

EL AUTO DE LA CONVERSIÓN DE DIOGENIANO:
UNAS CALAS SOBRE UN TEXTO DE LA COLECCIÓN GONDOMAR*

ROBERTA ALVITI (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

CITA RECOMENDADA: Roberta Alviti, «El Auto de la conversión de Diogeniano: unas calas sobre un texto de la colección Gondomar», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 278-297.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.372>>

Fecha de recepción: 19 de agosto de 2019 / Fecha de aceptación: 8 de octubre de 2019

RESUMEN

En el artículo se propone un primer acercamiento al *Auto de la conversión de Diogeniano*, un texto anónimo conservado en el código II-462 de la Real Biblioteca de Madrid (ff. 76r-81r). Se trata, como se intuye del título, de una pieza dedicada a la conversión de Diogeniano, rey imaginario de un imprecisado reino. La pieza no es fácilmente clasificable según las tipologías corrientes de las piezas religiosas de la época.

PALABRAS CLAVE: Colección teatral del Conde de Gondomar; *Auto de la conversión de Diogeniano*; Teatro religioso, Tipología dramática.

ABSTRACT

The article proposes a first approach to *Auto de la conversión de Diogeniano*, an anonymous text transmitted by codex II-463 of the Real Biblioteca (ff. 111r-126v). It is, as the title reveals, a piece dedicated to the conversion of Diogeniano, and imaginary king of an imprecise kingdom. The piece is not easily classifiable according to the current typologies of the religious theater of the time.

KEYWORDS: Count of Gondomar's Theatrical Collection; *Auto de la conversión de Diogeniano*; Religious theater; Dramatic typology.

* El presente trabajo se enmarca en dos proyectos: el proyecto del Ministerio Italiano PRIN 2015 «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» (Prot. 2015582MPMN), dirigido por la profesora Fausta Antonucci, y el proyecto «La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, dirigido por la profesora María Luisa Lobato.

Al profesor Stefano Arata. A su magisterio precioso e inolvidable.
A la felicidad que nos brindó. A lo que fue. A lo que es. Eterna presencia.

El códice manuscrito II-462 contiene una de las colecciones de textos teatrales que se conservan en la biblioteca del Palacio Real de Madrid. En él se encuentra el anónimo e inédito *Auto de la conversión de Diogeniano*. El presente estudio se propone como un primer acercamiento a dicho texto.

Según Stefano Arata [1989], el primer investigador en estudiar de forma sistemática ese corpus teatral, los códices II-460, II-461, II-462, II-463, II-464, II-1148, II-2803, II-3560, y otros textos que se conservan en la Biblioteca Nacional, debieron de formar parte de la biblioteca del primer conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626).¹ Arata, quien realizó [1989] y [1996] la catalogación de la biblioteca de conde de Gondomar, supuso que la colección se reunió probablemente en la última década del siglo XVI, y formuló la hipótesis de que la piezas allí recogidas no pertenecían a la época en que la colección se reunió. Según Arata, muchas de dichas piezas habían sido puestas en escena por lo menos quince años antes y algunas de ellas eran fechables alrededor del año 1580.² Este dato no es baladí, ya que sitúa esta colección en la cercanías cronológicas del nacimiento y el afianzamiento de la llamada comedia nueva, circunstancia destacada posteriormente por otros investigadores (Oleza 1995, Pontón 2013 y Badía 2014), en la estela del estudioso italiano.

Los datos materiales del códice que nos interesa, con el elenco pormenorizado de los títulos que aparecen en él, entre los cuales se cuentan más de diez textos lopescos, fueron en un primer momento descritos por Arata [1989:25-28]; una aproximación codicológica más detallada se debe a Presotto [1994:16-21] y a Arata y Antonucci [1995].

Hay que señalar, además, que el mismo Arata apuntó una conexión muy estrecha, hablando desde una perspectiva tipológica, entre el II-463 y un cuadernillo actualmente conservado en la Biblioteca Nacional. El estudioso apuntó acertadamente que ninguno de esos textos es autógrafo y que, en su conjunto, los manuscritos no poseen los

1. A propósito de la biografía de Diego Sarmiento de Acuña, véase: Manso Porto [1996]; sobre la relación del noble personaje con el teatro de su época, véase Ferrer [1993] y, una vez más, Arata [1996].

2. Sobre la «generación de los ochenta», véanse, por ejemplo, las páginas de Giuliani [2009:xviii-xx].

rasgos propios que señalan su utilización para una puesta en escena. De hecho, la mayoría no presenta repartos de actores, versos tachados que puedan ser obra de la censura o de un autor de comedias, ni las características “jaulas” de estos últimos, con versos añadidos en el margen o en la interlínea con una señal de reclamo. Finalmente, en general, se presentan como textos muy “limpios”; según Arata se trataría de copias «redactadas para el deleite de la lectura privada» [1989:12]. No olvidemos que dichos textos son en su mayoría anónimos y, casi siempre testimonios únicos; todo ello hace que sea muy difícil para muchos de ellos incluso aventurar una fecha de composición.

De todas estas dificultades no está exento el *Auto de la conversión de Diogeniano*. Se trata, como se intuye del título, de un acto único, un texto muy breve formado por 784 versos, y ocupa los folios 76r-81r.³

Del examen *de visu*, la *mise en page* del manuscrito resulta bastante cuidada: cada uno de los folios tiene una caja de escritura dividida en dos columnas, cuyas medidas se presentan muy regulares. Los nombres de los personajes aparecen fuera de las columnas; la grafía se presenta muy regular y legible, tanto que se podría pensar en una copia en limpio, como otras de tipo caligráfico que se encuentran en el mismo códice; sin embargo aparecen en el f. 77r dos adiciones: una, de tres líneas, está escrita perpendicularmente respecto a los renglones de la columna; la segunda, colocada en el espacio entre las dos columnas, está compuesta de cinco líneas que se reconectan con el texto de la columna de derecha; las dos adiciones resultan legibles solo en parte. Se señala, además, la indicación, «ojo» en el f. 77v, en una grafía distinta a la del texto. Tras el *explicit* aparece la fórmula «Deo gratias». La compulsa de la grafía que aparece en el auto con la base de datos de Margaret Greer, *Manos Teatrales* (www.manos.net), no ha aportado resultados significativos, ya que dicha grafía aparece, según la base de datos, solo en el *Auto de Diogeniano*.

Hay algún borrón de tinta que impide la lectura de algunos versos (76v, 77v, 79r, 80r), aunque en general el texto se presenta muy regular y de fácil lectura. Sin embargo, algunas palabras no son completamente legibles, sobre todo por lo que se refiere a unas hojas guillotizadas en el margen inferior.

El texto empieza con tres líneas que se extienden en todo el ancho de la caja, por encima de ambas columnas, y que contienen el título y las *dramatis personae*: *Auto de la conversión de Diogeniano. Figuras: Diogeniano, rey; / Floronia, su mujer; un peregrino*.

3. Al citar los versos de la comedia, modernizo, según los criterios de PROLOPE [2008].

no; dos criados: Sidonio y Lucrecio; Marcela, / criada; Creonte, capitán y dos criados. Aparece, luego, una acotación introductoria, con un nombre tachado y su corrección: *Entra la <-Marcela / / la Reina>*; la enmienda parece escrita de una mano diferente.⁴

El lugar dramático en el que se desarrolla la pieza no es bien identificable: la única referencia geográfica, en realidad, muy vaga, está en el verso pronunciado por el rey Diogeniano quien dice volver victorioso de una batalla con los Britanos; se trata de una referencia que, en realidad, tiene la función de sugerir una ambientación lejana y exótica. Igualmente vago es el marco cronológico: solo es evidente que la época en la que se enmarca la pieza es la de la difusión del Cristianismo. La onomástica, por su parte, remite a ámbitos geográficos griegos y latinos: Sidonio, Lucrecio, Marcela son nombres de origen latino, así como Floronia, que era una vestal romana, mientras que Diogeniano deriva del griego. El combate con los britanos, desde el punto de vista histórico y geográfico, es completamente anacrónico y ficticio. Diogeniano se llamaba el prefecto de Sevilla que ordenó el martirio de las Santas Justa y Rufina a finales del siglo III, pero nunca existió un rey de este nombre que combatió a los Britanos. Fuera de las islas, los britanos se encontraron en los siglos V y VI en lo que hoy es Lugo y Asturias y en Armórica, pero no queda ningún rastro de guerras contra ellos por parte de un rey llamado Diogeniano.⁵ La vaguedad de las coordenadas geográficas y temporales no es casual, sino que es funcional para destacar el carácter de universalidad y ejemplaridad del texto representado.

La *fabula* es muy sencilla, casi elemental. Floronia, reina de un imprecisado reino, ha sido instruida secretamente por su nodriza en los principios del cristianismo, y aprovecha la ausencia de su marido, el rey Diogeniano, para acoger en su palacio a pobres y menesterosos.

A continuación adjuntamos una tabla en la que se ofrece una sinopsis en relación con la articulación en cuadros,⁶ la forma métrica empleada y las referencias espacio-temporales de la obra.

4. La transcripción de las intervenciones en el texto (tachaduras, versos añadidos, enmiendas) se atiene a los criterios adoptados en Alviti [2006:25] y basados en los establecidos por Presotto [2000:11-12].

5. Sobre la presencia de bretones/británicos en el norte de España durante la alta Edad Media, véase Fernández Conde [2002].

6. Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, con “cuadro” entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado; ver Ruano de la Haza [1994:291-294].

Cuadro	Versificación	Espacio-tiempo	Resumen argumental
1	Quintillas (vv. 1-40)	Palacio real tarde / noche	La obra empieza con Floronia, Reina, mujer de Diogeniano, que habla de su felicidad por haber descubierto el verdadero Dios y de haberse dado cuenta del error en el que vivía.
Escenario vacío			
2	Quintillas (vv. 41-60) Redondillas (vv. 61-192)	Palacio real tarde / noche	Aparece Marcela, su criada, que se encarga de acoger a los cristianos menesterosos, dándoles hospitalidad. Esa es la voluntad de la Reina cuando el Rey está ausente. Mientras Marcela busca a Floronia, se topa con un peregrino que le pide un lugar donde hospedarse por la noche. Al principio, Marcela le dice que ya está todo ocupado, pero el peregrino insiste. Interviene, entonces, Floronia que le da el permiso para que pase la noche en su propio dormitorio.
Escenario vacío			
3	Redondillas (vv. 193-252)	Palacio real / tarde / noche	Sidonio, criado, después de escuchar la conversación entre Floronia, Marcela y el peregrino, informa a Lucrecio, otro criado, de lo ocurrido. Temiendo por el honor del Rey, que se había alejado del palacio para ir a cazar, sin saber que su mujer hospeda a extranjeros a sus espaldas, los dos deciden enviarle una carta para que vuelva a palacio de inmediato. ⁷
Escenario vacío			
4	Redondillas (vv. 253-332)	Lugar impreciso / noche	Diogeniano, casi por un instinto natural, empieza a sospechar alguna desgracia. Cuando llega el mensajero y le entrega la carta, el soberano piensa enseguida en una posible traición de su mujer. Entonces, decide volver a palacio para averiguar lo que ha sucedido.

7. Se trata de uno de los pocos casos en que la entrada o salida de un/unos personaje/s está explícitamente señalada por un acotación: «*Entran los dos criados, Sidonio y Lucrecio*», v. 190 *Acot.*

Cuadro	Versificación	Espacio-tiempo	Resumen argumental
Escenario vacío			
5	Redondillas (vv. 333-404)	Palacio real / noche	El mensajero que ha llevado la carta a Diogeniano vuelve a palacio e informa a Sidonio y a Lucrecio de la inminente llegada del Rey. Los dos criados, entonces, deciden salir a su encuentro para informarlo personalmente de todo lo que ha pasado y decirle que entre a palacio sigilosamente para que Floronia no se dé cuenta de su presencia.
Escenario vacío			
6	Quintillas (vv. 405-444) Redondillas (vv. 445-668) Octavas (vv. 669-708) Redondillas: (vv. 709-784)	Palacio real / noche Palacio real / amanecer	Floronia, durante la noche, sueña con encontrar un crucifijo en su dormitorio. Al amanecer, decide ir a despertar al peregrino, para que se vaya sin hacerse notar por los criados. Mientras tanto, el Rey llega a palacio y, a pesar de los intentos de su mujer de detenerlo, se dirige a su aposento, con la intención de encontrar al cristiano del que le habían hablado sus criados. Al entrar en la habitación, descubre un objeto que no especifica a los expectadores sobre su cama y le exige explicaciones a su mujer. Floronia, después de confesarle haberse hecho cristiana, le cuenta todo lo que había pasado mientras él no estaba; le habla incluso de cómo ella misma había soñado con encontrar un crucifijo en su cama esa misma noche. Entonces, Diogeniano, creyendo que ese hallazgo es una señal divina, decide convertirse al cristianismo. Poco después, llega su capitán Creonte, que acaba de sujetar el Reino de los Britanos. El Rey, entonces, le comunica su decisión de convertirse a su vez al cristianismo y, al mismo tiempo, manda hacer bautizar a todos los habitantes de su reino. La obra se concluye con los protagonistas que se aprestan a llevar al Cristo recién encontrado al templo.

Si hojeamos el catálogo de Arata [1996] comprobamos que de las 90 piezas reseñadas, 15, o sea casi el 17%, entre comedias, autos y loas son de carácter religioso.⁸ Cada una de ellas se puede adscribir aun subgénero preciso: el bíblico (vetero y neotestamentario), el mariano, el hagiográfico.

El caso que nos ocupa, en cambio, no encaja en ninguna de estas categorías. Se podría calificar como una pieza de conversión: según se desprende del resumen argumental.

Se trata por lo tanto de un apólogo típico: una mujer principal en un ambiente pagano, quien, a pesar de no estar bautizada, adora secretamente al Dios de los cristianos. Veamos en detalle las palabras de la Reina a este propósito:

La tiniebla en que vivía,
la ceguedad en que estaba,
cuando a Dios no conocía
y en ídolos adoraba
ya se me ha tornado en día.
Mi Dios, pues un bien tamaño
me has hecho, apártame el daño
que sin ti puede venirme;
haz que esté contigo firme
en mi alma el desengaño
que estando desengañada
del engaño en que vivió
vivirá muy recatada
de perder lo que ganó
en tan próspera jornada. (vv. 1-15)

Tras ese arranque *in medias res*, sale Marcela, su criada, que desempeña el papel de informar al auditorio de las calidades de la Reina y de las obras de caridad que cumple estando ausente su marido:

8. En particular, en ese corpus se incluyen cuatro autos sacramentales: *El alma para el día del Corpus Christi*, que Cioranescu [1954:70-71] atribuye al poeta y dramaturgo canario Bartolomé Cairasco, ff. 54r-86r; el *Auto de la conversión de Diogeniano*; el *Auto sacramental del repartimiento del pan*, anónimo, ff. 12r-20v; el *Auto del sacratísimo nacimiento de Christo*, que, según se lee en uno de los visados del censor que aparecen a final del texto, fue «compuesta por Pedro Moranañy», ff. 35r-54r.

A la Reina quiero entrar
a dar cuenta cómo vengo
de recoger y hospedar
los cristianos, de que tengo
cuidado particular,

que ella gusta tanto de ello
cuanto yo gusto de hacello;
aunque, si el Rey lo supiese,
yo aseguro que viniese
a ent[r]ambas mal de sabello.

Él es ido a caza agora,
y entiendo que no vendrá
hasta mañana a esta hora,
de lo que no pesará
a la Reina mi señora;

porque cuando él esta aquí
no puede ella hacer así
todo lo que hacer querría,
como no estando lo haría.
Empero ¿quién viene allí? (vv. 41-60)

El individuo que repentinamente llega ante los ojos de Marcela es un peregrino que pide ser acogido para la noche. La criada intenta convencerlo de que no hay manera de hospedarlo, pero el peregrino insiste:

MARCELA Así haga a vos, hermano,
pero a tiempo habéis llegado
que está todo ya ocupado
de quien vino más temprano.

Cierto que gustara yo
de daros lo que pedís,
mas el tiempo en que venís
me fuerza a decir de no.

PEREGRINO Por el Dios en que adoráis,
y así os dé lo que queréis,
os suplico me busquéis
un rincón do me acojáis,

y no me dejéis así
 en la calle con tal frío;
 duélaos el trabajo mío,
 habed lástima de mí. (vv. 65-80)

La Reina, que va en busca de Marcela, entra y escucha lo que el peregrino le está pidiendo a su criada. Floronia, oyendo la súplicas del pobre hombre, ordena a Marcela que le haga dormir en la cama real:

PEREGRINO	Las obras que de este suelo. van a Dios encaminadas sabé que serán pagadas ciento por uno en el cielo.
FLORONIA	Quiero entrarme a recoger. Tú, Marcela, ve a dejalle. en mi aposento y a dalle lo que hubiere menester.
MARCELA	Ve con Dios que ello se hará como lo dejas mandado.
PEREGRINO	De él mismo te sea pagado tanto bien que sí será.
MARCELA	Andad que este es el lugar y la que veis es la cama adonde mandó mi ama que os trujese a reposar. Dormid sin cuidado vos que yo os llamaré temprano y con tanto adiós hermano.
PEREGRINO	Andad, hermana, con Dios, no me quiero desnudar que bien dormiré vestido; ¡qué aposento tan lucido! ¡qué cama tan singular! (vv. 169-192)

Es evidente que el peregrino es una *figura Christi* que tendrá el papel clave de permitir la conversión del Rey, pero es improbable que represente en este texto a Cristo mismo: las exclamaciones de asombro ante los adornos lujosos del aposento

real y de la cama (vv. 189-190) no llevan a pensar que se trata de Cristo bajo las apariencias de pordiosero.

No puede faltar la pareja de contrincantes, compuesta por los criados Sidonio y Lucrecio, que se introducen en el cuadro cuarto. Sidonio informa a Lucrecio de lo que ha oído de la Reina y Marcela. Los dos están indignados por la actitud de la Reina: «¿Qué es posible que tal pasa, / que la que ejemplo ha de dar, / la ley venga a quebrantar / y a violar al Rey su casa?» (vv. 217-220). Deciden, por lo tanto, sabotear y delatar las acciones de la Reina y su criada.

[LUCRECIO] [...] si la noticia llegase
a Diogeniano deste hecho,
tal le pondría de ira el pecho
que al momento la quemase
 ¡Oh, traidora descreída
sin fe, sin seso y sin ser!
Mas eres al fin mujer,
y de otra mujer nacida,
 ¿qué puede ser sino viento
todo cuanto imaginares,
traiciones cuanto tratares
y locura el pensamiento?
Pues para que no rompamos
la ley de buenos criados
somos, viéndolo, obligados
a que al Rey se lo escribamos,
 diciendo que ha sucedido
cierta cosa en que sería
menester que antes del día
Su Majestad sea venido;
 porque viendo lo que pasa,
sin que ninguno lo entienda
en la Reina pondrá enmienda
y Marcela irá de casa. (vv. 225-248)

Es interesante notar en los vv. 239-246 la patente misoginia de los dos criados cuando hablan de la Reina.

En el cuadro quinto hay un cambio completo de ambientación, sin que este

se introduzca a través de una indicación escénica de carácter espacial o temporal, sino que, simplemente, se infiere de la lectura del texto. En este lugar impreciso aparece Diogeniano, que ha ido allí para cazar. El Rey experimenta un sentimiento de malestar y de desasosiego, casi el presentimiento de que algo terrible está a punto de suceder en su casa, sin que él pueda explicárselo: «pues mi casa libre está, / solo tengo que temer / si está mala mi mujer» (vv. 281-283). En el momento más álgido de la ansiedad del Rey, tocan a la puerta: es un mensajero enviado por Sidonio con una carta urgente. En la carta se le informa al Rey que en el Palacio hay una situación muy grave y lesiva de su honor; por lo tanto él tiene que volver de inmediato. El Rey se dirige hacia el palacio. Hay que señalar que en este *locus* se encuentra la segunda de las dos acotaciones presentes en todo el auto «Vase» (v. 332Acot).

Dicha indicación marca el pasaje al sexto cuadro: en el palacio real Lucrecio y Sidonio esperan con ansiedad la llegada del Rey. El que aparece, en cambio, es el mensajero que les cuenta que el Rey estaba paseando y parecía muy turbado. Tras leer la carta, según cuenta el mensajero, Diogeniano, muy azorado, se prepara para partir. Sidonio y Lucrecio piensan, por lo tanto, ir al encuentro del Rey para avisarle de que entre en casa sin ser oído y descubra a su mujer *in flagrante*.

Sin ninguna indicación explícita que nos indique el cambio espacial, se pasa del exterior del palacio al interior del mismo. Aquí la Reina de repente se despierta y cuenta el sueño que acaba de tener:

FLORONIA ¡Oh sueño, el más delicado
que jamás nadie soñó!
Mas si aqueste bien, soñado,
tanto el alma me alegró,
la verdad ¿qué hubiera obrado?
Pero ¿quién merecería
gozar de tanta alegría,
pues en mi cama hospedado
a Cristo crucificado
soñaba yo que tenía? (vv. 405-414)

En el medio del soliloquio, irrumpe Marcela para avisar a Floronia que Diogeniano ya está de vuelta y quiere preguntarle dónde puede esconder al peregrino;

pero es demasiado tarde: los dos esposos ya están juntos y el Rey le está pidiendo explicaciones a la Reina sobre el porqué ha madrugado tanto. Marcela, quien no sabe cómo portarse, se esconde. La Reina le dice que no pudiendo dormir sin él, al oír el chirriar de la puerta se ha levantado y vestido. Diogeniano le echa en cara que son todas mentiras, pero que ahora no quiere escuchar sus explicaciones porque quiere acostarse. Floronia intenta detenerle, diciéndole que quiere averiguar si la cama esta hecha. El Rey dice que no le importa que esté deshecha y entra en el aposento con la espada desenvainada para matar al cristiano, tanto que el auto devocional toma tintes de tragedia de honor:

DIOGENIANO Ya que la Reina está fuera,
 quiero, con armada mano,
 ver si el pérfido cristiano
 está aquí para que muera.
 Dioses todos, me ayudá,
 pues es en vuestro servicio. (vv. 517-522)

Sin embargo, Diogeniano no encuentra al peregrino, como imaginaba, y grita:

 ¡Cielos, dioses soberanos!
 qué es lo que delante he visto
 ¿Esta figura no es Cristo
 que llaman Dios los cristianos?
 ¡Hola, criados? ¿Dónde estáis?
 ¿Cómo no me respondéis?
 ¿Dormís acaso o qué hacéis? (vv. 525-531)

No hay ningún tipo de descripción ticscópica de qué o a quién Diogeniano encuentra en la habitación, que lo ha dejado tan profundamente alterado; por lo tanto, el lector no entiende de qué se trata. Posiblemente en la puesta en escena habría algún objeto o persona gracias a las que el desarrollo dramático fuera perfectamente inteligible.

Diogeniano, entonces, ordena a los criados:

 Que luego traigáis aquí
 a la Reina y su criada,

que cosa tan mal mirada
 no se ha de pasar así;
 en buen negocio da ahora:
 a fe que es cosa galana
 ahora ha dado en ser cristiana
 otra vez dará en ser mora
 hoy en esto se embaraza
 [.....]
 no es más de como le da
 el viento a la calabaza. (vv. 533-544)

Como se puede leer, no faltan los tonos humorísticos, centrados en la volubilidad de la mujer. Sin embargo, el Rey quiere explicaciones y manda llamar a su esposa, Floronia, con la que insiste para saber dónde ha escondido al peregrino. La Reina, entonces, cuenta la historia de su conversión, que presenta muchos rasgos de los relatos hagiográficos: hija de padres paganos, fue encomendada a los cuidados de una nodriza cristiana. Por lo tanto, aunque no esté bautizada, ya está convertida a la religión cristiana. De la *fabula* de tipo hagiográfico, sin embargo, faltan la mayoría de los elementos: la hostilidad del ambiente pagano, el martirio, la trayectoria biográfica completa, el esquema vida-muerte-milagros. De hecho, el dramaturgo, aun bosquejando un trasfondo biográfico anterior al momento escenificado, a través de relatos encomendados a la misma protagonista y a otros personajes, se centra en una etapa precisa de la vida de Floronia (Alviti 2017). La suya es una conversión espontánea y feliz, que había tenido secreta a su marido para confesársela en el momento oportuno.

También le cuenta cómo, apiadada por el peregrino, y al no encontrarle sitio en casa, le había cedido su propio dormitorio. Le asegura, sin embargo, que su criada, tras hacerlo entrar en la habitación, «con el cerrojo encérrole» (v. 656).

El relato de Floronia continúa:

No ha abierto más ni le ha visto
 hasta que habiendo llegado
 tú, como ves, has hallado
 en su lugar ese Cristo.
 Y un rato que reposé
 aquesta noche soñaba

que ese mismo Cristo hallaba
en la cama, como fue.

Esta es la misma verdad
[.....]
haz de mí y de mi criada
ahora a tu voluntad. (vv. 657-668)

Podemos aventurar que el objeto encontrado en la cama de Floronia no es sino un crucifijo, que imaginamos sería visible para los espectadores, pero cuya presencia no es igual de inteligible para el lector de la pieza.

En este punto nos encontramos en un momento crucial, que se hace patente con un cambio métrico reseñable: Diogeniano y Floronia, a lo largo de 40 versos hablan en octavas; no es un dato insustancial, porque a partir del primer verso de la secuencia, el Rey anuncia su conversión, y la solemnidad de la estrofa italiana sirve para subrayar la gravedad del momento:

DIOGENIANO Levántate, que gran bien he sentido:
este Dios las entrañas me ha ablandado,
ya he mi querer a su querer rendido,
la vida y alma junto le he entregado
y tal fuego de amor en mí ha encendido
que en el corazón tengo abrazado [*sic*].
Ya conozco quién es en su potencia,
en nada puedo hacerle resistencia.
¡Terrible caso, cosa nunca oída,
milagro grande, maravilla estraña!
Que siendo Dios al hombre le convida
haciendo en bien con él. ¡Terrible hazaña!
¿Quién no pierde por este Dios la vida,
quién en lágrimas todo no se baña,
llorando el tiempo que ha gastado en vano,
en ser gentil pudiendo ser cristiano?
¡Qué ceguedad es esta en que he vivido
o en qué tinieblas he continuo estado!
[...] Mas eres tal, Señor, que aunque muy tarde
venga el desconocido a conocerte,
le allegas y das gracia con que guarde

tu fe y tu ley y a contentarte acierte;
y aun si en su postrer fin que es en la tarde
de su vivir, entonces se convierte,
le recibe y abraza tu clemencia
dando para su bien nueva sentencia. (vv. 669-700)

En este monólogo se asiste a la repentina e inverosímil, aunque bastante convencional en textos de este género, conversión del rey pagano, quien habla de este fuego de amor por Dios que le abrasa el corazón y el alma. Desde luego, no se relata una transformación espiritual: la conversión de Diogeniano, además de acrítica, carece de cualquier profundización psicológica; la que se expresa aquí es una religiosidad emotiva e inmediata, lejana de cualquier rigor teológico o doctrinal, como por otra parte es frecuente en el teatro de tema religioso.

Lo cierto es que se trataría de una conversión muy espectacular, que encaja perfectamente con la ética, y *ergo*, con la estética postridentina que atribuyen a la reliquias, a las imágenes sagradas, a los objetos relacionados con algún acontecimiento milagroso un extraordinario poder de conversión (Suárez Quevedo 1998).

El último cuadro es el más largo y articulado, sobre todo el más variado en cuanto a los cambios métricos; quizá porque está destinado a la *mise en scène* de los eventos cumbre de la pieza. De hecho los *coups de théâtre* no terminan aquí: un paje introduce al lugarteniente del Rey, Creonte, quien anuncia su victoria sobre los Britanos. Diogeniano atribuye esta victoria a la ayuda de Dios:

¡Oh, inmenso Rey de la gloria!
A ti las gracias se dan,
pues tú solo puedes dar
muerte, vida, pena y gloria.
destrucción y victoria. (vv. 715-719)

Creonte le presenta sus homenajes y le relata su victoria:

He sujetado
el Reino de los Britanos,
traigo mucha plata y oro
muchos cautivos, y aparte

un vaso para el dios Marte
que vale cualquier tesoro.

DIOGENIANO Ya hay otro dios muy mejor
a quien ofrecer el vaso;
de hoy más no se haga caso
de esos dioses, que es error.

CREONTE ¡Cielos, qué es lo que oigo yo!
¿Qué nuevo dios te has hallado?

DIOGENIANO El que ves crucificado
por lo que el hombre pecó.

CREONTE Luego vuelto te has cristiano.

DIOGENIANO Sí y el que no lo hiciera
se puede ir adonde quisiere
que yo alzo de él la mano.

CREONTE En todo pienso seguirte:
en vida, en muerte y en ley
pues basta ser tú mi Rey. (vv. 723-743)

Por lo tanto, Creonte, que percibe cierto tono de amenaza en las palabras del Rey, anuncia que él también se convertirá. El auto acaba con la reconciliación entre Diogeniano y Floronia y una serie de conversiones, como por un efecto dominó.

DIOGENIANO Creonte, recogerás
esa gente que has traído,
y todo lo sucedido
después me lo contarás
y pues cansados estamos
a descansar nos entremos;
el Cristo al templo llevemos,
y dándole gracias vamos. (vv. 777-784)

En resumidas cuentas, en la pieza destaca la marcada ausencia de acotaciones explícitas e implícitas, y la referencia a cualquier tipo de *attrezzo* o pieza de vestuario. Descuella también el carácter elemental de la *fabula*, y la escasa, o sea inexistente, reflexión teológica sobre la conversión y la religiosidad de los personajes. Cabe que destacar la inacción de los personajes, sus largos parlamentos, pero sobre todo su rigidez en lo que Pavis [1990:17] llama el «espacio lúdico», o sea «el espacio

creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su organización en el escenario».

Por lo que se refiere al aspecto métrico, los datos recogidos por Durá Celma [2016:113-115] encajan con la configuración métrica de nuestro auto, caracterizada por el uso mayoritario de versos españoles (redondillas y quintillas) y por la presencia ocasional de versos italianos (octavas).

Merece la pena señalar que en el código II-462 se encuentra, justo de después del *Auto de la conversión de Diogeniano*, la que Arata [1989:33] denomina «Fragmento de una comedia sobre Diogeniano», un texto que comparte el mismo material dramático del *Auto* y ocupa los ff. 82r-85v.⁹ En la primera hoja la caja de escritura está compuesta por una columna única. No hay encabezamiento, ni título. Se entrevé la parte de un signo que podría ser una cruz, y abajo aparece la indicación *Acto primero*. En los renglones sucesivos se lee: *Acto 1º / P. scena / P. [ersonas] Diogeniano, Rey, Floronia, su muger, Sidonio y Lucrecio, criados*. La paginación de la primera hoja, la 82r, es bastante cuidada y legible; el texto está escrito por una mano que llamaremos *Mano 1*. Esta primera parte está en quintillas, y el primer verso de cada estrofa está marcado por una señal en forma de cola de golondrina. La misma grafía aparece en la hoja siguiente, la 82v; el texto, que aparece menos cuidado respecto a la hoja precedente hasta cierto punto está escrito en una sola columna, para dividirse después en dos segmentos, que aparecen uno tras otro; cabe señalar que ninguno de los dos se presenta alineado con la columna principal. El primero de ellos está enjaulado: lo que hace suponer que el desconocido autor escribió *in primis* el segundo segmento, dejando un espacio en el que escribiría en un segundo momento unos versos que integrarían el texto. El segundo segmento, además, presenta muchas correcciones *in itinere*.

Las hojas 83r y 83v parecen escritas por una mano distinta, que llamaremos *Mano 2*; la grafía es mucho menos esmerada y legible y el texto, que parece escrito a vuelapluma, está dividido en dos columnas, sin algún tipo de enmiendas. Las hojas 84r, 84v y 85r están escritas por *Mano 1* y presentan, *grosso modo*, la mismas características de la primeras dos hojas, con ocasionales enmiendas *in itinere*. Tan-

9. Naturalmente los resultados de la colación entre *Auto de la conversión de Diogeniano* y este texto son absolutamente parciales. Para informaciones más detalladas sobre este fragmento de comedia y su relación con el *Auto*, remito a mi estudio «Una comedia que se convirtió en auto: estudio y edición de un fragmento del código II-462 de la Biblioteca de Palacio», en prensa.

to *Mano 1* como *Mano 2* insertan la acotaciones en el texto delimitándolas con dos líneas paralelas. Además, me parece esencial apuntar que ninguna de las dos gráficas coincide con la del *Auto*.

En el arranque de la comedia aparecen el rey Diogeniano y Floronia; el Rey está muy preocupado por la inminente batalla entre su ejército, guiado por Creonte y los Britanos. Floronia intenta consolarlo. El Rey para distraerse decide ir a cazar. Este dramema, que en el *Auto* se encontraba en la parte central de la *fabula*, se convierte aquí en el tramo inicial. Aparece, tal y como en el *Auto*, la devoción de Floronia hacia Dios; sin embargo, al tratarse de una comedia y no de un auto, aunque el tema principal siga siendo el religioso, el dramaturgo tendría que imbricar elementos que ensancharan el material dramático, como ocurre en el fragmento que analizamos. Por este motivo aparecen en el fragmento personajes que no se encontraban en el auto .

El “descubrimiento” de este fragmento de texto nos lleva a considerar que si muchísimo trabajo se ha hecho y mucho se ha descubierto en el campo de la circulación y de la tradición manuscrita de los textos dramáticos áureos, mucho queda por hacer; desconocemos todavía algunas de la dinámicas que regulaban la escritura y la gestión económica de las obras de teatro. Lo que importa es que seamos conscientes de que «el investigador que se enfrenta con el problema de la tradición manuscrita [...] se hunde en las arenas movedizas de las especulaciones» (Arata 1996:14).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. F. Antonucci, Alinea Editrice, Florencia, 2006.
- ALVITI, Roberta, «Aproximación a *La Margarita preciosa*, comedia hagiográfica de Zabaleta, Cáncer y Velasco y Calderón de la Barca», *Criticón*, CXXX (2017), pp. 75-92.
- ALVITI, Roberta, «Una comedia que se convirtió en auto: estudio y edición de un fragmento del código II-462 de la Biblioteca de Palacio», en prensa.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-23.
- ARATA, Stefano, y Fausta ANTONUCCI, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, Madrid-Sevilla-Valencia, 1995.
- ARATA, Stefano, y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert - (Colección Escena clásica, 6), Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- CIORANESCU, Alejandro, *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1954.
- DURÁ CELMA, Rosa, *El teatro religioso en la colección del Conde de Gondomar. El manuscrito 14767 de la BNE*, tesis doctoral dirigida por T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 2007.
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, «Bretones o británicos en Asturias durante los primeros siglos medievales. La sede de Britonia», en *En torno al bimilenario del Eo*, ed. J.M. Gómez-Tabanera, Foro Cultural del Noroeste, San Tirso de Abres, 2002, pp. 463-472.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED, Valencia, 1993.
- GIULIANI, Luigi, «Introducción», en Argensola, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, Prensas Universitarias de Zaragoza-Departamento de Educación, Cultura y

- Deporte del Gobierno de Aragón-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza-Huesca-Teruel, 2009, pp. iii-xxxiii.
- GREER, Margaret R., www.manos.net, al cuidado de M.R. Greer y A. García Reidy, en línea, <www.manos.net>. Consulta del 15 de junio de 2019.
- MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.
- OLEZA, Joan, «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, ed. J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 181-226.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, París, 1980; traducción española: *Diccionario de teatro*, trad. J. Melendres, Paidós, Barcelona, 1998.
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de masas de la era moderna», en *La conquista del clasicismo (1500-1598)*, eds. J. García López, E. Fosalba y G. Pontón (vol. 2 de *Historia de la literatura española*, dir. J.C. Mainer), Crítica, Barcelona, 2013, pp. 509-654.
- PRESOTTO, Marco, «Introducción», en Vega Carpio, Lope de, *Los donaires de Matico*, ed. M. Presotto, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 3-70.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega: Las «Partes» de comedias. Criterios de edición*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, eds. J.M. Ruano de la Haza y J.J. Allen, Castalia, Madrid, 1994, pp. 247-607.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, «De imagen y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, VIII (1998), pp. 257-290.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los donaires de Matico*, ed. M. Presotto, Reichenberger, Kassel, 1994.