

Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)¹

Germán Vega García-Luengos²

Recibido: 8 de marzo de 2021 / Aceptado: 19 de abril de 2021

Resumen: Las comedias conservadas atribuidas a Lope de Vega de las que tenemos noticia sobrepasan el medio millar y han sido todas ellas objeto de análisis estilométricos dentro del proyecto *ETSO*. Se ha utilizado para ello el paquete *Stylo* basado en R, desarrollado por Eder, Rybicki y Kestemont. En esta ocasión se ofrecen los resultados de las 342 obras con mayores garantías de ser auténticas, según la clasificación de la *Cronología* de Morley y Bruerton. Los resultados confirman la autoría de 333, es decir del 97,36%, una cifra altísima que ratifica el acierto de ese monumental estudio de estilometría predigital de hace medio siglo, al tiempo que, de alguna manera, pone de manifiesto la eficacia de la estilometría digital en las tareas de averiguación o confirmación de autorías, de las que tan necesitado está el teatro español del Siglo de Oro. A los nueve casos que *ETSO* no ha podido confirmar se dedican sendos apartados, donde desde la bibliografía y la filología se intenta buscar explicaciones a esas disidencias y, en algunos de los casos, se señalan posibles autorías alternativas hacia las que dirigir la investigación.

Palabras clave: Lope de Vega; Atribuciones; Morley-Bruerton; Estilometría; Filología.

[en] Lope de Vega's Plays: Authorship Confirmations and New Attributions Emanating From Stylometry (I)

Abstract: We are aware of more than half a thousand of preserved *comedias* attributed to Lope de Vega, and all have been subject to stylometric analysis as part of the *ETSO* project. In order to perform that analysis, R-based *Stylo* package developed by Eder, Rybicki and Kestemont has been used. On this occasion, the results of the 342 plays most likely to be authentic, according to the Morley and Bruerton Chronology classification, are being presented. The above-mentioned results confirm the authorship of 333, meaning 97.36%, a super high percentage that ratifies the success of that monumental study of pre-digital stylometry that took place half a century ago. At the same time, it demonstrates the effectiveness of digital stylometry in this kind of tasks about enquiring or confirming authorship, of which the Spanish theatre of the Golden Century is so much in need. Regarding the nine cases that *ETSO* has not been able to confirm, separate sections have been dedicated where, from bibliography and philology, it is being attempted to find explanations for these discrepancies and, in some cases, possible alternative authorships towards which research can be directed have been pointed out.

Keywords: Lope de Vega; Attributions; Morley-Bruerton; Stylometry; Philology.

Sumario. 1. Lope, Morley-Bruerton y los problemas de autoría de la Comedia Nueva. 2. La estilometría y el teatro del Siglo de Oro. 3. La *Cronología* de Morley y Bruerton evaluada desde la estilometría (y viceversa). 4. Revisión de las propuestas de autoría de Morley y Bruerton. 4.1. El comportamiento de las "Comedias auténticas". 4.1.1. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. 4.1.2. *El príncipe melancólico*. 4.1.3. *La vida y muerte del rey Bamba*. 4.1.4. *La reina Juana de Nápoles*. 4.1.5. *El lacayo fingido*. 4.1.6. *El santo negro Rosambuco*. 4.1.7. *Barlaán y Josafat*. 4.2. El comportamiento de las "Comedias que probablemente son de Lope". 4.2.1. *La madre Teresa de Jesús*. 4.2.2. *En los indicios la culpa*. 4.2.3. *La aldehuela y el gran prior*. 5. Continuará. Bibliografía.

Cómo citar: Vega García-Luengos, G. (2021). Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I), en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 91-108.

1. Lope, Morley-Bruerton y los problemas de autoría de la Comedia Nueva

Hace algo más de medio siglo de la publicación en español de la *Cronología de las comedias de Lope de*

Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica (1968)³, de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, uno de los libros verdaderamente imprescindibles para adentrarse en el estudio de ese capítulo tan destacado

¹ La amplitud del trabajo sobre el repertorio de Lope de Vega ha obligado a fragmentarlo en bloques coherentes, de los que este sería el primero. Tiene como una de sus bases fundamentales los análisis de estilometría realizados en *ETSO. Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es>>. Quiero dejar constancia aquí de la gran responsabilidad que en ellos le cabe a Álvaro Cuéllar, con quien tengo el gusto y la fortuna de compartir la dirección del proyecto. Deseo mostrar también mi agradecimiento a Javier J. González, Alejandra Ulla y Ramón Valdés por sus oportunos comentarios y precisiones.

² Universidad de Valladolid. vega@let.uva.es

³ Su primera versión se había publicado en 1940 con el título *Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification* (Nueva York, MLA). Fue revisada en 1963 por Morley, quien moriría en 1970; Bruerton nos había dejado en 1956.

como amplio y complejo que es el teatro del Siglo de Oro. Esta obra modélica contiene el análisis —no solo métrico, también documental, filológico, etc.— de medio millar de comedias (501, exactamente), que han sido asociadas, con mayor o menor veracidad, al nombre del que fuera llamado “monstruo de naturaleza”.

La labor de estos dos estudiosos fue verdaderamente titánica; lo sería también para nuestro tiempo, aun contando con los avances tecnológicos de que ellos no dispusieron. Si admira el minucioso estudio de cada caso desde todos los flancos de su textura estrófica (tipos, porcentajes, uso por contenido o por momentos de la obra, etc.), sin renunciar a un exhaustivo rastreo de lo que sobre los distintos aspectos de la obra se ha podido decir en otros trabajos, asombra considerar las dificultades que debieron superar para hacerse con copias de todo ese enorme conjunto. El método de Morley y Bruerton y su aplicación rigurosa sirvió para ordenar en el tiempo el desbordado repertorio de Lope, con unos resultados felices, que la localización posterior de información sobre las fechas de distintas obras no ha hecho sino corroborar⁴. Pero también son muy importantes sus propuestas para la atribución de las piezas⁵.

Sobre los problemas de autoría del teatro del Siglo de Oro llevo muchos años interesándome, desde los inicios mismos de mi trayectoria como investigador, cuando no había ordenadores ni se los esperaba. Los primeros contactos en serio con la materia como doctorando me hicieron tomar conciencia de la gravedad de esta circunstancia que afecta a muchos textos, sin excluir a los que hoy forman parte del canon, como *El burlador de Sevilla*, *Del rey abajo ninguno* o *La estrella de Sevilla*. Una cuestión que tiene como principales factores determinantes el peso ingente de lo comercial, donde la denominación de origen del producto era tan importante, y la diversidad de agentes que manipulaban sus textos. Y

⁴ Recuérdese, en especial, el descubrimiento de las copias de Gálvez de 32 comedias en las que figuran fechas (González de Amezúa 1945).

⁵ El desempeño como investigadores del teatro aurisecular transcurre con permanentes consultas a este libro de presencia inexcusable en nuestras mesas de trabajo. Mi interés por él aún se acrecentó en tiempos recientes cuando junto con Ramón Valdés, como comisarios de la exposición de *Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro* (Biblioteca Nacional de España, del 28 de noviembre de 2018 y el 17 de marzo de 2019, Acción Cultural Española y BNE), intentamos ofrecer una imagen contundente de la fecundidad de Lope, y de la enormidad en general de las cifras del teatro español: nos parecía que no bastaba mencionarlas, que había que hacerlas visibles a través de las portadas de los manuscritos e impresos antiguos de las obras conservadas; lo que nos obligó a concretar cuáles podían ser, tarea para la que la *Cronología* de Morley y Bruerton fue la base principal. El catálogo web puede consultarse en línea. En concreto, los dos grandes paneles con las reproducciones de portadas de comedias de Lope están en <https://lopeyelteatro.bne.es/#image?section=1&subsection=3&imageId=cart.%201>. Por otra parte, aquella exposición quería mostrar la fuerza de las Humanidades digitales, y ofrecía testimonios de su uso en 2018 y apuntes hacia el futuro. Una de esas realidades con porvenir seguro era y es la estilometría, de cuyos resultados presentábamos en el cierre del recorrido un árbol de consenso donde se mostraba cómo *Stylo*, del que en seguida se hablará ordenaba adecuadamente 99 comedias de nueve dramaturgos diferentes, a razón de entre ocho y doce de cada uno de ellos. Entre ellas estaba *Mujeres y criados*, obra que en la exposición usábamos como una suerte de estribillo para resaltar diferentes conceptos que queríamos transmitir, y que en dicho árbol se situaba perfectamente en la rama que correspondía a las doce comedias de Lope que se habían utilizado en el experimento. Ver García Reidy [2013] y Vega [2014].

la autoría no es factor baladí. Para que nuestros estudios 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 adjudican: pongo el énfasis en esto último a la vista de los casos sin duda sorprendentes que la estilometría ha puesto en evidencia, y que los estudios documentales y filológicos ulteriores han confirmado.

Para efectuar estas averiguaciones se necesitan herramientas que evalúen objetivamente los distintos factores. Hace tiempo que cayó en total descrédito la apreciación subjetiva, por solvente que sea quien la realiza, como pudiera ser el caso —ya que sobre Lope tratamos— de Marcelino Menéndez Pelayo, del que todos estaríamos dispuestos a aceptar que es uno de los seres humanos que más ha leído y que mejor lo ha asimilado. Precisamente, G. Morley en su artículo con el expresivo título de “Objective criteria for judging authorship and chronology in the Comedia” [1937], mostraba cómo el polígrafo se había confundido por dejarse llevar por esas apreciaciones. Señalaba entonces dos criterios objetivos para estas investigaciones autoriales: la versificación (abordada por él y Bruerton para Lope poco tiempo después, con los resultados brillantes que ahora estamos destacando), y el de la ortología (esto es, la cuantificación de sílabas en palabras aisladas o asociadas con otras susceptibles de diptongación, diéresis, sinalefa o hiato), aplicada sobre cinco autógrafos lopescos por el propio Morley [1927]; que W. Poesse amplió a 34 en su estudio de la ortología lopiana [1949].

Son propuestas de estilometría antes de los ordenadores. Con su llegada estas prácticas detectivescas se vieron muy favorecidas. Cuánto más fácil ha sido trabajar con ellos las cuestiones de intertextualidad, eso que antes Menéndez Pelayo practicaba con la sola asistencia de su cerebro privilegiado. Las herramientas se han ido afinando. Un salto sustancial ha supuesto la utilización de programas estadísticos para determinar pautas de escritura en cada autor, que el cálculo por otros medios haría inasumible.

La razón de ser de estas aplicaciones se basa en la constatación de que nadie habla ni escribe igual que el resto de los usuarios de una lengua; que lo mismo que las huellas dactilares identifican inequívocamente a los individuos, porque no se repiten exactamente, también existen rasgos diferenciales a la hora de hablar o escribir: nadie utiliza el mismo léxico, ni relaciona de igual manera unos términos con otros, ni construye sintácticamente igual, ni usa los mismos conectores al subordinar, etc. La clave está en poder detectar esas variantes, tarea prácticamente imposible para un ser humano con sus propias fuerzas de cálculo y relación; pero no para programas informáticos capaces de convertir, en milésimas de segundo, millones de variables en cifras que luego comparan entre sí.

2. La estilometría y el teatro del Siglo de Oro

La estilometría estaba dando prometedores resultados con textos de distinto género y época, desde el falso *Quijote*

de Avellaneda a novelas policíacas e históricas⁶: por qué no probarlo con esta mina incommensurable de obras y de problemas de atribución que es el teatro del Siglo de Oro. Es cierto que la lengua de sus textos, en verso polimétrico y con abundantes figuras retóricas y metafóricas, posee unas características especiales que la separan de la usual en la comunicación cotidiana o incluso en la cuidada. Había que probar si esa violencia sobre el lenguaje era obstáculo para que afloraran los rasgos distintivos del estilo de cada autor. No solo comprobamos muy pronto que ello no era óbice sino que además contábamos con la gran ventaja de que las unidades que íbamos a comparar, fundamentalmente comedias, por ser el género más abundante y necesitado de esta herramienta, tenían una medida de palabras parecida, y siempre superior a 2.500 (aunque se fraccionen por jornadas, ya que estas contienen entre 4.000 y 5.000 cada una), que es lo que se aconseja [Cuéllar en prensa]. Otra ventaja notable: para obtener resultados elocuentes su procesamiento no requiere textos especialmente tratados y costosos de preparar. Lo ideal, claro, es que sean producto de ediciones críticas y que tengan etiquetado TEI, pero ya se obtienen datos válidos con transcripciones modernizadas ortográficamente de testimonios antiguos. Como el análisis estilométrico no es un fin en sí mismo sino un propiciador de indicios que habrá que acompañar con el ejercicio filológico de siempre, todo aquello que nos proporcione pistas sobre la dirección hacia la que encaminar nuestra investigación de profesionales de la literatura debe ser bienvenido.

En el análisis estadístico del estilo literario, con medios digitales, que es lo que hace lo que se ha dado en llamar estilometría, hemos utilizado uno de los métodos que se han mostrado más eficaces: Delta, la medida de distancia textual propuesta por Burrows [2002]. La idea que la sustenta es que la variación de frecuencia de las palabras más recurrentes en un texto permite discriminar autoría. Y el programa que se ha manifestado más rentable para realizar esas averiguaciones es *Stylo*, una biblioteca de R desarrollada por Eder, Kestemont y Rybicki [2016]. Su eficacia con el teatro español del Siglo de Oro ha sido demostrada por Á. Cuéllar [en prensa], un estudio que está en la base de *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* [Cuéllar y Vega 2017-2021]. El proyecto ha crecido mucho desde entonces, principalmente porque lo ha hecho la base principal de la eficacia de los análisis, el volumen en obras y autores de su corpus, al que denominamos CETSO. En efecto, consideramos que era fundamental para el proyecto formar un corpus de textos con la mayor amplitud, adecuación y representatividad posibles. En estos momentos [enero de 2021], dispone de 2.350, la mayoría de comedias del siglo XVII, pertenecientes a más de 275 dramaturgos⁷.

En los análisis el procedimiento ha consistido en comparar cada comedia que se desea valorar con todas las que componen CETSO. Los textos, sin acotaciones ni nombres de los personajes que hablan, se han convertido al formato TXT codificación UTF-8. Se han utilizado como parámetros 500 MFWS, Classic Delta, 0% culling. La diferencia en la calidad de las transcripciones de algunos textos nos ha aconsejado prescindir de medio centenar de palabras con problemas, como son las que se diferencian por presencia o no de tildes (qué/que, cómo/ como, éste/este, etc.). No obstante, las pruebas efectuadas sin prescindir de ellas o con un número diferente de palabras más frecuentes no ofrecen resultados muy divergentes en lo sustancial para los objetivos que aquí nos planteamos. Asimismo, se ha hecho evidente que de las diversas formas que tiene *Stylo* de ofrecer los resultados, a través de dendrogramas, redes, etc. la más eficaz es la tabla o el gráfico de distancias. Por economía de espacio, dado el volumen de textos de los que hay que dar cuenta, será este último el que se utilizará exclusivamente en el presente trabajo. Así pues, de cada comedia en cuestión se mostrará un gráfico en el que aparecen, ordenadas de más a menos, las treinta obras que del conjunto de 2.350 que componen el corpus tienen más afinidad a sus usos léxicos, determinados en esta ocasión por la comparación estadística de las 500 palabras más frecuentes de cada una de ellas, criterio que ha demostrado su eficiencia para diferenciar autorías.

Como balance general, puede afirmarse que la mayoría de las 2.350 piezas que componen CETSO en estos momentos ha ratificado las atribuciones que la tradición les había adjudicado, pero también han saltado sorpresas. Hemos comprobado las inesperadas relaciones que establecen algunas obras que creíamos más o menos firmemente atribuidas con las de autores que nunca se habían postulado. Y, por supuesto, eso no significa que automáticamente haya que adjudicárselas, debo insistir en que la estilometría es una herramienta más que ofrece indicios, pero sí que a partir de ellos es obligado indagar en otros aspectos de las obras afectadas para ver a qué se pueden deber los desajustes. Y en algunos casos lo hemos hecho por nuestra cuenta, con resultados que no contradicen a los de la estilometría⁸.

3. La *Cronología de Morley y Bruerton* evaluada desde la estilometría (y viceversa)

Las páginas que siguen van a tratar ya solo de las comedias que conciernen a Lope de Vega. Claro está que tratándose de él su número es muy crecido, no solo por las muchas que efectivamente escribió sino también por tantas como se le atribuyeron, debido al prestigio de su marca y la facilidad con que en su época se podían hacer estas expropiaciones.

Volvemos a Morley y Bruerton, y su espectacular trabajo de estilometría predigital. Su admirable delimitación del corpus loopesco se presentaba como un reto

⁶ Por mencionar las materias abordadas en trabajos publicados por J. Blasco [2016] y J. M. Fradejas [2016], miembros ambos de la Universidad de Valladolid en la que ha surgido el proyecto *ETSO*, y cuyas enseñanzas en el campo de la estilometría nos han servido de impulso.

⁷ Es el momento de agradecer de nuevo la disponibilidad de textos en Internet que proporcionan plataformas como ARTELOPE, Canon 60, Cervantes Virtual, Comedia.org... De manera especial valoramos los que nos han cedido para su procesamiento en *ETSO* los responsables de los distintos proyectos de edición de las obras de dramaturgos auriseculares: PROLOPE, Grupo de Investigación de Calderón (GIC), GRISO, Moretianos, Pérez de Montalbán, Luis Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Enríquez Gómez, Godínez, etc.; así como los que nos han hecho llegar tantos investigadores particulares.

⁸ Un panorama general de los resultados de más de 2.300 textos lo ofreceremos Álvaro Cuéllar y yo en la monografía que preparamos y que verá la luz en Edition Reichenberger.

magnífico para la estilometría digital, ya que al tiempo que podía probar su eficacia como herramienta en los problemas de autoría, podría también cooperar en esa delimitación, al apuntar nuevos indicios para incorporar o desechar obras en el repertorio del Fénix.

Los investigadores estadounidenses culminan su proyecto de análisis estrófico (y mucho más) con el ofrecimiento de unas denominadas “Tablas Cronológicas”. Son cuatro en total, en las que han colocado las 501 comedias analizadas de mayor a menor grado de autenticidad: A. “Comedias auténticas” (con 315 obras⁹) [590-601], B. “Comedias que probablemente son de Lope” (27) [601-603], C. “Comedias dudosas” (73) [603-606] y D. “Textos que no son de Lope” (86) [606-607]. Las piezas de cada uno de los tres primeros apartados, que se consideran de Lope o que pueden serlo, van ordenadas de acuerdo con la cronología que consta fehacientemente o se deduce de su estudio métrico.

Debe destacarse, porque lo estimo como uno de los puntos fuertes del presente trabajo, que con una sola excepción¹⁰, hemos incorporado a CETS y analizado, por lo tanto, los textos del medio millar de comedias de las que dan cuenta Morley y Bruerton en los distintos apartados de la *Cronología*, más otra treintena que con posterioridad a esta se han relacionado con el Fénix, bien porque han aparecido copias antiguas con su atribución, bien porque estudiosos actuales lo han propuesto como autor, sin que esas obras se hayan tenido por suyas hasta ese momento, bien porque, a nombre de otros autores, nuestro propio análisis en *ETSO* ha mostrado que pueden ser suyas, aunque nadie, en lo que alcanzo, haya intentado demostrar esa posibilidad.

En principio, eran los apartados B y C los más atractivos para probar si *ETSO* era capaz de arrojar un poco de luz: especialmente, sobre la extensa nómina de comedias que figuran como de “dudosa o incierta autenticidad”. No obstante, como se verá, no han faltado sorpresas en el A y el D: es decir, que en el primero de ellos se han detectado comedias que tal vez no sean de Lope, a pesar de que las avalen la tradición y el método Morley-Bruerton; y en el segundo, el de las desechadas, se han identificado algunas que sí que pudieran serlo, al menos en parte.

Lo que aquí se expondrá pretende ser una visión panorámica de los problemas y sus posibles causas. El deseo, o la obligación, de abarcar mucho conllevará lo que bien sabe el refrán: apretar poco. Pero se trata de un primer

acercamiento. Fundamentar la veracidad o no de lo que apunta nuestro análisis de estilometría requerirá trabajos muy detallados en que se pongan en liza todas las armas de la filología. Pero para no relativizar demasiado, y a la baja, los resultados que aquí ya se van a ofrecer, debo recordar los casos en que los análisis estilométricos han confirmado los resultados de los estudios de autoría en profundidad realizados con anterioridad [García Reidy 2019] o posterioridad [Vega G. 2021].

Y como refrendo aún más consistente de la eficacia de estos análisis y ya centrados solo en Lope, también debe señalarse que todas las comedias suyas de las que se conservan autógrafos —44 en total, según mis cuentas¹¹— son refrendadas sin ningún asomo de duda en su indiscutible autenticidad. Más aún: la inmensa mayoría de los 315 textos de comedias consideradas “auténticas” por Morley y Bruerton muestra en las tablas y gráficos de distancia derivados de los análisis de frecuencia léxica unos resultados absolutamente favorables a su adscripción a Lope, desde el momento en que en las tablas o gráficos de distancias le pertenecen las 20, 30, 40... comedias que están más cerca del texto que en cada momento se analiza. Con esta evidencia se da paso al apartado siguiente; en el que, como es obvio, requerirán una atención especial aquellos casos en que no ocurra esto.

4. Revisión de las propuestas de autoría de Morley y Bruerton

4.1. El comportamiento de las “Comedias auténticas”

Mostraremos en primer lugar la forma en que los análisis de estilometría llevados a cabo en esas 315 comedias “auténticas” han señalado la adscripción a Lope en una abrumadora mayoría de ocasiones. Para ello nos valdrán los gráficos de distancias de cuatro de ellas, seleccionadas no por ningún interés particular sino al azar, el que rige su posición en la tabla de Morley y Bruerton [1968: 590-601]. Concretamente, se trata de las que ocupan los puestos 2 (hemos saltado el 1, porque, como en seguida se verá, corresponde a una de las que plantea problemas), 100, 200 y 300. A la vista de sus resultados, se podrán valorar en su medida los pocos casos de disidencia de los que daremos cuenta después.

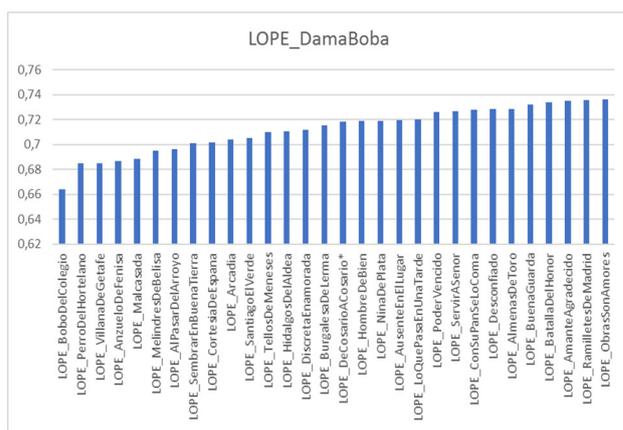
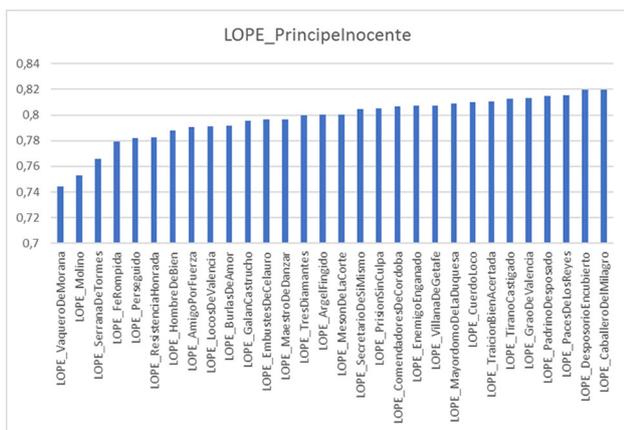
El número 2 pertenece a *El príncipe inocente* (1590)¹²:

⁹ Aunque de un primer recuento resultan 316 comedias, se debe a que *El ingrato arrepentido* está repetida en dos apartados cronológicos diferentes: 1600 [1968: 592] y 1599-1603 [593].

¹⁰ Se trata de la comedia titulada *Yo me entiendo*, que Morley y Bruerton clasifican en el apartado de “dudosas”, pero cuya métrica consideran dentro de las pautas de Lope en el periodo 1620-1625 [584-585]. Su análisis lo llevaron a cabo a partir del único ejemplar conocido, una suelta sin datos de imprenta y con atribución a Calderón que se custodiaba en la Biblioteca Nacional de Berlín, y que desapareció en la II Guerra Mundial. También se ignora el paradero de la copia que de ella pudieron manejar Morley y Bruerton. Recientemente, con motivo de la elaboración de un estudio sobre una suelta desconocida de *El castigo sin venganza*, se han llevado a cabo indagaciones sobre el destino de los fondos berlineses en bibliotecas de Polonia y Rusia, sin éxito [García Reidy, Valdés, Vega 2021: 278-279]. Si a la postre, y de resultas del estudio, ha perdido interés la suelta extraviada de *El castigo sin venganza*, sigue siendo un reto interesante para la bibliografía lopista dar con esta suelta que podría suponer la recuperación de un texto auténtico más del Fénix.

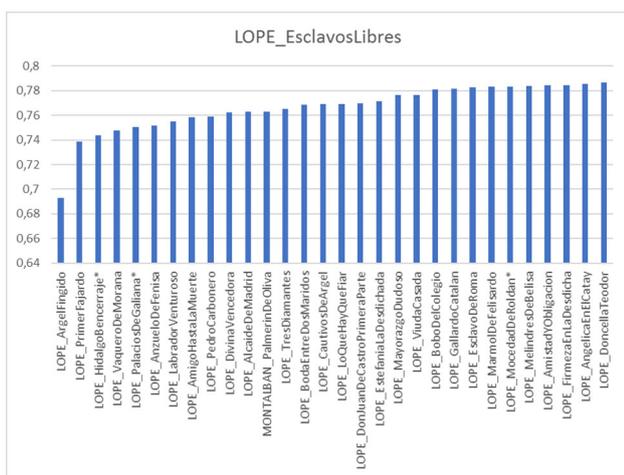
¹¹ Contabilizo 43 de las 44 que ha localizado y estudiado M. Presotto [2000]. Prescindo de *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*, de la que se conservan fragmentos en la BNE y en la Palatina de Parma, porque plantea problemas serios para atribuir a Lope alguna de las comedias completas que sobre Santa Teresa se han conservado, como luego se verá. He sumado *Barlaán y Josafat*, cuyo autógrafo ha sido recuperado recientemente [Crivellari 2015, 2021].

¹² La fechas que acompañan a los títulos son las ofrecidas en las “Tablas Cronológicas” de Morley y Bruerton [1968]. Todos los gráficos de distancias del trabajo se han realizado a partir de los resultados de *Stylo* (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling) con el corpus de *ETSO* (2.350 obras de 275 autores, a 28 de enero de 2021). Como estos datos se repiten en todos ellos y el título de la obra analizada en cada caso constará en el párrafo que precede al gráfico, así como en la parte superior central de este, no se considera necesario ponerles un pie con información redundante.



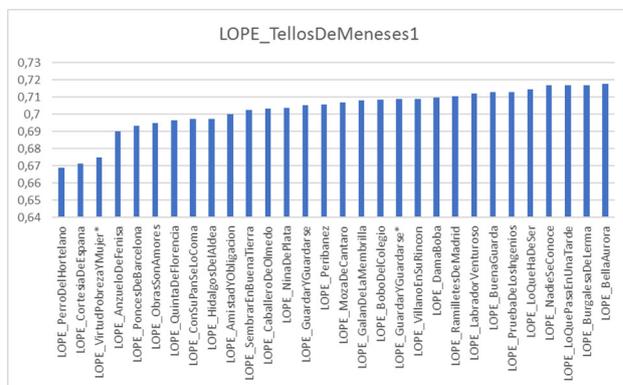
Como se puede apreciar son de Lope las 30 obras que se consignan en el gráfico (en realidad, hasta la posición 56 de la tabla general de 2.350 obras no aparece una comedia que no sea del Fénix), cuya mayor o menor afinidad con la analizada marcan las cifras del eje vertical y su alineación de izquierda a derecha en el horizontal. Sirva también esta explicación para el resto de los gráficos que desde este momento se mostrarán. Por otro lado, también se puede vislumbrar, a partir de los resultados que este cuadro y los que siguen reflejan, la potencialidad de los análisis de estilometría para la datación relativa de las obras, algo de lo que también están necesitados los estudios sobre el teatro español del siglo XVII, pero que no es el objetivo de este estudio centrado en las cuestiones de autoría. Habrá otras ocasiones para tratar sobre ello.

El puesto 100 lo ocupa *Los esclavos libres* (1599-1603)¹³:



El número 200 es para *La dama boba* (1613), una de las 44 que conservan el autógrafo:

En el 300 se sitúa *Los Tellos de Meneses. Primera parte* (1620-1628):



Resultados semejantes, en cuanto al número de títulos más cercanos en los que prácticamente solo aparece el nombre de Lope, son los que arrojan 309 del total de comedias consideradas como “auténticas”. Es decir, todas menos seis. Tan solo un 1,9 % del total ha arrojado unos resultados impropios para los constatados en Lope, a los que respalda el 98,1 % restante de las comedias de ese apartado.

Como advertencia general, es obligado apuntar de nuevo que la disidencia con las pautas del Fénix que detectan los análisis que, de acuerdo con los parámetros antedichos, hemos efectuado en estos seis casos, y en otros que se verán más adelante en el apartado de “comedias que probablemente son de Lope”, no deben descartar definitivamente su autoría. Puede haber explicaciones para ese comportamiento que los análisis filológicos o de estilometría digital más aquilatados tal vez sean capaces de encontrar, al estar advertidos de la existencia del problema. Una de esas explicaciones podría ser el grado de deformación del texto producto de la transmisión o de cambios más o menos voluntarios. No obstante, también es oportuno advertir que muy alto debería ser este para que se desdibujase gravemente la huella digital lopista que captan los análisis de estadística léxica. Valga como testimonio lo comprobado con sus dos textos en “fabla antigua”, que, a pesar de la deformación sistemática de la expresión de los personajes,

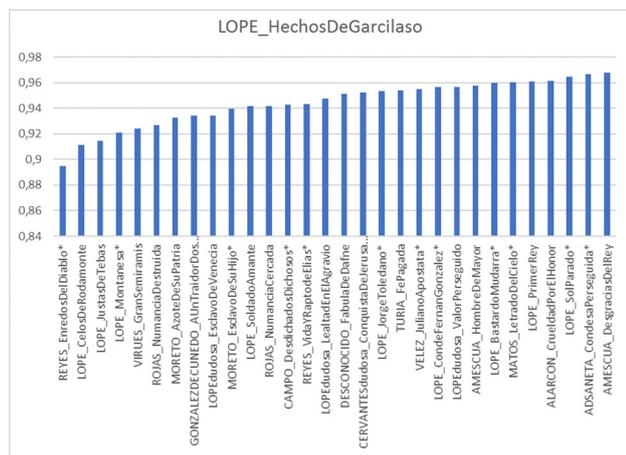
¹³ La presencia en el gráfico de *El Palmerín de Oliva*, siempre atribuida a Pérez de Montalbán, no puede considerarse como algo ocasional —lo que por otro lado tampoco invalidaría lo que mayoritariamente apuntan los resultados— sino que forma parte de las sorpresas que han deparado los análisis de *ETSO*. En este caso, que la comedia pueda tener que ver con Lope de Vega. Lo que no es momento de tratar ahora.

siguen ofreciendo indicios de su adscripción a Lope: con total nitidez en el caso de *Las Batuecas del duque de Alba* (en la tabla de distancias, las treinta comedias más próximas son suyas), y con suficiente en el de *Las famosas asturianas* (diecisiete de las treinta).

Veamos esas seis comedias “díscolas” en el orden con que aparecen en las “Tablas Cronológicas”.

4.1.1. Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe

Como se adelantó, la primera en salirse de las pautas es precisamente la que abre las tablas, para la que la *Cronología* propone una franja de fechas con interrogantes entre 1579 y 1583 [1968: 42-43, 74]. El gráfico de distancias que aquí se incluye muestra a las claras que las atribuciones de los 30 textos más cercanos a sus usos léxicos son muy diferentes de las que ofrecen las 309 comedias sin problemas, de los que acabamos de dar algunas muestras. En él solo nueve son de Lope, y ni siquiera lo es el más próximo.



Podría atribuirse su excepcionalidad a su datación temprana, a los titubeos de un joven Lope que se inicia en el arte dramático (de hecho es, sería, la única comedia suya que tiene cuatro jornadas). Sin embargo, a ninguna más de la veintena que se sitúa en los primeros puestos en la *Cronología* de Morley-Bruerton les ocurre esto ni de lejos. De la que sigue inmediatamente, *El príncipe inocente*, puede verse un poco más arriba el comportamiento.

El texto se ha conservado en un manuscrito de la BNE (MSS/16037), con la denominación que se muestra en el epígrafe de este apartado y a nombre de Lope de Vega. Aparte de esta circunstancia, ha podido pesar en su atribución el hecho de que en las dos listas del *Peregrino* (1604 y 1618) aparezca el título *Garcilaso de la Vega*, con el que se ha identificado. Sin embargo, cabe plantearse si con él no se está refiriendo a la comedia que ocupa la tercera posición en la *Parte I* de Lope (Zaragoza, A. Tavano, 1604), en cuyo índice aparece como *El cerco de Santa Fe*, título que al comienzo del texto se completa con un segundo, que es el que aquí hace al caso: *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*.

D. Antas, su editor en PROLOPE, apunta, para justificar el supuesto olvido de una de las comedias sobre el personaje, que “probablemente Lope aludiría a las dos obras, fundiéndolas en su memoria” [Vega 1997: 461]. Pero lo señalado por la estilometría, sin ningún afán de considerarlo como la respuesta definitiva, quizá debería hacernos pensar que la presencia del título en el *Peregrino* solo se refiere a la publicada en 1604, que efectivamente no plantea ningún problema de atribución.

Ambas desarrollan en parte el mismo argumento. Para *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, por razones especialmente del uso de fuentes romancísticas, Morley y Bruerton proponen la franja que apuntamos más arriba. La de 1579 ya fue señalada por Menéndez Pidal, al percatarse de que el romance “Cercada está Santa Fe” se encuentra por primera vez en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, publicado a principios de ese año.

En un estudio posterior, A. J. Cascardi [1982] ha creído detectar la presencia de otras influencias que obligarían a retrasar la fecha de escritura que hoy conocemos. Cita en concreto la huella de *Romances y tragedias* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587). Asimismo, considera que pudiera ser la reelaboración de una anterior. Estas y otras consideraciones¹⁴ le hacen concluir:

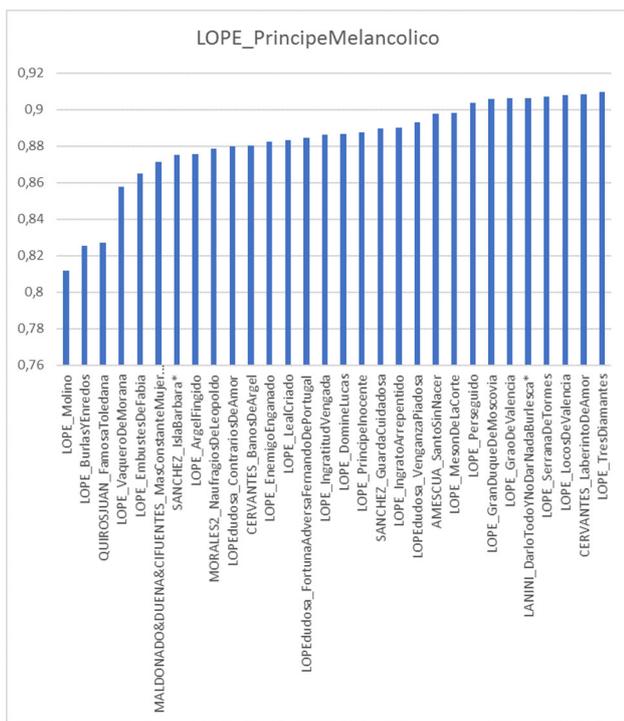
A manera de resumen, puede decirse que las alusiones a los amores con María de Aragón, junto con la aparición del *Romancero historiado* de ca. 1579 indican con toda probabilidad la existencia de una primera versión de *Los hechos* en ese año o poco después, cuando Lope todavía escribía al estilo de los dramaturgos valencianos. Es posible que volvió a pensar en su obra en 1583, pero la versión estante [sic] no pudo haberse escrito sino después de los primeros meses de 1588 [60].

De ser cierta esta fuente, el retraso de su datación le resta razones para que se desmarque tanto de *El príncipe inocente* y de las otras muchas que se escriben en esos años finales del siglo XVI.

4.1.2. El príncipe melancólico

A pesar de que el título se nombra en las dos listas del *Peregrino* y de no existir inconvenientes en su estructura estrófica para dudar que sea obra del Fénix, que de acuerdo con este criterio la habría escrito entre 1588 y 1595 [Morley y Bruerton 1968: 254], nuestro análisis estilométrico, según los parámetros ya expuestos, no favorece la adscripción de este texto, que conocemos a través de una copia manuscrita conservada en la Biblioteca del Palacio Real (MC/189 | II/463(12) | MC/149 | MC/188), a partir de la cual la editó E. Cotarelo [1916]:

¹⁴ También el estudioso encuentra posibles referencias a episodios de la vida de Lope, especialmente atingentes a sus relaciones con Elena Osorio e Isabel Urbina. Si la obra, a la postre, no fuera suya, como apunta, habría que revisar esas correspondencias.



Los primeros en poner objeciones a una atribución limpia al dramaturgo, al menos en el estado en que se encuentra el texto conservado, fueron precisamente Morley y Bruerton, quienes en su versión inicial de la *Cronología*, de 1940, alegaban fundamentalmente la presencia de rimas andaluzas que habían detectado, impropias de Lope.

Con posterioridad, J. H. Arjona [1956a] incrementó ostensiblemente el número, características e importancia de los inconvenientes que presenta la comedia, hasta el punto de descartar que se tratara de la manipulación de una obra previa de Lope de Vega como admitían Morley y Bruerton [1968: 254], para apuntar hacia la autoría exclusiva de un andaluz poco dotado para la escritura:

The abundance of false and imperfect rhymes, the undue mixture of consonance and assonance, the flagrant abuse of autorhymes, the indiscriminate use of hiatus and syneresis to obtain the correct syllabic count by force, the repeated aspiration of h in almost any position, and the inclusion of Andalusian vulgarisms and other pronunciation traits, all betray the hand of a bungler from Southern Spain whose poetic and technical deficiencies are altogether too apparent. We must, therefore, conclude that the existing text of *El príncipe melancólico* is not the one claimed by Lope de Vega in his first *Peregrino* list [49].

La estilometría apoya la exclusión de esta comedia del repertorio de Lope.

4.1.3. La vida y muerte del rey Bamba

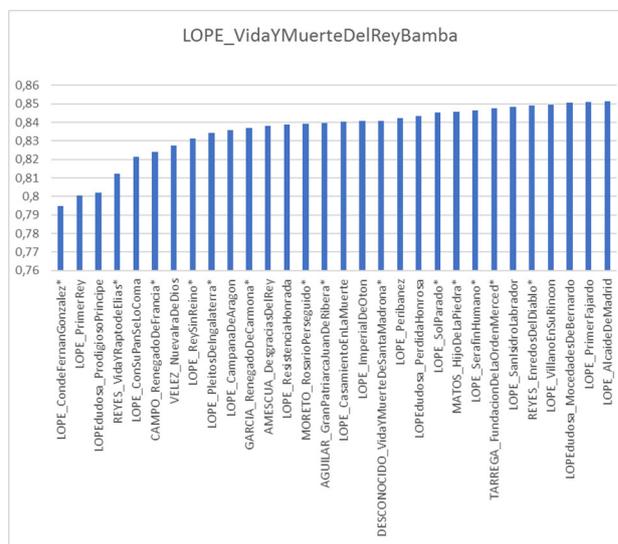
Las listas del *Peregrino* registran el título de *El rey Bamba*. El texto que se atribuye a Lope fue publicado como *La vida y muerte del rey Bamba* en el cuarto lugar de

la *Parte I* (Zaragoza, A. Tavano, 1604), que acoge una docena de comedias recopiladas por el enigmático coleccionista Bernardo Grassa. Fue editada por Menéndez Pelayo, acompañada del correspondiente estudio sobre fuentes, recepción, etc., sin que deslice la menor duda sobre su atribución al Fénix: “Tiene todas las trazas de ser uno de los primeros ensayos de Lope, es tan disparatada en su estructura como interesante y curiosa en sus detalles” [Vega 1897: XXIV]. Tampoco lo dudan Morley y Bruerton, habida cuenta además de que la estructura estrófica es asumible. Esta y el hecho de que haya “una alusión a Felipe II sin Felipe III” les hace proponer como fecha 1597-1598 [1968: 223].

Las sombras sobre la autoría surgen con la detección por parte de J. H. Arjona de usos que no están constatados en los autógrafos de Lope: diez casos de rimas andaluzas, veinte de mezcla de asonancia y consonancia (“excessive for an authentic Lope text”), versos defectuosos o perdidos, aspiraciones... Lo que le lleva a concluir: “If the extant text is the one originally written by Lope, it must have been seriously altered by some Andalusian” [1956b: 296-298].

D. Roas, en su edición de la comedia para PROLOPE, apunta que la obra “presenta un texto muy deturpado, con algunas lagunas y multitud de errores, en un grado semejante al del resto de comedias que forman esta *Parte primera*” [Vega 1997: 566]. Da la razón a Arjona en lo que se refiere al gran número de versos defectuosos que tiene, pero no acepta que esta circunstancia deba poner en duda la autoría, porque hay otras obras de esos años con parecidos errores y porque, además, no conocemos el *usus scribendi* del Lope temprano, ya que el extraído de los autógrafos corresponde en la mayoría de los casos a un tiempo más tardío, posterior a 1604; y concluye que “más que dudar de la autoría de Lope habría que dudar de la validez del método utilizado por Arjona” [568].

Sea lo que fuere, el análisis estilométrico ofrece unos resultados que tampoco convienen a Lope, ni siquiera al de la primera época, que para este cometido sí que se ha podido evaluar, y no por calas, sino en su totalidad:

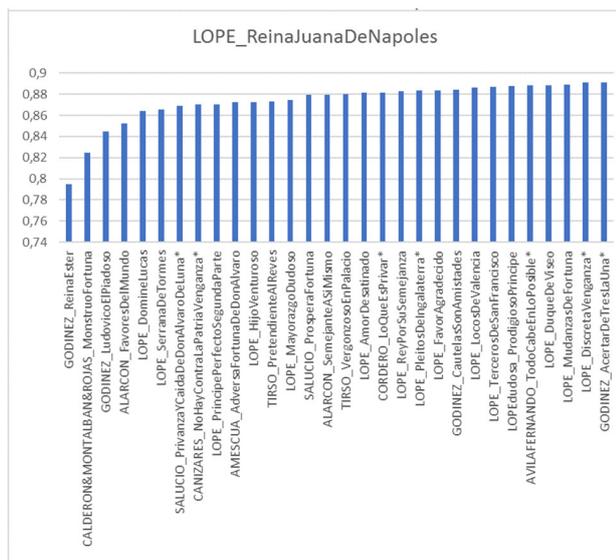


4.1.4. La reina Juana de Nápoles

La comedia ocupa la sexta posición en la *Parte VI* de Lope (Madrid, Viuda de A. Martín-M. de Siles, 1615), sin que su título aparezca en ninguna de las listas del *Peregrino*¹⁵. Tal circunstancia, con no ser lo habitual, no ha suscitado dudas sobre su autenticidad a los estudiosos que se han ocupado de la obra, en lo que alcanzo¹⁶. Aunque alguno de ellos, como A. F. von Schack, hubiera preferido que no lo fuera: “Desearíamos que Lope no fuese el autor de esta tragedia, cuya autenticidad, por desgracia, es irrecusable” [1887: III, 89]. Tampoco dudan Morley y Bruerton, que no encuentran en su planteamiento estrófico disidencias con las pautas de Lope, de acuerdo con el cual proponen como fecha de escritura la franja 1597-1603 [1968: 388-389].

M. Trambaioli, la autora de la edición de PROLOPE [Vega 2005] y de un estudio precedente [1997], también la tiene por obra de Lope. No la disuaden los juicios negativos de los estudiosos que la han precedido, como el del mentado conde de Schack. Ni tampoco sus propias apreciaciones de los defectos de la pieza: la práctica ausencia de gracioso, la falta también de una trama secundaria, una “trabazón dramática imperfecta”, etc. Todo lo achaca a su “carácter de obra primeriza” [1997: 194].

Sin embargo, los resultados de la estilometría no favorecen su atribución a Lope:



L. Giuliani y V. Pineda [2005] refieren con detalle el papel que tuvo el mercader de lienzos y coleccionista teatral Francisco de Ávila entre 1614 y 1616 en relación con las cuatro partes de Lope que van desde la *V* a la *VIII*. Habría concebido un plan preciso de publicación

¹⁵ De la comedia también nos ha llegado un testimonio manuscrito, conservado en la Biblioteca Nazionale de Nápoles (I. E. 41), en el que no aparece atribución alguna. Pero tampoco la lleva *La ocasión perdida*, obra indiscutible de Lope, otra de las cuatro piezas que componen el código napolitano. *La reina Juana de Nápoles* lleva censuras de Madrid, marzo y septiembre de 1617. Según Trambaioli, pertenece a una tradición distinta a la de los impresos y pone de manifiesto su uso por comediantes [Vega 2005: II, 910].

¹⁶ Este título y el de *El mejor maestro el tiempo* son los únicos de la *Parte VI* que no figuran en las susodichas listas.

para el que solicitó las licencias oportunas. Como es bien sabido, estas partes —y especialmente la *VII* y *VIII*, aparecidas en 1616, tuvieron un peso importante en la decisión del Fénix de tomar la iniciativa de la edición de sus propios textos, que pondría en acción en la *Parte IX*, aparecida al año siguiente, en 1617. Las recopilaciones de piezas que conformaron la *V* y la *VI*, que es la que ahora interesa, tenían un carácter bien diferenciado y fueron vendidas a librerías distintas, Antonio Sánchez y Miguel de Siles, respectivamente, que encargaron la impresión a talleres diversos: el de Luis Martínez Grande en Alcalá, la *Parte V*, el madrileño de la Viuda de Alonso Martín, la *VI*. Por avatares que no hacen al caso ahora el orden de salida a la venta se invirtió.

El conjunto que conforma la *Parte V* en realidad solo contiene una obra de Lope, aunque eso no fue óbice para incluirlo en la serie del Fénix con el ordinal correspondiente en la portada, si bien en ella no se alude a que sean comedias de Lope. La fórmula utilizada es *Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila, vecino de Madrid*.

Esta historia de la confección de los dos volúmenes podría tener la clave para que en el segundo de ellos, la *Parte VI*, se hubiera colado, voluntariamente o no, una obra que no fuera de Lope. Quizá la explicación está en el modo en que Francisco de Ávila conformó y manipuló las colecciones de comedias que contienen ambas partes. Entra dentro de lo verosímil, a la vista de lo que hoy se encuentra en ellos, que *El ejemplo de casadas*, la comedia auténtica de Lope con que se abre la *Parte V*, estuviera agrupada con las que iban para la *Parte VI*, mientras que *La reina Juana*, fuera una más de las comedias de la *Parte V* que pertenecen a distintos autores; pero que en un momento dado, y por política comercial, decidiera Ávila, o se lo exigiera su comprador, hacer un leve trueque para que el volumen llevara como mascarón de proa una obra de Lope y así poder tener un cierto respaldo para llamarla *Parte V*; mientras que para la comedia sustituida qué mejor lugar para colarla de matute que el centro del volumen de la *Parte VI*.

De ser cierta esta operación, o, en todo caso, de confirmarse que *La reina Juana de Nápoles* no es de Lope, se constituiría en un factor importante a favor de la postura de V. Dixon, quien considera que las correcciones de la tercera edición de esta *Parte VI*, publicada en 1616, y que dan pie a que en la portada se haga constar “corregida y enmendada [...] por los originales de su propio autor” fueron obra de los autores de comedias y no del propio Lope [1996: 53], como sustentan Giuliani y Pineda, quienes consideran posible una operación semejante a la ocurrida con la *Parte IV* [2005: 13-20]. A Lope le hubiera chocado sobremedera ver una pieza que no era suya en el volumen.

Descartar esta comedia del corpus lopesco requerirá bastante más dedicación para recoger y evaluar indicios desde distintos flancos en apoyo o rechazo del que proporciona el análisis de estilometría, pero no debemos olvidar que la experiencia nos dice que este es consistente.

Si la estilometría es muy reacia a la atribución a Lope, no es tan elocuente a la hora de señalar una alternativa. Si hubiera que pronunciarse por algún autor de los que están en CETSO en el que sondear, que no es el

caso ahora, este podría ser Felipe Godínez, quien con un número de comedias muy inferior al del Fénix en el corpus coloca hasta cuatro de las suyas entre las treinta más próximas: dos de ellas, *La reina Ester* y *Ludovico el Píadoso*, en las posiciones primera y tercera, ambas escritas muy probablemente en 1613, que es el año que consta en los dos manuscritos que han transmitido sus textos [Vega G. 1986: 183 y 317]. Considérese esto último solo como una pista que podría merecer la pena seguir, pero caben más posibilidades, como que el verdadero autor esté escasa o nulamente representado en el corpus.

4.1.5. *El lacayo fingido*

Lope hizo constar en las listas del *Peregrino* que había escrito una comedia con ese título, cuyo texto se ha identificado con el incluido en última posición en el raro volumen *Cuatro comedias de diversos autores* [...] recopiladas por Antonio Sánchez (Córdoba, Francisco de Cea, 1613)¹⁷. La preceden *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora, *Los Jacintos* y *celoso de sí mismo*, atribuida a Lope, y *Las burlas y enredos de Benito*, sin atribuir. Sí que consta el nombre del Fénix al frente de la que nos ocupa¹⁸. No obstante, la comedia debió de circular también en copias sin atribución, ya que así la registraba en 1735 el *Índice* de Medel.

Su versificación estrófica no les plantea a Morley y Bruerton ningún problema para adscribirla a Lope y datarla en la franja 1599-1603 [1968: 82], aunque son conocedores de las objeciones de J. F. Montesinos [1932] y J. H. Arjona [1954].

La del primero de los citados es bien escueta, y se encuentra en una reseña de un libro, donde, a propósito de la atribución de un romance a Lope mencionado en *El lacayo fingido*, dice: “La comedia impresa con otras de Góngora [en realidad solo con una], ofrece no pocos quebraderos de cabeza; su título se cita en el primer *Peregrino*, pero el lenguaje de bastantes pasajes presenta particularidades que no suelen darse en Lope. Verdad es que el texto que conocemos es lamentable” [1932: 75].

J. H. Arjona le dedica bastante más espacio e intención hasta desaconsejar la alineación de la obra en el repertorio lopesco. Si la versificación estrófica no les había parecido problemática a los autores de la *Cronología*, otros aspectos métricos sí que lo serían y de forma grave, a juicio del estudioso. Así, los concernientes a la rima: rimas falsas, asonante-consonante, andaluzas... Y, en general, de una pobreza manifiesta: “we are immediately struck by its utter paucity. It is pedestrian, hackneyed, and monotonous-qualities that are entirely alien to Lope de Vega” [1954: 46]. También se vale de la ortoepia para registrar nuevas desavenencias con los usos de Lope. Su conclusión es:

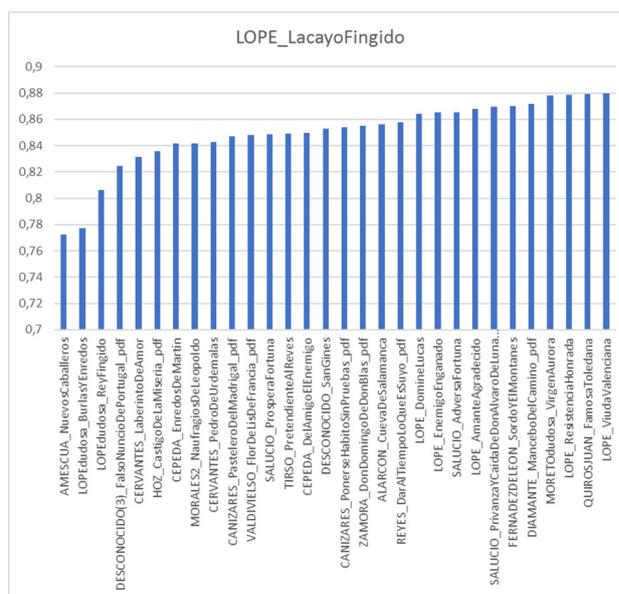
Although this study is far from being exhaustive, its results also indicate in convincing fashion that

such divergences are not only striking but widespread enough to eliminate the possibility of a mere alteration of a Lope original. By their character and extent they point to a different author. We are, therefore, inevitably led to conclude that *El lacayo fingido* claimed by Lope in his first *Peregrino* list and the play by the same title published in the seventeenth century in *Cuatro comedias famosas de don Luis de Gongora and Lope de Vega Carpio* and reproduced by Cotarelo in the Academia editions are not one and the same play [52].

Más adelante se pronuncia muy negativamente sobre sus características poéticas y dramáticas¹⁹, y no entiende que a Cotarelo, tan versado en Lope, no le hayan hecho rechazar la obra, por lo que reivindica la necesidad de criterios objetivos como los que él ha utilizado para determinar la autoría de las comedias del siglo XVII [53].

Volverá sobre la cuestión Ph. Smyth [1982], dispuesto a aportar más pruebas (de estilometría predigital) a las señaladas por Arjona para rechazar la autoría de Lope, con apoyo en los usos constatados en 42 autógrafos. Su atención se centra en dos aspectos relativos a la métrica, como son el “acento antiestrófico” o los endecasílabos impropios. Los porcentajes de uso de estos elementos son tan diferentes de los computados en la cuarentena larga de comedias de Lope con mayor refrendo de autenticidad que los considera un “strong support to Montesinos’ and Arjona’s negative impressions concerning the traditional ascription of authorship of *El lacayo fingido*” [48].

Sea como fuere, lo cierto es que el análisis estilométrico se manifiesta totalmente reacio a alinearse con los de la inmensa mayoría de comedias tenidas por auténticas:



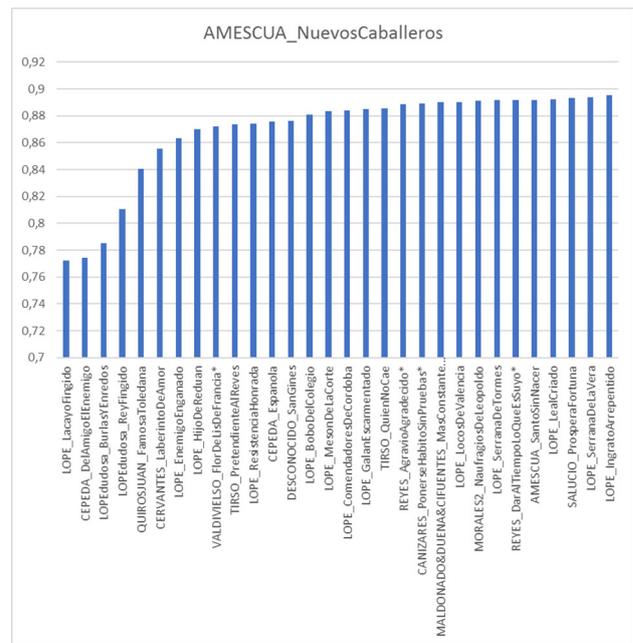
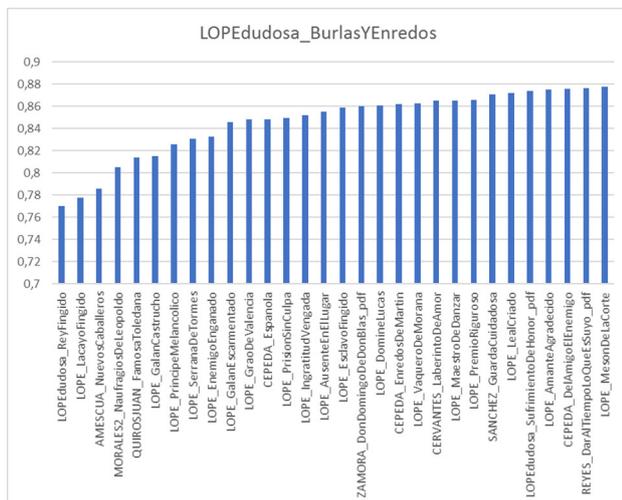
¹⁷ Reeditado cuatro años más tarde: *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio recopiladas por Antonio Sánchez* (Madrid, Juan Berrillo-Luis Sánchez, 1617).

¹⁸ Fue editada por E. Cotarelo [1930]. Más reciente es la edición de C. Bravo-Villasante [Vega 1970].

¹⁹ Por el contrario, J. Oleza ha realizado un análisis a fondo de esta comedia en la que destaca aspectos muy positivos: “es comedia representativa del primer Lope: imaginativa, irreverente, enredadora y, en última instancia, eficaz dramáticamente —y también ideológicamente— más por el juego escénico que ejecuta que por las ideas —y no son pocas— que verbaliza” [1995: 85].

Considero un dato muy elocuente que entre las 2.350 obras con las que se ha cotejado, la segunda en proximidad sea *Las burlas y enredos de Benito*, que es precisamente la que la precede en el volumen cordobés de 1613. En esta ocasión Morley y Bruerton la sitúan en la tabla de las “dudosas” [1968: 426], mientras que J. H. Arjona descarta prácticamente su adscripción a Lope tras el detallado examen de sus inconveniencias: “the alterations as evinced by orthoëpic peculiarities, vocabulary traits, and rhyming monstrosities, would be so widespread as to have completely obliterated the Lope original if it ever existed” [1960: 325].

Si hubiera que juzgar a partir de esos indicios y de los que arrojan las otras comedias más cercanas en los gráficos de distancias de ambas piezas, propondría como hipótesis de trabajo que su autor no es Lope sino alguien de los primeros años de la Comedia Nueva, y que con mucha probabilidad lo es también de otras comedias atribuidas al Fénix, pero, en estos casos, consideradas tradicionalmente como dudosas: la mencionada de *Las burlas y enredos de Benito* y *El rey fingido y amores de Sancha*; y es también muy posible que lo sea de *Los nuevos caballeros*, a nombre de Mira de Amescua en el único testimonio que la ha transmitido, un manuscrito de la BNE (15.284), fechado en Valladolid en 1608. La adscripción al escritor accitano se hace en la h. 1r con mano distinta, que E. Cotarelo juzga del siglo XIX, y donde se la denomina “Caballeros nuevos i carboneros de Tracia”, con claro error en el topónimo, porque la acción ocurre en Francia. Es posible que la atribución se haya producido por confusión con el título de la comedia, en este caso auténtica de Mira, *Los carboneros de Francia*. “Esta comedia —dice de ella Cotarelo— tiene cosas exageradas y de poca moralidad, por lo que es dudoso que la haya escrito Mira de Amescua. Pero si él fue el autor la habrá compuesto a poco de llegar a Madrid” [1930: 627]. Esta arribada a la capital se produjo en 1619, lo que no es compatible con la data del único testimonio conservado, como recuerda M. Rubio, su editor para el *Teatro completo* del autor, que en su estudio en ningún momento duda de la atribución a Mira de Amescua [Mira 2008: 493].



4.1.6 *El santo negro Rosambuco*

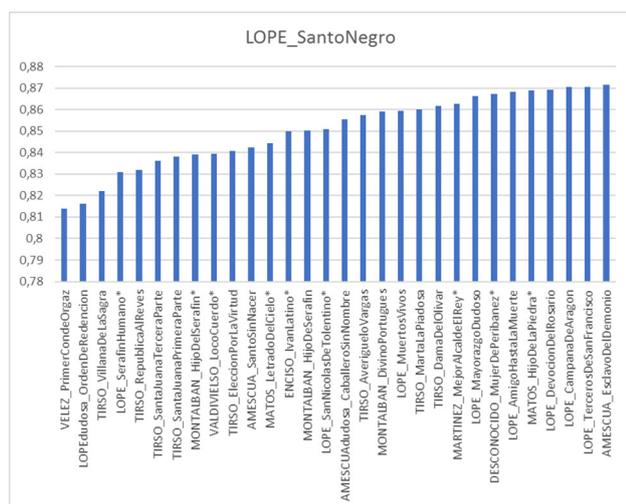
En la segunda lista del *Peregrino* se cita escuetamente el título de *El santo negro*, que tradicionalmente se ha relacionado con la comedia impresa en la *Parte III* de Lope ([Barcelona, S. de Cormellas, 1612] i.e. Sevilla, G. Ramos Bejarano), donde se la nombra como *Vida y muerte del santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*. Este volumen es el más controvertido de las que conforman las partes de Lope, tanto por la falsedad de sus datos de imprenta, como porque solo le atribuye al Fénix tres obras, a pesar de la pretensión de incorporarse a su serie. Son estas *La noche toledana*, *Mudanzas de fortuna* y *sucesos de don Beltrán de Aragón* y la que nos ocupa.

Las tres han sido consideradas como auténticas²⁰. Si bien en el caso de *El santo negro* Morley y Bruerton aceptan que su texto “parece estar modificado” [1968: 393], habida cuenta de la detección por parte de J. H. Arjona de rimas y usos ortoëpicos impropios de Lope, aunque su número no es tan llamativo como en las comedias vistas con anterioridad [1956b: 300]. En este

²⁰ Por lo general, la crítica no se ha planteado muchas dudas sobre la veracidad de las tres atribuciones, a pesar de que hoy conocemos bien la historia fraudulenta del libro. La descubrió J. Moll [1974], a quien le llamó la atención su mala calidad para ser de Sebastián de Cormellas, así como las coincidencias en los paratextos con los de otro volumen publicado unos años antes: *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1608). El gran experto en el libro antiguo identificó al responsable: el empresario sevillano Gabriel Ramos Bejarano, que dejó pruebas muy claras de su fechoría al estampar en distintas páginas un taco xilográfico en el que figuran sus iniciales, el mismo que se puede apreciar en sus productos “legales”. Con menos escrúpulos que instinto comercial quiso enlazar con la colección de Lope, aun sin tener comedias para hacerlo. Parece claro que echó mano de algunas de poetas ligados a Sevilla o a Andalucía: Vélez (2), Salucio (3), Grajales (2), Mira de Amescua (1). Otra muestra de su instinto de negociante es su diseño como un producto en el que, salvo las dos primeras piezas, las restantes podían separarse. Y, en efecto, algunas de ellas también se incorporaron a otro volumen, el de *Doce comedias de varios autores* (Tortosa, Francisco Martorell, 1638).

caso los autores de la *Cronología* no proponen una fecha con tanta decisión como acostumbran: “Si significa algo el que se omita el título en P [1604] y se incluya en P2 [1618], la comedia puede ser de 1604; si no, puede ser mucho [sic] posterior” [393].

Los resultados de *ETSO* nos dicen que su texto es producto de algo más que una manipulación sobre otro previo de Lope, apuntan con bastante claridad que el autor es otro, aunque no se vislumbra quién en concreto puede ser:



4.1.7. Barlaán y Josafat

Abordamos en este apartado un caso diferente a los anteriores. Si en ellos mostrábamos las desavenencias de los resultados de *ETSO* con respecto a comedias que la tradición ha considerado auténticas del Fénix, y como tales figuran en la *Cronología*, en esta ocasión se trata de apuntar la conveniencia de los usos de Lope con una de las versiones de la comedia de *Barlaán y Josafat* que generalmente se ha tenido por apócrifa.

La recuperación reciente del autógrafo, fechado el 1 de febrero de 1611, ha reactivado el interés por la obra²¹. Perdida su pista desde los años cuarenta del siglo pasado, en que formaba parte de la colección de Lord Ilchester, ha sido localizada en la Fundación Bodmer de Ginebra por Daniele Crivellari, responsable de su estudio y edición recientes [Crivellari 2015; Vega 2021].

No es el texto de este manuscrito, avalado por la escritura de puño y letra del propio Lope, el que suscita nuestro interés, sino el que años después, en 1641, aparece incorporado con el mismo título y atribución, pero con grandes cambios, a la *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España* (Zaragoza, P. Verges, 1641), donde ocupa el último lugar. Efectivamente, sus diferencias son muy notables: a grandes rasgos podemos decir que los dos primeros actos de esta versión impresa comprimen los tres del autógrafo y el tercero ofrece

una acción y unos versos completamente nuevos, en los últimos de los cuales se dice “de *Barlaán y Josafat* / la primera parte acaba”; lo que deja la puerta abierta a una continuación de la historia, que, efectivamente, pudo darse²².

La mayoría de los estudiosos que se han asomado al asunto ha considerado que esta refundición o reelaboración no fue llevada a cabo por el propio Lope. Y entre ellos están los dos que mejor conocen el problema por haber editado el del autógrafo, J. F. Montesinos [1935] y D. Crivellari [2021]. Si bien el primero en un acercamiento inicial sí que creyó que esta segunda versión de 1641 pudiera debersele: “el arreglo es tan hábil, que ninguno de los eruditos que han estudiado la comedia, que sepamos, sospechó jamás que estuviera adulterada. Y es que el carácter del tercer acto de la *parte XXIV* es tal, que parece que solo Lope pudo escribirlo, y creemos que lo escribió en efecto” [1921: 148]. Sin embargo, años más tarde, al abordar la edición del autógrafo en 1935 —y se supone que al estudiarlo con mayor profundidad—, se decide por considerarlo de otro autor: “quizá sea un mosaico de tópicos lopecos más o menos bastardeados, tomados de aquí y de allá. Lo único que parece seguro es que el que lo hizo estaba muy cerca del corazón de Lope” [Vega 1935: 217].

De las opiniones contrarias a la responsabilidad lopeca de los cambios perpetrados en las dos primeras jornadas y el añadido de la tercera que han apuntado los distintos estudiosos (R. Serrano, J. M. Ruano, etc.) se hace eco, para apuntalarlas con su propia argumentación, D. Crivellari en la excelente edición de la obra que acaba de presentarse [Vega 2021]. El alejamiento de la fuente que Lope había seguido fielmente en el autógrafo, así como la decidida inclinación hacia lo espectacular —lo que además da pie para pensar que el responsable podría ser un autor de comedias— serían indicios de que es otro el que realizó la tarea:

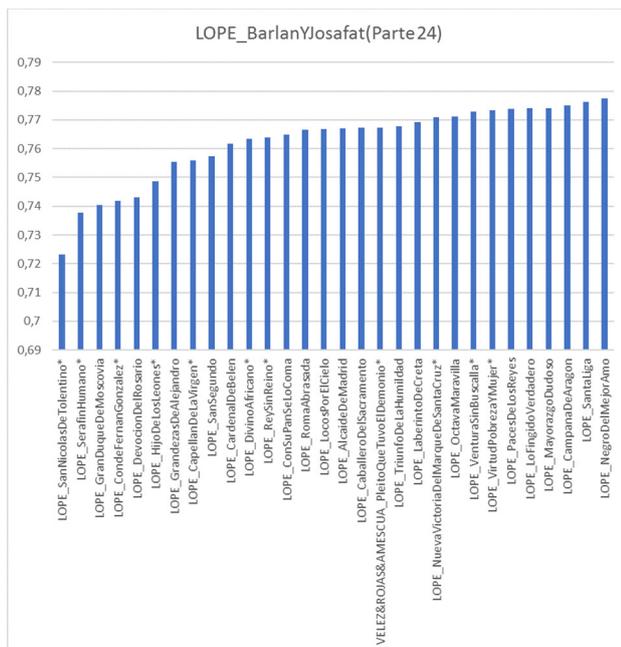
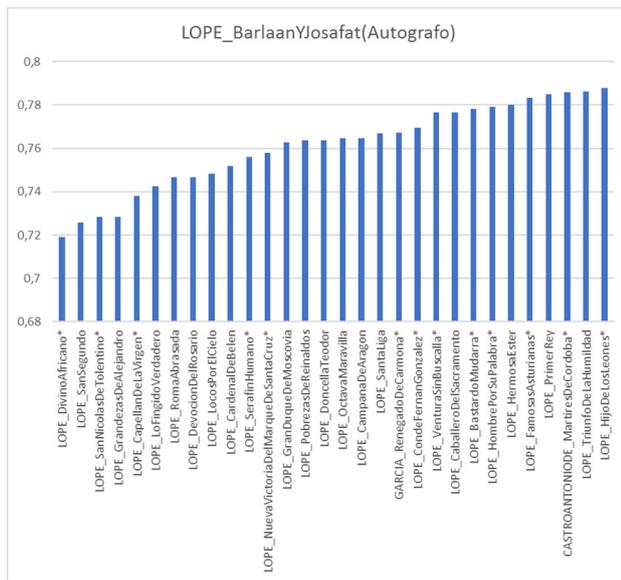
En resumidas cuentas, si, por un lado, no hay datos concluyentes que permitan descartar con seguridad absoluta que Lope pudiera decidir reelaborar en algún momento su propio texto, por las razones que fueran, por otro varios elementos sugieren, en cambio, que probablemente fue otra persona la que emprendió este proceso de reescritura. Lo más plausible es que se tratara del director u otro componente de una compañía [66].

Aunque su opción preferente sea la no responsabilidad de Lope, deja la solución de este “misterio filológico” pendiente de que puedan aportar luz la aparición de nuevos documentos o “la aplicación de herramientas como la del análisis estilométrico” [67]. Esto es lo que hemos pretendido al someter los textos en litigio al dictamen de *ETSO*, algo que, por supuesto, tampoco pretende cerrar el debate, sino proporcionar una pista más.

²¹ J. F. Montesinos había hecho una edición a partir del autógrafo antes de su desaparición temporal [Vega 1935].

²² Consta la representación de una *Segunda parte de Barlaán y Josafat*, a cargo de la compañía de Antonio de Rueda en el corral de la Montería de Sevilla entre noviembre y diciembre de 1640 (Ferrer, CATCOM).

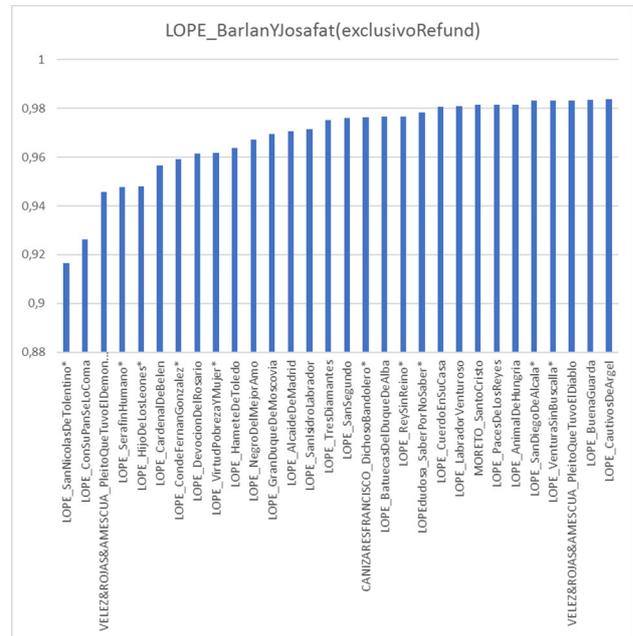
Y el resultado es que tanto el texto del autógrafo como el de la *Parte XXIV* se sitúan diáfano dentro de los usos de Lope, como se puede ver en los gráficos²³:



Ante este segundo gráfico de distancia, debe tenerse en cuenta que el texto de la *Parte XXIV* tiene 1028 versos que no están en el autógrafo, concentrados sobre todo en el tercer acto, nuevo en su integridad (vv. 1898-2860), pero también en pequeñas secuencias del final del segundo: vv. 1710-1765 y 1898-1897. Esos versos diferentes suponen más de una tercera parte, exactamente el 35,9%. Y, sin embargo, el resultado de la estilometría sigue apuntando con tanta o más claridad a Lope.

El siguiente paso ha sido aislar esos versos de la *Parte XXIV* que no están en el autógrafo. Su cuantía es

más que suficiente para que *Stylo* siga resultando eficaz. Aunque ya no sea tanta la claridad (debido principalmente al hecho de que comparamos 1028 versos con el resto de los textos de CETSO, la mayoría de los cuales tiene una extensión de casi el triple), la lista de obras próximas sigue señalando a Lope:



Como se puede apreciar ese millar largo de versos de la versión de la *Parte XXIV*, tenido mayoritariamente entre los críticos por ajeno a Lope, encaja perfectamente en sus usos y no en los de ninguno de los 275 dramaturgos representados en CETSO. Es decir que desde la estilometría es posible apoyar que haya sido también el Fénix el autor de la refundición. Lo que de algún modo, daría por buenas las intuiciones de ese espléndido conocedor de Lope que fue J. F. Montesinos: nadie más cerca del corazón de Lope que el propio Lope, por aprovechar sus propias palabras citadas más arriba.

4.2. El comportamiento de las “Comedias que probablemente son de Lope”

Son 27 las piezas que se agrupan en esta segunda “Tabla Cronológica” de Morley y Bruerton [1968: 601-603]. La razón que señalan para no haberlas incluido en la tabla A de “auténticas” es que “no se editaron en volúmenes auténticos”. La ratificación por parte de los resultados de *ETSO* de sus propuestas en este bloque alcanza de nuevo una cifra sobresaliente: todas menos tres (88,88%), aunque supone una disminución en relación con A, donde alcanzaba el 98,1%.

4.2.1. La madre Teresa de Jesús

Morley y Bruerton dedican a esta comedia uno de los apartados más extensos de su monografía [1968:497-499], en el que sopesan las distintas posibilidades que los testimonios de época ofrecen y las opiniones de los estudiosos en un sentido u otro. Fundamentalmente el debate está entre atribuírsela a Luis Vélez de Guevara, a cuyo nombre se publicó en el ya mencionado volumen *Doce comedias de varios autores*, que

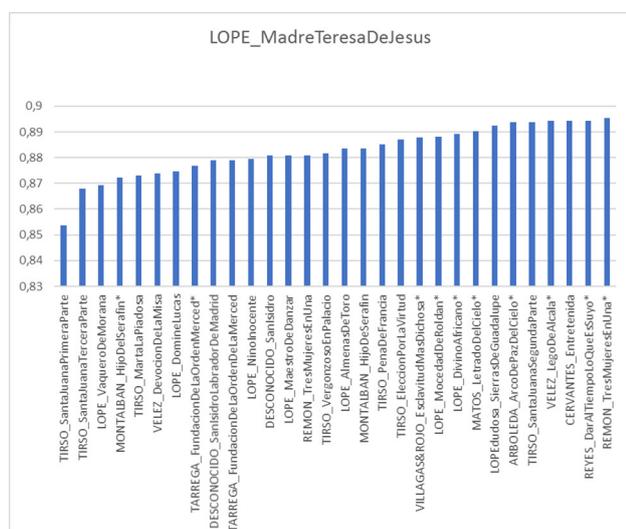
²³ Ha facilitado el trabajo que ARTELOPE ofrezca los textos digitalizados de ambas versiones. La numeración que utilizamos es suya [Oleza 2011-2021] <Fecha de consulta: 30/01/2021>.

aunque su pie de imprenta dice que fue impreso en Tortosa en 1638, en realidad lo fue en Sevilla, como averiguó J. Moll [1974: 625, n. 23]; o a Lope de Vega, quien consignó el título de *La madre Teresa de Jesús* en la segunda lista del *Peregrino*, y de quien se han conservado sendos fragmentos autógrafos de una comedia sobre la santa carmelita en la BNE y en la Palatina de Parma. Los autores de la *Cronología* se inclinan por incluirla dentro del repertorio del Fénix, alentados por factores varios, como el de la versificación, que “no contradice en modo alguno su atribución a Lope”, y que colocaría su escritura en una franja amplia entre 1590 y 1604.

D. McGrady [2009] ha sido el último, en lo que entiendo, que se ha ocupado de la autoría de las dos comedias sobre Santa Teresa de Jesús que se le atribuyen, la que ahora nos ocupa alineada entre las “probables” por Morley y Bruerton (aunque, como se acaba de apuntar, con inclinación a considerarla auténtica) y la titulada *La vida y muerte de Santa Teresa* [1968: 607], que incluyen entre los “textos que no son de Lope”. Para McGrady, “seguramente constituye uno de los problemas bibliográficos más enredados de todo su teatro” [2009: 45]. Tras un detallado examen de las circunstancias de cada texto y de lo que estudiosos como Entrambasaguas, Aragono o Fucilla han opinado al respecto, procede con un análisis ortológico detallado, que registra en las dos comedias un número alto de usos que no son acordes con los registrados en el Fénix. Su conclusión es:

Lo único que sabemos seguramente sobre las comedias escritas por Lope sobre santa Teresa es que él compuso una antes de 1618, la cual se perdió sin dejar ninguna huella, y que en 1622 o 1623 compuso otra, de la que se conservan hoy solamente 464 versos autógrafos en dos códices diferentes [BNE y Palatina de Parma]. La pérdida de estas dos obras ha dado lugar a la especulación, pero con el estudio de la versificación y la ortología se puede determinar objetivamente la validez de estas propuestas de autoría [53].

El análisis estilométrico se da la mano con esta opinión:



Queda tanto o más claro también que la estilometría es contraria a su alineación dentro del repertorio de Luis

Vélez de Guevara, a pesar de que E. Cotarelo la registra como suya en el catálogo sobre el dramaturgo [1917: 274], y F. E. Spencer y R. Schevill, aunque la colocan entre las “comedias dudosas”, consideran posible su autoría:

The attribution to Vélez of *La bienaventurada madre Santa Teresa de Jesús* in *Doce comedias de varios autores* of Tortosa (1638), may be entirely correct. Vélez, as we have had occasion to state more than once, was famed for his skill in writing comedias de santos, and it is not unlikely that the present play is one of his hasty improvisations in that genre [1937: 363].

4.2.2. En los indicios la culpa

Con este título y atribución a Lope, esta comedia aparece incluida en undécimo lugar de la *Parte XXII* de la colección de *Diferentes Autores* (Zaragoza, P. Verger-J. Ginobart, 1630), los mismos que constan en un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma (Tomo 46 PP/59). Su texto, con escasas variantes, se recoge asimismo en una suelta de la que solo se conoce un ejemplar (BNE: T-55340-20), en la que el título y la autoría se han cambiado por *Las cartas en la estafeta* de Francisco de Rojas²⁴. Lo que no está localizado es el manuscrito que a La Barrera le pareció autógrafo, fechado en 1620, y que se custodiaba en la Biblioteca Ducal de Osuna [1969: 435]. Si E. Cotarelo duda de la condición de autógrafo, por los errores que aprecia en una copia moderna del supuesto testimonio que llegó a consultar, no titubea sobre la autoría en la breve nota con que acompaña su edición de la obra: “Está escrita y versificada con la maestría propia de las obras de la madurez de su autor” [1918: XVII]. Por su parte, Morley y Bruerton concluyen el apartado que le dedican con una opinión favorable a la autoría del Fénix y la propuesta de su fecha de escritura: “Si es de Lope, y no hay motivos para creer otra cosa, la fecha es: 1596?-1603 [1968: 457].

No obstante, hay que advertir que, aunque la cronología propuesta lo hubiera permitido de haberla escrito Lope, el título no aparece en ninguna de las listas del *Peregrino*.

Recientemente P. Bolaños [2014] ha dado a conocer que el texto de la comedia titulada *Amor desventurado* de un manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (Vitr. A, Est. 5), en realidad es el mismo de la que nos ocupa. En él consta la firma de Luis Mejía de la Cerda, a quien el catálogo de la BIT da como autor, al igual que la base de datos de *Manos* [Greer y García Reidy 2014-2021]²⁵. Según recuerda la investigadora, el autor propuesto, cuya firma ha comprobado que es auténtica, habría nacido en Sevilla hacia 1564 y ejercido como relator en la Chancillería de Valladolid; también habría escrito diversas obras, de las que varias serían dramáticas, y algunas pueden considerarse perdidas [93-94]; en todo caso, su producción no es fácil de diferenciar del otro Mejía de la Cerda de nombre Juan que aparece en la nómina de dramaturgos del siglo XVII [Urzáiz 2002: 436-437].

²⁴ En otro lugar he apuntado que se trataría de una de las muchas sueltas ilegales y con atribución falseada producidas tras la muerte de Lope de Vega en el taller sevillano de Francisco de Lyra [Vega G. 2001: 373].

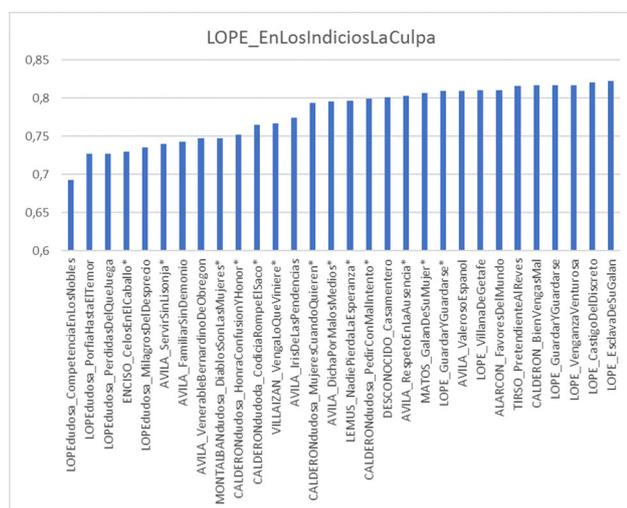
²⁵ En el libro de C. Simón Palmer sobre los manuscritos dramáticos de la BIT la comedia figura como anónima [1977: n° 11]. Lo mismo ocurre en el *Catálogo* de Urzáiz [2002: 59].

A pesar del indicio de la firma, P. Bolaños considera más sólida la candidatura de Lope de Vega por diferentes razones, que van desde la autoridad que concede a Morley y Bruerton; o la mayor adecuación del título de *En los indicios la culpa*, que se menciona hasta en dos ocasiones, y no así el de *Amor desventurado*, que no consta en ningún momento; o que la obra conocida de Mejía lo señale como autor de teatro religioso; hasta la coincidencia en un cuentecillo con *Mirad a quien alabáis* de Lope. En sus conclusiones finales, opina que la rúbrica de Mejía, que es el principal apoyo de su autoría, podría señalar simplemente que era propietario del manuscrito.

Por lo que a la estilometría toca, nuestro análisis se muestra totalmente esquivo a la autoría de Lope de Vega, como indica el que en el gráfico de distancias no aparezca ni una sola comedia auténtica suya entre las veinte más próximas, insólito en una obra de los años en que pudo ser escrita y la sobreabundancia de textos auténticos de Lope que hay en CETSO.

Así las cosas, podría pensarse que tiene alguna opción la candidatura de Mejía de la Cerda. El primer problema para valorarla es que faltan textos que con seguridad sean suyos en el corpus. En él está el de *Doña Inés de Castilla, Reina de Portugal*, que es una más de las incluidas en la fraudulenta *Parte III* de Lope (1612), con la que nos hemos encontrado ya en varias ocasiones en estas páginas, y que Bolaños atribuye a Luis, pero que Urzáiz coloca, con dudas, en el apartado de Juan Mejía de la Cerda [2002: 436]. Por lo tanto, es sumamente escaso e inseguro el material con el que comparar; pero que, en todo caso, no da ninguna opción a relacionarla con *En los indicios la culpa* desde la estilometría, ya que dicho texto se encuentra en el puesto 1573 de la tabla de proximidad. Pocas piezas más a nombre de Mejía de la Cerda podrían incorporarse al corpus dado lo exiguo de su repertorio conservado. Pero tampoco creo que hiciera ninguna falta en este caso, cuya solución apunta con fuerza hacia otro lado.

En efecto, parece muy difícil que las comedias de ningún otro dramaturgo puedan disputarle los primeros puestos de cercanía en el gráfico de distancias de *En los indicios la culpa* a las atribuidas, o atribuibles, al murciano Gaspar de Ávila. Tal condición reúne la mayoría de las treinta que aparecen en él:



A buen seguro que llama la atención que en el eje horizontal figuren tantos títulos que no van precedidos por el nombre de Ávila y que nunca se han asociado con él, pero esa ha sido una de las sorpresas grandes que ha deparado el proyecto *ETSO*: la llamada a considerar la incorporación a su repertorio de más de una docena de comedias, una cifra superior a la de las que hoy se le reconocen²⁶. Un incremento así permitiría entender mejor lo que Juan Pérez de Montalbán dice de Gaspar de Ávila en la “Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente” de su *Para todos* (1632): “ha puesto, y pone, en el teatro muchas comedias, y todas de grande crédito para él y mucho provecho para los autores” [en Urzáiz 2002: 144].

4.2.3. La aldehuela y el gran prior

Se conserva un manuscrito de la obra (BNE: MSS/16910), fechado en 1623, que tradicionalmente se ha atribuido a Lope de Vega, aunque no parece que su nombre figure en él²⁷. Sí que consta en una suelta sin datos de imprenta con el título *Más mal hay en la aldehuela que se suena*. Como *El hijo de la molinera* y atribución a Francisco de Villegas se incluyó en la *Parte XLII* (Madrid, R. Rico de Miranda-J. Martín Merinero, 1676) de la colección de *Nuevas Escogidas*.

Morley y Bruerton recuerdan que ni Menéndez Pelayo ni Rennert Castro ven dificultades en la atribución a Lope; tampoco ellos tras el análisis de la versificación, que “tiene todas las características de ser auténtica”, y proponen su datación en 1612-1614 [1968: 412-413].

No lo ve tan claro L. W. Fitcher, quien en el trabajo que propone la ortoepía como criterio discriminador de autorías en Lope apunta que hay en ella diferencias con sus usos [1952: 152].

Espoleado por la disparidad de conclusiones de dos métodos que considera tan objetivos como los de Morley-Bruerton y Fichter, A. A. Portuondo [1973] se propone observar el problema de autoría con el análisis de otros factores (tratamiento de personajes, ortología, rima, vocabulario, onomatología). Su conclusión es que “la suma de todos ellos, y aún cada uno por sí, tiene fuerza suficiente para negar que Lope sea el autor de *La aldehuela y el gran prior*” [45].

No obstante, sus razonamientos no son suficientes para disuadir a otros investigadores que han venido después y que, tras sus análisis respectivos, se han reafirmado en la atribución a Lope. Es el caso de F. Sierra [1992], quien en la conclusión de su trabajo resume así sus argumentos:

La similitud del tema central —una juventud heroica— con otras comedias semejantes de Lope, la similitud de elaboración e ideas estéticas reflejadas en

²⁶ En el *Catálogo* de H. Urzáiz se consignan once títulos de comedias conservadas con visos de ser suyas, y otra media docena de perdidas o con problemas de atribución [2002: 144-145]. Proyectamos un trabajo específico sobre la propuesta de incremento del corpus de Gaspar de Ávila.

²⁷ A su nombre consta tanto en el registro de la propia Biblioteca como en el *Catálogo* de Paz y Melia [1934: n° 97].

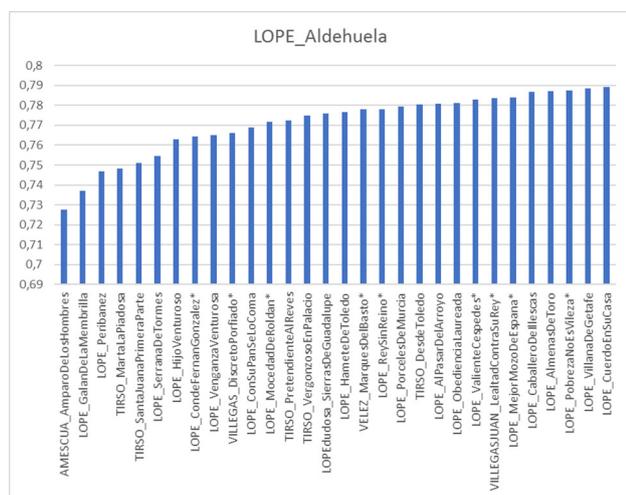
el *Arte Nuevo* y proyectadas en la obra dramática, la circunstancia de la cercanía personal de Lope al protagonista y como colofón final y fundamental las semejanzas encontradas entre la obra de autenticidad innegable, *El Villano en su rincón*, y la que ha sido centro de nuestro trabajo [1119-1120].

Continúa enumerando elementos que concuerdan en ambas obras y termina con una entusiasta exaltación de Lope y de la obra estudiada: “¿Cómo explicar, si no es de Lope, ese poder creador a base de los elementos más dispares? ¿Cómo no reconocerle en su concepto del amor, en su gusto por lo popular, en su vena lírica demostrada hasta la saciedad?” [1120].

También defensor de la autoría de Lope es el responsable de la valiosa edición reciente de la obra R. Serrano [Vega 2011], quien relativiza la mayor parte de las objeciones de Portuondo, al tiempo que se apoya en algunos apuntes de Sierra. Aporta en respaldo de la candidatura de Lope lo que denomina “un análisis factorial de correspondencias de la distancia léxica relativa” entre diez comedias, que “muestra primeramente que *La Aldehuela* no se distingue significativamente del conjunto [...], por otra parte, la cercanía relativa de *La Aldehuela* a otras comedias datadas en años cercanos”; que “no es en sí una prueba de autoría, pero corrobora una vez más que la atribución de *La Aldehuela* a Lope está anclada en buenos fundamentos”. Y concluye:

Hoy, a la vista de los datos que aducimos, resulta muy difícil soslayar la atribución a Lope de nuestra comedia, especialmente teniendo en cuenta la focalización sobre los Álvarez de Toledo —a los que el poeta había dedicado ya otra comedia, *Las Batuecas del duque de Alba*, compuesta hacia 1598-1600— así como la precisión con que son reflejados los lugares del valle del Corneja, tan familiares a Lope.

Por el contrario el resultado del análisis de estilometría no es tan halagüeño para Lope:

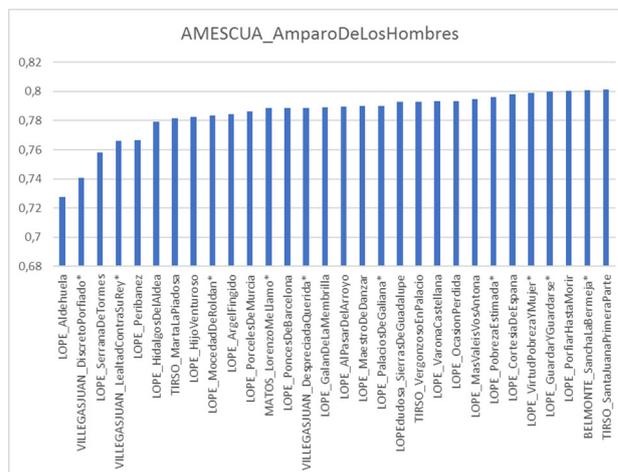


No es del Fénix la obra que con diferencia más se acerca, *El amparo de los hombres*, de la que se hablará a

continuación. Tampoco es suficiente el número de obras de Lope en proximidad. Ni lo es el de las correspondientes a Tirso, ya que también hay muchas comedias suyas en CETSO.

Una pista interesante podría proporcionarla precisamente la estrecha relación que manifiesta con *El amparo de los hombres*, comedia atribuida a Mira de Amescua, pero que todo apunta a que no es suya, por más que no lo hayan dudado ni E. Cotarello [1930: 618-620] ni R. Sánchez, su editora para el *Teatro completo* del dramaturgo [2004]. Sin embargo, esta propuesta de autoría descansa únicamente, en lo que alcanzo, en el encabezamiento del único testimonio identificado: una suelta sin datos de imprenta de rasgos tipográficos idénticos a los de *Las cartas en la estafeta*, título que sustituye al de *En los indicios la culpa*, que apuntábamos más arriba, y ambas serían producto del taller sevillano de Francisco de Lyra, que las emitiría en los años sucesivos a la muerte de Lope en 1635, junto con bastantes otras, a las que caracteriza la escasa veracidad de sus atribuciones [Vega G. 2001]²⁸.

El resultado del análisis de estilometría de *El amparo de los hombres* respalda con fuerza la sospecha de que tampoco en esta ocasión Francisco de Lyra ha atribuido la obra al autor auténtico. En el gráfico de distancias puede verse que ninguna de las 30 comedias que registra es del autor de *El esclavo del demonio*, obra con la que, por cierto, algún parecido tiene su acción. Lo que sí que se aprecia en dicho gráfico es la presencia en puestos cercanos de obras atribuidas a Juan (Bautista) de Villegas, dramaturgo contemporáneo de Lope, del que poco sabemos:



No son muchas las comedias que hay de este escritor entre las 2.350 de CETSO, por lo que no deja de ser significativa la presencia en puestos tan próximos de algunas suyas como *El discreto porfiado*, *La lealtad contra su rey* y *La despreciada querida*. Este indicio podría ser

²⁸ De esta suelta están localizados dos ejemplares, uno en la BNE (T/55274/28) y otro en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (P.O.hisp.4° 52). No es posible certificar que pertenezca a una edición diferente el que con dudas registra A. Valladares como existente en la University of Missouri [2004: n° 81].

solidario con el que proporcionan los títulos registrados en el *Índice* de Medel:

Aldehuela [no consta nombre de autor]
 Gran Prior de Castilla, — de Don Juan de Villegas.
 Gran Prior de Castilla, y la Aldehuela [no consta nombre de autor]
 Hijo de la Molinera, — De Don Juan de Villegas
 Más mal hay en la aldehuela — De Lope

El último título parece hacerse eco de la suelta que consignábamos al principio de este apartado. Para el resto o no se propone autor o se hace constar el de Juan de Villegas. Y, sin embargo, no se conserva ninguna de esas copias de la comedia que con los títulos de *El gran prior de Castilla* y *El hijo de la molinera* tuvieron que circular con su nombre. Una de las cuales, con la segunda denominación, quizá se utilizó como base para su inclusión en la *Parte XLII* en 1676, donde pudo trocarse el nombre de Juan por el de Francisco, bien por interés consciente de adjudicársela a un dramaturgo en activo por esos años, bien por mera confusión, ya que en el mismo volumen hay otras dos obras que le pertenecen —y en este caso sin problemas aparentes: *Dios hace justicia a todos*, de su única responsabilidad, y *El Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, en colaboración con Lanini.

5. Continuará

Por razones de extensión, en estas páginas nos hemos limitado a analizar las comedias de los apartados A y B de las “Tablas Cronológicas” en las que se acogen las 342 comedias que Morley y Bruerton consideran con altísimas posibilidades de ser auténticas. Quedan para las siguientes entregas los resultados de los análisis de las tablas C y la D, que acogen respectivamente las “Comedias dudosas”, con un total de 73, y los “Textos que no son de Lope”, con 86. Fuera ya de la *Cronología* se analizarán también 17 comedias más que se le atribuyeron al Fénix en su época. Especial interés tiene el siguiente apartado, donde se revisa-

rán los supuestos de atribución a Lope de comedias no tenidas por suyas hasta que en tiempos recientes diversos estudiosos han llamado la atención sobre ellas (son los casos, entre otros, de *La comedia Otomana*, *Don Diego de noche*, *Mujeres y criados*, *Siempre ayuda la verdad* o *Yo he hecho lo que he podido*). Dedicaremos un último apartado a comedias cuyas candidaturas a entrar en el repertorio del Fénix las han propiciado los resultados de la estilometría (de algunos ya hemos dado noticia sucinta en la ponencia que está en la base de este trabajo, como *La mujer por fuerza*, *Gravedad en Villaverde* o *No hay duelo entre dos amigos*; pero hay más).

La falta de espacio no es excusa para no ofrecer en la tabla que hace de colofón de esta primera entrega un adelanto de lo que hoy por hoy considero que son las cifras totales del Lope auténtico, desde el microscopio de la estilometría. En ella se puede observar que son 358 las comedias conservadas que refuerzan las posibilidades de ser suyas a la luz de sus resultados. Una cifra que a su vez apuntala los fundamentos de la mítica fecundidad del Fénix.

La confluencia de resultados entre las propuestas de la *Cronología* [1968] y *ETSO* confirma lo que ya sabíamos sobre la magnífica labor realizada por Morley y Bruerton. Y, al tiempo, creo que supone una buena prueba de las posibilidades de la estilometría en las investigaciones de autoría.

Sus respuestas no deben sobrevalorarse, pero sí que han demostrado tener suficiente consistencia como para llamar nuestra atención sobre los distintos puntos del inmenso patrimonio heredado necesitados de que se revisen las atribuciones consagradas por la tradición, una operación en la que habrá que servirse de los procedimientos que siempre ha utilizado la filología, con felices frutos cuando se practican con rigor. Lo que también apuntan estos resultados, y no solo en cuanto a Lope, es que el problema de las atribuciones del teatro español del siglo XVII es aún más grande y complejo de lo que nos suponíamos.

Pero que, afortunadamente, contamos con una nueva herramienta para ayudar a poner algo de orden.

	Nº de comedias en el apartado	Atribuibles desde la estilometría
A. “Comedias auténticas” [Morley y Bruerton 1968: 590-601]	315	309
B. “Comedias que probablemente son de Lope” [601-603]	27	24
C. “Comedias dudosas” [603-606]	73	11
D. “Textos que no son de Lope” [606-607]	86	3
Otras comedias atribuidas	19	0
Propuestas actuales de estudiosos	11	6
Nuevas propuestas desde la estilometría	5	5
TOTAL	536	358

Bibliografía

- Arjona, José Homero (1954): “Did Lope de Vega Write *El lacayo fingido*?”, *Studies in Philology*, 51/1, pp. 42-53.
- (1956a): “Did Lope de Vega write the extant *El príncipe melancólico*”, *Hispanic Review*, 24: 42-49.
- (1956b): “False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and Their Bearing on the Authorship of Doubtful Comedias”, *Hispanic Review*, 24/4: 290-305.
- (1960): “Ten Plays Attributed to Lope de Vega”, *Hispanic Review*, 28/4: 319-340.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneira, 1860, ed. facsímil, Madrid, Gredos.
- Blasco, Javier (2016): “Avellaneda desde la estilometría”, *Cervantes. Los viajes y los días*, Madrid, Sial Pigmalión: 97-116.
- Bolaños Donoso, Piedad (2014): “¿En los indicios la culpa o Amor desventurado? ¿Lope de Vega o Messía de la Cerda?”, En *La comedia española en sus manuscritos: Coloquio Internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 87-106.
- Burrows, John (2002): “Delta: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship”, *Literary and Linguistic Computing*, 17/3: 267-287.
- Cascardi, A. J. (1982): “Sobre la fecha de *Los hechos de Garcilaso de Lope de Vega*”, *Bulletin of the Comediantes*, 34/1: 51-61.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1916-1917): “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *Boletín de la Real Academia Española*, III: 621-652; IV: 137-171, 269-308, 414-444.
- (1930-1931): “Mira de Amescua y su teatro”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVII: 467-505, 611-690; XVIII: 7-90.
- Crivellari, Daniele (2015): “Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*”, *Revista de Literatura*, 77/153: 75-91.
- Cuéllar González, Álvaro (en prensa): “Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of Undisputed Plays”, En *Actas Congreso de Würzburg*, Heidelberg, Heidelberg University Press.
- Cuéllar González, Álvaro y Germán Vega García-Luengos (2017-2021): *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es>>.
- Dixon, Victor (1996): “La intervención de Lope en la publicación de sus comedias”, *Anuario Lope de Vega*, 2: 45-63.
- Eder, M., J. Rybicki y M. Kestemont (2016): “Stylometry with R: a package for computational text analysis”, *R Journal*: 107-121.
- Ferrer, Teresa et al.: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <<http://catcom.uv.es>>.
- Fichter, William L. (1952): “Orthöepy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega’s Authentic Plays”, en *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer Ai*. Huntington, Wellesley, Mass.: 143-153.
- Fradejas Rueda, José Manuel (2016): “El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policíacas e históricas”, *Caracteres: Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*. <<http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/analisis-estilometrico/>>
- García-Reidy, Alejandro (2013): “*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega”, *Revista de literatura*, 75/150, pp. 417-438.
- (2019): “Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?”, *Neophilologus*, Springer Netherlands, 103/4, pp. 493-510.
- García-Reidy, Alejandro, Ramón Valdés Gázquez y Germán Vega García-Luengos (2021): “Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27: 270-329.
- Giuliani, Luigi y Victoria Pineda (2005): “La sexta parte: historia editorial”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols: I, 7-53.
- González de Amezúa, Agustín (1945): *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de estudios sobre Lope de Vega.
- Greer, Margaret R. y Alejandro García-Reidy, dir. (2014-2021): *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos, en línea*, <<http://www.manos.net>>.
- McGrady, Donald (2009): “La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope”, *Criticón*, 106: 45-55.
- Mira de Amescua, Antonio (2004): *El amparo de los hombres*, ed. Remedios Sánchez García, en *Teatro completo*. Agustín de la Granja (coord.). Vol. IV, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada: 17-112.
- (2008): *Los nuevos caballeros*, ed. Marcial Rubio Árcquez, en *Teatro completo*. Agustín de la Granja (coord.). Vol. VIII, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada: 491-599.
- Moll, Jaime (1974): “La ‘Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores’, falsificación sevillana”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77: 619-626.
- Montesinos, José F. (1921): “Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, 8: 131-148.
- (1932): “Millé y Giménez, J., *Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega*”, *Revista de Filología Española*, 19: 73-82.

- Morley, S. Griswold (1927): “Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega”, en Luis Gerhard Gil Fagoaga y Gerhard Moldenauer (ed.), *Estudios eruditos in memoriam de Bonilla y San Martín*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central: 525-544.
- (1937): “Objective criteria for judging authorship and chronology in the Comedia”, *Hispanic Review*, 5/4: 281-285.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*, Versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos.
- Oleza, Joan (1995): “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, o las armas sutiles de la Comedia”, *Cuadernos de teatro clásico*, 8: 85-119.
- Oleza, Joan et al. (2011-2021): *Artelope. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega* <<https://artelope.uv.es/>>.
- Paz y Melia, Antonio (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass s. a. Tipográfica.
- Poesse, Walter (1949): *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana.
- Portuondo, Augusto A. (1973): “¿Escribió Lope de Vega *La aldehuela* y *el gran prior*?”, *Hispanófila*, 47: 39-45.
- Presotto, Marco (2000): *Le comedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Schack, Adolf F. von (1887): *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 5 vols.
- Sierra Martínez, Fermín (1992): “Acercamiento a Lope de Vega: *El Aldegüela*, ¿autoría o atribución?”, En Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Barcelona, PPU: 1107-1120.
- Simón Palmer, Carmen (1977): *Manuscritos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC (Cuadernos Bibliográficos 34).
- Smyth, Philip (1982): “*El lacayo fingido*: nueva evidencia contra la autoría de Lope”, *Bulletin of the Comediantes*, 34/1: 45-50.
- Spencer, Forrest E. y Rudolph Schevill (1937): *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, Berkeley, Univ. of California Press.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Valdés Gázquez, Ramón y Germán Vega García-Luengos (2019): *Lope y el teatro del Siglo de Oro. Catálogo-web de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España entre el 28 de noviembre de 2018 y el 17 de marzo de 2019*, Madrid, Acción Cultural Española y Biblioteca Nacional de España <<https://lopeyelteatro.bne.es/>>.
- Valladares Reguero, Aurelio (2004): *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Vega, Lope de (1897): *Comedia de Bamba*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Tomo VII, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra: XVI-XXV, 39-72.
- (1916): *El príncipe melancólico*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*. Tomo I, Madrid, Tip. de la “Rev. de arch., bibl. y museos”: 336-368.
- (1918): *En los indicios la culpa*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*. Tomo V, Madrid, Tip. de la “Rev. de arch., bibl. y museos”: XVI-XVII, 255-293.
- (1930): *El lacayo fingido*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*. Tomo VII, Madrid, Tipografía de Archivos: IX-X, 70-109.
- (1935): *Barlaán y Josafat*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos (Colección de “Teatro Antiguo Español”).
- (1970): *El lacayo fingido*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Taurus.
- (1997a): *El cerco de Santa Fe*, ed. Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols: I, 459-557.
- (1997b): *Comedia de Bamba*, ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols: I, 559-685.
- (2005): *La reina Juana de Nápoles*, ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols: II, 903-1030.
- (2011): *La Aldehuela*, ed. Ricardo Serrano Deza, Madrid, Publicconsulting Media, Ibook.
- (2014): *Mujeres y criados*, ed. Alejandro García Reidy, pról. Alberto Blecua, Madrid, Gredos (Biblioteca Lope de Vega. Anejos).
- (2021): *Barlaán y Josafat*, ed. Daniele Crivellari, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- Vega García-Luengos, Germán (1986): *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas*, Valladolid, Universidad de Valladolid-C.A. y M. P. de Salamanca.
- (2001): “Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias”, En I. Arellano y G. Vega (eds.), *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de la AITENSO. En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra. Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000*, New York, Peter Lang (Serie Ibérica, vol. 36): 367-384.
- (2021): “Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*”, en Rafael González Cañal y Almudena García González (ed.), *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: 89-149.