

Reescribir a Calderón: adaptaciones y refundiciones de *Primero* y *Segundo Isaac* durante el siglo xviii

Alejandra Pacheco y Costa

Las páginas que siguen intentan realizar un acercamiento a las reescrituras de autos de Calderón de la Barca realizadas en el siglo xviii. Para ello partimos de *Primero* y *segundo Isaac*, representado en Madrid en cuatro ocasiones a lo largo del siglo xviii, un número considerable a juzgar por la cartelera del setecientos, a medio camino entre las seis representaciones de obras como *La cura y la enfermedad* o las dos de *El pastor Fido*¹. Las de *Primero* y *segundo Isaac* tuvieron lugar en 1720 (José de Prado, teatro de la Cruz)², 1734 (Manuel de San Miguel, teatro de la Cruz)³, 1741 (José de Parra, teatro de la Cruz)⁴ y 1749 (José de Parra, teatro de la Cruz)⁵. A éstas habría que añadir la propuesta de representación de 1733 por la compañía de Manuel de San Miguel, que finalmente puso en escena *La vacante general*⁶, y una representación de 1709. En este año, de forma excepcional, se representaron dos autos de Antonio de Zamora: *El Hospital General* y *La cuarta parte del mundo*⁷. Sin embargo, una vez

- 1 García Ruiz, Víctor, «Los autos sacramentales en el xviii: Un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1994), pp. 61-82, p. 70. Nos centramos de forma exclusiva en las representaciones que tuvieron lugar en Madrid, ya que, al ser ésta la única ciudad de España en la que se representaron autos en las fiestas del Corpus a lo largo de todo el siglo xviii hasta su prohibición en 1765, los datos acerca de dichas representaciones son más completos que en otros casos. Sobre las prohibiciones véase Esquer Torres, Ramón, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo xviii. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», *Segismundo*, 2 (1965), pp. 187-226.
- 2 Andioc, René y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, t. I, p. 99.
- 3 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 177.
- 4 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 207.
- 5 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 227.
- 6 Varey, John, Shergold, N. D. y Davis, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1994, p. 208.
- 7 Shergold, N. D., Varey, John y Davis, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1985, p. 14: «Al año siguiente de 1709 hubo larga disputa sobre los autos sacramentales que se destinaban a ser representados en los corrales de comedias. Penón, actuando como arrendador, pidió permiso para hacer representar dos autos de don Antonio de Zamora, *El Hospital General* y *La cuarta parte del mundo*». Véase también pp. 122 y ss.

comenzadas las representaciones, éstos hubieron de ser sustituidos, a petición de Juan Antonio Penón, por *El pleito matrimonial y Primero y segundo Isaac*, «para que por este medio se pueda resarcir el daño recibido y el que se pueda recibir de no ejecutarse así»⁸.

Como suele suceder en el Corpus madrileño, existe una amplia documentación referente a estas representaciones, especialmente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (en adelante BHM) y los documentos pertenecientes al legado Barbieri en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM)⁹. En los cuadernillos correspondientes al Corpus de 1720 aparece un comentario interesante: junto al título de los dos autos que se pusieron en escena, *El laberinto del mundo y Primero y segundo Isaac*, se lee «compuesto por Zamora», autor también del entremés y fin de fiesta para ambas obras¹⁰. Cabe preguntarnos desde qué punto de vista se entiende este término de «composición» respecto al texto calderoniano: ¿una nueva versión del auto, o tan sólo una actualización? El mismo hecho de «componer» es ambiguo, ya que «unas veces es mero sinónimo de arreglar, por ejemplo en el caso de una obra ya antigua, y otras equivale a producir o redactar enteramente una comedia»¹¹. Es por esta razón por lo que empleamos el término «reescritura» para referirnos, en general, a estas «composiciones» de naturaleza poco definida y límites ambiguos, en cuyas características intentaremos profundizar.

Como punto de partida, no es extraño encontrar el nombre de Antonio de Zamora asociado a las fiestas del Corpus dieciochesco. De hecho, como ya hemos comentado, suyos fueron los dos autos representados, si bien con poca fortuna, en 1709, y no cabe duda de que, de entre todos los dramaturgos del XVIII, Zamora es junto con Cañizares el más cercano al mundo calderoniano, como se ha señalado en numerosas ocasiones¹²:

- 8 Shergold, Varey y Davis, *op. cit.* (nota 7), p. 127. En todas las citas de textos de los siglos XVII y XVIII modernizo graffas, acentuación y puntuación, manteniendo los rasgos que caracterizan dichos textos desde el punto de vista filológico.
- 9 Para una sucinta descripción de estos fondos, véase García Ruiz, *op. cit.* (nota 1), p. 65, así como la edición del Legado Barbieri llevada a cabo por Emilio Casares (Asenjo Barbieri, Francisco, *Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, 2 vols.).
- 10 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, pp. 97-99.
- 11 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 24.
- 12 Véase Trifilo, Samuel, «Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares», *Hispanofila*, 11 (1961), pp. 39-46; Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1983, y Mancini, Guido, «Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*, Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 255-265, entre otros.

Antonio de Zamora es el dramaturgo que sirve de puente entre dos siglos y entre dos dinastías: próximo a los círculos palaciegos, proporciona obras para el teatro del Buen Retiro tanto en tiempo de Carlos II como después con Felipe V. Es el último de los poetas oficiales de la Corte. Seguidor de la escuela calderoniana, va desarrollando y perfeccionando temas sólo apuntados por autores anteriores, y evoluciona al mismo tiempo que la sociedad¹³.

La relación de dependencia de Zamora respecto de Calderón apenas se discute. Sin embargo, al tratar de establecer una nómina de sus autos sacramentales, encontramos división de opiniones. En su cronología de las obras fechadas, Mérimée¹⁴ contabiliza un total de nueve:

- *La menor edad del hombre* (1687)
- *Las bodas del cordero* (1690)
- *La honda de David* (1694)
- *El hospital general* (1694)
- *El templo vivo de Dios* (¿1698?)
- *La cuarta parte del mundo* (1709)
- *El laberinto del mundo* (1720)
- *El primero y segundo Isaac* (1720)
- *El primer refugio del hombre y probática piscina* (1720).

Jerónimo Herrera añade a esta lista *Venir el amor al mundo*, con censuras y aprobaciones que datan de 1703¹⁵. En ambos casos encontramos los tres autos de origen calderoniano fechados en 1720. La dificultad de determinar hasta qué punto la mano de Zamora modificó estas obras, en concreto *Primero y segundo Isaac*, viene sobre todo de que no se ha podido localizar el manuscrito correspondiente a dicha versión, perdida también para el *Primer refugio del hombre y probática piscina* y *El laberinto del mundo*. Caso distinto es el de otras obras calderonianas que también fueron objeto de reescrituras a lo largo del XVIII, como *El cubo de la Almudena* de Ramón de la Cruz, conservado en BHM¹⁶ y representado en 1760¹⁷. Otro de estos autos, *El día mayor de los días*, representado en 1710, 1719, 1733, 1742 y 1753¹⁸, es también interesante, ya

13 Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. xxvi.

14 Merimée, *op. cit.* (nota 12), pp. 479-480.

15 Herrera Navarro, *op. cit.* (nota 13), p. 490.

16 Signatura Tea 1-98-3.

17 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 244.

18 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. II, p. 690.

que de él se conservan dos manuscritos distintos en BHM¹⁹, y ambas versiones, las dos sin firmar —aunque sí fechadas en 1733—, presentan diferencias significativas, ya que mientras una de ellas apenas se aparta del texto de Calderón (B), la otra ofrece un número considerable de versos añadidos (A).

También de *Primero y segundo Isaac* se conserva un manuscrito en BHM²⁰, en el que no aparece ninguna fecha, autor, aprobaciones ni licencias. La letra, con todo, apunta a que se trata de una copia del siglo XVIII. Además,

parece copia para algún director de compañía, habida cuenta de las acotaciones introducidas, del cambio de lugar de algunas de ellas, de los recuadros que incluyen algunos versos (¿para ser omitidos?), [y] de la página intercalada entre 29v y 30r.²¹

Lo cierto es que, de todos los testimonios conservados de este auto, la versión de BHM es la que presenta un mayor número de variantes con respecto a los demás, algo común a parte de los manuscritos pertenecientes al fondo de esta biblioteca: «El texto de los manuscritos del siglo XVIII para uso de actores presenta variantes, muchas veces para introducir partes musicales, no especificadas en los originales»²². A la hora de analizar las variantes del texto de BHM con respecto al resto de testimonios del auto, vemos que éstas son de diferente naturaleza²³:

—Variantes léxicas, es decir, cambios de una palabra por otra. En ocasiones no suponen un gran cambio desde el punto de vista del cómputo silábico del verso o del contenido del pasaje. Así sucede, por ejemplo, en

v. 1090, «no sólo *digna a su fama*» > *digna su fama*²⁴.

19 Signatura Tea 1-23-9 A y B.

20 Signatura Tea 1-137-4. Descrito por Rull, Enrique y Torres, José Carlos de, «Manuscritos claderonianos de autos sacramentales (II)», *Segismundo*, 8 (1972), pp. 91-134, p. 109. En adelante nos referiremos a este testimonio como BM, la misma denominación que recibe en la edición del auto elaborada por Cilveti y Arias (Calderón de la Barca, Pedro, *Primero y segundo Isaac*, Pamplona y Kassel, Universidad de Navarra y Reichenberger, 1997).

21 Cilveti y Arias, en Calderón, *op. cit.* (nota 20), p. 27.

22 Rull y Torres, *op. cit.* (nota 20), p. 92.

23 En adelante utilizamos como edición de referencia la de Cilveti y Arias, Calderón, *op. cit.* (nota 20), tanto en la fijación del texto como en la numeración de los versos.

24 En este verso, la edición de Cilveti y Arias lee «digna de su fama», lo que da lugar a un verso hiper métrico.

En alguna ocasión se convierte un verso regular en hipométrico o hipermétrico, como en el verso 1511:

«Como... (*¡qué angustia, qué ansia,*)» > (*¡Qué angustia, qué ansia,*)

—Otro tipo son los añadidos a las acotaciones, sobre todo los referidos a las disposiciones escénicas en el momento en que se incorpora alguna danza con música. Así lo vemos, por ejemplo, en la entrada de los pastores junto con Rebeca, a partir del verso 841. Señalamos como ejemplo el siguiente pasaje:

[Leví] Pardiez, Batuel, que el día
que con Rebeca a estos prados
a ver mieses y ganados
venís, es tal la alegría
de todos sus moradores
que dejando las cabañas
descienden de las montañas
a coronarla de flores (vv. 851-860).

Correspondiendo a los cinco primeros versos, leemos al margen en BM, respectivamente: «Bajar» (v. 851), «Ala» (v. 852), «hechas y desechas» (v. 853), «corro» (v. 854) y «subir y bajar» (v. 855), indicaciones claras de movimientos escénicos relacionados con la danza que han emprendido los pastores y villanas desde su entrada en escena (el «cantando y bailando» de la acotación anterior); y el baile debía continuarse durante la conversación entre Leví y Batuel. En este sentido conviene recordar que buena parte de los manuscritos teatrales que componen el fondo de BHM habían pertenecido a compañías de actores, lo que explica estas indicaciones que no aparecen en ningún otro testimonio de la obra, y que tanta relación guardan con su puesta en escena:

El desaparecido teatro de la Cruz [donde tuvieron lugar las representaciones de *Primero y segundo Isaac* el siglo XVIII] abasteció con abundante material los fondos teatrales de esta biblioteca. La parte del material consultado que data del siglo XVIII puede ser útil para el estudio de las representaciones de los autos calderonianos en la época de los Borbones hasta su prohibición en el año 1765.²⁵

25 Rull y Torres, *op. cit.* (nota 20), pp. 91-92.

—El último caso de variantes que vamos a comentar, tal vez el más significativo, son unos versos añadidos a la obra que no aparecen en ningún otro testimonio. En concreto nos referimos a una página añadida al manuscrito de BHM, intercalada entre 29v y 30r, y escrita por una mano distinta de la del resto de la copia. El pasaje se intercala en la parte final del sueño de Eliazer, después de las intervenciones del ángel, Adán, Abel y David. En el texto calderoniano esta escena concluye con los versos cantados por los cuatro junto con la música: «Atiende, Eliazer, a la suma importancia / que incluye el misterio de las bodas que tratas» (vv. 1177-1178), para dar paso a la sucesión:

- [Ángel] La señal que al cielo pides
será en aquestas montañas...
- [Adán] ...la serrana que halles más
liberal, piadosa y franca.
- [Abel] Que así conviene que sea
aun la sombra de quien nazcan...
- [David] ...luz de luz, y Dios de Dios,
al mundo sus esperanzas.
- [Los 4 y músicos] Atiende, Eliazer, a la suma importancia
que incluye el misterio de las bodas que tratas
(vv. 1179-1188).

En BM estos diez versos están encerrados en un recuadro, encima del que aparece escrito «Area», en referencia al contenido de la hoja intercalada en este punto en el manuscrito, que contiene un recitativo y un aria para el ángel. Si entendemos que los versos en recuadro debían cambiarse por los contenidos en esta hoja suelta, las intervenciones del ángel, Abel, Adán y David se sustituirían por el recitativo y aria del ángel, tras el cual se cerrarían los carros y despertaría Eliazer. Los versos añadidos son los siguientes:

- [Recitado Ángel] Atiende, oh Eliazer, a quien te nombra,
las nieblas disipando de la sombra
que, apacible, obscurece tu sentido,
y escucha la señal que has pretendido.
La serrana que vieres más piadosa,
más liberal, más franca y dadivosa,
esa tu elección sea
para que tierra, cielo, y hombre vea
que aun en sombras de luz tan peregrina,
ama lo humilde la bondad divina.

Area	[al margen]
Unión tan venturosa	Al sueño se entr[ega]
dirige la alta esfera,	tranquilo y suave
y en ella el mundo espera	que cándido ave
su amada libertad.	las dudas sosiega
·//·	de su voluntad
Opreso el hombre gime	·//·
de alevé dueño injusto,	Pues provido el ci[elo]
mas ya el horror a gusto	de el hombre al desi [¿]
conmuta una piedad	por obra tan grav[e]
	dará libertad.
Ciérrense los carros; el ángel y despierta Elia[zer] ²⁶ .	

Este añadido es de naturaleza musical, cosa que resulta indiscutible, ya que «area» es sinónimo de «aria» a lo largo de los siglos xvii y xviii, y los versos citados se inscriben dentro de la forma de recitativo y aria, de origen italiano. Según la convención de la ópera italiana desde mediados del siglo xvii, el recitativo se concebía como el vehículo de la narración y del diálogo, con o sin acompañamiento instrumental, en una estilización del discurso hablado. En cuanto al aria, consistía en la expresión cantada de los afectos, con acompañamiento instrumental²⁷, y en una estructura musical A-B-A rígida. La introducción de esta forma en el mundo escénico hispano se realizó a través de las compañías italianas que tuvieron su sede en Madrid desde el siglo xvii, aunque su adaptación no respetó, durante esta centuria, los moldes itálicos:

The musical style for theatrical songs in the period from 1650 to 1675 did not become 'Italianized', although externally Italianate forms (recitative, laments) were adopted by the Spaniards. [...] This problem is particularly acute in attempts to define Spanish

- 26 Los signos que hemos transcrito como ·//· no son meras divisiones entre estrofas, sino que responden a una grafía musical ampliamente utilizada en el siglo xviii que indica una repetición. Es decir, los cuatro versos primeros (cinco si seguimos el texto al margen) se repetirían por entero antes de pasar a los cuatro últimos. Asimismo, hemos intentado respetar las dos columnas que aparecen en el manuscrito, teniendo en cuenta que la de la derecha parece posterior a la de la izquierda, y no es posible saber si estaban pensadas para cantarse de forma consecutiva o no.
- 27 «Tal diferenciación expresiva entre *arioso* y *stile recitativo*, entre homofonía *cantabile* y *declamatoria*, resultará también significativa desde el punto de vista histórico-formal. Cabe así señalar, por un lado, la futura separación de *aria* y *recitativo*; este último soporta entonces la acción argumental» (Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Labor, 1994, p. 51). Véase también García Ruiz, «Un Calderón dieciochesco: el auto *La segunda esposa* en versión de José Parra (1750)», *Criticón*, 53 (1991), pp. 109-122, pp. 114 y 116.

recitative. In so many cases, it does not resemble the Italian form that inspired it. While the stage directions in many of the plays specify the 'estilo recitativo', and a few scores bear the designations 'recitativo' or 'recitado', these examples of the genre differ considerably from the Italian paradigm²⁸.

En el siglo XVIII, sin embargo, la influencia italiana sobre la música practicada en España es más fuerte. Basta consultar las listas de los músicos que componían la Capilla Real para observar cómo cerca de la mitad de los instrumentistas de cuerda de la misma tenían apellido italiano. Desde un punto de vista literario, en el fragmento que comentamos se observa cómo el texto del recitado apenas se aparta de los versos calderonianos a los que sustituye, mientras que el aria parece resumir la importancia de la acción y del pasaje desarrollado. De hecho, su intercalación en este momento de la obra no es gratuita, ya que cierran la escena central del auto, que es la más trabajada desde el punto de vista escénico y musical. En este aspecto, sin embargo, no podemos saber qué parentesco había entre este recitado y aria y sus modelos italianos, ya que la única fuente musical para *Primero y segundo Isaac* datada a comienzos del siglo XVIII, incluida en el Manuscrito Novena, no ofrece música para estos versos²⁹.

Este tipo de añadidos de índole musical no es ajeno a otras obras calderonianas: García Ruiz³⁰ señala que en el manuscrito de *El pleito matrimonial* copiado en 1728 se introducen recitados y arias, en un proceso de evolución del auto sacramental manifestado por una mayor importancia de las partes musicales dentro de la obra: «introduce una muy considerable amplificación musical (recitados y arias, crecimiento de la orquesta) y textual, con escenas completamente nuevas»³¹.

La versión de *El cubo de la Almudena* de 1760 de BHM, de Ramón de la Cruz, reseñada con anterioridad, ofrece variantes de mayor importancia con respecto al texto calderoniano que las que encontramos en *Primero y segundo Isaac*, y entre ellas hay añadidos de tipo musical, como el canto de los cuatro sentidos ante la Apostasía, aunque en este caso no se presenta bajo la forma de recitativo y aria. Caso más cercano al de *Primero y segundo Isaac* es el de *El día mayor de los días*, y

28 Stein, Louise, *Songs of mortals, dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 185-186.

29 Calderón de la Barca, Pedro, *Primero y segundo Isaac*, ed. musical Álvaro Torrente, eds. literarios Zafra, Rafael y Borrego, Esther, Madrid, Fundación Caja Madrid y Alpuerto, 2001.

30 García Ruiz, *op. cit.* (nota 1), pp. 73-74.

31 García Ruiz, *op. cit.* (nota 1), p. 73.

en concreto la primera de las dos versiones comentadas de BHM (sign. Tea 1-29-9 A). Se trata de versos cantados por la Ley Natural (fol. 12v), la Ley Escrita (fol. 21v-22r) y la Ley de Gracia (fol. 33r). La extensión de cada una de estas intervenciones es considerable: quince versos para la Ley Natural, veintitrés para la Ley Escrita y dieciocho para la de Gracia. Las tres responden, como en el caso de *Primero y segundo Isaac*, a la forma de recitativo y aria. La fecha de este manuscrito es 1733, bajo autorización de José de Cañizares. En la documentación del Corpus de ese año encontramos un dato significativo: al pago del sainete a I. Zerquera se le añade el abono a Cañizares de la letra para la música del auto³². No se trata, por tanto, del pago por un auto entero, sino tan sólo del texto para un pasaje concreto, añadido y con la función de cantarse: no nos queda duda de que se refiere a los versos cantados que hemos comentado, y quizá al resto de añadidos musicales. Asimismo, la fecha del manuscrito nos acerca a una de las representaciones dieciochescas de *Primero y segundo Isaac*, la de 1734, por la compañía de Manuel de San Miguel.

Queda por resolver una cuestión: el manuscrito de BHM de *Primero y segundo Isaac*, ¿fue el que sirvió para la representación de 1720, «compuesta por Zamora», o puede responder a la de 1734? La similitud entre los versos añadidos a *Primero y segundo Isaac* y los que atribuimos a Cañizares en *El día mayor de los días* tan sólo un año antes apuntarían a favor de considerar el manuscrito BM como el correspondiente a la representación de 1734. Sin embargo, no debemos olvidar que éstos aparecen en una hoja añadida, claramente posterior a la redacción del resto del manuscrito. ¿Significa esto que el manuscrito se relaciona con la representación de 1720, y que posteriormente se le añadiría esta hojilla que comentamos? En este sentido, el añadido podría corresponder incluso a la representación de 1749, en la que la música corrió a cargo del compositor José de Nebra³³, quien, dada su formación e importancia en el mundo musical madrileño de la época, bien pudo estar detrás de posibles modificaciones del texto calderoniano que conllevaran una ampliación de las partes musicales. Esto plantearía a su vez otro problema: si el manuscrito del que hablamos corresponde a la representación de 1720, esto es, sin contar con la hoja añadida, podría tratarse de la reelaboración de Zamora. Sin embargo, los cambios y variantes que hemos reseñado difícilmente suponen una variación sobre el texto cal-

32 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 171.

33 Álvarez Martínez, María Salud, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 54. Véase también García Ruiz, *op. cit.* (nota 27), p. 119.

deroniano. Si utilizamos los términos de García Ruiz³⁴, estaríamos ante una «sobrelaboración» del auto más que ante una «reelaboración», ya que ésta conllevaría un alejamiento de la estructura original del mismo. Aun así, las variantes que hemos visto son mínimas, si tenemos en cuenta las modificaciones que, según García Ruiz, se encuadran en el ámbito de la «sobrelaboración»: «cualquier tipo de modificaciones (supresiones, adiciones, personajes nuevos, introducción de textos de otros autos, aumento de las partes musicales) pero con la condición de mantener la estructura general del auto original y por tanto su relación dependiente con él»³⁵. Este concepto estaría más cerca, por ejemplo, de lo que encontramos en la versión de Ramón de la Cruz sobre *El cubo de la Almudena* que hemos citado. ¿Pudo ceñirse la «composición» de Zamora a variaciones tan escasas como las que encontramos en el manuscrito BM, y más aún si lo comparamos con otros conservados en esta misma biblioteca?

En este sentido, la escasez de datos acerca de la procedencia de los manuscritos que integran el fondo de BHM y la de la autoría y datación del manuscrito BM suponen un serio obstáculo en la aclaración de los interrogantes planteados. Consideramos, pues, que la única vía posible para llegar a alguna conclusión deriva de su interrelación con otros manuscritos del mismo fondo. A modo de hipótesis conclusiva, y a falta del necesario estudio codicológico y grafológico, somos partidarios de considerar BM, sea o no obra de Zamora, como el manuscrito que pudo corresponder a las representaciones de *Primero y segundo Isaac* del primer tercio del siglo XVIII, mientras que la hoja intercalada se añadió en un momento posterior, en torno a 1730-1740, y muy posiblemente se utilizó en las representaciones de 1734 ó 1749.

34 *Op. cit.*, (nota 1), p. 71.

35 *Op. cit.*, *ibidem*.