

**La autoría de *Solo el piadoso es mi hijo*.
Detectores digitales y analógicos para no dejarse
confundir por los propios dramaturgos**

Germán Vega García-Luengos
(Universidad de Valladolid)

1. Introducción

Mi interés por *Solo el piadoso es mi hijo* vino como consecuencia de la pandemia de COVID-19, que tanto influyó en nuestras vidas desde que en diciembre de 2019 se empezó a conocer la facilidad con que se propagaba y los estragos que causaba en la salud de los afectados, así como en el sistema sanitario. De repente, experimentábamos en propia carne lo que debieron suponer las pestes en las sociedades del pasado, mucho peor preparadas para hacerles frente. Surgió en mí la curiosidad por saber si en el teatro del Siglo de Oro, del que llevaba tantos años estudiando distintos aspectos, existían obras, pasajes, que acusaran ese grave problema para la salud y la mentalidad de quienes lo producían y consumían.

Estaba convencido de que las pandemias tenían que estar bastante presentes en esa manifestación artística que de alguna manera se había constituido en un espejo, idealizante o deformador —según el género—, de la vida de los españoles. Me había acostumbrado a encontrarlo todo en él, dada la enormidad del repertorio conservado y la capacidad que tuvo de teatralizar cualquier aspecto de la realidad, no solo de la experimentada a través de los sentidos, sino también de la pensada o imaginada. Creía que tenía que haber un número suficiente de obras en que las pestes estuvieran presentes, como ocurría en otros grandes capítulos del teatro universal. Es el caso de *Edipo Rey*: la terrible peste que asola a Tebas pone a Edipo ante la terrible evidencia de que ha matado al rey Layo y se ha casado con su madre Yocasta. También el de *Romeo y Julieta*: el cierre perimetral que afecta a Verona por la peste impide que el mensajero viaje a Mantua y advierta a Romeo que Julieta no estaba muerta, sino que había tomado una droga para parecerlo y librarse así del matrimonio obligado con Paris; pero al faltar el aviso, el desolado amante cree que ella ha fallecido, lo que provoca su suicidio y este a su vez el de Julieta.

De regreso a las relaciones del teatro clásico español con las pestes, es claro que fueron importantes para su historia externa. Cuando sobrevenían se suspendían las comedias —como, por otra parte, ocurría con frecuencia en el Londres de Shakespeare. Y era entonces cuando arreciaban las voces de los moralistas enemigos de las representaciones públicas para que no se autorizaran; pero terminaban haciéndolo, entre otros razones fundamentales, porque sin ellas no se podía atender a los enfermos y necesitados, ya que los ingresos de una buena parte de los corrales ayudaban al sostenimiento de hospicios y hospitales. Esta dedicación fue un factor clave para la supervivencia del teatro, porque las voces en contra eran altas y poderosas. Una de ellas fue la de Juan de Palafox, obispo de Puebla, quien en 1646 arremetía duramente contra el teatro, igualándolo, precisamente, a la peste: «El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la república, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos, hijos de la idolatría y gentílica ceguera, que con todos estos títulos, y otros más infames, las definen los santos es sus tratados» (Palafox: 206-207).

Pero lo que yo buscaba era analizar el comportamiento de la peste como motivo o tema de las obras. Y ahí la sorpresa fue comprobar que algo tan importante en la vida de

los españoles de aquel tiempo influyó aparentemente poco en los contenidos de las obras conservadas, con ser estas muchas. A pesar de la atención puesta en la búsqueda, facilitada además por las bases de datos de texto completo con las que hoy contamos¹, solo logré dar con una pieza en que la peste adquiere un cierto protagonismo. Se trata de la titulada *Solo el piadoso es mi hijo* en las muchas ediciones antiguas localizadas. Tal es su presencia que en algunas de ellas se le añade como segundo título *Y peste de Milán*. En efecto, el marco histórico de referencia, totalmente fantaseado y manipulado, es la gran peste (bubónica) de Milán de 1629-1631, de resultas de la cual se calcula que la ciudad pasó de 130.000 a 65.000 habitantes. Es la misma terrible pandemia que aparece en *Los novios* de Lorenzo Manzoni (1827).

2. Puesta en escena y difusión impresa

Nos consta que la compañía de Antonio de Escamilla representó en el corral del Príncipe el 7 de noviembre de 1661 (según Shergold y Varey, o al día siguiente, según Pérez Pastor), para celebrar el parto de la Reina (ver Ferrer), una comedia que la certificación notarial denomina *El más piadoso es mi hijo*², que no parece arriesgado identificar con la que nos ocupa.

Ya con el título de *Solo el piadoso es mi hijo* apareció publicada en 1666, en el undécimo lugar de la *Parte XXIV* (Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga; a costa de Juan de San Vicente) de la colección conocida como *Nuevas escogidas*. El libro salió de la imprenta de Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, costeadado por Juan de San Vicente.



Figura 1. Portadas de la *Parte XXIV* (1666) de *Nuevas escogidas*, y de la comedia *Solo el piadoso es mi hijo*.

¹ Para este tipo de pesquisas son muy útiles TESO (Simón Palmer), CORDE (Real Academia Española de la Lengua) y, muy especialmente, TEXORO (Cuéllar y Vega García-Luengos), por el enorme volumen de obras dramáticas auriseculares que contiene, cerca de 3.000.

² Héctor Urzáiz (2002: 141) apunta que fue «estrenada en Madrid el 22 de septiembre de 1661», sin que me haya sido posible conocer la fuente de esta información.

Ejemplar de la BNE: T-i/16(XXIV)

En su portada se hace constar que es obra de «Tres ingenios», cuyas identidades y orden de participación se especifican en la «Tabla de las comedias que contiene este libro», pero es cuestión de la que se tratará más adelante, por ser uno de los objetivos principales del presente trabajo.

La obra tuvo una venturosa trayectoria en el formato de *suelta*, de la que he localizado hasta diez ediciones, en cuyas portadas figura la atribución a «Matos, Villaviciosa y Avellaneda» (nombrados así, en este orden y solo por los apellidos). Dos no llevan pie de imprenta, y probablemente corresponden al siglo XVII. A una de ellas pertenece el ejemplar T/14815/19 de la BNE (20 hs. sin numerar. Signaturas A-E4)³. La otra lleva el número de serie 172 en el encabezamiento⁴, y podría pertenecer a la colección del *Jardín ameno*, posibilidad que se ve respaldada por el *Índice* de Fajardo, que acompaña este título con la nota indicativa de que lo tenía la librería de los Herederos de Gabriel de León (Cruickshank y McKenzie: 309). Aunque ese mismo número de serie consta en la comedia de Godínez *Acertar de tres la una*, no son excluyentes estas repeticiones. La obra continuó su singladura en las imprentas del siglo XVIII, de las que nos han llegado al menos ocho sueltas, en cuyas portadas se reproduce el mismo título, solo o acompañado de *Peste de Milán*. He localizado ediciones sevillanas de Francisco de Leefdael y de la Viuda de Francisco de Leefdael (ambas con el título incrementado); madrileñas de Juan Sanz y Antonio Sanz (1747); barcelonesas de Suriá y Burgada, y Carlos Sopera (1772); salmantina de la Imprenta de la Santa Cruz; y valenciana de Tomás y Joseph de Orga (1781).

3. Una historia de enredo político, peste y piedad

El comienzo de la acción nos sitúa a la vista de Milán, que está en cierre perimetral porque hay peste. Hasta sus murallas ha llegado Enrique, que es un caballero extremeño, junto con su criado Ratón.

ENRIQUE	Este, sin duda, es Milán.
RATÓN	Cerradas las puertas tienen, como en esotros lugares.
ENRIQUE	Es diligencia que siempre se hace cuando peste corre, porque el contagio no llegue. (h. 217r) ⁵

De inmediato presencian cómo echan de la ciudad a un contagiado, que resulta ser Alberto, el duque de Verona.

<i>Dentro voces</i>	Echadle de la Ciudad, que no es bien que en ella quede, pues le ha tocado el contagio.
---------------------	--

³ Agradezco a Marta Vizcaíno, de la BNE, la información sobre esta suelta.

⁴ La existencia de este único ejemplar localizado me fue comunicada en 2010 a través de email por Miguel Ángel Santiago Alonso, profesor de Lengua en el Instituto de Algete, quien la habría adquirido en un mercadillo junto con otros impresos del siglo XVII.

⁵ Las citas de pasajes de la obra se harán por la edición de la *Parte XXIV* (1666) de *Nuevas escogidas*, que presenta hojas numeradas sobre el recto. He modernizado las grafías y he puntuado de acuerdo con el sentido.

Sale un soldado arrojando a Alberto [...]

ALBERTO Valedme, cielos, valedme.
SOLDADO Perdona, señor, perdona,
que del Senado son leyes,
que fuera del muro mueran
cuantos el contagio ofende. (h. 217v)

Salen también sus hijos Laurencio y Astolfo, que en una escena de notable patetismo se niegan a socorrerlo. Esto dice Laurencio, el mayor:

Perdona,
que aunque así nos enterneces,
vence la muerte al amor,
que es espantosa la muerte. (h. 217v)

Padre e hijo intercambian largos parlamentos, que concluyen con el abandono del enfermo por parte del primogénito:

ALBERTO Laurencio, Laurencio, hijo,
¿es posible que me dejes?
LAURENCIO Sí, que es amable la vida
y es horrorosa la muerte. (h. 218r)

Las súplicas al otro hijo, Astolfo, obtienen el mismo resultado, tras demorarse en súplicas y argumentaciones:

ASTOLFO [...] Bien sabe, padre y señor,
Dios lo que tu Astolfo siente
al desampararte así,
mas es fuerza que te deje.
Tu postrera bendición
me da, que aunque aquí la espere,
tan apartado de ti,
Dios permitirá que llegue.
ALBERTO Ay, hijo ingrato y traidor,
vete de mis ojos, vete.
Pues que en ti no hay piedad,
de mí bendición no esperes.
ASTOLFO No importa el irme sin ella,
que es espantosa la muerte. (h. 218r-v)

Sí que lo socorre, aun a riesgo de la vida, el caballero español:

ALBERTO ¿Y si mueres por tocarme?
ENRIQUE La piedad el temor vence,
que la piedad siempre es cierta
y el morir es contingente.
Y cuando yo, noble anciano,
muera por favorecerte,
gano en morir, y es más dicha,

supuesto que más merece
 el que muere de piadoso,
 que el que vive de inclemente. (h. 221r)

Enrique lleva al duque en brazos a una ermita, de donde desaparece, preso de sus enemigos los Fiesco, que lo tienen recluido en un castillo, del que lo liberará precisamente Enrique. Alberto, duque de Verona, llega justo a tiempo de decidir quién sucederá a su hermano el duque de Milán, recién fallecido, al contraer matrimonio con Margarita, la heredera. Todos asumen que la suerte recaerá en Laurencio o Astolfo, sus hijos naturales, pero a las palabras de autopromoción de cada uno de ellos, Alberto responde:

Ya sé
 lo que a los dos he debido.
 Y pues la piedad me llama
 al mayor acierto mío,
 quien me libró de la peste,
 quien me sacó del castillo,
 piadosamente, fue Enrique.
 Y puesto que supo fino
 socorrerme como a padre,
 con la piedad que repito,
 para el premio y para el cielo
solo el piadoso es mi hijo.
 Decid todos: ¡Viva Enrique! (hs. 236r-v)

Así pues, el piadoso caballero extremeño se casará con Margarita y será proclamado duque de Milán.

Es una comedia interesante, con puntos fuertes como el ya apuntado de la presencia de la peste en las primeras escenas, y las diversas respuestas para hacerle frente: aislamiento mediante cierre perimetral, entrada a la ciudad solo por el acceso de registro, expulsión de los contagiados, procesiones y rogativas, etc. Sin embargo, en esta ocasión, lo que más me ha atraído es su peculiar, e inesperado, problema de autoría, muy oportuno para que entendamos que en cuestiones de autorías hay que estar siempre alerta, sin que nos creamos nada *a priori*.

4. La autoría de *Solo el piadoso es mi hijo*

Como se adelantó, en la portada de la primera edición fechada, la de la *Parte XXIV* (1666), se hace constar «De tres ingenios», aunque en la «Tabla» del volumen se especifican sus nombres y apellidos: «11. Solo el Piadoso es mi hijo. *La primera jornada, de D. / Iuan de Matos. La segunda, de Don Sebastián de Villa- / viciosa. La tercera, de Don Francisco de Auellaneda, / fol. 217*». Son los mismo autores, y en el mismo orden, que se nombran en los versos finales de la obra, de donde ha podido tomarlos el editor:

Y aquí, nobles mosqueteros,
 si os merecieren un vitor,
 Matos y Villaviciosa,
 y Avellaneda rendidos... (h. 236v)

La secuencia de apellidos se repite en los encabezamientos de las ocho sueltas del siglo XVIII localizadas, así como en los registros de J. I. Fajardo (1717) (Cruikshank y

Mackenzie, 2022: 309) y en el *Catálogo general de comedias* de A. Durán. Curiosamente, el *Índice* de Medel (1735) no hace constar ningún autor (Hill: 248). Pero aún sorprende más el cambio de orden que los colaboradores experimentan en La Barrera (584): «Solo el piadoso es mi hijo. -Tres ingenios: Matos, Avellaneda y Villaviciosa (Don Sebastián)». Fue esta divergencia por parte de un experto en bibliografía teatral de tan reconocida pericia la que hizo que me planteara abordar la cuestión, ahora que disponemos de nuevas herramientas digitales que permiten afinar más en las tareas autorales. Y el resultado me ha causado cierta sorpresa, al tiempo que daba más respaldo a dos creencias: la primera, presente desde el principio de mi contacto con la bibliografía teatral, es que en materia de atribuciones no hay que dar nada por seguro; la segunda, en cambio, se ha impuesto al trabajar con ETSO (Cuéllar y Vega García-Luengos) y percatarme de que estos problemas de autoría son aún mayores de lo que nos creíamos, con ser grandes, por afectar a piezas que nunca suscitaron la menor sombra de duda.

Las pruebas se han llevado a cabo en el entorno de ETSO, y han consistido en análisis estadísticos del léxico más frecuente de cada una de las tres jornadas. Para ello se ha utilizado Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont), una aplicación de R, que contrasta el léxico más frecuente de cada una de las jornadas con el de las 2.885 obras de unos 350 dramaturgos que conformaban el corpus (CETSO) en ese momento (14/05/2024), a fin de comprobar el grado de proximidad en el uso del léxico entre unos textos y otros. Los parámetros utilizados son los que la experiencia en la plataforma nos ha demostrado que tienen mayor eficacia. La afinidad entre los diferentes textos se expresa en tablas de distancia, calculadas con el método Classic Delta, versión propuesta por Burrows (2002) y 0 % culling, usando las 500 palabras más frecuentes de cada uno, con excepción de los dobles del tipo qué/que, cómo/como, cuál/cual, etc., cuya identificación resulta problemática en los textos procedentes de Transkribus (Cuéllar 2023). Cuanto más se acerca a 0,0 la distancia es mayor la afinidad. Solo se ofrecen las treinta obras con usos léxicos más cercanos a la jornada analizada de las casi 3.000 que se han procesado.

Solo el piadoso es mi hijo. JORNADA I			Solo el piadoso es mi hijo. JORNADA II			Solo el piadoso es mi hijo. JORNADA III		
Posición	Distancia	Posición	Distancia	Posición	Distancia	Posición	Distancia	Posición
1ª	DESCONOCIDO_BerndlerDeItalia(Impreso)	1ª	MATOS_DevociónDelÁngelDeLaGuardia	1ª	AVELLANEDA_CapuchinoEscocés(SegundoSañalejo(Manuscrito)	1ª	0,8302018	0,8302018
2ª	BANCES_SañalejoDeArboleda(Impreso)	2ª	MATOS_RazonVeneciaPorPoder(Impreso)	2ª	MATOS_VeneciaPorPoder(Impreso)	2ª	0,8413429	0,8413429
3ª	VADILLO_PrincipioDeLaInquisición(Manuscrito)	3ª	MATOS_VeneciaDeEnteIndio(Impreso)	3ª	MATOS_VeneciaDeEnteIndio(Impreso)	3ª	0,8570085	0,8570085
4ª	GARCÍA-PRADO_PachecoPalomeques(Manuscrito)	4ª	MATOS_LetraDelCielo(Impreso)	4ª	MATOS_LetraDelCielo(Impreso)	4ª	0,8713669	0,8713669
5ª	FOLCH-CARDONA_LoMejorEsLoMejor(Manuscrito)	5ª	LANNINI&BURGOS_LabradorReyYMonje(Manuscrito)	5ª	LANNINI&BURGOS_LabradorReyYMonje(Manuscrito)	5ª	0,8781659	0,8781659
6ª	MATOS_NuevoMundoDeCastilla(Impreso)	6ª	MATOS_HijoDeLaPiedad(Impreso)	6ª	MATOS_HijoDeLaPiedad(Impreso)	6ª	0,8811685	0,8811685
7ª	MATOS_TraidorContraSuSangre(Impreso)	7ª	BELMONTE&ALU_AUnTiempoRey(Impreso)	7ª	BELMONTE&ALU_AUnTiempoRey(Impreso)	7ª	0,88153615	0,88153615
8ª	MORETO&MATOS_SegundoMoises	8ª	MATOS_NuevoMundoDeCastilla(Impreso)	8ª	MATOS_NuevoMundoDeCastilla(Impreso)	8ª	0,8819611	0,8819611
9ª	BANCES_MasVaElHombreQueElNombre(Impreso)	9ª	MATOS_JobDeLasMujeres(Impreso)	9ª	MATOS_JobDeLasMujeres(Impreso)	9ª	0,8842728	0,8842728
10ª	VERA_TriunfoDeUlith	10ª	ARBOREDA_ArcoDePaDelCielo(Impreso)	10ª	ARBOREDA_ArcoDePaDelCielo(Impreso)	10ª	0,886133394	0,886133394
11ª	LANNINI&BURGOS_LabradorReyYMonje(Manuscrito)	11ª	VILLAVICIOSA&MATOS&ZABALETA_AmorHaceHablarLosMudos(Impreso)	11ª	VILLAVICIOSA&MATOS&ZABALETA_AmorHaceHablarLosMudos(Impreso)	11ª	0,8886011	0,8886011
12ª	BANCES_EsclavoEnGrillosDeOro	12ª	AVILA-FERNANDO_TodoCabeEnLoPosible(Impreso)	12ª	AVILA-FERNANDO_TodoCabeEnLoPosible(Impreso)	12ª	0,88781423	0,88781423
13ª	MORETO&CANCER&MATOS_BrutoDeBabilonia	13ª	MORETO&MENESES&MATOS_OponerseAlasEstrellas	13ª	MORETO&MENESES&MATOS_OponerseAlasEstrellas	13ª	0,8882361	0,8882361
14ª	VILLARROEL_MujerAngelYMilagro(Impreso)	14ª	DESCONOCIDO_PleitosDeHernanCortes(Manuscrito)	14ª	DESCONOCIDO_PleitosDeHernanCortes(Manuscrito)	14ª	0,888237355	0,888237355
15ª	MATOS&VILLAVICIOSA_ResedorCauvo(Impreso)	15ª	MATOS_VerganzaEnElDespenol(Impreso)	15ª	MATOS_VerganzaEnElDespenol(Impreso)	15ª	0,8906648	0,8906648
16ª	ARBOREDA_ArcoDePaDelCielo(Impreso)	16ª	MORETO&BELMONTE&MENESES_PrincipePerseguido	16ª	MORETO&BELMONTE&MENESES_PrincipePerseguido	16ª	0,8928514	0,8928514
17ª	DESCONOCIDO_CampoDeLaVerdad(Manuscrito)	17ª	ROSETE_TodoSucedehaRevel(Impreso)	17ª	ROSETE_TodoSucedehaRevel(Impreso)	17ª	0,8958099	0,8958099
18ª	MORETO&BELMONTE&MENESES_PrincipePerseguido	18ª	LLANOS&VALDES_HijoDeLaVirud(SegundaParte)(Impreso)	18ª	LLANOS&VALDES_HijoDeLaVirud(SegundaParte)(Impreso)	18ª	0,8983657	0,8983657
19ª	ZAMORA_NoMuerenQuienViveEnDios(Manuscrito)	19ª	MATOS_MaridoDeSuMadre(Impreso)	19ª	MATOS_MaridoDeSuMadre(Impreso)	19ª	0,8985398	0,8985398
20ª	LOPE_TiranoCastigado	20ª	GONZALEZ-BARCIA_TambienHayPiedadConCielos(Impreso)	20ª	GONZALEZ-BARCIA_TambienHayPiedadConCielos(Impreso)	20ª	0,8992096	0,8992096
21ª	MORETO&MATOS_PrincipeProdigioso	21ª	CAUDERON&MATOS_EmpenasDeUnPlumaje(Impreso)	21ª	CAUDERON&MATOS_EmpenasDeUnPlumaje(Impreso)	21ª	0,8994816	0,8994816
22ª	ARROYO_HonorEnElSuplicio(Manuscrito)	22ª	BANCES_CualEsFectoMayor(Impreso)	22ª	BANCES_CualEsFectoMayor(Impreso)	22ª	0,90069257	0,90069257
23ª	VILLAVICIOSA&MATOS&ZABALETA_VirgenDeLaFuensida(Impreso)	23ª	MATOS&DIAMANTE&VELEZUANA_CortesaEnLaSierra(Impreso)	23ª	MATOS&DIAMANTE&VELEZUANA_CortesaEnLaSierra(Impreso)	23ª	0,9009761	0,9009761
24ª	ZAMORA_CustodioDeHungria(Impreso)	24ª	DESCONOCIDO_SanNicolasDeBariSegundaParte(Impreso)	24ª	DESCONOCIDO_SanNicolasDeBariSegundaParte(Impreso)	24ª	0,901206877	0,901206877
25ª	DESCONOCIDO_SanNicolasDeBariSegundaParte(Impreso)	25ª	BANCES_QuienEsQuienPremiaLaMort(Impreso)	25ª	BANCES_QuienEsQuienPremiaLaMort(Impreso)	25ª	0,90465961	0,90465961
26ª	CALDERON&MATOS_TriunfoDeJose(Impreso)	26ª	MARTINEZ&ZABALETA&CANCER_RazonHacedichos(Impreso)	26ª	MARTINEZ&ZABALETA&CANCER_RazonHacedichos(Impreso)	26ª	0,9057346	0,9057346
27ª	LOPE&MATOS_NuestroSenorDeLaCandelaria(Manuscrito)	27ª	MATOS_MujerContraConsejo(Impreso)	27ª	MATOS_MujerContraConsejo(Impreso)	27ª	0,9089211	0,9089211
28ª	DESCONOCIDO_SanNicolasDeBariPrimeraParte(Impreso)	28ª	MATOS&AVELLANEDA_DivinoCabare(Impreso)	28ª	MATOS&AVELLANEDA_DivinoCabare(Impreso)	28ª	0,907874	0,907874
29ª	CANIZARES_DonJuanDeEspinaEnMilan(SegundaParte)(Impreso)	29ª	MORETO&MATOS_PrincipeProdigioso	29ª	MORETO&MATOS_PrincipeProdigioso	29ª	0,9081668	0,9081668
30ª	GONZALEZ-CUNEDO_AUnTraidorDosaLevoso(Impreso)	30ª	MATOS_LeitCeser(Impreso)	30ª	MATOS_LeitCeser(Impreso)	30ª	0,9081753	0,9081753

Figura 2. Tablas de distancia de las tres jornadas de *Solo el piadoso es mi hijo*. Se han marcado en amarillo las comedias relacionadas con Matos en las dos primeras jornadas, y en verde las de Villaviciosa. Van en azul las de Avellaneda en la tercera.

La sorpresa que adelantaba estriba en la muy escasa presencia de Juan de Matos en esas treinta comedias con usos léxicos más próximos a los de la primera jornada, que es —como se ha visto— la que se le adjudica en todos los testimonios antiguos y modernos, desde la *Parte XXIV* (1666) hasta la propuesta divergente de La Barrera (584); teniendo en cuenta, además, que el dramaturgo dispone de un número apreciable de obras en CETSO: 36 como autor exclusivo y 26 como colaborador (19/11/2024). Sin embargo, sí que aparece con fuerza en la segunda jornada: suyas son las cuatro comedias más cercanas, y hay otras siete que le pertenecerían entre las diez primeras. Así pues, si tuviéramos que juzgar desde el resultado de la estilometría, deberíamos declarar a Matos Fragoso responsable de este segundo acto, mientras que el del primero sí que podría ser Villaviciosa: de aceptar que ha participado en la obra —y no hay ningún motivo para pensar que su nombre se ha introducido gratuitamente, porque su prestigio y consecuente proyección comercial no lo justificarían—, esta es la jornada en la que más marca autoral ha dejado. Debe considerarse, igualmente, la escasez de obras suyas en CETSO: tres en exclusiva y once en colaboración. La propuesta de Avellaneda para la tercera no es contrariada por el análisis de estilometría, si tenemos en cuenta que las obras más próximas (entre las casi 3.000 con que se ha contrastado) son las dos únicas de autoría exclusiva incluidas en el corpus, y hay en la lista otras dos de autoría compartida, de las seis registradas en él.

5. La validación de los resultados de la estilometría desde la filología

Los informes de las pruebas digitales no deben tener la exclusiva en la solución de problemas filológicos, aunque nos ayuden a iniciar una investigación e, incluso, nos señalen la dirección a la que encaminar las siguientes indagaciones. Deben buscarse más pruebas en otros campos, como la documentación, la bibliografía material, la ecdótica, el estilo, etc. En los estudios literarios la validación filológica debería ser obligatoria siempre, si bien cada vez es más evidente la fuerza discriminatoria que tiene la estilometría con el teatro del Siglo de Oro.

En el presente caso la documentación localizada no solo no ayuda sino que perjudica: todos los testimonios —y especialmente los versos finales de la comedia— señalan a Matos y Villaviciosa como los autores de la primera y la segunda jornadas, respectivamente. Pero hay otras pruebas que sí que han resultado altamente rentables, como la búsqueda de pasajes paralelos, a los que considero decisivos para las investigaciones de autoría, habida cuenta de la abundancia de casos en que los dramaturgos incurren en la reescritura, exigidos por una demanda feroz de obras nuevas.

Centrémonos en la segunda jornada, a la que ETSO considera escrita por Matos y no por Villaviciosa, como consta en el final. En ella, Enrique, el caballero español que se ve involucrado en los conflictos de la obra, se encuentra en Milán donde es objeto de una prueba urdida por la heredera Margarita para poder escoger con conocimiento de causa al mejor pretendiente: esta consiste en hacerle creer durante tres días que es el duque de Milán. Enrique, como un nuevo Segismundo, se ve cuando despierta atendido de criados que lo visten y músicos que le cantan, y considera aquello como una burla, como una ofensa contra su honor, que le hace exclamar:

*Pues si el sol mismo ofendiera
con ultraje mi respeto,
del mismo sol... Mas ¿qué he dicho?
Injustamente me quejo,
pues vosotros como nobles*

sabréis obrar tan atentos,
 que os deba en las ceremonias
 la suspensión, conociendo,
 que donde hay honor, que es más,
 es la vida los de menos.
*Que quien por vengar su injuria
 muere en el bizarro empeño,
 aunque no consiga el triunfo,
 hace glorioso su intento.* (hs. 224r-v)⁶

No es la primera vez que un personaje dice cosas como esas. En *El traidor contra su sangre*, obra sobre los Siete Infantes de Lara estrenada tres años antes, en 1658, en el corral del Príncipe, por la compañía de Francisco de la Calle (Ferrer), y publicada ese mismo año en la *Parte I* de comedias de Juan de Matos Fragoso (1658), ya le habíamos oído a Mudarra versos cuya semejanza con los anteriores no podrá ser considerada producto de la casualidad:

*Pues si el mismo sol ofendiera
 con traiciones mi respeto,
 del mismo sol me vengara,
 monte sobre monte haciendo
 escala para el estrago.
 Y aunque bajara resuelto
 mi atrevimiento en ceniza,
 no me quitara a lo menos,
 por más que arrojase rayos
 el valor del emprenderlo.
 Que quien por vengar su agravio
 muere en el bizarro empeño,
 aunque no consiga el triunfo,
 hace glorioso su intento.* (h. 63r)⁷

En la misma jornada segunda, un poco más adelante, es la dama Margarita, que se hace pasar por su criada, la que interpela a Enrique:

¿Tan mal hallado en las dichas
 estáis, que ponéis a riesgo
 la mayor, por el donaire
 de un aplauso lisonjero? (h. 225r)

La idea de que el interpelado pone a riesgo su estado dichoso porque supuestamente no está a gusto en él es bastante rebuscada, y aún lo es más el primer verso con que se expresa, por lo que no se puede considerar casual la coincidencia que se da en la comedia también atribuida a Matos Fragoso *Ver y creer, el rey don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro*, considerada continuación de *Reinar después de morir*,

⁶ Destaco en cursiva las expresiones que interesan para la confrontación de textos.

⁷ Cito, modernizando y puntuando, por el texto de la *Primera parte de comedias de Juan de Matos Fragoso* (Madrid, Julián de Paredes/A costa de Domingo Palacio y Villegas, 1658).

de Luis Vélez⁸. Es también una dama, Blanca, la que echa en cara algo semejante al galán Lope:

Sin duda, que habéis perdido
con el seso la prudencia,
o *mal hallado en las dichas*,
solicitáis que se pierdan. (p. 18)⁹

Los dos pasajes citados son consistentes, y el hecho de que se relacionen con dos comedias diferentes reduce las posibilidades de que se hayan introducido por copia de alguien que no fuera Matos. Más casos podrán anotarse en una edición crítica de la comedia.

6. Una explicación del trueque de dramaturgos

A la pregunta de qué ha podido suceder para que los versos del final de la obra no sean fidedignos con el orden en que intervinieron los tres colaboradores, lo que repercutió en todos los demás testimonios, caben varias respuestas. Son versos que debió de escribir Francisco de Avellaneda, ya que caen en la jornada que ellos mismo le asignan y la estilometría apoya. Una posibilidad es que hubiera olvidado el orden en que habían intervenido los dos colegas que le habían precedido, y al que tampoco daría mucha importancia, porque, en definitiva, solo se trataba de despedirse en nombre de los tres. La otra opción —por la que me inclino— es que el responsable tratara de conseguir un octosílabo como fuera, y la sinalefa no se lo hubiera permitido si el orden hubiera sido el de la secuencia real de colaboración: «Villaviciosa y Matos» dan siete sílabas métricas, mientras que «Matos y Villaviciosa» arrojan ocho sílabas cabales.

Como respaldo de esta opción contamos con la evidencia de que no es la única vez que este prurito artístico afecta al final de una comedia en colaboración: razones semejantes están detrás de la alteración que experimentan los nombres de los dramaturgos que intervinieron en *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, entre los que también figura Matos Frago: «y aquí tiene fin dichoso, / si merece vuestro aplauso, / *Dejar un reino por otro*, / de Cáncer, Moreto y Matos». R. Alviti (2019) se basa sobre todo en criterios métricos para descartar que Moreto sea el autor de la segunda jornada y apoyar su participación en la tercera; y muy recientemente, F. Sánchez Ibáñez (2024) ha añadido a los argumentos estróficos otros estilísticos de gran consistencia, procedentes de los análisis estilométricos de ETSO y de la localización de estilemas y pasajes paralelos. Especialmente estos últimos confirman la atribución a Moreto de la tercera jornada y a Matos Frago de la primera. Lo que pone de manifiesto que la ordenación de los autores en la mención final de la comedia estuvo condicionada por el logro de la rima asonante que exigía el romance de «Matos» con «aplausos».

En el caso de *Solo el piadoso es mi hijo*, todo apunta a que también Avellaneda estuvo menos preocupado por el *copyright* que por el arte, y menos aún por los quebraderos de cabeza que siglos después supone para nosotros la obligación de atribuir bien. Una obligación que, a la vista de lo que nos muestran estos casos, comporta desconfiar hasta de lo que tendemos a creer más firme, como es el testimonio de los propios dramaturgos. Todo para conseguir que se haga justicia, poética al menos, y que

⁸ ETSO confirma la atribución de la obra al dramaturgo portugués: <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-ver-y-crear> [Consulta: 2 de diciembre de 2024].

⁹ Modernizo y puntúo sobre el texto de una edición suelta de Valencia, Imprenta de la Viuda de Josef de Orga, 1765.

en la cuestión que nos ocupa, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa recupere su parte. Merece que se le reconozca esta jornada, que es donde la pandemia tiene mayor protagonismo, y la que considero mejor, porque tiene pensamiento y versos contundentes. Una jornada que debió de escribir a menos de dos años de morir en mayo de 1663, con 45, en el hospital general (Urzáiz: 558) y de ser enterrado de limosna a causa de su pobreza.

Obras citadas

- Alviti, Roberta. «No hay reino como el de Dios y los mártires de Madrid: problemas de identificación y atribución.» *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 6 (2019). 90–109. <https://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/89> [Consulta: 19/11/2024].
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneira, 1860. Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 1969.
- Burrows, John. «‘Delta’: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship.» *Literary and Linguistic Computing*, 17: 3 (2002). 267-87.
- Cruikshank, Don W. y Mackenzie, Ann L. «An Annotated Edition, with Introduction and Bibliographies, of Juan Isidro Fajardo, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*.» *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool, UK), XCIX/9–10 (2022). 69–424.
- Cuéllar, Álvaro. «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of Undisputed Plays.» En: Hesselbach, R. et al. (Eds.): *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2024. 101–117. <<https://heup.uni-heidelberg.de/catalog/book/1157/chapter/19368>> [Consulta: 19/11/2024].
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*. 2022-2024. <<http://etso.es/texoro>> [Consulta: 19/11/2024].
- Durán, Agustín. *Catálogo general de comedias desde el siglo 15 a la 2ª mitad del siglo XIX*. Biblioteca Nacional de España, sign.: Ms. Res. 162.
- Eder, Maciej, Jan Rybicki y Mike Kestemont. «Stylometry with R: a package for computational text análisis.» *R Journal* 8: 1 (2016). 107-121. <<https://journal.rproject.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>> [Consulta: 19/10/2024].
- Ferrer Valls, Teresa (coord.). *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, 2018-2023. <<http://catcom.uv.es>> [Consulta: 19/10/2024].
- Hill, John M. «Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos...Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo (Madrid, Alfonso de Mora, 1735).» *Revue Hispanique* 75 (1929). 144–369.
- Palafox y Mendoza, Juan. *Obras del ilustrísimo, excelentísimo y venerable siervo de Dios...* Tomo III. Parte I. Madrid: Gabriel Ramírez, 1762. 206-207.
- Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español*. CORDE <https://www.rae.es> [Consulta: 19/10/2024].
- Sánchez Ibáñez, Francisco. *La práctica colaborativa en el teatro de Agustín Moreto*. Tesis doctoral. Universidad de Burgos, 2024.
- Simón Palmer, Carmen (coord.). *Teatro Español del Siglo de Oro*. TESO. Madrid: Chadwyck/Healey España, 1998.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002. 2 vols.