

*LA MUJER POR FUERZA, EL CONDENADO POR
DESCONFIADO Y EL BURLADOR DE SEVILLA,*
TRES COMEDIAS ATRIBUIDAS
A TIRSO DE MOLINA

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Es conocido el problema de la *Segunda parte* de Comedias de Tirso, editada por su supuesto sobrino Francisco Lucas de Ávila. Con el volumen ya preparado Tirso tuvo tiempo a incluir un prólogo en el que advierte que sólo cuatro de las doce comedias que allí se editan son de su pluma. De estas cuatro, tres están atestiguadas: *Esto sí que es negociar*, *Amor y celos hacen discretos* y *Por el sótano y el torno*. Cuál pueda ser la cuarta comedia escrita por Fray Gabriel Téllez ha sido uno de los quebraderos de cabeza de la crítica tirsiana. Emilio Cotarelo, en su edición de 1906 se decantó de forma clara por *La mujer por fuerza*, proponiendo gran cantidad de argumentaciones, entre ellas el parentesco estructural de esta obra con *El amor médico*. En consecuencia con esta observación crítica Cotarelo no editó en ninguno de sus dos volúmenes *El condenado por desconfiado*. La propuesta de Cotarelo se completaba con la sospecha de que alguna de las otras obras de ese volumen en discusión de autoría podría ser una colaboración entre Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón.¹

¹ Sobre *Quien habló, pagó* apunta EC “El primer acto, que es una buena exposición, parece tener algunos versos y pensamientos de Juan Ruiz de Alarcón”. *Comedias de Tirso de Molina*, Tomo I, pág. LXIII. En cuanto a *Los amantes de Teruel*, tras señalar que “no es original de Tirso”, apunta que “el estilo es ampuloso en algunas ocasiones y en otras trivial y plebeyo”. Características que, ciertamente,

Pero con la que tiene tal analogía que, a haber usado el recurso de la medicina, rayara en la identidad, es con *El amor médico*, comedia indiscutible de TÉLLEZ.

El argumento es el mismo: muchas escenas, especialmente las primeras, se desarrollan del mismo modo; se emplea también para preparar el desenlace el medio de que la protagonista, en hábito de hombruno, enamora a su rival. La traza, pues, pertenece indudablemente a TÉLLEZ; está bien versificada, y hay en ella gran unidad de estilo, lo que indica ser producto de una sola mano. Aunque la acción en los dos primeros se desenvuelve mansamente, acaso con monotonía, en cambio en el tercero hay un verdadero lujo de movimiento, y *quid pro quos*. Supuesta y tolerada la inverosimilitud del disfraz, están bien preparados y son oportunos todos los lances, que se suceden con rapidez, y también están vencidas con habilidad las dificultades a que dan lugar tantos enredos. Hállanse asimismo sembradas por doquiera las célebres malicias *tirsescas*, y es digna y propia del autor la ocurrencia de pedir Finea por marido al Conde Federico cuando todos, incluso el interesado, la creen un hombre, ya sea Celio, ya sea D. Alonso de Aragón, pues con ambos dictados la conocían los presentes, y sólo el espectador está en el secreto. Esta situación es exactamente igual a la de *El amor médico*.²

Comparto plenamente el análisis de contenido y estructura que propone Cotarelo, pero me parece importante establecer la posibilidad de verificar de forma objetiva si es posible formular y cuantificar a través de la estadística léxica lo que el análisis de estilo sugiere. Evitando, por ejemplo, el tipo de errores, tan frecuentes en los estudios sobre Tirso, de usar obras en discusión de autoría para reforzar otras también de atribución controvertida. Nos atenemos, en nuestro corpus, a obras de Tirso que tienen garantía de autenticidad.

Posteriormente a las ediciones de Cotarelo y Blanca de los Ríos, Ruth Lee Kennedy ha reforzado los puntos de vista de Cotarelo y propuesto a Mira de Amescua como autor alternativo, ampliando así una sospecha de Menéndez y Pelayo. Con el debate abierto, la primera aportación importante para dilucidar el problema la hizo Luis Iscla Rovira con su edición de *La Reina de los Reyes* a nombre de Hipólito

están muy lejos del elegante modelo estético y del esmero formal que caracteriza el teatro del mercedario.

² *Comedias de Tirso de Molina. Tomo I.* Colección ordenada e ilustrada por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Madrid, Bailly Baillièrre, 1906, pág. LXI.

de Vergara y respaldo documental irrefutable.³ La segunda procede de la tesis doctoral (Universidad de Navarra, 1976) de María Torre Temprano,⁴ que, aplicando una metodología basada en los trabajos de Morley y Bruerton, y cotejando con el repertorio de las obras de Tirso sin problemas de autoría,⁵ estableció que las tres mencionadas anteriormente son las que corresponden por orden de probabilidades a los índices de estilo de las obras de Tirso, y que la última, es decir, la menos probable, era precisamente *La reina de los reyes*. Entre las demás obras, también están alejadas de los cánones tirsianos *Cautela contra cautela*, de la que hay manuscrito a nombre de Mira de Amescua, y las dos obras sobre Don Álvaro de Luna, que también le han sido restituidas al dramaturgo guadijeño y editadas a su nombre con argumentación sólida.

Nos quedan, pues, cinco comedias de las que tan sólo una debe de ser de Tirso. Como se sabe, *El condenado por desconfiado* ha tenido siempre la propuesta alternativa de autoría de Mira de Amescua, y recientemente también de Andrés de Claramonte. Por otra parte en el trabajo de Torre Temprano esta comedia era la penúltima en probabilidades de corresponder al mercedario. En cualquier caso, si *El condenado* fuese realmente de Tirso parece claro que no pueden ser suyas las otras cuatro. Es evidente que si *El condenado por desconfiado* no es de Tirso, no podrían ser de Tirso al mismo tiempo dos de las otras cuatro. Dado que *Quien habló, pagó* y *Los amantes de Teruel* plantean problemas graves a la crítica (incluso en una tirsista eufórica como Blanca de los Ríos,⁶ que la propone como obra

³ Luis Iscla Rovira, *Hipólito de Vergara, autor de "La Reina de los reyes", de Tirso de Molina*, Madrid, CSIC, 1975.

⁴ Tesis doctoral inédita. Universidad de Navarra, 1976, bajo la dirección de Pilar Palomo.

⁵ Tan sólo hay una excepción: *La venganza de Tamar*, que en documento de 1628 se atribuye a Claramonte, en el manuscrito más antiguo (copia de 1632) no consta nombre de autor, y en *suelta* de comienzos del XVIII se edita a nombre de Godínez. Curiosamente esta obra es la única que en los análisis finales de Torre Temprano presenta alguna discordancia con el resto del corpus tirsiano.

⁶ Respecto al problema de la atribución de *Quien habló, pagó*, Doña Blanca comienza así su introducción: "Por lo mismo que QUIEN HABLÓ, PAGÓ es una de las comedias incluidas en la discutidísima –y para mí indiscutible– segunda parte de las de Tirso...", Tirso de Molina, *Obras dramática completas*, Madrid: Aguilar, 1969 (3ª edición), pág. 1457. Recojo algunos de los adverbios de modo usados por Blanca de los Ríos en esa introducción como muestra de su forma de entender la crítica literaria: "ineludiblemente, certeramente, puntualísimamente, evidentemente, inconfundiblemente, exclusivamente, absolutamente, íntegramente, dictatorialmente

en colaboración con otro autor, aprovechando la idea de Cotarelo). Creemos que se puede plantear que la obra que nos falta por atribuir debe de estar entre una de las dos restantes, pero al mismo tiempo, como hemos dicho, no puede ser que ambas a la vez sean de Tirso. Además de *La mujer por fuerza*, la otra obra que parece poder tener posibilidades de ser de Fray Gabriel Téllez es *Siempre ayuda la verdad*.

El presente estudio trata de establecer un análisis complementario al que ha sido ya propuesto por Torre Temprano, a partir de tres ámbitos de investigación: la frecuencia léxica, los modelos metafóricos y la proximidad a las características tirsianas establecidas como típicas en las obras de autoría indisputada. Especialmente creatividad léxica y ortoepía.

a) *La frecuencia léxica y su refrendo en un corpus de Tirso.*

La hipótesis de partida es que dado un repertorio léxico amplio (30 palabras no usuales) de una obra, una parte apreciable de ese repertorio va a reaparecer en un corpus de comedias del mismo autor en una medida o porcentaje de uso superior al de otros autores en corpus equivalentes. Según ello el mero cotejo entre las dos obras seleccionadas debería ser ya orientativo. Para ello, lógicamente, hay que partir del propio texto de cada una de las obras, priorizando los índices de frecuencia internos, es decir, el conjunto de palabras que no aparecen una sola vez, sino que se repiten a lo largo de la obra. Esta

[sic], fuertemente, firmemente, inevitablemente”. El dictamen de Doña Blanca sobre la autoría de esta obra es, cuando menos, sorprendente: Creo que este drama es producto desigual, atropellado e incoherente de los cuatro poetas excluidos por los disidentes del Parnaso. El estilo “crespo y altisonante” que, según observó el maestro, predomina en *Un pastoral albergue* parece claro indicio de que la mayor parte de sus versos se deben a Calderón, que en 1622 estrenaba sus bríos moceriles en su “manera” ingénita, barroca e hinchada. Estimado el drama en sus justos valores, creo verdaderamente interesante el comprobar que aquellos soberanos poetas, a veces tan distanciados entre sí como lo estuvieron siempre Lope y Góngora, se unieran por una vez para escribir de consuno. Y como creo descubrir que este drama contiene acaso un acto entero de la pluma de Tirso, entiendo que esta producción suya, aunque fragmentaria y entretrejida con las de los otros tres excelsos ingenios, no debe quedar olvidada en una colección de sus *Obras dramáticas completas*”, pág. 1468. Así pues, si el prudente Cotarelo y la audaz Doña Blanca tienen razón en su propuesta crítica henos aquí (de Pravia, conde Nuño) ante una obra escrita amigablemente por Tirso, Lope, Góngora, Calderón y Ruiz de Alarcón. Todo un desafío para la crítica literaria.

precaución disminuye el riesgo que suponen las obras escritas en colaboración, costumbre típica del decenio 1620-30 y que precisamente parece haber sido invención de Mira de Amescua, otro de los autores implicados en los problemas de atribución. Así pues, anotamos, acto por acto, el repertorio léxico de *La mujer por fuerza* indicando la frecuencia de repetición de esos vocablos. El resultado es el siguiente:

{achaque, aficionado/a, alcahuete, alentado/a, armonía, avariento/a, atajar, baldío, bizarro/a, celosía, confín, daifa, disfamar, desatino, desatinado, desatinar, embotar, fanfarrón, florido/a, lealtad, mercadería, oráculo, oprimido/a, perfumado, pícaro/a, polvorín, reprehender, tonsura, veleta, zarco}

El corpus tirsiano de análisis incluye las dos obras de esa *Segunda parte* que sabemos que son de Tirso con seguridad. Otras dos obras de la *Primera parte*, probablemente escritas en torno a 1620 (*Palabras y plumas*, *La celosa de sí misma*) y una de autoría inequívoca y de extensión amplia (3272 versos) que garantiza la integridad del texto, *Don Gil de las calzas verdes*. Que pasa por ser una obra maestra indiscutible y muy característica del estilo del genial fraile mercedario. El resultado del análisis de concordancias es el siguiente:

Por el sótano y el torno {achaque, atajar, avariento, celosía, desatino, desatinar, florido, lealtad, oprimido, reprehender}

Amor y celos hacen discretos {atajar, desatinado, desatinar, mercadería}

Palabras y plumas {atajar, avariento, florido/a, lealtad, oprimido}

La celosa de sí misma {avariento/a, bizarra, celosía, desatino, pícaro/a, veleta}

Don Gil de las Calzas Verdes {achaque, aficionado/a, atajar, desatinado, desatino, desatinar, lealtad}

El conjunto del corpus nos da el siguiente repertorio compartido:

{achaque, aficionado/a, avariento/a, atajar, bizarra, celosía, desatinado, desatinar, desatino, florido/a, lealtad, mercadería, oprimido, pícaro/a, reprehender, veleta}

Un total de 16 sobre 30. Si asumimos, de acuerdo con los modelos de cálculo de probabilidades, la identidad como un 1 y la divergencia completa como un 0, este repertorio corresponde a 0.533.

Se trata de saber si este índice es significativo respecto a otro corpus o respecto a otra comedia. Se trata de saber si el mismo corpus de obras de Tirso nos ofrece porcentajes o índices similares a partir de un repertorio comparable. La primera fase del análisis es comprobar si ese repertorio de 16 vocablos, común a *La mujer por fuerza* y al corpus de cinco comedias de Tirso, corresponde al léxico de las otras cuatro comedias: *Siempre ayuda la verdad*, *El condenado por desconfiado*, *Quien habló pagó*, *Los amantes de Teruel*. El resultado del rastreo en esas obras es el siguiente:

Los amantes de Teruel: ninguna correspondencia de los 16 vocablos.

Quien habló, pagó {bizarra}

El condenado por desconfiado {desatino}

Siempre ayuda la verdad {desatino}

Dicho de otro modo: el repertorio de cinco comedias del corpus tirsiano en los 16 vocablos procedentes del filtrado, resulta relevante para diferenciar la atribución. De hecho se puede cuantificar en probabilidades de 0 a 1: *La mujer por fuerza*: 1. *Los amantes de Teruel*: 0. *Quien habló, pagó*: 0.06. *El condenado por desconfiado*: 0.06. *Siempre ayuda la verdad*: 0.06.

Parece claro que la intuición crítica y la argumentación de Cotarelo tienen un sólido apoyo en el análisis de datos objetivos. La consecuencia crítica, asumida ya por Cotarelo, se impone: la exclusión de *El condenado por desconfiado* del corpus de obras atribuidas a Tirso. Falta por dilucidar un procedimiento crítico que establezca, a partir del repertorio léxico de *El condenado por desconfiado* si alguno de los dos autores que han sido propuestos para esta autoría presenta índice léxicos concluyentes.

b) *La atribución de El condenado por desconfiado y los repertorios léxicos: apuntes metodológicos.*

La reciente edición de *El condenado por desconfiado* cautamente indicada como “atribuida a Tirso de Molina”⁷ reabre el problema de la autoría de esta controvertida obra. En la misma línea apunta el prólogo de la edición de *Cautela contra cautela* a nombre de Mira de Amescua. Ambas obras se publicaron en la *Segunda parte* de Tirso, que el dramaturgo madrileño llegó a prologar indicando que tan sólo cuatro de las doce obras se debían a su fértil y elegante pluma. El editor de *Cautela contra cautela* recuerda sucintamente la historia de las atribuciones del *Condenado*:

la profesora Ruth Lee Kennedy, en un breve pero enjundioso artículo, niega la paternidad de *El condenado por desconfiado* a Tirso, y la atribuye a Mira, siguiendo la opinión de, entre otros, Anibal, Santalices y Valbuena Prat y piensa, por tanto, que la cuarta obra atribuible a Tirso es *Cautela contra cautela*. Esta profesora es la única que con argumentos razonados atribuye la obra a Tirso de Molina. Los demás críticos se refieren a ella más o menos intuitivamente, sin aportar ningún tipo de prueba. Pero todas las que la insigne profesora aduce para sus tesis pueden ser válidas para lo contrario: es decir, para afirmar que la obra pudo pertenecer a Mira de Amescua y ejercer éste su influencia sobre Tirso...⁸

En realidad este párrafo es una mera adaptación las líneas que Vern Williamsen dedica al problema de *Cautela contra cautela*: “The same arguments which Ruth Lee Kennedy has put forth for showing the play as an example of Mira de Amescua’s influence on Tirso de Molina (*RABM*, 75 [1972], 325-353) might be read as well in reverse.”⁹. Williamsen deja abierta la cuestión de la autoría indicando la necesidad de contar con una edición crítica de “this beautiful work”

⁷ Atribuido a Tirso de Molina. Luis Vélez. (edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez), *El condenado por desconfiado. La ninfa del cielo*, Madrid, Cátedra, 2008.

⁸ A. Mira de Amescua, *Cautela contra cautela* (edición Gabriel Maldonado Palmero), en *Mira de Amescua, Teatro Completo*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, 2002.

⁹ Williamsen, Vern G. “The versification of Mira de Amescua’s *Comedias* and some *Comedias* attributed to him”, en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy, Estudios de Hispanófila*, Chapel Hill, 1977, p. 156.

que, correspondería a los usos métricos de Mira de Amescua entre 1616 y 1625. Por lo tanto, en torno a 1620 con unos cuatro años de margen.

Vaya por delante que comparto la decisión editorial de Maldonado respecto a *Cautela contra cautela*, así como las observaciones de Ruth Lee Kennedy respecto a que *El condenado* tampoco es de Tirso. Ni Ruth Lee Kennedy ni Maldonado han tenido acceso a la tesis de María Torre Temprano (Navarra, 1976) en la que aplicando de forma rigurosa la metodología sobre métrica procedente de Morley y Bruerton establece que, de las doce obras de ese volumen, *El condenado* hace la número 11 en índice de frecuencia de usos y probabilidades de atribución a Tirso, siendo las tres primeras precisamente las que sabemos que son de Tirso y la última la que sabemos que es de Hipólito de Vergara. La cuarta obra, en función de argumentos contrastables y objetivos, debe ser *La mujer por fuerza*, que precisamente se ha representado recientemente con gran éxito y que corresponde ampliamente a los cánones de composición del mercedario. Ahora bien, además de la atribución dudosa a Tirso y la más probable a Mira de Amescua, hay otro dramaturgo con títulos para ser considerado en este debate: Andrés de Claramonte¹⁰. El presente estudio trata de proponer y verificar una metodología que no se base en apreciaciones subjetivas sino en criterios objetivos y cuantificables para establecer índices de probabilidad de autoría a partir de un repertorio léxico de 40 vocablos que parecen significativos del estilo lingüístico del autor del *Condenado*.

Hemos subdividido el repertorio en tres partes, correspondientes a las tres jornadas de la obra. Marcamos en negrita los vocablos que se repiten en otro acto más y en negrita cursiva los que aparecen en los tres actos.

Primera jornada {archero, bureo, cabriolas, deleitosa, depósito, desencarcelar, felpa, guijas, inaccesible, jarales, juncos, latrocinio, mancebo, manducar, salteamiento, salobre, sombrío, tapete, tenebroso, tomillo, voraz}

¹⁰ Como ya apuntaba Ciriaco Morón en su anterior edición de esta obra (Madrid, Cátedra, 1991) y he desarrollado en detalle en mi artículo: “Nuevos índices sobre la atribución de *El Condenado por desconfiado*”, en *Revista Cauce*, nº 19-20, *Homenaje a Amado Alonso*, Sevilla, 1998, accesible en Internet.

Segunda jornada {aprisco, barrenar, descomulgada, forajidos, lenzuelo, lóbrego, pedernal, rapantes, tullido}

Tercera jornada {aleve, amohinarse, añudarse, cándidos, enigma, guirnalda, intrincado, latrocinio, lóbrego, talego}

Un total de 40 vocablos. Bastantes de ellos repetidos en más de un acto de la obra, por lo que globalmente el repertorio final es de 30; por lo tanto, un conjunto fiable como índice de atribución. Su ordenación alfabética y rastreo en *CoDes* es el siguiente:

ALEVE: “que hiciera en tu aleve pecho” (v. 2163)

AMOHINARSE: “que por Dios, si me amohino” (2354) “no acabes de amohinarme” (v. 2383)

AÑUDARSE: “que han de añudarme el tragar” (vb. 2198)

APRISCO: “de tantas fieras aprisco” (v. 1628)

BARRENAR: “que le barrene ese cuerpo” (v. 1697) “barrenó Naturaleza” (v. 1700)

CÁNDIDO/A: “cándidos montes de estrellas” (v. 2499) “cándidas ovejas” (v. 2596)

CABRIOLAS: “hacer en una horca cabriolas” (v. 701)

CÓNCAVOS (N): “y peces el mar salado/ en sus cóncavos guardó” (vv. 1492-3)

DELEITOSO/A: “Soledad apacible y deleitosa” (v. 2)

ENIGMA: “la enigma he entendido ya” (v. 2536) “oscuras enigmas” (v. 2729)

FELPA: “entre verdes felpas” (v. 2598)

FORAJIDO/A: “capitán de forajida/ gente” (vv. 1390-1) “de esta forajida escuadra” (v. 1923)

GUIRNALDA: “aquesta guirnalda” (v. 2627) “¿no es esa guirnalda” (v. 2645) “la pondrán gurinalda” (v. 2699)

GUIJAS: “vas entre guijas corriendo” (v. 2562) “por menudas guijas” (v. 2587)

INTRINCADO/A: “por este monte intrincado” (v. 2554) “selvas intrincadas” (v. 2581)

JARALES: “que de su coche sale por jarales” (v. 10)

JUNCOS “por juncos y tomillos” (v. 45) “entre juncos y tomillos” (v. 2572)

LATROCINIO: “quiero decir, hazañas, latrocinios” (v. 688) “crueldades y latrocinios” (v. 925)

LÓBREGO/A: “y el manto lóbrego aguardan” (v. 1048) “en lóbrega confusión” (v. 2204)

MANCEBO: “que tiene cierto mancebo” (v. 372) “noticia tengo/ de ese mancebo” (vv. 380-1) “el tiempo que fui mancebo” (v. 786), “el tiempo que fui mancebo” (v. 880); “vayan llegando, mancebos” (v. 2195)

MANDUCAR: “lindamente he manducado” (v. 295)

OPIMO: “pienso dar frutos opimos” (v. 1419)

PEDERNAL: “en riscos de pedernal” (v. 1086)

SALOBRE: “salobres aguas bebiendo” (v. 936)

SOMBRÍO/A: “digo a estos olmos sombríos” (v. 121)

TALEGO: “de un talego que aquí tengo” (v. 2075) “alto, prevengo el talego” (v. 2094) “el talego está ya lleno” (v. 2102) “lo que pesa este talego” (v. 2123)

TAPETE: “calle el tapete y berberisca alfombra” (v. 60) “en este verde tapete” (v. 2577)

TENEBROSO/A: “entrar quiero en la mía tenebrosa” (v. 140)

TOMILLO: “por juncos y tomillos” (v. 45) “entre juncos y tomillos” (v. 2572)

TAFETANES: “aquellos tafetanes luminosos” (v. 22)

TÚNICA: *Quítase el demonio la túnica y queda de ángel.*

De este repertorio de 30 vocablos, seis palabras (deleitoso, jarales, juncos, tafetanes, tapete, tomillo) aparecen en el primer parlamento de Paulo y otros dos (sombrios, tenebrosa) en el parlamento siguiente de Pedrisco. Como estos ocho vocablos corresponden al comienzo de la obra podemos sospechar que tienen que ver con la *apariencia* usada en la escenografía inicial.

Una primera aproximación consiste en ver cuántos de estos treinta vocablos se repiten en cada una de las obras que los críticos han considerado como más próximas al texto de *El condenado: La mesonera del cielo*, y *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El gran rey de los desiertos* y *Deste agua no beberé*, de Claramonte y *El mayor desengaño*, y *Quien no cae, no se levanta*, de Tirso.

En el caso de las dos comedias de Tirso el rastreo es revelador. En *El mayor desengaño* no aparece ni uno sólo de los 30 vocablos de la muestra. En *Quien no cae no se levanta* sólo aparece {pedernal}. *La mujer que manda en casa* tiene tres {opimos, aleve, faltriquera}. La villana de La Sagra, uno {tomillos}. Y finalmente, *Don Gil de las calzas verdes*, tres {aleve, opimo, felpa}. En conjunto el intervalo de frecuencia para el corpus de Tirso es [0-3] y el conjunto observado da un total de ocho vocablos {aleve, cándido/a, enigma, faltriquera, felpa, opimos, pedernal, tomillo}, es decir, 26,6% del repertorio.

En cuanto a la argumentación clásica para relacionar a Mira de Amescua con esta obra, el promotor inicial es Menéndez y Pelayo.¹¹ El rastreo en Mira de Amescua resulta revelador respecto a Tirso. En *La mesonera del cielo* aparecen 8 vocablos de este repertorio {aleve, amohinar, aprisco, cándido, cóncavos, intrincado, mancebo, opimos}. Es interesante hacer notar que de esos 8, tres de ellos (aprisco, cóncavos, opimos) corresponden al segundo acto, y cuatro (aleve, amohinar, cándido, intrincado) al tercero de *El condenado por desconfiado*. El que completa los ocho, que aparece en los tres actos, es {mancebo}, vocablo común a Tirso, Claramonte y Mira de Amescua. Dado que Mira tenía especial aprecio a las comedias escritas en colaboración conviene apuntar esta peculiaridad. En cuanto a *El esclavo del demonio*, las coincidencias son interesantes {guirnalda, latrocinios, pedernal, tenebrosa}. En conjunto, nueve de treinta (un 33,3%), y las siete de Tirso están en el repertorio de Mira de Amescua, en el de Claramonte o en ambos. Esto quiere decir que, a partir del repertorio inicial, esas siete palabras resultan irrelevantes para la atribución.

Más interesante es el rastreo léxico en Claramonte. Hemos apuntado ya la semejanza en usos metafóricos entre *El condenado por desconfiado* y *El gran rey de los desiertos*.¹² Esta semejanza se corrobora con la frecuencia léxica. En *El gran rey*, con un texto de sólo 2510 versos hay 10 coincidencias {aleves, cándido, felpa, guijas, guirnalda, intrincado, pedernal, sombrío, tenebroso, túnica}. Teniendo en cuenta que *El esclavo del demonio* tiene 3227 versos y *La mesonera del cielo* 3633, las nueve coincidencias léxicas entre *El condenado por desconfiado* y *El gran rey de los desiertos* resultan ser un índice de cierta importancia. En cuanto a *Deste agua no beberé* las coincidencias léxicas son seis {aleve, cándida, guirnalda, intrincado, mancebo, tomillo}. También en este caso tenemos un texto corto (2647 versos), en donde sin duda se ha suprimido texto del segundo acto, de sólo 662 versos. En todo caso es interesante observar la

¹¹ “No siendo de Tirso *El condenado*, si averiguásemos que lo escribió Mira de Amescua, único entre los autores de segundo orden que podía imaginar algo semejante, habría que colocarle, por esta sola obra, entre nuestros primeros poetas dramáticos”, Menéndez y Pelayo, M. *Calderón, dramas religiosos*, Madrid: Aldus, 1941, pág. 201.

¹² Hay edición reciente. Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, (Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez), Madrid, Cátedra, 2010.

consistencia respecto a *El gran rey de los desiertos*, ya que de esos seis vocablos, cuatro están también en esta obra. Es interesante hacer notar también la coincidencia con el léxico de *Mira de Amescua*, con el que comparte seis usos {cándido, guirnalda, intrincado, mancebo, pedernal, tenebroso}. De esta forma, si descartamos esos términos como irrelevantes para la atribución, tenemos dos subconjuntos diferentes. En Mira {aprisco, amohinar, opimos, latrocinios} y en Claramonte {aleve, felpa, guijas, sombrío, tomillo}. El cotejo favorece ligeramente a Claramonte, pero proporcionalmente es todavía mayor, ya que las dos comedias de Mira hacen un total de 6960 versos frente a 5157 versos en Claramonte. Hay un elemento más que debemos incluir en el análisis: *Deste agua no beberé* corresponde a 1617 y *El gran rey de los desiertos* a 1620, que es el período más probable de composición de *El condenado por desconfiado* tanto por el perfil métrico como por cuestiones de fuentes. En cambio *El esclavo del demonio* probablemente está escrito en torno a 1605 (y publicado en 1612) mientras que *La mesonera del cielo*, de acuerdo con la hipótesis general sobre la métrica de Mira de Amescua propuesta por Williamsen, debe de ser posterior a 1620 y anterior a 1630. Afortunadamente disponemos de comedias escritas por Mira en torno a 1617-20, de modo que podemos verificar sus usos léxicos en esa época. Hemos seleccionado *El arpa de David*, *El mártir de Madrid* y *El rico avariento*.

En *El arpa de David*, probablemente escrita en 1619, tenemos 6 coincidencias léxicas {cándido, guirnalda, lóbrego, opimo, sombrío, tenebroso}. Dos de ellas son nuevas {sombrío, lóbrego}. En el caso de *El rico avariento*, tenemos un texto más cercano al léxico de *CoDes* {cándido/a, felpa, latrocinio, lóbrego/a, mancebo, manducar, sombrío}. Se completa con *El mártir de Madrid* (1619) con estas concordancias {mancebo, opimo, pedernal}. Como se ve, estas tres obras, probablemente del período 1616-9 son bastante próximas desde el punto de vista léxico: se repiten cinco vocablos {cándido, lóbrego, mancebo, opimo, sombrío}.

Veamos ahora el resto del corpus de Claramonte.

En *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto* tenemos {aleve, lóbrego, salobre, tafetanes}. En *El inobediente* {aleve, cabriolas, guijas, túnica}. Y en *El nuevo rey Gallinato* {aleve, guirnalda, juncos, mancebo, pedernal, salobre}.

El conjunto de las cinco obras de Claramonte, con precisión del número de obras en las que cada vocablo se repite, es el siguiente:

{aleve (5), cabriolas, cándido (2), felpa, guijas (2), guirnalda (3), intrincado (2), juncos, lóbrego, mancebo (2), pedernal (2), salobre (2), sombrío, tafetanes, tenebroso, tomillo} 16 vocablos. Un total del 53,3% del repertorio.

El conjunto de las cinco obras de Mira de Amescua nos da el siguiente repertorio

{aleve, aprisco, amohinar, cándido (3), cóncavos, felpa, guirnalda (2), intrincado, latrocinios (2), lóbrego (2), mancebo, manducar, opimo (2), pedernal, sombrío (2), tenebroso (2)}

Esto nos da 16 vocablos. Un total del 53,33% del repertorio, igual al de Claramonte.

Son comunes a ambos repertorios, y por tanto no relevantes para la atribución diez vocablos {aleve, cándido, felpa, guirnalda, intrincado, lóbrego, mancebo, pedernal, sombrío, tenebroso}. Por lo tanto hay un conjunto de palabras que podemos considerar interesantes para la atribución. Seis en Claramonte {cabriolas, guijas, juncos, salobre, tafetanes, tomillo, túnica} y otras seis en Mira de Amescua {aprisco, amohinar, cóncavos, latrocinios, manducar, opimo}. Una del repertorio de Claramonte {tomillo} y otra del repertorio de Mira de Amescua {opimo} están también en el de Tirso. Dicho de otra manera: el repertorio conjunto de Claramonte y Mira de Amescua alcanza 22 vocablos de los 30, un índice de 0.73, frente a un 0.53 de ambos por separado y un 0.26 de Tirso.

Con estos datos parece bastante sólido postular que Claramonte es el autor, al menos del primer acto, pero hay margen para sostener como hipótesis alternativa que tal vez la obra sea una colaboración entre ambos autores. Desde el punto de vista métrico Vern G. Williamsen señaló que la obra, en su conjunto, no corresponde a los usos métricos de Mira en un período concreto. Unos rasgos corresponden al período inicial, otros al intermedio y otros al final:

The *quintilla* percentage (23.9%) is best associated with plays of an early but slightly later period (nos.11-18), those most likely written in the period 1608-1615. The number of *romances* (41.9%) fits most closely with plays of Mira's production after 1625 (nos. 31-46). The

lack of *silvas* is comparable either to plays of early or late production (nos. 1-15 or 31-36), but the presence of a considerable percentage of *versos sueltos* (4.7%) is only like those plays of early dates (nos. 1-14). The fact that all three acts end in *romances*, a situation typical only of plays of the middle years (nos. 16-33) is clearly contradictory (Williamsen, 1977: 162-163).

Lo que resulta incompatible con los usos métricos de Mira es la contradictoria coexistencia de rasgos de distintas épocas. Sin embargo, en el caso de una comedia en colaboración con otro autor de rasgos métricos divergentes lo que lógicamente se produciría es un texto métricamente mixto. Hacia esta época Claramonte está escribiendo con un uso del romance por encima del 40% y en el período 1617-20 todavía mantiene la quintilla por encima del 20%, por ejemplo en *Deste agua no beberé*, representada en 1617. En torno a 1620 Mira de Amescua es el principal promotor de las obras en colaboración y parece haber una base documental para postular la posibilidad de que la obra sea una colaboración entre ambos autores. Según esto Claramonte sería el autor del primer acto, Mira el del segundo, y el tercero sería obra conjunta, o tal vez de otro autor, como Vélez o Belmonte, colaborador habitual de Mira de Amescua en estas empresas.

SOBRE LA FECHA DE *EL ARPA DE DAVID* Y SUS CONSECUENCIAS

La edición de las obras de Mira de Amescua en este primer decenio del siglo ha permitido afinar algunas cuestiones cronológicas que modifican ligeramente las hipótesis emitidas por Vern G. Williamsen sobre la cronología de las obras del dramaturgo accitano. Por un lado tenemos que *El mártir de Madrid* tiene una primera licencia en septiembre de 1619. Por otra, que según Williamsen *El arpa de David* debe corresponder al período napolitano (1610-13) y que el manuscrito BNE 15.516, escrito con tres letras diferentes podría corresponder a un autógrafo del propio Mira de Amescua en el caso del primer acto. No me voy a detener en la hipótesis de que se pueda tratar de una comedia escrita en colaboración. Me interesa la observación de los últimos versos del tercer acto en que Lisardo (*nom de plume* habitual de Mira de Amescua) promete una continuación que hasta ahora no se ha podido identificar. Me interesa sobre todo hacer ver que ni Williamsen, ni la editora de esta obra en el volumen I del

Teatro completo de Mira precisan razones concretas para situarla en ese período. Williamsen se limita a señalar que “Anibal [autor de una edición crítica en 1925] there dates the work as necessarily previous to 1613 and probably in the year of Mira’s departure for Naples in 1610”. Concepción García Sánchez, su última editora, apunta, basándose en Anibal y Williamsen, al período napolitano 1610-6. Sin embargo la estructura métrica de la obra encaja más bien con una fecha próxima a la de *El mártir de Madrid* y *El rico avariento*, que deberían situarse en el trienio 1616-19. La razón es muy sencilla: en estos tres casos nos encontramos con un uso amplio y consistente de la décima (ArDav, 17.0%; MarMad, 17.1% y RiAvar, 17,7%), pero combinado con un uso importante de las quintillas (ArDav, 29.3%; MarMad, 26.2%; RiAvar, 10.9%). Estas dos características combinadas corresponden al período que hemos dicho. Si cotejamos con la obra de Lope, bastante orientativa, nos encontramos con que la décima está en torno al 15% en el período 1617-21. De 1622 es *La niñez de San Isidro*, con un 17.7% de décimas o *Amor, pleito y desafío*, de 1621, con un 14.2. Pero en estos casos las quintillas ya han desaparecido. La última obra fechable en que Lope usa quintillas por encima del 29% es *La burgalesa de Lerma*, de 1613. Que sólo tiene un 3.3% de décimas. Del período 1617-21 tenemos en Lope alguna obra en donde se usan a la vez quintillas y décimas por encima del 5% (*Dios hace reyes*). Lo interesante del caso es que *El condenado por desconfiado* presenta, como característica peculiar, un 23.9% de quintillas, pero que ya usa las décimas, aunque en proporción muy baja. Williamsen, comentando la sugerencia de Menéndez y Pelayo, el primero que postuló a Mira de Amescua como autor alternativo a Tirso, señala que el porcentaje de quintillas indica “most likely written in the period 1608-1615”. Sin embargo la combinación de quintillas y décimas en proporciones apreciables es típica de algunas obras de Claramonte escritas en el período 1615-20. *Deste agua no beberé*, representada en 1617 tiene un 19% de quintillas y también un 8,5% de décimas. Cifras muy cercanas a las de *El condenado por desconfiado*.

Lo interesante es que *El arpa de David* y *El rico avariento* son las obras de Mira con más semejanza léxica con el segundo acto de *El condenado por desconfiado*. Como añadido a todo ello hay que apuntar la reciente reatribución a Mira de Amescua de dos obras

impresas a nombre de Rojas Zorrilla¹³: *La loca del cielo* y *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*, que obligan a reabrir el debate sobre la autoría del *Condenado por desconfiado*.

EL BURLADOR DE SEVILLA Y LOS REPERTORIOS LÉXICOS

El problema de la atribución de *El burlador de Sevilla* se ve complicado por el hecho de que la variante *Tan largo me lo fiáis* introduce un factor de análisis complementario. Hemos seleccionado en este caso lo que corresponde al texto común a ambas variantes, lo que hace excluir las dos loas divergentes y el soneto del episodio de Nápoles que sólo aparece en *TL*.

A partir de esta precaución metodológica el repertorio seleccionado de 30 vocablos es el siguiente:

{aflicción, almenas, amatistas, angosto/a, apercibir, arrebol, cuchillos/as, desenojar, desnudarse, desvergüenza, detestable, encantamientos, escarbar, espantoso, esparcido, gavias, graznidos, imputar, lampiña, langosta, oriente, presteza, quebradizo, quebrado, racimo, retórico, rumbos, taberna, talar (V), vengativo}

Este repertorio tiene las siguientes correspondencias en el corpus de Tirso:

Por el sótano y el torno {arrebol, desvergüenza}
Don Gil de las Calzas Verdes {ninguna }
La celosa de sí misma {oriente}
Palabras y plumas {ninguna }
Amor y celos hacen discretos {oriente}

Un total de tres vocablos en concordancia {arrebol, desvergüenza, oriente}. El conjunto respecto al corpus global da un índice de 0.10.

En el caso del corpus de Claramonte los resultados son:

Deste agua no beberé {apercibir, arrebol, desnudarse, desvergüenza, encantamiento, quebrado, racimos, presteza, tabernas }

¹³ *La loca del cielo*, (ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez), en *Mira de Amescua. Teatro completo*, vol. X, Granada, Universidad de Granada, 2010. *La sirena de Nápoles*, (ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez), *Teatro Completo*, vol. XI (en preparación).

El ataúd para el vivo {aflicción, amatistas, arrebol, gavias, langostas, oriente, racimos, talar}

El gran rey de los desiertos {almenas, angosto, cuchillas, encantamiento, espantosa, racimos, taberna, talar}

El nuevo rey Gallinato {arrebol, espantoso, gavias, oriente, presteza, racimos}

El Inobediente {arrebol, desnudarse, escarbar, gavias, graznidos, rumbos}

El repertorio que corresponde al corpus de cinco obras de Claramonte es la siguiente:

{aflicción, almenas, amatistas, angosto, apercibir, arrebol, cuchillo, desnudarse, desvergüenza, encantamiento, escarbar, espantoso, gavias, graznidos, langostas, oriente, presteza, quebrado, racimos, rumbos, tabernas, talar}

Un total de 22 concordancias sobre 30. Un índice de 0.733. En esas 22 concordancias están incluidas las tres que aparecían en el corpus de Tirso. Por lo tanto, de esas 30 palabras, 3 son comunes a ambos corpus; ocho no están en ninguno de los dos, y 19, es decir, un 63,3 por ciento, sólo están en el corpus de uno de los dos. Así pues, respecto a ese corpus de 19 vocablos encontrados en *El burlador de Sevilla*, el índice de aparición en Claramonte es 1 y el índice de aparición en el corpus de Tirso es 0.

EL PROBLEMA DE LAS LOAS: SEVILLA, VALENCIA Y LAS METÁFORAS DILÓGICAS.

La documentación de *Tan largo me lo fiáis* en 1617 ha replanteado el problema de la doble loa del *Burlador/Tan largo*. Desde Menéndez y Pelayo y Cotarelo se ha dado por supuesto que *Tan largo me lo fiáis*, editado en Sevilla a nombre de Calderón, tenía que ser una refundición posterior al *Burlador*. Según Don Marcelino, la tipografía de *Tan largo* con “letra elzeviriana bastarda” correspondía a mediados de siglo. Hasta que Don Cruickshank, aplicando análisis tipográficos rigurosos, fechó esta edición en 1634-5, hecha por Simón Faxardo. Sobre la base de una datación errónea y una atribución a Calderón, Menéndez y Pelayo dedujo (certeramente, sin duda) que la loa a Sevilla de *Tan largo me lo fiáis* sólo podía ser

de Claramonte. Fray Luis Vázquez, que ha rechazado de forma constante el que *Tan largo* corresponda al estilo de Tirso, también concede que la loa a Sevilla de TL debe de ser obra de Claramonte.

En efecto, así debe de ser, porque existe, en una fecha bastante anterior a 1617 un texto manuscrito de marzo de 1612 en donde consta una loa a Valencia que presenta sorprendentes coincidencias con la estructura, léxica y metafórica, de la loa a Sevilla de *Tan largo me lo fiáis*. Hay sobre todo una metáfora que llama la atención en la loa a Sevilla:

Son de sus lienzos las torres
pasamanos apacibles,
que en torno de la ciudad
forman hermosos países (Claramonte, 2008:152. versos 1041-4).

La metáfora que permite relacionar los muros de Sevilla con la pasamanería se basa en la dilogía del término *lienzo*, que es a la vez, *tela y parte lisa de una muralla*. Las torres, respecto a la parte lisa, al *lienzo*, aparecen como *pasamanos* o adornos de los lienzos. Esta metáfora que relaciona el valor arquitectónico del *lienzo* de muralla con la idea de *adorno* se encuentra ya en la loa a Valencia de la comedia *La católica princesa*:

Las murallas con las torres,
que en compás a trecho labran,
parece un lienzo cubierto
de pasamanos y plata (Juliá Martínez, 1957:6).

El valor inequívoco de *lienzo* como “lienzo de muralla” lo vemos más adelante en la misma loa:

Tiene el Portal de la Mar
un baluarte que guarda
un lienzo que al Grao defiende
y su marina y barracas (Juliá Martínez, 1957: 7).

Otra interesante coincidencia es la expresión *menfítica torre*, referida al Egipto de los *gentiles*. Este microestructura también es común a ambas loas:

Es Babel de su Arenal,

si no *menfítica* efigie,
 la antigua Torre del Oro
 lisonja de los *gentiles* (Claramonte, 2008:154, versos 1081-4).

Los *gentiles* se refiere, obviamente, a los paganos. Se trata, pues, de un sustantivo, no de un adjetivo. Tanto el adjetivo *menfítica* como el sustantivo *gentiles* parecen interesantes para cotejarlos como índices de autoría. Lo mismo sucede con otro sustantivo.

Además del uso de *lienzo* aludiendo a la muralla, tenemos otro uso similar de una palabra usada habitualmente en sentido psicológico-moral, pero en la loa a Sevilla usada en sentido físico: *pesadumbre*.

Cincuenta y cuatro pilares
 tal *pesadumbre* reciben
 sobre sus gigantes frentes,
 con quien agobiados gimen (Claramonte, 2008:155, versos 1121-4).

En el mismo ámbito de referencia clásica de la Antigüedad están los *pensiles* o jardines colgantes de Babilonia, alusión común en ambas loas:

Mirando su hermoso Alcázar,
 Troya su Ilión olvide,
 y en sus muros, Babilonia
 sus vividores pensiles (Claramonte, 2008,versos 1085-8).

En la loa a Valencia el fragmento es el siguiente:

Babilonia la vistió
 de sus insignes murallas,
 aunque para espanto en ellas
 solos los pensiles faltan (Juliá Martínez, 1957: 6).

Tenemos pues, además del *lienzo de muralla*, otros cuatro índices léxicos de interés: *menfítica*, *gentiles*, *pensiles* y *pesadumbre*. En total cinco vocablos cuya frecuencia podemos verificar en los antedichos corpus de Tirso y de Claramonte. El resultado parece concluyente:

Corpus de Tirso. En *Palabras y plumas* aparecen los vocablos *lienzo* y *pesadumbre*, pero en ambos casos con la acepción habitual de *tela* y de *aflicción*. En *Por el sótano y el torno* aparece *pesadumbre* también en el sentido de *aflicción*. En *Don Gil, La celosa de sí misma* y *Amor y celos hacen discretos* no aparece ninguna de las cinco palabras. Así pues, en principio, el análisis de este corpus de 5 obras de Tirso resulta determinante. Las cinco palabras rastreadas son ajenas a sus *usos de escritura*.

Corpus de Claramonte: En *El inobediente* tenemos {gentiles, menfítica, pensiles}; en *El nuevo rey Gallinato* {lienzos}. En este caso el verso es inequívoco: *lienzo a lienzo, piedra a piedra* (acto III, v. 540) referido a las murallas. Y en *El gran rey de los desiertos* aparecen {gentil, pensil, *pesadumbre*}. Basta con un corpus de tres comedias para encontrar íntegro el microsistema de *Tan largo me lo fiáis*.

Un último filtro de verificación sobre el corpus de Tirso. Ya desde Doña Blanca de los Ríos se ha propuesto que Tirso podría haber escrito *El Burlador* en la misma época en que escribe su trilogía de la *Santa Juana*. Laura Dolfi ha insistido sobre esta conjetura, tanto en su traducción italiana de la obra, como en un reciente volumen; Rosa Navarro Durán también se ha sumado a los partidarios de esa conjetura. La única diferencia es que Blanca de los Ríos y Gerald E. Wade consideraban que *Tan largo me lo fiáis* era el texto original del primer Don Juan, y que Claramonte era el responsable de la modificación editada como *El burlador*, y Dolfi y Navarro Durán creen que *Tan largo* es una modificación tardía de un texto tirsiano de la época 1612-14. Dado que las fechas de la trilogía de la *Santa Juana* coinciden con las de *La Dama del Olivar* y *Los lagos de San Vicente*, hemos considerado el conjunto de estas cinco comedias para el rastreo del microsistema {gentiles, lienzo, menfítica, pensiles, *pesadumbre*}. Los usos de Tirso en este conjunto de obras varían ligeramente, en el sentido de restringir, de cinco a cuatro, el repertorio ajeno a Tirso, ya que {*pesadumbre*} aparece con los dos sentidos (catalogado como (*pesadumbre* 1) y (*pesadumbre* 2) en el repertorio GARCI, Duke.) en *Los lagos de San Vicente* y en *Santa Juana I y III*. Las 3 veces que aparece {lienzo} en *Los lagos de San Vicente* se usa en el sentido de “tela”, no con el valor de “piedra de muralla”. Es decir, ampliando el corpus de Tirso de cinco a diez comedias y afinando la época en el período 1612-15, pasamos de un índice 0 a un índice 0.2, frente al

índice 1 del corpus de Claramonte. Como complemento de ello hemos hecho un nuevo rastreo de verificación en estas cinco comedias del corpus amplio de las 22 palabras que no aparecían en el corpus anterior de Tirso. El resultado es que de estas 22, aparecen entre los usos tirsianos, 9 de ellas {aflicción, angosto, arrebol, espantoso, oriente, presteza, quebrado, racimo, taberna}. Como cotejo hemos ido a buscar este mismo repertorio en un corpus de otras cinco obras de Mira de Amescua, y el resultado es que aparecen la mayor parte de ellos también en este autor. El rastreo global de las 22 palabras en el corpus formado por *La adúltera virtuosa*, *La adversa fortuna de Don Álvaro de Luna*, *La mesonera del Cielo*, *El rico avariento*, *Amor, ingenio y mujer* registra las siguientes concordancias {aflicción, almena, arrebol, desvergüenza, espantoso, oriente, presteza, quebrado, racimo, vengativo}. De las diez palabras, siete coinciden con las de Tirso. Esto hace que, al ampliar el corpus a diez obras de Mira y de Tirso, tengamos ahora un microsistema de diez palabras específicas de Claramonte, no usadas ni por Tirso ni por Mira de Amescua, a las que hay que añadir las cinco del repertorio de *Tan largo me lo fiáis*, de las que 4 son excluyentes.

CONCLUSIONES

La metodología que hemos seguido no está afectada por interpretaciones o conjeturas, sino por la estadística léxica y el sistema de filtros sucesivos sobre repertorios¹⁴. Usando un corpus de diez obras de Tirso, cinco de las cuales pertenecen a la época en la que hay que situar la conjetura de Blanca de los Ríos (única asumible, en función de la documentación que avala el año 1617 para *Tan largo me lo fiáis*), usando un corpus de cotejo con otras diez obras de Mira de Amescua (necesario debido al problema de la autoría de *El condenado por desconfiado*) y manejando un corpus de tan sólo cinco obras para Claramonte, los resultados parecen concluyentes: de un corpus de 35 palabras, 14 de ellas resultan ser excluyentes tanto de Mira como de Tirso, lo que hace un porcentaje de 40% sobre el repertorio inicial. La aplicación de criterios de probabilidad según los que el valor [I]

¹⁴ Las bases científicas de la aplicación de matrices de álgebra lineal para abordar el problema de las atribuciones dudosas se exponen en mi artículo “San Pablo y La Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Vélez de Guevara”, en *La Biblia en el teatro español*, Madrid, Arco/Libros, 2010.

corresponde a la identidad plena, y el valor [0] a la ausencia de concordancias, los resultados de este estudio concluyen que:

- 1) La cuarta comedia de Tirso entre las de la discutida *Segunda Parte* es, sin ninguna duda, *La mujer por fuerza* como ya había sostenido Emilio Cotarelo.
- 2) La atribución de *El condenado por desconfiado* debe reorientarse hacia Mira de Amescua y Andrés de Claramonte, sin excluir que se trate de una obra escrita en colaboración.
- 3) La primera versión del mito de Don Juan corresponde a *Tan largo me lo fiáis*, escrito hacia 1616-17, cuando Tirso se encuentra en la Isla de Santo Domingo. Tanto el original como su remodelación ulterior se deben a Andrés de Claramonte.
- 4) La metodología de análisis para dilucidar las atribuciones dudosas debe hacerse combinando el modelo de repertorios léxicos (formulable según matrices algebraicas) con el clásico de usos métricos propuesto por Morley, Bruerton, Williamsen y otros autores y cotejado todo ello con la documentación real sobre la cronología.

BIBLIOGRAFÍA

- Claramonte, A. de (2008), *Tan largo me lo fiáis/ Deste agua no beberé*, Madrid, Cátedra.
- (2010), *La Estrella de Sevilla. El gran rey de los desiertos*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1906), *Comedias de Tirso de Molina. Tomo I*, Madrid, Bailly Baillièrre.
- Juliá Martínez, E. (1957), “Valencia y Andrés de Claramonte”, *Anales del centro de cultura valenciana*, Valencia, pp. 25-32.
- Menéndez y Pelayo, M. (1941), *Calderón, dramas religiosos*, Madrid, Aldus.
- Mira de Amescua, A. (2002), *Cautela contra cautela*, en A. Mira de Amescua, *Teatro Completo*, vol. II, ed. G. Maldonado Palmero, Granada, Universidad de Granada, pp. 245-352.

- (2010), *La loca del cielo*, en A. Mira de Amescua, *Teatro Completo*, vol. X, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Granada, Universidad de Granada (en prensa).
- (en preparación), *Teatro Completo*, vol. XI, *La sirena de Nápoles y Segunda Magdalena*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez López-Vázquez, A., (1998) “Nuevos índices sobre la atribución de *El condenado por desconfiado*”, en *Homenaje a Amado Alonso*, II, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 19-20, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 961-985.
- (2010), “San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Vélez de Guevara”, en J. A. Martínez Berbal y F. Domínguez Matito (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Madrid, Arco/Libros (en prensa).
- Molina, Tirso de, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar.
- [Atribuido a] (2008), *El condenado por desconfiado. La ninfa del cielo*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- Williamsen, V. G. (1977), “The versification of Mira de Amescua’s *Comedias* and some *Comedias* attributed to him” en V. G. Williamsen and A.F. M. Atlee (eds.), *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, N.C., pp. 151-167.