

# La subida al trono de Felipe IV en una comedia de 1621.

## Viejos métodos y recursos últimos para esclarecer atribuciones en el teatro aurisecular\*

*Germán Vega García-Luengos*

Universidad de Valladolid

*A la memoria de Don W. Cruickshank*

### 1. Una relación de la entrada en Madrid del nuevo monarca en una comedia anónima

*El casamentero* es el título de la obra que ha servido como estímulo inicial de la investigación cuyo proceso y resultados se van a desgranar en las páginas que siguen. Su anonimia la ha situado, junto con muchas otras piezas del repertorio del Siglo de Oro conservado, en una tierra de nadie desde la que es difícil suscitar el interés de los investigadores, mayoritariamente preocupados hoy por editar y estudiar las obras de los principales dramaturgos: y, por supuesto, es magnífico que esto ocurra, después de tanto tiempo clamando por disponer de esas ediciones críticas que sitúen al teatro español en el nivel de accesibilidad y calidad textual de otros teatros nacionales de la época, sin duda mucho menos prolíficos. A nuestra comedia no le ha sido suficiente la calidad dramática y poética para compensar la orfandad a la que se ha visto abocada desde el momento en que el propio Calderón denunciara como falsa la atribución a su persona que figura en el encabezamiento del único testimonio del que hoy disponemos, un impreso suelto sin datos de imprenta.

Formaba parte del conjunto de novedades que salieron a la luz en la exploración de un fondo sin catalogar de la Biblioteca Nacional de España, y lo di a conocer en algunos trabajos previos con breves referencias (Vega, “Treinta comedias desconocidas” 62; “Calderón apócrifo” 891–92). Destacaba en el segundo de ellos la presencia de un pasaje especialmente apropiado en estos momentos en que el congreso extraordinario de la AITENSO, con el lema “La Comedia Nueva 1621–2021”, nos llama a fijar la atención en ese año de gracia en el que se iniciaba una de las décadas prodigiosas del teatro español, al tiempo que el reinado de Felipe IV. El 31 de marzo de 1621 moría Felipe III, y subía al trono su hijo, nacido en Valladolid dieciséis años antes, para estar al frente de la

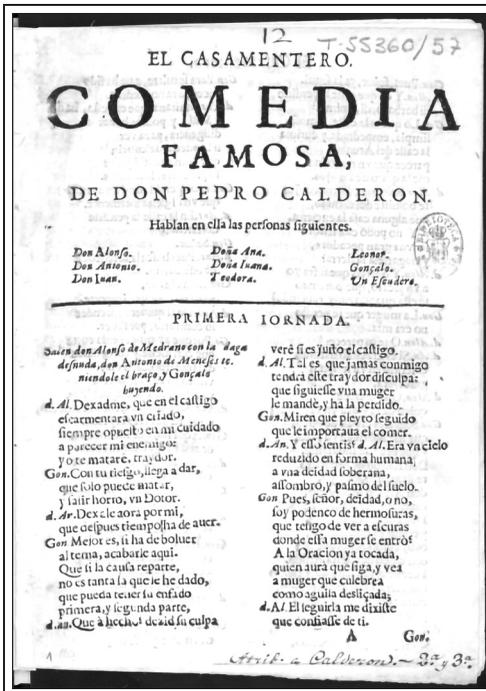
monarquía hispánica durante 44, el mandato más largo entre los monarcas de la casa de Austria, con importantes consecuencias de todo orden; también para el teatro, del que tan apasionado era.

Los sucesos correspondientes a la muerte de su predecesor, los funerales y la presentación del nuevo monarca fueron objeto, según era costumbre, de diversas relaciones, difundidas en los formatos habituales de la época, es decir, tanto a través de copias manuscritas como, y sobre todo, de pliegos sueltos impresos. La que hoy nos interesa tiene la peculiaridad de estar incorporada a la comedia de *El casamentero* como composición que ha escrito el protagonista y lee a otros personajes. Sus 124 versos en romance tratan de uno de los episodios a los que dio lugar el cambio sucesorio de 1621, la entrada en Madrid de Felipe IV como nuevo monarca. No es el único caso de inserción de una relación noticiosa de este tipo en una obra dramática; hay otros, entre los que quizá el más conocido sea el de *Guárdate del agua mansa*, de Calderón, donde se refiere la entrada también en Madrid de Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, en 1649.<sup>1</sup> La comedia nueva tuvo una capacidad sin límites de alimentarse de toda clase de materiales, literarios o no; hasta el punto de que podría considerarse una de las claves de su gran aceptación. Fue en especial proclive a incorporar el mundo romanceril: viejos y nuevos romances, ficcionales y noticieros, todos valían y han dejado abundantes testimonios.

El de *El casamentero* nos ha brindado la posibilidad de evocar un acontecimiento fundamental en su cuarto centenario, pero no será ahora objeto principal de atención, aunque sí lo reproduciremos más adelante, en que interesará fijarnos en algunos fragmentos; ni siquiera nos detendremos en las cualidades artísticas de la pieza que lo contiene, escrita y estrenada casi con toda seguridad ese mismo año; y no carece de ellas: como se apuntó ya, no es una mala comedia de enredo. Pero lo que ahora nos interesa prioritariamente es otro enredo: el que supone la investigación de su autoría, muy adecuado para poner a prueba la eficacia de las herramientas filológicas viejas y nuevas, que es uno de los cometidos de este ensayo, como se declara en el título. Al tiempo que intentaremos dar con la respuesta, se irán proponiendo otras para problemas de los que ya éramos conscientes, o de los que nada sabíamos y descubriremos ahora, y que afectan a obras que en algún momento se han asociado con la que nos ocupa.

Su título figuraba en el apartado de “comedias supuestas” en la bibliografía calderoniana de K. y R. Reichenberger (746), y se daba por perdida hasta la aparición de la suelta ya mencionada dentro del fondo sin catalogar de la BNE, que hoy tiene la signatura T/55360/57.<sup>2</sup>

Una vez más se confirmaba la importancia de este formato de la transmisión del teatro del Siglo de Oro, no solo para la sociología de la comedia sino también para la recuperación de los textos. El problema es que las más pertinentes para este cometido son, por lo general, las que no tienen datos de imprenta, como la presente, ya que suelen ser más antiguas que las que sí los hacen constar. La averiguación de su procedencia y cronología, que son cuestiones relevantes para empezar el abordaje de un texto literario, es tarea ardua, en la que nos pueden ayudar los estudios esenciales de expertos como Jaime Moll o Don. W. Cruickshank. Con este último y su atención experta a las sueltas sevillanas de la primera y segunda mitad del XVII está especialmente en deuda lo que podemos decir



Reproducción de la portada y de la última página de la suelta,  
s.l., s.i., s.a. de *El casamentero*

Biblioteca Nacional de España: T/55360/57

sobre la suelta de *El casamentero* (Wilson y Cruickshank, *Samuel Pepys*; Cruickshank, “First edition”; “Some notes”).

El impreso ofrece un elemento que puede ayudarnos en nuestra pesquisa: como se aprecia en la reproducción de la última página, se ha utilizado un grabado xilográfico para llenar el espacio en blanco que quedaba. Hoy las nuevas tecnologías proporcionan al investigador una herramienta muy oportuna para seguir esta pista. Se trata de la aplicación “Ornamento”, incorporada al proyecto de Iberian Books (Wilkinson, Ulla y Cruz) —en el que tan implicado ha estado también Don W. Cruickshank—. Su buscador de imágenes permite encontrar otros impresos con grabados idénticos o parecidos que estén registrados en su amplia base de datos. Pues bien, la respuesta a nuestra solicitud fue la localización de dos que utilizaron ese mismo taco, y ambos con pie de imprenta:

Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas de la s. iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del rey s. Fernando el tercero de Castilla y de León concedido a todas las iglesias de España por Clemente X.* Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez de Abrego, 1671.

Silvestre, Francisco. *Discursos morales para las ferias principales de Cuaresma.* Sevilla: Juan Cabezas, 1681.

Mi atención se centró en este último impreso, conocedor de que el taller de Juan Cabezas era uno de los que en Sevilla contaba con una producción de comedias sueltas sin datos, siete de las cuales habían sido identificadas en el tomo 1553 de la biblioteca de Samuel Pepys, gracias a la pericia de Cruickshank (Wilson y Cruickshank, *Samuel Pepys*, 124–75, nº 1, 5, 13, 19, 22, 24, 27). El impresor desarrolló su labor entre 1675 y 1681 en la calle de Génova de Sevilla. Poco se sabe de él, salvo que el grueso de sus publicaciones consistió en pliegos sueltos (Delgado I, 103). Y no a otro formato editorial corresponden esas siete sueltas que se le atribuyen. La primera intención fue adjudicarle la de *El casamentero* y proponer para ella la fecha de 1675 a 1681. Y, sin embargo, la consideración atenta de las descripciones detalladas que Cruickshank hace de esos impresos y la observación directa de tres de ellos permiten apreciar que sus características no encajan: los encuadernados en el tomo de Pepys usan otros tipos, otros diseños tipográficos; es más, cuando en tres de los casos disponen de un espacio en blanco final, equivalente al de *El casamentero*, llevan estampados tacos xilográficos florales (dos repiten el mismo) muy diferentes al que nos interesa. Nuestra suelta parece corresponder a una fase anterior de la imprenta sevillana, cercana a la mitad de la centuria, ligeramente anterior incluso.

Pero vayamos al texto. Como se ha señalado, la obra fue rechazada por el propio Calderón; lo hizo en 1672, en los preliminares de la *Cuarta parte* de sus comedias. También la descarté yo en un trabajo dedicado al “Calderón apócrifo” (891–2). Su acción de capa y espada se desarrolla en Madrid y está protagonizada por don Alonso de Medrano, el casamentero, un caballero llegado de Sevilla, que —de ahí su apodo— intenta que se logren los enlaces matrimoniales de dos parejas de hermanos, don Juan y don Antonio de Meneses, por un lado, y doña Ana y doña Juana, por otro. Pero el problema es que las damas se han prendado de él; de lo que sale al paso notificándoles que está casado en Sevilla. Aparte de este desempeño amoroso, el protagonista tiene como cometido, que es el que le ha traído a la corte desde la capital andaluza, hacer una crónica, una relación, de la entrada en Madrid del recién coronado Felipe IV el 9 de mayo de 1621, y mandarla a Sevilla. El resultado es el romance de 124 versos que el propio don Alonso recita en la segunda jornada, y que también nosotros tendremos oportunidad de leer más adelante; para comprobar que más que un reportaje periodístico, con su prolija descripción de personajes y vestuario de quienes forman el cortejo, como marca la convención, se trata de un poema de encendida exaltación de la figura del nuevo rey, para la cual no habría hecho falta viajar a Madrid.

La existencia de este pasaje permite fechar la comedia: esta no tendría mucho sentido, desde luego, escrita y representada bastante después de ese momento inicial del reinado de Felipe IV. Y la conexión estrecha que tiene la elaboración del romance con la acción global no aconseja pensar que fue añadido para actualizar una obra escrita con anterioridad. Si la datación ha sido tarea fácil —lo que no suele ser habitual<sup>3</sup>—, otra cosa es conseguir dar con el autor.

## 2. En busca del responsable de *El casamentero*

Es bien sabido que el problema de las atribuciones afecta al teatro del Siglo de Oro más que a ningún otro capítulo de la literatura española, por razones muy diversas. Pero es

importante que nos esforcemos por encontrar a los autores. Aunque es evidente que no se puede evaluar el concepto de autoría desde nuestra concepción, considero que no es un factor baladí. Para que nuestros cometidos filológicos resulten cabales es pertinente resolver en lo posible no solo los casos de anonimía o de atribución disputada, sino también asegurarse de que las obras nunca cuestionadas sean del autor al que tradicionalmente se han adjudicado. Algunos tipos de estudio dependen en gran medida de que las obras estén bien atribuidas.<sup>4</sup>

*El casamentero* no es de Calderón, cierto, concluí entonces; pero ir más allá era complicado. Sí que seguí algunas de las pistas. En concreto, la de Juan Ruiz de Alarcón. Me puso en ella, en primer lugar, el uso de las redondillas: excepto el romance de las relaciones, todo lo demás está escrito con ellas. Efectivamente, al mexicano, aunque no sea el único, le caracteriza la peculiaridad de dejar que esta estrofa monopolice, o casi, algunas de sus obras. Lo que hizo que S. G. Morley le llamara \*redondillista empedernido+ (139). Guillén de Castro y él ostentan la primacía en esta particularidad métrica entre los dramaturgos más conocidos. A Alarcón además le favorecía un rasgo distintivo del perfil del protagonista, quien se nos presenta como un caballero sevillano, con unos principios de honor y lealtad que — en opinión del gracioso Gonzalo— ya están en desuso en la corte: “Vente con esa a Madrid, / vivirás acreditado, / y que estás dirán templado / a lo del tiempo del Cid” (fol. B4v). Lo que remite a comedias del mexicano como *La culpa busca la pena* o *Mudarse por mejorarse*, en las que también se tacha de antiguos los comportamientos amorosos de personajes de la capital hispalense.

En 2002 no pude pasar de ahí en la búsqueda de un autor. Pero mi interés se ha reactivado recientemente, gracias a otro de los frentes de investigación que tengo abiertos, el de la estilometría, que me ha llevado a desarrollar junto con Álvaro Cuéllar el proyecto “ETSO. Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro”, una herramienta —puesta a disposición de toda la comunidad— capaz de aportar, con el análisis estadístico del léxico más frecuente utilizado en las obras, nuevas pruebas a las que ya proporcionan otros factores, con el objeto de ayudar a las averiguaciones de autoría de obras que siempre han planteado problemas por su anonimía o por la existencia de diferentes candidatos; pero igualmente —como se aconsejaba más arriba— para que nos replanteemos atribuciones consagradas que nunca han suscitado el menor atisbo de duda.

Ese era el caso de *La monja alférez*, la peculiarísima comedia —porque también lo era su personaje protagonista en la vida real— siempre asociada a Pérez de Montalbán, pero cuya atribución a Ruiz de Alarcón creo que ha quedado suficientemente demostrada (Vega, “Juan Ruiz de Alarcón recupera”). El detonante de esta investigación fue el resultado del análisis estilométrico, que apuntaba de forma inequívoca hacia el escritor mejicano; a partir de ahí intenté confirmarlo o rechazarlo poniendo en juego todos los recursos que la práctica de la filología durante años me había enseñado.

Con este cometido empecé por buscar cualquier huella documental que la obra hubiera podido dejar en favor de un dramaturgo u otro. Por fortuna, hacer filología en 2021 tiene unas ventajas con las que no se contaba décadas antes. Concretamente, desde 2008 disponemos de DICAT (Ferrer), este magnífico recolector y digitalizador de cuanta información sobre los agentes de la práctica teatral andaba desperdigada en multitud de publicaciones, a veces ilocalizables.

Ahí pregunté y encontré una noticia de gran relevancia para la atribución tanto de *La monja alférez* como de otras obras, entre las que se encuentra *El casamentero*. Los dos títulos mencionados figuraban, junto con bastantes otros, en un documento firmado el 20 de julio de 1627 por el autor de comedias Manuel Simón (de Valterra), en su nombre y en el de sus socios, con el compromiso de estar en Málaga el 6 de enero de 1628 y hacer en el patio de comedias treinta y seis representaciones; se supone que hasta el 7 de marzo, en que ese año caía el martes de Carnaval (Ferrer, *CATCOM* Manuel Simón). La noticia del contrato malagueño se obtuvo de un artículo de A. Llordén (177–8), y fue aprovechada también para alimentar *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540–1700)*, que a su vez se ha incluido en el magno proyecto *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*.

### 3. Una lista de 1627 con títulos nuevos y atribuciones desconcertantes

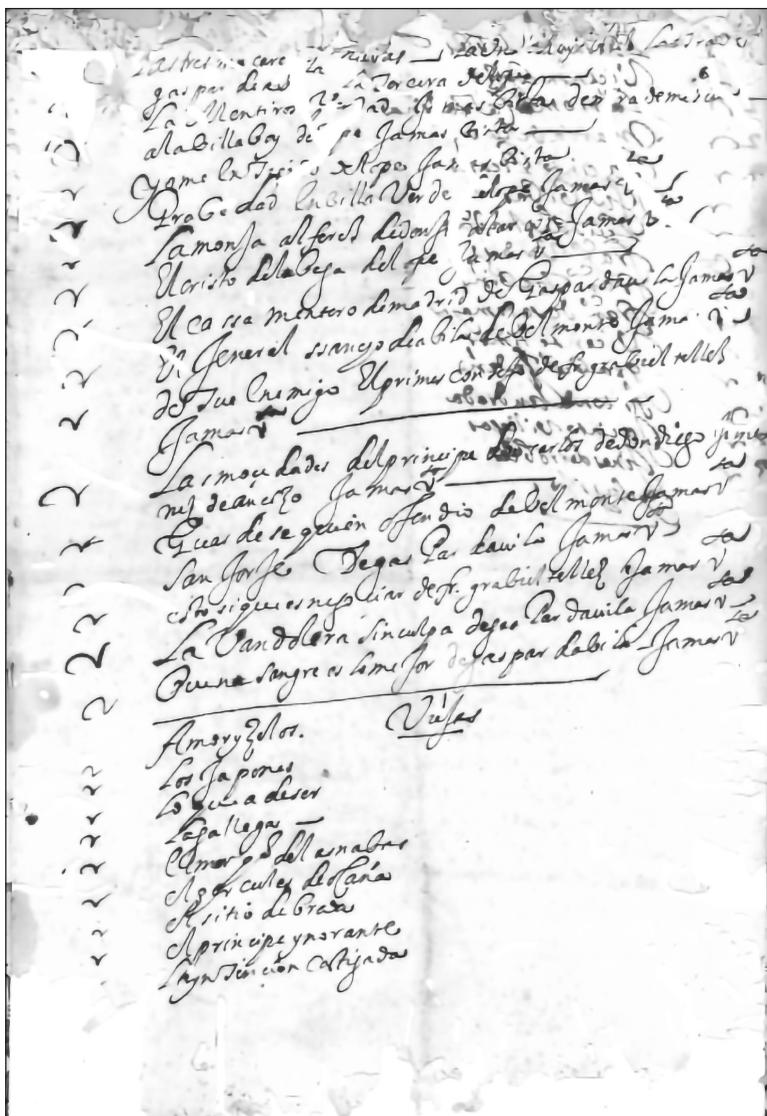
Efectivamente, entre las comedias nombradas está *La monja alférez*, con la precisión “de Juan de Alarcón, jamás vista”, atribución que contraría con claridad la que en favor de Pérez de Montalbán consta en todos los testimonios críticos conservados, asumida sin fisuras hasta ahora por los estudiosos. Pero no es el único caso de desavenencia entre las autorías que propone la lista y las que la tradición ha consagrado. Lo cual hace que DICAT advierta al final de la información malagueña que “las atribuciones son las del documento, y recuérdese que la mayor parte de las veces, en este tipo de documentos, las atribuciones no son fiables”.

La importancia que la comprobación de los datos tenía para la investigación me obligaba a intentar el examen directo del documento de 1627 que Llordén había extractado. No fue fácil dar con él ni leerlo. Pero sí que ha sido una consulta muy fructífera, que me ha reafirmado en la necesidad, propugnada por los “viejos métodos” a los que alude el título de este trabajo, de consultar las fuentes siempre que sea factible y la importancia de la información lo requiera. El documento está compuesto por nueve hojas escritas por ambas caras. En la primera se dan a conocer los nombres de los otros dos empresarios que se han asociado con Manuel Simón para afrontar la temporada teatral del invierno malagueño: “Sepan cuantos esta escritura vieren cómo yo Manuel Simón, autor de comedias por su Majestad, por mí y en nombre de Joan de Labaya [la Abadía] y Luisa de Robles, su mujer, autores de comedias, y en virtud del poder que de los susodichos tengo...”.

El interés mayor recae en la quinta hoja, de mano diferente a las demás, en cuyo recto consta la lista de títulos y atribuciones que aquí se reproduce<sup>5</sup>:

Con ella delante, no solo ha sido posible ratificar parte de la información conocida, sino que ha permitido obtener otra no recogida o leída de diferente manera en el resumen de Llordén del que parte DICAT.<sup>6</sup> Así quedaría la lista, con advertencia en nota de las variantes de lectura<sup>7</sup>:

- *Las tres macare*[nas],<sup>8</sup> nuevas, la una de Luis Vélez, la otra de Gaspar de Ávila, la tercera de Lope.
- *La mentirosa verdad*, jamás vista, de Mira de [A]mescua.



- A la villa voy, de Lope, jamás vista.
- Yo me entiendo, de Lope, jamás vista.
- Gravedad en Villaverde, de Lope, jamás vista.<sup>9</sup>
- La monja alferez, de don J[uan] de Alarcón, jamás vista.
- El Cristo de la Vega, de Lope, jamás vista.<sup>10</sup>
- El casamentero de Madrid, de Gaspar de Ávila, jamás vista.
- El general Sancho Dávila,<sup>11</sup> de Belmonte, jamás vista.
- De tu enemigo<sup>12</sup> el primer consejo, de Fr. Gabriel Téllez, jamás vista.
- Las mocedades del príncipe don Carlos, de don Diego Jiménez de Enciso.<sup>13</sup> jamás vista.

- *Guárdese quien ofendió*,<sup>14</sup> de Belmonte, jamás vista.
- *San Jorge*, de Gaspar de Ávila, jamás vista.<sup>15</sup>
- *Esto sí que es negociar*, de Fr. Gabriel Téllez, jamás vista.
- *La bandolera sin culpa*, de Gaspar de Ávila, jamás vista.
- *Buena sangre es lo mejor*, de Gaspar de Ávila, jamás vista.

Viejas:

- *Amor y celos*.
- *Los japoneses*.
- *Lo que ha de ser*.
- *La gallega*.
- *El marqués de las Navas*.
- *El Hércules de Ocaña*.<sup>16</sup>
- *El sitio de Bredá*.
- *El príncipe ignorante*.
- *La intención castigada*.

En CATCOM (Ferrer) se ofrece una información sintética pero rigurosa sobre la mayoría de los títulos y dramaturgos mencionados, que nos ahorraremos aquí, para centrarnos en la ganancia obtenida de la consulta directa del contrato.

La principal ha sido la identificación de cinco comedias que no están en el extracto. Dos por haberlas omitido: *El Cristo de la Vega*, de Lope, y *San Jorge*, de Gaspar de Ávila; y tres que conforman un conjunto que Llordén ha interpretado como *Las tres mosqueteras*, lo que no remite a piezas conocidas.<sup>17</sup> Mi lectura de los caracteres que han sobrevivido a la acción de la polilla en la primera línea de la página es con relativa claridad de “Las tres macare [...]”. Y deduzco que los que faltan son “nas”, y que el escribano lo que quiso anotar fue “Las tres *Macarenas*”. La posibilidad de confirmar que esta es la interpretación correcta pasa por explicar convincentemente los dos problemas principales que plantea: el de la propia denominación de *Macarenas*, y el más complejo y relevante de la atribución.

#### 4. Propuesta de una nueva comedia para el repertorio de Luis Vélez de Guevara

Cualquiera de los listados y catálogos especializados que consultemos,<sup>18</sup> nos ofrecerá en el mejor de los casos dos únicas ocurrencias para “Macarena(s)”. Así sucede en el de H. Urzáiz: las dos comedias en torno al rey Pedro I tituladas *La puerta Macarena, Primera parte* y *Segunda parte*, atribuidas en muchos de los testimonios conservados a Juan Pérez de Montalbán (512),<sup>19</sup> y el auto con el mismo título, no localizado hoy, atribuido a Ana Caro de Mallén (228).

De cada una de las obras a nombre de Montalbán están registradas cuatro copias manuscritas y nueve sueltas (Profeti 326–334; Vega García-Luengos, *Para una bibliografía* 26). Tampoco en este caso, ningún investigador ha puesto en duda la atribución al hijo del editor de Lope, al que, sin embargo, no se le nombra en relación con ninguna de las tres *Macarenas* del contrato malagueño. Lo cual, *a priori*, podría poner en entredicho la veracidad de este documento o, al menos, el acierto de mi lectura.

Había que ir a los testimonios, tarea facilitada hoy por el ambicioso plan de digitalización que han abordado algunas bibliotecas, en especial la BNE, la más rica en manuscritos teatrales, que en 2018 prácticamente culminó la incorporación a la Biblioteca Digital Hispánica de los centenares de ejemplares que componen su fondo. Entre ellos están tres de las cuatro copias de cada una de las partes. Pues bien, el de la signatura MSS/16972 contiene ambas, a las que denomina *Primera parte de las Macarenas* y *Segunda parte de las Macarenas*. Y al final dice: “Fin de la tercera jornada de las *Macarenas*, en Perpiñán 10 de mayo de 1631. La trasladó Pedro de Valdés, autor de comedias de su majestad”.

Todo apunta a que es la copia más antigua de todas las que de ambas piezas se conservan. Y, como vemos, en ella se levanta acta del uso de la misma denominación del documento malagueño: las *Macarenas*. Y, ojo, en ningún momento se atribuyen a Pérez de Montalbán, ni a ningún otro ingenio. Tampoco aparece nombre alguno en tres de los cuatro manuscritos de la primera parte y en ninguno de los de la segunda, uno de los cuales (MSS/16545) está fechado en Valladolid a 20 de julio de 1635, y lleva por título *Segunda parte de las Macarenas*.

¿Basta ese detalle para que neguemos su autoría a Pérez de Montalbán? No, por supuesto. Pero a estas alturas de la investigación sobre teatro clásico, cada dramaturgo tiene su *curriculum*, y el del madrileño no es muy positivo en relación con las atribuciones. En los últimos años estamos asistiendo a la reasignación de comedias que se le atribuían, como *El sufrimiento premiado* o *Los privilegios de las mujeres*. Y en ese mismo documento malagueño de 1627, *La monja alférez* y *Gravedad en Villaverde*, que siempre se creyeron obra suya, constan a nombre de los que a buen seguro son sus autores verdaderos: Ruiz de Alarcón y Lope de Vega, respectivamente.

Antes de conocer estos últimos casos del documento de Málaga, ya había comentado en ocasiones anteriores que Montalbán contó con un importante atractivo para los libreros, en particular para los sevillanos, que en los años treinta le adjudicaron un buen número de obras que nos eran suyas. Él mismo lo dice en el prólogo del *Tomo primero* de sus comedias, y lo comprobado demuestra que es verdad, que no lo decía para presumir, para dárselas de Lope o de Calderón. Apuntaba en un trabajo reciente que, conociendo lo que ya conocemos, “sería una buena práctica poner bajo sospecha cualquier obra que no figure en *El para todos* (1632) o en el recién mencionado *Primero tomo de las comedias* (1635)” (“Juan Ruiz de Alarcón recupera” 102).

Aunque no se habían agotado los procedimientos de la filología de siempre, pensé que era el momento de que entrara en juego la estilometría, uno de los “recursos últimos” indicados para colaborar en estos objetivos. Las dos partes de *La puerta Macarena* se han analizado dentro del proyecto ETSO (Cuéllar y Vega), que en noviembre de 2021 contaba en su corpus, CETS0, con 2.761 obras de 359 dramaturgos. Las distancias se han calculado usando las 500 palabras más frecuentes de cada texto en el corpus (exceptuando las que suelen dar problemas en las transcripciones automáticas: que/qué, de/dé, etc.), con el método Classic Delta (Burrows) y 0% culling. Para ello hemos utilizado la librería de R Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont).<sup>20</sup> Este es la tabla resultante de la *Primera parte*, en la que están colocadas las veinticinco obras más cercanas a sus usos léxicos:

Posición	Obra	Distancia
1ª	VELEZ_LunaDeLaSierra	0,645001097
2ª	VELEZ_ALoQueObligaSerElRey	0,684756738
3ª	VELEZ_VirtudesVencenSenales	0,70563393
4ª	TIRSOdudosa_RomeraDeSantiago	0,714243222
5ª	VELEZ_CristianisimaLis	0,72596088
6ª	VELEZ_PrincipeEsclavo(PrimeraParte)	0,726162625
7ª	VELEZ_CelosHastaLosCielos	0,727183207
8ª	VELEZ_ReyEnSuImaginacion	0,729356305
9ª	DESCONOCIDO(3)_DeLaAbarcaALaCorona	0,730960671
10ª	VELEZ_MasPesaElRey	0,737586851
11ª	VELEZ_PalabrasALosReyes	0,744669548
12ª	MATOS_CosariaCatalana(Transk-IMPR)	0,744692504
13ª	VELEZ_MontanesaDeAsturias	0,745911286
14ª	VELEZ_AguilaDelAgua	0,746313897
15ª	VELEZ&ROJAS_TambienTieneElSolMenguante(Transk-IMPR)	0,747642502
16ª	VELEZ_NinoDiablo	0,750767751
17ª	VELEZ_ReyNaciendoMujer	0,752064052
18ª	LOPE_ValorFortunaYLealtad	0,755469258
19ª	VELEZ_LuceroDeCastilla	0,755501326
20ª	CORDERO_DonDuartePacheco(Transk-MSS)	0,757317586
21ª	VELEZ_SerranaDeLaVera	0,75823516
22ª	VELEZ_HerculesDeOcana	0,760440466
23ª	VELEZ_ConquistaDeOran	0,762120717
24ª	MATOS_VerYCreer(Transk-IMPR)	0,763151109
25ª	VELEZ_CorteDelDemonio	0,764114692

Y esto es lo que refleja el dendrograma en la rama donde se inserta la comedia:



Así pues, los resultados del análisis de estilometría para la primera *Macarena* no han podido ser más contundentes en favor de Luis Vélez de Guevara: todas las obras cercanas tanto en la tabla como en la rama le pertenecen (incluida *La romera de Santiago*, que atribuyen a Tirso algunos testimonios). Mientras que los resultados de la misma operación en la *Segunda parte*, aunque de ninguna manera apuntan hacia Montalbán, tampoco lo hacen con claridad hacia ningún otro dramaturgo; y, por lo tanto, ni hacia Lope ni hacia Ávila, cuyos nombres constan en el contrato de Málaga. Lo que sí que dejan ver es que correspondería a alguien del ciclo de Lope. Porque, como adelantamos, en eso también puede sernos útil la estilometría.

En resumidas cuentas, creo que la opción Vélez para la primera *Macarena* es consistente, porque lo dice con claridad ETSO —y de momento no le hemos visto fallos cuando es tan rotundo en la respuesta— y porque ese documento de 1627, que a primera vista parece bastante desatinado en sus atribuciones por no coincidir con las consagradas —hasta el punto de aconsejar a DICAT la advertencia sobre su fiabilidad—, en realidad es de una veracidad asombrosa, pudiéndose demostrar, para la mayoría de los casos en que sus propuestas entraban en conflicto con lo que creíamos, que los confundidos éramos nosotros. Con una sola excepción, parece acertar en todos los casos en que se han conservado y estudiado las autorías de las comedias. La salvedad —al menos aparente, porque puede haber un problema en el título— la plantea *La mentirosa verdad*, que atribuye a Mira de Amescua, cuando la obra conservada con ese título se adscribe a Juan Bautista de Villegas, y la estilometría lo respalda. En los diez casos en que las obras no se conservan (o, al menos, no se identifican con alguna de las localizadas) no es posible valorar la veracidad. Y, entre ellas, estarían las dos *Macarenas*, la de Lope y la de Ávila, de las que oímos hablar por primera vez.

Ante la legítima desconfianza que pueda generar el que la segunda *Macarena* no apunte hacia Lope o hacia Ávila en ETSO, cabría señalar que tampoco es que lo niegue de forma taxativa (desde luego, no en la medida que rechaza la autoría de Montalbán) y emplazar a un estudio más a fondo en el que se consideren distintas hipótesis, como que pueda tratarse de una cuarta o quinta *Macarena*, o que sea el producto de fundir en una sola comedia la segunda y la tercera. Desde luego, si eso hubiera ocurrido, el texto híbrido daría unos resultados desconcertantes en el análisis estilométrico.

## 5. El incremento de los repertorios de Lope de Vega, Gaspar de Ávila y Luis Belmonte

El listado de Málaga es importante para los repertorios de estos tres ingenios, al aportar noticias que no nos han llegado por otros medios, y que —de acuerdo con lo argumentado hasta aquí— deben tenerse por suficientemente avaladas.<sup>21</sup>

Por lo que a la producción de Lope se refiere, además de saber que pudo escribir una de las *Macarenas* y de obtener una pista clave para adjudicarle *Gravedad en Villaverde*, el documento nos da noticia de otras dos comedias perdidas: *A la villa voy* y *El Cristo de la Vega*. También —y el dato es relevante— confirma la atribución de *Yo me entiendo*, que S. G. Morley y C. Bruerton clasifican en el apartado de “dudosas” de su magnífica monografía, aunque afirman que “por el verso, Lope pudo haber escrito la comedia.

Si es suya, las fechas serían: 1620–25” (584–85). Los dos investigadores analizaron su texto a partir de una suelta que se conservaba en la Preußische Staatsbibliothek de Berlín, desaparecida tras la Segunda Guerra Mundial.<sup>22</sup>

Ninguna de esas cinco comedias se mencionan en las listas del *Peregrino*, lo que no debe extrañar ya que todas se acompañan en ese escrito de 1627 con la fórmula “jamás vista”, por lo que casi con toda seguridad fueron escritas con posterioridad a 1618, fecha de la segunda de las listas.

Como decimos, también es un documento importante para el repertorio de Gaspar de Ávila, del que se mencionan tantos títulos como de Lope, lo que puede dar una idea de la relevancia de este dramaturgo, del que hoy por hoy se conocen tan pocos datos biográficos como obras. De hecho, todas las que se mencionan en el documento, cinco, no están localizadas o no lo estaban hasta ahora: La tercera de las *Macarenas*, *El casamentero de Madrid*, *San Jorge*,<sup>23</sup> *La bandolera sin culpa* y *Buena sangre es lo mejor*. Volveremos sobre él antes de que este trabajo finalice.

Por último, se nombran dos comedias de Luis Belmonte cuyos títulos no coinciden con ninguno de los registrados a nombre del autor o de cualquier otro en las bibliotecas y en los catálogos especializados: *El general Sancho de Ávila* y *Guárdese quien ofendió*.

## 6. Una lista desconocida de representantes

El documento malagueño ofrece más información que merece salir a la luz. A la vuelta de la página en que figuran los títulos de las obras, y con la misma letra diferente a la del resto del contrato, hay una relación de dieciséis representantes que conformaban el elenco que se comprometía a actuar en la capital andaluza a partir del día de Reyes de 1628. Considero oportuno reproducirla a continuación, habida cuenta de que no la recogió Llordén ni, por lo tanto, DICAT. Casi todos los nombres de la lista pertenecen a actores bien registrados en esa base de datos, con actividades en diferentes compañías antes y después de la fecha del documento, que no consignaremos aquí, porque se pueden obtener con facilidad, gracias a la acertada explotación de las nuevas tecnologías con que se ha diseñado la herramienta que coordina T. Ferrer. Con esa información delante, se constata que el contrato malagueño proporciona noticias novedosas sobre los cómicos mencionados, de cuya militancia en las compañías asociadas de Manuel Simón y Juan de la Abadía-Luisa de Robles nada se sabía, ni de ninguna otra actividad en 1627 y primeros meses de 1628:

Luisa de Robles<sup>24</sup>  
Vicenta López  
La Roma Catalina<sup>25</sup>  
María de la O  
Jacinto Picaño  
Juan Vivas  
Luis de Estrada  
Francisco Verdugo  
Francisco Treviño  
Francisco de Sotomayor  
Vicente Timor

Gabriel Sedeño  
Antonio Andrada  
Jacinto Villegas<sup>26</sup>  
Ginés de Robles  
Y su hijo

Una parte de ellos los veremos después como miembros de otros grupos. Con el autor de comedias Roque de Figueroa se enrolaron unos cuantos.<sup>27</sup> En concreto, Jacinto Picaño, quien por una alusión, fechable muy probablemente en ese mismo año de 1628, que comenzó representando en Málaga, podríamos deducir que fue quien encarnó el papel de protagonista en varias de las comedias, y, por lo tanto, pudo ser el Alonso Medrano de *El casamentero*. El dato que da pie a esta hipótesis se encuentra en la *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid*, de Luis Quiñones de Benavente, cuyo texto puede leerse en la *Jocoseria*, y que H. E. Bergman considera escrito en 1628 (303–4). Hablan en ella los diferentes miembros de la compañía, y entre ellos el que ahora nos interesa: “Yo soy Jacinto Picaño, / que los galanes primeros / hice con Luisa, y hogaño / con segundos me contento.” (vv. 153–6). A lo que replica Bezón: “Pues si la primera parte / allá hacíades, por eso / en la corte os conocían / apenas los caballeros...” (vv. 157–60); de lo que puede entenderse que esos primeros papeles los ha interpretado fuera de Madrid: por ejemplo, en Málaga donde ahora nos consta que habría actuado en enero de 1628. Su posición en la susodicha lista también parece indicar su condición de primer galán: él encabeza la relación de actores masculinos, que sigue a continuación de las actrices, a cuyo frente está Luisa de Robles, a la que todo apunta que se refiere el verso puesto en boca de Picaño, como consigna DICAT, y que con toda probabilidad encarnó a una de las dos damas principales de *El casamentero*, a Doña Ana o a Doña Juana. Lo que parece fuera de toda duda es que hizo de Catalina de Erauso, la monja alférez, en la comedia de Ruiz de Alarcón que representaron en la capital andaluza.

## 7. Gaspar de Ávila y *El casamentero*

El interés que por la figura de este dramaturgo suscita la abundancia de textos suyos en el repertorio de Simón-Abadía-Robles, aunque supuestamente perdidos, se da la mano con las evidencias que van apareciendo en el otro frente de investigación que en estos momentos me ocupa, el de la estilometría a través del proyecto ETSO. Los análisis llevados a cabo en su creciente corpus han dado como uno de los resultados más llamativos la necesidad de valorar la incorporación al repertorio del escritor murciano de al menos catorce comedias, que se han transmitido anónimas o a nombre de otros poetas, y que superan el número de las que hasta ahora se le consideran oficialmente (Urzáiz 144–145). La nueva cifra supone un respaldo mayor a las palabras de Pérez de Montalbán en la “Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente”: “Gaspar de Ávila ha puesto y pone en el teatro muchas comedias, y todas de grande crédito para él, y mucho provecho para los autores” (*Para todos* 358).

Pues bien, una de las que ETSO señala como sería candidata a pertenecerle es precisamente la de *El casamentero*, la obra con que se iniciaban este trabajo, esa en cuya segunda jornada se recita la relación de la entrada en Madrid de Felipe IV. Imposible no

poner este resultado en relación con la pieza que el contrato malagueño denomina *El casamentero de Madrid*, y atribuye a Gaspar de Ávila. Es cierto que los títulos no coinciden exactamente<sup>28</sup>; pero sería mucha casualidad que entre las miles de comedias conservadas, el documento de 1627 y la estilometría coincidiesen en asociar a Gaspar de Ávila dos diferentes cuyas denominaciones tuviesen como núcleo “el casamentero”. Y que el texto que podemos leer, aunque carezca del adyacente toponímico su título, para nada rechaza que se le pueda aplicar, ya que es en la capital del reino donde el protagonista desarrolla su labor de casamentero, independientemente de que sea natural de Sevilla.

El estudio en marcha sobre el dramaturgo dará noticia de la consistencia que tienen los resultados de los análisis de estilometría a los que hemos sometido las obras atribuidas y atribuibles, a diferencia de lo que ocurre con las de otros. No obstante, considero muy importante buscar cuantos más indicios adicionales sea posible para respaldar los resultados de estas pruebas.

El tipo de respaldo más contundente —aparte del documento de archivo, que menciona *El casamentero de Madrid* atribuido al escritor murciano entre las obras que iba a representar Manuel Simón en Málaga— lo constituye la localización de pasajes paralelos inequívocos, que no se puedan explicar por el plagio (si son muy estrechos y restringidos) o por la casualidad (si no son muy evidentes).

Para ello, y a punto de acabar ya, debemos volver al principio, a la relación que un dramaturgo, de identidad que intentamos desvelar del todo, incluyó en una comedia de 1621 y que relata cómo el 9 de mayo de 1621 Felipe IV hacía su entrada ante el público de Madrid, tras alzarse con la monarquía hispánica. La reproducimos aquí por el interés que pueda tener para investigadores de distintas materias, a los que no queríamos defraudar las expectativas generadas con el título del trabajo; y porque con sus versos delante se apreciará mejor el caso de reaprovechamiento del que ahora tratamos<sup>29</sup>:

*Después que*, como sabéis,  
mostró Filipo el Tercero  
ser mortal, de Dios imagen  
ya reinando ya muriendo,  
y después que por su muerte

5  
en San Jerónimo hicieron  
con lucientes promontorios  
esfera segunda el suelo,  
tras del soplo occidental  
del más católico aliento,

10  
de la fe más encendida  
y del más ardiente celo,  
constituyó en nueva luz  
al Cuarto Filipo el cielo,  
dando a las glorias del vivo

15  
la posteridad del muerto.  
Besole Madrid la mano,  
tan aclamado del pueblo,  
que en los deseos de todos  
era el mundo un solo imperio.

20  
Esperole con el palio,  
tan galán, su regimiento,  
que en abriles de Milán  
puso Arabia un sol desecho.  
En rayos de oro luciente

25  
iluminaba reflejos  
con escarchados florones,  
crespa emulación de Febo.  
Y aunque pudiera decir  
en este acompañamiento

30  
el lugar de muchos grandes,  
títulos y caballeros,  
tan en las acciones vivas  
de rey se declaró el ingenio,  
que no los pudo asistir

35  
curioso mi entendimiento.  
Y así perdonenme todos,  
que fuera ignorante acuerdo  
describir poco en lo más,  
por decir mucho en lo menos.

40  
*En un caballo alazán,  
tan observante al respeto  
de la acción que se levantaba  
a competencias del dueño,  
entró tan majestuosos*

45  
*que por los ojos del pueblo  
iba consultando asombros  
y examinando deseos.*  
En cada pie y cada mano  
daba un carácter al suelo,

50  
en que el bruto desmentía  
con lo grave lo soberbio,  
tanto que pienso que hizo  
los alacranes del freno  
con letras de blanca espuma

55  
las minas de bronce eterno.  
Y Filipo, Dios le guarde,  
tan rey en sus movimientos  
que anhelaba a nuevos mundos,  
con un natural desprecio.

60  
*Tanto, que el sol entre nubes  
quiso esconderse, diciendo  
que demos luz no es posible  
dos soles a un hemisferio.  
Alumbra sol de la tierra*

65  
*mientras yo ardiente paseo  
los climas, que te conduce  
la inmortalidad del tiempo.  
Hasta los polos presumo  
que juzgaron, si le vieron,*

70  
*que era su distancia breve  
y sus términos estrechos.*  
Llovió el cielo enternecido,  
lágrimas pienso que fueron,  
de ver un valor tan grande

75  
para un mundo tan pequeño.  
Hoy, sin duda, tembló el Asia  
y cuantos están opuestos  
para oscurecerle a Cristo  
la verdad de su Evangelio.

80  
Estremeció Inglaterra  
en sus marítimos senos  
cuantas urcas dio su industria  
al cristalino elemento.  
Y el salpicado sepulcro

85  
que en Jerusalén tenemos  
parece que ufano admira  
su llorado cautiverio.  
Ay de ti, Argel, y ay de cuantos  
perdido habéis el respeto

90  
de la humildad de Cristo,  
negando a su esposa el feudo.  
Que en su espíritu valiente  
la inmensidad de los cielos  
sangrientos cometas forma

95  
de los rayos de su aliento.  
En los ojos del vasallo  
más altivo y más soberbio  
se detenía al mirarle,  
medroso el atrevimiento,

100  
que en tanta veneración  
como por rey le debemos,  
se engendran las cobardías  
en lo justo del respeto.  
Pronóstico de sus brazos,

105  
hacía sus movimientos  
respirando exhalaciones  
de la esfera de su pecho.  
Y que ha de imitar, presume,  
con su valiente ardimiento

110  
en la iglesia apóstol suyo  
y en España amparo nuestro,  
la cristiandad de su padre,  
la prudencia de su abuelo  
y el valor de Carlos Quinto,

115  
milagro asombro y ejemplo.  
Y verá el mundo en Filipo  
un Aristómenes griego,  
un César conquistador  
y un Trajano justiciero.

120  
Y esta república nuestra  
en más dilatado imperio  
será, castigando a muchas,  
rayo, azote, envidia y freno.

120  
Y esta república nuestra  
en más dilatado imperio  
será, castigando a muchas,  
rayo, azote, envidia y freno.

En esta relación, motivo recurrente de nuestro ensayo, existen pruebas terminantes de que la comedia que se titula *El casamentero* es de Gaspar de Ávila, no porque lo digan los componentes verbales que solo la estilometría es capaz de evaluar, sino que también lo ponen de manifiesto los aprehensibles por un lector humano atento. La mayoría de los dramaturgos auriseculares, obligados a escribir de prisa o deseosos de explotar lo que consideraban momentos brillantes de situaciones paralelas, incurrieron con frecuencia variable en lo que podemos llamar auto-reescritura o autoplagio. Pocos eran los que escapaban a esa práctica, y al parecer Gaspar de Ávila no fue una excepción (sino todo lo contrario, por lo que en otro momento terminaremos de contar).

Los testimonios de intertextualidad descubiertos en la relación noticiera consisten en la reutilización de pequeños grupos de versos en otro romance de semejantes características, escrito, muy probablemente, con posterioridad, e incluido en una comedia titulada *El respeto en el ausencia*, publicada en la *Parte cuarta de Nuevas Escogidas* (Madrid: Imprenta Real-Diego de Valbuena, 1653), y cuya autoría nadie le disputa al murciano, ni la estilometría. Hay detalles que apuntan que la dirección es esa y no la inversa, aunque no se pueda descartar de forma absoluta en estos momentos. En todo caso, lo que es evidente es que hay versos que establecen relaciones no casuales entre las dos obras, y que una de ellas es inequívocamente de Gaspar de Ávila. Por otra parte, la relación de *El respeto en el ausencia* se recita también en la segunda jornada y, además de los versos repetidos, tiene diferentes puntos de contacto con la de *El casamentero*: ambas, que comienzan con la misma fórmula (“Después que...”), referen sendas entradas regias, ocurridas tras las muertes de personajes de esa calidad — Felipe III en *El casamentero*, Fernando el Católico, en *El respeto en el ausencia* — a los que van a suceder Felipe IV o Felipe I, llamado el Hermoso, esposo de Juana de Castilla; ambos monarcas hacen su entrada a caballo, cuya descripción da pie a una parte de los versos reutilizados<sup>30</sup>:

*El casamentero*

Después que, como sabéis,  
mostró Filipo el Tercero  
ser mortal, de Dios imagen  
ya reinando ya muriendo,  
(vv. 1–4)  
...

*El respeto en el ausencia*

Después de aquella desgracia  
que, por permisión del cielo,  
dejó a España entre tristezas  
sin legítimo heredero  
...

En un caballo alazán,  
tan observante al respeto  
de la acción que se levantaba  
a competencias del dueño,  
entró tan majestuoso  
que por los ojos del pueblo  
iba consultando asombros  
y examinando deseos.

(vv. 41–48)

...

Tanto, que el sol entre nubes  
quiso esconderse, diciendo  
que demos luz no es posible  
dos soles a un hemisferio.  
Alumbra sol de la tierra,  
mientras yo ardiente paseo  
los climas, que te conduce  
la inmortalidad del tiempo.  
Hasta los polos presumo  
que juzgaron, si le vieron,  
que era su distancia breve  
y sus términos estrechos.

(vv. 61–73)

En un caballo alazán,  
tan observante al respeto  
de la acción que se alentaba  
a competencias del dueño,  
entró tan majestuoso  
que por los ojos del pueblo  
iba consultando asombros  
y examinando deseos.<sup>31</sup>

Tanto, que el sol aquel día  
se encubrió, prima, diciendo  
que demos luz no es posible  
dos soles a un mismo tiempo.  
Alumbra sol de la tierra,  
mientras yo ardiente paseo  
los climas, que te conduce  
la inmortalidad del tiempo.

...

hasta los Polos presumo,  
que juzgaron, si le vieron,  
que era su distancia breve  
y sus términos estrechos.

Hay más ecos en *El casamentero* de otras obras reconocidas o por reconocer de Gaspar de Ávila, de las que se dará cumplida noticia en el trabajo anunciado sobre la ampliación de su repertorio.

Ahora me limitaré a recoger un cabo suelto con el que cerrar el presente ensayo. Dije más arriba que la sobreadundancia de redondillas en la comedia investigada me había hecho pensar en Alarcón en un primer momento. Cuando eso afirmaba solo conocía el redondillismo empedernido de este y de Guillén de Castro, pero la investigación sobre Gaspar de Ávila me ha mostrado que los usos métricos de *El casamentero* también encajan en él, que su pasión por las redondillas tampoco tenía límites. Sin ir más lejos, *El respeto en el ausencia* ofrece un esquema métrico semejante con las tres jornadas en redondillas, excepto los romances que introduce en la primera y segunda. Uno de los cuales, como se acaba de ver, abunda en detalles, y versos exactos, que lo hermanan con el que don Alonso, el casamentero, escribe para exaltar la figura del rey Felipe IV con motivo de la entrada solemne en Madrid tras su coronación, hace ahora cuatrocientos años.

## Notas

\* Este trabajo se incluye en el proyecto «Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español (ISTA E)», ref. PID2019–104045GA-C55 (MCIU/FEDER).

<sup>1</sup> Desde hace años Rafael Ramos busca y registra estas “comedias noticieras”.

<sup>2</sup> Con posterioridad he tenido constancia de otro ejemplar de la misma edición en la propia BNE: T/18994.

<sup>3</sup> La datación no suele ser tarea sencilla en la inmensa mayoría de las obras conservadas. Pueden auxiliarnos algunos sistemas de efectividad contrastada como el análisis de la versificación estrófica. Pero tiene que saberse quién es el autor, que no es el caso. Y que este sea de los que disponga de estudios sobre la materia (Lope, Calderón, Mira...). Una nueva herramienta está apuntando también buenas perspectivas a la hora de proponer franjas temporales: la estilometría.

<sup>4</sup> No es lo mismo que un texto lo haya escrito un familiar o un reo de la Inquisición; y el ejemplo es real: no es lo mismo que la comedia conservada con el título de *La conquista de México*, atribuida a Fernando de

Zárate —es decir, al acusado de criptojudaismo Antonio Enríquez Gómez— sea en gran parte la escrita por Lope con el título de *La conquista de Cortés* que figura en la segunda lista de *El Peregrino* (ver, sobre esta posibilidad, Carlos Romero).

<sup>5</sup> Se custodia en el Archivo Provincial de Málaga, y lleva la signatura AHPM-Leg. 973, fol. 326. La letra procesal con que está escrita la mayor parte no pone fácil su lectura, que aún se ve más perjudicada por la pérdida de papel que ha provocado la polilla. Agradezco a la archivera Ana Díaz Sánchez su ayuda diligente.

<sup>6</sup> No sería justo si, antes de apuntar las diferencias entre mi lectura y el documento resumido por Llordén, no ensalzase la magnífica labor de este erudito y de otros rastreadores de documentos, que con un trabajo denodado han contribuido tanto a la investigación filológica e histórica. Las ausencias o deficiencias de transcripción quedan de sobra justificadas por lo arduo que es trabajar con una documentación compleja a pie de archivo y por la enormidad de los beneficios aportados. Pero hay que volver sobre los documentos siempre que se pueda, porque sus espigadores han podido confundir o no dar importancia a determinados detalles, habida cuenta de que tampoco tienen por qué ser especialistas en los datos que a nosotros nos interesan.

<sup>7</sup> He modernizado las grañas y puntuado. También he normalizado algunos nombres, como “Gabriel” (“Grabiél” en el manuscrito) o “Anciso” (“Enciso”).

<sup>8</sup> Llordén lee “Las tres mosqueteras”.

<sup>9</sup> Esta y la anterior tiene cambiado el orden en Llordén.

<sup>10</sup> Omitido este título en Llordén.

<sup>11</sup> También conocido como Sancho Dávila.

<sup>12</sup> “tus enemigos” en el documento. “tus enemigos” en Llordén.

<sup>13</sup> “Anciso” en el documento.

<sup>14</sup> “Guárdese de quien ofendió” en Llordén.

<sup>15</sup> Omitido este título en Llordén.

<sup>16</sup> Este título y el de *El Hércules de Ocaña* tienen las posiciones intercambiadas en Llordén.

<sup>17</sup> T. Ferrer plantea entre interrogantes la posibilidad de que se trate de una comedia en colaboración, en la que cada dramaturgo habría escrito una jornada (“Luis Vélez de Guevara”).

<sup>18</sup> Una buena parte de estos repertorios, imprescindibles para el control de la producción teatral del Siglo de Oro, hoy está disponible en red en la sección “Estudios digitalizados sobre fuentes primarias del teatro español” del portal de Teatro Clásico Español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: desde los pioneros, como el de Fajardo (1716) o Medel del Castillo (1735) hasta los más recientes, como el de Urzáiz (2002).

<sup>19</sup> Por esa puerta de la muralla de Sevilla entró en 1358 el infante don Fadrique a la ciudad en la que murió engañado por orden de su hermanastro Pedro I.

<sup>20</sup> Sobre las razones por las que se han utilizado esos parámetros ver Cuéllar (“Stylometry and Spanish Golden Age Theatre”).

<sup>21</sup> A la vista de las comedias mencionadas en este documento y en otros, podría intentarse calcular el número aproximado de las que se escribieron y representaron de un determinado periodo o de un dramaturgo. Se trataría de proyectar la ratio entre conservadas y perdidas de los documentos más fiables, como el que ahora nos ocupa, sobre el conjunto de las que hoy se conocen.

<sup>22</sup> Una de las razones de ser de los congresos es propiciar que los participantes puedan pedir ayuda sobre los asuntos de su interés. En el que se expuso la primera versión del presente trabajo, tuve la oportunidad de preguntar si alguien disponía de información sobre el destino —en alguna biblioteca de la Europa del Este, al parecer— que podrían haber tenido los fondos berlineses; porque su hallazgo permitiría recuperar Yo me entiendo, una obra que hoy nadie podía leer y que tenía muchas posibilidades de ser de Lope, gracias a que a las pruebas métricas aportadas por Morley y Brueton, se unía la documental del contrato malagueño. El resultado de la demanda no pudo ser más satisfactorio: alguien, que en breve lo dará a conocer públicamente —la discreción comprometida obliga a decirlo así—, conserva una copia de la suelta de la Biblioteca Estatal de Berlín, cuya atribución a Lope también ha avalado ETSO.

<sup>23</sup> Al respecto de una comedia con este mismo título informa CATCOM (Ferrer): “El 9 de agosto de 1628, el clavario del Hospital General de Valencia realizó un inventario de las comedias que Jerónimo Almella le había dejado en depósito como garantía del dinero que el clavario del Hospital había prestado a dicho autor de comedias para que fuese a Valencia a representar. Tanto Mérimée como Esquerdo, manejaron el documento original y publicaron su contenido, pero incurriendo a veces en contradicciones. Así, según Esquerdo en este inventario se incluye una obra titulada San Jorge, que, sin embargo, Mérimée no

menciona. Según Esquerdo en dicho documento se atribuye esta obra a [Mira de] Amescua. Jerónimo Almella representó en la ciudad desde el 11 de junio hasta el 1 de septiembre, como se muestra en DICAT, y es posible que esta obra se representase en dicha ciudad en ese periodo”. De tratarse de la misma, debería tenerse en cuenta para su atribución la fiabilidad del documento de Málaga.

<sup>24</sup> La presencia en el listado de esta famosa actriz y autora de comedias constituye un indicio claro de que La monja alférez que se ofrecía para representar en Málaga es la misma que la que se publicó a nombre de Pérez de Montalbán, en uno de cuyos impresos, el de mayor relevancia para la fijación del texto y modelo de los restantes, consta “Representola Luisa de Robles” (Vega, “Juan Ruiz de Alarcón recupera” 100).

<sup>25</sup> Creo haber leído correctamente este nombre, sobre el que no se encuentra información en DICAT. Una posibilidad es que se trate de una forma de denominar a Catalina de Criales, mujer de Jacinto Picaño, cuya condición de actriz no está confirmada (DICAT).

<sup>26</sup> Tampoco este nombre figura en DICAT.

<sup>27</sup> Son los casos de Vicenta López, Jacinto Picaño, Francisco Treviño, Francisco de Sotomayor o Ginés de Robles.

<sup>28</sup> Hay otros “casamenteros” en los títulos de tan amplísimo repertorio como el aurisecular. Exacto es el de un entremés de Alonso de Castillo Solórzano. La habladora y el casamentero es el título de un entremés de Benavente. Un baile anónimo lleva el de Los oficios y casamentero. Y ya en comedias está el de Matos Fragoso El mejor casamentero, que se adecuía más a nuestra pieza.

<sup>29</sup> El pasaje ocupa de fol. B2v a B3v. La modernización ortográfica y la puntuación son mías. Van en cursiva los veintiún versos implicados en la reutilización que consideraremos.

<sup>30</sup> La relación ocupa los fol. 145r-146r de la edición de la Parte cuarta.

<sup>31</sup> En la relación de El respeto en el ausencia estos ocho versos se insertan en un momento posterior al de la docena que sigue.

## Obras Citadas

Bergman, Hannah E. Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Madrid: Castalia, 1965.

Burrows, John. “‘Delta’: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship.” *Literary and Linguistic Computing* 17.3 (2002): 267–287.

Cruikshank, Don W. “The first edition of *El burlador de Sevilla*.” *Hispanic Review* 49 (1981): 443–467.

———. “Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville.” *The Library* 11.3 (1989): 231–252.

Cuéllar, Álvaro. “Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of Undisputed Plays.” *Actas Congreso de Würzburg, Heidelberg*: Heidelberg University Press.

Cuéllar, Álvaro, y Germán Vega. *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. 2017–2022. <http://etso.es>.

Delgado Casado, Juan. *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco / Libros, 1996.

Eder, M., J. Rybick y M. Kestemont. “Stylometry with R: a package for computational text analysis.” *R Journal* (2016): 107–121.

Ferrer Valls, Teresa, et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540–1700)*. CATCOM. <http://catcom.uv>.

———. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. 2008. DVD.

———. “Luis Vélez de Guevara representado en el siglo xvii: tras las huellas de los documentos.” *Criticón* 129 (2017): 23–39.

Llordén, Andrés. “Compañías de comedias en Málaga (1572–1800).” *Gibalfaro* 27 (1975): 169–200.

Morley, S Griswold. “Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto.” *University of California Publications in Modern Philology* 7.3 (1918): 131–173.

Morley, S. 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 versificación estrófica*. Madrid: Gredos, 1968.

Pérez de Montalbán, Juan. *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos...* Madrid: Imprenta del Reino-Alonso Pérez, 1632.

Profeti, Maria Grazia. *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*. Verona: Univ. degli Studi di Padova, 1976.

- Quiñones de Benavente, Luis. *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid*. Ed. Arellano, Ignacio, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal. *Entremeses completos I. Jocoseria*. Pamplona-Madrid- Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana/Vervuert, 2001. 397–417.
- Reichenberger, Kurt y Roswita. *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*. vol. 1. Kassel: Verlag Thiele und Schwarz, 1979.
- Romero Muñoz, Carlos. “La conquista de Cortés, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega.” *Studi di letteratura iberoamericana offerti a Giuseppe Bellini*. Roma: N.p., 1984. 105–124.
- Vega García-Luengos, Germán. “El Calderón apócrifo.” Ed. I Arellano. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000. I. Kassel: Edition Reichenberger, 2002. 887–904.
- . “Juan Ruiz de Alarcón recupera La monja alférez.” Ed. González Cañal, Rafael y Almudena García González. *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. Actas de las XLII Jornadas de teatro clásico*. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021. 89–149.
- . *Para una bibliografía de J. Pérez de Montalbán. Nuevas adiciones*. Verona: Università degli Studi di Verona, 1993.
- . “Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España.” *Criticón* 62 (1994): 57–78.
- Wilkinson, Alexander, Alejandra Ulla Lorenzo y Alba de la Cruz Redondo. *The Iberian Books Project*. Dublin: University College, 2010–2018. <https://iberian.ucd.ie/>. “Ornamento”, <https://ornamento.ucd.ie/> [consultado 01/09/2021].
- Wilson, Edward M, y D W Cruickshank. *Samuel Pepys’s Spanish Plays*. London: The Bibliographical Society, 1980.

Copyright of Confluencia is the property of Confluencia and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.