

Estudio de una comedia del Siglo de Oro atribuida a Adrián Guerrero: *El ignorante discreto*¹

Jorge Ferreira Barrocal

Universidad de Valladolid
jorge48@hotmail.es

Recepción: 11/02/2022, Aceptación: 31/10/2022, Publicación: 31/12/2022

Resumen

En el trabajo que se presenta a continuación, analizaremos *El ignorante discreto*, una comedia del siglo XVII atribuida a Adrián Guerrero que solo había sido citada veladamente por algunos eruditos. En consecuencia, examinaremos aspectos ineludibles como el debate crítico, el argumento de la obra, el único testimonio conservado, el género y la métrica. Igualmente, ofreceremos una hipótesis de autoría radicada en los elementos internos del texto, que serán estudiados a la luz de la estilometría.

Palabras clave

Adrián Guerrero; métrica; *Stylo*; atribución de autoría.

Abstract

English Title. Study of a Golden Age comedy attributed to Adrián Guerrero: *El ignorante discreto*.

In the following paper, we will analyse *El ignorante discreto*, a comedy released in the XVIIth century attributed to Adrián Guerrero, which had been scarcerly mentioned by the

1. El presente trabajo se inscribe en el proyecto CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*), dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104045GB-C52). Asimismo, he de agradecer de antemano al profesor Germán Vega García-Luengos, ya que la parte dedicada a la atribución cuenta con las observaciones del erudito, quien ha permitido —junto a Álvaro Cuéllar— incluir el texto de *El ignorante discreto* en el corpus de ETSO (*Estilometría aplicada al Siglo de Oro*), formado por casi 3000 obras teatrales. Este trabajo se beneficia de una ayuda concedida por la Consejería de Educación de la JCyL, procedente del Fondo Social de la Unión Europea (FSE).

scholars. As a consequence, unavoidable aspects, as the critical debate, the argument, the unique manuscript preserved, the genre or the meter, are going to be examined. Furthermore, we will offer an hypothesis of the work's authorship based on textual elements processed by *Stylo*, a package of computational statistics.

Keywords

Adrián Guerrero; meter; *Stylo*; authorship attribution.

Debate crítico: un problema de homonimia

La comedia que estudiaremos en este trabajo se titula *El ignorante discreto*, de la que solo se conserva un único testimonio, localizable actualmente en la Biblioteca Nacional de España con la signatura 17.183, y este último hecho nos impide estudiar la genealogía manuscrita, pero contamos, por otra parte, con un importante conflicto de homonimia que guarda nuestro título con una serie de obras diferentes, del que nos ocuparemos en unos instantes. Asimismo, la comedia ha recibido una atención muy escasa, pues apenas existen datos relevantes sobre la misma, allende una serie de notas y alusiones aparecidas por primera vez en el registro de Paz y Mélia, que dice lo siguiente al respecto: “Comedia de Adrián Guerrero. E. Es hora ya de comer A. ¿en vados? palabra y boda. Autógrafo? 57 hoj., 4º, 1. del s. XVII, holandesa. (D.) —17.183” (1934: 259). Esto es, unos breves apuntes en los que se reúnen el nombre del autor, la época del códice y el número total de folios, sin aportar otro tipo de noticias de mayor enjundia, lo cual no debe restar méritos a su autor, que es el primero en dar testimonio de la comedia de Adrián Guerrero, dramaturgo apenas atendido por la crítica. Simón Díaz (1960-1984: XI, 339) dedica unas breves líneas a propósito de la comedia inédita que sintetizan la información indicada en el catálogo de Paz y Mélia, atendida nuevamente por Vega García-Luengos (1986: 106-107) en un estudio pormenorizado sobre la figura de Felipe Godínez, con quien rela-

ciona, muy cautelosamente, la obra objeto de nuestro estudio: “Entre el repertorio que la compañía de Antonio de Prado exhibió en las sesiones cortesanas de la temporada de 1629-1630, figuran dos piezas llamadas *Lo que puede la limosna* y *El ignorante discreto*. Ambos títulos pudieran corresponder a sendos autos sacramentales de nuestro autor [...] En cuanto a la segunda pieza citada, así se llama un auto bien conocido de Godínez en uno de los dos manuscritos que lo recogen; pero también una comedia de Adrián Guerrero que se conserva manuscrita con letra del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid”.

En último lugar, Héctor Urzáiz (2002: 356) en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* sintetiza las aportaciones realizadas por los estudiosos anteriormente aludidos, y solo añade al estado de la cuestión que hay “un auto sacramental homónimo, de Godínez”. Es este, en efecto, el principal problema de la cuestión crítica de la comedia, pues su título guarda una estrecha relación de semejanza con el título de un auto sacramental atribuido a Felipe Godínez, quien fuera sometido en el año 1624 a un auto público bajo los cargos de “hereje, judaizante y encubridor de herejes” (Vega García-Luengos 1986: 24 y ss.). Los testimonios que conservamos a día de hoy del auto de Godínez se encuentran, al igual que nuestra comedia, en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signaturas 15.257 y 15.162, que contienen los siguientes títulos: *Ignorante (El) discreto. Auto a lo divino* y *El Príncipe ignorante discreto y Juicio final*. Paz y Méliá presta en esta ocasión una mayor atención a los testimonios del auto, llegando incluso a diferenciar las manos de los copistas, que corresponden, respectivamente, a Francisco de Rojas y a Diego Martínez de Mora (1934: 259); con todo, no nos vamos a detener en las diferencias de ambos manuscritos, ya que no queremos desvirtuar el objeto del presente trabajo. Sin embargo, el conflicto de los nombres no tiene término en este punto, ya que el título del segundo testimonio del auto remite a una comedia perdida de Lope de Vega, cuyo nombre es bien parecido: *El príncipe ignorante*.² A diferencia de la pieza de Adrián Guerrero o del auto de Felipe Godínez, las primeras noticias vertidas sobre la comedia desaparecida del Fénix de los Ingenios llegan hasta nosotros mucho antes, en los albores del siglo XVIII, con la mención que hace Juan Isidro Fajardo (1716: f. 42v) de una edición suelta de esta obra, también aparecida en el *Índice general* de Medel del Castillo (1735: 229 y 357), en el *Theatro hespañol* de García de la Huerta (1785: 147) y en el catálogo de la Barrera (1860), que alude, de igual modo, a otro título de Lope bastante similar: *El Príncipe inocente*. De la misma manera, la problemática se agrava —más si cabe—, con la entrada en escena de un auto sacramental también llamado *El príncipe ignorante*, atribuido por Alenda (1923: 100) a Tirso de Molina, y en consecuencia, incluido en la sección de los autos del merce-

2. Las noticias de la representación de la obra se pueden ver en CATCOM. Disponible en <https://catcom.uv.es/consulta/browse-record.php?id=508> Fecha de consulta: 28/08/2021.

dario en el inventario de Urzáiz Tortajada (2002: 632), que apunta a un testimonio conservado en la Fundación Lázaro Galdiano.

En suma, podemos señalar que la comedia de *El ignorante discreto* del enigmático Adrián Guerrero, encierra un conflicto de homonimia —para nada desdenable— con un auto sacramental de Felipe Godínez, con otro auto de Tirso de Molina, y con una comedia impresa perdida de Lope de Vega, que es la única obra sin testimonio conservado entre todas las piezas citadas hasta este punto.

Argumento

Al tratarse de una comedia desatendida por los estudiosos, y por tanto, inédita, creemos que resulta de interés mostrar una sinopsis del argumento de *El ignorante discreto* en este punto del trabajo. Así las cosas, nuestra pieza arranca en la casa de don Alfonso de Silva, un ricohombre valenciano que presta auxilio a don Pedro Martínez (primer galán), quien irrumpe abruptamente en la residencia del noble solicitando amparo, pues estaba siendo perseguido por la justicia tras haber matado a varios corchetes y a un alguacil, pero don Alfonso decide auxiliar al joven y engaña al corregidor, haciéndole creer que el prófugo se había escapado por el jardín. A la par de esta conversación, don Pedro y Leonor (hija de don Alfonso y primera dama) se conocen en un lapso fugaz en el que ambos se enamoran ciegamente, como bien patenta Leonor al poco tiempo cuando se confiesa a su criada Beatriz a través de un largo pasaje de requiebros amorosos. A continuación, tiene lugar una fiesta concurrida por la nobleza valenciana, y es en el convite donde aparece uno de los personajes principales de la comedia: don Lope Martínez (padre de don Pedro), que le comunica a don Alfonso el acuse de recibo de una carta llegada desde Madrid a nombre de don Fernando de Ares (segundo galán), pero realmente escrita por don Manuel, padre del conde.³ En ella se solicita al poderoso Silva la mano de Leonor, lo cual don Lope estima a bien por razones de patrimonio, derechos y herencias, ya que se trataba de nobles madrileños que tenían, entre otras cosas, un importante mayorazgo. De la misma manera, en la celebración se produce otro hecho importante, como el segundo encuentro de don Pedro Martínez y Leonor de Silva (mucho más extendido en el tiempo), en el que se ratifica de forma definitiva la correspondencia amorosa, pues tenemos la oportunidad de escuchar —por primera vez— los sentimientos de don Pedro, sumergidos en una pasión idílica e irrefrenable por la joven dama. Posteriormente, entra en escena la criada de doña Leonor, que burla sagazmente al lacayo Calabaza con el ánimo de entregarle un billete dirigido a don Pedro, al que se le comunica —tras una lectura indiscreta y desautorizada del papel por parte del criado—,

3. Esta conclusión se deduce del sentido del pasaje.

una cita con la dama en el jardín de los Silva programada para las cuatro de la mañana. Más tarde, ya en la casa de los Martínez, tenemos constancia del verdadero sentir de don Lope, que si bien valoraba positivamente las futuras nupcias de los jóvenes en función de paradigmas nobiliarios, ahora duda del compromiso de la dama, temiendo atentar contra su voluntad. La primera jornada se cierra en la casa de don Alfonso, a la que llega el galán don Fernando (tras un largo viaje), que tiene una breve conversación con el padre y con la hija, deseosa por comunicarle sus verdaderas intenciones, mientras los criados (sabedores del caso) vaticinan cuchilladas.

Al comienzo de la segunda jornada, poco antes del coloquio de los comprometidos, don Alfonso acude a la casa de don Lope Martínez porque tiene serias sospechas sobre los designios de su hija, y pretende intervenir violentamente, pero el padre de don Pedro es capaz de disuadirlo, recomendándole apaciguar los ánimos. Después sucede el importante encuentro, en el que Leonor le hace saber a don Fernando la imposibilidad de contraer nupcias, ya que su corazón pertenecía a otro “dueño” (del cual no desvela el nombre), e invita al conde a buscar una mujer noble en la ciudad de Madrid, obligándolo —al mismo tiempo— a respetar la decisión tomada, algo con lo que don Fernando de Ares parece cumplir a esta altura de la comedia de *El ignorante discreto*, pero no se trataba más que de un embuste, como se desprende de pasajes posteriores de la pieza. En consecuencia, el segundo galán parte a la casa de don Alfonso con el objeto de trasladar lo ocurrido, y una vez narradas las razones de Leonor, el padre explota en un profundo ataque de cólera que casi termina por arrebatar la vida de la joven, salvada por don Lope Martínez, que no abandona la casa hasta asegurar la integridad de la dama, contra la que el padre llegó a desenvainar la espada. De igual manera, don Pedro —que está al tanto de todos los episodios acontecidos— baraja con el lacayo Calabaza una serie de alternativas para dar fin a la situación, y se decanta por asesinar a don Fernando de Ares embozado, alegando que es la solución menos perjudicial para sus intereses. Con todo, los propósitos del primogénito de don Lope encontrarán un fuerte obstáculo en las intenciones del conde de Ares, que realmente no quiere abandonar Mislata, sino vengar el agravio sufrido por la familia Martínez. Pedro marcha a la casa de don Alfonso para ver a doña Leonor, pero es sorprendido por don Fernando y su amigo Sebastián (encubiertos), y estalla una fuerte trifulca que nos deja como resultado a don Fernando herido gravemente de bala, sanado por el cirujano de la casa en una operación de urgencia. El segundo acto concluye con Pedro y Calabaza expresando su alivio al no haber sido descubiertos, aunque el lacayo nos hace saber que compagina ese sentimiento con el temor a la horca y a la persecución judicial.

La tercera jornada da comienzo con la *mise en scène* de don Manuel y de don Luis de Ares (padre y tío del segundo galán de la comedia), quienes llegan a la localidad valenciana con el objetivo último de acabar con la vida de los Silva y de los Martínez, a los que califican de traidores y alevosos. Como resultado,

contratan a un par de bandoleros, y se desplazan a la residencia de don Lope a fin de sorprender al noble, pero se muestran cautelosos, ya que ocurren una serie de discusiones familiares entre el padre y sus dos hijos que obligan a los Silvas a esperar. Posteriormente, deciden entrar para asestar el golpe final, pero no encuentran ni a don Lope ni al galán, sino que se cruzan —desafortunadamente— con Manuela (hija de don Lope), quien logra ahuyentar el peligro mediante gritos desconsolados de auxilio. Al poco tiempo, Lope Martínez retorna a la casa, y en un extenso soliloquio reflexiona sobre el conflicto desencadenante de la situación, que atenúa la sed de venganza de don Luis y del bandolero, quienes presencian *in situ* el dolor de don Lope (y advierten su falta de culpa), pero finalmente deciden volver a la residencia y llevarse a doña Manuela, aprovechando la oscuridad de las salas. En el camino de huida, los raptos son alcanzados por don Pedro y don Lope, con los que mantienen un intenso cruce de disparos, aprovechados por doña Manuela para huir con su séquito de criados a la morada de don Alfonso, que decide proteger a la hija de su amigo. En este espacio doméstico —que acoge el principio y el fin de *El ignorante*—, se produce la colisión frontal de las familias implicadas en el conflicto, y todos los personajes principales quieren vengar el agravio desenfundando la espada, pero don Pedro (escondido en una de las habitaciones) sale en defensa de su amada y expone públicamente una buena parte de las causas de la disputa. De la misma manera, su discurso se enriquece con las intervenciones de don Luis y de Calabaza, que explican el porqué de la desaparición de Manuela. Finalmente, Lope (quien había concertado inicialmente el compromiso de don Fernando y de doña Leonor) idea unas bodas múltiples aceptadas por los padres, que confirman el triunfo del amor, pues Pedro Martínez y Leonor de Silva contraen nupcias celebradas con fiesta y sarao.

El códice de la BNE

Como señalaba en el primer epígrafe, el único testimonio conservado de la comedia se localiza en la BNE con la signatura 17.183, tiene 56 hojas, las dimensiones son 23 x 16 cm y la letra es del siglo XVII. Estos datos de identificación se suman a las últimas revisiones del códice, llevadas a cabo por analistas de *Manos Teatrales* entre los años 2011 y 2016, que hacen una serie de observaciones con carácter general, sin bucear en las profundidades del testimonio, de lo cual me ocuparé en este apartado del trabajo. En primer lugar, los investigadores del proyecto ciberpaleográfico se centran en la portada del códice, profusamente decorada, con el elenco de personajes incrustado en el interior de una flecha, flanqueada por dos jarrones y dos aves, distribuidos a su vez en paralelo, como se ve en la imagen tomada del manuscrito:



Figura 1.

Portada de *El ignorante discreto*, de Adrián Guerrero (f. 1r)

Con todo, los árboles no nos deben impedir ver el bosque, ya que, si bien la portada de la obra destaca por la ornamentación, no menos importante es el sello aparecido en la parte inferior del recto, perteneciente a don Agustín Durán, lo cual nos indica que el códice procede de su librería, “comprada por el Gobierno de S.M. en virtud de Real Orden fecha en 27 de junio de 1863, en Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento..., por el Director de la Biblioteca Nacional [...]”, cuyas obras están debidamente recogidas en el *Inventario* de la biblioteca de su dueño, publicado en el año 1865.⁴ Dejando a un lado la transmisión patrimo-

4. Ver el registro del catálogo de la BNE. Disponible en <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/>

nial, procedemos ahora a estudiar las manos que intervienen y las enmiendas del copista, así como la influencia que tienen estas en algunos pasajes del manuscrito. Con respecto al primero de los puntos, es pertinente recordar las palabras de los investigadores partícipes del análisis del códice en la base de *Manos*, que siguen de la siguiente manera: “Parecería que es un manuscrito a dos manos a primera vista, pero una vez analizado se puede notar que fue escrito con la misma mano a pesar de las diferencias entre las primeras y las últimas hojas. Al inicio la letra es clara y cuidada pero al final lo contrario”⁵ (*Manos Teatrales*). Como se desprende de sus observaciones, el único indicio que invita a los estudiosos a pensar en la convivencia de dos manos, es el mayor o menor grado de pulcritud y cuidado de la letra, de la que se advierte un cambio —como bien indican— en la parte final, sobre todo desde el folio 54, y es a partir de este donde podemos apreciar varios parlamentos cercenados, entre los que destaco el siguiente, que debía ser pronunciado por don Luis, tío de don Fernando de Ares:

LUIS	Entonces maté la luz, andamos a cuchilladas, Hevéme, por el peligro, vuestra hija de tu casa. Seguisteis, en fin, mi empeño, y al rumor y cuchilladas... ⁶
------	---

(f. 55r, jornada 3ª).

El escrutinio anterior de los exégetas es acertado, dado que solo tenemos una mano copiando el manuscrito, pero debemos analizar con atención las correcciones incorporadas, debido a que las enmiendas se hicieron en estadios diferentes, como nos develan los cambios de tinta. A priori, este hecho revela varias fases de composición del manuscrito, y en la primera de ellas, el copista redacta el texto y ejecuta las modificaciones a un tiempo, que aunque son —mayoritariamente— pequeñas, se proyectan desde el principio del códice, prácticamente sin tregua alguna. Los primeros errores se producen ya incluso en el recto del primer folio, cuando el escriba parece haber tomado mal los papeles de don Luis y del lacayo Pasatiempo, y nos llama especialmente la atención el primero de los casos, pues el copista tacha “don Fernando” en un primer momento, e incluye después el nombre del sobrino (don Luis), lo cual nos puede develar la existencia de un borrador previo a este manuscrito, pero debemos mantener las dudas, ya que es un códice en el que apenas se producen este tipo de errores. Por otra parte, en *Manos* se afirma que hay “pocas correcciones”, algo que no se corresponde con la realidad,

x/0/05?searchdata1=a4777448 Fecha de consulta: 12/07/2021.

5. Disponible en <https://manos.net/manuscripts/bne/17-183-ignorante-el-discreto-comedia>

6. Modernizamos todos los pasajes de la comedia, respetando la gramática, la sintaxis, la morfología y los usos fonéticos de la época.

puesto que las enmiendas, a pesar de aderezar aspectos menores, son múltiples y sobrepasan fácilmente el centenar, llegando incluso a dificultar la interpretación de muchas frases, como por ejemplo, en f. 2r, cuando Pasatiempo dice “¿cómo ha de hacer favor?” (v. 44), que hemos recuperado de un verso en el que se aúnan dos letras superpuestas (una “a” y una “e”) y un tachón que tizna la preposición “de”, complicando enormemente la recuperación del texto. Estas incidencias no son marginales, y constituyen una galería bien importante que no vamos a plasmar en el trabajo por razones de extensión, pero se suman a otra clase de circunstancias también dignas de ser comentadas, como el emplazamiento de palabras en los márgenes. Una muestra representativa de esta práctica la hallamos en el verso 76 de la comedia, pues una parte del mismo pronunciada por don Pedro que dice “ya voy” (f. 2v), aparece completamente desdibujada en el manuscrito, cuando debía ir entre las intervenciones de Beatriz (criada de doña Leonor) y de don Alfonso de Silva, como patenta el sentido textual del pasaje. El caso más temprano de la primera jornada tiene lugar en f.8r, a propósito de un parlamento de don Alfonso, en cuya primera línea leemos “+ Vamos, Marqués, que cuando [+ pues vamos]”⁷, en el que debemos adaptar, de algún modo, el sintagma del margen “pues vamos”, acompañado de un signo (aparecido también a comienzo del verso) que indica, de una forma muy clara, el modo de reagrupar el verso: “Pues vamos, Marqués, que cuando...”, solventando así el error de cómputo silábico, pues las palabras iniciales resultaban en un verso hipométrico, incrustado en el seno de un pasaje octosilábico (romance á-o). Igualmente, el recurso de los márgenes no es privativo del comienzo, sino que también aparece en otros lugares del códice, tal y como vemos en el verso “[tanto] en colmo tanto de pesares” (f.38r, jornada 3^a) pronunciado por doña Manuela, en el que el primer adjetivo (ubicado en el margen) altera el orden inicial de las partículas, que daban lugar a un verso hipermétrico, subsanado con la redistribución de la palabra en la primera posición.

En líneas generales, y a pesar de representar un número considerable, diríamos que los borrones y las tachaduras del códice solo afectan parcialmente a la lectura de versos concretos, jamás a la interpretación de sentido de pasajes completos, a excepción de algunos parlamentos a partir del folio 54,⁸ el pasaje cercenado (f.55r) que transcribimos anteriormente y una pequeña intervención de Leonor suprimida, cuyo contenido hemos podido recuperar:

LEONOR	<p>Y ya que a don Pedro, mi bien, en cada instante le espero, pues que la noche se viene, vaya a adorarle mi pecho.</p> <p style="text-align: right;">(f. 23v, 2^a jornada).</p>
--------	---

7. Los corchetes indican las palabras emplazadas en el margen.

8. La mano del copista tachó celosamente los versos del códice, y por ende, nos ha sido imposible recuperarlos.

Igualmente, todas estas enmiendas apuntadas cohabitan con otras correcciones —muy difíciles de ver—, introducidas con una tinta diferente que denota, al menos, más de una fase en la diacronía de las correcciones del copista, y llegan a la veintena de casos, pero el más evidente de todos se encuentra en la portada del códice. Si examinamos con detenimiento la flecha que aglutina la lista de las *dramatis personae*, veremos un cambio de tinta —meridianamente claro— en el actante de “Inés, criada de doña Manuela”, el cual ocupa el último espacio de la flecha, que quizá pudo haber quedado vacío en primera instancia, siendo introducido a posteriori. Sin embargo, la entrada en escena de este tipo de correcciones es excepcional, y los cambios introducidos raramente enriquecen la lectura del texto, por lo que no mostraremos los ejemplos restantes.

Cerramos esta sección del artículo con una imagen tomada del folio final, inundado en un mar de garabatos enigmáticos para los que no tenemos respuesta.

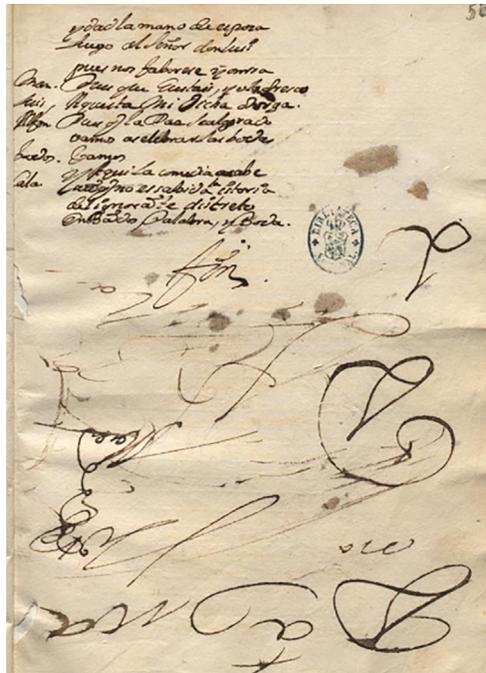


Figura 2.

Final de *El ignorante discreto* (f. 56r)

El ignorante discreto: una comedia de capa y espada

Del argumento de la obra, fácilmente se puede deducir que *El ignorante* tiene una serie de características que le permiten ser clasificada a priori como una comedia

de capa y espada, subgénero definido por el dramaturgo Bances Candamo a finales del siglo XVII de la siguiente manera: “Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan, y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular”⁹ (*Teatro de los teatros*). Anteriormente exégetas como Carlos Boyl, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo o Zabaleta, habían considerado al amor y al ingenio los ejes fundamentales de este tipo de subgénero, lo cual ratifica varios siglos después Gregg (1977: 103-106) al escribir las siguientes líneas en el artículo titulado *Towards a definition of the comedia de capa y espada*: “[...] the category seemingly is one determined by the nature of the content: complexity of plot, contemporary life and manners, and peopled by the galanes and damas (...) the principal aim of this comedia type is to exhibit the *artificio, estilo, ingenio*”. Con todo, estos juicios no son lo suficientemente rigurosos como para estudiar el género de una determinada obra, razón que nos lleva a tomar el estudio *Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada* (1988) de Ignacio Arellano como punto de referencia, pues en él se examinan minuciosamente las propiedades de la categoría a partir de una decena de comedias del Siglo de Oro, y se confrontan los asertos del artículo con las opiniones derivadas de la tradición crítica anterior.¹⁰

Según Arellano, una de las principales singularidades de esta clase de comedias estriba en el seguimiento estricto de la clásica unidad de tiempo, limitada (por un número mayoritario de preceptistas) a un día natural, aunque recoge las observaciones de otros teóricos que confieren “cierta flexibilidad” a la consigna aristotélica, como Corneille, Pinciano, Suárez de Figueroa (anteriormente citado), Mártir Rizo, Feliciano Enríquez de Guzmán, Pellicer de Tovar o Cascales. Este esfuerzo responde a la consecución del principio de verosimilitud, al que se subordinaba la unidad de tiempo, generando muchas de las veces el efecto contrario, tal y como sugiere Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*: “Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?”¹¹. Tras un breve examen de las ponderaciones de algunos críticos sobre la cuestión, el erudito llega a la conclusión de que las comedias de capa y espada

9. Ver Moir (1970: 33). Hemos modernizado el texto.

10. Ver Aubrun (1966); Wardropper (1966, 1967, 1974, 1978, 1983, 1986); Weber de Kurlat (1976a, 1976b, 1977); García Lorenzo (1982, 1987); Serralta (1980); Vitse y Lanot (1976); Vitse (1983), Huerta Calvo (1983) y Oleza y Antonucci (2013). El profesor Ignacio Arellano revisa en su trabajo la mayoría de los estudios citados en esta nota.

11. Arellano (1988: 31).

buscan respetar la unidad de tiempo de forma deliberada, generando un efecto de inverosimilitud que tiene como objetivo último “provocar la admiración y suspensión del auditorio”. Esto es, hablamos de un subgénero del teatro cómico áureo donde se acumulan ingeniosos enredos en periodos de tiempo muy corto constreñidos —a su vez— a un mismo lugar. En este sentido, *El ignorante discreto* reúne las primeras características esbozadas en el escrito de Arellano, pues la gran parte del argumento de la comedia se desarrolla en Mislata (prácticamente en la casa de don Alfonso de Silva) en muy pocos días, ya que el transcurso de las acciones se circunscribe entre las últimas jornadas del viaje de don Fernando y su estancia en la localidad valenciana:

FERNANDO	Deja, en fin, ya tus locuras, y pues a Cuarte llegamos en menos de cuatro horas, anímate, y vamos luego.
CHAQUETE	Vamos, que pues no hay otro remedio, paciencia, y vamos al caso. Señor, ¿qué tengo de hacer?
<i>Aparte.</i>	Esto, en fin, es ser criado: paciencia. (f. 10v, primera jornada).
CHAQUETE	¿A dónde vamos, señor?, que si que un risco me valga, estoy de puro molido, más allá de lo que pasa.
FERNANDO	Sígueme, que ya estamos cerca.
CHAQUETE	¿Y cuán cerca, señor Fernando, que se podrá hacer en dos jornadas?
FERNANDO	En parte, a lo menos. (f. 14r, <i>ibidem</i>).

Lógicamente, la concatenación de los sucesos ocurridos en *El ignorante*, potencia la inverosimilitud propia de las comedias de capa y espada, a la que también ayuda el problema geográfico del desplazamiento reflejado en los parlamentos anteriores. Y es que, una vez leída la comedia, el lector conoce la procedencia madrileña de la familia Ares, algo que nos extraña si pensamos en el trayecto seguido por don Fernando y Chaquete, quienes aparecen por primera vez en un lugar cercano a Cuarte de Huerva, población ubicada en el sur de la actual provincia de Zaragoza, quizá fruto de un despiste de los personajes, quizá resultado de la maquinaria inverosímil ideada por el desconocido autor Adrián Guerrero, quien habría concentrado muchas acciones complejas en un cronotopo reducido, siguiendo las convenciones del género: “El uso, sin duda consciente, de estas unidades, contra la función clasicista de verosimilización, obedece en la comedia de capa y espada (y esto me parece un rasgo característico) a la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y

mas esto aquí no es del caso,
 pues me basta que os responda
 que por impedir el paso
 sin conocer tu persona,
 hice delante Leonor
 lo que hiciera tu persona.
 Esto es lo que es pasado,
 y si agravio alguno os toca,
 con el acero en la mano
 os espera mi persona.

(ff. 53r-53v, 3ª jornada).

Del mismo modo, en *El ignorante discreto* las relaciones de los personajes se ven seriamente afectadas por una conjugación azarosa de lances (la llegada precipitada de don Pedro a casa de don Alfonso, el billete de la criada Beatriz, el rapto de doña Manuela, etc.) que resultan en la ruptura de la lógica verosímil preponderante en el Siglo de Oro español. Arellano (1988: 36-37) afirma que estas coincidencias inverosímiles buscan lograr una densificación económica del enredo con arreglo a “una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene que ver con la naturaleza, ni con la ‘vida’”. Posteriormente, ilustra esta última idea en su estudio con un esquema representativo de la densificación existente en la obra de Solís *Cada uno para sí*,¹² que hemos decidido emular con la finalidad de mostrar las relaciones de los personajes de nuestra comedia:

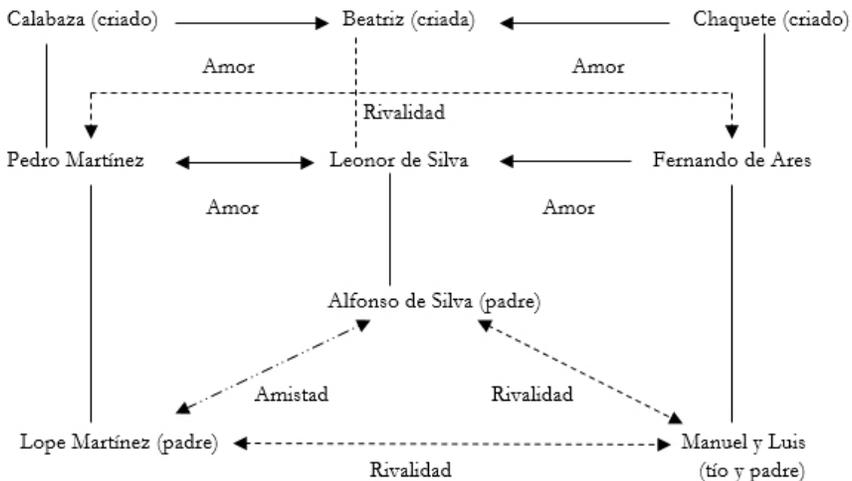


Figura 3.
 Esquema de las relaciones de los personajes de *El ignorante discreto*

12. Ver Serralta, 1980.

Asimismo, otro de los rasgos característicos de la comedia de capa y espada que hace acto de presencia en la obra es el aparato lúdico, plasmado casi siempre en las intervenciones de los criados, quienes suelen romper con el decoro al inmiscuirse en materias reservadas a sus señores. Caso representativo es el tema del amor, tratado con un tono de chacota alejado de cualquier registro serio. Por ejemplo, en la primera jornada, el lacayo Pasatiempo parece querer reflexionar sobre el asunto, pero el uso que hace del latín macarrónico y la reacción de Beatriz, restan gravedad al momento, restaurada por don Alfonso de Silva con la interrupción del diálogo:

PASATIEMPO	¿A qué se sigue el amor?
BEATRIZ	¿Por qué, Pasatiempo?
PASATIEMPO	Porque me sacia.
BEATRIZ	¿Y el otro no?
PASATIEMPO	No, que no puede quien me quita por instantes el calor, <i>naturale ad laborem.</i> Luego Amor, siendo <i>contrarium absolutem</i> , ¿cómo ha de hacer favor?, ¿y más cuando el querer por querer no es más que imaginación?
BEATRIZ	Anda, ¡que sois el ingenio!
PASATIEMPO	¡Y vos raciocinación!
ALFONSO	¿Qué razones son aquesas?
PASATIEMPO	No es nada.... conversación

(f. 2r).

Con respecto a este último punto, Arellano (1988: 41-45) despliega una brillante reflexión del sentido lúdico en las comedias de capa y espada, y dice que es el principal factor diferencial frente a otros géneros con elementos semejantes, entre los que destaca la tragedia. El exégeta recuerda la gran dificultad que tuvieron los estudiosos para delimitar las fronteras entre ambos tipos de género, pues eruditos como Wardropper (1967: 90) llegaron a emitir afirmaciones como la que sigue, complicando enormemente la distinción: “[...] a pesar de su desarrollo cómico (en referencia a las comedias de capa y espada) tienden hacia una solución trágica... son de esencia trágica”. A este tipo de tesis se sumaron posturas como las de Hildner (1979), Ruano de la Haza (1982) o Braschi (1983), pero Arellano —en la línea de Vitse (1983: 15-33)— no se centra tanto “en la materia de las acciones representadas”, sino “en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público”, enfatizando la importancia del “riesgo trágico”, inexistente en las comedias de capa y espada. Esta propiedad se puede corroborar fácilmente en *El ignorante*, donde, por ejemplo, Alfonso de Silva quiere acabar con la vida de su hija por no aceptar la mano de don Fernando de Ares, cuando “en las comedias todos los intentos de los padres viejos para casar

a sus hijas en contra de la voluntad de las jóvenes están abocados, sistemáticamente y sin excepciones, al fracaso”, lo cual queda patentado con la resolución feliz de la comedia en dobles bodas. Además, son muy importantes otros elementos analizados por Arellano del género que también aparecen en nuestra comedia, como las “marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público”, donde sobresalen las geográficas, las cronológicas y las onomásticas. Así pues, la pieza se desarrolla entre Madrid y Mislata, presenta un código onomástico bien cercano al de la época (recordemos los nombres de Leonor, Beatriz, Alfonso, Lope, Manuel, Luis...) y se inserta en la época contemporánea, como se desprende de los datos aparecidos en la carta escrita por don Manuel de Ares:

Señor, don Lope Martínez, la salud que para mí deseo, será mi mayor gusto logre vueseñoría, cuando estas cortas líneas dichas lleguen a sus manos, y por haber sabido que el señor conde don Alfonso Rubio tiene una hija, en quien dichoso mi hijo pudiera, aunque indigno, dar la debida conservación de mi casa. Paso a la parte de cansarle, en que se digne le notifique de mi intento a su señoría, a quien es nuestro señor, prospere de esta, y Madrid, a 1 de septiembre en 1608.

Su mayor amigo, señor don Lope Martínez.

El conde don Fernando de Ares
(f.7v, 1ª jornada).

Ciertamente, podríamos seguir analizando otros componentes genéricos del subgénero de las comedias de capa y espada en relación con *El ignorante*, pero creemos oportuno cerrar ya la sección para dar entrada al estudio de elementos como la métrica y la autoría de la obra.

Métrica

En esta parte del artículo ofrecemos dos cuadros que resumen detalladamente la métrica de la comedia, en la que destaca —aparte de la irregularidad— la primacía del romance, cuyo porcentaje (78,70%) indica un claro predominio sobre el resto de formas estróficas, dado que la suma de sus cifras apenas sobrepasa el 20 %. Asimismo, la ausencia de indicios externos documentales para datar la obra, nos obliga a reparar en elementos internos como los usos estróficos, a partir de los cuales se pueden establecer hipótesis. Atendiendo a este último aserto, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2008) habla de los periodos de evolución de las formas octosilábicas en las dos primeras décadas del siglo xvii, reivindicando la importancia de la quintilla y de la redondilla antes de 1610. No obstante, estas dos estrofas pierden su hegemonía en el segundo decenio del Siglo de Oro, puesto que el romance y la décima se convierten en los metros más utilizados del lapso posterior. Por ello, podríamos sostener —manteniendo siempre las du-

das—que la comedia de *El ignorante discreto* pudo haber sido escrita a partir de la segunda década del Seiscientos, algo que apoyaría también la fecha de la carta aparecida en la comedia, datada en 1608.

<i>Estrofa</i>	<i>N° de versos</i>	<i>Pasajes</i>	<i>Porcentaje</i>
Romance	2713	12	78,70%
Redondilla	386	1	11,19%
Pareado	244	3	7,07%
Silva	93	2	2,69%
Cuarteta	8	1	0,23%
Sueltos	3	1	0,08%
Total	3447	20	99,96%

Figura 4.

Cuadro sinóptico de los usos métricos de *El ignorante discreto* (I)

Primera jornada	Segunda jornada	Tercera jornada
<ul style="list-style-type: none"> • Vv. 1-152: romance (-ó) • vv. 153-160: cuarteta • vv. 161-327: romance (-ó) • vv. 328-330: sueltos • vv. 331-348: romance (á-o). • Carta en prosa. • vv. 349-704: romance (á-o) • vv. 705-724: romance (á-a) • vv. 725-757: pareados • vv. 758-985: romance (á-a) 	<ul style="list-style-type: none"> • Vv. 986-1539: romance (é-o) • vv. 1540-1815: romance (é-e) • vv. 1816-2018: pareado 	<ul style="list-style-type: none"> • Vv. 2019-2404: redondilla • vv. 2405-2532: romance (-á) • vv. 2533-2562: silva • vv. 2563-2570: pareado • vv. 2571-2876: romance (-á) • vv. 2877-3029: romance (ó-a) • vv. 3030-3092: silva • vv. 3093-3447: romance (ó-a)

Figura 5.

Cuadro sinóptico de los usos métricos de *El ignorante discreto* (II)

Veamos ahora si la estilometría puede aportar algún indicio sobre la datación de la pieza.

Un problema de atribución de autoría: *El ignorante discreto* a la luz de la estilometría

Es este, sin ningún tipo de duda, el punto más complejo de todo trabajo que tenga por fin estudiar una comedia del Siglo de Oro, y ello responde a una serie de fenómenos que Vega García-Luengos (1984: 131) resume genialmente en las *Notas para una bibliografía de Felipe Godínez*: “La obra teatral corre de mano en mano entre ‘autores’, representantes, copistas, e impresores, sin que el poeta pueda controlar ni la integridad de su producto, ni tan siquiera su nombre al frente del mismo. Estas características, en las que se ven implicados desde la concepción del género por

parte de los propios dramaturgos y del público en general, hasta el entramado económico que lo sustenta, deben inducir a mantenerse alerta con respecto al texto de las obras conservadas e, incluso, de las autorías que en ellas constan. Analizar una pieza de la que no nos ha llegado un manuscrito autógrafo o una copia supervisada por el autor —aunque también aquí pueden existir problemas—, sin conocer primero, y cotejar después, el mayor número posible de testimonios, es arriesgarse a considerar de un autor lo que no es suyo y prescindir de aquello que sí lo es”. Aunque haya numerosos escollos en la difusión textual de la dramaturgia áurea, también contamos —afortunadamente, y en muchas ocasiones— con elementos que nos ayudan a barruntar la identidad del escritor, como pueden ser las licencias de representación, el elenco de actores, las noticias sobre la puesta en escena de la obra o la relación de los autores con un determinado censor, pero en nuestro caso no disponemos de ningún indicio documental externo, solo de un conflicto de homonimia con un auto atribuido a Godínez.¹³ De igual modo, no conocemos hasta la fecha ningún dato biográfico del autor Adrián Guerrero (así como ninguna otra obra suya), que solo aparece en los registros bibliográficos cuando se cita la comedia de *El ignorante discreto*, fechable en el siglo XVII por la letra del testimonio conservado.

En épocas anteriores esta sección se hubiera llevado a cabo mediante un análisis subjetivo “based more on impressions and repeated assumptions than on updated and objective criteria” (García-Reidy 2019: 506), pero en los tiempos actuales el filólogo cuenta con un conjunto de herramientas radicadas en el análisis cuantitativo de textos que dotan a este tipo de estudios de una objetividad garantizada por la conjugación de ciencias como la informática y la estadística. Como se puede colegir, estamos hablando de la estilometría, definida así por Fradejas Rueda (2020): “La estilometría es el análisis estadístico de textos literarios y trata de identificar las semejanzas y diferencias que existen entre ellos para agruparlos de acuerdo con sus características lingüísticas con el objetivo de detectar señales estilísticas que puedan servir para establecer su autoría, su ubicación genérica, sus orígenes, estilo...”. De igual forma, los instrumentos estilométricos permiten leer cantidades ingentes de textos sin la subjetividad del analista, aumentando el rigor y la objetividad científica del estudio,¹⁴ lo cual me ha llevado a recurrir a esta disciplina en la última parte del trabajo.¹⁵

Pasemos ahora al análisis estadístico-computacional de *El ignorante discreto*, comedia de la que conservamos un códice del siglo XVII en el que aparece el nom-

13. Esta obra nada tiene que ver con nuestra comedia. El auto de Godínez incluye la historia de la redención de un hombre pecaminoso, auxiliado por la Virgen María. Su intercesión es clave para el desenlace feliz del auto. Ver Bolaños Donoso (1983: 455-464).

14. En <https://www.estilometria.com/que-es-la-estilometria/> Fecha de consulta: 27/08/2021.

15. El éxito de la estilometría en los problemas de *atribución y determinación* de autoría —relacionados con obras del Siglo de Oro— en los últimos tiempos es incuestionable. Cito, en orden cronológico, algunos de los trabajos más destacados: Blasco Pascual (2019), García-Reidy (2019), Madroñal (2021) y Vega García-Luengos (2021).

bre de Adrián Guerrero, autor al que se le atribuye la obra. En consecuencia, y al no haber ningún otro candidato, debemos dejar claro que nuestro examen se inscribe en los estudios de *atribución de autoría*, que no de *determinación*, en los que debe haber más de un aspirante: “Por *atribución de autoría* entiendo la argumentación orientada a elevar una propuesta de autor para un texto dubitado que ha llegado a nosotros anónimo o bajo pseudónimo. Es el caso, por ejemplo, de lo que ocurre con el *Quijote* de un supuesto Alonso Fernández de Avellaneda, que nunca existió. Por *determinación de autoría* entiendo la argumentación orientada a seleccionar uno entre dos o más candidatos a la autoría de un texto. Para la *determinación de autoría* habremos de confrontar el texto dubitado con otros textos indubitados de los distintos candidatos a la autoría. El proceso de *determinación de autoría* se justifica cuando existe un debate entre dos o más candidatos a la autoría de un texto, y no existen dudas de que uno u otros de los candidatos contemplados hubo de ser necesariamente su autor. Un ejemplo de *determinación de autoría* lo ofrecen diferentes trabajos (entre ellos el mío) para decidir sobre la *Historia verdadera de Nuevo México*, que firma Bernal Díaz del Castillo, pero que recientemente ha sido atribuida a Hernán Cortés” (Blasco Pascual, ESTILOMETRÍA).

En cuanto al procesamiento del texto,¹⁶ se hace necesario explicar —ya sucintamente— los parámetros que aplicaremos. El análisis estriba en Delta, la medida de distancia textual propuesta por Burrows (2002), basada en el hecho de que se puede discriminar la autoría partiendo de la variación de palabras más frecuentes (MFW). El programa que da validez a esta idea es un paquete diseñado en lenguaje de software R llamado *Stylo* (Eder, Rybicki y Kestemont 2016), el cual usaremos en unos instantes.¹⁷ Siguiendo estas directrices, pasamos a introducir el texto (formato TXT codificación UTF-8) de *El ignorante* en CETSO, que es el ingente volumen de obras y autores agrupados por Álvaro Cuéllar y Vega García-Luengos, formado por 2731 obras de 355 autores diferentes en el momento de la operación. Veamos los resultados:

Posición	Obra	Distancia
1ª	CUEVA-ANTONIO_ComoNobleYOfendido(Impreso)	0,922668677
2ª	DESCONOCIDO_ConquistarUnImposible(Impreso)	0,946385822
3ª	ANGULO_NoSiempreOfendenLosCelos(Manuscrito)	0,961319866
4ª	LANINI_DamaComendador(Manuscrito)	0,9639172
5ª	MATOS&DIAMANTE&VELEZJUAN_CortesanaEnLaSierra(Impreso)	0,9643992
6ª	DESCONOCIDO_ContraLaFeNoHayRespeto(Impreso)	0,967034947

16. Procede de la transcripción que he hecho del código de la BNE.

17. Ver Vega García-Luengos (2021: 93).

Posición	Obra	Distancia
7ª	DELGADO-JUAN_ComoSeEngananLosCelos(Impreso)	0,970336728
8ª	BRAVO-SOTOMAYOR_AMasAmorMasDesden(Manuscrito)	0,970495846
9ª	VILLAVICIOSA_AmorPuestoEnRazon(Impreso)	0,9709915
10ª	OCAMPO&MORENO_MagicoMexicano(Impreso)	0,9714839
11ª	LEIVA_HonorEsLoPrimero(Impreso)	0,9720419
12ª	LEIVA_DamaPresidente(Impreso)	0,9732521
13ª	VILLEGAS-JUAN_BuenCaballeroMaestreDeCalatrava (Impreso)	0,974727
14ª	JUANA-INES_Empenos	0,9756584
15ª	CORDOVA-MALDONADO_VenganzaEnElSepulcro (Manuscrito)	0,975913183
16ª	LOPEdudosa_EnmendarUnDanoAOtro	0,9767384
17ª	ZAMORA_DonDomingoDeDonBlas(Impreso)	0,9767514
18ª	CUBILLO_AnascoElDeTalavera	0,980516049
19ª	DESCONOCIDO_NoHayContraLaSuerteIndustria (Manuscrito)	0,981434412
20ª	CANIZARES_AsombroDeJerez(SegundaParte)(Impreso)	0,98237288

Figura 6.

20 obras con usos léxicos más cercanos al texto de esta comedia, utilizando el corpus CETSO a día 14/08/2021, constituido por 2731 obras de 355 autores diferentes

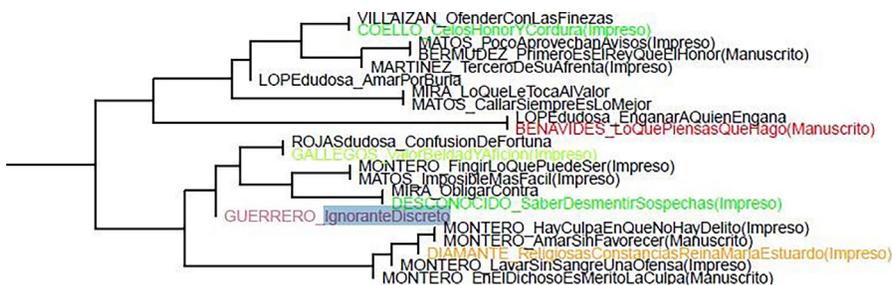


Figura 7.

Detalle de la rama en que se encuentra *El ignorante discreto* en el dendrograma general del corpus de ETSO (2.731 obras de 355 dramaturgos, a 14 de agosto de 2021), creado con Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling).

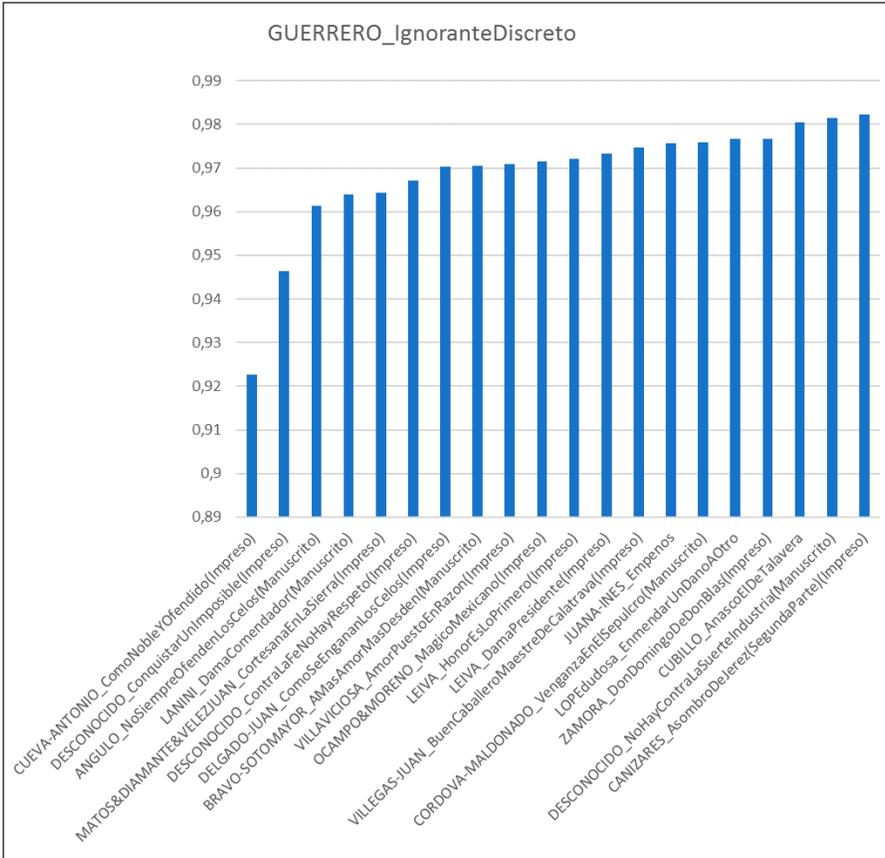


Figura 8.

Gráfico de distancias que muestra las veinte comedias más cercanas a *El ignorante discreto* entre las 2.731 obras del corpus de ETSO (14 de agosto de 2021), a partir de los resultados de *Stylo* (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling).

La tabla, el dendrograma y el gráfico de distancias vienen a reflejar que *El ignorante discreto* de Adrián Guerrero no se asocia claramente a ninguna de las obras de CETSQ, pues las 20 piezas teatrales más cercanas divergen en cuanto a los autores, salvo la pequeña excepción de Leiva Ramírez de Arellano, con dos apariciones. A la luz de los resultados, Germán Vega considera verosímil la autoría de Adrián Guerrero, dado que con los parámetros utilizados, la comedia no apunta decididamente hacia ningún dramaturgo. De la misma manera, el estudio dice lo siguiente sobre las posibles fechas de redacción de *El ignorante discreto*: “La experiencia con ETSO en tareas de datación, aún por desarrollar, permitiría apuntar la hipótesis de que el texto, y por lo tanto el autor del que nada se conoce más allá del nombre, pertenezca a las fases tardías de la comedia nueva;

esto es lo que se deduce de las fechas en que debieron ser escritos casi todos los textos que establecen relaciones más estrechas con el de la comedia analizada”.¹⁸ Esta conjetura reforzaría por tanto la observación desprendida de la métrica de la obra, donde la preponderancia del romance (78,70%) desliga la comedia del lapso anterior a 1610, dominado por formas octosilábicas como la redondilla o la quintilla (Rodríguez López-Vázquez 2008).

Conclusiones

Con este trabajo hemos llevado a cabo el primer estudio pormenorizado de una obra desconocida, llegada a los fondos de la Biblioteca Nacional de España en 1863. En consecuencia, hemos abordado los aspectos elementales de la comedia, desde la descripción del testimonio hasta el género de la pieza, ofreciendo al lector pasajes inéditos de la misma. También hemos arrojado luz sobre cuestiones como la datación o la autoría a partir de los elementos internos textuales, dadas las lagunas documentales que rodean a la obra.

En relación con la cuestión de la atribución, aventuramos la firme posibilidad de que Adrián Guerrero fuera el autor de *El ignorante discreto*, pues así lo confirma el paquete *Stylo*, cuya razón de existencia se debe al uso discriminado e individualizado que hacen de la lengua los escritores. Asimismo, nuestro texto no se alinea con el *usus scribendi* de ninguno de los 355 dramaturgos del corpus de Cuéllar y Vega García-Luengos, lo que nos sugiere que esta sería la primera obra conocida del autor. Por tanto, sirva este estudio como punto de partida para iniciar la recuperación del corpus dramático del escritor Adrián Guerrero, cuyo itinerario vital y artístico sigue siendo una incógnita a la espera de ser despejada por los especialistas del teatro barroco.

18. Comunicación del profesor Vega García-Luengos.

Bibliografía

- ALENDA, Jenaro, “Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos”, *Boletín de la Real Academia Española*, III-XI (1916-1923).
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 1 (1988), pp. 27-49.
- AUBRUN, Charles, *La comédie espagnole (1600-1680)*, París, PUF, 1966.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros*, ed. Duncan Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BLASCO PASCUAL, Javier, *ESTILOMETRÍA*, en línea, <<https://www.estilometria.com/>>.
- BLASCO PASCUAL, Javier, “La graciosa y gratuita disputa sobre la autoría de la Historia verdadera del inconfundible Bernal Díaz del Castillo”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XCIX, 319 (2019), pp. 5-44.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez: trayectoria de un dramaturgo marginado*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- BURROWS, John, “Delta: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship”, *Literary and Linguistic Computing*, XVII, 3 (2022), pp. 267-287.
- Catálogo BNE*, en línea, <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4777448>>.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, , *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2021, en línea, <<http://etso.es>>
- EDER, Maciej, Mike KESTEMONT, y Jan RYBICKI, “Stylometry with R: A package for computational text analysis”, *R Journal*, XVI, 1, (2016), pp. 107-121, en línea, <<https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>>.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, BNE, 1716, Sig. Mss. 14706.
- FERRER VALLS, Teresa, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700) (CATCOM)*, en línea, <<https://catcom.uv.es/consulta/home.php>>.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel, *Cuentapalabras: Estilometría y análisis de texto con R para filólogos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2020, en línea, <<http://www.aic.uva.es/cuentapalabras/>>.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, BNE, 1785, Sig. R. MICRO/10163.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo xvii”, *Revista de literatura*, XLIV, 87 (1982), pp. 5-23.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, “*El Caballero de Olmedo*” en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987, pp. 121-140.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, “Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?”, *Neophilologus*, CIII (2019), pp. 493-510.
- GUERRERO, Adrián, *El ignorante discreto*, Ms. 17.183, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- GREER, Margaret, *Manos Teatrales*, en línea, <www.manos.net>.
- GREGG, Karl, “Towards a definition of the comedia de capa y espada”, *Romance Notes*, XVIII (1977), pp. 103-106.
- HILDNER, David, “Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*”, en *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia, Albatros, Hispanófila, 1979, pp. 121-125.
- HUERTA CALVO, Javier, “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro”, en *El teatro menor en España a partir del s. XVI*, Madrid, CSIC, 1983.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *El renacer del Fénix. “Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido”*, Olmedo, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021.
- 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 D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- MORLEY, Griswold, y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega’s Comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, “La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, XXIX, 3 (2013), pp. 687-741.
- PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, (ed.), Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, Madrid, Cátedra, 2008.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982.
- SERRALTA, Frédéric, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del S. de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 99-125.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, 2ª edición, Madrid, CSIC, 1960-1984, 14 vols.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Notas para una bibliografía de Felipe Godínez”, *Castilla*, núm. 8 (1984), pp. 127-139.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro*.

- Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas: "La Reina Ester"; "Ludovico el Piadoso"*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1986.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, "Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría", *Talía. Revista de estudios teatrales*, III (2021), pp. 91-108.
- VITSE, Marc, y Jean Raymond LANOT, "Éléments pour une théorie du figuron", *Caravelle*, XXVII (1976), pp. 189-213.
- VITSE, Marc, "El teatro en el s. XVII", en *Historia del teatro en España*, ed. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983.
- WARDROPPER, Bruce, "Calderón's and his serious sense of life", en *Hispanic Studies in Honor Nicholson B. Adams*, 1966, Chapel Hill, University of North Carolina, pp. 179-193.
- WARDROPPER, Bruce, "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", en *Actas de II Congreso de la AIH*, 1967, Nimega, Universidad, pp. 689-694.
- WARDROPPER, Bruce, "Lope de Vega's Urban Comedy", *Hispanófila*, número especial 1 (1974), pp. 47-61.
- WARDROPPER, Bruce, "La comedia española del Siglo de Oro", en *Teoría de la comedia*, ed. E. Olson, Barcelona, Ariel, 1978.
- WARDROPPER, Bruce, "El honor en los géneros dramáticos áureos", *Criticón*, núm. 23 (1983), pp. 223-235.
- WARDROPPER, Bruce, "The Numen in the Genres of the Spanish Comedia", *Ibero Romania*, XXIII (1986), pp. 156-166.
- WEBER DE KURLAT, Frida, "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo*, XII (1976a), pp. 111-131.
- WEBER DE KURLAT, Frida, "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro", *Anuario de Letras*, XIV (1976b), pp. 101-138.
- WEBER DE KURLAT, Frida, "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", en *Actas del V Congreso de la AIH*, II (1977), Burdeos, pp. 867-871.

