

**Una comedia en colaboración desatendida y el sitio de Barcelona (1651-1652):
*El padrino de su afrenta***

Alejandro García-Reidy
(Iemyrhd, Universidad de Salamanca)

La escritura de obras teatrales en colaboración fue una dinámica relevante en varias tradiciones dramáticas de la Europa moderna, como la inglesa, la española o la francesa.¹ En el caso hispánico, bien conocido es que, tras unos esporádicos ejemplos de esta práctica en 1619 y los años siguientes, fue a partir de la década de 1630 cuando se produjo la consolidación de la escritura de consuno como un recurso empleado por varios dramaturgos, aunque todavía minoritario en el conjunto de la actividad teatral. Según el recuento llevado a cabo por Roberta Alviti (2017, 15), la nómina de obras áureas en colaboración conocidas alcanza los ciento cuarenta y seis títulos. Este tipo de piezas, bastante desatendido por la crítica durante un tiempo, ha sido objeto de trabajos específicos en estas últimas décadas, sobre todo a partir del estudio de Ann L. Mackenzie (1993, 31-67). Esto ha permitido avanzar en el análisis de sus métodos compositivos, sistematizar su panorama bibliográfico y los problemas que presenta, identificar a los dramaturgos más dados a la colaboración y sus tendencias dominantes, conectar esta práctica con rasgos del campo literario barroco, editar comedias en colaboración, y adentrarse en el estudio más detallado de autores u obras concretas.

Ya en 2008 Alessandro Cassol (188) señalaba la necesidad de realizar un estudio detallado de cada obra escrita en colaboración para poder inferir valoraciones globales mejor fundamentadas. Este artículo se inserta en esta línea de trabajo al abordar una comedia desatendida hasta la fecha. Se trata de *El padrino de su afrenta*, atribuida a “dos ingenios” (Paz y Melia, 412) en el único testimonio conocido: un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss/17369, a donde llegó en el siglo XIX como parte de la biblioteca del duque de Osuna (Rocamora, 102). Hasta donde he podido averiguar, es una obra dramática áurea que, más allá de la inclusión de su título en diversos catálogos,² no ha merecido ningún tipo de atención por parte de los especialistas.

El manuscrito es una copia sacada por un único copista, cuya letra probablemente sea de la segunda mitad del siglo XVII (Greer y García-Reidy, 5265). La limpieza de la copia, con muy pocas correcciones *in itinere* (por ejemplo, dos versos mal copiados y tachados en el folio 16r o una corrección en una acotación del folio 62v), la gran claridad de la caligrafía, el detalle de la presencia del reclamo en el vuelto de cada folio, y la ausencia de cualquier huella material de su uso para la representación sugieren que nos encontramos no ante un autógrafo, sino ante una copia, posiblemente posterior en su ejecución en varios años a la composición original de la pieza. Estas características materiales permiten incluso plantear la posibilidad de que se trate de una copia destinada a la lectura, aunque no puede descartarse que se trate de una copia en limpio para una compañía teatral. Que fue una obra compuesta pensando en su representación en un teatro público lo demuestran rasgos como la mención en una acotación al uso de “*un palenque*

¹ Este trabajo se ha beneficiado de las ayudas de I+D+i “MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)” (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER “Una manera de hacer Europa”) y “Literatura y regionalidad en la España de los siglos XVI y XVII: las mujeres de la casa de Austria” (Proyexcel_00847, financiada por la Junta de Andalucía).

² Recogen el título los catálogos de Medel del Castillo (84), García de la Huerta (137), Arteaga (f. 279r), Mesonero Romanos (XLII), La Barrera (570) y Alviti (2006, 189).

desde la puerta al tablado” (*Padrino*, f. 8r) o los versos de despedida de la comedia, a cargo del gracioso Relincho: “Y aquí, señores, la comedia acaba. / Si mal ha parecido, / que la volváis a ver mañana os pido” (*Padrino*, f. 64r).³ La consulta de bases de datos como CATCOM (Ferrer Valls *et al.* 2022) o ASODAT (Ferrer Valls *et al.* 2019-2024) revela que actualmente carecemos de cualquier otra noticia de este título en las fuentes disponibles.

Peliaguado es el problema de la autoría de la pieza. Como he indicado, en el manuscrito se atribuye *El padrino de su afrenta* simplemente a “dos ingenios” (*Padrino*, f. 3r) tras el título y antes del elenco de personajes. Los catálogos no ofrecen ninguna propuesta de atribución.⁴ Esto genera dos grandes interrogantes autoriales: la identidad de quienes escribieron la pieza y la posible distribución del trabajo de creación. El primer problema radica en que solo contamos con la atribución a dos dramaturgos por parte del manuscrito para poder considerar la pieza como obra colaborada. Al ser una copia y no un original, carecemos de la huella material que supone la mano de los autores. Por otro lado, tampoco el texto de la comedia apunta a su condición de obra de consuno. Siempre hay que ser escépticos en lo referente a las atribuciones de textos dramáticos en los testimonios del siglo XVII. Este caso no puede ser una excepción. He llevado a cabo diferentes análisis empleando la estilometría léxica para intentar confirmar o desmentir esta autoría en colaboración con este recurso, pero sin poder llegar a resultados concluyentes: nada invita a pensar que la atribución a dos ingenios no sea cierta, pero actualmente no soy capaz de ofrecer indicios lo suficientemente objetivos y sólidos como para corroborar esta afirmación. Por un lado, al analizar cada acto de la comedia en relación con un amplio corpus de comedias áureas, los resultados no los vinculan con ninguno del centenar largo de dramaturgos con los que he contrastado el texto (figuras 1, 2 y 3). Tampoco se vincula ningún acto a los dramaturgos recogidos en ETSO (Cuéllar y Vega García-Luengos).

³ Modernizo la puntuación y ortografía de todas las citas de la comedia.

⁴ Véase las referencias en la nota correspondiente.

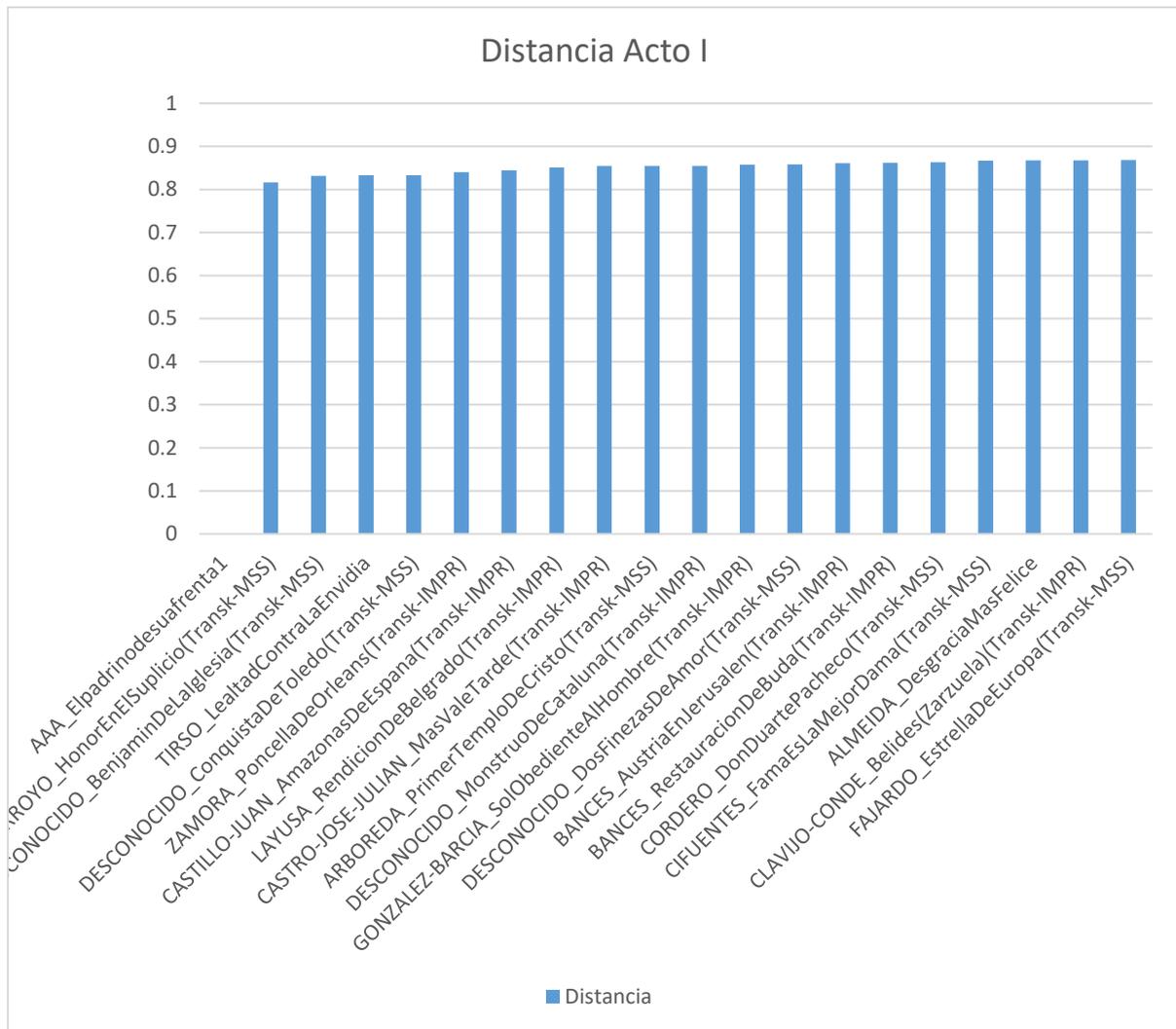


Figura 1: distancia de las palabras más frecuentes del primer acto de *El padrino de su afrenta* (Stylo, Classic Delta, 500 MFW, 0% culled)

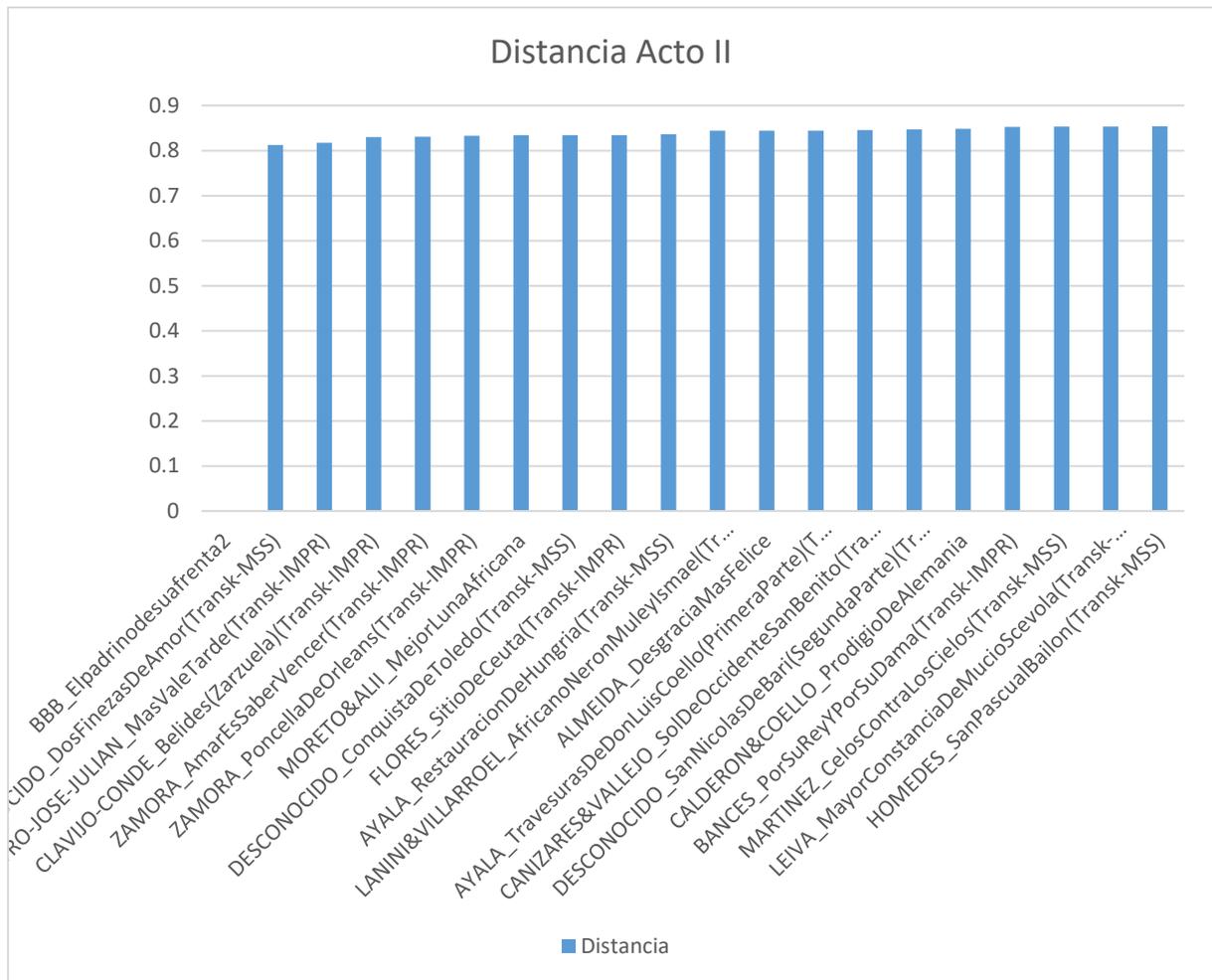


Figura 2: distancia de las palabras más frecuentes del segundo acto de *El padriño de su afrenta* (Stylo, Classic Delta, 500 MFW, 0% culled)

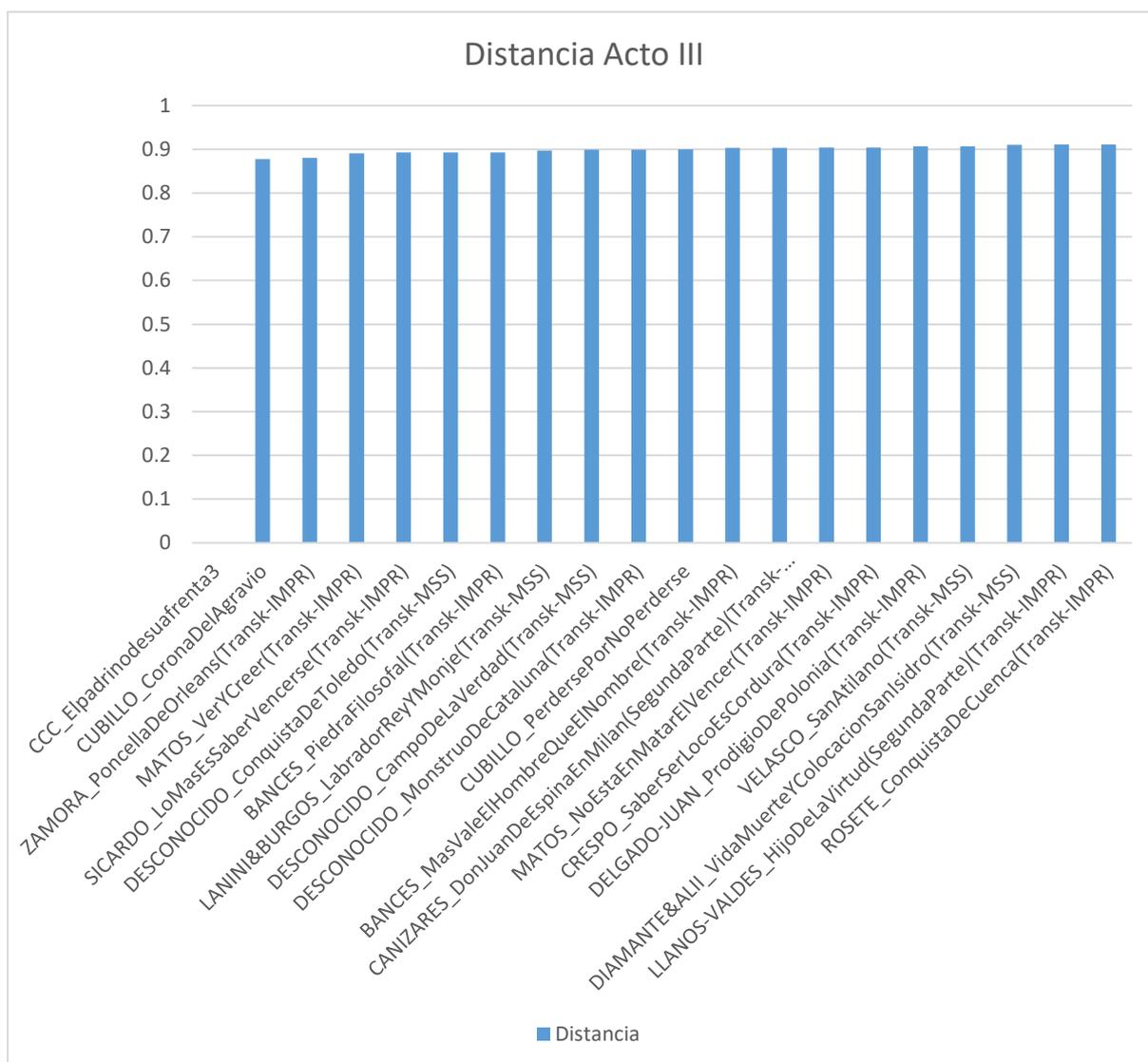


Figura 3: distancia de las palabras más frecuentes del tercer acto de *El padrino de su afrenta* (Stylo, Classic Delta, 500 MFW, 0% culled)

Nos encontraríamos ante una comedia de autores desconocidos y, por lo tanto, en la periferia del canon. Este es un aspecto de *El padrino desposado* que particularmente me interesa, pues documentaría uno o dos nuevos autores para el corpus de dramaturgos áureos que participaron de la práctica de la escritura en colaboración y cuya identidad desconocemos (García-Reidy 11-12). Lo que la estilometría apunta con claridad es que se trata de una obra que pertenece a la segunda mitad del siglo XVII, dato que confirma la temática de la obra, como enseguida comentaré. ¿Puede la estilometría léxica corroborar de por sí que fue una obra escrita por dos dramaturgos al carecer de un corpus de validación? Esta duda autorial se combina con la pregunta de cómo se llevaría a cabo el trabajo de creación si efectivamente se trató de una obra en colaboración. Más allá de si se siguió un método sincrónico o diacrónico para su elaboración (Alviti 2006, 167-170; 2017), se puede plantear una hipótesis respecto de la división del trabajo. Si dos son los autores vinculados a *El padrino desposado*, podemos partir de dos posibilidades: que uno de los poetas se encargó de dos actos y el otro tan solo de uno; o que cada poeta escribió un acto y medio de la comedia. Es lo que podemos llamar el problema de los dos cuerpos

en las colaboradas.⁵ Aquí la estilometría puede ofrecer una posible pista. He llevado a cabo una variedad de análisis con diferentes parámetros y corpus diversos (en tamaño y en naturaleza), y los resultados con análisis de clúster establecen a veces mayor cercanía entre el primer acto y el segundo, y otras veces, entre el primer acto y el tercero, como resumen en forma de dendrogramas (figuras 4 y 5).

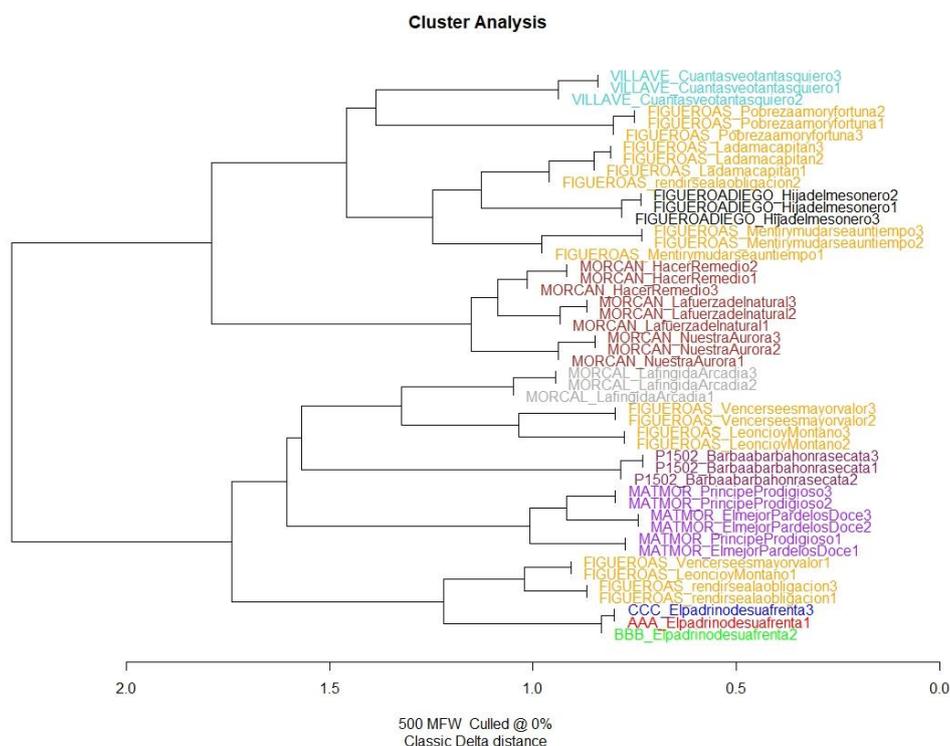


Figura 4: Dendrograma de un análisis de clúster de los actos de *El padrino de su afrenta* (Stylo, Classic Delta, 500 MFV, 0% cullid)

⁵ Esta es la distribución autorial de piezas atribuidas a dos ingenios de los que se conserva el autógrafo: la primera parte de *El africano Nerón. Muley, sitiador de Ceuta*, de Lanini Sagredo (I y parte de III) y Nicolás de Villarroel (II y parte de III) (Alviti 2006, 37-43); *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla*, de Lanini Sagredo (I y II) y Juan Claudio Hoz y Mota (III) (Alviti 2006, 55-63); *El mártir de Madrid*, de Mira de Amescua (I y III) y Belmonte Bermúdez (II) (Alviti 2006, 64-71); *La perla de Cataluña y peñas de Monserrate*, de Nicolás de Villarroel (I) y Lanini Sagredo (II y III) (Alviti 2006, 106-110); *Troya abrasada*, de Juan de Zabaleta (parte de I) y Calderón de la Barca (parte de I, II y III) (Alviti 2006, 128-137); *La viva imagen de Cristo*, de Cañizares (I y III) y Hoz y Mota (II) (Alviti 2006, 153-159), y *Yerros de naturaleza*, de Coello (I y parte de III) y Calderón (II y parte de III) (Alviti 2006, 160-166).

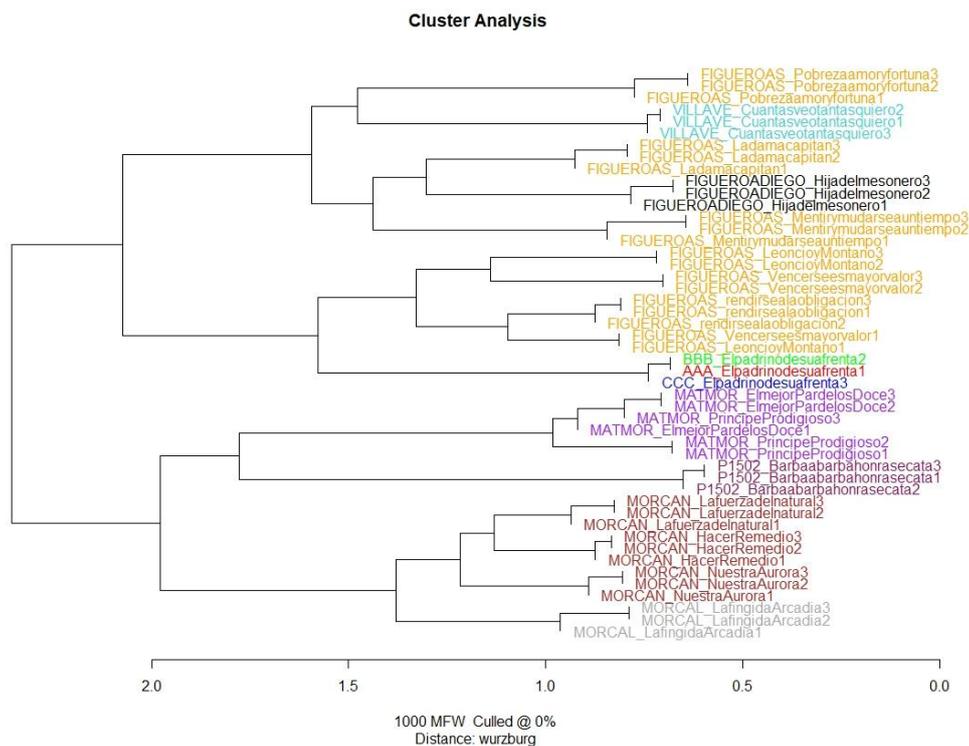


Figura 5: Dendrograma de un análisis de clúster de los actos de *El padрино de su afrenta* (Stylo, Wurzburg, 1000 MFW, 0% culled)

Ninguno de los análisis con diferentes parámetros ha establecido que la mayor cercanía se dé entre los actos segundo y tercero de esta manera. Esto permitiría plantear la hipótesis de que hubo dos poetas, cada uno responsable del acto segundo y tercero, y que pudieron distribuirse la elaboración del primer acto. Sin embargo, los intentos por hallar una señal autorial consistente a través de otros tipos de análisis han sido infructuosos al no tener un corpus de autoría compartida. El análisis mediante el método de los impostores apunta con algunos parámetros a que, en el primer acto, hay una mayor señal autorial del poeta del tercer acto que del segundo (figura 6), pero se invierte al emplear parámetros alternativos que deberían detectar la misma señal autorial (figura 7).

aguilar	alarcon	Anónimo1	Anónimo10	Anónimo11	Anónimo12	Anónimo13
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Anónimo14	Anónimo15	Anónimo16	Anónimo17	Anónimo18	Anónimo19	Anónimo2
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Anónimo20	Anónimo21	Anónimo22	Anónimo23	Anónimo24	Anónimo3	Anónimo30
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Anónimo4	Anónimo5	Anónimo6	Anónimo7	Anónimo8	Anónimo9	Arce
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.17
Armendariz	Belmonte	Beneyto	Boyl	bustos	calderon	Cancer
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.03	0.00
candamo	caro	castro	Cepeda	cervantes	Claramonte	coello
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
cubillo	Desconocido	Desconocido1	Desconocido10	Desconocido11	Desconocido12	Desconocido13
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Desconocido14	Desconocido15	Desconocido2	Desconocido3	Desconocido4	Desconocido5	Desconocido6
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Desconocido7	Desconocido8	Desconocido9	Diamante	DUDA	Duda	figueroa
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
FIGUEROADIEGO	FIGUEROAS	godínez	Góngora	Grajales	guedeja	hoz
0.00	0.03	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
JacintoLopez	Ianini	lope	Lope	Lopepalimpsesto	MatiasdelosReyes	MATMOR
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
matos	matosFragoso	meneses	mira	montalbán	montalban	monteser
0.00	0.04	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Morales	Moranany	MORCAL	MORCAN	moreto	P1502	Padrino2
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.83
Padrino3	POLOP	quevedo	Remón	rey	rojas	romanceroviejo
0.57	0.02	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Rosete	Salas Barbadillo	Salucio	Sanchez	solis	sorjuana	tarrega
0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
tirso	Turia	valdivielso	valdivieso	velez	VILLAVE	villegas
0.08	0.00	0.01	0.01	0.01	0.00	0.00
Vinas	virues	zamora	zarate	zayas		
0.00	0.00	0.12	0.00	0.00		

Figura 6: Resultado de un análisis con Impostores generales del primer acto de *El padrino de su afrenta*: véase “Padrino2” y “Padrino3” (Stylo, Wurzburg, 1000 MFW)

aguilar	alarcon	Anónimo1	Anónimo10	Anónimo11	Anónimo12	Anónimo13
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Anónimo14	Anónimo15	Anónimo16	Anónimo17	Anónimo18	Anónimo19	Anónimo2
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Anónimo20	Anónimo21	Anónimo22	Anónimo23	Anónimo24	Anónimo3	Anónimo30
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Anónimo4	Anónimo5	Anónimo6	Anónimo7	Anónimo8	Anónimo9	Arce
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Armendariz	Belmonte	Beneyto	Boyl	bustos	calderon	Cancer
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.07	0.00
candamo	caro	castro	Cepeda	cervantes	Claramonte	coello
0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
cubillo	Desconocido	Desconocido1	Desconocido10	Desconocido11	Desconocido12	Desconocido13
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Desconocido14	Desconocido15	Desconocido2	Desconocido3	Desconocido4	Desconocido5	Desconocido6
0.00	0.00	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00
Desconocido7	Desconocido8	Desconocido9	Diamante	DUDA	Duda	figueroa
0.00	0.00	0.00	0.10	0.15	0.00	0.00
FIGUEROADIEGO	FIGUEROAS	godínez	Góngora	Grajales	guedeja	hoz
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
JacintoLopez	Ianini	lope	Lope	Lopepalimpsesto	MatiasdelosReyes	MATMOR
0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
matos	matosFragoso	meneses	mira	montalbán	montalban	monteser
0.05	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Morales	Moranany	MORCAL	MORCAN	moreto	P1502	Padrino1
0.00	0.00	0.00	0.00	0.41	0.00	0.07
Padrino3	POLOP	quevedo	Remón	rey	rojas	romanceroviejo
0.00	0.19	0.00	0.00	0.00	0.01	0.00
Rosete	Salas Barbadillo	Salucio	Sanchez	solis	sorjuana	tarrega
0.01	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
tirso	Turia	valdivielso	valdivieso	velez	VILLAVE	villegas
0.03	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Vinas	virues	zamora	zarate	zayas		
0.01	0.00	0.47	0.00	0.00		

Figura 7: Resultado de un análisis alternativo con Impostores generales del primer acto de *El padrino de su afrenta*: véase “Padrino2” y “Padrino3” (Stylo, Classic Delta, 500 MFW)

Un análisis PCA con un corpus de obras en colaboración (figura 8) parece apuntar a una mayor cercanía entre el acto primero y segundo (pero se presentan más separados que entre el acto segundo y tercero, lo que entra en conflicto con el análisis de clúster). A su vez, el análisis mediante Rolling Classify acerca el primer acto al poeta del segundo, sin huella autorial del poeta del tercer acto (figura 9). Son inconsistencias que muestran las limitaciones que a veces surgen cuando intentamos hilar muy fino con datos limitados o deberse al hecho de que el primero sea un acto colaborativo. Es imposible determinarlo con la información disponible.

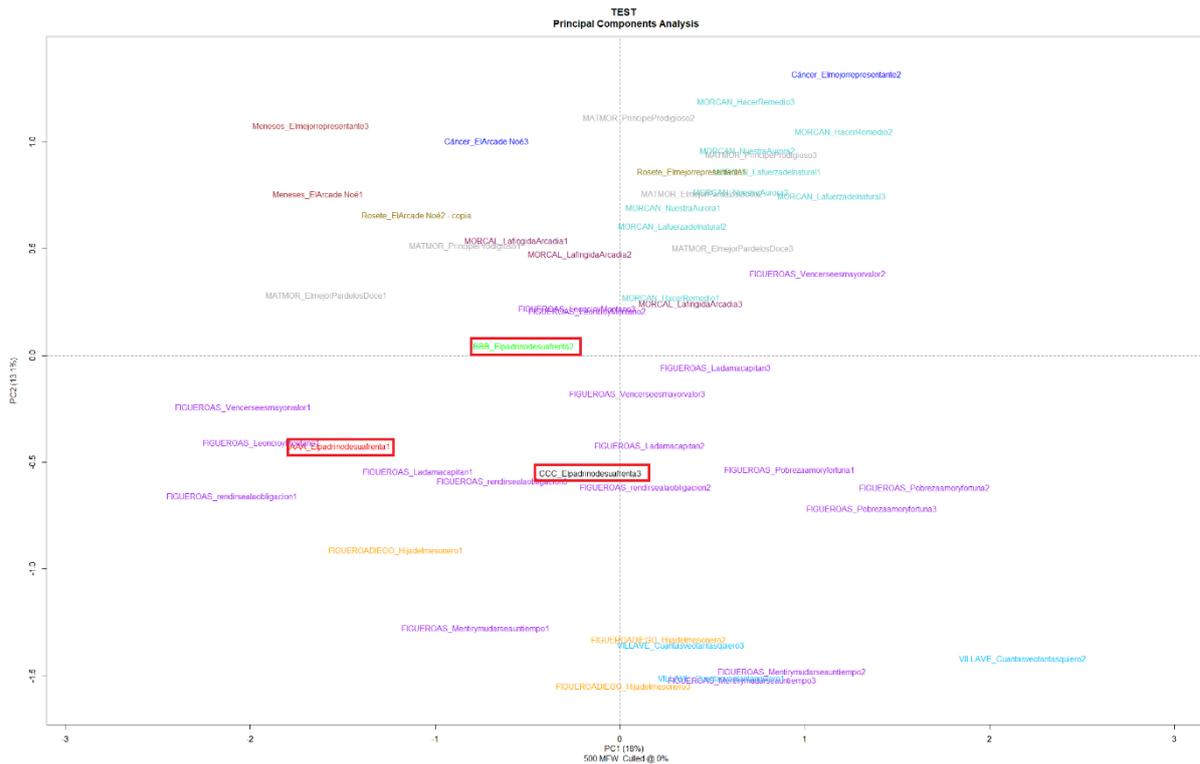


Figura 8: Análisis PCA (covalecne matrix) de cada acto de *El padrino de su afrenta* (Stylo, Classic Delta, 500 MFw, 0% culled)

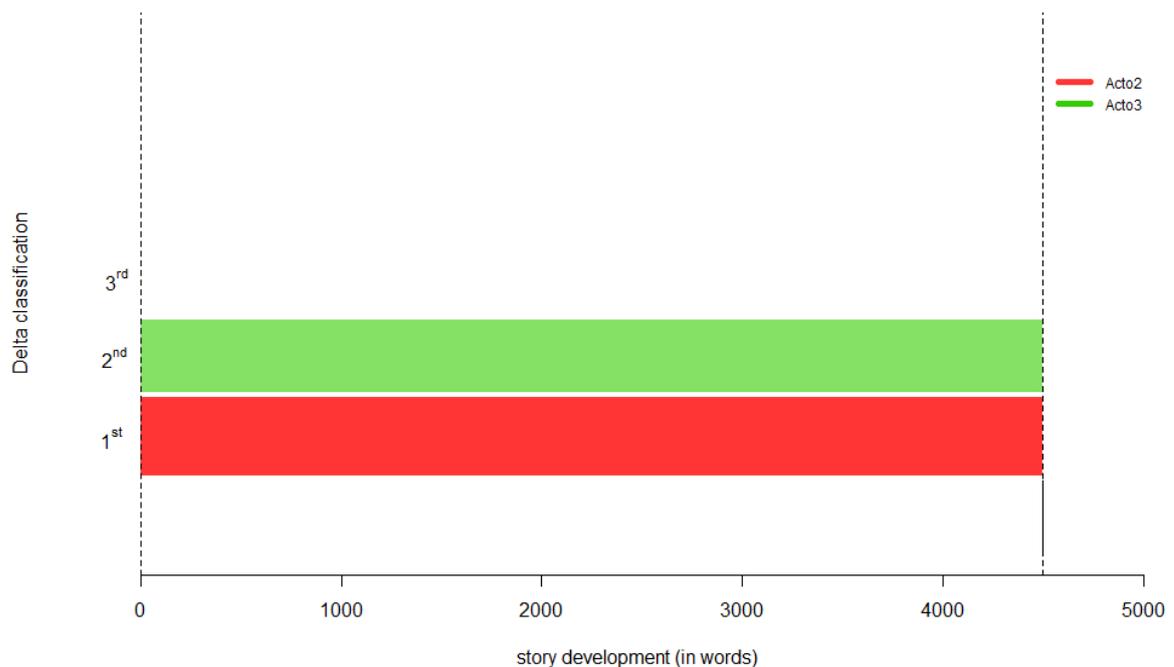


Figura 9: Resultado del análisis con Rolling Classify del primer acto de *El padrino de su afrenta* (Stylo, Classic Delta, 500 MFw)

La métrica, que puede servir como indicio autorial, no ayuda a arrojar luz sobre este aspecto. Como puede observarse en el esquema métrico de la comedia (tabla 1), no hay una diferencia sustancial en los usos de cada acto:

Tabla 1: Sinopsis por actos de la versificación de *El padrino de su afrenta*

<i>Pasaje</i>	<i>Forma estrófica</i>	<i>Nº de versos</i>
Jornada primera		
1-52	Quintillas	52
53-276	Romance <i>i-a</i>	224
277-460	Silva (mayormente pareados)	184
461-630	Décimas	170
631-902	Romance <i>a-o</i>	272
903-988	Romance <i>e-a</i>	86
Jornada segunda		
989-1164	Octavas reales	176
1165-1458	Romance <i>o-a</i>	294
1459-1674	Redondillas	216
1675-1856	Romance <i>u-e</i>	182
1857-1950	Romance <i>e-e</i>	94
1951-2040	Romance <i>a-e</i>	90
Jornada tercera		
2041-2136	Redondillas (+ carta prosa)	96
2137-2278	Romance <i>i-o</i>	142
2279-2382	Redondillas	104
2383-2432	Estancias	50
2433-2718	Romance <i>e-a</i>	286
2719-2810	Redondillas	92
2811-3018	Romance <i>i-o</i>	208
3019-3076	Silva de pareados	58

Si acaso, se podría argumentar que el poeta del segundo acto presenta una paleta métrica más convencional al presentar solo romances, redondillas y octavas reales, mientras que el poeta del tercer acto emplea una sonoridad métrica más variada con esas estancias y un cierre de comedia en silva de pareados. Puede ser tentador adjudicar alguno de los pasajes del primer acto con una forma estrófica como la silva o las décimas al poeta del tercer acto. Sin embargo, intentar establecer una propuesta de autoría de cada acto a partir de la métrica sería pura especulación sin fundamento. Los análisis estilométricos empleados tampoco descartan necesariamente la posibilidad de que en realidad estemos ante una comedia de autoría única: no son concluyentes, como he señalado. Por el momento solo podemos considerar *El padrino desposado* como una pieza de dos dramaturgos desconocidos a partir de la información del manuscrito.

No pretendo llevarme por el fetichismo autorial, de modo que, en lo que queda de artículo, presentaré el interés del contenido de *El padrino de su afrenta*, una pieza que pertenece al género del drama histórico y al subgénero de la comedia bélica, con su espectacularidad en la puesta en escena. Como señala Elena Martínez Carro (102), el drama histórico fue uno de los géneros frecuentados por los dramaturgos que trabajaron en equipo, en línea con los gustos teatrales coetáneos. Lo que hace destacar la obra que nos ocupa es el evento histórico que presenta en escena, de índole contemporánea: el sitio de Barcelona que tuvo lugar entre agosto de 1651 y octubre de 1652. Esta campaña militar marcó un punto de inflexión en la recta final de la sublevación de Cataluña o guerra *dels segadors* que se venía librando desde 1640, y que fue un episodio fundamental en la

guerra que desde 1635 libró la corona francesa contra la hispánica.⁶ Conxita Domènech (2016, 130) afirma que “la primera comedia histórica –y política– catalana y la única comedia sobre la *Guerra dels Segadors*” es la pieza anónima titulada *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*. La considera la única en el sentido de una comedia cuya trama se desarrolle en el marco de este conflicto y presente episodios del mismo, más allá de la inclusión de relaciones puntuales de hechos de esta guerra que encontramos en otras comedias coetáneas.⁷ *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* fue publicada en 1641 en Barcelona como suelta destinada a la lectura, a cargo del impresor Jaume Romeo, y fue escrita por un anónimo autor catalán que defendía el levantamiento militar del Principado y atacaba la crueldad contra la población local de las tropas dirigidas por el marqués de los Vélez (Domènech 2016, 98-140). A esta obra, única en el panorama teatral barroco por su relación con la sublevación catalana, debemos sumar ahora *El padrino de su afrenta*. Si *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* se escribió en el inicio de la guerra y desde una posición favorable a la insurrección popular, *El padrino de su afrenta* se centra en un episodio clave –el sitio de Barcelona– de lo que acabaría siendo la fase final del conflicto militar, y lo hace desde una posición a favor de las tropas encabezadas por Juan José de Austria. *El padrino de su afrenta* supone así una aportación a la representación dramática de la sublevación en Cataluña y conforma un díptico teatral –especular en lo cronológico y en lo ideológico– con *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*.

Como sucede tanto en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* como en la mayoría de los dramas históricos barrocos, *El padrino de su afrenta* se construye a partir de una doble acción que se intercala a lo largo de los tres actos: una, de naturaleza pública, basada en episodios históricos; y otra, de índole privada, que plantea una trama ficcional que desarrolla motivos propios de la Comedia Nueva. Dado el olvido al que ha estado sometido esta comedia, procedo a resumir brevemente su argumento. La obra se abre con el sitio de Barcelona ya iniciado, en las afueras de la ciudad. Allí se reencuentran dos caballeros amigos, don Félix y don César, que se conocieron como estudiantes en Pavía. Ahora coinciden como soldados del ejército de Felipe IV que busca retomar el control de Cataluña de manos francesas, al que se acaba de incorporar don Félix. Don César pone a su amigo al día de las novedades en la guerra contra el francés y cómo las tropas encabezadas por Juan José de Austria y el marqués de Mortara han empezado a sitiar Barcelona. Le invita asimismo a que se aloje con su gente en su casa, que no queda lejos de donde se encuentran. Tras una breve escena militar, en la que Juan José de Austria explica a sus generales la táctica que seguirán (sitiar la ciudad hasta que lleguen refuerzos por tierra y mar para poder asaltarla), volvemos a la acción privada. El espectador descubre que don Félix ha llegado acompañado por su criado, el gracioso Relincho, y por una dama, Leonarda. Esta está enamorada de don Félix, a quien entregó su honor bajo promesa de matrimonio. Sin embargo, don Félix no ha cumplido su palabra y, pese a este desdén, Leonarda sigue enamorada de él y lo acompaña en la guerra. En las afueras de Barcelona, cerca de la casa de don César, Leonarda se encuentra con una dama, Irene, quien ha huido de Barcelona con intención de refugiarse en el convento de Pedralbes después de que sus padres hicieran matar al galán del que estaba enamorada. Leonarda le pide a Irene que le haga compañía en casa de don César dado que ambas sufren por amor. En ese momento llegan a escena los dos galanes y se plantea el conflicto amoroso: don César se ha enamorado de la dama de su amigo, es decir, de Leonarda, mientras que don

⁶ Para el contexto histórico, véanse Elliott, Torres, Ruiz Rodríguez (131-177) y Meseguer i Bell.

⁷ Véase Domènech (2010, 143; 2016, 24-64). Para el entremés anónimo *Los labradores y soldados castellanos*, también vinculado con la guerra del *segadors* y que pudo concebirse en relación con *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, véase Domènech (2019).

Félix se enamora de Irene cuando la ve. A su vez, Irene se queda prendada de la gallardía de don César.

A partir de este momento, la trama privada avanzará con malentendidos típicos de los conflictos amorosos de la Comedia Nueva. Así, Irene le cuenta a Leonarda su interés por don César y que, aunque este se muestra cortés con ella y ella sospecha que él le corresponde, piensa igualmente que no se declara por vergüenza de que sea huésped en su casa. Leonarda intercede por ella, pero don César piensa que Leonarda se le está declarando y esto provocará una pequeña escena de tensión cuando el galán le confiese su deseo y Leonarda lo rechace. En la segunda jornada encontramos una escena nocturna que se desarrolla en la casa donde están todos alojados. Tanto don César como don Félix intentan hablar a solas con la dama a la que desea cada uno, solo para toparse los dos galanes el uno con el otro e inventar excusas de por qué andaban por la casa a solas de noche. Leonarda, a su vez, se entera de que su galán se ha prendado de Irene, lo que no hace más que aumentar su tormento, aunque sigue sin renunciar a su amor por él pese al evidente desinterés de don Félix.

La trama amorosa presenta un pequeño giro inesperado al inicio del tercer acto cuando don César recibe una carta de su tío. En ella le pide que, al formar parte del ejército español, localice a don Félix Pacheco porque este ha robado de su casa a la hermana de don César, a la que había criado tras la muerte de su padre, y ha entrado a formar parte del ejército en España. Aunque en la carta llama a esta hermana doña Isabel de Cardona, don César se da cuenta, por los datos que proporciona la misiva y por los acontecimientos, de que se trata de Leonarda. El que don César no hubiera reconocido a su hermana se explica por el hecho de que el caballero abandonó la casa familiar para ingresar en el ejército antes de que naciera su hermana. La comedia, por tanto, ha estado bordeando hasta este momento el motivo del incesto sin que el público haya sido consciente de ello (y, añadido, también se plantea una diferencia de edad entre don César y Leonarda que hasta ese momento no se había intuido). La carta actúa así como un pequeño *deus ex machina* que permite iniciar la restauración del orden amoroso al interponer una barrera infranqueable (o, mejor dicho, un tabú) a la pasión de don César, con lo que se esfuma gran parte del conflicto amoroso que se había desarrollado desde el primer acto. Curiosamente, no se enfatiza el deseo incestuoso, sino la pérdida del honor familiar que supondría para don César que su amigo no se casara con su hermana, lo que da título a la obra: “que por mi desdicha he sido / tercero en vuestros amores / y padrino de mi afrenta” (*Padrino* f. 59v). La situación se resuelve después de un conato de duelo, cuando don César y don Félix se cuentan todo lo que saben y acuerdan una solución restauradora del orden: don Félix acepta casarse con Leonarda para cumplir la palabra de esposo y que así la dama recobre su honor, mientras que don César ofrece su mano a Irene, en la que decidió poner su interés amoroso tras descubrir que Leonarda era su hermana.

Por consiguiente, la trama amorosa se organiza a partir de un esquema relacional entre cuatro personajes (Courderc, 167-216), con peripecias que se construyen a partir de motivos tradicionales: los dos amigos, la dama deshonrada pero fiel, el enamoramiento cruzado entre dos parejas, la escena nocturna, la carta, el duelo en el campo, etc. El único elemento interesante de esta construcción es la inesperada aparición del motivo del incesto, del que no se explora su potencial dramático. Tampoco el personaje del criado, Relincho, presenta rasgos particularmente llamativos ni novedosos en su función de gracioso, y es un personaje con un papel menor y mediocre en la obra. La trama y construcción dramática de *El padrino de su afrenta* es completamente tópica.

Mayor interés tiene, como he apuntado, el contexto histórico en el que se imbrica esta trama. La acción amorosa se desarrolla durante el asedio de Barcelona. Mientras que el segundo cuadro del primer acto muestra los primeros preparativos tácticos de Juan José

de Austria para sitiar Barcelona tras su llegada a la zona, lo que sucedió en octubre de 1651, el último cuadro representa, en una escena de gran pomposidad visual, la capitulación de la ciudad ante el general del ejército felipista y la entrega de las llaves de la ciudad: “*Entran en forma de ciudad cuatro maceros con ropas de paño rojo y detrás, con una de damasco carmesí, el jurado mayor, con una fuente en las manos y en ella las llaves de la ciudad*” (*Padrino*, f. 62v). Esto sucedió el 13 de octubre de 1652. En los versos finales de la comedia se alude a varias acciones militares que tuvieron lugar en torno a dicha fecha, como la toma de Mataró, Palamós, San Feliu y Girona. Octubre de 1652 representaría la fecha *post quem* de nuestra comedia. Dado el carácter noticioso de los acontecimientos históricos relatados o representados en escena, es verosímil suponer que la composición de *El padrino de su afrenta* tuvo lugar no mucho después de estos hechos. Incluso podría plantearse la hipótesis de que la obra fue escrita y estrenada en la parte final de la temporada teatral de 1652-1653 o en los inicios de la siguiente. Sin embargo, es complicado precisar la fecha de composición de la pieza con los pocos datos disponibles.

Los episodios del sitio de Barcelona que forman parte del universo ficcional de *El padrino de su afrenta*, a través de menciones de los hechos por parte de personajes y varias escenas bélicas, se centran en los meses finales del asedio, en 1652: el ataque fallido de las tropas francesas cerca de Montjuïc, vencidas por los soldados dirigidos por fray Juan Palavecino (abril); la llegada a Barcelona de las tropas del mariscal de la Mota (es decir, Philippe de La Mothe-Houdancourt), también en abril; la herida en combate del mariscal y su retirada a la ciudad de Barcelona (antes del 5 de mayo: ¿26 de abril?); la toma y ocupación del fuerte de san Feliu (12-20 de julio); derrota de una docena de barcos franceses encabezados por Monsieur la Ferrera que habían acudido a apoyar a los sitiados (¿4 de agosto?); victoria frente a un ataque francés encabezado por Monsieur de Santandreu (3-4 de septiembre); decisión del mariscal de la Mota de capitular y notificación a Juan José de Austria (3 de octubre); capitulación de Barcelona (13 de octubre de 1652). Frente a lo que sucede en *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, donde la trama ficcional corre paralela a los hechos históricos sin que realmente lleguen a cruzarse, los autores de *El padrino de su afrenta* trabaron mejor las dos acciones. La condición soldadesca de don César y don Félix les permite participar en algunos de los acontecimientos referidos. Así, los dos luchan en escena contra soldados franceses en la incursión repelida por fray Juan Palavecino al final del primer acto (como lee una acotación, “*Dispara, peléase con obstinación de ambas partes y los franceses se retiran de don César y don Félix*”, *Padrino*, f. 20r); don César refiere que participó en el rechazo de barcos franceses en apoyo de los sitiados, y los dos amigos también intervienen en los combates para repeler un ataque dirigido por Monsieur de Santandreu, donde don César es herido en el brazo derecho y auxiliado por don Félix.

Para dramatizar esta materia histórica, los autores de *El padrino de su afrenta* sin duda hubieron de echar mano de una o varias de las relaciones, impresas o manuscritas, que circularon en torno a la contienda militar en Cataluña. En la Biblioteca Nacional de España se conserva, bajo la signatura Mss/2383, un tomo titulado *Sucesos del año 1652* que reúne relaciones, cartas y otros documentos, tanto manuscritos como impresos, en torno a la fase final de la guerra en Cataluña (Gómez, 484). La larga relación manuscrita inicial (“*Prosigue el sitio de Barcelona el año de 1652 hasta que se rindió a las armas de su majestad*”, BNE, Mss/2383, ff. 1r-116r) recoge todos los episodios referidos en *El padrino de su afrenta*. Por ejemplo, en el final de la segunda jornada se relata la toma del fuerte de San Juan de los Reyes tras la rendición de las tropas francesas y cómo estas dejaron lista una mina que hicieron explotar. Los soldados españoles no cayeron en la trampa y, en represalia, asesinaron a los franceses por su traición:

Señor, la mayor traición
que ha podido imaginarse
el cielo ha manifestado
calificando tus partes.
Los franceses cavilosos,
viendo que es fuerza entregarse
a lo excelso de esas plantas,
implorando tus piedades,
con gran secreto, en el fuerte
capaz una mina abren
de mucha pólvora y luego,
para que más operase,
la atacan de gruesas piedras
pretendiendo maldad grave:
después de ponerse en cobro,
que la mina reventase
en daño de nuestra gente.
Pero no fue así, que antes
de marchar a la ciudad
manifestó sus maldades
y tus valientes soldados,
viendo una traición tan grande,
cerraron con los franceses,
cruels y pertinaces,
y, sin preservar ninguno
la saña de su coraje,
los degollaron, dejando
de cada golpe un cadáver.
Diez soldados de los nuestros
pecieron al volarse
la mina y también salió
volado el conde de Humanes,
con gran riesgo de la vida. (*Padrino*, ff. 41r-41v)

Este episodio sucedió el 19 de julio de 1652. La mencionada relación manuscrita (BNE Mss/2383, ff. 64v-65v) difiere solo en algunos pequeños detalles de lo relatado en el tablado:

En el ínterin que esto pasaba en el cuartel de Sanz, salieron todos los franceses del fuerte y nuestros rehenes, habiendo dejado una mina atacada y con cuerda encendida para que en breve rato que le ocupásemos se volcase con toda la gente que entrase dentro; y llegando el Conde de Humanes a la parte donde estaba, que era en la plaza de armas, viendo la tierra movediza y fresca reparando en ello y preguntándolo qué era, le respondió el cabo que era la sepultura del Marqués de Camarasa, que tuviesen mucho cuidado con ella, que ellos enviarían por el cuerpo con el rescate.

A los franceses que bajaron a ver al Marqués de Mortara les convidó a almorzar; no lo aceptaron, antes dieron mucha prisa para irse. Hicieronlo acompañados de Don Manuel de Aguiar, Don Juan de Balboa y Don Pedro de Porras, tenientes de

maese de campo general. Llegando al fuerte a incorporar con los que iban marchando con Don Ventura de Tarragona la vuelta de San Beltrán, dio fuego la mina y reventó tan gran cantidad de piedras, que pareció se había revuelto toda la montaña, a tan bien tiempo que aún no había entrado dentro Don Cristóbal Caballero, del tercio de Lisboa, que le había de ocupar, más que un soldado solo, que voló hecho 1000 añicos. Con esta vista, el ejército empezó a clamar: “¡Traición, traición!”, cerrando con los franceses caballería y infantería. Degollados murieron más de 260 sin que los cabos dichos que los convoyaban los pudiesen defender ni resistir, y todos los que quedaron con vida llevaron presos al cuartel de Sanz.⁸ (Gómez, 374-375)

Esta relación se atribuye a Pedro de la Mota Sarmiento (Simón Díaz, 496), mayordomo de Juan José de Austria que escribió otras relaciones de años precedentes por mandato de su señor. ¿Sirvió una versión de dicha relación como fuente para los autores de *El padrino de su afrenta*? Quizá. Lo que está claro es que *El padrino de su afrenta* se escribió a partir de noticias para ofrecer una reconstrucción ficcional, pero informada, de varios episodios del sitio.

Este trasfondo bélico de la trama amorosa cumple una obvia función propagandística. Los capitanes del bando felipista, como el marqués de Mortara o el conde de Haro, demuestran constantemente su valentía y buen saber militar. Dentro de la retórica del elogio sobresale Juan José de Austria, presentado desde el arranque de la obra como “príncipe perfecto” de quien “no es posible callar vuestras victorias, / de que ya están colmadas las historias” (*Padrino*, f. 10r). *El padrino de su afrenta* se enmarca así en la literatura propagandística del hijo ilegítimo de Felipe IV que circuló tras su victoria en Cataluña. No podía ser de otra manera si la fuente principal de la obra fuera la citada relación de sus hechos redactada por su propio mayordomo. Si la anónima *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña* fue escrita a inicio del conflicto por un defensor de la rebelión de los catalanes que presentó las tropas castellanas como el enemigo, en *El padrino de su afrenta* el tono es claramente de celebración de victoria de las tropas felipistas. Aquí, de hecho, el antagonismo no es entre catalanes y castellanos, sino entre españoles y franceses. Solo una vez se menciona el gentilicio catalán en el contexto del conflicto bélico y se emplea para aludir a una leva de tropas que se ha hecho en Tarragona para acudir en ayuda de Juan José de Austria:

Don Baltasar Pantoja, con ufana
diligencia, me avisa
que de Aragón, marchando a toda prisa,
viene un trozo de gente numeroso
y que otro se levanta belicoso
de catalanes dentro en Tarragona,
que conducirá juntos su persona. (*Padrino*, f. 10v)

Ninguna vez se usa el término “castellano” en la comedia, mientras que constantes son las referencias a españoles y franceses para describir a los dos bandos en guerra: trece veces se emplea “España” o “españoles” y veinticuatro veces, “Francia” o “franceses”. Sirva como ejemplo de la antítesis los respectivos gritos de guerra de un verso del tercer acto: “DENTRO ¡Santiago! OTROS ¡San Dionís!” (*Padrino*, f. 45v). Funciona así un discurso de identidad política articulado en torno al concepto de España, como sucede en

⁸ Retoco la puntuación en algunos lugares.

otras comedias áureas (Ballester Rodríguez, 311-334). Nos encontramos, pues, ante un paradigma ideológico muy distinto al de *La entrada del marqués de los Vélez en Cataluña*, lo que refleja la complejidad de un conflicto bélico con múltiples aristas políticas. *El padrino de su afrenta* refleja cómo la oposición inicial entre sectores catalanes y la política de Olivares como eje del conflicto había quedado superada por el enfrentamiento militar entre la corona francesa y la hispánica que se venía desarrollando desde 1635, y que continuaría activo durante los siguientes años, así como por la necesidad –en el momento de la escritura del drama– de restablecer la paz social dentro de la corona hispánica con una reintegración no punitiva de los sublevados.

En conclusión, *El padrino de su afrenta* es una comedia que no supone ninguna aportación significativa a la historia del teatro barroco español en lo que atañe a su conflicto amoroso, más allá de bordear una relación incestuosa a la que realmente no se le saca partido dramático. Más importante es su condición de drama histórico basado en un episodio fundamental de la guerra *dels segadors* dado que viene a complementar la única comedia en castellano que hasta la fecha se conocía cuya acción se desarrollaba en este conflicto clave del siglo XVII. Por el momento, la autoría de *El padrino de su afrenta* se mantiene bajo el velo del anonimato y, aunque no se pueda aportar todavía pruebas objetivas de que realmente fue escrita por dos poetas, como indica el único testimonio conocido, tampoco hay ningún indicio en el texto que nos permita poner en duda que fuera fruto de un trabajo a dos manos. Esta comedia ilustra así una doble naturaleza –comedia anónima manuscrita y comedia en colaboración– que durante bastante tiempo ha despertado poco interés entre los investigadores. Aunque no todas las piezas que cumplan alguna de estas condiciones supongan hitos dramáticos que nos obliguen a reescribir parcelas de la historia del teatro, *El padrino de su afrenta* ejemplifica cómo incluso una pieza mediana en algunos aspectos de su ejecución puede suplir alguno de los numerosos vacíos que todavía aquejan nuestro conocimiento y, por lo tanto, nuestro relato crítico del teatro áureo y su apasionada relación con la historia.

Obras citadas

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione: catalogo e studio*. Firenze: Alinea Editrice, 2006.
- . “El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía.” En Juan Matas Caballero ed. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. 15-27.
- Arteaga, Joaquín. *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss/14698.
- Ballester Rodríguez, Mateo. *La identidad española en la Edad Moderna 81556-1665). Discursos, símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 2010.
- Cassol, Alessandro. “Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas.” En Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 185-195.
- Couderc, Christophe. *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2024, <<http://etso.es>>.
- Domènech, Conxita. *La Guerra dels Segadors en comedias y en panfletos ibéricos. Una historia contada a dos voces*. Tesis Doctoral, University of Colorado, 2010.
- . *La Guerra dels Segadors en comedias y en panfletos ibéricos. Una historia contada a dos voces*. Kassel: Reichenberger, 2016.
- . “Entremés de los labradores y soldados castellanos (1641): los tercios felipistas en la Cataluña de la Guerra dels Segadors.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 43.2 (2019): 269-290.
- Elliott, John H. *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain (1598-1640)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Ferrer Valls, Teresa et al. *ASODAT. Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español*, 2019-2024, <<https://asodat.uv.es>>.
- . *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM*, 2022, <<http://catcom.uv.es>>.
- García de la Huerta, Vicente. *Theatro Hespáñol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- García-Reidy, Alejandro. “La muerte del autor atribuido en el teatro áureo.” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 930 (2024): 9-12.
- Gómez, Antonio. *Con balas de plata IV. 1651-60. Italia y Cataluña*. Madrid: Difundia, 2019.
- Greer, Margaret, y García-Reidy, Alejandro dirs. *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022. <<http://manos.net>>.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- Martínez Carro, Elena. “El arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro.” En María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro eds. *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018. 80-111.

- Medel del Castillo, Francisco. *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*. Madrid: Imprenta de A. de Mora, 1735.
- Meseguer i Bell, Pol. *El setge de Barcelona de 1651-1652. La ciutat condal entre dues corones*. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- Mesonero Romanos, Ramón de. "Índice alfabético de las comedias, tragedias y autos y zarzuelas del antiguo teatro español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740)." En *Dramáticos posteriores a Lope de Vega. Tomo 2*. Madrid: Rivadeneyra, 1859. XXIII-LI.
- El padrino de su afrenta*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss/17369.
- Paz y Melia, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Tomo I*. Segunda edición revisada por Julián Paz Espeso. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- Rocamora, José María. *Catálogo abreviado de manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1882.
- Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*. Madrid: Dykinson, 2009.
- Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo XV*. Madrid: CSIC, 1992.
- Sucesos del año 1652*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss/2383.
- Torres, Xavier. *La Guerra dels Segadors*. Lleida: Pagès editors, 2006.