

LOPE DE VEGA Y LA TRADICIÓN HAGIOGRÁFICA HISPANO-SARDA:
SOBRE UNA FUENTE DE LA COMEDIA *EL NEGRO DEL MEJOR AMO**

BENEDETTA BELLONI (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

CITA RECOMENDADA: Benedetta Belloni, «Lope de Vega y la tradición hagiográfica hispano-sarda: sobre una fuente de la comedia *El negro de mejor amo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 75-102.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.302>>

Fecha de recepción: 16 de junio de 2018 / Fecha de aceptación: 2 de agosto de 2018

RESUMEN

El presente artículo pretende estudiar la fuente principal de la comedia *El negro del mejor amo: Antíobo de Cerdeña*. El análisis revela una relación indiscutible, declarada ya desde el título, entre la obra de Lope de Vega y unos capítulos del texto hagiográfico *Crónica de los santos de Cerdeña* dedicados a la vida de San Antíogo, patrón de la isla italiana de Cerdeña. Además de indicar las concordancias textuales halladas entre las dos obras, el trabajo tiene el objetivo de dar a conocer el valor que la pieza lopesca conserva por lo que se refiere no solo a la importante tradición hagiográfica hispano-sarda en la que la comedia se apoya, sino también por lo que respecta a la identificación del género dramático al que la obra pertenece.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Dimas Serpi; *El negro del mejor amo: Antíobo de Cerdeña*; *Crónica de los santos de Cerdeña*; intertextualidad; fuentes; hagiografía sarda; “comedias de santos negros”.

ABSTRACT

This paper studies the main source of the play *El negro del mejor amo: Antíobo de Cerdeña*. The analysis reveals an indisputable relationship, already declared in the title, between Lope de Vega's piece and some chapters dedicated to the life of Saint Antiocho, patron of the Italian island of Sardinia, in the hagiographic text *Crónica de los santos de Cerdeña*. The article indicates the textual concordances found between the two works and aims at revealing the value that Lope de Vega's piece preserves, concerning not only the important Spanish-Sardinian hagiographic tradition on which it relies, but also regarding the identification of the dramatic genre to which the play belongs.

KEYWORDS: Lope de Vega; Dimas Serpi; *El negro del mejor amo: Antíobo de Cerdeña*; *Crónica de los santos de Cerdeña*; intertextuality; sources; Sardinian hagiography; “black saints plays”.

* El presente trabajo forma parte de los resultados de un proyecto de investigación posdoctoral realizado en parte durante una estancia de investigación en el departamento de Filología Hispánica de la Universitat de Barcelona en el mes de marzo de 2018. Para este ensayo he podido contar con la generosa e inestimable ayuda de Rosa Navarro Durán, a la que quiero expresar aquí todo mi agradecimiento.

En el célebre estudio *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* publicada en 1891, Antonio Restori realizó la descripción pormenorizada de una colección de comedias del Fénix, compuesta por más de cuatrocientas obras y dividida en 47 volúmenes, conservada en la Biblioteca Palatina de Parma.¹ Como bien indica el hispanista italiano en sus palabras preliminares, en esos mismos años Marcelino Menéndez y Pelayo iniciaba la empresa de la edición de la ingente obra dramática de Lope de Vega para la Real Academia Española. Entre las 31 comedias hagiográficas que don Marcelino agrupó en la extensa sección dedicada a las «comedias de vida de santos»,² no figuraba todavía la pieza *El negro del mejor amo* del Fénix, ya que Restori acababa de encontrarla en el volumen XXXVII de la colección parmense.³ Co-

1. Con la obra *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense), Restori informó a la comunidad académica de la presencia de una colección de comedias de Lope de Vega conservada en la Biblioteca Palatina de Parma. Según el hispanista italiano, las obras llegaron a Italia gracias a Felipe de Borbón, hijo del rey Felipe V y de Isabel Farnesio, a quien se le reconoció el gobierno efectivo del ducado de Parma y de los de Piacenza y Guastalla en 1748 después del tratado de Aquisgrán. En la segunda parte de su estudio, Restori describe los 124 manuscritos sueltos de la colección de Parma, mencionándolos por orden alfabético, numerándolos e indicando el número del volumen al que cada comedia pertenece. El estudioso subraya que la mayor parte de los manuscritos catalogados son evidentemente copias de otros [1891:16]: «di quelle copie che tra la fine del secolo XVII e il principio del XVIII si eseguivano in gran numero per riparare alla rarità, che cominciava allora a sentirsi, delle vecchie edizioni, mal supplite dalle difettose *suelette* dei Sanz e dei Leefdael. [...] Nessun dubbio che queste copie fossero smerciate nelle librerie ed eseguite per conto dei librai stessi. Non hanno mai indicazione di dove furon copiate né da chi; un piccolo gruppo è costituito da alcune copie di Isidro Rodríguez il quale invece aveva la buona abitudine di dichiarare quando e donde copiava».

2. Cito los títulos de las comedias de santos de Lope de Vega publicadas por Marcelino Menéndez Pelayo en el vol. IV (véase Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, 1894) y en el vol. V (véase Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, 1895): *Barlán y Josafá, Lo fingido verdadero, Los locos por el cielo, El prodigio de Etiopía, El cardenal de Belén, La gran Columna fogosa. San Basilio Magno, El divino africano, El serafín humano, San Nicolás de Tolentino, El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo, El animal profeta y dichoso parricida San Julián, Comedia de San Segundo, El capellán de la Virgen, San Ildefonso, La niñez de San Isidro, La juventud de San Isidro, San Isidro, labrador de Madrid, La vida de San Pedro Nolasco, San Diego de Alcalá, El niño inocente de La Guardia, Los mártires de Madrid, Juan de Dios y Antón Martín, El saber por no saber, El rústico del cielo, La niñez del Padre Rojas, La buena guarda, La fianza satisfecha, La limpieza no manchada, Los terceros de San Francisco, Santa Teresa de Jesús, Los primeros mártires de Japón, El truján del cielo y loco santo*.

3. El volumen XXXVII de la colección de Parma incluye no solo la comedia *El negro del mejor amo* sino también las siguientes obras lopescas (remito a los títulos indicados por Restori): *El Antechristo, Corona deribada, Divina vencedora, Esclabo de Venecia y Noche toledana*.

menta el italiano [1891:16]: «Se la commedia, come credo, è sua, essa è nuova e sconosciuta». El manuscrito n. 82 con signatura CC*28032/XXXVII (ff. 100-149v) es el único testimonio existente de la pieza que ha llegado hasta nuestros días. De este ejemplar proceden las cuatro ediciones modernas que atribuyen segura paternidad lopesca al texto.⁴ En cuanto a la datación del manuscrito, el filólogo italiano comenta en su estudio [1891:27-28]: «Ms. dei primi anni del secolo XVII, di grafia molto difficile e corrente. L'indicazione "de Lope" è subito dopo il titolo. [...] Il ms. appartenne al solito Rojas di Madrid che fece una correzione in prima pagina; le ultime quattro pagine furono, pare, aggiunte poco dopo e sono di mano del Martínez de Mora». Restori fija como periodo de referencia de composición del manuscrito parmense los primeros años del siglo XVII, teniendo en cuenta la presencia en el documento original de correcciones realizadas de mano de Francisco de Rojas y también de unas cuantas páginas redactadas por el copista Diego Martínez de Mora.⁵ A lo largo del siglo XX, esta comedia no ha despertado particular interés entre la crítica.⁶ Con este trabajo intentaré dar a conocer el valor que la obra conserva por lo que atañe no solo a la significativa tradición hagiográfica hispano-sarda en la que la fábula lopesca

4. Existen cuatro ediciones modernas realizadas entre finales del siglo XIX y el siglo XX: *El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, ed. A. Restori [1898]; *El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, ed. J. García Soriano [1929]; *El negro del mejor amo (comedia)*, ed. J. Fradejas Lebrero [1984]; *El negro del mejor amo*, ed. P. Cuenca y J. Gómez [1995]. Las citas de la comedia que se realizarán en este artículo provienen de la edición de Fradejas Lebrero.

5. Quizás valga la pena recordar que los personajes mencionados fueron protagonistas relevantes en la línea de transmisión textual de la obra de Lope en el siglo XVII. Según las indicaciones de Restori [1891:21-25, 27-29, 35-35], Martínez de Mora intervino también en otros cuatro manuscritos de la colección de la Biblioteca Palatina de Parma: *La famosa comedia de la dibina bencedora y famosos hechos de meledin gallinato y toma de moron* (vol. XXXVII de la colección parmense, manuscrito fechado en 1624); *Don Juan de Austria en Flandes* (vol. LXXV de la colección parmense, manuscrito fechado a finales del siglo XVI); *Esclavo de benecia y amante de su hermana* (vol. XXXVII de la colección parmense, manuscrito fechado en la primera mitad del siglo XVII); *Vencido vencedor* (vol. XLII de la colección parmense, manuscrito fechado en 1635). Menéndez y Pelayo cita a Rojas y a Martínez de Mora al hablar de las copias de los manuscritos de ajena mano, relevantes para la transmisión de la obra lopesca [1949:11]: «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». Sobre la figura de Diego Martínez de Mora y su trabajo como copista y librero, véase Iglesias Feijoo [2015:143-166].

6. Las únicas contribuciones halladas que analizan algunos aspectos de la obra *El negro del mejor amo* son: Bangoura [2010:55-66]; Fra Molinero [1995:102-124] y Rubio González [1986:140-141]. También se han recabado otros estudios en los que, por estar relacionados con el análisis del personaje del "negro" en la obra dramática de Lope de Vega, se han realizado referencias a la comedia en análisis: véase Weber de Kurlat [1970:337-359]; Profeti [2005:223-238].

claramente se inscribe, sino también por lo que respecta a la compleja cuestión de la clasificación del teatro de Lope de Vega. En este sentido, es necesario resaltar la aportación de Restori quien con su hallazgo consiguió arrojar luz sobre la presencia de un subgénero en el teatro del Siglo de Oro que podría asumir la etiqueta taxonómica de “comedias de santos con protagonista negro”, cuya obra seminal parece identificarse precisamente con la pieza lopesca *El negro del mejor amo*.

EL SUBGÉNERO DE LA “COMEDIA DE SANTOS NEGROS” EN EL TEATRO ÁUREO

En la descripción del manuscrito 82 de la colección parmense de *El negro del mejor amo*, Restori pone en evidencia el vínculo entre la pieza que está examinando y otras conocidas obras teatrales de Lope y de otros dramaturgos. El enlace parece concretarse gracias a los títulos de las comedias que sugerirían proximidad entre las tramas narrativas, aunque el hispanista entienda, en realidad, que no es así [1891:27-28]:

Certo ella è interamente diversa dal *Negro del mejor amo* del Mira de Amescua e dal *Santo negro* di Lope, le quali due commedie hanno entrambe per argomento la conversione del negro Rosambuco per San Benito di Palermo. Anche è diversa dal *Negro más prodigioso* del Diamante e dagli altri *Negros* elencati nei soliti cataloghi.

Restori reconoce entonces la presencia de un *fil rouge* que une las obras citadas, pero comenta muy brevemente la relación entre ellas. En 1970 Frida Weber de Kurlat ahonda en el asunto, subrayando la novedad que introducen las dos piezas lopescas *El negro del mejor amo* y *El santo negro Rosambuco* en el ámbito de la producción teatral del Siglo de Oro, al tener en común las dos comedias a un protagonista santo de origen africano [1970:343]:

Hacia esa misma época, dos obras —*El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* y *El negro del mejor amo*— señalan otra innovación básica: los tipos de santos negros, importantes en el cuadro variado del teatro de Lope y sus aportes, que confluyen en un movimiento de dignificación literaria del tipo, cuya culminación en el siglo XVII serán obras como *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Ximénez de Enciso, que preparan el camino para la visión humanitaria del siglo XVIII, patente en *El negro sensible* de Francisco Comella.

Un aspecto que también destaca Fradejas Lebrero [1984:xiii], quien, al editar *El negro del mejor amo* en 1984, acredita en su introducción la idea de absoluta originalidad que ofrece la obra en el contexto dramático áureo afirmando que «Lope está en constante búsqueda de temas y formas teatrales: si permanece el sentido humorístico, él añade otro absolutamente nuevo, elevando el concepto de negro con la creación, la primera, de un santo negro como protagonista». Sobre el carácter seminal de la pieza lopesca, el estudioso manifiestamente indica que de ella «surgirán varias obras de la forma de tratar el personaje negro», apuntando los títulos de sus resonancias dramáticas [1984:xiv].

En 1995, Baltasar Fra Molinero, en una monografía dedicada al análisis de la imagen del negro en el teatro del Siglo de Oro, expone la dinámica de las tres comedias de santos negros de autoría lopesca (*El prodigio de Etiopía*, *El santo negro Rosambuco*, *El negro del mejor amo*) y estudia las estrategias dramáticas de otras dos obras áureas con protagonistas negros sin estatus de santidad, *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Diego Jiménez de Enciso. El investigador comenta las características comunes de los personajes centrales de las obras citadas, entre las cuales principalmente destaca la condición de esclavitud que sufre la figura del negro en el contexto social discriminatorio del siglo XVII. Sin embargo, Fra Molinero no advierte el carácter fundacional de *El negro del mejor amo* de Lope y no señala su importancia para el desarrollo posterior de la tradición de las “comedias de santos negros”.

Es Maria Grazia Profeti quien, en un estudio sobre la trayectoria del personaje del negro en la comedia del Siglo de Oro publicado en 2005, menciona por primera vez la nueva categoría taxonómica que ella define como «sottogenere della comedia de santos: quella a protagonista negro» [2005:233] en la que se presenta a un santo de raza negra como figura central de la fábula dramática. La estudiosa italiana, por tanto, identifica y determina un nuevo marco en el que clasifica [2005:233-234]:

El santo negro Rosambuco, di Lope, attribuita col titolo di *El negro del mejor amo* a Antonio Mira de Amescua, che illustra la storia di San Benito di Palermo [...]. Allo stesso tema si dedica Luis Vélez de Guevara, con *El negro del Serafín*. A Lope è attribuita inoltre *El prodigio de Etiopía*, ed una terza commedia, anch'essa intitolata *El negro del mejor amo*, conservata in un ms. parmense. Quest'ultima, la cui partenità lopesca è più certa, forse del 1599-1603, si considera come la prima avente come protagonista un negro e può essere utile esaminarla.

Tras este breve recorrido por la historia de la crítica relacionada con esta especial subespecie de comedias, se puede afirmar que la pieza de Lope de Vega *El negro del mejor amo* es la obra que inaugura esta específica tradición dramática, dentro de la cual, en los años siguientes, el autor va a inscribir otras dos producciones: *El santo negro Rosambuco* y *El prodigio de Etiopía*. Las pautas marcadas por el autor en las tres comedias citadas se rastrean a lo largo del siglo XVII en las comedias *El negro del mejor amo* de Antonio Mira de Amescua, *El negro del Serafín* de Luis Vélez de Guevara, *El negro más prodigioso* de Juan Bautista Diamante y *El negro del Serafín* de Rodrigo Pacheco. Sin embargo, a excepción de la última comedia dedicada al Beato Antonio de Noto, hay que señalar que las obras de los primeros tres autores son refundiciones de los modelos lopescos, ya que Mira y Vélez de Guevara reescriben *El santo negro Rosambuco*, y Diamante, *El prodigio de Etiopía*. Por tanto, se registra efectivamente a lo largo del siglo XVII un avance de la tradición de las “comedias de santos negros” que, sin embargo, sigue muy vinculada con la producción del Fénix, puesto que las comedias de los tres dramaturgos citados no desarrollan asuntos originales, sino que proceden directamente de los moldes dramáticos de Lope. La tendencia de refundir las comedias del subgrupo podría demostrar no solo la plena consideración de la que gozaban las tres obras de Lope en la época, sino también podría probar un interés duradero del público hacia la vida de los santos héroes negros.⁷

7. De la compleja trayectoria editorial de las comedias áureas sobre santos negros habla Germán Vega, quien explica en detalle la enmarañada cuestión [2008:22]: «Ya Lope, con anterioridad —entre 1599 y 1603— había escrito otra comedia de santos con un protagonista de raza negra: *El negro del mejor amo*, *Antíobo de Cerdeña*. La primera parte del título coincide con el de una de las comedias de santos más reimpresas en los siglos XVII y XVIII, siempre con atribución a Mira de Amescua. Pero este “negro de mejor amo” no es el Antíobo de Cerdeña de la primera comedia de negro santo de Lope, sino el Benedito de Palermo de la segunda. Y no acaba ahí el embrollo, ya que esta pieza de tan dilatada trayectoria impresa no parece que sea de Mira, sino de Luis de Vélez de Guevara, a quien se le atribuyen inequívocamente los versos finales de un manuscrito con licencias de 1643, cuyo texto es el mismo aunque el título que figura en el encabezamiento sea *El negro del Serafín*. Las cosas aún se pueden complicar más, porque hay otra comedia con el título de *El negro del Serafín* —conservada en un manuscrito único de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 14.824/9), fechado en agosto de 1641— de la que es autor Rodrigo Pacheco. Lo dejamos aquí, porque lo visto ya resulta suficientemente expresivo». Acerca de la misma cuestión, véase también González Martínez [2013:409-426].

LA VIDA DE ANTÍOBO: UNA HISTORIA (NO) INVENTADA POR LOPE

Como es bien sabido, la comedia de santos alcanzó mucho éxito en los tablados de los corrales españoles del Siglo de Oro,⁸ ya que el espíritu contrarreformista propició el crecimiento del género y otorgó notable importancia al manejo de la pieza dramática como instrumento de instrucción y como medio para avivar la devoción.⁹ Considerado el buen número de comedias que se inscriben en el marco de la categoría hagiográfica dentro del repertorio dramático de Lope de Vega, llama la atención la asiduidad con la que el Fénix cultivó el subgénero, lo cual debería implicar el hecho de que sus piezas gozaron de amplio favor popular. La audiencia guardaba más fácilmente en su memoria a los santos que se situaban en tiempos próximos al momento de la puesta en escena: en efecto, los personajes principales procedían, en su mayor parte, de la época medieval o del período contemporáneo al autor y se ubicaban sustancialmente en los contextos geográficos que pertenecían a los reinos de la Corona. *El negro del mejor amo* es una comedia que está dedicada al relato de la vida del príncipe islámico Antíobo quien, cristianizado en secreto por su ama de leche cuando era niño, se opone en juventud a su linaje, se enfrenta a la armada del Gran Turco que ataca a Cerdeña y salva a los sardos cristianos de la amenaza otomana. Luego decide hacerse eremita, se retira a una cueva en un monte de la isla, hace milagros y finalmente muere en olor de santidad.

En los pasados años se abrió paso entre la crítica la idea de que la historia de este extraordinario personaje fue invento de la fértil imaginación del Fénix. Frida Weber de Kurlat afirma, en efecto, que «*El negro del mejor amo*, cuya autenticidad alguna vez fue puesta en duda, pero que hoy la crítica acepta plenamente como de

8. Para más información sobre el género hagiográfico en la producción dramática de Lope de Vega, véase en particular: Parker [1949:395-416]; Garasa [1960]; Aragone Terni [1971]; Sirera [1991:55-78]; Dassbach [1997]; Morrison [2000]; Menéndez Peláez [2004:721-802].

9. El culto a los santos se empleó como instrumento para la recuperación de los valores puestos en peligro por la Reforma Protestante. En esa época, por tanto, fue necesario incentivar la oración hacia los santos modelos, así como respaldar formas de devoción popular como romerías, procesiones, novenas y fiestas locales. Es evidente que también el teatro comercial, mediante el género de las comedias de santos, se utilizó con el mismo objetivo. Hay que recordar también que el Concilio de Trento dispuso el empleo de las imágenes para animar la devoción, encargando a los obispos «que enseñen que por medio de las historias de nuestra redención representadas a pintura se instruye y confirma al pueblo recordándole los artículos de la fe, los beneficios y dones que Dios le ha concedido, los saludables ejemplos de los Santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos», véase López de Ayala [1847:xlii].

Lope, es en realidad comedia de pura invención, pues su protagonista, Antíobo, no figura en los santorales conocidos, lo que hace tanto más interesante la creación de Lope» [1970:344]. Idéntica opinión la de José Fradejas Lebrero quien, en el prólogo de su edición de la obra, sostiene que «es una comedia hagiográfica, es decir, escenifica la vida de un santo, pero con la particularidad de que nunca existió un San Antíobo ni en los santorales ni en las tradiciones de la isla de Cerdeña. Es, simplemente, una fantasía de Lope que, puesto a crear, da vida al primer elogio de un negro con valores religiosos dentro del sentido cristiano de la vida» [1984:xviii]. La misma opinión tiene Baltasar Fra Molinero, quien, al tratar del argumento de la negritud en el ámbito dramático áureo, también analiza unos aspectos de la obra en cuestión y comenta que «desde el título mismo, los espectadores barrocos de esta comedia se encontraban separados social y metafísicamente del personaje principal de la escena, un santo negro llamado Antíobo, santo inventado por Lope de Vega» [1995:104]. Recientemente Esther Borrego, en un ensayo sobre las primeras comedias hagiográficas del Fénix, ha corroborado la misma hipótesis de la crítica anterior declarando «*El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, “santo” del que no tenemos ninguna noticia y que probablemente proceda de la imaginación del Fénix» [2015:36]. Los investigadores mencionados convergen pues hacia la misma conclusión y no aportan indicación alguna sobre las posibles fuentes de las cuales supuestamente hubiera podido beber Lope para la escritura de su comedia sobre el santo negro.¹⁰

También es necesario señalar que dos investigadores italianos proponen una hipótesis diferente. En 1898 Antonio Restori, en las notas conclusivas de la primera edición de la comedia, conjetura que la obra del Fénix no podía considerarse por completo el resultado del prodigioso mundo de fantasía del poeta y que sin duda Lope debió de valerse de una fuente principal en la que inspirarse para construir la figura de Antíobo y para relatar su santa vida relacionada con la historia del reino de Cerdeña. El hispanista italiano intuye que el punto de partida debe de hallarse en el acervo cultural sardo, aunque el estudioso no tuvo la posibilidad de averiguarlo en su época [1898:43]:

10. Se registra también otra posición, aunque bastante confusa, sobre la veracidad histórica del protagonista de *El negro del mejor amo*: Aragone Terni primero define «legendario» a Antíobo y, luego, le atribuye al moro el título de «negro protettore della Sardegna» [1971:83]. No se entiende si la estudiosa considera al protagonista de la obra del Fénix como una figura procedente de una leyenda popular o si quiere enlazarla directamente con el mártir Antíoco de Sulcis, santo patrón de la isla italiana.

Lope, in queste leggende sacre, è solito permettersi moltissima libertà d'invenzione, ma non arriva ch'io sappia fino a creare la persona del santo e tutta la serie delle sue imprese. Io sospetto quindi che anche qui egli abbia avuto tra mano qualche fonte manoscritta o stampata, e che a base del suo dramma, si pure in minima parte, stia una qualsiasi tradizione locale. Ma di un Antiobo, negro, liberatore della Sardegna dai turchi, eppoi eremita e taumaturgo, non ho trovato menzione alcuna né han saputo mettermi sulla buona traccia alcune gentili ed erudite persone della Sardegna. Forse trattasi di qualche oscura tradizione raccolta in *Leggendari sardo-ispani*, di alcuni dei quali cita il titolo il Martini (*Sardinia sacra*) ma che per me furono irreperibili.

En 2005 Maria Grazia Profeti entrega un mínimo pero relevante indicio acerca de un posible referente real del personaje literario de Antíobo al afirmar que en *El negro del mejor amo* «vi si racconta la storia di un supposto Sant'Antiobo (probabilmente Antioco) di Sardegna» [2005:234]. Las hipótesis de los dos filólogos, formuladas a distancia de mucho tiempo, orientan hacia caminos diferentes pero igual de importantes para intentar llegar a la resolución del “caso”. En efecto, ambos investigadores sugieren la relación del protagonista ficticio de la comedia con un lugar geográfico preciso, la isla de Cerdeña, probablemente influidos por la semejanza entre el nombre del personaje de la obra, Antíobo, príncipe islámico nacido en África y convertido luego en santo cristiano, con el nombre de *Sant'Antioco*, patrón de la isla italiana. Las coincidencias entre la historia que relata Lope en su pieza y el camino hagiográfico del primer mártir cristiano del territorio del Sulcis no faltan. Las estrategias del autor madrileño en el proceso de construcción de su recorrido narrativo las iremos analizando más tarde. Es necesario ahora arrojar un poco de luz sobre la figura del santo sardo y las fuentes históricas que han transmitido durante los siglos su fábula hagiográfica.

Antíogo nació en la provincia romana de Mauritania (norte de África) bajo el reino de Adriano (117-138 d.C.) y fue médico de fe cristiana. Llegó a la pequeña isla situada en la parte suroccidental de Cerdeña (actual isla de San Antíogo) al ser desterrado por el emperador, quien lo envió allí para intentar apaciguar su “obstinación” religiosa. Sin embargo, en esas tierras Antíogo siguió predicando la doctrina entre la población, realizó muchos milagros y al final murió castigado a manos de las autoridades imperiales de Cállor. Antes de morir, el santo invocó la protección divina para todo el pueblo sardo: a partir de ese momento, se le considera *Patronus totius Regni Sardiniae* hasta nuestros días. Cada 13 de diciembre se rinde homena-

je al glorioso protomártir, un santo negro taumaturgo que llegó a las costas de Cerdeña navegando el mar africano y que instruyó a la gente de Cerdeña en la fe de Cristo.¹¹ La veneración al santo en tierra sarda se remonta a tiempos muy antiguos y se enraizó aún más en el siglo xvii tras la *inventio* (el descubrimiento) de su sepulcro y de sus restos mortales en 1615, en la iglesia de la pequeña isla sulcitana, por parte del arzobispo de Cálter Francisco de Esquivel.¹² En cuanto a las fuentes documentales sobre la vida del santo, fue el mismo Esquivel quien en 1621 hizo realizar una copia del código medieval hoy perdido de la *Passio Santi Antiochi* del siglo xi. La *Passio* se considera el primer testimonio de la biografía del santo e imprescindible punto de referencia para los hagiógrafos durante mucho tiempo.¹³ Por lo que atañe a las fuentes posteriores al código medieval, deja constancia de un documento hagiográfico del siglo xvi el cónsul de España en Cálter Eduardo Toda y Güell, quien en 1890 publicó en Madrid un catálogo sobre manuscritos e impresos relacionados con el contexto hispano-sardo y conservados hasta aquel momento en las diversas bibliotecas de la isla de Cerdeña. En la primera parte del inventario, el erudito catalán apunta la presencia de un ejemplar impreso en lengua catalana en el Archivo de la Curia Eclesiástica de Cálter con título *Esta es la vida y miracles del Bena-uenturat Sant Anthiogo, novament corregida y estampada*, obra que el mismo estudioso fecha en 1560, aunque su original se hace remontar al año 1493.¹⁴ Según Mele [1997:117] la edición de la *Vida* catalana del siglo xv se divulgó mucho en Cerdeña

11. Para más información sobre la figura de Antíoco de Sulcis, remito a las siguientes referencias bibliográficas: Pili [1984]; Lai y Massa [2011]; Pala [2013:183-198].

12. Sobre los relicarios de los santos de Cerdeña, véase Piseddu [1997; 2004].

13. La copia del siglo xvii todavía se conserva en el Archivo Capitular de la ciudad sarda de Iglesias.

14. La copia del Archivo de la Curia Eclesiástica de Cálter actualmente está perdida. Según la información proporcionada en su catálogo, Toda y Güell afirmó que «si esta *Vida de San Anthiogo* es reimpresión, es fácil que la primera edición fuese hecha a Cálter por el impresor Salvador de Bolonia en 1493» y añade además que la edición catalana de la *Vida* de la Curia de Cálter «carece de pie de imprenta y año de impresión, pero no ofrece la menor duda que fue publicada en Cálter, en 1560, por el impresor Esteban Moretio, pues los tipos de su texto son iguales a los del pie de imprenta de la *Carta de Logu* que dicho Moretio imprimió en Cálter en aquella fecha» [1890:113, n. 194]. Algunas dudas sobre la hipótesis de la fecha de impresión propuesta por Toda las proporcionarían los elementos paratextuales presentes en la *Vida* catalana, detalles que se observan en la fiel reimpresión del manuscrito del Archivo de Cálter realizada en Barcelona a cargo de Marià Aguiló en 1890 (obra que puede consultarse en la Biblioteca de Letras de la Universitat de Barcelona). Los escudos reproducidos al final del relato hagiográfico son dos: el de España (¿Carlos V?) y el de Paolo III Farnese, cuyo pontificado se desarrolló entre 1534 y 1549. Por esta razón, quizás habría que hacer remontar la impresión del original de la *Vida* catalana hacia esos años y no al 1560 como afirma Toda. Véase también Mele [1997:111-139]; García Sempere [2012:190].

y puede considerarse, junto con la *Passio*, la fuente primaria a la que la historiografía sarda hizo referencia, a partir de la época española, para relatar la vida de San Antíogo. Una síntesis de la misma *Passio* medieval se halla en el primer volumen de la obra *De rebus sardois* compuesto por el obispo de Bosa Giovanni Francesco Fara y publicado en 1580 (así lo indica Mele 1997:117).¹⁵ A finales del siglo XVI, también Giovanni Arca condensa la *Passio* en un capítulo dedicado enteramente a la leyenda del santo negro, dentro de la primera antología hagiográfica sarda titulada *De Sanctis Sardiniae libris tres*, publicada en Cáller en 1598.¹⁶ Dos años más tarde se suma a la importante producción hagiográfica citada la obra del religioso franciscano Dimas Serpi con título *Crónica de los santos de Cerdeña*, cuyo primer libro incluye catorce capítulos dedicados al relato de la vida de San Antíogo.¹⁷ Las últimas dos obras hagiográficas sobre el santo registradas en el ámbito del siglo XVII fueron redactadas por el predicador Salvador Vidal, apodo de Giovanni Andrea Contini, quien compuso en 1638 primero la obra *Vida, Martyrio y Milagros de San Antiogo sulcitano* en lengua castellana y luego un poema en dialecto sardo con título *Urania sulcitana. De sa vida, martyriu et morte de su benaventuradu S. Antiogu*.¹⁸

LA CRÓNICA DE LOS SANTOS DE CERDEÑA DE DIMAS SERPI

Morley y Bruerton clasifican la obra *El negro del mejor amo: Antíobo de Cerdeña* como una comedia auténtica de Lope de Vega y señalan para ella un intervalo impreciso de composición que va desde 1599 hasta 1603 [1968:264-265]. En cuanto a las fuentes primarias de la pieza lopesca, es evidente que el Fénix no se sirvió de los clásicos repertorios santorales postridentinos de Pedro de Ribadeneyra y Alonso de Villegas —de los cuales solía extraer las notas historiográficas para la estructura

15. Sobre la importante figura de Giovanni Francesco Fara, humanista e historiador sardo del siglo XVI, ver Tejada [1960:68-73].

16. Sobre el jesuita Giovanni Arca, historiador y hagiógrafo sardo del siglo XVI, véase Turtas [2000:381-410]; Turtas, Laneri, Piredda, Frova [2002:181-226]; Tejada [1960:73-74].

17. El título original de la obra de Dimas Serpi es *Chronica de los santos de Sardeña*. En el presente artículo se ha considerado oportuno escribir el título con grafía modernizada.

18. Además de dar cuenta de las obras de Vidal conservadas en las bibliotecas sardas, Toda realiza también una breve mención a la biografía del religioso. Ver Toda y Güell [1890:196, n. 570; 197, n. 571; 257-258, n. 768]. Véase también Mele [1997:120-121, nn. 20-21].

de sus comedias de santos—¹⁹ ya que en el *Flos Sanctorum* de ninguno de los dos autores consta el relato de la vida de Antíogo. Ahora bien, hay que dar un paso adelante e intentar formular una propuesta sobre una fuente de la que Lope supuestamente se aprovechó para el montaje de su comedia. Sustentando la idea de que para el Fénix pudo ser complicado, si no casi imposible, manejar los impresos de la tradición hagiográfica sarda, puesto que las obras del siglo XVI sobre la vida del mártir fueron publicadas en los talleres de Cáller y difundidas de forma mayormente local debido al asunto tratado, es razonable pensar que la obra hagiográfica más accesible para el Fénix hubiera podido ser la de Dimas Serpi, impresa en Barcelona en 1600. Si la suposición fuera correcta, nos permitiría fechar la comedia lopesca con mayor precisión, después del año de la publicación del texto hagiográfico de Serpi. Considerada entonces la enmarañada reconstrucción del vínculo que une la obra del religioso franciscano al autor madrileño, se hace necesario explicar paso a paso cuáles son las piezas que, ensambladas entre sí, construyen el armazón de la hipótesis formulada.

El autor de la supuesta fuente primaria de Lope fue el religioso de origen calaritano Dimas Serpi, ministro provincial de los observantes en Cerdeña.²⁰ El franciscano fue también comisario enviado a Cataluña por el arzobispo de Cáller Alonso Lasso Sedeño para reunir testimonios sobre los milagros del hermano catalán Salvador de Horta en relación a la apertura del proceso de canonización.²¹ Para recabar la información necesaria, entre 1600 y 1603 Serpi visitó los lugares del religioso

19. Se remite la opinión de Menéndez y Pelayo [1894:lxiii, n. 1]: «Las obras más conocidas de este género son el *Flos Sanctorum* y *Historia general de la vida y hechos de Jesucristo, Dios y Señor Nuestro, y de todos los Santos de que reza y hace fiesta la Iglesia Católica*, de Alonso de Villegas, obra que alcanzó, por lo menos, doce ediciones, divididas en cinco partes o tomos: *la Hagiographia y vidas de los Santos*, del Dr. Juan Basilio Santoro (Bilbao, 1580); *el Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los Santos*, del P. Pedro de Rivadeneira (1599-1601); *el Compendio de vidas de los Santos*, de Fr. Francisco Ortiz Lucio (1597), y el estrambótico *Templo Militante, festividades y vidas de Santos, declaración y triunfos de sus virtudes*, parto de la irrestañable vena poética del Prior de Canarias don Bartolomé Cayrasco de Figueroa. Creo que, aparte de algunas Vidas particulares de santos (especialmente españoles), Lope se atuvo a Villegas y a Rivadeneira».

20. Tejada, al afirmar que «mayor empuje doctrinal en la lucha contra la herejía asoma en los escritos del franciscano fray Dimas Serpi, tanto en su *Tratado del Purgatorio y tratado espiritual sobre las lecciones del Oficio de Difuntos*, como en su *Contra Lutero y otros herejes*» [1960:92], pretende subrayar la combativa cara anti-luterana del franciscano Dimas Serpi. Para más información sobre la figura del fraile sardo, véase Tejada [1960:92-94].

21. El religioso franciscano Salvador de Horta nació en 1520 en Santa Coloma de Farners (Girona) y falleció en 1567 en Cáller. Fue beatificado en 1606 y canonizado por Papa Pío XI en 1938.

catalán (Barcelona, Gerona, Horta, Tarragona y Tortosa).²² Las circunstancias de su estancia barcelonesa le dieron a Serpi la posibilidad de editar la primera biografía del beato, la *Historia de la vida y milagros del beato padre fray Salvador de Horta*,²³ y también la *Crónica de los santos de Cerdeña*, recopilación hagiográfica sobre los santos sardos:²⁴ en efecto, en 1600, el taller de imprenta de Sebastián de Cormellas dio a la estampa los dos impresos.²⁵ La del carrer del Call fue una de las oficinas tipográficas más fecundas en Barcelona en la primera parte del siglo XVII: su intensa actividad se extendió hasta la muerte de Sebastián padre, alrededor de 1638. En los años sucesivos, el hijo Francisco Sebastián siguió con la empresa familiar, aunque su inclinación fue más la de comerciar con libros: de hecho, se sabe que mantenía contactos con mercaderes de otros reinos de España, sobre todo con los de Madrid y Valencia.²⁶ Gonzalo Pontón afirma que la imprenta del Call se dedicaba

22. Al terminar su trabajo, Dimas Serpi envió en 1604 a Madrid la documentación compilada para que el Consejo de Aragón pudiese revisarla y, en 1606, a través del embajador español en Roma Juan Fernández Pacheco, los documentos llegaron al pontífice Pablo V. Para más información, véase Caredda y Dilla Martí [2015:317-318].

23. HISTORIA DE LA /VIDA Y MILAGROS DEL / beato padre fray Salvador / de Horta, Cathalan, de la Orden del / Padre San Francisco. RECOPIADA POR EL R.P.F. DYMAS SERPI / Comisario con autoridad Apostolica en el Reino de Cathaluña, / para inquirir y hazer el processo de la vida y milagros / deste Beato Padre Salvador. / Con Licencia y Privilegio / Impressa en Barcelona. En casa de Sebastian de Cormellas / Año de M.D.C.

24. CHRONICA DE / LOS SANTOS DE SARDEÑA, / DIVIDIDA EN QUATRO / LIBROS. COMPUSTA POR EL R. P. FRAY / Dimas Serpi Ministro Provincial de los Frayles / de S. Francisco, de la observancia del / mismo Reyno. DIRIGIDA A LA S. C. Y. R. / Magestad Rey Don Phelipe / Tercero, nuestro Señor. / RECOPIADA DE LO QUE MUCHOS / Santos y Dotores antiguos han escrito / [marca tipográfica: dos manos que sujetan una ancla alrededor de la cual está enrollada una serpiente] / Con Licencia y Privilegio / Impressa en Barcelona. En casa de Sebastian de Cormellas / Año de M.D.C. / A costa de Mossen Bernardino Serpi. (1º aprobación por Fray Pedro Ferrer en Cáller el 18 de febrero de 1599, 2º aprobación por Fray Juan de Noguera en Sásser el 20 de marzo de 1599, 3º aprobación por Fray Luis de la Cruz en Sásser el 24 de marzo de 1599, 4º aprobación por Francisco Brochetes en Barcelona el 8 de marzo de 1600, 5º aprobación por Alonso Coloma, arzobispo de Barcelona, en Barcelona el 8 de marzo de 1600, Privilegio del Duque de Feria en Barcelona el día 16 de marzo de 1600. La epístola dedicatoria está dirigida «a la SCYRM del rey don Phelipe tercero nuestro Señor»).

25. Dimas Serpi publicó en Barcelona también el texto *Tratado de Purgatorio contra Luthero. Y otros hereges*, en la imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil en 1601. La obra fue reeditada en la ciudad condal primero en 1604 en la imprenta de Jaime Cendrat y luego, en 1611, en el taller de Hieronymo Margarit.

26. Según la crítica, la imprenta ubicada en el Barrio Gótico barcelonés podría ser la que Cervantes describe en la segunda parte del *Quijote* (capítulo LXII). En 1937 Francisco Vindel y en 2002 Francisco Rico atribuyen al taller de Sebastián de Cormellas la autoría real de la impresión del *Quijote* de Avellaneda, que fue publicado, en principio, en 1614 en Tarragona por Felipe Roberto. Ver Vindel [1937]; Rico [2002:673-702]. Para más información sobre el taller tipográfico de Sebastián de Cormellas en Barcelona, véase Pontón [2014:11-29] y Lamarca [2015:107-110]. Acerca de las relacio-

principalmente a la tarea de publicación de volúmenes de temas religiosos y de literatura castellana, con una predilección hacia las obras de devoción: «abundan, así, las vidas de los santos, los avisos para la muerte y manuales para acertar a bien morir, las recreaciones del alma y los avisos de penitentes y otras modalidades de la literatura pía» [2014:21]²⁷. Así que la edición de la colección hagiográfica de los santos sardos de Dimas Serpi de principios del siglo XVII entraba perfectamente en la órbita de interés del establecimiento tipográfico barcelonés. Por lo que atañe al trabajo editorial de la imprenta del Call en torno a obras literarias, Rico afirma que «Cormellas era el librero e impresor de más empuje, y, desde luego, el más atento a publicar en el Principado los principales títulos de narrativa y la poesía castellana recientes» [2002:701]. Efectivamente, gracias al análisis de Pontón de la producción tipográfica de Cormellas, ha sido posible comprobar una intensa labor de edición de obras literarias castellanas, a partir de la del *Guzmán de Alfarache* en 1599:

Tal actividad, que como queda dicho se reparte a lo largo de la primera mitad del siglo, conoce su período de mayor apogeo, con gran diferencia, durante el primer cuarto de la centuria, y de forma especial entre 1610 y 1620. Autor favorito de Cormellas fue Lope de Vega, de quien estampó *La Arcadia* (en 1602 para Jerónimo Aleu y en 1615 a su propia costa), *El peregrino en su patria* (1604, para el zaragozano Juan de Bonilla y 1605, a costa de Miguel Manescal, en lo que parecen dos emisiones) y *La Filomena* (1621). [2014:24]

En cuanto a la publicación de la producción teatral del Fénix en el establecimiento del Call, se destaca que, a partir de 1611, en casa Cormellas se reimprimieron y vendieron muchas de las partes de comedias de Lope, al paso que se publicaban en Madrid:

La *Tercera parte* no es la primera colección lopeveguesca realizada por Cormellas. Suya es la tercera edición de la *Segunda parte* (1611), cuya *princeps* (1609) fue iniciativa de Alonso Pérez, que ya había costeadado y vendido la *Parte primera* en sus ediciones vallisoletanas de 1604 y 1605 y que en ese mismo 1609 se encargó también de las

nes comerciales que mantenían los libreros de los distintos reinos españoles, véase Pontón [2014:23-25] y Ronco López [2000:149-153]. Para una visión general de la imprenta en el Siglo de Oro español, véase Moll [1996:27-41], Moll [1998:97-106].

27. Para mayor información sobre los títulos de las obras religiosas editadas en la imprenta de Cormellas, remito al listado que se encuentra en el trabajo de Pontón [2014:21-22].

Rimas. A partir de este momento, y hasta 1620, Cormellas reimprimió el teatro de Lope a corta distancia de la primera edición casi siempre costeadada por Miguel de Siles o por Alonso Pérez, y cabe suponer que en connivencia o de acuerdo con ellos: *Tercera* (1614, con emisión para Bonilla), *Cuarta* (1614), *Quinta* (1616), *Sexta* (1616), *Séptima* (1617), *Octava* (1617), *Novena* (1618), *Décima* (1618), *Oncena* (1618) y *Trecena* (1620). Después de este apretado ciclo no habrá ya más partes de Lope con pie de Barcelona, ni de Cormellas ni de ningún otro editor, a excepción de la *Veinte*, un decenio más tarde (1630, en la imprenta de Esteban Liberós, a costa de Rafael Vives). [2014:27]

En el texto Pontón subraya el papel del activísimo editor y comerciante de libros madrileño Alonso Pérez de Montalbán, quien mantenía, según algunas pruebas aportadas, estrechas relaciones con Cormellas en Barcelona.²⁸ El estudioso, en efecto, logra reconstruir la ligazón entre impresor y mercader gracias a un documento-memorial del impresor sevillano Juan Serrano de Vergas. En él, el hombre denunciaba una red de clientelismo entre editores y libreros de la época, señalando en específico los nombres de Juan Berrillo y Alonso Pérez. El sevillano fue muy preciso en sus acusaciones declarando que los dos mercaderes citados eran (así lo indica Pontón 2014: 24) «correspondientes de Cormellas en Barcelona y Bonilla en Zaragoza, con quien tienen estrecha amistad, de quien soy testigo». En fin, nada se opondría a la probabilidad de relacionarse Lope de Vega con aquel famoso librero barcelonés, considerado el ceñido vínculo entre los Cormellas y Alonso Pérez Montalbán, privilegiado editor del Fénix y padre de Juan, discípulo y amigo personal de Lope. La peculiar conexión entre la imprenta del Call y el librero madrileño permitiría reflexionar acerca de una constante circulación de los impresos entre Barcelona y Madrid en ese tiempo: de ahí que la publicación de las obras del autor madrileño en el taller tipográfico barcelonés y la posibilidad de que la edición de la *Crónica* del fraile Serpi, junto a otras de Cormellas, pudiese viajar hacia tierras de Castilla y estar entonces al alcance de Lope. Que la *Crónica* del fraile sardo circulara en la primera parte del siglo XVII lo puede probar también una mención realizada por el Obispo de Jaca Felipe de Guimerán en *La insigne y ejemplar vida y muerte del venerable padre y siervo de Dios fray Pedro Nolasco*, en cuyo impreso de 1610 el religioso indica: «[...] El Perra es nombre de linaje honrado en aquel lugar,

28. Sobre la figura del Alonso Pérez de Montalbán y acerca de la relación comercial que unía al editor madrileño y Lope, véase Moll [1995:213-222] y Cayuela [2005].

el Cessello es nombre de pila y es de un santo mártir de la isla llamada así, como parece en una historia de los Santos de la Isla de Cerdeña del Padre fray Dimas Serpi» [1610:2-3]. Hay que recordar, además, que Menéndez y Pelayo sugirió la posibilidad de que Lope de Vega pudiera manejar la obra de Guimerán para la escritura de la comedia *La vida de San Pedro Nolasco*, con lo cual esto permitiría pensar que el poeta de alguna forma llegó a conocer la obra de Dimas Serpi.²⁹

*EL NEGRO DEL MEJOR AMO FRENTE A LA CRÓNICA DE LOS SANTOS DE CERDEÑA*³⁰

Es más que evidente que, al escribir sus textos teatrales, el Fénix nunca buscaba establecer en ellos una autenticidad histórica, sino que pretendía responder a las exigencias del género que iba a tratar y asimismo satisfacer las expectativas del público de los corrales de comedias. En cuanto a la pieza *El negro del mejor amo*, el autor madrileño se ciñó al molde del subgénero de la “comedia de santos (negros)” y, para conseguirlo, intentó planear su proyecto narrativo con el objetivo de lograr una perfecta construcción del fondo ideológico de la comedia, representada, en este caso particular, por el conflicto entre Cristianismo e Islam. El conocimiento de la fuente de la que se aprovechó Lope de Vega ha permitido vislumbrar el origen de unos precisos pasajes del drama, atribuidos, de modo incorrecto, solo a la imaginación del Fénix: la creatividad del autor por supuesto intervino en el proceso autoral, pero dentro de una fase de transformación de los hechos transmitidos por la fuente original. La consulta de la *Crónica de los santos de Cerdeña* y el cotejo con algunas partes de la comedia del Fénix han posibilitado detectar un conjunto de concomitancias. Las correspondencias halladas se colocan esencialmente en el segundo y en el tercer acto del drama, ya que parece claro que la primera jornada sirvió al autor como fase preparatoria donde se fijaron las bases para la sucesión de las andanzas del protagonista Antíobo, personaje que no entra en el juego dramático, de hecho, hasta la primera escena del acto segundo, pasados veinte años de las acciones que se desarrollan anteriormente.

29. Afirma Menéndez y Pelayo [1895:x]: «En lengua vulgar pudo consultar Lope, aparte de otras menos famosas, *La vida del Siervo de Dios fray Pedro Nolasco, el segundo deste nombre; sacerdote observantísimo del Orden de la Merced* (Valencia, 1591), obra del Obispo de Jaca, Fr. Felipe de Guimerán».

30. El texto del impreso se presenta con grafía modernizada.

Vamos a proponer a continuación una comparación entre las escenas de la comedia *El negro del mejor amo* y los acontecimientos relacionados con la vida de San Antíogo relatados en la *Crónica de los santos de Cerdeña*, con una mención a los cambios que llevó a cabo el Fénix. El objetivo será, por lo tanto, determinar cómo la obra del fraile sardo influyó en la estructura narrativa de la pieza del Fénix. Sin embargo, antes que nada, nos parece necesario empezar el proceso de análisis precisando la primera fundamental concordancia hallada, relacionada con el nombre propio del protagonista y con su ascendencia: en el capítulo III de la parte primera de la *Crónica*, Serpi cuenta los orígenes del santo: «[...] entre los Reinos en los cuales la fe de Jesucristo se predicó, y creyeron muchos, fue en la África el Reino de Mauritania, donde vivía un mancebo noble en linaje, agudo en ingenio, honesto en costumbres, y en la facultad médico, llamado Antíogo» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 8v). En la comedia de Lope, Antíobo es príncipe musulmán,³¹ mancebo natural de África, hijo del rey de Argel Dulimán y de Sofonisba, hija del rey Aufrido de la región africana de Zánfara. Lope tomó la decisión de representar al protagonista como a un príncipe musulmán de raza negra para acentuar en la fábula la importancia del cambio de ley religiosa y finalmente llegar a exaltar su santa condición. Otra esencial coincidencia que apuntamos se relaciona con el lugar principal de la acción: la segunda parte de la comedia de Lope se desarrolla íntegramente en el espacio geográfico de la isla de Cerdeña: «Ya, señor, que bien que mal, / estás mirando a Cerdeña, isla fuerte, aunque pequeña, / y a la más fértil igual [...]» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, pp. 68-69). También en la *Crónica* de Serpi el lugar protagonista es Cerdeña, puesto que la isla fue la zona del destierro sufrido por el santo Antíogo a causa de la decisión del emperador Adriano. En la obra del franciscano se detalla con más precisión que el territorio del exilio fue la subregión del Sulcis, ubicada en la parte suroeste de la isla:

Acordaron de común consentimiento, que en ninguna parte del Imperio podía estar mejor que en una isla despoblada que estaba junto a la de Cerdeña que era llamada Sulchis, puesta al medio día frente de la África. Y que allí como no había gente se moriría presto, y que a nadie inficionaría con su doctrina. Pareciose muy bien al Emperador, y así firmó el edicto del destierro en esta manera. (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, ff. 17r-17v)

31. La acotación textual refiere «moro negro» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 41).

El personaje de Antíobo aparece en las tablas al empezar el acto segundo. Es el heredero del trono de Argel, pero, contrariamente a lo que la audiencia se esperaría, se presenta en el escenario como un príncipe virtuoso y magnánimo. Lope sustituye aquí la representación de la faceta cruel y tiránica, que supuestamente caracterizaría en la época a la figura de un soberano islámico, con la del talante misericordioso de Antíobo, para que la audiencia empiece a vislumbrar su acercamiento al cristianismo y dentro de un momento descubra que el infante en su niñez fue bautizado en secreto por su ama de leche cristiana. Frente a una actitud tolerante del príncipe, que muestra, según su padre el rey, demasiada compasión hacia los cautivos cristianos, Dulimán decide ponerle a prueba y le ordena marcharse a Cerdeña para acudir en ayuda del Gran Turco que ataca las costas de la isla. Es precisamente en este momento cuando Lope de Vega recurre otra vez a la *Crónica* de Dimas Serpi, aprovechándose de un dato del relato hagiográfico relacionado con el motivo de la tormenta: «Átanle muy bien al bienaventurado San Antíogo, y vanse al mar con él, y entrado en un navío que para esto tenía, echan vela, y a la noche les dio una tormenta que se pensaron perder» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 17v). El detalle en la comedia es casi imperceptible pero absolutamente relevante a la hora de comprobar la presencia de concomitancias entre las dos obras. Antíobo, al igual que el referente real, llega a la isla de Cerdeña tras superar una fuerte tormenta: «Gracias a Dios que llegamos / a la vista de Cerdeña, / aunque no ha sido pequeña / la tormenta que pasamos» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 68). Tanto en la *Crónica* como en *El negro del mejor amo*, el prodigio de la mar apaciguada se le atribuye a la potencia del santo negro. De hecho, Serpi relata que «[...] haciendo la cruz sobre las aguas del mar, les mandó que se sosegasen. Y luego dejaron su braveza» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 18r) y asimismo Lope, a través del personaje de Alí, dice: «Pienso que eres hechicero, / pues que pudiste mandar / que se sosegase el mar / cuando más soberbio y fiero» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 68). Se señala, además, la concordancia de los verbos «mandar» y «sosegar» en las dos secuencias indicadas.

Durante las escenas sucesivas a la llegada de Antíobo a Cerdeña, Lope lleva adelante el relato sin recurrir a la fuente original, ya que los hechos que cuenta a lo largo de este tiempo dramático le sirven al autor para plantear la cuestión del enfrentamiento entre el bando cristiano (sardos) y el bando musulmán (turcos): Antíobo contraviene las disposiciones de su padre, decide rescatar a los cautivos y se de-

clara cristiano frente a todos los soldados. Consigue finalmente apoderarse de la armada turca invocando a Jesucristo y salva a los sardos del peligro islámico. Habrá entonces que esperar hasta la última escena de la segunda jornada para poder ver al poeta inspirarse otra vez en la obra del fraile franciscano: en efecto, después de lograr vencer al sultán Amurat y expulsar a su armada definitivamente del Mar Mediterráneo, los sardos quieren proclamar a Antíobo soberano y protector de la isla liberada. Él rechaza los honores ofrecidos y decide retirarse por su cuenta a un monte y mantener vida eremítica en una cueva: «Irme a este monte deseo / por a cumplir lo que creo / que cuyo soy me mandó. / Yo soy, amigos, cristiano; / una cueva he de buscar / aquí, orillas de la mar, para Constancio y mi hermano» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, pp. 83-84). El detalle de la gruta en la montaña es decisivo para entender cómo Lope bebió de la fuente original del fraile, ya que Serpi cuenta en la *Crónica*: «Y así fue que entrando en la Isla dio vuelta por ella, y le enseñó el Espíritu Santo una cueva donde haría su morada. Entró en ella, y vio que era propia para poder servir a Dios nuestro Señor. Allí oraba perpetuamente. Aquella era su descanso y palacio» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 18v).

Para cimentar la validez del mensaje cristiano y avivar la devoción entre los fieles, las leyendas hagiográficas suelen incluir relatos de sucesos maravillosos ocurridos gracias a la intervención del bienaventurado cuya vida en ellas se está narrando. También en algunos pasajes de los capítulos de la *Crónica* dedicados a Antíogo, Serpi da cuenta de las acciones milagrosas del santo negro, relacionadas especialmente con los enfermos y con sus asombrosas curaciones: «Acudió Dios a la petición del Santo, y predicando hacía muchos milagros, y en particular curaba los enfermos, aunque tuviesen incurables enfermedades» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 9v).³² Lope también construye una escena en la que describe el poder taumatúrgico de Antíobo: «Aquí / pidió esta mujer consuelo / de un dolor del pecho, y fui / a dárselo con buen celo / y la fe, que a otros ha dado / salud; pero apenas llego / la mano al pecho alterado, / cuando cayó; mas el fuego / debió de quedar templado» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, pp. 89-90). Mas la fuerza milagrosa del Espíritu Santo que obra por medio de Antíobo se manifiesta aún más cuando, al desatar el demonio una “guerra” contra él a través del personaje de Lidonio, el

32. Sobre las curaciones obradas por Antíogo, Serpi insiste más veces en su relato hagiográfico. Véase Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 19 y f. 22.

santo logra vencerlo echándolo del cuerpo del pobre hombre: «¡Ah traidor, / en virtud de Dios te apremio! / salgas de aqueste pastor / y digas la causa [...] ¡Guardaos, pastores, del lobo! / Tú, Lidonio, vuelve en ti. (*Vuelve en sí.*)» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, pp. 94-95).

Al terminar la muy breve acción exorcista, Antíobo se dirige a Dios con una oración íntima, en la que exhorta al Señor que pronto acabe con su existencia terrena: «Señor, vuestro negro soy; / ¿cuándo me queréis quitar / esta argolla de la vida / para que os pueda gozar?» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, pp. 95-96). La escena lopesca de la invocación a Dios se reanuda en la *Crónica* de Serpi, cuando el franciscano refiere el momento de la plegaria de Antíogo en la que pide ayuda al Señor frente a las asperezas de la vida terrenal: «Aquella noche se entró el bienaventurado San Antíogo en la cueva, y oró al Señor y le dijo: Señor, no he temido hasta hoy los tormentos, como tú bien sabes, ni lo temeré, porque tengo particular regalo en sufrirlos por tu amor. Lo que te ruego es que en los tormentos que se me esperan me favorezcas, y ayudes, como hasta aquí, y ruégote Señor que me dejes acabar con ellos [...] porque pueda gozar de ti» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, ff. 22v-23r). Se registra otra concomitancia en la misma escena relacionada con la respuesta divina a la oración del santo. En la comedia, la presencia de Dios se manifiesta a través de una «Voz» que le contesta «ahora» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 96), explicándole que para el santo ha llegado ya el momento de empezar su vida ultraterrena. En la *Crónica*, Dios contesta a Antíogo a través de un Ángel que le comunica: «Antíogo, siervo de Jesucristo, yo vengo para te consolar y decir, que mañana has de ver a tu Señor, yo y mis compañeros te hemos de llevar, alégrate» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 23r).

En la comedia del Fénix, el momento cumbre de la vida terrena de Antíobo también presenta una notable analogía con la obra del franciscano Serpi. En la escena IX del último acto, la acotación textual explica: «*Música. Parece arriba Antíobo, en pie, arrimado a una peña, expirando, y Alí (Juan), de rodillas, a sus pies*» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 100). Es precisamente el personaje de Alí el que describe el instante del fallecimiento del santo negro: «Sin duda alguna que expira, / y con tanto resplandor, / que no me atrevo, Señor, / a mirar quien al sol mira» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 100). El detalle del «resplandor», ese halo luminoso que se desprende de la figura del santo al morir, se halla asimismo en la *Crónica* al contar el texto hagiográfico los momentos inmediatamente anteriores a

la expiración del santo: «Habiendo dicho esto, resplandeció su cara más que el sol, y mirando todos aquella hermosura: alza más la voz el santo y dice. Recibe Señor mi espíritu en tus manos, quedó el cuerpo allí con las manos, y los ojos fijos en el cielo: y aquella santísima alma salió de él, y dio en manos de los Ángeles» (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 23v). Una innovación insertada por Lope en las escenas siguientes tiene que ver con la representación del sagrado cuerpo que se queda de pie en la cueva: LEONARDO «¿Pues cómo / en pie quedó?» ALÍ (=JUAN) «Secretos son del cielo» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, pp. 101-102) y con un par de milagros que el santo negro cumple al estar muerto ya (mueve la cabeza y alza un dedo de la mano) delante de los pastores que contemplan su asombrosa partida. En la *Crónica*, en cambio, se habla de la sepultura del cuerpo en la misma cueva donde murió, sin hacer mención de las acciones extraordinarias de las que habla el Fénix (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, f. 23v).

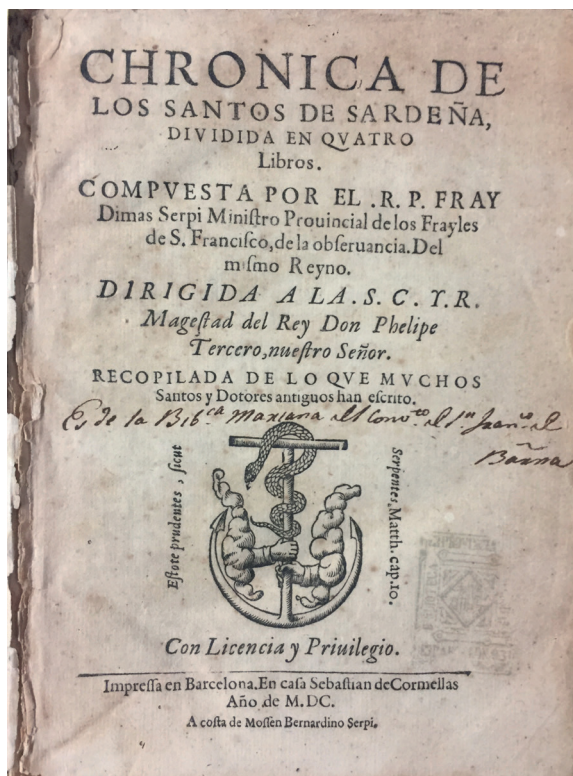
La última concordancia hallada entre la comedia y la obra hagiográfica se relaciona con los sucesos que Lope desarrolla en la penúltima escena del tercer acto, casi en la conclusión de la pieza. El autor describe las circunstancias del último asalto a las costas sardas intentado por los moros de Dulimán, el rey de Argel, que clama venganza por la traición de su hijo Antíobo. Frente al ataque, los pastores sardos invocan la protección del santo que había prometido defender a la isla de la amenaza islámica. Al empezar entonces la batalla, el cuerpo del santo negro milagrosamente baja del monte, con una espada y un escudo en la mano. La acción maravillosa de Antíobo espanta a los musulmanes, quienes huyen rápidamente, dejando libre a Cerdeña. En la acotación textual referida a esta escena se dice: «Vuélvese a dar batalla, y cae de arriba el Santo, trabado de la peña, con espada y una rodela que tenga una cruz roja; huyen los moros; vuélvese a subir con presteza y salen los Sardos vencedores» (Lope de Vega, *El negro del mejor amo*, p. 111). En la *Crónica* de Serpi no se observa el relato de este preciso acontecimiento milagroso que, por tanto, podemos atribuir íntegramente a la creatividad del Fénix. No obstante, parece importante señalar que en la obra hagiográfica se habla mucho del peligro de los ataques moros a las costas de la isla y también de la protección que el santo había prometido darles a sus habitantes:

[...] edificaron allí una Iglesia al bienaventurado santo, y allí resplandece por muchos milagros; de los cuales diremos aquí algunos. Y entre todos me parece poner por uno de los mayores, que como todos saben, en aquella isla están de continuo los moros, y

de ella hacen tanto daño saliendo a los bajeles que pasan. [...] Vino una galeota de moros de veinte barcos [...] salieron los moros a coger los pocos que quedaron, y dieron tras ellos los cristianos, y los moros con ser muchísimos dieron huir, y con tanta prisa; [...] y los cristianos se reían de verlos caer en medio de aquellas aguas huyendo, y pensaron (como es de creer) que el santo iba delante de ellos peleando con los moros, y ellos quedaron sin peligro, haciendo gracias al santo que los libró de cautiverio. (Dimas Serpi, *Crónica de los santos de Cerdeña*, ff. 25r-25v)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras realizar la comparación entre *El negro del mejor amo* de Lope de Vega y la *Crónica de los santos de Cerdeña* de Dimas Serpi, es posible afirmar que hay bastantes pruebas textuales que pueden avalar la influencia ejercida por la obra del fraile franciscano en la comedia del Fénix. Para el montaje de la estructura narrativa de la pieza, el autor madrileño se sirvió entonces de la fuente literaria mencionada: siguió en general la línea biográfica del santo, optando evidentemente por algunos detalles más oportunos para su proyecto dramático y descartando otros menos convenientes. Para finalizar, vamos a resumir las concomitancias halladas entre la comedia de Lope y la *Crónica* de Dimas Serpi: a) nombre y orígenes del protagonista; b) lugar geográfico de la acción principal; c) motivo de la tormenta; d) prodigio de las aguas del mar apaciguadas; e) retiro eremítico en la cueva; f) milagros por obra del santo (curaciones de los enfermos); g) oración íntima hacia Dios; h) respuesta divina a la plegaria; i) expiración del santo y resplandor; j) lucha del santo contra los moros para proteger a Cerdeña. A raíz de lo probado, consideramos fiable la fuente del fraile franciscano: su fiabilidad está además sustentada por el hecho de que la *Crónica* fue la única obra sobre santos sardos a la que tuvo acceso Lope de Vega, ya que las noticias sobre Antíogo quedaron en la época reducidas al ámbito exclusivamente sardo. Hasta ahora la de Dimas Serpi es la única recopilación hagiográfica sarda —escrita en castellano, impresa en España en el siglo xvii y difundida en el territorio de la península— que hemos podido localizar. Además, su circulación se benefició del dinámico ambiente de la ciudad condal del siglo xvii, en el cual el taller tipográfico de los Cormellas tuvo sin duda un relevante papel, no solo por lo que se refiere al fecundo trabajo editorial, sino también por lo que atañe al provechoso comercio de los textos publicados.



(Imágenes procedentes de CRAI, Biblioteca de Reserva, Universitat de Barcelona)

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Casa editrice D'Anna, Messina-Florenca, 1971.
- BANGOURA, Moustapha Jean, «Poder y poderes en *El negro del mejor amo* de Lope de Vega», en *Textos sin fronteras: literatura y sociedad*, coords. Á. Baraibar, T. Ba, R. Fine y C. Mata Induráin, Eunsa, Pamplona, 2010, pp. 55-66.
- BEUSTERIEN, John, «Un acercamiento poscolonial a la comedia del Siglo de Oro: el caso de *El valiente negro en Flandes*», en *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*, coords. C. Mata Induráin y M. Zugasti Zugasti, Eunsa, Pamplona, 2005, vol. 1, pp. 289-298.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, V (2015), pp. 31-46.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.
- CAREDDA, Sara, y Ramón DILLA MARTÍ, «Patronazgo y santidad en la Cerdeña barroca: Salvador de Horta y los virreyes españoles», en *Actas del II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, ed. F. Labrador Arroyo, Ediciones Cinca, Madrid, 2015, pp. 315-330.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang, Nueva York, 1997.
- FRADEJAS LEBRERO, José, «Prólogo», en Lope de Vega Carpio, *El negro del mejor amo (comedia)*, ed. J. Fradejas Lebrero, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1984, pp. i-xxvii.
- FRA MOLINERO, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1995.
- GARASA, Delfín Leocadio, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1960.
- GARCÍA SEMPERE, Marinela, «Vides de sants en català conservades en manuscrits solts i en impresos anteriors a 1550», en *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante, 2012, pp. 185-207.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro del mejor amo*», *Castilla: Estudios de Literatura*, III (2012), pp. 403-417.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «Una autoría a partir de una censura», en *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, eds. E.I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas de Luna, El Colegio de Puebla, McGill University y Université Laval, Puebla, Montreal y Québec, 2013, pp. 409-426.
- GUIMERÁN, Felipe de, *La insigne y ejemplar vida y muerte del venerable padre y siervo de Dios fray Pedro Nolasco, religioso de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de cautivos*, Impresa en Valencia en casa de Iuan Chrysostomo Garriz al molino de Rouella, 1610.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La labor de Diego Martínez de Mora», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, E.E. Marcello y F.B. Pedraza Jiménez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 143-166.
- LAI, Roberto, y Marco MASSA, *Sant'Antioco da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso protomartire «Patrono della Sardegna»*, Edizioni Arciere, Monastir, 2011.
- LAMARCA, Montserrat, *La Impremta a Barcelona (1501-1600)*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 2015.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*, Imprenta de D. Ramón Martín Indar, Barcelona, 1847.
- MELE, Giampaolo, «La "Passio" medievale di sant'Antioco e la cinquecentesca *Vida y Miracles del bonaventurat sant'Anthiogo* fra tradizione manoscritta, oralità e origini della stampa in Sardegna», *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, VI (1997), pp. 111-139.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en Lope de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. IV, 1894, pp. x-cxxv.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en Lope de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. V, 1895, pp. ix-lxxiv.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* («Autos, comedias de la Sagrada Escritura y de Santos»), CSIC, Santander, 1949.

- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: Aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, XXIV (2004), pp. 721-802.
- MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 213-222.
- MOLL, Jaime, «El impresor y el librero en el Siglo de Oro», en *Mundo del libro antiguo*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, pp. 27-41.
- MOLL, Jaime, «Escritores y editores en el Madrid de los Austrias», *Edad de Oro*, XVII (1998), pp. 97-106.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and the «comedia de santos»*, Peter Lang, Nueva York, 2000.
- PALA, Andrea, «Sant'Antioco sulcitano: il culto, il santuario, le immagini dal tardoantico al barocco», *ArcheoArte*, II (2013), pp. 183-198.
- PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (1949), pp. 395-416.
- PILI, Filippo, *Le meraviglie di Sant'Antioco martire sulcitano*, Tipografia Valdes, Cagliari, 1984.
- PISEDDU, Antioco, *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritari nel secolo XVII*, Edizioni della Torre, Cagliari, 1997.
- PISEDDU, Antioco, *I martiri della Sardegna: la storica ricerca delle reliquie*, L'Unione Sarda, Cagliari, 2004.
- PONTÓN, Gonzalo, «Sebastián de Cormellas, mercader de libros», en *La comedia española en la imprenta catalana (Coloquio internacional, Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y A. García González, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 11-29.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il negro della commedia aurea», en *La maschera e l'altro*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2005, pp. 223-238.
- RESTORI, Antonio, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense)*, Tipografia Francesco Vigo, Livorno, 1891.
- RESTORI, Antonio, «Note al Negro del mejor amo», en Lope de Vega Carpio, *El negro del mejor amo*, ed. A. Restori, en Antonio Restori, *Degli Autos di Lope de Vega*, R. Pellegrini Editore, Parma, 1898, p. 43.

- RICO, Francisco, «A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo», *Bulletin Hispanique*, CIV 2 (2002), pp. 673-702.
- RONCO LÓPEZ, María Milagros, «Relaciones de la imprenta barcelonesa con la castellana en el siglo XVII: el impresor Carlos Sánchez Bravo», *Documentación de las ciencias de la información*, XXIII (2000), pp. 149-153.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, «Lope de Vega Carpio, *El negro del mejor amo (comedia)*», *Castilla: Estudios de literatura*, XI (1986), pp. 140-141.
- SERPI, Dimas, *Crónica de los santos de Cerdeña*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1600.
- SERPI, Dimas, *Historia de la vida y milagros del beato padre fray Salvador de Horta*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1600.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos*, coords. M. Diago y T. Ferrer, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 55-78.
- TEJADA, Francisco Elías de, *Cerdeña hispánica*, Ediciones Montejurra, Sevilla, 1960.
- TODA Y GÜELL, Eduardo, *Bibliografía española de Cerdeña*, Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1890.
- TURTAS, Raimondo, «Giovanni Arca: note biografiche», in *Multas per gentes: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Editrice Democratica Sarda (stampa Tipografia TAS), Sassari, 2000, pp. 381-410.
- TURTAS, Raimondo, Maria Teresa LANERI, Anna Maria PIREDDA y Carla FROVA, «Il De Sanctis Sardiniae di Giovanni Arca», en *Europa Sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa fra Medioevo ed Età moderna*, eds. S. Boesch Gajano y R. Michetti, Carocci, Roma, 2002, pp. 181-226.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El negro del mejor amo*, ed. A. Restori, en Antonio Restori, *Degli Autos di Lope de Vega*, R. Pellegrini Editore, Parma, 1898, pp. 17-42.
- VEGA CARPIO. Lope de, *El negro del mejor amo, Antíobo de Cerdeña*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. J. García Soriano, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1929, vol. XI, pp. 66-98.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El negro del mejor amo (comedia)*, ed. J. Fradejas Lebrero, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1984.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El negro del mejor amo*, ed. P. Cuenca y J. Gómez, en Lope de Vega, *Obras completas. Comedias*, Biblioteca Castro, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro / Turner, Madrid, 1995, vol. XI, pp. 433-513.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez y Pelayo, RAE, Madrid, 1894, vol. IV.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez y Pelayo, 1894, vol. IV. RAE, Madrid, 1895, vol. V.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», en *La comedia de santos. Actas del encuentro organizado por la Casa de Velázquez y la Universidad de Castilla La Mancha, Almagro, 1 al 3 de diciembre de 2006*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Instituto Almagro de Teatro Clásico-Universidad Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2008, pp. 21-37.
- Vida de Sant Anthiogo: metge y martir*, ed. M. Aguiló, Biblioteca Catalana Popular, Estampa de la Academia, Barcelona, 1890.
- VINDEL, Francisco, *La verdad sobre el «Falso Quijote»*, Antigua librería Babra, Barcelona, 1937.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX 2 (1970), pp. 337-359.