

Texto, atribución y censura de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*

Emma M.^a Marcos Rodríguez¹

Recibido: 30 de marzo de 2020 / Aceptado: 20 de abril de 2021

Resumen: El artículo plantea la problemática que gira en torno a *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, que comprende tanto los errores de atribución de la obra como los conflictos que pareció tener con la censura, y que da lugar a un enredo bibliográfico en el que se ven envueltos nada menos que cuatro autores: Tirso de Molina, Mira de Amescua, Lope de Vega y Salucio del Poyo.

Palabras clave: Teatro; Mira de Amescua; censura; atribución; problema bibliográfico.

[en] Text, Authorship and Censorship of *Próspera and Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*

Abstract: This article raises a problematic issue that resolves around *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, which includes all both the attribution errors of the pieces and conflicts which seems to do with censorship, and which lead to a bibliographic entanglement in which no less than four authors are involved: Tirso de Molina, Mira de Amescua, Lope de Vega and Salucio del Poyo.

Keywords: Theater; Mira de Amescua; censorship; authorship attribution; bibliographic problem.

Sumario. 1. Introducción. 2. Testimonios conservados. 3. Atribución, autoría y problema bibliográfico. 3.1. Atribución y autoría. 3.2. Problema bibliográfico. 4. Un breve análisis del manuscrito autógrafo de *La segunda de don Álvaro: la posible actuación de la censura*. 5. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Marcos Rodríguez, E. M.^a (2021). Texto, atribución y censura de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 79-89.

1. Introducción

Antonio Mira de Amescua es uno de los dramaturgos más afectados por los problemas de atribución que envuelven a parte de la producción dramática de nuestro Siglo de Oro. Dicha circunstancia es consecuencia de dos factores que han convertido la figura del escritor en un caso bastante especial: en primer lugar, el no haber publicado sus comedias en partes, tal y como acostumbraban a hacer los dramaturgos de importancia de la época, y en segundo lugar, su decisión de retirarse de la vida literaria para ocupar el arcedianato de la catedral de su tierra natal, Guadix, en el año 1631, cuando contaba cincuenta y siete años de edad², lo que provocó que se desentendiera de sus textos y que los autores de come-

dias y los editores-impresores utilizaran en su lugar el nombre de otros poetas que mayor acogida tenían entre el público sin recibir queja alguna por su parte³. Así, ha llegado hasta nosotros un número muy elevado de copias y ediciones de las obras del guadijeño con atribuciones a otros dramaturgos, y esto ha dificultado mucho la tarea de establecer un corpus de aquellas que son realmente suyas y las que no. En este camino, los trabajos de catalogación más importantes hasta la fecha son los de Ramón de Mesonero Romanos, Emilio Cotarelo, Aurelio Valladares y el *Teatro completo de Mira de Amescua*, coordinado por Agustín de la Granja y publicado por la Universidad de Granada. Mesonero Romanos, en 1852, fue el primero en llevar a cabo una recopilación en la que reunió treinta y nueve comedias y trece

¹ Universidad de Valladolid. emmamrodriguez@hotmail.com

² La creencia más extendida es que, llegado este momento, Mira dejó de escribir, pero es muy posible que el poeta intentara mantener viva la llama de su producción literaria, siendo su deteriorada salud lo que le impidiera continuar formando parte de los círculos literarios. *La desgraciada Raquel*, obra que se le atribuye, ha despertado cierta vacilación en este sentido al estar basada en el poema épico de Luis de Ulloa Pereira *Alfonso VIII, rey de Castilla, príncipe perfecto, detenido en Toledo por los amores de Hermosa o Raquel, hebrea, muerta por el furor de los vasallos*, cuya primera edición conocida es de 1643, aunque, según las afirmaciones de José Lara Garrido [1984: 229-253], podría haber circulado manuscrito unos años antes y se podría fechar alrededor de 1634. Dado que la retirada de Mira se produce en 1631, nos quedaría contemplar dos opciones: que hubiera escrito la comedia una vez retirado en Guadix o, la que sería más probable, que fuera posible adelantar la fecha de composición del poema. En todo caso, la despreocupación de Mira por su obra es clara, pues no solo no debió llegar a estrenarse, sino que años más tarde apareció en una colección impresa a nombre de Juan Bautista Diamante, como fue difundida durante muchos años [González Cañal en *Teatro completo IX* 2009: 25-38].

³ Otros poetas, como Lope de Vega o Rojas Zorrilla, en los prólogos a las *partes* de sus comedias, sí muestran su indignación ante estos fraudes comerciales tan habituales en la época.

autos [82-83], muy pocos textos en comparación con los setenta y tres que recogió Cotarelo en 1931, los ochenta y cuatro que componen la *Bibliografía miramescuana* de Valladares, publicada en el año 2004 [7-164], y los ochenta y dos que edita el *Teatro completo* entre los años 2001 y 2013 y que asumimos que reúnen los motivos más sólidos para atribuírselas a Mira; un buen número de ellas, sin embargo, ha sufrido graves problemas de atribución, como es el caso de la biología de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*⁴, editada en el volumen VI de la colección (2006).

El avance de la tecnología y, con ella, de las humanidades digitales, nos ha permitido acercarnos a resolver algunos de estos problemas. La estilometría es el método digital más desarrollado en la actualidad para determinar la autoría de los textos, y se centra en la comparación del uso de las palabras más frecuentes en ellos para identificar a su autor dentro de un conjunto cerrado de posibilidades y con una alta probabilidad de fiabilidad [García-Reidy 2019: 504]; este método puede aplicarse utilizando el software *Stylo*, un paquete flexible para el análisis estadístico del estilo de los textos, escrito en el lenguaje de programación R [Eder et al. 2016: 107], y ha sido de gran ayuda, pues está demostrando ser efectivo para la detección autorial de muchas obras en los distintos períodos de la literatura española [Fradejas Rueda 2016], entre ellos la literatura aurisecular, como demuestran los estudios de Laura Hernández Lorenzo [2019], José Calvo Tello y Juan Cerezo Soler [2018] o de Álvaro Cuéllar, quien defiende la validez de la estilometría para el teatro del Siglo de Oro y los parámetros más adecuados para su análisis (*classification method, MFW, culling, Word N-grams*)⁵. Por estos motivos, emplearemos esta herramienta con los parámetros propuestos por Cuéllar para respaldar las teorías que han apoyado la autoría miramescuana de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*.

La autoría es una de las piezas clave para comprender la vida de cualquier obra literaria, pero, en el caso del teatro áureo, también lo es toda información adicional sobre el texto que nos proporcionen los testimonios que se conserven de este, como pueden ser la censura y las notas de representación. Estos elementos tienen, de nuevo, una importancia especial en las *Fortunas de Luna*, debido a que el manuscrito autógrafo de la segunda parte, titulado *La segunda de don Álvaro*, contiene una aprobación de Vargas Machuca con declaraciones muy significativas y un reparto de actores al comienzo de la tercera jornada. A lo largo de las páginas siguientes se tratará de desarrollar el problema bibliográfico y de autoría que rodea a *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* y se intentarán analizar otros elementos que repercuten directamente en el texto y están estrechamente relacionados con la cuestión anterior.

2. Testimonios conservados

Aurelio Valladares Reguero, en su *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, recoge los seis testimonios conservados de la obra, de los cuales solo dos, el manuscrito 17.101 de la BNE de la primera parte y el manuscrito autógrafo de la segunda, conservado en el Instituto del Teatro de Barcelona (Vitrina A, Estante 5, Lib. 7), están a nombre de Mira de Amescua [2004a: 24-25; 2004b: 142-143].

De *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* (primera parte):

A nombre de Mira de Amescua:

— *Comedia famosa de Ruy López de abalos de mira de mesqua*, letra del siglo XVII.

Madrid, BNE, Mss. 17.101, 61 hs.

Ref. bibl.: Valladares, *Bibliografía de Mira*, n.º 649

A nombre de Tirso de Molina:

— *Primera parte. Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*. En *Comedias del Maestro Tirso de Molina. Parte 2*, Madrid, 1635.

Madrid, BNE, R-18.186, fols. 202r-219v

Ref. bibl.: Valladares, *Bibliografía de Mira*, n.º 651

— *Primera parte. Prospera fortuna de Don Alvaro de Lvna, y adversa de Rvy Lopez de Avalos. Comedia famosa, por el Maestro Tirso de Molina. Representola Valdes*, desgajada de un volumen sin identificar.

Santander, B. M. Pelayo, 33.098, fols. 231r-248v

Ref. bibl.: Valladares, *Bibliografía Mira*, n.º 652

De *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (segunda parte):

A nombre de Mira de Amescua:

— *La segunda De don Alvaro*, Madrid, 1624.

Barcelona, Instituto del Teatro, Vitrina A, Estante 5, Lib. 7, 59 hs.

Ref. bibl.: Valladares, *Bibliografía Mira*, n.º 55

A nombre de Tirso de Molina:

— *Dn. Alvaro de Luna. De Tirso de Molina*, letra del siglo XVII.

Madrid, BNE, Mss. 16.546, 37 hs.

Ref. bibl.: Valladares, *Bibliografía Mira*, n.º 58

— *Segunda parte. Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. En *Comedias del Maestro Tirso de Molina. Parte 2*, Madrid, 1635.

Madrid, BNE, R-18.186, fols. 220r-240r

Ref. bibl.: Valladares, *Bibliografía de Mira*, n.º 59

3. Atribución, autoría y problema bibliográfico

3.1. Atribución y autoría

Se mencionaba en la introducción al presente artículo la desaparición de Mira del ámbito literario y la importante consecuencia que esta circunstancia pudo acarrear a la transmisión de su teatro, que, para alcanzar mayor éxi-

⁴ A lo largo del artículo este título aparecerá con formas abreviadas del tipo “las *Fortunas de Luna*”, “la biología de *Luna*”, etc.

⁵ He podido tener acceso al trabajo de Cuéllar, el cual se encuentra pendiente de ser publicado; aparece indicado en la bibliografía final del presente artículo.

to comercial, pasaría a representarse y publicarse bajo el nombre de otros dramaturgos que seguían en activo. Esto mismo es lo que parece haber ocurrido con las *Fortunas*, atribuidas durante siglos a Tirso, como bien refleja la lista de testimonios recogida en el apartado anterior, para cuya entrada Valladares escribió lo siguiente:

[...] Tradicionalmente ha sido atribuida a Tirso de Molina e, incluso, a Lope de Vega. Hoy día se acepta la autoría de Mira, según consta en el manuscrito autógrafa de Barcelona. Ambas comedias formarían parte de las ocho que el mismo Tirso confiesa que no son suyas en la dedicatoria de la edición de 1635 [2004: 24].

Si consideramos que la atribución a Lope de Vega puede deberse a un error del bibliógrafo que veremos más adelante, la única atribución tradicional –y la que mayor conflicto ha provocado– es a Tirso de Molina a consecuencia de la publicación a su nombre de las dos obras en la *Segunda parte* de sus comedias, del año 1635 (BNE, R/18.846), donde, tal y como señala Valladares [2004: 24], el propio dramaturgo hace constar que ocho de las doce comedias que contiene no son suyas:

[...] la dedico destas doce comedias cuatro, que son más en mi nombre y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan [...] [Fol. 14r].

A raíz de esta declaración, toma forma la polémica que durante años envolverá la biología de *Luna* y que William C. McCrary recoge en un breve artículo que publicó en el *Bulletin of Hispanic Studies* [1958: 38-40]. La probabilidad de que *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* fueran dos de esas ocho comedias que Tirso rechazaba como suyas fue defendida por investigadores como Claude E. Anibal, a quien debemos el gran reclamo acerca de la paternidad literaria de Mira [1925: 161-174], Griswold Morley [1918] o Margaret Wilson [1956: 25-36], y quedó confirmada cuando en 1943 Eduardo Juliá Martínez encontró en la Biblioteca del Marqués de Pidal el manuscrito autógrafa de Mira de Amescua de la segunda parte (numeración E.V.T. N°19), hoy conservado en el Instituto del Teatro de Barcelona. Juliá Martínez presentó esta prueba definitiva de la autoría miramescuana en un pequeño artículo de la *Revista de Bibliografía Nacional* [1943: 147-150], pero no le eximió de continuar teniendo algún detractor: Blanca de los Ríos será, en este sentido, una de las voces disidentes; motivada por su entusiasmo hacia la obra de Tirso, hizo caso omiso a los estudios previos y siguió defendiendo la participación del dramaturgo en la obra; editó ambas piezas en el primer volumen de las *Obras dramáticas completas de Tirso* (1946), donde se mostraba convencida, en vista de que no podía seguir sosteniendo una escritura exclusiva del madrileño, de que tuvo que ser refundidor o, al menos, colaborador en su escritura, y añadía a las colaboraciones propuestas anteriormente por otros investigadores (Mira de Amescua y Ruiz de

Alarcón⁶, Mira de Amescua y Salucio del Poyo⁷) la de Tirso de Molina y Francisco de Quevedo [1946: 13-14]⁸. Blanca de los Ríos comienza su preámbulo a la edición haciendo alusión a unas palabras de Robles a Nuño:

ROBLES

Seas, Nuño, bien venido
a los reinos de Castilla
de los piélagos de Oriente,
de aquellas fértiles islas
del Mar Tirreno. Después
que, capitán de Sicilia,
dejaste a España, no tienen
el estado que solían
las cosas. El Rey es hombre;
a empresas grandes se inclina.
Niño le dejaste, ya
conocerle no podrías
a verle sin majestad, ...

(versos 1-13) [Sánchez-Arce 1960: 14]

Nellie Sánchez-Arce escribe a este respecto:

En los últimos ocho versos de este pasaje, quiso ver Blanca de los Ríos una alusión al viaje de Tirso a la Española en 1615, cuando Felipe IV contaba con unos diez años. Pero leyendo completo el texto inicial inquirimos: ¿Por qué menciona Robles el Mar Tirreno, y no el Mar Caribe o el Atlántico, por donde viajó Tirso? Sabemos sin embargo que Mira de Amescua hizo un viaje a Italia en el séquito del Conde de Lemos y que permaneció allí seis años, del 1610 al 1616, lo que sin duda significa que la alusión al Mar Tirreno se aplica específicamente al autor, representado aquí por el silencioso oyente, Nuño. Y por lo que se refiere a la niñez del monarca en el año de su partida, resulta aún más apropiado el comentario, ya que el Rey apenas tenía cinco años de edad por aquella fecha” [1960: 14].

Pese a que el autógrafa y las argumentaciones de Sánchez-Arce desmontan la teoría de Blanca de los Ríos, así como cualquier atribución errónea que se haya hecho a lo

⁶ Esta colaboración fue defendida por Fernández-Guerra tras conjeturar la posible relación entre la tendencia moralista de la tragedia y la obra del mexicano [1871: 299], pero la rebatieron Morley y Anibal, quienes consideraron que lo más lógico era pensar en una creación exclusiva de Mira. A propósito de esto, Nellie Sánchez-Arce, en su edición de la *Segunda de don Álvaro* (1960), hace notar que en el texto autógrafa hay una curiosa alusión puesta en boca del gracioso Linterna que bien parece ser otra más de las burlas que tuvo que sufrir Alarcón por parte de sus contemporáneos, y afirma que, “Por tolerante que fuera una persona, resultaría difícil que se prestara a colaborar en una pieza en que se le hacía objeto de mofa” [1960: 13]. Los versos que podrían referirse a Alarcón son:

Bien rodáis;
sólo cierto amigo puede
rodar mejor con dos bolas.
(versos 1999-2001) [1960: 12]

⁷ Esta propuesta de colaboración surge probablemente de la confusión entre los títulos de Mira y los de Salucio que trato más adelante.

⁸ Según Margaret Wilson [1956: 27], la posibilidad de una colaboración no debería rechazarse por completo; durante la obra pueden apreciarse distintos tonos que contrastan llamativamente entre sí, lo que podría sugerir la participación en ella de una segunda mano. Asimismo, señala que la colaboración entre Mira y Tirso es históricamente posible, ya que ambos estaban en Madrid alrededor de 1624.

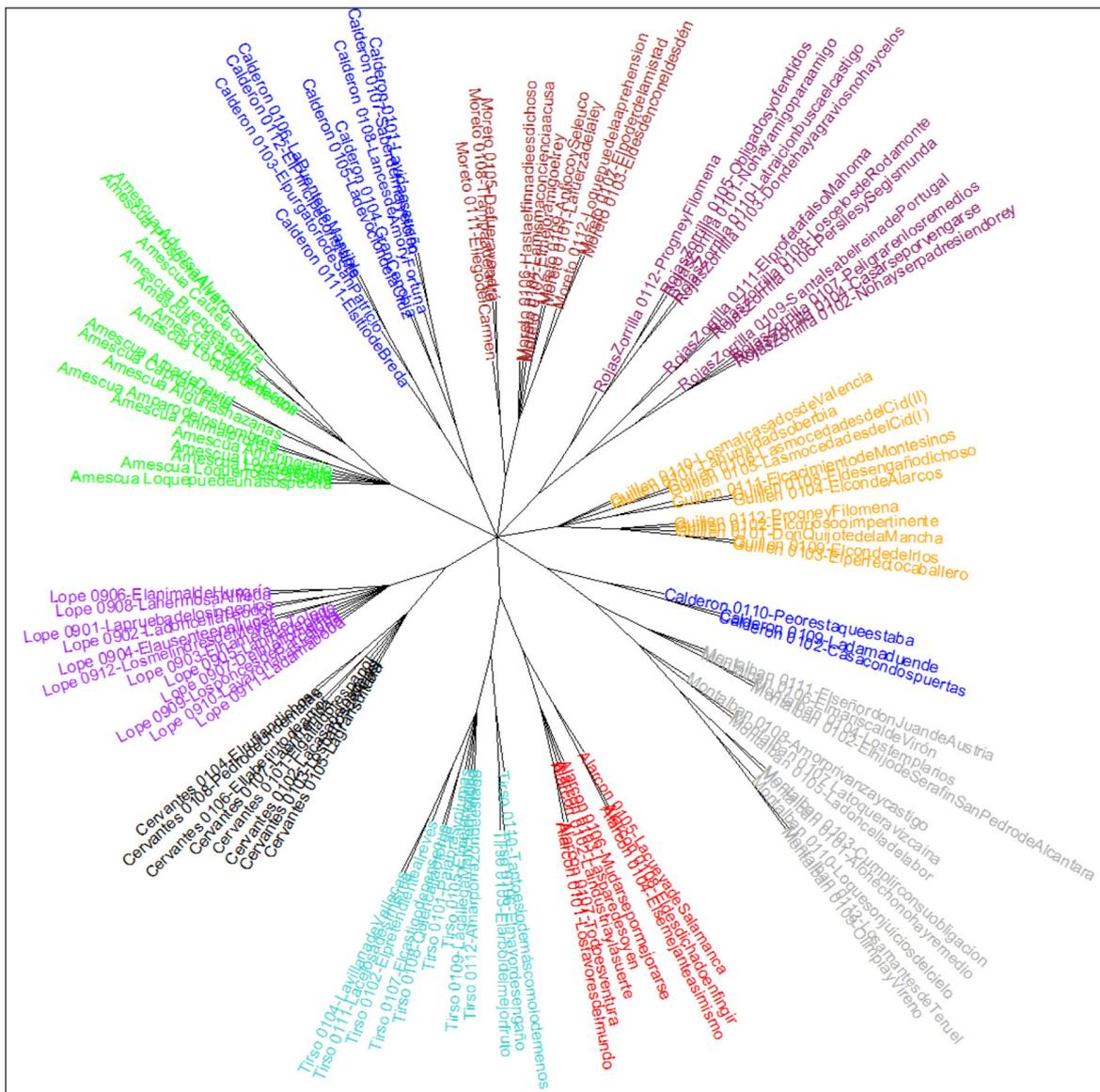


Imagen 1. Consensus tree creado a través de Stylo con los parámetros 100-5000 MFWs, Classic Delta, 0-100% culling, a partir de ciento dieciséis obras de diez dramaturgos (ETSO).

largo de los años, todavía en el año 2005 Pilar Palomo e Isabel Prieto editan la biología de Luna en el tomo IV de las *Obras completas de Tirso de Molina* de la Biblioteca Castro.

Podemos recurrir, como criterio final, al estilo de la obra y servirnos de la estilometría para aportar más pruebas de la paternidad exclusiva del poeta guadijeño. A través de ETSO⁹, hemos comparado *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* con noventa y nueve obras fiables de Calderón de la Barca –doce obras–, Agustín Moreto –once obras–, Rojas Zorrilla –doce obras–, Guillén de Castro –doce obras–, Pérez de Montalbán –doce obras–, Ruiz de Alarcón –ocho obras–, Tirso de Molina –doce obras–, Cervantes –ocho obras– y Lope de Vega –doce obras–, a las que hemos añadido quince de Mira de Amescua; los textos han sido procesados usando el paquete *Stylo* (versión 0.6.9):

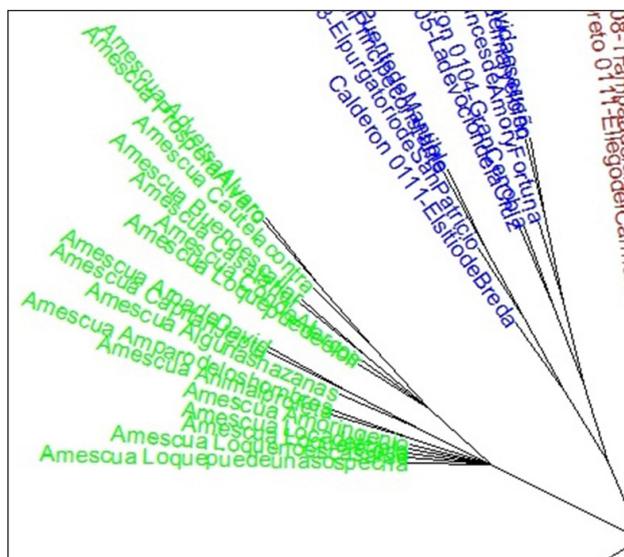


Imagen 2. Vista ampliada de las obras de Mira de Amescua del consensus tree de la imagen anterior.

⁹ *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, proyecto creado por Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, tiene una página web donde aloja todos los títulos del corpus textual que lo componen.

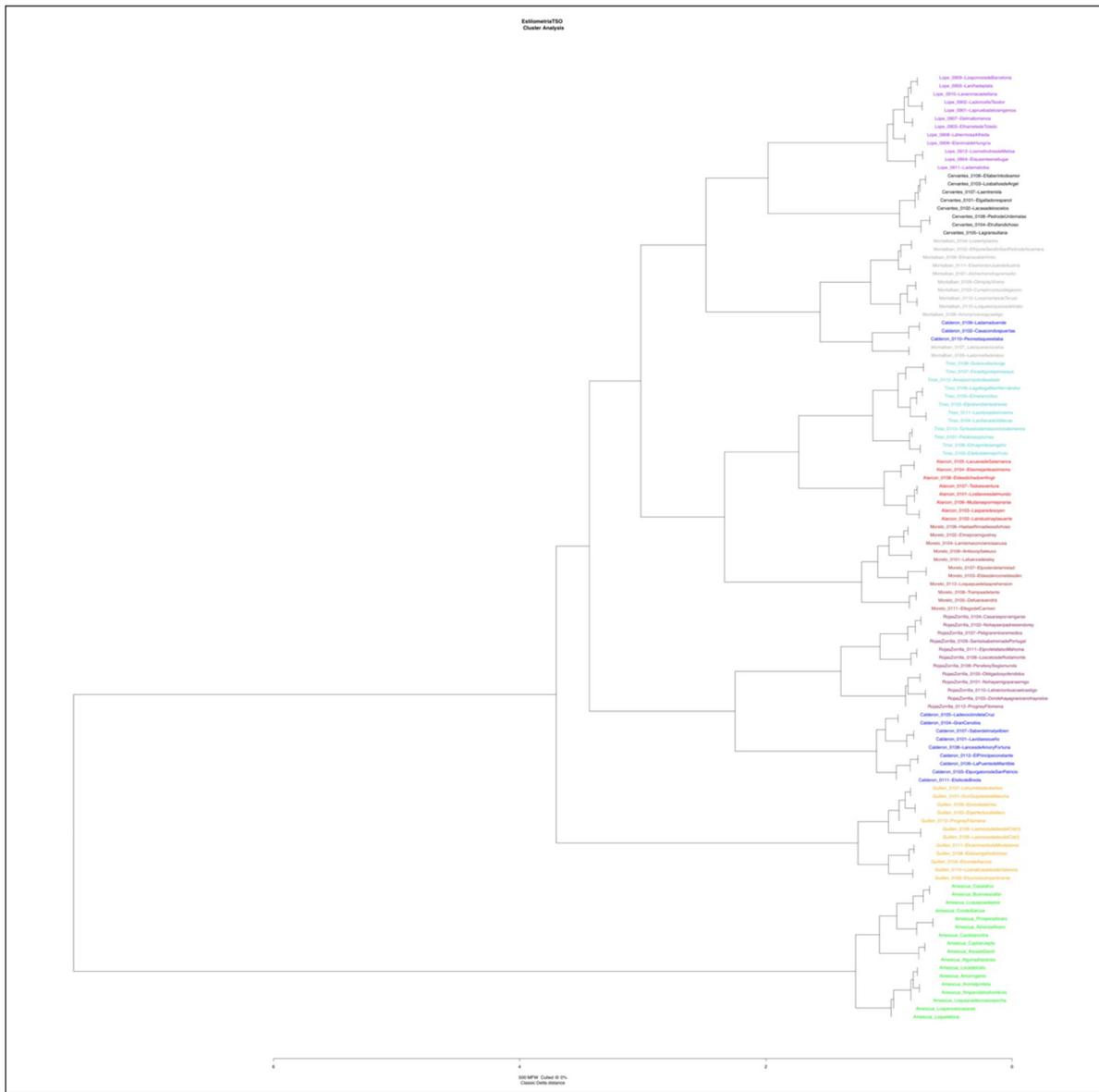


Imagen 3. Dendrograma (*cluster analysis*) creado a través de *Stylo* con los parámetros 500 MFWS, *Classic Delta*, 0% *culling*, a partir de ciento dieciséis obras de diez dramaturgos (ETSO).

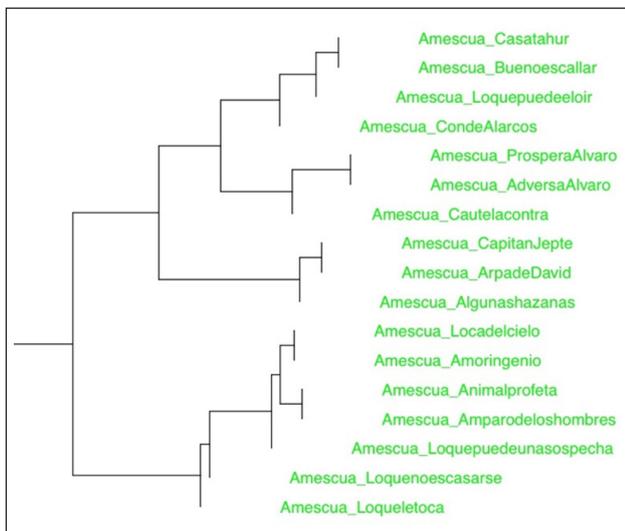


Imagen 4. Vista ampliada de las obras de Mira de Amescua del dendrograma (*cluster analysis*) de la imagen anterior.

Estos análisis estilométricos revelan que las dos partes de la bilogía –“Amescua_ProsperaAlvaro” y “Amescua_AdversaAlvaro” en las imágenes– se inscriben en el uso de las palabras más frecuentes que hace Mira de Amescua en contraste con otros dramaturgos, entre ellos Tirso de Molina. Asimismo, otra forma de asomarnos a los resultados estilométricos es preguntándonos cuál es la distancia concreta que separa a las obras y cuáles entre todo el corpus están más próximas a la de nuestro interés. Los gráficos que se muestran a continuación están realizados con respecto al amplio corpus de ETSO, que ronda los dos mil textos de más de sesenta autores, e indican que la obra más cercana a *Próspera* y a *Adversa fortuna* es la otra parte de la bilogía, de la misma manera que son de Mira muchas de las obras que las siguen:

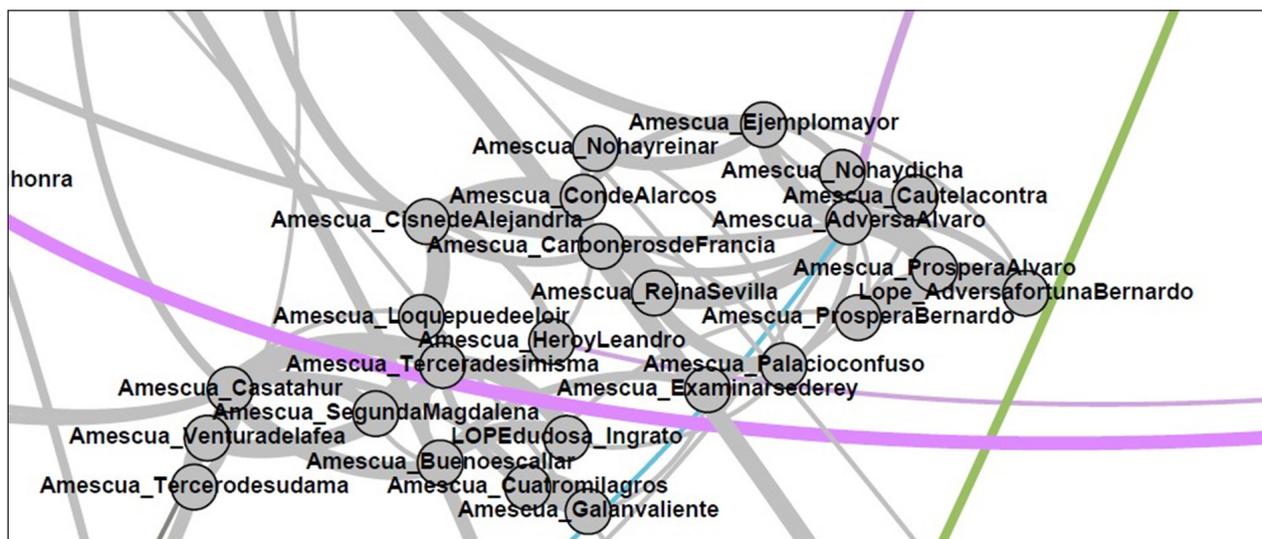


Imagen 7. Vista ampliada del *cluster analysis* miramescuano correspondiente a la red de proximidad estilométrica creada con *Gephi* a través de los resultados de *Stylo* con unos parámetros de 500 MFWs, *Classic Delta*, 0% *culling* (ETSO).

las declaraciones de Blanca de los Ríos y, en mayor medida –porque considera que ella no resuelve el problema–, con un dato que extrae de los *Anales del teatro en Sevilla* (1898) de José Sánchez-Arjona que no se corresponde en absoluto con aquellos que figuran en el autógrafo:

1610. Pedro de Valdés. Estuvo en Sevilla en 1610, 1616 y 1617, y fue uno de los doce autores de comedias autorizados en 1615. Estrenó las obras de Tirso *Amor y celos hacen discretos*, *Quien habló pagó* y *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* (primera y segunda parte) [1898: 145].

1616. [...] El mismo autor Pedro de Valdés estrenó, no sabemos si en esta ciudad, pero también por esta época, las obras de Tirso de Molina *Quien habló pagó* y la primera y segunda parte de *Don Álvaro de Luna* [1898: 178-179].

El bibliógrafo no indica las fuentes de las que extrae la información y McCrary no dice nada al respecto, pero todo parece indicar que lo hace de esa *Segunda parte* de Tirso tan conflictiva, donde, precisamente en las mismas comedias, *Quien habló pagó*, *Amor y celos hacen discretos* y las dos partes de *Don Álvaro de Luna*, figura escrito bajo el título: “Representola Valdes”. Es indudable la poca fiabilidad de esta colección de comedias y, por consiguiente, de las palabras de Sánchez Arjona que tanto contrastan con la licencia de representación del autógrafo, expedida por Pedro de Vargas Machuca en Madrid en el año 1624, y en las que se basa Blanca de los Ríos para defender que las dos obras habrían sido refundidas por Tirso, conque su trabajo podría haber sido previamente rechazado por Vargas Machuca en Madrid, reelaborado y representado por primera vez en Sevilla. De nuevo, las hipótesis de la investigadora no tienen mucho fundamento, pues no hay ninguna obra registrada en

CLEMIT¹⁰ con censura de Vargas Machuca anterior a 1621, con lo que su actividad censora comenzaría alrededor de esta fecha y sería poco probable su actuación hacia 1616¹¹. Más lógico parece tomar como datos fidedignos el autógrafo y su año de aprobación, 1624, que conducen a pensar que quizás Valdés subiera a las tablas una comedia homónima escrita por otro dramaturgo y que tanto el editor de la *Parte* de Tirso como Sánchez Arjona la hubieran confundido con la de Mira, atribuida a Tirso en ese momento. Vargas Machuca dice algo semejante en su aprobación del autógrafo para la representación:

He visto esta comedia con el cuidado que he podido, y aunque he detenido otra comedia deste caso, y con este título, el D^r. Amescua ha escrito esta con tal decoro y advertencia, así en las personas del Rey y Don Álvaro como en el suceso de este caballero y razones que le ocasionaron, que lo ha dejado todo sin inconveniente, y con gusto y decoro para la representación, y así podrá salir al teatro sin perjuicio de quien pudiera presumirle, porque está de todas maneras bien escrita, cuerda, atentada y honrosamente. Reservo a la vista lo que allí se ofreciere.

En Madrid, a 17 de octubre de 1624.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] [Fol. 59r]

Sus palabras “he detenido otra comedia deste caso, y con este título” señalan que en ese momento ya circulaba otra obra con ese mismo nombre que, además, habría sido prohibida por el mismo censor, de forma que

¹⁰ *Censuras y licencias de manuscritos e impresos teatrales*, proyecto dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada desde la Universidad de Valladolid, tiene una base de datos en línea donde se puede consultar la información acerca de la censura de muchas obras. Actualmente se enmarca en el proyecto Asodat (*Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*), coordinado por Teresa Ferrer Valls.

¹¹ La Barrera indica que no hay noticias de Vargas Machuca posteriores a las que dio Montalbán en 1632, debió de morir antes de 1635 [1860].

la cuestión que se nos plantea es: ¿Cuál sería esa otra comedia?

Paz y Melia publica entre 1899 y 1902, con anterioridad al hallazgo del autógrafo, un catálogo de dos tomos en el que reúne todos los manuscritos conservados en la BNE¹². En el primero, el dedicado al teatro clásico, recoge la biología miramescuana empleando los títulos de *Ruy López de Ávalos* para la primera parte y *Don Álvaro de Luna* para la segunda. *Ruy López de Ávalos* se la otorga a Mira de Amescua gracias al manuscrito 17.101, y añade después: “Es la de Lope: Adversa fortuna de Ruy López de Ávalos?”, y al final: “Salustio del Poyo tiene una comedia con el título de *Adversa fortuna del muy noble caballero Ruy López el Bueno*” [Paz, J. 1934: 486]. Por su parte, *Don Álvaro de Luna* aparece bajo el nombre de Tirso de Molina debido al manuscrito 16.546, pero nuevamente resulta interesante lo que Paz y Melia escribe a continuación: “Al asunto hay una comedia de Salustio del Poyo: *La privanza y caída de Don Álvaro de Luna* o *D. Álvaro de Luna*, que es idéntica a la de Lope con ambos títulos” [Paz, J. 1934: 162]. Con estas palabras podemos entender que Valladares reflejara en su catálogo una atribución tradicional a Lope de Vega, pero no parece más que una confusión provocada por una supuesta obra suya de título igual o similar al de Mira, por lo que, una vez rechazado en las páginas anteriores el nombre de Tirso y argumentado el motivo de dicho rechazo, debemos barajar la posibilidad de que Salucio del Poyo o Lope de Vega sean el autor de la obra homónima que buscamos.

En la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (BNE, R-14.096) hay publicadas tres de Salucio del Poyo con los títulos *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos*, *La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos* y *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*. Transcritas las dos primeras, con ayuda de Álvaro Cuéllar, han podido ser añadidas al extenso corpus de ETSO para su análisis, dando lugar al resultado que se esperaba: su agrupación en la red de proximidad estilométrica en un *cluster* particular muy diferenciado del resto de la red, conformando una comunidad propia en *Gephi* para algunas resoluciones, como 0.6 (con unos resultados de *Modularity*: 0,724, *Modularity with resolution*: 0,409, *Number of Communities*: 23). Curiosamente, aparecen agrupadas junto a dos obras que hasta ahora eran dudosas de Lope (Imagen 8).

Por desgracia, la suerte no nos ha acompañado a la hora de encontrar títulos similares de Lope, pero sí algunos datos que podrían explicar un posible error de atribución entre él y Salucio: el manuscrito de *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos el Bueno* (BNE, Mss. 16.567) aparece atribuido a Lope, pero no parece que haya sido el único causante del error, y es que lo más interesante se da con respecto a *Adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*: en el tomo III del *Catálogo de piezas de teatro manuscritas* de la BNE, publicado por Sánchez Mariana en 1989, *Ruy López de Ávalos* se encuentra en la relación de nombres de Mira de Amescua, Lope de Vega y Salucio del Poyo, pero con una diferencia en la



Imagen 8. Vista ampliada del *cluster* de Salucio del Poyo correspondiente a la red de proximidad estilométrica de la Imagen 1, creada con *Gephi* a través de los resultados de *Stylo* con unos parámetros de 500 MFWS, *Classic Delta*, 0% *culling* (ETSO).

de este último con respecto a los demás, y es que el título viene precedido por una *Loa de Lope de Vega*... [1989: 208]¹³. Héctor Urzáiz, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, recoge una loa escrita por Lope de Vega para *Adversa fortuna de Ruy López de Ávalos* que se conserva en una copia del siglo XIX [2002: 691]; afortunadamente, esta pieza breve se encuentra digitalizada en la Biblioteca Digital Hispánica bajo el nombre de *Loa a la segunda parte de las Fortunas de Ruy López de Ávalos*, con letra clara del bibliógrafo Agustín Durán, quien indica dónde se halla junto a las comedias de Salucio (BNE, Mss. 17.450/19):

Esta loa se halla en el folio 78 de un códice antiguo que en 151 hojas contiene las dos comedias de las *Fortunas de Ruy López de Ávalos*, natural de Úbeda, con los mismos títulos que se hallan impresas en la Parte o tomo 3º de la *Colección de Comedias de Lope de Vega*, donde consta que su Autor fue Damián Salucio del Poyo, vecino de la ciudad de Sevilla. La dicha loa no la he visto aún impresa.

Localizar el códice en el que se encuentra la loa es una tarea realmente complicada y, aunque la paternidad del Fénix genera dudas, es un texto demasiado breve para pasarlo por estilometría y obtener algunas pistas de la que podría ser su auténtica autoría, de modo que por el momento resulta imposible aportar más información. Lo mismo ocurre con respecto a esa otra comedia de Lope que mencionaba Paz y Melia con el mismo título que la de Salucio *Privanza y caída de don Álvaro de Luna* o *Don Álvaro de Luna*, de la que no tenemos tampoco datos, desconocemos las fuentes de Paz y Melia, pues no se ha hallado ningún testimonio además de los ya presentados.

Este enredo bibliográfico podría explicar la razón por la que Paz y Melia cree que Lope de Vega tiene una comedia *Ruy López de Ávalos* y por qué Valladares advierte sobre una atribución a Lope de la de Mira. Si

¹² En 1934 el catálogo es reeditado por su hijo, Julián Paz.

¹³ El catálogo de Sánchez Mariana no añade nada nuevo al de Paz y Meliá (1899-1902) –reeditado posteriormente por su hijo Julián Paz (1934)–, sino que es una recopilación de autores y títulos. Sin embargo, lo mencionamos aquí porque en lo referente a la obra que nos ocupa, la información aparece más condensada, revelándonos con mayor claridad la existencia de la loa.

realmente la comedia del Fénix no existiera, los únicos títulos con un parecido más que razonable serían aquellos de Mira de Amescua y Salucio del Poyo: gracias a La Barrera [1860] sabemos que en 1603 la obra de Salucio ya llenaba los escenarios y que el dramaturgo murió en Sevilla alrededor de 1615, ciudad y año en torno al que Valdés sube a las tablas la pieza, por lo que sería plausible afirmar que la obra que representó fuera la de Salucio, confundida con la de Mira en la *Segunda parte* de Tirso, pero no podemos estar seguros de que también fuera la prohibida *in totum*; Vargas Machuca dice en la aprobación que ha “detenido otra comedia deste caso, y con este título”, por lo que de referirse a una comedia de Salucio, tendría que ser *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*, pues la bilogía no encaja bien con estas palabras, ya que la aprobación es para la segunda parte miramescuana, *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, y no para la primera, *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, que es la que realmente coincide en tema y título con la segunda parte de la bilogía saluciana: *Adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*. Por este motivo, en el apartado siguiente analizamos brevemente algunos aspectos del autógrafo y exponemos esta misma hipótesis y otra, a partir de las cuales el lector podrá extraer su propia conclusión.

4. Un breve análisis del manuscrito autógrafo de *La segunda de don Álvaro*: la posible actuación de la censura

Todo apunta a que el autógrafo que conservamos es una copia de un manuscrito original, porque, entre otros aspectos, presenta algunas correcciones que parecen derivarse de errores a la hora de copiar o de la decisión del amanuense de cambiar algunos versos de lugar; por ejemplo, en el folio 58v se escribe en boca de Silvia: “Ya estás, señor, en la plaza / *si los ojos no lo dudán,* / que parece que con plumas / has venido”, y ese “si los ojos no lo dudán” aparece tachado y a continuación puesto en boca de Zúñiga: “Y allí tienes, / *si los ojos no lo dudán,* / el espectáculo triste”. Como se indica en *Manos teatrales*, este error del verso tachado que se repite tres versos después demuestra que el manuscrito es una copia, a lo que se añade: “Parece como si el autor hubiera escrito deprisa”, y está claro que la escritura rápida es también característica de las copias.

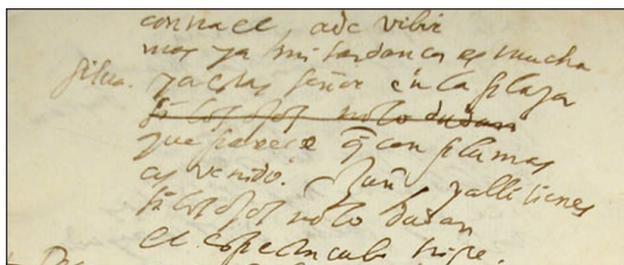


Imagen 9. *La segunda de don Álvaro*. Instituto del Teatro de Barcelona: Vitrina A, Estante 5, Lib. 7. Fol. 58v.

Pese a que McCrary sugería que Mira de Amescua firmó esta copia por motivos que se desconocen [1958: 39], *Manos teatrales*¹⁴ señala que la escribió de su propia mano, probablemente para ofrecer una segunda versión del texto con algunos cambios respecto a la primera, la cual desconocemos¹⁵. La intención del dramaturgo de hacer modificaciones puede apreciarse en las numerosas correcciones y tachaduras que impregnan el autógrafo, casi todas de su propia mano, y que, además, se corresponden en su mayoría con los versos eliminados que posteriormente reflejan las ediciones impresas. Se desconoce si hubo una versión impresa anterior a la publicada en la *Segunda parte* de Tirso, como sugiere Sánchez-Arce en el prólogo a su edición [1960: 9], pero de haber existido tenía que estar muy mutilada, como lo están las tres ediciones que han llegado a nosotros en comparación con el autógrafo, que contiene cuatrocientos treinta y cinco versos adicionales, circunstancia que podría obedecer principalmente a dos motivos:

En primer lugar, Sánchez-Arce considera que estos pasajes pudieron ser recortados del original por la censura [1960: 9]. Los textos de Mira dramatizan la conspiración para deshonorar al condestable Ruy López de Ávalos a los ojos del rey Juan II y el ascenso al poder de su nuevo favorito, Álvaro de Luna, quien en la segunda parte será protagonista también de su propia caída y ejecución¹⁶. Con este argumento es indudable que la bilogía encierra una intención política y, a pesar de que no es la primera vez que el guadijeño trata el tema de la mutabilidad de la fortuna, frecuente en su teatro y que habitualmente presenta mediante parejas que encarnan la contraposición que se produce mientras uno cae y el otro asciende (*El arpa de David*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, etc.), no parece muy arriesgado el planteamiento de que pudo haber tenido problemas con la censura, ya que los pasajes inéditos constituyen un discurso arriesgado para su tiempo, retratando a un rey injusto que manifiesta una falta total de criterio al dejarse llevar por la envidia de los cortesanos, entre ellos el Infante, y traicionar a su buen amigo, Álvaro de Luna, quien, junto a su paje y al gracioso Linterna, demuestra mucha más moralidad y fuerza de carácter. El personaje de don Álvaro podría estar inspirado en don Rodrigo Calderón, quien, como él, fue ajusticiado en plaza pública en 1621 tras veinte años de servicio al duque de Lerma, el privado más importante del Rey; sin embargo, es difícil saber quién es el monarca contemporáneo que se esconde tras el rey ficticio de la bilogía: Sánchez-Arce cree que en las dos partes Mira se refiere a Felipe IV, pero María Concepción García

¹⁴ Proyecto dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García Reidy, tiene una base de datos en línea donde se puede consultar la información referente a muchos manuscritos. Actualmente se enmarca en el proyecto Asodat (*Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*), coordinado por Teresa Ferrer Valls.

¹⁵ Dado que en este artículo se ha demostrado la autoría miramescuana de la obra, todavía puesta en duda por algunos críticos, la posibilidad de que Mira plagiera el texto de otro dramaturgo queda descartada.

¹⁶ Fuera de la ficción, Álvaro de Luna fue ejecutado por orden real en el año 1453 en la calle Francos de Valladolid (actual Juan Mambrilla).

Sánchez expone su desacuerdo con ella al afirmar que, debido a una referencia al Duque de Lerma que la propia Sánchez-Arce menciona, la primera parte debió componerse entre los años 1618 y 1621, en los que aún reinaba Felipe III, quien falleció el 31 de marzo de 1621, e inmediatamente después debió de componerse la segunda parte por su gran coherencia y unidad respecto a la primera, de manera que la creación de ambas piezas estaría comprendida entre 1618 y 1624, es decir, entre los tres últimos años del reinado de Felipe III y los tres primeros del de Felipe IV; asimismo, al final de la tragedia, el personaje del rey advierte a los reyes contemporáneos de la importancia de ser fieles con sus privados, lección que Mateo Vázquez dio a Felipe II, padre de Felipe III [2001: 220-221]. Concluye García Sánchez:

A pesar de las afirmaciones anteriores, entrar ahora en una batalla dialéctica para dilucidar si se trata de Felipe III o Felipe IV sería un craso error. En todo caso, se puede aseverar que se refleja la institución monárquica como tal, con un rey falible, más humano que antes pues comete errores, pero en ello no hay crítica política. Tampoco se pone en tela de juicio la monarquía ni su autoridad.

La estudiosa descarta que la eliminación de versos se deba a conflictos con la censura y considera que la obra humaniza a la figura del rey, algo bueno porque justifica sus errores, pero, aunque es cierto que Vargas Machuca también expresa en su aprobación del autógrafo el decoro, gusto y advertencia con que ha sido escrita la obra, tanto en el personaje del rey como en el de su valido, no podemos obviar el hecho de que la mayor parte de los versos inéditos aparezcan tachados o enjaulados en el manuscrito, así como el de que todos ellos constituyan pasajes esenciales en el desarrollo del conflicto: en algunos de ellos el Rey, dubitativo, se debate entre ceder al gusto de los cortesanos y traicionar a su valido, o actuar con rectitud, con lo que considera podría perder su poder (vv. 737-738); incluso es el propio don Álvaro quien intenta hacerle ver que tiene suficiente autoridad como para tomar la decisión que considere más acertada: “Rey: No todos lo pueden todo. / Álvaro: Todos no, pero vos sí” (vv. 2219-2220). En otros, el privado denuncia la inmoralidad del monarca (vv. 2369-2384), y tras ser condenado oficialmente lo acusa de injusto, advirtiéndolo a los “mortales” que solo se puede confiar en Dios, palabras que repite Moralicos, su paje, y que aparecen de nuevo escritas bajo cuatro versos bien tachados en que el mismo personaje muestra su intención de vengarse del Rey: “¡Que este pago le dé el Rey! / Hasta mirarle difunto / no pienso dejarle un punto; / paje soy de buena ley” (vv. 2911-2914).

Por falta de espacio, no podemos detenernos en más ejemplos de los pasajes tachados en el manuscrito y ausentes en las ediciones impresas¹⁷. Apoyando la hipótesis de Sánchez-Arce de que la eliminación de estos versos responde a un conflicto con la censura, podríamos supo-

ner que Mira de Amescua reescribió la obra llevando a cabo un ejercicio de autocensura y que, cuando a Vargas Machuca le llegó el autógrafo, estaba tan recortado por el propio poeta que no pudo poner reparo en autorizar su representación, lo que podría significar que fuera una primera versión miramescuana la prohibida por el censor en Madrid. No podemos estar seguros porque carecemos de datos que lo apoyen, pero tampoco podemos estar de acuerdo con las palabras de García Sánchez, puesto que consideramos que el texto de Mira sí esconde una crítica a la realeza y una alabanza a figuras más bajas que el censor pudo mirar con cierta objeción.

En segundo lugar, al comienzo de la tercera jornada [fol. 40r] figura un reparto de actores cuyos nombres son los que conformaban la compañía de Antonio de Prado por esos años y que constituye la única noticia de representación que tenemos de la obra, el cual está escrito por la misma persona que redactó el resto del autógrafo, Mira de Amescua, y esto podría suponer que el dramaturgo hubiera reescrito la obra para vendérsela al *autor de comedias* y hubiera introducido algunos cambios, entre ellos la supresión de ese elevado número de versos, con el fin de acortar la representación. Según esta teoría, no podría haber sido la primera versión de Mira la detenida por Vargas Machuca, por lo que tuvo que ser una comedia de otro poeta del mismo “caso” y título, y hemos visto en este artículo que la de Salucio del Poyo sería la única posibilidad de entre todas las obras conservadas.

5. Conclusiones

Son muchas las incógnitas que rodean la biografía de *Don Álvaro de Luna*, que durante mucho tiempo se ha creído de Tirso de Molina por una falsa atribución en 1635, pero que hoy, gracias al autógrafo, las argumentaciones a su favor y los análisis realizados con estilometría, podemos demostrar que la probabilidad de su pertenencia a Mira es altísima. Despejar todas las dudas es una tarea verdaderamente ardua con los datos de que disponemos, pero estas páginas han pretendido reflejar y resolver en la medida de lo posible el problema bibliográfico que presenta el título de la obra; para ello, hemos dejado fuera del conflicto los nombres de Tirso y Lope por considerar que son fruto de atribuciones erróneas y hemos sopesado la posibilidad de que Salucio del Poyo fuera el autor de una pieza con el mismo nombre que la de Mira de Amescua.

Efectivamente, Salucio escribió tres obras de temática y título muy similar a los textos miramescuanos y, atendiendo al dato que se recoge en la cuestionable *Segunda parte* de Tirso y que muestra Sánchez Arjona [1898: 145; 178-179], pudieron ser las representadas por Valdés en Sevilla, pues las dos partes de Mira debieron de componerse entre 1618 y 1624 y sería imposible su representación hacia 1615. Es posible también que Vargas Machuca prohibiera *in totum* una de las obras de Salucio, probablemente *Privanza y caída de don Álvaro de Luna* por su coincidencia en título y temática con la biografía del guadijeño, pero no está claro, porque el

¹⁷ Más ejemplos de los versos recortados podrán verse en la ficha Clemit correspondiente.

autógrafo miramescuano muestra numerosas tachaduras que en las ediciones impresas coinciden con la eliminación de cuatrocientos treinta y cinco versos que consideramos que reflejan la degradación de las clases altas frente al espíritu embellecido de las bajas, lo que podría haberle valido a la obra un conflicto con la censura que pudiera haber llevado a Mira a reescribirla y atajar todo

aquello que considerara conflictivo. Sin embargo, Mira también podría haber redactado la copia para venderla a la compañía de Antonio de Prado, cuyo elenco aparece en un reparto al comienzo de la tercera jornada del autógrafo, y los tachones y la eliminación de versos se debieran a un deseo por parte del *autor de comedias* de acortar la duración de la representación.

Bibliografía

- Anibal, C. E. (1925): *Mira de Amescua: an edition of 'El arpa de David' and other notes*, Ohio, Columbus, 161-174.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Bastian Mathieu, et al (2009): "Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks", *International AAAI Conference on Weblogs and Social Media*.
- Calvo Tello, José y Juan Cerezo Soler (2018): "La conquista de Jerusalén ¿de Cervantes? Análisis estilométrico sobre autoría en el Teatro del Siglo de Oro español", *Digital Humanities Quarterly*, vol. 12, 1: 1-10.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1931): *Mira de Amescua y su teatro. Estudio bibliográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- Cuéllar, Álvaro: "Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: A test of Ninety-Nine Plays with Unquestionable Authorship" (pendiente de aceptación en *Heidelberg University Press*).
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos (2017-2021): *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, Recurso web <<http://etso.es/>>, Fecha de consulta: 19-IV-2020.
- Eder, Maciej, et al (2016): "Stylometry with R: a package for computational text analysis", *R Journal*, vol. 7, 1: 107-121.
- Fernández Guerra y Orbe, Luis (1871): *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid.
- Ferrer Valls, Teresa (coord.) (2020): *ASODAT: Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, Universitat de València, Recurso web <<http://asodat.uv.es/>>, Fecha de consulta: 25-IV-2020.
- Fradejas, José Manuel (2016): "El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policíacas e históricas", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 5, 2: 196-264.
- García-Reidy, Alejandro (2019): "Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A play by Lope de Vega?", *Neophilologus*, 103, 493-510.
- Hernández Lorenzo, Laura (2019): "Poesía áurea, estilometría y fiabilidad: Métodos supervisados de atribución de autoría atendiendo al tamaño de las muestras", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 8, 1: 189-228.
- Juliá Martínez, Eduardo (1943): "Rectificaciones bibliográficas. 'La adversa fortuna de don Álvaro de Luna'", *Revista de Bibliografía Nacional*, 4: 147-150.
- Lara Garrido, José (1984): "La Raquel de Ulloa y Pereira, sátira política contra el Conde-Duque de Olivares", *El Crotalón*, 1: 229-253.
- McCrary, William C. (1958): "The authorship of *Próspera* and *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35: 38-40.
- Mesonero Romanos, Ramón (1852): "El teatro de Mirademesca", *Semanario Pintoresco Español*, 82-83.
- Mira de Amescua, Antonio (1960): *La segunda de don Álvaro*, ed. Nellie Sánchez-Arce, México, Jus.
- Mira de Amescua, Antonio (2001-2013): *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada.
- Molina, Tirso de (1946): *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos de Lampérez, 2, University of California.
- Molina, Tirso de (2005): *Obras completas*, ed. Pilar Palomo e Isabel Prieto, 4, Biblioteca de Castro.
- Morley, Griswold (1918): "Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto", *University of California Publications*, 7: 131-173.
- Paz y Melia, Antonio, y Julián Paz (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Tomo I*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional.
- R. Core Team (2017): "R: A language and environment for statistical computing", *R Foundation for Statistical Computing*.
- Sánchez Mariana, Manuel (1989): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Tomo III*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas-Ministerio de Cultura.
- Sánchez Arjona, José (1898): *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII. Volumen I (A-LL)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Valladares Reguero, Aurelio (2004): *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Wilson, Margaret (1956): "An outstanding work by Mira de Amescua", *Bulletin of Hispanic Studies*, 33: 25-36.