalladas, aunque nunca sistemáticas, y que son tanto enmiendas *ope ingenii* de pasajes deturpados, que pueden ser de utilidad para el editor moderno, como también modificaciones que parecen deberse a preferencias estéticas personales. Mi impresión es que estas modificaciones estéticas son mayoría en los manuscritos de Rojas, pero solo el estudio sistemático de cada testimonio revelará el peso relativo específico de cada práctica. En cualquier caso, los editores modernos deberán señalar la presencia de las intervenciones de Francisco de Rojas y prestarle atención en cuanto copista, lector y enmendador de manuscritos teatrales que estuvo activo en plena década de oro del teatro clásico español.

Bibliografía

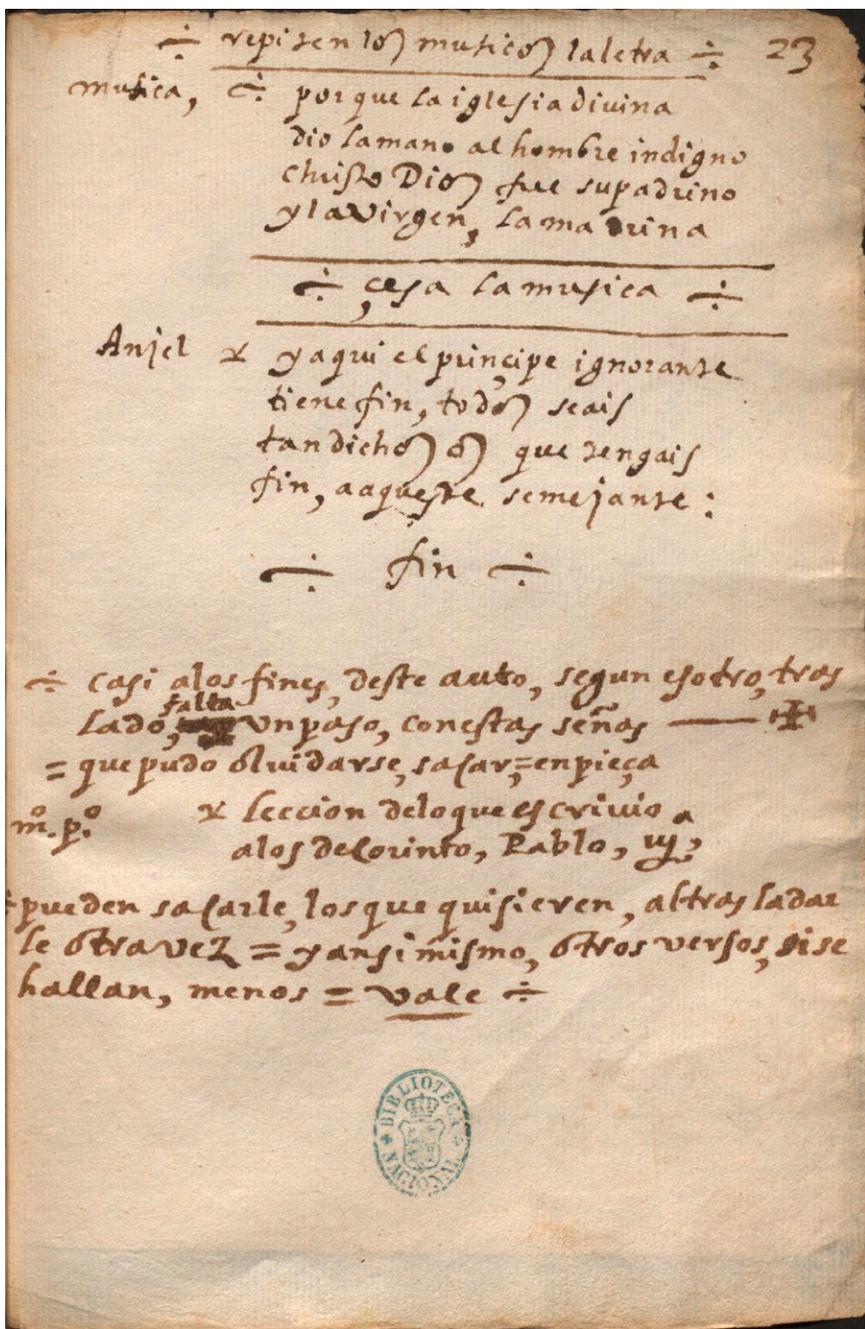
- Agulló y Cobo M. (1991), *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Agulló y Cobo M. (2007), *La edición madrileña de El chitón de las tarabillas*, «Voz y Letra», 18: 87-98.
- Álvarez Gastón M. R., Cartés R. F. (2006), *Prólogo*, en Godínez F., *El soldado del cielo, San Sebastián*, Álvarez Gastón M. R., Cartés R. F. (eds.), Fundación Municipal de Cultura/Archivo Histórico Municipal, Moguer: 9-90.
- Antonio N. (1783), *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt*, Joaquín de Ibarra, Madrid (ed. orig. 1672).
- Ávila G. de s.d., *El venerable Bernardino de Obregón* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/Res. 139.
- Claramonte A. de (1600-1635), *El secreto en la mujer* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/Res. 169.
- Claramonte A. de (1991), *El secreto en la mujer*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Tamesis Books, Londres.
- Cotarelo y Mori E. (1911), *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid.
- Ferrer Valls T. et al. (2019), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <catcom.uv.es> (06/19).
- Godínez F. s.d., *El ignorante discreto* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15257.
- Godínez F. (1632), *El ignorante discreto* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15162.
- Gómez Moral A. (2018), *Algunas notas sobre el original de imprenta La culebra de oro. Para algunos [ca. 1637] de Matías de los Reyes*, «Revista de literatura», 80: 385-406.
- Greer M. R. (2008), *La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón*, «Anuario Calderoniano», 1: 201-221.
- Greer M. R. (2014), *Mapa de amanuenses teatrales del siglo XVII*, en Rodríguez Cáceres M., Pedraza Jiménez F. B., Marcello E. E. (coords.), *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real: 17-32.
- Greer M. R. et al. (2019), *Manos*, <manos.net> (06/19).
- Iglesias Feijoo L. (2014), *La labor de Diego Martínez de Mora*, en Rodríguez Cáceres M., Pedraza Jiménez F. B., Marcello E. E. (coords.), *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 143-166.
- Madroñal A. (2014), *Manuscritos desconocidos para una comedia famosa (en torno a «La famosa toledana», de Juan de Quirós)*, en Fernández Mosquera S. (ed.), *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main: 285-307.
- Menéndez Pelayo M. (1892a), *Observaciones preliminares*, en Vega L. de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo II*, Menéndez Pelayo M. (ed.), Sucesores de Rivadeneyra, Madrid: IX-LVXXXVI.
- Menéndez Pelayo M. (ed.) (1892b), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo II*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Menéndez Pelayo M. (ed.) (1895), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo V*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

- Mira de Amescua A. (1630-1634), *El clavo de Jael* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15331.
- Mira de Amescua A. (2003), *El clavo de Jael*, Quintana Pareja E. (ed.), en Granja A. de la (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo, vol. III*, Universidad de Granada/Diputación de Granada, Granada: 421-561.
- Molina T. de (1632), *La fuerza de Tamar* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15058.
- Molina T. de (1634), *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Francisco Martorell, Tortosa.
- Molina T. de (1630-1634), *Los terceros de San Francisco* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/14919.
- Moll J. (1996-1997), *Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián*, «Archivo de filología aragonesa», 52-53: 117-124.
- Paz y Melia A. (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid.
- Peale G. C. (2008), *Estudio bibliográfico*, en Vélez de Guevara L., *El príncipe viñador*, Manson W. R., Peale G. C. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark: 145-149.
- Peale G. C. (2014), *Estudio textual*, en Vélez de Guevara L., *La jornada del rey don Sebastián en África*, Manson W. R., Peale G. C. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark: 45-54.
- Pérez de Montalbán J. (1632), *Para todos*, Alonso Pérez, Madrid.
- Profeti M. G. (1976), *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona.
- Profeti M. G. (2001), *Introducción*, en Mira de Amescua A., *El ejemplo mayor de la desdicha*, Profeti M. G. (ed.), en Granja A. de la (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo, vol. I*, Universidad de Granada/Diputación de Granada, Granada: 207-220.
- Reyes M. de los (1623), *El nacimiento de nuestro señor Jesucristo* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15309.
- Rodríguez López-Vázquez A. (1991), *Introducción*, en Claramonte A. de, *El secreto en la mujer*, Rodríguez López-Vázquez A. ed. Tamesis Books, Londres: 9-44.
- Rojas F. de (1640), *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15075.
- Urzáiz Tortajada H. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, FUE, Madrid.
- Urzáiz Tortajada H. et al. (2019), *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales. CLEMIT*, <clemit.uv.es> (06/19).
- Valdivielso J. de (1602), *Farsa sacramental de la locura* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/16519.
- Valdivielso J. de (1643), *La descendión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo, cuando trujo la casulla a San Ildelfonso* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/Res. 80.
- Vega L. de s.d., *La adúltera perdonada* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de Madrid, Mss/17262.
- Vega L. de (1629-1635), *La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15210.
- Vega L. de (1892), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo II*, Menéndez Pelayo M. (ed.), Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Vega L. de (1895), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo V*, Menéndez Pelayo M. (ed.), Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

Vélez de Guevara L. (1630-1634), *La jornada del rey don Sebastián en África* [Manuscrito].

En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15291.

Vélez de Guevara L. (2008), *El príncipe viñador*, Manson W. R. y Peale G. C. eds. Juan de la Cuesta, Newark.

Fig. 1: f. 23r de *El ignorante discreto* (BNE Mss/15162)

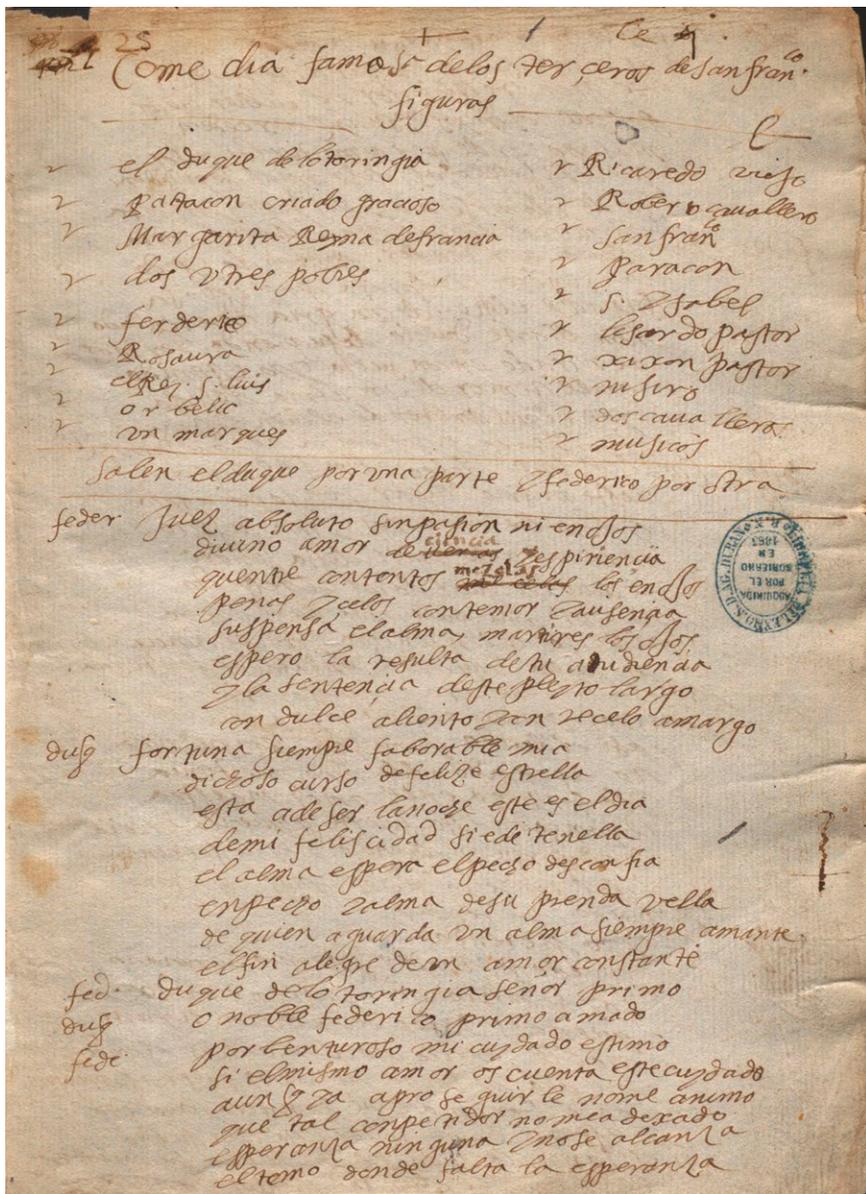


Fig. 2: f. 1r de Los terceros de San Francisco (BNE Mss/14919)

38
Comedia famosa del clavo de Jael figuras

r. Jael	r. Adias
r. Tamar	r. Barac.
r. Simeon	r. Ruben
r. Simaneon	r. Delbora
r. el Rey Jaben	r. Muficos
r. Sofonisa su hermana	r. un Capitan
r. Sisara capitan	

Salen Jael Tamar criada

Jael Tamar quedo caminar.
Tides canto de combida
Tamar aqesta pieate

Jael, aytamar
que es simbolo de la vida
en correr un mar murar
ya son sus cristales fríos
ya finicatos ya tardios
ya por penas taporprados
hasta que en el mar mel clados
pierden sus ombes los vidos
que es lamuerte. sino el mar
adonde acavan las vidas

Tamar la tuya deves guardar
si tus pesares no olvidas
ni mismo teas de acavar
Mira este valle florido
de sus flores guarnecido

Jael Si ami mi tando me van
presto de mar el tavan
falte el sol berrera fu obido
que la for tuna cruel un mismo fin apresura
el mazo formento en el
quien gola tanta sermo pura
por se queza Jael
que en porta que con rigor
por pentron de tu valot
reseca la fuente agaro
pues al fin vaes en tucaro
el mazo arago mazo



Fig. 3: f. 2r de El clavo de Jael (BNE Mss/15331)

el. En esta misyon puse de informar te
 si ay valiente de la de Guaymas
 que se ay en Belen en un meso parte
 de lo mundo sino tiene gran fama
 de lo de rumbo de la de regodon
 el. gaudir alano de lo de acuallama
 Zan. si a de lo de san panu me queres
 amay feroza y fague con de do
 un don a un feroz de lo de y muno
 el. Acuallamaya
 Zan. aqui ha unido
 nuuamunbeun amoga de buentalle
 quita de cholgat de ur
 el. Namagorido
 acual de tener me en uentalle
 Zan. a de lo de mison mi feroza de la de uira
 a. en legando a un punto no ay aballe
 Mjo. den qui onus qui en habla ontangran de uira
 tro. Zan. uauya de abir feroz honrado
 de tiempo quito serm. sea de mudo
 Mjo. quieser
 Zan. Vos seis bien que on fiderado
 puz en noche tan fria como a quita
 tan presto de me son habis el uado
 Mes. Paso feroz quera bayala fidera
 can. y es de masiado brio en uala agena
 por Dios que me ha agrada de la respuesta
 si vaa de ir verdad no fue miu eduna
 que de agrader alfo mi amo
 quino se ha go comitar la ena.
 Mjo. al lulo de un agrauio tal reclamo
 el. pas no ha a mas honrado de huésped de la de
 Mjo. en rai uay en feroz feroz miu feroz

entia el cauin
 ca Galicio de pa
 mino y Zan fu
 mo de semulay =
 = en pica de se
 don de diez,
 y Acuallamaya

no importa lo rayado, prosiga =

Fig. 6: f. 3v de El nacimiento de nuestro señor Jesucristo (BNE Mss/15309)