

Métrica teatral y marcas autoriales en las comedias colaboradas: el caso de Diamante y otros ingenios de consuno

Theatrical Metre and Authorial Style in Collaborative *Comedias*: The Case of Diamante and his Collaborating Playwrights

Gaston Gilabert

<https://orcid.org/0000-0001-8638-7418>

Universitat de Barcelona

ESPAÑA

gastongilabert@ub.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 159-171]

Recibido: 31-01-2024 / Aceptado: 02-04-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.11>

Resumen. Con el objetivo de determinar el modo de participar de los dramaturgos en las comedias colaboradas, este trabajo analiza los patrones compositivos tanto en la asonancia del romance como en la selección, la ordenación y la extensión de todas las formas estróficas que los poetas incluyen cuando están constreñidos a las estrecheces del pequeño fragmento de texto que aportan. De este modo, en el presente artículo se hallan nuevos argumentos y métodos de visualización de datos para arrojar luz en los estilemas de Diamante y de otros dramaturgos que colaboraron con él. Finalmente se constata que, en las condiciones del trabajo de consuno, se llegaban a precisar determinadas implicaciones métricas.

Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro escrito en colaboración en su contexto, nuevos instrumentos de investigación» (PID2020-117749GB-C22) dirigido por María Luisa Lobato y, en concreto, del grupo de trabajo centrado en la dramaturgia de Diamante, que está formado por Debora Vaccari y por Gaston Gilabert.

Palabras clave. Teatro del Siglo de Oro; métrica teatral; marcas autoriales; Diamante; comedias en colaboración.

Abstract. In order to establish the way playwrights participate in collaborative comedias, this work analyses the compositional patterns both in the assonance of the romance and in the selection, ordering and length of all the strophic forms that poets include when they are constrained by the brevity of the small fragment of text they provide. Thus, in this paper new arguments and data visualization methods are provided to shed light on the styles of Diamante and other playwrights who collaborated with him. Lastly, it is observed that, under the conditions of joint work, certain metric implications were set out.

Keywords. Spanish Golden Age theatre; Theatrical metre; Authorial style; Diamante; Collaborative comedias.

INTRODUCCIÓN

Uno de los principales problemas que presenta el estudio de la práctica teatral colaborativa áurea es el de la delimitación de autoría de las comedias no autógrafas. Aunque la estilometría léxica está contribuyendo a solucionar los enigmas de muchas de estas piezas¹, es preciso señalar que el éxito de la verificación de autoría es relativo a la cantidad de texto aportado al sistema, de modo que obtenemos mejores resultados si proporcionamos los aproximados tres mil versos de una comedia de autoría exclusiva y se reduce progresivamente si vertemos tan solo media comedia, un tercio o una sexta parte. Pero este no es el único obstáculo que representan las piezas colaboradas: por una parte, muchas veces desconocemos la frontera donde se produce el cambio de autoría, la distribución simétrica o no del texto por parte de los dramaturgos implicados o si uno —o varios de ellos— ha intervenido corrigiendo fragmentos textuales ajenos contaminando, por tanto, el resto de huellas autoriales. Por otra parte, se precisa de un corpus de contraste de todos los participantes, también de aquellos poco o nada estudiados y cuyos corpus hoy siguen presentando interrogantes. Finalmente, no hay que olvidar la existencia de colaboradores con una ínfima obra de autoría exclusiva, por lo que estos subconjuntos pueden representar un deficiente corpus de validación. En suma, la comedia en colaboración supone un reto para la estilometría, pues implica enfrentarse a un ruido superior durante el proceso de análisis y a valores menos seguros y fiables en los resultados. De ahí que la mirada filológica tradicional, siempre necesaria, aquí devenga protagonista de principio a fin.

El objetivo de este trabajo se centra en el examen de las estrofas y no del léxico. Analizar y comparar los usos métricos de los dramaturgos del Siglo de Oro es, sin duda, un enfoque de la filología tradicional, pero recibiría un impulso innovador y revolucionario si le diéramos el adecuado tratamiento informático. Sería algo así

1. Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2023.

como llevar el enfoque de Morley y Bruerton a las Humanidades Digitales del siglo XXI. Lo que he denominado *estilometría estrófica* pretende procesar un gran corpus métrico capaz de discriminar entre patrones de un determinado autor —y aun de distintas épocas de un mismo individuo— y de aportar argumentos inéditos para la datación y la atribución autorial de comedias dudosas mediante el cálculo de distancias y de valores medios². Este recurso facilitaría información relevante complementaria a la proporcionada por la estilometría léxica y, sobre todo, permitiría por primera vez historiar la métrica teatral áurea de un modo a la vez sistemático y pormenorizado, esto es, calibrando el peso de la tradición y de la originalidad desde las aportaciones individuales de cada dramaturgo.

En el caso de las comedias colaboradas la pregunta de investigación reviste especial interés: cuando un poeta dispone de un espacio limitado de versos y su participación está constreñida a una unidad inferior a la de la comedia completa, ¿cuáles son, entonces, sus preferencias estróficas? ¿Cuáles sus sonoridades predilectas? El hecho de no disponer del acostumbrado espacio de tres actos para desplegar una variedad de recursos métricos fuerza al colaborador a realizar operaciones de selección, de síntesis y de jerarquía. Si se sigue esta propuesta y se aplica a todos los que participaron en el fenómeno, no solo contaríamos con información relevante para entender mejor el funcionamiento interno de las comedias colaboradas, sino que además arrojaríamos luz sobre una huella autorial parcialmente distinta a la que deja cada dramaturgo en comedias de exclusiva autoría. Asimismo, y en paralelo a la estilometría, aflorarían nuevos argumentos para verificar la contribución de un determinado poeta.

En cuanto a la metodología usada en este breve estudio, en primer lugar, he escogido las comedias en colaboración de Diamante, un corpus compuesto por ocho obras³, veintiocho intervenciones y diez creadores: Juan Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Juan de Matos Fragoso, Ambrosio de Arce, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Andrés Gil Enríquez, Pedro Lanini Sagredo, Francisco de Villegas y el propio Juan Bautista Diamante. En segundo lugar, he dado tratamiento informático a las estrofas métricas de cada comedia, incluida la especificación de las rimas del romance. En tercer lugar, siempre que ha sido posible —por no haber discusión de autoría ni problemas de atribución— he asignado los distintos segmentos a los poetas correspondientes. Finalmente, entre los

2. El autor de estas líneas está actualmente trabajando en la mencionada base de datos.

3. *El hidalgo de la Mancha* y *La cortesana en la sierra*, ambas de Matos, Diamante y Juan Vélez de Guevara; *El vaquero emperador*, de Matos, Diamante y Gil Enríquez; *Reinar por obedecer*, de Diamante, Villaviciosa y Matos; *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, de Lanini, Gil Enríquez, Villegas, Diamante, Matos y Avellaneda; *Vida y muerte de san Cayetano*, de Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce y Moreto; *El gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros* (Parte I) y *El apóstol valenciano san Vicente Ferrer*, ambas de Diamante y Lanini. A falta de ediciones críticas y mayores estudios, el listado no está ordenado cronológicamente sino por identidad y número de colaboradores. No se incluyen obras en discusión, pero es preciso mencionar dos obras en que, con alta probabilidad, participó Diamante: *Los valles de Sopenetrán* (González Martínez, 2023) y la segunda parte de la comedia sobre el cardenal Cisneros. Agradezco a Cuéllar y Vega-García-Luengos la ayuda que me han brindado con este corpus.

distintos métodos de visualización de la información, he optado por diseñar lo que he denominado *diagramas métricos* y *diagramas de asonancias del romance*. En ellos, las rayas verticales negras distinguen las jornadas de cada obra.

La forma de colaborar que se presta con mayor facilidad a la división del trabajo es el reparto de tres jornadas entre tres escritores. Esta es la que más practicó Diamante, en cuatro ocasiones, y todas ellas con Matos, hacia quien sintió especial predilección a la hora de escribir al alimón. En cuanto a la distribución, llama la atención que el Diamante colaborador prefirió claramente ocuparse de las segundas jornadas, pues así lo hizo en cuatro de las cinco obras acerca de las que sabemos de qué segmento se responsabilizó. Las restantes son las comedias dedicadas a Cayetano, Cisneros y Vicente Ferrer, que, pese a conocerse la identidad de los poetas que colaboraron, existen dudas acerca de la organización interna⁴. Matos, en cambio, parece haber sentido predilección por las primeras jornadas y, en su defecto, por las últimas.

El hidalgo de la Mancha

De acuerdo con Cassol, la escritura de Diamante se caracteriza por utilizar «de manera casi exclusiva el romance, confinando a breves pasajes los demás versos»⁵. Es oportuno preguntarnos si traslada esa predilección u otras a las obras que escribió en colaboración y cuáles son sus estrategias compositivas en este campo. Si observamos el diagrama métrico de la comedia *El hidalgo de la Mancha* [Fig. 1], lo primero que destaca es la preeminencia del romance. No obstante, no es Diamante el que más lo utiliza, sino Matos, que, a excepción de cuatro versos cantados, se sirve exclusivamente de esta estrofa. La citada afirmación de Cassol no se cumple en las comedias colaboradas, al menos no respecto de los nueve dramaturgos con que se relacionó.

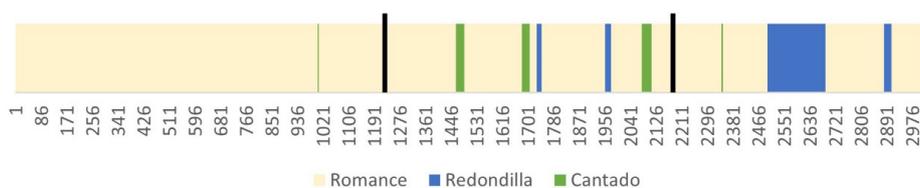


Fig. 1. Diagrama métrico de *El hidalgo de la Mancha*

El mismo estudioso también comenta que Diamante «fue siempre muy inclinado al teatro de gran aparato, en el que la música fuera parte integrante de la acción dramática»⁶. Esta afirmación se cumple claramente en la segunda jornada

4. Si confiamos en la nómina final de *Vida y muerte de san Cayetano*, Matos y Avellaneda compartieron jornada, igual que hicieron en la comedia autógrafa sobre san Isidro (Diamante *et al.*, 2020, vv. 3052-3056).

5. Cassol, 2004, p. 178.

6. Cassol, 2004, p. 177.

del *Hidalgo*, en que el ingrediente musical descansa en gran medida sobre nuestro dramaturgo, tanto en número de tonadas como en extensión. Matos y Vélez disponen solo una canción de cuatro versos cada una, mientras que Diamante incluye tres segmentos cantados que suman un total de ochenta y cuatro versos. Es decir, a este poeta se debe el 91 % de los versos cantados de toda la comedia.

Otro detalle que llama la atención en cuanto estrategia de colaboración entre autores es el idéntico modo en que acaba la jornada matiana y comienza la diamantina: en ambos segmentos no hay más personajes que don Quijote y Sancho, que hablan de las heridas causadas por las piedras de los galeotes y se expresan en romance con la asonancia de la rima en e-o. Ni en la práctica escénica colaborada, ni en el teatro del Siglo de Oro en general, es habitual que termine una jornada con los mismos personajes, contenido, métrica y rima con que comienza la siguiente. Tan armónica es la transición, que a primera vista da la impresión de que no haya un verdadero cambio de jornada y de poeta, dato que podría remitir a un especial esfuerzo en la colaboración.

Más allá de este juego de espejos en la frontera entre jornadas, el diagrama de asonancias del romance [Fig. 2] nos permite ver a las claras que cada uno de los tres utiliza tres tipos de rima, ninguna repetida dentro de su respectiva jornada y una asonancia en común a todos ellos: la rima en a-a.

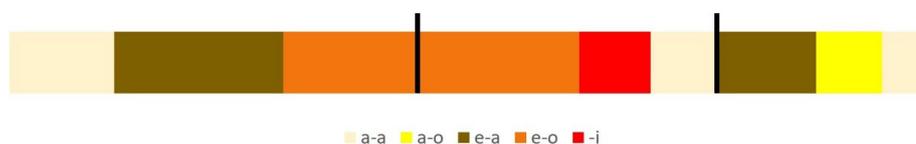


Fig. 2. Diagrama de asonancias de *El hidalgo de la Mancha*

Las tres asonancias de romance propuestas por Matos en la primera jornada son retomadas íntegramente por los dos poetas siguientes: a-a la recuperan Diamante y Vélez y la sitúan al final de sus jornadas, y las otras dos, e-o y e-a, las sitúan, respectivamente, al inicio de sus intervenciones. En suma, cada uno de los dos últimos autores solo innova en una de sus tres respectivas asonancias del romance y la sitúa en el centro de su secuencia. El esquema resultante sería ABC / CDA / BEA. La exactitud en el cumplimiento de estas leyes, más que el fruto de una feliz coincidencia, parece denotar una coordinación o un influjo directo en el trabajo de consuno con una clara afectación a la sonoridad de la estrofa reinante en la comedia, el romance.

La cortesana en la sierra

El diagrama métrico de *La cortesana en la sierra* [Fig. 3], pieza en la que vuelven a colaborar Matos, Diamante y Vélez, revela información de interés, sobre todo a través de la comparación con el análisis anterior. Sin contar los versos cantados, lo primero que llama la atención es que los responsables de las dos últimas jornadas, acusan la misma austeridad estrófica que practican en el *Hidalgo*, donde solo

utilizan el romance y la redondilla. Frente a ellos, Matos, que era el único que no se había servido de la redondilla en la anterior ocasión, tampoco lo hace en esta, pero destaca con dos estrofas singulares: la décima parcialmente cantada y la silva de pareados. En cuanto a esta última estrofa, debe subrayarse su gran extensión, que con sus 182 versos representa prácticamente una quinta parte de toda la intervención de Matos —el 18,8 %—.

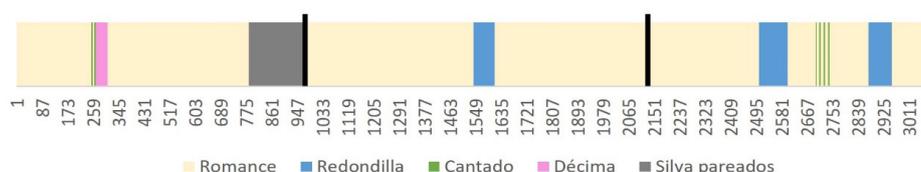


Fig. 3. Diagrama métrico de *La cortesana en la sierra*

La comparación de los dos diagramas métricos [Figs. 1 y 3] revela que Matos, que había sido el más austero en la comedia del *Hidalgo*, tan solo utilizando el romance, pasa ahora a ser el más innovador; por su parte, Juan Vélez es el más constante: solo utiliza romance y redondillas en ambas obras. Además, este poeta había dispuesto un pasaje cantado y dos de redondillas, todo circundado de romance, y en la *Cortesana* hace exactamente lo mismo. En cuanto a Diamante, usa también exclusivamente el romance y la redondilla en ambas piezas, pero, a diferencia del *Hidalgo*, en la *Cortesana* suprime todo verso cantado, a juzgar por el manuscrito⁷. El número de redondillas, en cambio, sí es parecido: en el *Hidalgo* estaban divididas en dos secuencias que suman 36 versos y en la *Cortesana* se concentran en un único segmento de 72. Las redondillas pueden ser un buen indicio para apreciar la huella autorial; pues podemos observar que en ambas obras se repite la tendencia en la extensión de redondillas con tres niveles: Matos, el poeta que no las utiliza en absoluto; Diamante, el que las dispone en una extensión restringida y Vélez, el que se sirve de ellas con mayor profusión.

Asimismo, la música vocal de la *Cortesana* es escasa en toda la comedia. Además, no está subrayada métricamente, es decir, los pocos versos cantados en las jornadas de Matos y de Vélez siguen las mismas estrofa y rima anteriores y posteriores. Se trata de una apuesta conservadora que evita cualquier tipo de lucimiento musical, a diferencia de lo que había hecho Diamante en el *Hidalgo*. Cuando este dramaturgo incluye tonadas, tiende a romper con el marco estrófico con un canto irregular que mezcla versos de arte menor y arte mayor y que incluye sección de copla y de estribillo, reivindicando así un claro paréntesis lírico⁸.

Otro elemento que trasluce la importancia que Diamante concede a la música teatral es la extensión de sus tonadas. Matos y Vélez, tanto en el *Hidalgo* como en la *Cortesana*, siempre insertan cuatro versos por secuencia cantada. En cambio,

7. Tomo como referencia el manuscrito no autógrafo del siglo xvii, cotejado con la *Parte veinte y siete de comedias varias* de 1667.

8. Esto puede verse, por ejemplo, en *El hidalgo de la Mancha, Vida, muerte y colocación de san Isidro y Santa María Magdalena de Pazzi*.

cuando Diamante incluye tonadas, estas cuentan normalmente con una duración mayor o alargan su efecto haciendo que un personaje repita la letra cantada, regla que se cumple también en su participación de *San Isidro* y de *Reinar por obedecer*. Si nos fijamos en las tres que introdujo en la segunda jornada del *Hidalgo* vemos que la más breve mide 26 versos y la más extensa, 32. En este sentido, la diferencia respecto de sus colaboradores en las comedias tripartitas es significativa.

La comparación de diagramas de asonancias revela que, mientras en el *Hidalgo* sorprende la gran simetría, en la *Cortesana* [Fig. 4] se rompe el equilibrio de aquella coordinación: cada poeta dispone en sus tiradas de romance un número distinto de rimas; ninguna es común a todos, y no puede deducirse ningún modelo establecido por la primera jornada con relación a las siguientes. Es asimismo llamativa la gran extensión de una de esas tiradas, la del romance en *o-o* que utiliza Diamante, que, con sus quinientos setenta y seis versos, es la más amplia de toda la comedia — supera también cualquier tirada del *Hidalgo*— y es una rima ausente en todo el corpus analizado, que incluye setenta y dos tiradas distintas. Existe la tendencia entre los dramaturgos a que coincidan tres premisas: que las tiradas más extensas de romance utilicen rimas con las que se sientan familiarizados y que no sean rimas singulares, sino que también sean utilizadas por el resto de los colaboradores. La *Cortesana* representa una anomalía a esta norma, pues su segmento más extenso solo lo utiliza Diamante y no se sirvió de esta rima en la comedia del *Hidalgo*. Si nos fijamos en las siguientes dos tiradas más extensas de la *Cortesana*, *a-a* y *e-o*, vemos que siguen la tendencia general: son usadas por más de un poeta en esta comedia y ambas aparecían también repetidas en el *Hidalgo*.

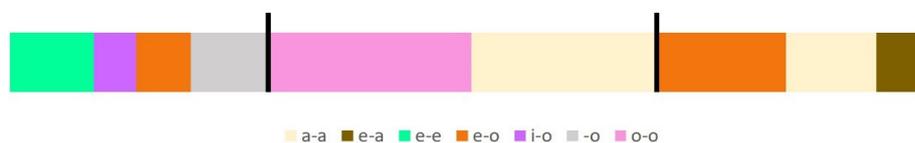


Fig. 4. Diagrama de asonancias de *La cortesana en la sierra*

La originalidad de Matos también es destacable. De una manera más sutil por la brevedad de las tiradas, incorpora en la *Cortesana* tres propuestas de asonancia ausentes en el *Hidalgo*. Frente a este poeta, el más tradicional es Vélez, único en contribuir en ambas comedias con tres tiradas de romance y único en no variar la rima en ninguna de ellas. El *abecé* que vimos a propósito de la estructura de asonancias en las tres jornadas del *Hidalgo*, es repetido por Vélez en la *Cortesana*.

El vaquero emperador

En *El vaquero emperador*, cuya solicitud de licencia de representación está fechada el 28 de abril de 1672, se da un cambio en el equipo y Vélez es substituido por Gil Enríquez, aunque los puestos no se modifican: Matos sigue ocupando la primera jornada y Diamante, la segunda, lo que parece indicar cierta preferencia en la organización de la colaboración.

De acuerdo con el diagrama métrico de esta comedia [Fig. 5], en la primera jornada, los estilemas del Matos colaborador son fácilmente reconocibles. A pesar de que algunos de los rasgos también se aprecian en su intervención del *Hidalgo*, donde la filiación del *Vaquero* con la escritura del dramaturgo portugués se evidencia más es en la comparación con su trabajo en la *Cortesana*. Por ejemplo, en ambos casos hay poco espacio para la música vocal y las tonadas son siempre de breve extensión: nunca dispone más de cuatro versos cantados seguidos. Además, este tipo de intervenciones se rige por la estrofa métrica circundante. Empero, de los elementos poético-musicales, el más característico de Matos es el uso de la décima completada por un último verso cantado. En todo el corpus analizado solo Matos incluye esta estrofa híbrida, a medio camino entre la declamación y el canto.

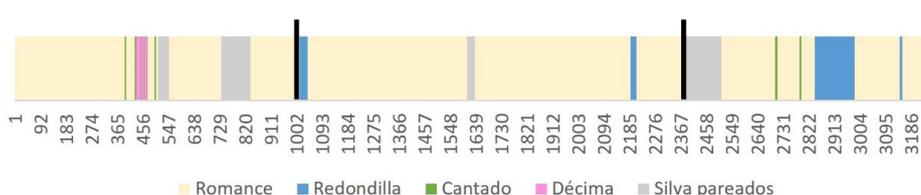


Fig. 5. Diagrama métrico de *El vaquero emperador*

También la primera jornada del *Vaquero* comparte con la primera de la *Cortesana* el hecho de contar con las mismas estrofas y siguiendo el mismo orden de aparición: romance, décimas y silva de pareados, con un número de versos muy similar. Matos, en la *Cortesana* incluye 734 versos de romance (76,1 %) y, en el *Vaquero*, 818 (80,8 %); en el caso de las décimas, presenta 40 versos exactos en ambas jornadas (4,1 % y 3,9 %); y en cuanto a la silva de pareados, la primera jornada de *Cortesana* cuenta con 182 versos (18,8 %) y la del *Vaquero*, con 142 (14 %). Esta similitud de valores es anómala en el corpus estudiado.

Aunque solo en una tirada, y bastante breve, Diamante incorpora también la silva de pareados, una forma métrica rara en sus participaciones habituales como colaborador⁹. En cualquier caso, la silva de pareados no es extraordinaria en el contexto de esta comedia: los tres poetas la introducen en sus respectivas jornadas y es probable que estemos ante un especial esfuerzo de coordinación. En el resto de elementos, Diamante repite más o menos el mismo esquema que vemos en la *Cortesana*: no dispone ningún verso cantado, el uso del romance se da en proporciones muy parecidas en —entre el 93 % y el 94 %— y respecto del total de redondillas de cada comedia, el porcentaje de la diamantinas es similar —el 29,5 % y el 24,3 %—. Asimismo, guarda alguna similitud con la participación del dramaturgo en el

9. De las cinco comedias en que tenemos identificada su participación —las cuatro tripartitas y *Vida, muerte y colocación de san Isidro*—, solo en el *Vaquero* Diamante introduce silva de pareados. En la otra pieza de seis ingenios, *Vida y muerte de san Cayetano*, la hipótesis de la nómina que aparece al final de la obra encaja con la praxis diamantina y matiana con relación a esta estrofa, pues estas silvas solo las incluye el portugués.

Hidalgo, pues prefiere dos pequeñas tiradas de redondillas en lugar de una extensa y el número total de esta estrofa en el marco de sus respectivas jornadas es muy próximo: en esta son 36 (3,6 %) y en el *Vaquero*, 48 (3,5 %).

El parecido de la *Cortesana* y el *Vaquero* en el caso de Matos vuelve a evidenciarse con el nuevo diagrama de asonancias [Fig. 6]. En ambos casos el poeta portugués incluye cuatro secuencias de romance de distinta rima, dos de las cuales son repetidas y en el mismo orden: la de los romances en e-e y en i-o. Aquí también innova con una asonancia exclusiva, la rima en -e¹⁰. Por su parte, Diamante aproxima las segundas jornadas de ambas comedias en la extensión de sus tiradas de romance; no obstante, representa en el *Vaquero* una actitud más tradicional: vuelve a la estructura del *abecé* del *Hidalgo*, que es, al fin y al cabo, la tríada de asonancias más utilizada en todo el corpus. Finalmente, Gil Enríquez introduce la novedad de la rima en a-e, que es poco usual y única dentro de este corpus de comedias tripartitas.

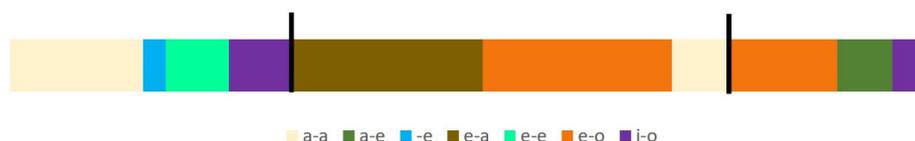


Fig. 6. Diagrama de asonancias de *El vaquero emperador*

Reinar por obedecer

En *Reinar por obedecer* Matos y Diamante siguen colaborando, pero, a diferencia de la anterior, Gil Enríquez es substituido por Villaviciosa. En esta ocasión, el cambio afecta al orden de jornadas: Diamante se responsabiliza de la primera, Matos de la última y Villaviciosa de la central. De las cuatro comedias colaboradas de tres ingenios con participación de Matos y Diamante, esta es la única en que los dos poetas dejan de tener actos contiguos¹¹. Con 2344 versos, es la comedia más corta del corpus trabajado, de manera que las operaciones de selección, síntesis y jerarquía resultan especialmente intensas.

El diagrama métrico [Fig. 7] revela a simple vista que hay una gran disminución del ingrediente poético-musical. Las comedias anteriormente analizadas siempre incluían canciones: si no las incorporaban los tres dramaturgos en sus respectivas jornadas, al menos lo hacían dos de ellos. Ante tal anomalía, nos preguntamos si acaso fue esta una de las condiciones de la colaboración o si se trata simplemente de una consecuencia de la concentración argumental y del límite de versos que se autoimpusieron para trabajar de consuno. De acuerdo con la tradición impresa de *Reinar*, solo Diamante reserva un espacio, aunque mínimo, para introducir seis versos cantados. No obstante, si vamos al manuscrito, notamos que, en la primera jornada, tras cuatro de los seis versos cantados por la Música, una acotación que

10. Las rimas del romance en e-e y en -e representan rarezas dentro del corpus estudiado: de las cincuenta y ocho asonancias registradas, estas dos se asocian siempre a la misma mano.

11. En la comedia sobre san Isidro, Matos y Diamante cuentan también con porciones textuales contiguas.

omiten los impresos reza: «*Repite Enrique la copla*». Es decir, aquel poeta acostumbrado a buscar el protagonismo de lo sonoro en las comedias en las que incluye tonadas hace que un personaje amplíe el paréntesis lírico hasta ocupar diez versos.



Fig. 7. Diagrama métrico de *Reinar por obedecer*

Otro dato singular en las cuatro comedias es la aparición de una nueva estrofa métrica, la quintilla; pero no debe extrañarnos pues la aporta el nuevo miembro, Villaviciosa, y de este modo imprime su huella autorial¹². Los estilemas del resto de colaboradores se evidencian, además, por patrones ya analizados. Por una parte, el uso extensivo de redondillas delata a Diamante: en todas las comedias de tres ingenios siempre utiliza esta estrofa, mientras que Matos nunca lo hace. La intervención diamantina en *Reinar*, como en la *Cortesana*, muestra preferencia por una tirada extensa de redondillas —de hecho, con sus 252 versos, es el mayor segmento de esta estrofa que utilizó— antes que dividirla en dos partes, como practica en el *Hidalgo* y el *Vaquero*.

En la silva de pareados de 142 versos se manifiesta Matos. Como ya hemos visto, Diamante solo se había servido de esta estrofa en una tirada muy breve del *Vaquero* —28 versos—, a diferencia de Matos, que la dispone en proporciones parecidas en la *Cortesana* —182 versos— y exactamente iguales en el *Vaquero* —142—.

En cuanto a las décimas, *a priori*, diríamos que esta estrofa se asocia al *usus scribendi* de Matos, pero no es así. Recuérdese, a partir de la *Cortesana* y del *Vaquero*, que este poeta tenía siempre la particularidad de evitar la pureza de esta estrofa hibridando la declamación con el canto, es decir, siempre deja las décimas incompletas para que sea el canto el que añada los versos restantes hasta contar diez en cada segmento. En cambio, las décimas diamantinas de *Reinar* no cumplen este peculiar desvío y se adaptan a la convención general de la estrofa. En el corpus trabajado con veintiocho intervenciones distintas de diez autores, no vuelven a presentarse más estas décimas matianas y las tradicionales solo las utiliza la última mano —acaso Diamante— de *El apóstol valenciano*, san Vicente Ferrer.

El diagrama de asonancias de *Reinar por obedecer* [Fig. 8] también acusa las consecuencias de una colaboración más reducida que las otras comedias tripartitas. Esta es la que cuenta con menor número de tiradas de romance: dos rimas en las dos primeras jornadas y tres en la tercera, un total de siete; mientras que, en el *Hidalgo*, la *Cortesana* y el *Vaquero*, tenían entre nueve y diez segmentos.

12. En todo el corpus solo hay quintillas en dos obras, *Reinar por obedecer* y *Vida y muerte de san Cayetano*, las únicas en que colaboró Villaviciosa.

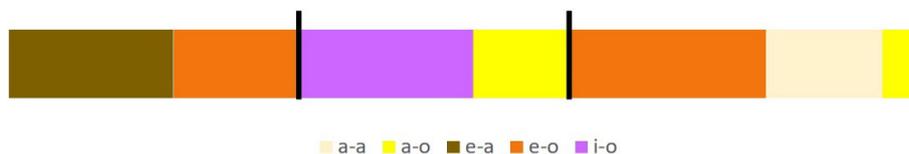


Fig. 8. Diagrama de asonancias de *Reinar por obedecer*

En cuanto a la sonoridad del romance diamantino, observamos que este poeta continúa con su característica austeridad: no sale de la estructura del *abecé* e incluso la reduce. A raíz de esta disminución, echamos de menos la asonancia en *a-a* con que siempre terminaba estas estrofas. Es esperable que sea Diamante y no Matos uno de los que se queda con dos tipos de rima, pues de las nueve jornadas de cada dramaturgo que habíamos visto en el *Hidalgo*, la *Cortesana* y el *Vaquero*, solo él había practicado esta reducción a dos asonancias, de manera que se mueve siempre en el intervalo entre dos y tres tipos. En el caso del poeta portugués, entre tres y cuatro, de hecho, ya acostumbraba a ser el que más tipos de tirada de romance incluía —son llamativos los casos de la *Cortesana* y del *Vaquero*— y, en *Reinar* ocurre lo mismo. El cambio de posición de Matos, que en las tres comedias anteriores se había ocupado de la primera jornada y ahora se encarga de la última, tiene repercusiones claras para el oído: el receptor debe esperar al desenlace para percibir la riqueza de variedades de asonancia que antes percibía al inicio. Por último, Villaviciosa es el único que omite las frecuentes rimas en *a-a*, *e-a* y *e-o* que antes hemos denominado *abecé*.

CONCLUSIONES

Con el objetivo de determinar el modo de participar de los dramaturgos en las comedias colaboradas y sus preferencias compositivas, este trabajo ha partido de un corpus de ocho obras, aunque, por razones de espacio, nos hemos centrado en las cuatro tripartitas. Se han analizado los patrones compositivos tanto en la asonancia del romance como en la selección, la ordenación y la extensión de todas las formas estróficas que los poetas incluyen cuando están limitados a las estrecheces de una comedia en colaboración. De este modo, en el presente artículo se hallan nuevos argumentos y métodos de visualización de datos que permiten un debate más rico acerca de los estilemas de Diamante y de otros dramaturgos del Siglo de Oro. Además, hemos constatado que las condiciones del trabajo de consuno podían llegar a precisar las implicaciones métricas. Por tanto, Alvitici acierta al sugerir, a propósito de *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, que «L'assetto delle diverse sezioni, inoltre, è estremamente calcolato, tanto da far pensare che lo svolgimento della commedia fosse stato pianificato nel dettaglio, non solo dal punto di vista narrativo ma anche dal punto di vista metrico»¹³.

13. Alvitici, 2006, p. 151.

Ciertamente pueden influir otros factores en las predilecciones métricas y de asonancias, como son las reescrituras, el orden de intervención o el género dramático; así, por ejemplo, no es lo mismo participar en la introducción que en el desenlace de una comedia hagiográfica. Por este motivo, la mayor cercanía, también cronológica, entre los términos de la comparación reducirá el posible ruido y cuanto más amplio sea el corpus —tanto de comedias exclusivas como de varios ingenios— mejores serán los resultados. Asimismo, el hecho de contar con ediciones críticas ofrece un salto cualitativo, pues de un testimonio a otro puede haber afectaciones en las estrofas métricas. Este dato vuelve a evidenciar que la filología tradicional ha sido, es y será insustituible aun en el contexto de auge de las Humanidades Digitales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- Cassol, Alessandro, «El teatro de Juan Bautista Diamante», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Rubí, Anthropos, 2004, pp. 173-179.
- Cuéllar, Álvaro, y Germán Vega García-Luengos, *ESTO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro, 2017-2023*, recurso web, <http://etso.es/>.
- Diamante, Juan Bautista, *Santa María Magdalena de Pazzi*, ed. María Eugenia Ramos Fernández y María Jesús Fernández Cordero, Madrid, Ediciones Carmelitanas, 2009.
- Diamante, Juan Bautista, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Juan de Matos Fragoso, *Reinar por obedecer* [Manuscrito]. Ejemplar consultado: BNE, MSS/17327.
- Diamante, Juan Bautista, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Juan de Matos Fragoso, *Reinar por obedecer*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, octava parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657, fols. 90r-106r.
- Diamante, Juan Bautista, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Agustín Moreto, *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. Gaston Gilabert, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020.
- González Martínez, Javier J., «La autoría de *Los valles de Sopenetrán* a la luz de la censura», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11.1, 2023, pp. 267-279. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.14>.
- Matos Fragoso, Juan de, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez, *El vaquero emperador*, en *Parte XXXIX de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1673, pp. 192-237.

Matos Fragoso, Juan de, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez, *El vaquero emperador* [Manuscrito]. Ejemplar consultado: BNE, Ms Res 129.

Matos Fragoso, Juan de, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.

Matos Fragoso, Juan de, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *La cortesana en la sierra* [Manuscrito]. Ejemplar consultado: BNE, MSS/16188.

Matos Fragoso, Juan de, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *La cortesana en la sierra*, en *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1667, pp. 93-131.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.