



# Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

---

XLII Jornadas de teatro Clásico

*Almagro, 9, 10, y 11 de julio de 2019*



*Edición cuidada por*  
**Rafael González Cañal**  
**Almudena García González**







*SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*  
*Y EL TEATRO NOVOHISPANO*



CORTES DE  
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P

# *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano*

**XLII Jornadas de teatro clásico**

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2021

## JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(42º. 2019. Almagro)

Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLII jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

224 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 45)

ISBN: 978-84-9044-457-3

1. Sor Juana Inés de la Cruz. 2. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 45.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico -anil.es-

Impresión: Masquelibros.

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-457-3 (edición impresa)

D.L. CU 55-2021

ISBN: 978-84-9044-458-0 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: [http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.00](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.00)



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## PALABRAS PRELIMINARES

Por primera vez me toca a mí redactar estas palabras preliminares que abren el volumen de las actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro. En las veintisiete ocasiones anteriores en que la Universidad de Castilla-La Mancha ha organizado las Jornadas de teatro clásico de Almagro, ha sido mi compañero Felipe B. Pedraza el encargado de esta presentación, pero en 2019 decidió retirarse de las Jornadas con la misión cumplida después de un trabajo de muchos años. Él ha consolidado y mantenido esta actividad contra viento y marea. Hoy podemos decir que nuestras Jornadas almagrañas se han convertido en todo un referente del diálogo y el entendimiento entre los estudiosos e investigadores y la gente del teatro que tanto se ha venido demandando. No podemos más que agradecerle su trabajo y entusiasmo a lo largo de tantos años.

Para celebrar las XLII Jornadas contamos con la ayuda de diferentes instituciones a las que queríamos agradecer su apoyo y su confianza: el Instituto Almagro de teatro clásico, las Cortes de Castilla La Mancha y la Facultad de Letras de nuestra universidad.

Además, disfrutamos de la presencia de colegas y amigos que vinieron a apoyar nuestras Jornadas de una manera desinteresada y entusiasta: Matías Barchino, decano de la Facultad de Letras, que colaboró generosamente en esta edición; Antonio Serrano, director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería durante muchos años, que se encargó de moderar el coloquio de los directores escénicos; Luciano García Lorenzo, que también dirigió algunas ediciones de estas Jornadas en los primeros tiempos y que, después fue director del Festival de Almagro durante ocho años; Francisco Domínguez Matito que trajo a Almagro un nutrido grupo de becarios de la Universidad de La Rioja; y Mar Zubieta, fiel amiga de las Jornadas, que presentó las publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A todos ellos, mi agradecimiento.

Y he de dedicar también unas palabras de gratitud a los asistentes, a todos los que han querido dedicar su tiempo a reflexionar sobre esa figura apasionante que es Sor Juana Inés de la Cruz. A ella le tendría que dar también las gracias por conseguir casi un centenar de matriculados y propiciar ese ambiente mágico y cordial que vivimos durante aquellos tres calurosos días del julio almagreño.

Gracias a los ponentes, a los mexicanos y a los españoles, que nos han permitido acercarnos a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz y al teatro novohispano. Tuvimos la suerte de contar con la presencia de Margo Glantz que, con su saber y simpatía, inauguró brillantemente esta edición, en un entusiasta y rico diálogo con Beatriz Aracil. Contamos también con Sara Poot Herrera, Carmen López Portillo, Judith Farré y Javier Rubiera que nos ilustraron sobre diversos aspectos de la obra de Sor Juana y del teatro novohispano. Un capítulo aparte mereció Juan Ruiz de Alarcón, el otro gran dramaturgo mexicano, a quien dedicaron sus intervenciones Germán Vega García-Luengos y José Montero.

Un apartado especial merece la aportación de los directores y actores que pasaron por nuestros coloquios para explicar su trabajo y atender todo tipo de cuestiones y sugerencias. La presencia de Helena Pimenta y los actores de la CNTC en el último coloquio puso el broche de oro a esta edición. A todos ellos, muchas gracias.

Todo ello fue posible gracias a un equipo entusiasta y experimentado formado por Elena Marcello, Almudena García, Alberto Gutiérrez, Conchi Astilleros y Roberto González, con la ayuda inestimable de nuestros becarios: José Luis Muñoz, Carmen Santana, Andrea Espadas y Celia Román.

Esperemos que estas actas reflejen de alguna manera lo mucho que disfrutamos y lo mucho que aprendimos en estas entrañables Jornadas dedicadas a Sor Juana.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

# Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Elena E. Marcello,

Alberto Gutiérrez Gil

María Concepción Astilleros

BECARIOS

José Luis Muñoz Muela

Carmen Santana Bustamante

Andrea Espadas Ureña

Celia Román Álvarez

# Programa

## Martes 9

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas
- 11:30 Margo GLANTZ (Univ. Nacional Autónoma de México y Academia Mexicana de la Lengua): *En las aguas de Narciso: la producción dramática de Sor Juana*. Diálogo con Beatriz ARACIL (Univ. de Alicante)
- 13:30 *Libros en escena*  
Mar ZUBIETA:  
Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
- 13:30 Visita al corral de comedias
- 18:00 Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Univ. de Valladolid):  
*Lo que aún no sabíamos de Ruiz de Alarcón*
- 19:00 José MONTERO REGUERA (Univ. de Vigo):  
*La complejidad estilística de «La verdad sospechosa» de Ruiz de Alarcón*
- 22:45 Representación teatral: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro (Fundación Siglo de Oro/ Rakatá). Palacio de los Oviedo

## Miércoles 10

- 10:00 Sara POOT HERRERA (Univ. de California, Santa Bárbara & UC-Mexicanistas):  
*Sor Juana y «una cómica», actriz que recitó el poema del «Neptuno Alegórico»*
- 11:00 Judith FARRÉ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas):  
*«Los empeños de una casa», el diseño de un festejo teatral*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro: Rodrigo ARRIBAS y Fernando GIL
- 17:30 Álvaro CUÉLLAR (Universidad de Kentucky, EEUU): *El teatro de Alarcón y Sor Juana de la Cruz ante las humanidades digitales*
- 18:00 Presentación del número dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz de la revista *Inundación Castálida*  
Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO

- 19:00 Coloquio sobre la puesta en escena de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz  
Manuel CANSECO (director escénico), Ignacio GARCÍA (director escénico) y Yayo CÁCERES (director escénico)  
Presenta: Antonio SERRANO
- 22:45 Representación teatral: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (CNTC).  
Hospital de San Juan

### **Jueves 11**

- 10:00 Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO (Univ. del Claustro de Sor Juana, México):  
*De Fibonacci a Sor Juana*
- 11:00 Javier RUBIERA (Univ. de Montreal, Canadá):  
*El teatro evangelizador novohispano en el contexto del teatro misionero del siglo XVI*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Intervienen: Helena PIMENTA, Joaquín NOTARIO, Beatriz ARGÜELLO y Rafa CASTEJÓN.
- 13:45 Clausura



# JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y EL TEATRO NOVOHISPANO



JUAN RUIZ DE ALARCÓN RECUPERA  
*LA MONJA ALFÉREZ*

**Germán Vega García-Luengos**

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Orcid: 0000-0002-7763-1658

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.05](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.05)

UNA COMEDIA EN EL REPERTORIO DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Las cuatro copias antiguas conservadas de *La monja alférez* son unánimes en la atribución a Juan Pérez de Montalbán, quien siempre ha tenido en este factor de indudable peso el mejor respaldo para que se le tenga por su autor. Ninguna duda le cupo de ello a George W. Bacon [1912: 260-266] en el primer trabajo extenso sobre el escritor madrileño, ni a Maria Grazia Profeti [1970] en la monografía que le dedicó, a la que siguió su monumental bibliografía [1976: 298-300], donde aparece clasificada en el apartado de «commedie certe». Y a su nombre se han hecho todas las ediciones modernas desde la de James Fitzmaurice-Kelly [1909] a la más reciente de Luzmila Camacho Platero [2007], pasando por la digital de Ricardo Castells y Vern Williamsen [1998]<sup>1</sup>. También asumen con normalidad su autoría los estudios que

---

<sup>1</sup> Las citas se harán por esta edición electrónica. Su texto, al igual que el de la más reciente de Camacho Platero [2007], se ha fijado a partir de los mismos modelos, según declaran sus responsables: el ejemplar de una suelta que se custodia en la biblioteca de la Universidad de Pensilvania,

desde distintas disciplinas, y con ritmo creciente en los últimos años, se han interesado por la historicidad de Catalina de Erauso, y particularmente por su debatida condición genérica y sexual<sup>2</sup>.

*La monja alférez* debió de ser escrita en 1626: es fecha que se deduce de las palabras de despedida:

Con aquesto, y pidiendo  
perdón, tenga fin aquí  
este caso verdadero.  
Donde llega la comedia  
han llegado los sucesos  
que hoy está el Alférez Monja  
en Roma, y si casos nuevos  
dieren materia a la pluma,  
segunda parte os prometo.

Efectivamente, en ese año fue recibida en audiencia por el Papa Urbano VIII, interesado por la singularidad de su caso; que ya antes había suscitado el deseo de los reyes españoles de conocerla, tras regresar a España de sus peripecias americanas de más de quince años.

Nacida en San Sebastián en 1592, a la edad de cuatro años fue metida en un convento, del que escapó a los quince, antes de profesar. Disfrazada de hombre, y con distintas identidades, se desplazó de un lugar a otro de la Península, hasta que en 1607 se embarcó rumbo a América. Su aventura en este continente estuvo marcada por las pendencias, con algunas muertes a sus espaldas, incluida la de su propio hermano, y desplazamientos de un lugar a otro: Cartagena de Indias, Lima... En Chile se alistó como soldado para combatir a los araucanos, alcanzando el grado de alférez por el valor mostrado en la batalla de Valdivia. Concepción, Buenos Aires, Tucumán, Potosí, Chuquisaca, Cuzco, son otros destinos de sus andanzas. A punto de morir, como consecuencia de una pelea, desvela su condición de mujer y es llevada al Convento de

---

dentro del tomo facticio de *Comedias Varias 6*, y la edición de Fitzmaurice-Kelly [1909]. Ninguna de estas dos ediciones modernas lleva numerados los versos, pero la de Castells y Williamsen [1998] tiene la ventaja de estar en la red, lo que facilita su consulta y la localización de los pasajes a los que se hará referencia a lo largo del trabajo. La numeración de los versos en el apartado final y en el apéndice es mía y pretende facilitar las citas y dar una idea de la distribución de los pasajes paralelos.

<sup>2</sup> El reciente trabajo de Rodríguez Ortega [2017] ofrece un buen estado de la cuestión sobre las distintas fuentes para la biografía del personaje que nos han llegado, así como sobre los debates acerca de su género y posible travestismo/disfraz/lesbianismo.

Santa Clara de Huamanga, donde se la obliga a vivir como monja; y de ahí pasará al de la Santísima Trinidad de Lima. Tras recibir un documento que demostraba que no había llegado a profesar en España, salió del convento y emprendió viaje de regreso. Su llegada a Sevilla en 1624 suscitó un enorme interés, y empezaron a difundirse las primeras relaciones de su vida. El Papa le concedió permiso para vestirse de hombre y en España se le reconocieron sus méritos militares. Desde Sevilla, donde en 1630 el pintor Pacheco le hizo el famoso retrato que conocemos, cruzó otra vez el Atlántico hacia Nueva España, donde durante años trabajó como arriera en el trayecto entre Veracruz y Ciudad de México. Su muerte se produjo en Cotaxtla en 1650.

Por más que en los versos finales de la pieza dramática se quiera destacar una supuesta relación de los sucesos dramatizados con la vida del personaje — «tenga fin aquí / este caso verdadero. / Donde llega la comedia / han llegado los sucesos»—, lo cierto es que de la vida extraordinaria de este personaje al dramaturgo solo le habrían interesado los aspectos y episodios que pudieran dar lugar a una extraña trama de enredo amoroso, más propia del género de comedia de capa y espada que del histórico.

Pero Pérez de Montalbán no es el único dramaturgo al que las noticias de su tiempo atribuyen una pieza teatral con este título. También se ha asociado con él a Luis de Belmonte Bermúdez. Ocurre en las *Aventuras del bachiller Trapaza* (Zaragoza, 1637), de Alonso de Castillo Solórzano, cuyo capítulo X refiere lo siguiente: «Había pocos días que Morales, autor de comedias, había hecho en unas octavas del Corpus de aquel lugar la comedia de *La monja alférez* que escribió Belmonte Bermúdez, poeta andaluz, con mucho acierto». A pesar de que la mención se hace dentro de una obra de ficción, su verosimilitud recibe cierto respaldo de las referencias americanas que se desprenden de la trayectoria de un escritor que, aunque nacido en Sevilla, había vivido en las Indias, y que en 1622 había coordinado la comedia de nueve ingenios sobre García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, otro personaje que también había combatido en el Arauco años antes de que lo hiciera la Monja Alférez. No obstante, los estudiosos de la obra de Belmonte no han prestado mayor atención a esta pista<sup>3</sup>.

En todo caso, no habría por qué descartar que el dramaturgo sevillano hubiera escrito una obra sobre Catalina de Erauso: es lógico que un personaje de su notoriedad suscitara más de una, y especialmente en alguien con las implicaciones

---

<sup>3</sup> De la comedia no se ocupó Kincaid [1928]. Por su parte, Rubio San Román [1988: 135-137] recogió la información sobre testimonios y crítica que ofrecía Profeti [1976: 298-300]. Victor Dixon [1972: 187] sí que deslizó la posibilidad de su autoría en su reseña a la monografía sobre Montalbán de Maria Grazia Profeti [1970], sin pasar del mero apunte, motivado por las dudas que le suscitaba la existencia de esta atribución alternativa.

americanas a las que se acaba de aludir, lo que sí se puede adelantar —y las páginas que siguen intentarán probarlo— es que no puede identificarse con la única obra que hoy conocemos, la conservada en los cuatro impresos antiguos a nombre de Montalbán.

Diez años antes de la publicación de la obra de Castillo Solórzano, y alrededor de uno después de cuando muy probablemente fue escrita la comedia, está datado un documento que relaciona un tercer nombre con el título en cuestión. El 20 de julio de 1627 el responsable del patio de comedias del hospital de Málaga y el autor de comedias Manuel Simón firmaban una escritura, por la que este último se comprometía a realizar 36 representaciones en la ciudad andaluza a partir del día de Reyes del año siguiente. En ella se hacen constar las obras que se ofrecerán en una lista encabezada por una docena y media en las que, además de la anotación «jamás vista», figuran los nombres de los dramaturgos a los que se les atribuyen. Entre ellas se puede leer con claridad «La monja alférez de Juan Alarcón».

Es la primera noticia de una pieza con ese título y la única vez que se menciona su atribución al dramaturgo mexicano en los escritos legales o de cualquier otro tipo de su época. La dio a conocer Andrés Llordén [1975: 177-178]<sup>4</sup>, sin que encontrara eco en ninguno de los estudiosos que se han acercado a la obra, que no han sido pocos, habida cuenta de la singularidad del personaje que la protagoniza. Este silencio debe atribuirse, en parte, a la poca credibilidad que en materia de atribuciones los estudios filológicos han concedido normalmente a esta documentación contractual entre autores de comedias y regentes de locales de representación; que, por otra parte, suele ser muy parca en la mención de los responsables de los textos que se exhibían. Pero en este caso ha pesado aún más la existencia de candidatos alternativos mejor arropados por los diferentes testimonios localizados; en especial Pérez de Montalbán, por la consistencia que se supone que tiene la presencia de su nombre al frente de todas las copias existentes hoy.

#### LA REACTIVACIÓN DE LA CANDIDATURA DE RUIZ DE ALARCÓN

El interés por la comedia y la autoría de Ruiz de Alarcón lo suscitaron los análisis realizados dentro del proyecto *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* [Cuéllar y Vega, 2017], en los que se compararon las frecuencias de las palabras de un corpus de más de mil obras dramáticas del siglo XVII, correspondientes a treinta y cinco dramaturgos diferentes. De ello se darán más detalles en el apartado correspon-

---

<sup>4</sup> La información está recogida en la base de datos *DICAT* [Ferrer, 2008], a través de la cual he conocido la noticia. También se encuentra en los recursos *CATCOM* y *ASODAT* [Ferrer].

diente al estilo; ahora adelantemos que sus resultados la asociaban nítidamente con las comedias de Alarcón, mientras que en ningún momento aparecían las de Pérez Montalbán en posiciones de cercanía; y eso que ambos dramaturgos disponían de un número semejante de textos en el corpus. Tampoco lo hacía Belmonte, aunque en este caso su representación en *ETSO* era sustancialmente menor.

Y con esta pista de objetividad absoluta, matemática, se puso en marcha todo lo que ofrecen las páginas que siguen, que ya es en buena parte producto de laboreo filológico con los aperos de los que esta vieja disciplina se ha servido siempre, tanto los de carácter general como los especializados en la Comedia Nueva. Había que localizar pistas dentro y fuera del texto que pudieran explicar esa pertinaz querencia hacia Alarcón que mostraban los análisis de estadística léxica.

Dar con ellas confirmaría el derecho de propiedad del dramaturgo mexicano sobre el texto en cuestión, al tiempo que pondría de manifiesto la fortaleza de la nueva herramienta y su potencial para abordar los problemas de autoría que desde siempre se ha propuesto el estudio del teatro aurisecular, por la amplitud y calado con que afectan a este fenómeno, y por considerar que la atribución es un factor clave para entender la forma y el contenido de cualquier texto literario.

Esa necesidad ha impulsado desde hace tiempo a desarrollar métodos que minimizaran los riesgos de aleatoriedad y subjetividad en los estudios. Muy eficaz ha resultado el análisis estrófico, sobre todo con algunos dramaturgos, así como la ortopeya, en menor medida; ambos son excelentes testimonios de estilometría predigital. Las nuevas tecnologías nos han permitido hacer mejor y más rápido las tareas que antes hacíamos los filólogos —como, por ejemplo, la localización de ecos de unas obras en otras— pero también nos han empujado a ser más osados e intentar llevar a cabo análisis inasequibles cuando había que hacerlos a mano. Por ejemplo, los cálculos estadísticos complejos de los usos lingüísticos, como hace la estilometría. Esta no ha inventado nada que no estuviera en el objeto de estudio, pero es claro que sin los ordenadores sería impensable que se nos hubiera ocurrido dedicar días y días a extraer frecuencias de palabras y compararlas para ver si al final las cifras resultantes permitían ayudar a discriminar autorías, como efectivamente se ha comprobado que sucede.

Cuando Álvaro Cuéllar me advirtió de esa inesperada renuencia de *La monja alférez* a irse con quien creíamos que debía fue toda una sorpresa: una rebeldía insospechada —adelantemos— que se aprecia en bastantes otras piezas de diferentes atribuciones, que están siendo objeto de un trabajo conjunto de los responsables de *ETSO* en el que ofreceremos las nuevas perspectivas de atribución que se abren. Si ya éramos conscientes de los graves problemas de autoría que afectan a la Comedia Nueva

va, sujeta a un mercado de alta demanda, sin medios suficientes de control, ni interés por tenerlos, pues los derechos de propiedad intelectual y artística del escritor estaban por detrás de los del comprador, el nuevo panorama que se atisba lo amplía aún más.

En el caso concreto que aquí nos ocupa, había que volver a plantearse la posibilidad de un texto nuevo para Alarcón, como cuando hace años abordé el estudio de *La segunda parte del acomodado Don Domingo de Don Blas*, causante de mi primer encuentro serio con él. Fui consciente entonces de que se debía poner mucho empeño en demostrar que le pertenecía, dada su aureola de dramaturgo con el repertorio más controlado de entre los grandes de la escena del momento; un repertorio en el que sus estudiosos han sido reacios a considerar ninguna obra fuera de las veinte publicadas por él mismo en las partes de 1628 y 1634 [Vega García-Luengos, 2002a: 9-11]. Pues bien, anuncio que no será la única propuesta de adscripción, sino que la seguirán otras. Recientemente, con motivo de la presentación de un estudio de las obras de dudosa atribución a Lope de Vega expuesto en el XIX Congreso de la AITENSO celebrado en Madrid en octubre de 2019, apunté la candidatura alarconiana de *El vencido vencedor*, comedia que nos ha llegado a nombre del Fénix<sup>5</sup>. Pero de ella habrá que hablar en su tiempo, ahora lo es de ordenar un plan de abordaje que permita desvelar en lo posible la identidad del autor que creó *La monja alférez*.

#### LAS HUELLAS EN LOS DOCUMENTOS DE ÉPOCA

El interesado en problemas de atribución de una obra literaria debe estar dispuesto a buscar cuanta información pueda haber sobre ella en escrituras, cartas, libros de diferentes materias, etc. Afortunadamente, estas operaciones han recibido también un empujón notable con las nuevas tecnologías: catálogos de archivos en línea, repertorios clásicos digitalizados, etc. Pero más específicamente para el campo de teatro aurisecular se han creado bases de datos como *DICAT*, *CATCOM*, *CLEMIT*, *MANOS*, que recopilan miles de noticias dispersas y —lo que es tan importante o más— las organizan y disponen para las búsquedas más variadas<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Fue publicada por Federico Ruiz Morcuende en el vol. X [1930: 153-186] de la edición académica de las *Obras de Lope de Vega* [1916-1930], a partir de una transcripción remitida por Antonio Restori del único testimonio conservado de la obra, un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma. Agradezco el envío de una copia de este a Alejandro García Reidy, a quien su propio análisis estilométrico también le había puesto en la pista de Alarcón.

<sup>6</sup> Un panorama reciente puede verse en el apartado «Investigación y documentación digital sobre el hecho teatral» [Valdés y Vega García-Luengos, 2019].

En los documentos de la época encontramos las dos noticias con que iniciábamos este trabajo. De un lado, la proporcionada por las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) de Alonso de Castillo Solórzano, que asocia el título con Luis de Belmonte. Por otro, la escritura fechada en Málaga en 1627, que se lo atribuye a Alarcón. Obviamente, sobre la pista en la que nos ha puesto el análisis de frecuencia léxica, este dato, marginado hasta ahora por contradecir una atribución que se consideraba suficientemente blindada, adquiere una gran pertinencia. Tanta, que era obligado localizar el contrato para su comprobación. Con él a la vista, no solo ha sido posible ratificar la información conocida, sino que ha permitido obtener otra no recogida en el extracto de Llordén [1975: 177-178] de gran pertinencia para la investigación en curso, así como para otros frentes abiertos en el estudio del teatro de la época<sup>7</sup>.

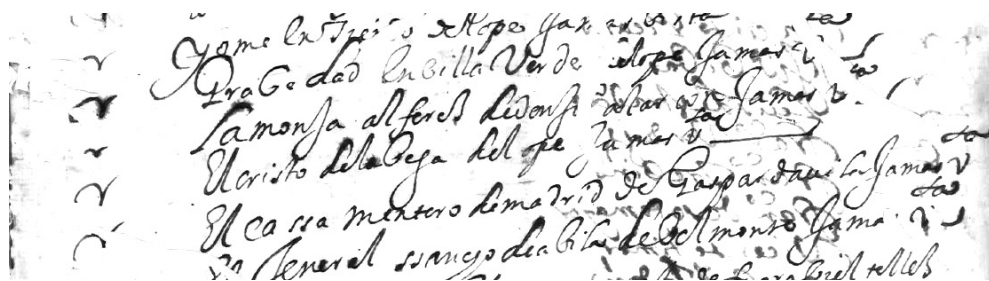


Figura 1. Detalle del fol. 5r del documento AHPM-Leg. 973 del Archivo Provincial de Málaga, donde consta el registro de *La monja alférez*<sup>8</sup>.

La escritura malagueña lleva fecha del 20 de julio de 1627, y ya en su arranque ofrece el dato fundamental de la identidad de los profesionales de la escena con los

<sup>7</sup> El documento está depositado en el Archivo Provincial de Málaga, con signatura AHPM-Leg. 973, fol. 326. No es fácil de leer, tanto por el enrevesamiento de su letra como por el deterioro que ha provocado la polilla. Agradezco a la archivera Ana Díaz Sánchez la diligencia y amabilidad con que ha atendido mis consultas. Me propongo dar a conocer la escritura en su integridad, para completar la información disponible hasta ahora, y exponer los resultados de la indagación sobre algunos de los problemas de las comedias que cita, que no solo afectan a *La monja alférez*. Concretamente, añado cinco títulos más a la lista de Llordén e identifico algunos de los correspondientes a las comedias consideradas como desconocidas, para las que se apuntarán posibles atribuciones.

<sup>8</sup> Al título de *La monja alférez* le precede el de *Gravedad en Villaverde*, atribuido a Lope. El que figura a continuación, *El Cristo de la Vega*, a nombre también del Fénix, fue omitido por Llordén [1975] en su extracto del documento. Se trata de una pieza desconocida, nunca nombrada hasta ahora.

que Manuel Simón se había asociado para llevar a cabo las antedichas representaciones en la capital andaluza:

Sepan cuantos esta escritura vieren cómo yo Manuel Simón, autor de comedias por su Majestad, por mí y en nombre de Joan de Labaya [sic]<sup>9</sup> y Luisa de Robles, su mujer, autores de comedias, y en virtud del poder que de los susodichos tengo...<sup>10</sup>

Otra novedad interesante se encuentra a la vuelta de la hoja que registra la relación de títulos que se exhibirán en el patio del Hospital a partir del 6 de enero de 1628<sup>11</sup>, porque en ella se anotan los nombres de dieciséis miembros del elenco, entre los que figura de nuevo, y en primer lugar, la afamada Luisa de Robles; lo que resulta de gran pertinencia para respaldar lo que tratamos de demostrar, como en el siguiente paso de la argumentación se verá.

Pero aún podemos aprovechar algo más el documento malagueño para apoyar la propuesta en favor de Alarcón. Se trataría de comprobar qué grado de fiabilidad tienen las atribuciones de las dieciocho comedias en las que constan. Una parte mayoritaria de ellas corresponde a comedias desconocidas, sobre las que no es posible decidir, pero de las restantes no podemos asegurar que el documento no diga la verdad<sup>12</sup>.

Por ser un caso en cierta manera semejante al que consideramos aquí, merece la pena fijarse en *Gravedad en Villaverde*, cuyo título, como se aprecia en la *Figura 1*, precede inmediatamente al de *La monja alférez*, con atribución a Lope, aunque se ha

---

<sup>9</sup> Esta forma de nombrar al autor de comedias y marido de Luisa de Robles es novedosa en relación con las variantes que se ofrecen en DICAT [Ferrer, 2008]: Juan de la Abadía, Juan de Abadía, Juan de Labradía.

<sup>10</sup> Procedente de Sánchez Arjona, DICAT proporciona también documentación anterior que muestra que los tres personajes ya habían trabajado asociados para realizar un número de representaciones semejante en Sevilla en la primavera de ese año de 1627. Diego de Almonacid, arrendador del Corral de la Montería, conocedor de que «el autor Manuel Simón, Juan de la Abadía y su mujer Luisa de Robles, que estaban representando en el Coliseo, querían representar en el corral de Doña Elvira», solicita «que se les ordenase que no representaran en el corral de Doña Elvira, sino en el del Coliseo y, en caso de negarse, que lo hicieran en el de la Montería» bajo pena de multa y cárcel. La notificación a los representantes es del 8 de abril. La respuesta de estos es que «tenían un contrato para hacer treinta y dos representaciones, veinte en el Coliseo y doce en el de Doña Elvira, por lo que reclamaban los daños y perjuicios que les pudiera originar el auto».

<sup>11</sup> Y antes del 7 de marzo de ese año, en que caía el martes de Carnaval, con que se ponía fin a la temporada de invierno [Ferrer, CATCOM: Manuel Simón].

<sup>12</sup> La duda se plantea con *La mentirosa verdad*, que atribuye a Amescua, cuando hoy se da por obra de Juan Bautista de Villegas.

tenido también por obra de Pérez de Montalbán, al estar a su nombre los dos únicos testimonios conservados, impresos ambos también en este caso [Profeti, 1976: 265], y al estar basada en una novela corta suya, *La villana de Pinto*, incluida en *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624). Los abundantes ecos lopistas que en ella hay, ya detectados por Bacon [1912: 393] en el primer trabajo amplio sobre el dramaturgo, y que le hacían dudar sobre su atribución al Fénix, ratificados y ampliados por Victor Dixon<sup>13</sup>, han sido interpretados a la postre como homenaje al admirado maestro por parte del discípulo principiante y amigo. Y, sin embargo, a las marcas lopistas detectadas por Bacon y Dixon, se unen ahora los resultados de los cálculos fríos de la estilometría, que señalan inequívocamente al Fénix; por lo que la dirección de los guiños pudiera ser otra: de Lope hacia el hijo de su librero y devoto admirador. Así pues, los que parecen ser los errores más llamativos en las atribuciones de la lista de comedias que firmó Manuel Simón, y que afectan ambos a Juan Pérez de Montalbán, al escamotearle supuestamente dos obras que siempre se han tenido por suyas, podrían no ser tales.

En el trabajo que preparo sobre la lista de comedias de 1627 se dará cuenta de otros aciertos en las atribuciones. Sirva de adelanto, y de apoyo a la veracidad en las propuestas de la escritura malagueña, la identificación de la que se nombra como *El casamentero de Madrid*, y se atribuye a Gaspar de Ávila, que se ha tenido por desconocida hasta ahora, como la publicada a nombre de Pedro Calderón con el título más reducido de *El casamentero*, en una suelta sevillana del siglo XVII; una comedia interesante de la que traté en su momento [Vega García-Luengos, 2002b: 891-892]. También el análisis de frecuencia léxica da la razón de una manera consistente a la atribución al dramaturgo murciano, tal como propone el documento, lo que, de paso, ha resultado decisivo para la asociación de ambos títulos.

#### LAS PISTAS DE LA BIBLIOGRAFÍA

Obviamente, una parte importante de los indicios de autoría se debe buscar en los propios textos, fuera o dentro de sus versos. Para ello se puede seguir el orden más coherente en el estudio de cualquier obra literaria, que debe comenzar por la locali-

---

<sup>13</sup> En su tesis sobre el dramaturgo, V. Dixon (1959) se decidía por la autoría de Pérez de Montalbán, al detectar la relación con su novela corta *La villana de Pinto*; a pesar de reconocer e identificar las evidentes afinidades de distinto orden que *Gravedad en Villaverde* tiene con el estilo y obras concretas de Lope de Vega. Son datos aducidos por David Arbesú en el «Prólogo» a su edición crítica de la comedia a nombre de Pérez de Montalbán [2016: 101-102].

zación en las bibliotecas de las copias antiguas que nos han llegado de ella. El examen atento de los manuscritos y ediciones encontrados puede proporcionar información relevante.

Los cuatro testimonios conservados son impresos sin datos de librero ni taller, cuya descripción detallada, con localización de ejemplares, puede verse en la modélica bibliografía de M. G. Profeti sobre Pérez de Montalbán [1976: 298-300], a cuyo nombre figuran todos ellos. A pesar de faltarles los datos de imprenta, todo parece indicar —y esa carencia de pies es precisamente una pista para afirmarlo— que los cuatro pertenecen al siglo XVII.

Entre ellos destaca el único que no es propiamente una suelta sino una desglosada: el registrado como a) por Profeti [1976: 298]. Sus veinte hojas van numeradas de la 35 (i.e. 53) a la 74, en cuyo recto finaliza el texto, con el verso en blanco. Está formada por dos pliegos y medio de ocho hojas, como es normal en la composición de las partes de comedias, marcados con las letras I, K y L. Un detalle de su antigüedad con respecto a los demás impresos, y también una pista para pensar que se está trasladando desde un manuscrito y no desde otro impreso previo, lo tenemos en la inclusión de los personajes que hablan también al comienzo de la segunda jornada —lo que no ocurre ya en la tercera—, algo habitual en los manuscritos, pero muy raro en los impresos. Se desconoce a qué volumen perteneció. En un estudio posterior, Profeti [1988: 168-170] se pregunta si esta desglosada no corresponde a la misma parte desconocida de la colección de *Diferentes Autores* que un fragmento con dos comedias también atribuidas a Pérez de Montalbán, *La deshonra honrosa* y *La primera información*, que se conservan en la Biblioteca del Lincei. Esta hipótesis de quien conoce tan bien la bibliografía del teatro barroco nos da pie para dos apuntes relativos a la autoría y la datación de la obra que nos interesa. El primero concierne a la escasa fiabilidad de las atribuciones del supuesto volumen, que adjudica a Montalbán una comedia de Lope de Vega, la mencionada en segundo lugar, atribución que respalda su publicación en la *Parte 22 perfeta* de Lope de Vega (Madrid, Viuda de J. González-D. de Palacio y Villegas-P. Verges, 1635) y confirman Morley y Bruerton [1968: 382], que la fechan entre 1620 y 1625. El segundo apunte, de carácter cronológico, lo propicia la nota, excepcional para los usos de la época, que aparece al final de la edición de la comedia en el mencionado volumen (fól. 106r): «Es de Lope Félix de Vega Carpio, no del Doctor Juan Pérez de Montalbán». Con toda probabilidad se está refiriendo a la atribución que ofrece el fragmento antedicho, lo que supondría que es anterior a 1635.

Tol.35

LA MONJA ALFEREZ  
**COMEDIA**  
FAMOSA.

Del Doctor Juan Perez de Montalvan.  
Representada Luysa de Rebles.  
Los que hablan en ella son:

Don Diego galan. Miguel de Arango soldado. Doña Ana dama.  
Don Juan. El Alferrez nuevo Ciudadano.  
Catalina de Arango Monja Alferrez. El Castellano del Callao. Trifalcarada de don Diego.  
Matibin criado gracioso. El Castellano del Callao. Todaera dama.

ACTO PRIMERO.

Guzman de camino, y Matibin, Doña Ana, y Trifalcarada.  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
a No lo hubiera yo entendido, mi bien si hubiera entendido que tu lo fueras tanto.  
Mi si ya es hecho, tu si fuera eres culpada, yo no, pues que tu amor me ocultó lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado de vos principal muger, no balle para prender la esperanza, y el cuidado? Puede yo (siendo quien soy) darte leñis mas claras

de mi amor y tu si fueras los fueros que te doy. Si te entregare leñiana la poffesion de mi pecho? Gu Ya no ay remedio, ya te hecho mas alivio mi doña Ana (si mi ausencia te lastima) el mal que siento en el ver que dos leguas no mas dista el Callao de Lima. Y no daré luz la Aurora jamas si mi amor no me da el sol que te anima adora. Así delirante podré la ausencia que te amenaza,

Desglosada, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 298. Testimonio a)  
Ejemplar: BNE T/15035-17

LA MONJA ALFEREZ  
**COMEDIA**  
FAMOSA.

DE IVAN PEREZ DE MONTALVAN.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Diego galan. Miguel de Arango soldado. Doña Ana dama.  
Don Juan. El Alferrez nuevo Ciudadano.  
Catalina de Arango Monja Alferrez. El Castellano del Callao. Trifalcarada de don Diego.  
Matibin criado gracioso. Todaera dama.

JORNADA PRIMERA.

Guzman de camino, y Matibin, Doña Ana, y Trifalcarada.  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
Gu. No lo hubiera yo entendido, mi bien si hubiera entendido que tu lo fueras tanto.  
Mas ya es hecho, tu si fuera eres culpada, yo no, pues que tu amor me ocultó lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado de vos principal muger, no balle para prender la esperanza, y el cuidado? Puede yo (siendo quien soy) darte leñis mas claras

la poffesion de mi pecho? Gu. Ya no ay remedio, ya es hecho mas alivio mi doña Ana, (si mi ausencia me lastima) el mal que siento en el ver que dos leguas no mas dista el Callao de Lima. Y no daré luz la Aurora jamas si mi amor no me da el sol que te anima adora. Así delirante podré la ausencia que te amenaza, que faguelto que la plaza yo de toidado afirmo, y en el puerto he de asistir las noches que citas de polla no me toque, por la polla a verte podré venir.

Suelta, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 299. Testimonio c)  
Ejemplar: BNE T/14786-21

LA MONJA ALFEREZ  
**COMEDIA**  
FAMOSA.

DE IVAN PEREZ DE MONTALVAN.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Diego galan. Miguel de Arango soldado. Doña Ana dama.  
Don Juan. El Alferrez nuevo Ciudadano.  
Catalina de Arango Monja Alferrez. El Castellano del Callao. Trifalcarada de don Diego.  
Matibin criado gracioso. Todaera dama.

JORNADA PRIMERA.

Guzman de camino, y Matibin, Doña Ana, y Trifalcarada.  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
Gu. No lo hubiera yo entendido, mi bien si hubiera entendido que tu lo fueras tanto.  
Mas ya es hecho, tu si fuera eres culpada, yo no, pues que tu amor me ocultó lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado de vos principal muger, no balle para prender la esperanza, y el cuidado? Puede yo (siendo quien soy) darte leñis mas claras

la poffesion de mi pecho? Gu. Ya no ay remedio, ya es hecho mas alivio mi doña Ana, (si mi ausencia me lastima) el mal que siento en el ver que dos leguas no mas dista el Callao de Lima. Y no daré luz la Aurora jamas si mi amor no me da el sol que te anima adora. Así delirante podré la ausencia que te amenaza, que faguelto que la plaza yo de toidado afirmo, y en el Puerto he de asistir las noches que citas de polla no me toque, por la polla a verte podré venir.

Suelta, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 298. Testimonio b)  
Ejemplar: BNE T/55268-30

LA MONJA ALFEREZ  
**COMEDIA**  
FAMOSA.

Del Doctor Juan Perez de Montalvan.

Hablan en ella las personas siguientes.

Catalina de Arango, Monja Alferrez. Miguel de Arango, soldado.  
Matibin, criado gracioso. Trifalcarada, dama.  
Don Diego galan. Todaera, dama.  
Don Juan. Doña Ana, dama.  
El Alferrez nuevo Ciudadano. Insi, su criada.  
El Castellano del Callao.

\* \* \* JORNADA PRIMERA. \* \* \*

Guzman de camino, y Matibin de camino, y Doña Ana, y Trifalcarada.  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
Gu. No lo hubiera yo entendido, mi bien si hubiera entendido que tu lo fueras tanto.  
Mas ya es hecho, tu si fuera eres culpada, yo no, pues que tu amor me ocultó lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado de vos principal muger, no balle para prender la esperanza, y el cuidado? Puede yo (siendo quien soy) darte leñis mas claras

la poffesion de mi pecho? Gu. Ya no ay remedio, ya es hecho mas alivio mi doña Ana, (si mi ausencia me lastima) el mal que siento en el ver que dos leguas no mas dista el Callao de Lima. Y no daré luz la Aurora jamas si mi amor no me da el sol que te anima adora. Así delirante podré la ausencia que te amenaza, que faguelto que la plaza yo de toidado afirmo, y en el Puerto he de asistir las noches que citas de polla no me toque, por la polla a verte podré venir.

Suelta, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 299. Testimonio d)  
Ejemplar: BNE T/55316-16

Figura 2. Portadas de las ediciones antiguas registradas de La monja alférez

A estos indicios que parecen apoyar una mayor antigüedad de la desglosada con respecto a las otras tres ediciones, se suma la alusión a su vida escénica que consta en el encabezamiento, y que está ausente en las demás: «Representóla Luisa de Robles». Pero el apunte no solo es pertinente para la cronología relativa de los testimonios, sino muy especialmente para asociar la obra recogida en el impreso con la que se exhibió en Málaga entre el día de Reyes y el martes de Carnaval de 1628, a cargo de la compañía asociada de Manuel Simón y del matrimonio Juan de Labadía y Luisa de Robles, en la que esta era además actriz destacada, tal como recoge la escritura de 1627 en el reverso de la hoja en cuyo recto se registra *La monja alférez* como obra de Alarcón. Los datos de los representantes implicados que constan en DICAT [Ferrer, 2008] permiten pensar que la pieza «jamás vista» en Málaga muy posiblemente ya había sido representada por el mismo grupo en la primavera sevillana de ese año, no muchos meses después de su composición en 1626.

Y, desde luego, a Luisa de Robles debía de irle el papel de Monja Alférez como anillo al dedo. Que era mujer de armas tomar se deduce de la anécdota principal que conocemos de su biografía, muy difundida y celebrada gracias a contar con voceros tan importantes como Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, que le dedicaron sendas composiciones. En diciembre de 1623, durante la representación de una obra de Ruiz de Alarcón, precisamente, *El Anticristo*, Diego de Vallejo, el actor que desempeñaba el papel de protagonista, tuvo miedo y se negó a volar suspendido de una maroma, como pedía el papel; en su lugar, Luisa de Robles se vistió de Anticristo y se arrojó. El episodio dio pie a un soneto de Góngora que se titula «Contra Vallejo, autor de comedias, porque representando en una el *Anticristo* y habiendo de volar por una maroma no se atrevió, y voló por él Luisa Robles», en el que encontramos esta alusión tan «gongorina» a la Robles<sup>14</sup>:

volar, a solo un ángel aconsejo,  
que, aun de Roble, supone ligereza.

Quevedo [1981: 1194-1195] evoca el episodio en el poema «A Vallejo, cuando no quiso en una comedia bajar en la nube, y bajó su mujer, Luisa de Robles»:

Mostró Luisa su osadía,  
pues subió para enseñar

---

<sup>14</sup> Sobre las circunstancias y explicaciones del soneto ver la excelente edición de Juan Matas [Góngora, 2019: 1606-1610].

en el aire a descargar  
a la nube en que venía.

#### LOS INDICIOS DE LA CRÍTICA TEXTUAL

Tras el empeño bibliográfico, el siguiente paso que debe dar la filología en su acercamiento a la obra literaria corresponde a la crítica textual, cuyo primer estadio es la *collatio*, el cotejo de los testimonios conservados, para deducir la relación entre ellos y decidir, en la medida que lo permitan, cuál es el que está más cerca de la voluntad del escritor. Todo apunta, de nuevo, a que la edición desglosada es el testimonio más autorizado para la recuperación de la escritura original. Ese primer examen muestra también que los cuatro comparten errores conjuntivos, lo que obliga a pensar en un ascendiente común; y, asimismo, pone en evidencia que unos han copiado a otros.

Por lo que respecta a la atribución de la obra, de esta relación de las cuatro copias impresas se deriva que la autoría en favor de Pérez de Montalbán no está cuádruplemente apoyada, sino que su sustento se reduce a uno solo, ya que al menos tres de los cuatro impresos han copiado el dato del testimonio que les ha servido de modelo. La atribución depende, pues, fundamentalmente de que uno de ellos, del que copiaron los otros, se la adjudica (*motu proprio* o porque copiaba de otro anterior perdido). Aunque quede pendiente una comprobación exhaustiva (estas páginas no pueden suplir las cuidadosas labores que requiere la edición crítica de la que lamentablemente la obra carece aún), se diría que hay bastantes posibilidades de que el texto de la edición desglosada sea el ascendiente de todos los demás. Y ya hemos anotado más arriba su probable pertenencia a una desconocida parte de comedias en la que también se atribuye a Montalbán *La primera información*, de la que Lope de Vega es su irrefutable autor.

Quien no conozca lo suficiente la difusión del teatro en el siglo XVII se extrañará de que puedan atribuírsele a quien hoy se considera un «segundón» comedias como las que se han citado con anterioridad, de las que es autor quien fue considerado por sus contemporáneos la figura principal de una «monarquía cómica» regida por los feroces intereses del mercado, y favorable, por lo tanto, a explotar los nombres de los escritores más populares, incluso al frente de productos ajenos. La explicación estriba en que nuestras clasificaciones de los autores en filas —primeras, segundas, etc.— no tienen por qué coincidir exactamente con las de su época; ni estas deben considerarse unánimes y fijas, sino variables según contextos y fases.

Hoy pocos parecen dispuestos a leer o representar obras de Pérez de Montalbán, y, sin embargo, debió de tener en algún momento y entorno un importante gancho comercial, que indujo a los librereros —no parece que ocurriera lo mismo en los tablados— a aprovecharlo. De las pruebas que sobre ello proporciona el exhaustivo catálogo de Profeti [1976 y 1982] ya he tratado anteriormente, en términos que viene a cuento reproducir ahora [Vega García-Luengos, 2007: 321]:

Son muchas las que se alistan en el apartado de «*Commedie di discussa attribuzione*»: 42 (frente a 47 auténticas en exclusiva y dos en colaboración). Hoy por hoy es difícil decidir sobre la autoría de una parte de ellas; pero de bastantes otras puede casi garantizarse que pertenecen a otros escritores. Y aún nos sorprendemos más al comprobar que esos dramaturgos cuyos nombres han sido suplantados por el de Montalbán en los encabezamientos de impresos contantes y sonantes [...] no son solo desconocidos o segundones, sino también grandes y grandísimos. Uno de estos últimos es precisamente el autor que más usurpaciones ha sufrido, Lope de Vega (*Amistad y obligación*, *La primera información*, *Sin secreto no hay amor*). También están en la nómina Calderón (*Los empeños que se ofrecen*), Ruiz de Alarcón (*El examen de maridos*), Luis Vélez de Guevara (*Amor es naturaleza*), Mira de Amescua (*El capitán Belisario y ejemplo mayor de la desdicha*), Rojas Zorrilla (*La mudanza en el amor* o *La esmeralda del amor*), Enríquez Gómez (*A lo que obligan los celos*).

Con la perspectiva ampliada de la que disfrutamos ahora, habría que añadir que el problema de las atribuciones al escritor madrileño no solo afecta a las del apartado de «*Commedie di discussa attribuzione*», sino también al de «*Certe*», como dejan vislumbrar *Gravedad en Villaverde* y *La monja alférez*, a la que las páginas transcurridas de este ensayo pienso que van situando cada vez más cerca de Alarcón, y aún quedan pruebas fuertes para mayor garantía.

A la vista de esto, creo que sería una buena práctica poner bajo sospecha cualquier obra que no figure en el *Para todos* (1632) o en el *Primero tomo de las comedias* (1635). Ni siquiera el *Segundo tomo* (1638), publicado póstumamente el mismo año de su muerte, estaría libre de problemas. Estos afectarían a distintas piezas, como ha apuntado Victor Dixon [1961]: *Amor, lealtad y amistad*, había sido publicada antes como obra de Sebastián Francisco de Medrano; *El divino portugués*, *San Antonio de Padua* se atribuye en un manuscrito a Bernardino de Obregón; *El sufrimiento premiado* —este sería el caso más llamativo— ofrece poderosos indicios internos que llevan al crítico británico a atribuírsela a Lope, y a publicarla después a su nombre [Vega, 1967]; propuesta que hoy respaldan sin fisuras los análisis de estilometría, de los que

resultan mutuamente beneficiadas la sagacidad del estudioso y la eficacia del nuevo recurso. Por lo que respecta a las otras dos piezas cuestionadas del volumen de 1638 nada se puede afirmar en relación con los dos autores alternativos, al no estar representados en el corpus, pero sí que resulta evidente que las frecuencias léxicas de las palabras más recurrentes concuerdan mal con las pautas del escritor madrileño.

Como se ha podido comprobar, *La monja alférez* no sería la única comedia de Ruiz de Alarcón que se le atribuye: habría ocurrido también con una de las más afortunadas del escritor, *El examen de maridos* [Profeti, 1976: 449]. La diferencia es que en este caso existe una prueba contundente de autoría, como es su inclusión en la *Segunda parte* de comedias del escritor mexicano (Barcelona, 1634), que él mismo controló.

No podemos saber a ciencia cierta las razones de esa predilección montalbana de algunos impresores y librerías. A ella pudieron coadyuvar distintos factores, como el descontrol provocado por la suspensión de licencias para publicar comedias y novelas en el reino de Castilla entre 1625 y 1634, a la que siguió la muerte de Lope de Vega en 1635, que estimuló la búsqueda de otras autorías de prestigio alternativas para hacer pasar por nuevas las comedias, de la que fueron especiales beneficiarios Rojas Zorrilla y, sobre todo, Calderón, pero que también debió de alcanzar a Montalbán, quien en los tiempos previos había publicado obras dramáticas en el *Para todos* (1632) y en el *Primero tomo de las comedias* (1635); sin olvidar la condición de librero de su padre Alonso Pérez.

De lo dicho sobre las circunstancias de las atribuciones a Pérez de Montalbán en su tiempo debe concluirse que hay razones de peso para tomarlas con toda cautela cuando solo están basadas en la mención de su nombre en el encabezamiento de impresos con las características que tienen los de *La monja alférez*.

#### YÁ EN LOS VERSOS SIN DEJAR LA CRÍTICA TEXTUAL

La necesidad de comparar los cuatro testimonios localizados para determinar su filiación ha deparado otra de las sorpresas gratas de la investigación: la recuperación de 318 versos, que casi con seguridad son auténticos, y que solo pueden leerse en la desglosada, un aspecto más que marca claramente la diferencia de esta edición con las otras tres; y que lamentablemente tampoco recoge ninguna de las modernas, al ignorar este testimonio y haber tomado como base una de las sueltas: concretamente, en un ejemplar de la registrada como b) por Profeti [1976: 298] que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Pensilvania, se basarían la de Castells y Williamsen [1998] y la de Camacho [2007]; y muy probablemente en ese mismo impreso o en el

marcado como c), que resulta ser hermano gemelo a plana y renglón del anterior, la de Fitzmaurice-Kelly [1909].

La posibilidad de que estos versos de más del testimonio a) pertenezcan verdaderamente a la comedia original y no sean una ampliación particular del responsable del texto de ese impreso, ajena a la voluntad del autor de la comedia, encuentra argumentos consistentes en su favor en los apartados que más adelante se dedican a la métrica y a la intertextualidad.

Estos tres centenares largos de versos perdidos en el subarquetipo al que pertenecen las tres sueltas corresponden a ocho tiradas distribuidas a lo largo de la obra, cuya pertinencia para el desarrollo de la acción varía, así como las posibles razones que las llevaron a desaparecer.

Sin duda, el atajo más relevante en tamaño y peso para la trama y conformación de los personajes es el de 128 versos que se localiza hacia la mitad de la primera jornada. Que su desaparición no fue azarosa sino premeditada, y hasta cuidadosa, se deduce de la solución que se ha dado y que recogen las tres sueltas (y las ediciones modernas): en lugar de los versos escamoteados se han escrito ocho nuevos que resumen lo que aquellos decían y pueda así entenderse lo que sigue al corte. Se trata de un pasaje de bastante interés también por lo que pudiera apuntar hacia un dramaturgo de las características de Alarcón, por la rareza de su planteamiento, ya que lleva a los límites lo permisible, y justifica, de alguna manera, su supresión a cargo de alguien más pacato, si no es que fue directamente por indicación de un censor, porque, desde luego, ofrece razones sobradas para que no fuera bien visto por la censura de la época.

Nos presenta a Miguel, el hermano de Catalina de Erauso, que está buscándola en América por indicación de su padre, y que entrevista a la ramera Teodora, con la que sabe que tiene relaciones quien se hace llamar el alférez Alonso de Guzmán, a fin de sonsacarle sobre su comportamiento en pareja, al sospechar que él en realidad es su hermana. Lo que la mujer le declara es que es una especie de proxeneta a quien entrega los beneficios de su oficio, porque se ha enamorado perdidamente de él [fol. 59v, col. b]<sup>15</sup>:

Sabe, pues, que habrá dos años  
que el talle, la bizarría,  
el valor, el nombre y fama  
que los hechos acreditan,

---

<sup>15</sup> Cito por el impreso de la BNE T/15035-17, único ejemplar localizado de este testimonio. He modernizado la ortografía y puntuación.

Don Alonso de Guzmán pudo,  
no menos que por la vista,  
por los oídos tomar  
posesión del alma mía.  
Que no porque libremente  
expuesta en público viva  
una mujer, del imperio  
del tirano amor se libra.  
Dile a entender mi cuidado,  
poco exceso en quien tenía  
de la mujer y vergüenza  
las prisiones ya rompidas.  
Admitiolo y, como a dueño  
y galán, desde aquel día  
tributo empecé a rendirle  
de mis ganancias lascivas.

También confiesa que no mantienen relaciones sexuales, por un voto de castidad que él había hecho al encontrarse en peligro de muerte [fol. 59v, col. b]:

que en un peligro en las olas  
de la mar embravecida,  
haciendo voto solemne,  
se obligó a que guardaría  
castidad y que a cumplillo  
o morir se determina.  
Pero que ya por instantes  
de la apostólica silla  
la relajación aguarda.  
Así dilata los días,  
y, engañando mi deseo,  
mi libertad tiraniza.

Independientemente del atractivo y morbo de este diálogo, no es en absoluto gratuito para la trama, ya que justifica la seguridad que tiene Miguel de Erauso de que Guzmán es su hermana Catalina. Otro detalle pertinente para esta confirmación se encuentra en la decisión que le comunica Teodora de que a partir de ese momento le

preferirá a él como amante, entre otras razones, porque dice apreciar algo en su persona que le recuerda a Guzmán [fol. 60r, col. a]:

os dais tal aire los dos  
que, en la diferencia misma,  
hallo cierta consonancia  
y natural armonía,  
con que su rostro en el tuyo  
me representa la vista.

El que alguien que ignora absolutamente su relación familiar pueda detectar el parecido entre ambos es tenido por Miguel como un claro indicio más.

Tampoco a los otros recortes parece que les falta intención, aunque de signo diferente. Dos serían las razones principales: descargar algunos parlamentos largos de disquisiciones que se han considerado prescindibles, por un lado; por otro, y es importante, reducir la participación del gracioso, el criado de Guzmán: son en total 93 los versos eliminados, correspondientes a cinco pasajes distintos. Y es una pena, porque Machín es un «gracioso» con bastante gracia y agudeza, como, a manera de ejemplo, se puede apreciar en estos versos cortados en que justifica su miedo a los barberos [fol. 61v, col. b]:

Que sabe Dios que no es poco  
el miedo con que entre mí  
digo siempre estando allí:  
¿si este se volviese loco?  
¿Si agora se divirtiese  
pensando en un pasacalle  
y imaginando tocalle  
mudase el son y me diese  
de filo? Y esta afición  
de tal suerte me molesta,  
que cada barba me cuesta  
mil actos de contrición.  
Líbrame, pues, si mi amor  
te obliga, de que a un barbero  
le compre por mi dinero  
tantos ratos de temor.

Un testimonio de ingenio y humor parejo a otros que vemos en graciosos de Alarcón, dados también a sacar punta jocosa a las situaciones cotidianas. Con algunos criados de dramaturgo mexicano también comparte Machín otras características de las que se hablará más adelante en los apartados que se dedican a los aspectos dramáticos y de intertextualidad.

En definitiva, la censura moral, el afán de mayor seriedad y —en mucho menor medida— la descarga de efusiones retóricas serían los causantes de que no se puedan leer 318 versos en tres de los cuatro testimonios conservados ni en las ediciones modernas.

#### APOYOS EN LOS COMPONENTES DRAMÁTICOS Y LITERARIOS

Es claro que cada escritor tiene su forma de escribir, aunque pueda modularse dependiendo de las épocas y de los géneros cultivados. Hoy por hoy los aspectos más específicamente teatrales —como la construcción del enredo, la configuración de los espacios dramático y escénico, o la concepción de los personajes— son los de peor delimitación a la hora de utilizarlos para las averiguaciones de autoría, fundamentalmente por la falta de estudios de base sobre presupuestos homogéneos.

¿Qué favorecería a Alarcón desde el diseño general de la obra? Aun consciente de la generalización que supone, apuntaría en primer lugar que es una comedia de planteamientos «extraños» —tal concepto no es ajeno a la visión que sus contemporáneos tenían del teatro de Alarcón—, con los que se intenta estirar la fórmula imperante. Lo dijimos en su momento para las dos piezas protagonizadas por Don Domingo de Don Blas [1999: 114 y ss.], y lo apreciamos también en la que ahora nos ocupa. Si en ellas el reto era conseguir un figurón positivo, en *La monja alférez* se trataría de dar una vuelta de tuerca al recurso fundamental de la mujer disfrazada de varón, para lo que el caso real de Catalina de Erauso le venía de perlas. Las posibilidades que esto ofrecía se pueden apreciar en pasajes como el protagonizado por Miguel y Teodora en los 128 versos suprimidos en las sueltas, del que acabamos de tratar. En general, toda la obra es una «extraña» combinación de bromas y veras.

En efecto, la «extrañeza» del teatro de Alarcón fue notada, precisamente, por el propio Pérez de Montalbán, que se refiere así a sus comedias en el *Para todos* (1632): «Las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprender». Es imposible saber si pensaba en esta comedia, pero está claro que el juicio le va muy bien, como le iba a las comedias sobre Don Domingo, y muy especialmente a la segunda.

Por lo que se refiere a los personajes, y dejando al margen al protagonista —cuyas características son sin duda extraordinarias, pero que le vienen dadas en gran parte por el referente que le ofrece la propia realidad—, el que apunta con bastante claridad hacia el modelo alarconiano es el ya mencionado Machín, criado de Guzmán, al que considera «su compañero fiel» (v. 875), y que más adelante dice de sí mismo que «siempre fui del archivo / de tu pecho secretario» (vv. 1963-1964), en un pasaje que se comentará más adelante. Es un caso de «criado dignificado», que se da la mano con otros que aparecen en el teatro del dramaturgo mexicano, sobre los que ya ha tratado la crítica [Sandoval, 1988: 61 y 73]. El caso más famoso, por la importancia de la obra, es el de Tristán en *La verdad sospechosa*; recuérdense las palabras con las que Don Beltrán le pone al servicio de su hijo Don García a su regreso a Madrid: «No es criado el que te doy; / mas consejero y amigo» (vv. 17-18). En Alarcón hay un interés en justificar coherentemente las funciones que el criado cumple en las comedias, que superan con creces las que sus congéneres reales tienen, lo que desde los primeros pasos supuso uno de los flancos atacados por los detractores de la fórmula teatral triunfante<sup>16</sup>.

#### LAS AFINIDADES MÉTRICAS

Como ya se comentó, el análisis estrófico se ha considerado uno de los recursos más eficaces y fiables para ayudar en las tareas de datación y atribución. Gracias a los trabajos fundamentales de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton somos conscientes de la importancia que tiene el análisis de las estructuras estróficas de las obras para fecharlas y para afirmar o rechazar autorías, al estar sujetas a variaciones que dependen de los contenidos, el paso del tiempo y los gustos, evolutivos, de los dramaturgos; y que estos cambios se puede controlar con números, estableciendo pautas imparciales a resguardo de apreciaciones subjetivas: son estudios de estilometría —es decir, medi-

---

<sup>16</sup> A ello se refiere Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616): «Y la introducción de los lacayos en las comedias no es porque entiendan que la persona de un lacayo sea para comunicalle negocios de estado y de gobierno, sino por no multiplicar interlocutores; porque si a cada príncipe le hubiesen de poner la casa que su estado pide, ni habría compañía, por numerosa que fuese, que bastase a representar la comedia, ni menos teatro, aunque fuese un coliseo, de bastante capacidad a tantas figuras; y así hace el lacayo las de todos los criados de aquel príncipe; y el aplicar donaire a su papel es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy fácilmente» [Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 179-180].

ciones del estilo de los dramaturgos a través de cálculos estadísticos— pero realizados a mano.

Este sería el esquema de *La monja alférez*:

Estrofas	Tiradas	N.º versos	Porcentajes
Romance	6	1345	47,38 %
Redondillas	8	1266	44,59 %
Silva	1	196	6,90 %
Octavas	1	32	1,13 %
	16	2839	100,00 %

Para saber si estos datos convienen o no a los constatados en Ruiz de Alarcón o Pérez de Montalbán, afortunadamente contamos desde hace tiempo con los trabajos específicos sobre la versificación de las obras de ambos, de los que son responsables, respectivamente, S. Griswold Morley [1918] y Jack H. Parker [1952].

Gracias al primero de ellos, comprobamos que cumple prácticamente con todos los requisitos para ser asumida en el repertorio de Alarcón, aunque alguno se supere de forma leve, pero no significativa, y menos dado el escaso volumen de obras que lo componen. Por número de versos, sus 2.839 están entre los de la comedia más corta de las suyas *El Anticristo* (2.616) y la más larga, *Los favores del mundo* (3.282). Su 44,59% en el porcentaje de redondillas, a las que es tan proclive Alarcón —un «redondillista empedernido», en expresión consagrada por Morley [1918: 139]—, está entre el 40% de *El tejedor de Segovia* y el 45,5% de *La culpa busca la pena*. Su 47,38 % de romance supera por poco el 45,5% que tiene la de mayor porcentaje de este verso, que es *Quien mal anda en mal acaba*. Lo normal en el autor es que el número de redondillas supere al de romance, pero hay dos en que son los romances los que dominan por poco, como en este caso: *La culpa busca la pena* y *El Tejedor de Segovia*. Para ser más concretos, el esquema métrico de *La monja alférez* es muy parecido al de esta última; ambas usan únicamente cuatro estrofas distintas: romance (que supera a las redondillas por poco), redondillas, silva 2ª y octavas.

Es decir, que no contraviene ninguna de las reglas que Morley [1918: 144] da para dudar de que una obra sea de Alarcón: 1) Que el porcentaje del romance supere por bastante al de las redondillas. 2) Que las redondillas estén por debajo del 40%. 3) Que el romance supere el 50%. 4) Que use silva de pareados, estancias o endechas. Así pues, la prueba métrica puede darse por superada.

No sale tan airoso de ella Pérez de Montalbán: ninguna de las comedias de la tabla A de auténticas fechadas que ofrece Jack H. Parker [1952: 187] ni de la B de auténticas sin fechar [194] se acerca a la combinación de estrofas y porcentajes en la manera que lo hace su adversario en la liza.

Queda por tratar en este apartado sobre la métrica una cuestión pendiente: la supuesta autenticidad de los 318 versos de más que presenta el testimonio a) sobre los otros tres antiguos. Precisamente, uno de los argumentos en su favor estriba en el tamaño de la primera jornada: tal como figura en estos tres impresos y en las ediciones modernas, su medida es de 766 versos, lo que a las claras está por debajo de las más cortas de las que conforman la veintena de comedias publicadas por el propio Alarcón en los dos volúmenes de 1628 y 1634: la segunda de *La prueba de las promesas*, con 800 versos, y la segunda también de *El Anticristo*, con 812<sup>17</sup>. Los 120 versos que añade el pasaje entre Miguel de Erauso y Teodora<sup>18</sup>, aparte de ser importantes para el enredo, hacen que la jornada alcance los 886, que es tamaño muy aceptable en Alarcón.

#### EL COMPONENTE LINGÜÍSTICO. ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO DEL LÉXICO MÁS FRECUENTE

En el trayecto que hemos trazado para abordar ordenadamente desde distintos puntos la atribución de *La monja alférez*, ha llegado el momento de considerar el componente lingüístico. De la variedad de aspectos que se podían examinar y sobre los que seguro que en los próximos años las nuevas tecnologías tendrán mucho que aportar, solo no fijaremos en uno que ya ha experimentado avances sustanciales, la medición de la frecuencia del léxico utilizado en las obras; cuyos resultados, como ya se adelantó, han sido los responsables de que se pusiera en marcha la investigación de que da cuenta este trabajo.

No importa repetir lo obvio: el estudio estadístico del estilo con medios digitales, que es el cometido de lo que hoy se conoce como estilometría, no es un fin en sí mismo sino una herramienta propiciadora de indicios, que deben sumarse a los resultantes del ejercicio filológico multisecular. Pero, efectivamente, ha demostrado ser eficaz en unos objetivos como son la investigación de autorías y la datación (para

---

<sup>17</sup> Fuera de las dos partes está *La culpa busca la pena*, con una tercera jornada de 768 versos, en la que es evidente que ha habido cortes; y *Quien mal anda en mal acaba*, con 806 también en la tercera jornada.

<sup>18</sup> La escena en realidad tiene 128 versos, pero, como se señaló, se han sustituido en los textos de las tres sueltas por ocho nuevos que resumen la situación y sirven de enlace.

la que también apunta buenas maneras), muy relevantes en la labor del filólogo y del historiador de la literatura. Una de sus virtudes indiscutibles es la objetividad absoluta con que opera: el control lo lleva un programa de estadística que no puede tener un trato más igualitario con cualquier texto que se le introduzca; y que además actúa de forma destacada sobre algo que los emisores de mensajes lingüísticos utilizan con mayor inconsciencia —pero de distinta manera y en distintos porcentajes cada uno—, como son los conectores, marcadores o elementos de enlace, bastantes de los cuales se sitúan entre el léxico más frecuente.

En *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* [Cuéllar y Vega, 2017] hemos trabajado con uno de los métodos que se han mostrado más provechosos en los análisis literarios: Delta, una medida de distancia textual propuesta por John Burrows [2002], cuya idea de base es que la variación de frecuencia de las palabras más recurrentes en un texto permite reconocer autoría. El programa manejado es *Stylo* de Eder, Rybicki y Kestemont [2016], cuya eficacia con el teatro español del Siglo de Oro ha quedado fehacientemente probada por Álvaro Cuéllar [en prensa] en un estudio que está en la base del proyecto *ETSO*<sup>19</sup>, que con la progresiva ampliación del corpus no ha hecho sino reforzarse. El grueso de las piezas conservadas lo constituyen comedias, debido en buena medida a la explotación que de ellas hizo la imprenta, por encima de cualquiera de los otros géneros dramáticos. La violencia sobre el lenguaje normal que en ellas se produce a instancias de la estética barroca y de la métrica ha demostrado no ser óbice para la eficacia de estos análisis; y además cuentan con la ventaja de que las unidades de texto que se comparan, que es en lo que se basa el sistema, tienen un tamaño en palabras parecido, y siempre muy por encima de las 2.500, a partir de las cuales Cuéllar [en prensa] ha demostrado que la estilometría empieza a trabajar con eficacia en los textos del corpus de teatro aurisecular; y esa cifra se supera aunque se fraccionaran en jornadas para facilitar el trabajo con obras escritas en colaboración.

---

<sup>19</sup> El trabajo consistió en comprobar si el programa clasificaba correctamente obras que, salvo inexplicables razones a la luz de lo que hoy se conoce, eran con seguridad de los autores que decían y cuyos textos no hubieran sufrido demasiados estragos. Para ello se seleccionaron sendas partes de comedias de nueve dramaturgos significativos de las distintas fases: Cervantes, Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Ruíz de Alarcón, Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla. Cuando los autores tenían más de una, en la mayoría de los casos, se eligió la primera, a nada que hubiera indicios de cierto control por parte del dramaturgo; por esa razón, se optó por la *Novena* y no por la *Primera* en el caso de Lope. La eficacia de *Stylo* con obras particulares del teatro aurisecular ha quedado también de manifiesto en el valioso trabajo de A. García Reidy sobre *Siempre ayuda la verdad* [2019].

Las mediciones se han hecho únicamente sobre el texto de los versos, prescindiendo de acotaciones y nombres de personajes.

Nuestro procedimiento no ha sido buscar la relación que podía tener *La monja alférez* con los distintos dramaturgos imputados, como es práctica común en los trabajos de estilometría, sino que, sin plan previo para ninguna obra en particular, Álvaro Cuéllar y yo hemos aprovechado todas las posibilidades de *ETSO*, que en septiembre de 2019 contaba con un corpus de más de un millar de obras, y se compararon todas con todas; operación de la que derivó la evidencia palmaria de que las frecuencias léxicas de la comedia atribuida a Montalbán nada tenían que ver con sus obras sino con las de Alarcón.

Los gráficos resultantes, a través de los que Stylo se expresa, no pueden ser más concluyentes:

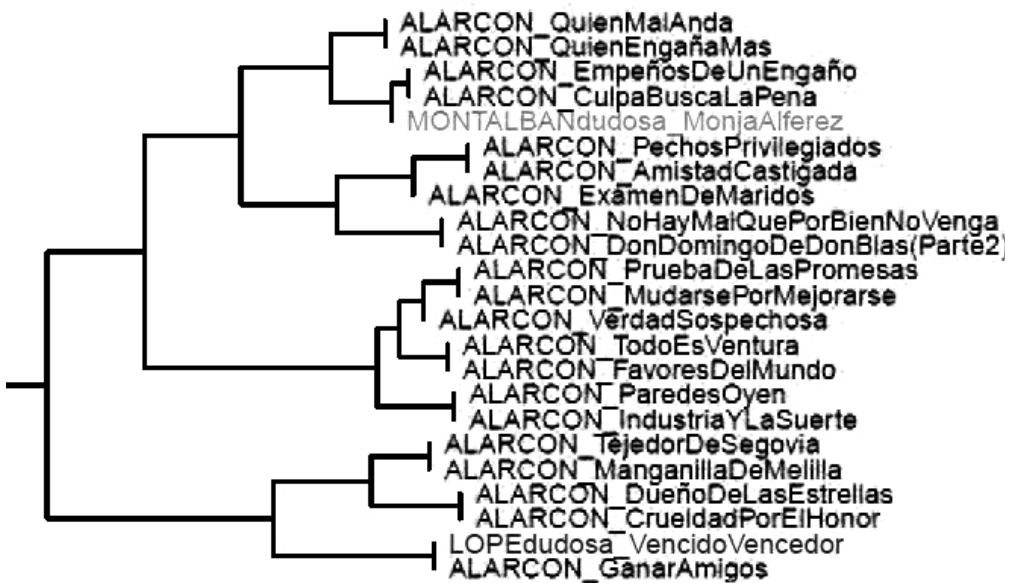


Figura 3. Detalle de la rama en que se congrega la mayoría de las comedias de Alarcón en el dendrograma general del corpus de ETSO (1.028 obras de 36 dramaturgos, a 1 de septiembre de 2019), creado con Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling). Como una más se alista *La monja alférez*. También puede verse *El vencido vencedor*.

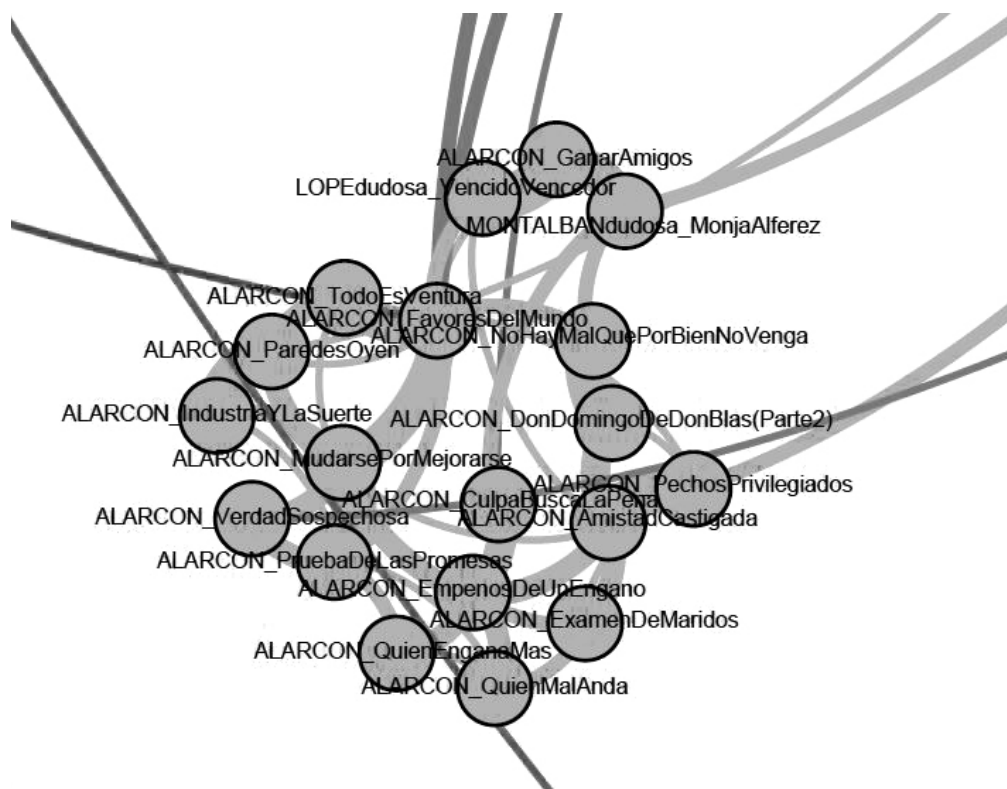


Figura 4. Clúster donde se agrupa la mayoría de las comedias de Alarcón en la red de proximidad estilométrica elaborada con Gephi a partir de los resultados de Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling) con el corpus de ETSO (1.028 obras de 36 dramaturgos, a 1 de septiembre de 2019). En la parte superior puede verse el nodo de *La monja alférez*. Cerca de él también figura el de la comedia atribuida a Lope de Vega *El vencido vencedor*.

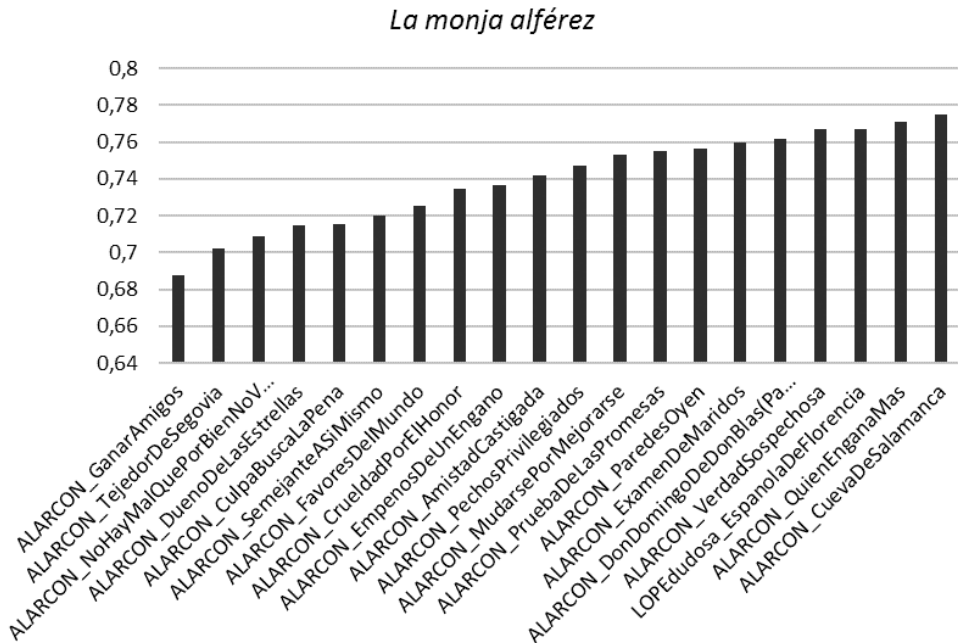


Figura 5. Gráfico de distancias que muestra las veinte comedias más cercanas a *La monja alférez* entre las 1.028 obras del corpus de ETSO (1 de septiembre de 2020), a partir de los resultados de Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling).

#### PERSONAJES QUE HABLAN COMO LOS DE ALARCÓN

Seguimos dentro de los versos, ahora para detectar marcas de intertextualidad. Es decir, para intentar ver si la forma de expresarse los personajes de *La monja alférez* nos remite a obras de Alarcón, de Montalbán o de algún otro. Es la prueba que más tiempo ha requerido, porque, aun sin ánimo de ser exhaustivo, me he interesado por multitud de palabras, versos, metáforas, construcciones sintácticas, etc. Pero el esfuerzo se ha visto compensado por el logro de indicios cuya elocuencia sobre las relaciones que pueden existir entre los textos de unos autores u otros es elevada.

Hoy gracias a la disponibilidad de textos digitales es posible llevar a cabo estas operaciones que antes solo podían limitarse a la búsqueda de un número reducido de paralelismos, y confiar en que el azar proporcionase otros. De gran utilidad resultan las bases de datos de *CORDE* [Real Academia Española] y, sobre todo, de *Teatro Español del Siglo de Oro*. *TESO* [Simón Palmer, 1998]. La adecuación de esta herramienta

al objetivo planteado es muy grande, ya que los dos autores principalmente afectados, Pérez de Montalbán y Ruiz de Alarcón, disponen en ella de un número semejante de obras, las correspondientes a las dos partes que de cada uno se publicaron por los mismos años (entre 1628, en que apareció la primera de Alarcón, y 1638, en que lo hizo la segunda de Montalbán). En total, 20 a nombre del primero, y 24, al del segundo, si bien deben descontarse las que no son suyas, como antes se señaló.

Desde el primer momento de las operaciones resultó muy claro que el léxico — tanto considerado aisladamente como en combinación—, la construcción de frases, la elaboración de metáforas y, en general, los distintos elementos que constituyen la textura verbal de la obra apuntaban hacia Alarcón y no hacia Montalbán, ni hacia otros dramaturgos bien representados en las bases de datos disponibles. En el apéndice final se hace constar una selección de 183 casos (que involucran a 299 versos) de *La monja alférez* que tienen pasajes paralelos en obras de Alarcón, que no se encuentran en las de Montalbán<sup>20</sup>; se ha renunciado a consignar los que están registrados en ambos autores, aunque hubiera predominio del mexicano<sup>21</sup>. Esta selección, que —insisto— no es el resultado de una búsqueda exhaustiva, se distribuye con bastante homogeneidad por las tres jornadas: 68 en la primera, 63 en la segunda y 52 en la tercera; lo que contribuye a pensar en una autoría única. Otra de las evidencias que debe destacarse es que

---

<sup>20</sup> Y bastantes de ellos, hasta 45 de los 183, tampoco se encuentran en ninguna de las obras de los otros dramaturgos incluidas en *TESO* [Simón Palmer, 1998], circunstancia que se señala convenientemente en el apéndice.

<sup>21</sup> A partir de aquí, en que se aducirá la totalidad de las comedias de Ruiz de Alarcón, se las mencionará normalmente por la primera palabra significativa de sus títulos. Estas son sus equivalencias: *Acomodado*: *El acomodado Don Domingo de Don Blas. Segunda parte. Amistad*: *La amistad castigada. Anticristo*: *El anticristo. Cueva*: *La cueva de Salamanca. Crueldad*: *La crueldad por el honor. La culpa busca la pena: Culpa. Desdichado*: *El desdichado en fingir. Dueño*: *El dueño de las estrellas. Empeños*: *Los empeños de un engaño. Examen*: *El examen de maridos. Favores*: *Los favores del mundo. Ganar*: *Ganar amigos. Industria*: *La industria y la suerte. Manganilla*: *La manganilla de Melilla. Mudarse*: *Mudarse por mejorarse. No hay mal*: *No hay mal que por bien no venga. Paredes*: *Las paredes oyen. Pechos*: *Los pechos privilegiados. Prueba*: *La prueba de las promesas. Quien*: *Quien mal anda en mal acaba. Semejante*: *El semejante a sí mismo. Tejedor*: *El tejedor de Segovia. Todo*: *Todo es ventura. Verdad*: *La verdad sospechosa*. Se citan por la edición de *Obras completas* de Agustín Millares Carlo [1977, 1979, 1986]; aunque existen valiosas ediciones más recientes, como la de *La verdad sospechosa*, a cargo de José Montero para la colección de la Real Academia Española, o las incluidas en la *Colección obras dramáticas completas* que coordina Ysla Campbell, hemos optado por unificar las citas para facilitar su manejo. La del *Acomodado*, que es la única no contenida en esos tres volúmenes, se cita por Vega García-Luengos [2002]. Se señalarán con cursiva las cadenas de texto que conectan más estrechamente.

estos casos —y otros tantos de menor calado localizados— establecen relaciones con la totalidad del repertorio reconocido de Alarcón, tal como se puede comprobar en el apéndice<sup>22</sup>. Para 29 de ellos se han encontrado expresiones gemelas en más de una comedia suya. De todo ello debería deducirse que no se trata del trabajo de alguien que haya copiado ideas y expresiones de una o varias obras suyas, sino de alguien que escribe como Alarcón.

Un aspecto llamativo más de la localización de estos ecos ha sido constatar el elevado número de los constituidos por versos completos casi idénticos o con escasas variaciones (con margen de dos sílabas): 78 de los 183 casos obedece a este tipo. Es decir, *grosso modo*, que casi el 3 % de los versos de *La monja alférez* ya estaban o estarán en otras obras de Alarcón<sup>23</sup>.

Se ofrece a continuación una muestra de lugares donde los paralelismos con sus obras son evidentes. En el apéndice podrán verse todos los seleccionados. Adviértase que bastantes de ellos no presentan una repetición tal cual de palabras, que podría explicarse por la copia de un autor a otro, sino que parecen producto de que un mismo autor que tiene en la cabeza ideas con términos asociados y los va combinando al escribir.

En los primeros compases de la acción nos encontraremos ya un ejemplo bastante expresivo de estos paralelismos. Guzmán (i.e. Catalina) debe partir al Callao y se despide de su enamorada Doña Ana, que lamenta su ausencia, aunque le ve la ventaja de permitir que se mantengan en secreto sus relaciones:

---

<sup>22</sup> Este sería el balance del número de casos que en el apéndice final relacionan *La monja alférez* con las diferentes obras: *Crueldad*: 15; *Empeños*: 14; *Pechos*: 14; *Ganar*: 13; *Examen*: 13; *Industria*: 12; *Dueño*: 11; *Amistad*: 11; *Paredes*: 10; *Semejante*: 10; *Mudarse*: 9; *Manganilla*: 9; *Favores*: 8; *Verdad*: 8; *Todo*: 7; *Desdichado*: 7; *No hay mal*: 7; *Tejedor*: 7; *Prueba*: 7; *Anticristo*: 7; *Culpa*: 6; *Cueva*: 4; *Acomodado*: 4; *Quien*: 3. El número menor de localizaciones de ecos en las comedias que no pertenecen al conjunto de veinte que aparecieron en las dos partes del autor se debe a que no están incorporadas a *TESO* y, por lo tanto, han contado con menos facilidades, pero aun así no faltan algunos muy evidentes.

<sup>23</sup> Esto he podido comprobarlo en otros dramaturgos, especialmente en Lope, pero claro está que en la enormidad de su repertorio es bastante más fácil localizarlos que en el bastante más restringido del autor de *La verdad sospechosa*. La adición de los españoles a ver comedias, y comedias nuevas, obligaba a los dramaturgos a escribir mucho y deprisa, lo que propiciaba la afloración de automatismos y clichés. Por otra parte, la presencia del ritmo octosilábico en la prosodia general del español, tal como algunos estudiosos han apuntado, y de la escritura teatral en particular, contribuirían a que dichos clichés tuvieran esa estructura. Sería interesante estudiar cómo cada autor propende a repetir determinadas cadenas de ocho sílabas, que, en buen número de ocasiones, no comunican contenidos de fondo.

Pues si de las *ansias mías*  
la envidiosa diligencia  
tuvo indicios, con tu ausencia  
*dementimos las espías.*  
[*Monja*, vv. 41-44]

También en *Todo es ventura* la ausencia de otro personaje tiene el mismo efecto, y se dice con una expresión coincidente —«dementir a las espías»—, a la que podrían llegar espontáneamente dos autores por separado<sup>24</sup>; pero la causalidad es muy difícil de asumir cuando la expresión no demasiado habitual se asocia en rima con «ansias mías»:

Vaya a Madrid; que es razón  
*dementir a las espías,*  
(*Ap.* Insufribles *ansias mías,*  
aquí tenéis la ocasión:  
[*Todo*, vv. 1369-1372]

Al comienzo de la tercera jornada, Don Diego refiere al Vizconde que los problemas en su relación con Doña Ana han quedado aclarados y ya puede casarse con ella al saberse que Guzmán en realidad es una mujer, por lo que no han podido mantener relaciones sexuales; y que no hay que hacer caso de los deseos que ella ha podido experimentar cuando le creía varón:

...deshace y borra  
las sospechas que amenazan  
murmuración a mis bodas,  
sin reparar en deseos  
no ejecutados, que pocas  
*llegan al tálamo honradas,*  
si los intentos *deshonran.*  
[*Monja*, vv. 1780-1786]

---

<sup>24</sup> «Dementir las espías»: *TESO* no registra ningún caso en Montalbán y únicamente dos en Lope y otro en Calderón. *CORDE* consigna otros dos casos de teatro aurisecular en Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara (consultado en septiembre de 2019).

Argumentación y palabras se asemejan a las de Teodora en *Los empeños de un engaño*, cuando intenta convencer a su hermano Don Juan de que no se venga abajo porque su amada Leonor haya concedido favores de palabra a Don Diego:

porque si de los ojos y los labios  
los favores, don Juan, fuesen agravios,  
¿de cuál mujer en esto  
no ha delinquido el pecho más honesto?  
O, ¿cuál varón *al tálamo llegara*  
*honrado*, si esto la opinión *manchara*?  
[*Empeños*, vv. 1456-1461]

«Llegar al tálamo honrado (u honradas)», no es expresión en la que fácilmente se pueda coincidir por azar<sup>25</sup>, ni tampoco parece fortuito que a ambas les sucedan cláusulas paralelas por su condicionalidad y significado, aunque formuladas con distintas palabras: «si los intentos deshonoran» / «si esto la opinión manchara». El que las palabras no coincidan más refuerza que dificulta que pueda pensarse en un mismo autor.

Poco más adelante, en esa misma relación, Don Diego cuenta su encuentro con la Monja Alférez, ya presa y en traje de mujer, y cómo ella se quedó al terminar de hablarle:

Dijo, y *quedó como suele*  
el sinventura a quien *tocan*  
*de Júpiter vengativo*  
las armas abrasadoras;  
*como aquel que en peña dura*  
en un punto se transforma,  
si el rostro fatal le enseña  
la *Gorgona* encantadora.  
[*Monja*, vv. 1835-1842]

El asombro de Catalina es totalmente paralelo, en fondo y forma, al que dice haber experimentado Don Juan desde la primera ocasión que vio a Doña Ana en *Las paredes oyen*:

---

<sup>25</sup> No hay ningún caso más registrado en *TESO* ni en *CORDE* (consultado en septiembre de 2019).

*Como al que el rayo tocó  
de Júpiter vengativo,  
por gran tiempo muerto, vivo  
en un instante quedó;  
como aquel que la cabeza  
de la Gorgona miraba,  
por un peñasco trocaba  
la humana naturaleza;*  
[*Paredes*, vv. 233-240]

El recurso a tan hiperbólicas descripciones tejidas con los símiles mitológicos coincidentes del «Júpiter vengativo»<sup>26</sup> o la petrificadora «Gorgona», ni uno más ni uno menos, constituye un indicio innegable de parentesco.

Son especialmente expresivos los casos en que la idea y su formulación verbal se encuentran en más de una obra, tratándose además de un conjunto no muy extenso el de Alarcón. Veamos algunos casos. En la segunda jornada, Doña Ana se lamenta ante Guzmán de que él hubiera tenido que ausentarse tanto tiempo inmediatamente después de que el impostor Don Diego cometiera su perfidia nocturna, y no se la hubiera podido contar:

*Mas por aumentar mis males  
te obligó mi suerte adversa  
a ausentarte de este reino  
antes que a verme volvieras,  
siendo el silencio forzoso  
hasta verte, porque fueran  
tres siglos de infierno mío  
los tres años de tu ausencia.*  
[*Monja*, vv. 1026-1033]

Los dos versos finales del pasaje resuenan aquí y allá en el repertorio de Alarcón cuando se trata de lamentar ausencias:

*Los instantes de tu ausencia  
trueco yo a siglos de infierno.*  
[*Dueño*, vv. 663-664]

---

<sup>26</sup> «Júpiter vengativo»: no hay ninguna ocurrencia más de este sintagma en *TESO* ni *CORDE*.

Efectivamente, la ecuación de esta medida subjetiva del tiempo en Alarcón acostumbra a utilizar «instantes» y «siglos», como se verá a continuación. Pero antes merece la pena llamar la atención sobre la exclusividad alarconiana, por lo que he podido comprobar, de la expresión «siglos de infierno»<sup>27</sup>:

que este mi nuevo cuidado  
me trata con tal rigor,  
que en una noche de amor  
*siglos de infierno* he pasado.  
[*Mudarse*, vv. 957-960]

Y ahora sí, aduciremos los usos que hace en Alarcón de la equiparación de «instantes» y «siglos» en la espera del ser amado:

Sí está para quien desea,  
que son ya *siglos* en mí  
*los instantes*.  
[*Verdad*, vv. 2690-2692]

Un *siglo* tarda  
cada *instante* de su ausencia.  
Partir luego determino  
[*Pechos*, vv. 2624-2625]

que *los instantes* de vida  
sin él, son *siglos* de muerte.  
[*Empeños*, vv. 591-592]

Y de ello también encontramos ejemplo en otro momento de *La monja alférez*, esta vez en boca de Guzmán:

*Siglos*, Machín, considero  
para partir los *instantes*,  
[*Monja*, vv. 169-170]

---

<sup>27</sup> En *TESO* y *CORDE* solo se registran los dos casos de Alarcón.

Otro caso de resonancia múltiple lo ofrecen las palabras con que Guzmán comunica a su amigo Don Diego que sabe que ha deshonrado a su dama Doña Ana haciéndose pasar por él; le han delatado los guantes que perdió en la noche de autos:

pues sé que dónde perdistes  
estos guantes, conseguistes  
en nombre ajeno la gloria  
mayor que el amor alcanza  
[*Monja*, vv. 1194-1197]

Que la posesión sea la «gloria mayor», como afirma Guzmán, es negado por el personaje del Marqués en *Mudarse por mejorarse*, para quien lo es el propio amor, ganarse la voluntad del ser amado:

que la posesión, pensad  
que no es *la gloria mayor*;  
*que el amor conquista* amor  
[*Mudarse*, vv. 1029-1031]

Pero no siempre con el sintagma «gloria mayor» asociado al amor Alarcón hace referencia al acto sexual, también puede aplicarse al logro del matrimonio con la dama amada. En este sentido diferente al de *La monja alférez*, pero con una coincidencia exacta de las palabras de un verso y medio, se emplea en *La culpa busca la pena*, cuando Don Sebastián oye de Doña Ana que está dispuesta a darle su mano:

Y en ella *la gloria*  
*mayor que el amor alcanza*.  
[*Culpa*, vv. 2558-2559]

Asimismo, en *El dueño de las estrellas*, los pactos de Creta con Atenas, que comportan matrimonios entre sus mandatarios, impiden que el Rey pueda casarse con Diana:

... y temores tales  
*la mayor gloria* me quitan,  
que el dios de *amor* puede darme.  
[*Dueño*, vv. 808-809]

En conversación con Don Diego, Doña Ana pide al cielo que actúe contra la Monja Alférez, que sigue negándose a declarar su condición sexual y, por lo tanto, no deja vía libre para que pueda recuperar su honor casándose con él, ya que este no está dispuesto a hacerlo hasta que su propio honor quede a salvo, lo que solo se alcanzará cuando se haga pública la imposibilidad de que la dama hubiera tenido relaciones con el otrora Guzmán:

¿Que aún está firme en su engaño?  
Que me haga tanto daño,  
sin haberla yo ofendido,  
si tan conocida injuria,  
sin justa pena dejáis,  
cielos, ¿para quién guardáis  
los rayos de vuestra furia?  
[*Monja*, vv. 2148-2154]

En el repertorio consagrado de Alarcón hay, al menos, dos imprecaciones con las mismas características y palabras —«cielos», «para quién (o qué) guardáis los rayos»— de los dos últimos versos:

¡Cielo santo!, ¿para quién  
guardáis los rayos?  
[*Téjedor*, vv 2286-2287]

¿Cómo ardientes Mongibelos,  
*cielos*, no multiplicáis?  
¿A qué delitos *guardáis*  
de los *rayos* vengadores  
las iras, si los traidores  
amigos no fulmináis?  
[*Empeños*, vv. 1085-1090]

También ven potenciada su carga indiciaria las coincidencias cuando se asocian a su vez con situaciones parejas de las respectivas acciones dramáticas e, incluso, con peculiaridades propias de la concepción teatral del escritor. Estas características reúne un pasaje de la tercera jornada en que el criado Machín le pide a su amo que le explique, precisamente, la actitud que tiene con Doña Ana y Don Diego, de la que ella se queja en el pasaje anteriormente citado:

¿no me dirás hasta cuándo  
a doña Ana y a don Diego  
has de hacer tan graves daños?  
GUZMÁN. Yo me entiendo.  
MACHÍN. ¿Qué fin llevas?  
GUZMÁN. Yo me entiendo.  
MACHÍN. Algún gran caso  
sin duda alguna previenes,  
*pues de mí lo encubres tanto,*  
que siempre fui del archivo  
*de tu pecho secretario.*  
[*Monja*, vv. 1956-1964]

Por los versos finales se puede apreciar que Machín es un gracioso que, como se apuntó en su momento, comparte rasgos del «criado dignificado» alarconiano [Sandoval, 1988: 61 y 73]. También comparte situación con otros congéneres suyos en las obras del escritor mexicano: Guzmán no es el único amo que provoca las quejas de su criado por motivos parecidos; otro tanto hace Ramiro en *Los pechos privilegiados*, al que recrimina Cuaresma por lo mismo, y, como Machín, presume la importancia de lo que calla precisamente por no contárselo a él:

RAMIRO. Eso no has de preguntar,  
que es secreta la ocasión.  
CUARESMA. ¿Secreta?  
RAMIRO. Cuaresma, sí.  
CUARESMA. ¿Y no la puedo saber?  
RAMIRO. No.  
CUARESMA. ¡Qué tal debe de ser,  
*pues que la encubres de mí!*  
[*Pechos*, vv. 375-380]

También las palabras les hermanan: «Algún gran caso / sin duda alguna previenes, / *pues de mí lo encubres tanto* —dice Machín; «¡Qué tal debe de ser, / *pues que la encubres de mí!*» —son las palabras de Cuaresma. En pareja relación con su amo, circunstancias y palabras se mueve el Tristán de *La verdad sospechosa*, que no entiende que su amo Don García también le mienta a él:

¿También a mí me la pegas?  
 ¿Al *secretario del alma*?  
 [Verdad, vv. 2780-2781]

«Secretario del alma» de su amo se proclama Tristán, y Machín, «del archivo de tu pecho secretario».

Completemos esta muestra de lugares paralelos entresacando unos pocos más en el orden que tienen en la obra; y ya sin comentarios, dada la evidencia de su cercanía:

<i>ya lo toco, y no lo creo</i> [Monja, v. 470]	<i>Ya lo toco, y no lo creo</i> [Prueba, v. 690]
Vamos presto, no <i>atribuya</i> la tardanza a <i>cobardía</i> . [Monja, v. 625]	lo que fue fidelidad <i>atribuyó a cobardía</i> : [Examen, vv. 1535-1536]
¿ <i>Es posible que te veo,</i> <i>señor de mi vida?</i> [Monja, vv. 779-780]	¡Señor! ¡ <i>Señor de mi vida!</i> ¿ <i>Es posible que te veo?</i> [Ganar, vv. 1268-1269]
Si <i>el dudar</i> <i>es especie de negar...</i> [Monja, vv. 1214-1215]	porque <i>dudar</i> la respuesta <i>es especie de negar</i> [Semejante, vv. 853-854]
<i>... partí</i> <i>a la ciudad a quien besa</i> <i>el Betis los altos muros</i> [Monja, vv. 1439-1441]	<i>y parto a la ciudad a quien da espejo</i> <i>el Betis de cristal</i> [Culpa, vv. 446-47]
<i>...no he de dejar</i> <i>piedra alguna por mover.</i> [Monja, vv. 1913-1914]	<i>y no dejéis, hasta hallarlo</i> <i>piedra alguna por mover.</i> [Ganar, vv. 311-313]
<i>haga mi agradecimiento</i> <i>lo que no hiciera la muerte</i> [Monja, v. 2491]	que ha de <i>hacer</i> en mí valor <i>lo que no hiciera la muerte.</i> [Empeños, v. 767-768]

Por último, y por lo que se refiere, una vez más, a la autenticidad de los 318 versos de más que presenta la edición desglosada que denominamos a), podrá comprobarse en el apéndice la existencia de al menos nueve casos de ecos alarconianos entre los 128 versos de la escena protagonizada por Miguel y Teodora<sup>28</sup>.

#### CONCLUSIÓN. UNA PROPUESTA FIRME QUE ABRE NUEVAS PERSPECTIVAS

Las pruebas aportadas deben ser suficientes para resolver sobre la propiedad artística e intelectual de *La monja alférez*, tanto por la variedad de los aspectos contemplados —desde los documentales a los estilísticos—, como por la capacidad de persuasión de una buena parte de los datos que se han barajado. Por otra parte, en su manejo se ha intentado evitar todo lo que supusiera valoración subjetiva, para basar las argumentaciones sobre hechos contantes y sonantes, o sobre resultados de análisis de estilometría y testimonios claros de intertextualidad. Los resultados de todos ellos resultan contundentes en su unanimidad a favor de Ruiz de Alarcón; mientras que Pérez de Montalbán solo cuenta con el aval de su nombre al frente de una copia antigua del texto, de la que luego copiaron otras, hasta sumar las cuatro que se conservan; de su escaso valor probatorio se han presentado los testimonios de bastantes otros casos de atribuciones espurias en su favor por los mismos años.

*La monja alférez* está pidiendo a gritos una edición crítica que recupere la comedia en toda su amplitud, es decir, que restituya su verdadera autoría y la totalidad de su texto, que hasta ahora han estado sustraídos a la consideración del buen número de interesados que ha tenido la historia de su protagonista. A buen seguro que estos cambios de alcance aportarán nuevas perspectivas de análisis tanto sobre ella, como sobre el dramaturgo que la transformó teatralmente, y añadió con ello un punto más de «extrañeza» a su producción.

También acrecienta su interés el hecho de que esta obra que cuatrocientos años después reclama la incorporación a su repertorio —cada vez menos reducido— resulte ser la única cuya acción se desarrolla en tierras americanas, aunque no parece que fuera esta circunstancia la que le atrajo, tanto como la posibilidad de dar cauce a su peculiar manera de interpretar la Comedia Nueva. Lo que tampoco podía saber al escribirla es que las afinidades geográficas aún se habrían de estrechar más, con la decisión de Catalina de Erauso de volver a cruzar el océano para acabar sus días en Nueva España no lejos de donde los inició Ruiz de Alarcón.

---

<sup>28</sup> En el apéndice llevan como referencia «escena entre vv. 560 y 561».

## APÉNDICE

ECOS DE COMEDIAS DE RUIZ DE ALARCÓN EN LA MONJA ALFÉREZ<sup>29</sup>

¿Pude yo, siendo quien soy, <i>darle señales más claras</i> de mi amor? [ <i>Monja</i> , vv. 13-15]	presto pienso <i>darle</i> de mi amistad firme <i>más claras señales.</i> [ <i>Téjedor</i> , vv. 1723-1724]
¿Tú <i>estimaras</i> los <i>favores</i> que te doy... [ <i>Monja</i> , vv. 15-16]	Ya sin esa condición <i>estimara</i> mis <i>favores</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 382-383]
<i>la ausencia</i> que te <i>amenaza</i> [ <i>Monja</i> , v. 30]	Con <i>la ausencia</i> me <i>amenazan</i> [ <i>Prueba</i> , v. 2646]
Pues si de las <i>ansias mías</i> la envidiosa diligencia tuvo indicios, con tu ausencia <i>dementimos las espías.</i> [ <i>Monja</i> , vv. 41-44]	Vaya a Madrid; que es razón <i>dementir a las espías,</i> ( <i>Ap.</i> Insufribles <i>ansias mías,</i> aquí tenéis la ocasión: [ <i>Todo</i> , vv. 1369-1372]
<i>que la palabra me des</i> [ <i>Monja</i> , v. 50]	<i>Que la palabra me des</i> [ <i>Manganilla</i> , v. 2844]
<i>esa es la mayor probanza</i> [ <i>Monja</i> , v. 63]	<i>Esa es la mayor probanza</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 341]
	<i>que esta es la mayor probanza</i> [ <i>Pechos</i> , v. 27]
sin que <i>inferir</i> <i>pueda</i> [ <i>Monja</i> , vv. 67-68]	porque se puede <i>inferir</i> [ <i>Paredes</i> , v. 781]

<sup>29</sup> Los casos seleccionados siguen el orden de los versos en *La monja alférez*. Se han señalado con cursiva los segmentos en que es evidente la literalidad de la relación. Las siglas UC tras la referencia bibliográfica quiere decir que es el «único caso» localizado en *TESO*.

*alas* son los *pies* de amor  
para volar a gozallo.

[*Monja*, vv. 99-100]

Para alcanzarte, a mis *pies*  
dará sus *alas* mi amor.

[*Favores*, vv. 2526-2527]

que sus *pies* han de ser *alas*  
con que *vuele* al bien que espero.

[*Industria*, vv. 857-858]

---

Era ya tiempo de veros

[*Monja*, v. 121]

¿era ya

tiempo de vernos los dos?

[*Semejante*, vv. 707-708]

---

Mi natural  
*inclinación* es marcial

[*Monja*, vv. 126-127]

natural *inclinación*

a letras y *armas* mostráis?

[*Dueño*, vv. 431-432]

---

de vuestra amistad la mía

[*Monja*, v. 151]

de vuestra amistad la forma

[*Culpa*, v. 2413]

---

Y obligado me confieso

[*Monja*, v. 162]

no me siento enamorada,  
si *obligada me confieso*.

[*Amistad*, vv. 615-616]

*Obligada me confieso*

[*Crueldad*, v. 793]

---

*Siglos*, Machín, considero  
para partir *los instantes*

[*Monja*, vv. 169-170]

Sí está para quien desea,  
que son ya *siglos* en mí  
*los instantes*.

[*Verdad*, vv. 2690-2692]

Un *siglo* tarda

cada *instante* de su ausencia.

Partir luego determino

[*Pechos*, vv. 2624-2625]

que *los instantes* de vida

sin él, son *siglos* de muerte.

[*Empeños*, vv. 591-592]

*Los instantes* de tu ausencia,  
trueco yo a *siglos* de infierno.

[*Dueño*, vv. 663-664]

---

O he de <i>vivir alcanzando</i> , o siguiendo he de morir. [ <i>Monja</i> , vv. 186-1987]	Más quiere, amigo, <i>alcanzar</i> que <i>vivir</i> un ciego amante [ <i>Dueño</i> , vv. 909-910]
... sin haber perdido, si no <i>la vida el seso</i> ? [ <i>Monja</i> , vv. 190-191]	despreciando <i>la vida</i> , perdió <i>el seso</i> [ <i>Pechos</i> , v. 1667]
¡Que se <i>arrojase</i> a tan infame <i>exceso</i> , <i>mujer</i> que nació noble, cielo santo! [ <i>Monja</i> , vv. 192-193]	... a <i>excesos tales</i> se <i>arrojan</i> las <i>mujeres</i> principales [ <i>Amistad</i> , vv. 1125-1126]
o mi <i>vecina</i> , ya forzosa <i>muerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 200]	Y si la <i>vecina muerte</i> [ <i>Anticristo</i> , v. 819]
<i>Desvarío será...</i> [ <i>Monja</i> , vv. 212-213]	<i>desvarío</i> <i>será...</i> [ <i>Anticristo</i> , vv. 2175-2176]
es <i>fuero</i> ya <i>asentado</i> [ <i>Monja</i> , v. 218]	según <i>asentado</i> está por los <i>fueros</i> . [ <i>Pechos</i> , vv. 2351-2352] UC
pues no solo en <i>la voz</i> , <i>el rostro</i> , y <i>talle</i> me parece mujer [ <i>Monja</i> , vv. 269-270]	Ni <i>el rostro</i> , <i>la voz</i> , ni <i>el talle</i> conocí. [ <i>Ganar</i> , vv. 668-669]
	No me hartó de miralle. <i>La cara</i> , <i>la voz</i> , <i>el talle</i> , todo es mi querido ausente. [ <i>Semejante</i> , vv. 1272-1274]
<i>suspenso</i> , atento, cuidadoso, y <i>mudo</i> , me contempla mi hermano [ <i>Monja</i> , vv. 278-279]	sospecha me da verle tan <i>suspenso</i> y <i>mudo</i> [ <i>Empeños</i> , vv. 1631-1632]
<i>disimulando importa...</i> [ <i>Monja</i> , v. 288]	<i>Disimular</i> <i>importa.</i> [ <i>Desdichado</i> , vv. 2337-2338]
siempre la <i>tomo yo por cuenta mía</i> . — <i>Esto</i> es hecho... [ <i>Monja</i> , vv. 309-310]	<i>tomo yo por cuenta mía</i> . <i>Esto</i> os aseguro yo. [ <i>Acomodado</i> , vv. 2651-2652]

y de la sangre en <i>ímpetu violento</i> <i>me arrebató</i> el primero movimiento. [ <i>Monja</i> , vv. 320-321]	con <i>ímpetu violento</i> <i>me abrasa</i> y <i>arrebata</i> el pensamiento. [ <i>Prueba</i> , vv. 1317-1318]
	a tres o cuatro <i>arrebató</i> de encuentro el <i>ímpetu violento</i> que llevaba [ <i>Todo</i> , vv. 2535-2536]
agravia con <i>las armas en la mano</i> [ <i>Monja</i> , v. 329]	con <i>las armas en la mano</i> . [ <i>Manganilla</i> , v. 1759]
<i>repentino ardor</i> y <i>ciega furia</i> [ <i>Monja</i> , v. 375]	...y qué <i>repentino ardor</i> ? [ <i>Industria</i> , v. 374] UC
	de una venganza vil la <i>ciega furia</i> ! [ <i>Crueldad</i> , v. 931] UC
Y en esto <i>por cosa llana</i> <i>tengo</i> [ <i>Monja</i> , vv. 389-390]	que <i>tengo por cosa llana</i> [ <i>Paredes</i> , v. 2559]
A quien su <i>brazo y acero</i> [ <i>Monja</i> , v. 395]	que este <i>brazo</i> y este <i>acero</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 2514]
<i>Válgate el diablo</i> el rocín, y lo que me ha batanado. [ <i>Monja</i> , vv. 421-422]	¡ <i>Válgate el diablo</i> , la galga, y en qué me he visto con ella! [ <i>Manganilla</i> , v. 116] UC
da breve <i>tributo al sueño</i> . [ <i>Monja</i> , v. 432]	<i>sueño</i> , a tu imperio tirano pagaré el común <i>tributo</i> . [ <i>Manganilla</i> , vv. 916-917]
<i>Cuanta hacienda tengo</i> yo tienes por tuya. [ <i>Monja</i> , vv. 443-444]	<i>cuanta hacienda tiene</i> es mía. [ <i>Manganilla</i> , v. 738]
<i>ya lo toco</i> , y <i>no lo creo</i> [ <i>Monja</i> , v. 470]	<i>Ya lo toco</i> , y <i>no lo creo</i> [ <i>Prueba</i> , v. 690] UC
Solo temo, hermoso dueño, tu peligro en mi <i>ventura</i> . ANA. <i>La obscuridad me asegura</i> [ <i>Monja</i> , vv. 474-475]	Pues de la noche <i>asegura</i> <i>la oscuridad</i> nuestro intento, logra de tu pensamiento por engaño la <i>ventura</i> [ <i>Crueldad</i> , vv. 2267-2270]

y a mi padre <i>ocupa el sueño</i> . [ <i>Monja</i> , v. 476]	Este uso «el sueño ocupa» ofrece tres casos en Alarcón en <i>TESO</i> y ninguno en Montalbán ni en Calderón ni en Lope.
Por Dios que he de ver ahora [ <i>Monja</i> , v. 489]	Pues, por Dios que he de ver [ <i>No hay mal</i> , vv. 197-198]
Con lo mismo que has pensado que la ofendo, he de obligarla. [ <i>Monja</i> , vv. 499-500]	... y no quiero que a mis deudos ofendamos con lo mismo que intentamos para obligarlos. [ <i>Dueño</i> , vv. 1865-1868]
El secreto, y recato es la primer condición [ <i>Monja</i> , v. 501]	Ya ves que importa al efeto <i>el recato y el secreto</i> . [ <i>Mudarse</i> , 1342-1343]
Guardemos la puerta y calle [ <i>Monja</i> , v. 537]	guardáis mi puerta y mi calle, [ <i>Favores</i> , v. 1022] UC
Público es en el lugar [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	fue público en el lugar [ <i>Ganar</i> , v. 25]  que es público en el lugar [ <i>Cueva</i> , v. 629] UC
Será la <i>lengua invidiosa</i> de alguna civil mujer la que sentida de ver que por niña y por hermosa me celebran, ha querido deslucir y deslustrar mis partes [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	Algún testimonio fue de cualquier <i>lengua invidiosa</i> . Nunca vi mujer hermosa, perfecta en lo que se ve, que no oyese murmurar della, que allá en lo secreto padecía algún defeto difícil de averiguar: [ <i>Prueba</i> , vv. 1597-1602]
Tan enamorado estás. [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	¿Tan enamorado estás [ <i>Desdichado</i> , v. 101] UC
un secreto que jamás permitió a la boca el pecho. [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	negaba a la boca el pecho atrevimiento de hablarte [ <i>Tejedor</i> , vv. 2208-2209]

que <i>el talle, la bizzarria</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	En <i>el talle y bizzarria</i> [ <i>Todo</i> , v. 88]
Dile a entender mi cuidado [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	¿cuándo podrá vuestro amor <i>dalle a entender su cuidado?</i> [ <i>Mudarse</i> , vv. 67-68]
<i>haciendo voto solemne</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	que <i>hago voto solene</i> [ <i>Industria</i> , v. 1826]
<i>o morir se determina.</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	<i>o a morir me determino</i> [ <i>Empeños</i> , v. 2309]
Y <i>engañando mi deseo</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	Que <i>engañaba tu deseo</i> [ <i>Empeños</i> , v. 1134]
y <i>en tu valor confiada</i> [ <i>Monja</i> , v. 569]	si bien <i>en tu valor voy confiado</i> [ <i>Favores</i> , v. 2310]
que del rigor de <i>su ira</i> <i>me libres, siendo sagrado</i> [ <i>Monja</i> , vv. 570-571]	ciego y arrebatado, <i>me libró de su furia tu sagrado.</i> [ <i>Mudarse</i> , vv. 1518-1519]
¿qué <i>indicios</i> más evidentes, qué <i>señales</i> más precisas [ <i>Monja</i> , vv. 599-600]	las infalibles <i>señales</i> , los <i>indicios</i> verdaderos. [ <i>Anticristo</i> , vv. 87-88]
<i>las ocasiones fingidas</i> [ <i>Monja</i> , v. 604]	con <i>la fingida ocasión</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1847]
<i>saldré de esta confusión.</i> [ <i>Monja</i> , v. 613]	<i>salir desta confusión</i> [ <i>Amistad</i> , v. 2160]
¿ <i>Hay en qué os sirva?</i> [ <i>Monja</i> , v. 615]	¿ <i>Hay en qué os sirva?</i> [ <i>Ganar</i> , v. 1751 y 2474-2475]
	Si me ofrece <i>en qué os sirva</i> [ <i>Culpa</i> , vv. 2186-2187]
Vamos presto, no <i>atribuya</i> la tardanza a <i>cobardía.</i> [ <i>Monja</i> , v. 625]	lo que fue fidelidad <i>atribuyó a cobardía:</i> [ <i>Examen</i> , vv. 1535-1536] Solo otro caso en Lope
¿ <i>Cómo es posible que viva</i> [ <i>Monja</i> , v. 629]	¿ <i>Cómo es posible que el verle</i> [ <i>Quien</i> , v. 716]

en un <i>pecho</i> mujeril tan varonil <i>osadía</i> [ <i>Monja</i> , vv. 629-630]	que dudo que en mi <i>pecho</i> haya <i>osadía</i> [ <i>Mudarse</i> , v. 1511]
Mas si cuentan las historias, ya modernas, y ya antiguas, tantas <i>matronas</i> jamás de humanas fuerzas vencidas, ¿ <i>qué mucho que</i> las iguale una mujer vizcaína [ <i>Monja</i> , vv. 635-640]	Más graves yerros hicieron diosas, reinas y <i>matronas</i> , cuyas heroicas personas espejo del mundo fueron. ¿ <i>Qué mucho que</i> mis pasiones... [ <i>Industria</i> , vv. 2375-2378]
Pero <i>no he de declararme</i> [ <i>Monja</i> , v. 655]	Pues yo <i>no he de declararme</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 1835]
<i>Usar</i> quiero de <i>cautela</i> [ <i>Monja</i> , v. 657]	que es muy claro que no <i>usaras</i> <i>de cautela</i> [ <i>Dueño</i> , vv. 590-591]
¿ <i>De mí os receláis?</i> [ <i>Monja</i> , v. 687]	¿por qué <i>os receláis de mí?</i> [ <i>Industria</i> , v. 151]
<i>tocaros en sangre</i> alguna [ <i>Monja</i> , v. 693]	por lo que <i>en sangre</i> me <i>toca</i> [ <i>Industria</i> , v. 1417]
esta <i>sospecha acredita</i> [ <i>Monja</i> , v. 696]	y tus <i>sospechas</i> vanas y ligeras tan fácil <i>acreditas?</i> [ <i>Mudarse</i> , vv. 1398-1399]
<i>el remedio</i> con <i>secreto</i> . [ <i>Monja</i> , v. 719]	<i>el remedio</i> asegura y el <i>secreto?</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1074]
las <i>hazañas de este brazo</i> [ <i>Monja</i> , v. 745]	<i>De ese brazo</i> y esa espada no hay <i>hazaña</i> que no espere. [ <i>Cueva</i> , vv. 1879-1880]
pues <i>con tan loca osadía</i> [ <i>Monja</i> , v. 746]	Hombres, ¿quién sois? ¿Qué queréis, que <i>con tan loca osadía</i> el respeto y cortesía a mi grandeza perdéis? [ <i>Tejedor</i> , vv. 2466-2469] UC
<i>rayos</i> , que <i>espantan</i> el cielo [ <i>Monja</i> , v. 755]	y <i>rayos espantosos</i> [ <i>Cueva</i> , v. 400]
<i>Tente, tente, que me has muerto</i> . [ <i>Monja</i> , v. 757]	¡Hombre, <i>que me has muerto, tente!</i> [ <i>Pechos</i> , v. 1439]

el remedio te <i>aperciba</i> . [ <i>Monja</i> , v. 764]	y remedios que <i>apercibo</i> [ <i>Todo</i> , v. 1396]
¿Es posible que te veo, <i>señor de mi vida</i> ? [ <i>Monja</i> , vv. 779-780]	¡Señor! ¡Señor de mi vida! ¿Es posible que te veo? [ <i>Ganar</i> , vv. 1268-1269] UC
No hay ahora quien lo impida, que... [ <i>Monja</i> , vv. 786-787]	que agora no hay quien lo impida, que... [ <i>Ganar</i> , vv. 1398-1399] UC
Yo me confieso obligado de tu amor. [ <i>Monja</i> , vv. 796-797]	y me confieso obligado del bien... [ <i>Verdad</i> , vv. 223-224]
tras tanta ausencia [ <i>Monja</i> , v. 835]	tras tanta ausencia [ <i>Ganar</i> , v. 179]
cómo fue de mi tormento, y tu agravio [ <i>Monja</i> , vv. 841-842]	y en medio de tormentos y de agravios [ <i>Anticristo</i> , v. 1292]
que de otra suerte jamás [ <i>Monja</i> , v. 857]	que de otra suerte jamás [ <i>Acomodado</i> , v. 1171]
casi despedir la vida [ <i>Monja</i> , v. 870]	despedir la vida [ <i>Tejedor</i> , v. 1550]
este criado, que es <i>mi compañero</i> fiel [ <i>Monja</i> , vv. 874-875]	... con plaza de criado será <i>mi compañero</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 343-344]
	Por esto siempre le he dado la puerta franca en mi pecho; que sus méritos lo han hecho <i>compañero de criado</i> . [ <i>Semejante</i> , vv. 1231-1234]
en los bienes, y los daños [ <i>Monja</i> , v. 876]	haciéndome sin segundo, ya en el bien y ya en el daño [ <i>Favores</i> , vv. 2408-2409] UC
A cumplir lo concertado [ <i>Monja</i> , v. 907]	Mejor será que, <i>cumpliendo</i> lo concertado [ <i>Crueldad</i> , vv. 567-568]

---

mortal <i>naufragio</i> amenazan [ <i>Monja</i> , v. 957]	amenazan su <i>náufraga</i> ruina? [ <i>Prueba</i> , v. 1286]
<i>encontrados pareceres</i> me <i>animan</i> , y me <i>refrenan</i> [ <i>Monja</i> , vv. 959-960]	<i>Encontrados pareceres</i> han dado a mis pensamientos, <i>esperanza</i> en los tormentos, y <i>temor</i> en los placeres. [ <i>Mudarse</i> , vv. 961-964]
	y acabará esta porfía de <i>encontrados pareceres</i> . [ <i>Paredes</i> , vv. 2016-2017] UC
<i>menos resuelta</i> [ <i>Monja</i> , v. 962]	<i>menos resuelta</i> [ <i>Industria</i> , v. 1925] UC
<i>Si me doy por entendida</i> [ <i>Monja</i> , v. 963]	<i>si me doy por entendido</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1892]
	<i>si me doy por entendido</i> [ <i>Ganar</i> , v. 504] UC
<i>Si resisto, si doy voces</i> [ <i>Monja</i> , v. 971]	¡Que, vive Dios, de cortarte, para que en todo lo seas, <i>si resistes o das voces</i> , con esta daga la lengua! [ <i>Manganilla</i> , vv. 97-100] UC
como <i>su agravio, mi muerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 973]	si no <i>su agravio, mi muerte</i> . [ <i>Empeños</i> , v. 1539]
<i>Por menor daño tuvieron</i> [ <i>Monja</i> , v. 987]	<i>teniendo</i> el dalle <i>esperanza</i> y excusar con un engaño su efeto, <i>por menor daño</i> [ <i>Pechos</i> , vv. 737-39]
<i>dar color</i> <i>de virtud a mi flaqueza</i> [ <i>Monja</i> , vv. 995-996]	y todo cuanto os ha dicho, ha sido por <i>dar color</i> <i>de cautela al desatino</i> [ <i>Amistad</i> , vv. 2344-2345]
	y pretende <i>dar color</i> <i>de castigo a sus errores</i> . [ <i>Paredes</i> , vv. 1816-1817]

---



y la confianza de este <i>secreto</i> te <i>niega</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1099-1100]	¿Qué <i>secreto</i> os <i>he negado</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1669]
<i>Prevencción</i> es de tu <i>amor</i> [ <i>Monja</i> , v. 1105]	vea en mi <i>prevencción</i> mi <i>amor</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 402-403]
No <i>podré</i> <i>significar</i> el deseo [ <i>Monja</i> , vv. 1127-1128]	¡Oh! ¡Quién con términos claros <i>pudiera significaros</i> lo que siente el alma mía! [ <i>Desdichado</i> , vv. 1570-1572]
<i>fiad</i> , don Diego, <i>de mi amistad</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1130-1131]	si <i>fiáis de mi amistad</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 2398]
contra el <i>orden de la suerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 1164]	<i>orden de</i> mi <i>suerte</i> ha sido [ <i>Dueño</i> , v. 2416]
hay <i>ocasión</i> de <i>cobrar</i> , en las albricias que deis por <i>cobraros la opinión</i> que <i>perdisteis</i> en <i>perderlos</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1175-1178]	mirad si es ésta <i>ocasión</i> para <i>cobrar</i> mi <i>opinión</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 2788-2789]  <i>perdile</i> , y <i>perdí</i> con él <i>la opinión...</i> [ <i>Crueldad</i> , vv. 2474-2475]
<i>la gloria</i> <i>mayor que el amor alcanza</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1196-1197]	Y en ella <i>la gloria</i> <i>mayor que el amor alcanza</i> . [ <i>Culpa</i> , vv. 2558-2559]  que la posesión, pensad que no es <i>la gloria mayor</i> ; <i>que el amor conquista</i> amor [ <i>Mudarse</i> , vv. 1029-1031]  ... y temores tales <i>la mayor gloria</i> me quitan, que el dios de <i>amor</i> puede darme. [ <i>Dueño</i> , vv. 808-809] UC

Mas ni pude <i>prevenir el daño</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1208-1209]	Y por <i>prevenir el daño</i> [ <i>Paredes</i> , v. 636]
Si el <i>dudar es especie de negar:</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1214-1215]	porque <i>dudar</i> la respuesta <i>es especie de negar</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 853-854]
<i>es confiar</i> de mí el secreto, <i>obligarme</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1223-1224]	Tu <i>confianza</i> a mucho más <i>me obliga</i> [ <i>Ganar</i> , v. 1851]
	cuánta <i>obligación</i> te pone quien tanto de ti <i>confía</i> [ <i>Todo</i> , vv. 1475-1476]
y de ello os doy <i>la palabra</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1225-1226]	<i>De ello os doy</i> <i>la palabra</i> [ <i>No hay mal</i> , vv. 197-198]
que <i>debajo de secreto</i> [ <i>Monja</i> , v. 1243]	y <i>debajo de secreto</i> [ <i>Empeños</i> , v. 442] UC
<i>Y así pues de vos me fio</i> [ <i>Monja</i> , v. 1249]	<i>Y así, pues de vos me fio</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 319]
<i>Pluguiera a Dios que pudiera</i> [ <i>Monja</i> , v. 1277]	<i>Pluguiera a Dios que pudiera</i> [ <i>Examen</i> , v. 743]
que <i>en tan poco me tengáis</i> [ <i>Monja</i> , v. 1282]	¿Y <i>en tan poco me estimáis</i> [ <i>Pechos</i> , v. 133] UC
alcancé sólo <i>el intento</i> , pero vos <i>la ejecución.</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1295-1296]	que os ha ofendido <i>el intento</i> , cuando no <i>la ejecución.</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 773-774]
Sí, mas <i>de eso mismo arguyo</i> [ <i>Monja</i> , v. 1305]	Antes <i>deso mismo arguyo</i> mi justicia... [ <i>Crueldad</i> , vv. 615-616]
<i>habéis reparado en eso</i> [ <i>Monja</i> , v. 1316]	<i>habéis reparado en eso</i> [ <i>Acomodado</i> , v. 906]

<p><i>Secreto</i> que de vuestro <i>valor fio</i> [<i>Monja</i>, vv. 1329-1330]</p>	<p>De Agüero no hay que <i>fiar</i> los <i>secretos</i> de mi honor, que tiene poco <i>valor</i> para saberlos callar. [<i>Industria</i>, vv. 641-644]</p>
	<p>del que no tiene <i>valor</i> para <i>fialle</i> un <i>secreto</i> [<i>Pechos</i>, vv. 531-532]</p>
<p><i>Como quien soy lo prometo.</i> [<i>Monja</i>, v. 1332]</p>	<p>Si el secreto mi provecho no mirara, el mandallo vos bastara. <i>Como quien soy lo prometo</i> [<i>Crueldad</i>, vv. 1948-1950]</p>
	<p>— Si he de hacerlo, habéis de dar la palabra del secreto. — <i>Como quien soy lo prometo.</i> [<i>Examen</i>, vv. 1035-1036]</p>
	<p>Yo <i>te prometo</i>, <i>como quien soy</i>, el secreto. [<i>Ganar</i>, vv. 168-169]</p>
<p>¿cómo puede ser hijo del <i>frágil</i> pecho <i>de una mujeril flaqueza?</i> [<i>Monja</i>, vv. 1340-1342]</p>	<p>vuestra fuerza es limitada, pues no se extiende a vencer la <i>frágil</i> naturaleza <i>de una femenil flaqueza</i> [<i>Anticristo</i>, vv. 1930-1933] UC</p>
<p><i>de tales transformaciones</i> [<i>Monja</i>, v. 1355]</p>	<p>que es el dinero el Ovidio <i>de tales transformaciones:</i> [<i>Favores</i>, vv. 331-332] UC</p>

*el engaño, o la verdad.*

[*Monja*, v. 1360]

habla ya, Eliazar, publica

*el engaño o la verdad.*

[*Anticristo*, vv. 2525-2526]

hasta que de sus promesas

*el engaño o la verdad*

me descubra la experiencia

[*Prueba*, vv. 928-930] UC

*a fuerza*

*de peticiones*

[*Monja*, vv. 1428-1429]

*a fuerza de peticiones*

[*Amistad*, v. 1168]

*partí*

*a la ciudad a quien besa*

*el Betis los altos muros*

[*Monja*, vv. 1439-1441]

*y parto a la ciudad a quien da espejo*

*el Betis de cristal*

[*Culpa*, vv. 446-47]

También con «altos muros» se refiere Alarcón a Sevilla

[*Ganar*, v. 535]

*Tres años ha que este caso...*

[*Monja*, v. 1495]

*Tres años ha que me obliga.*

[*Culpa*, v. 125]

y lo habéis de hacer *por fuerza*

cuando no queráis *de grado*

[*Monja*, vv. 1504-1505]

bien de *fuerza* o bien *de grado*

[*Pechos*, v. 1867]

habéis quedado del honor de doña Ana *satisfecho*, y de vuestra sospecha asegurado.

— Vuestro *secreto* morirá en mi pecho, y *de vuestra amistad* voy *confiado*, que no *obligue* a doña Ana con mi afrenta.

[*Monja*, vv. 1536-1541]

— ...cuyo precepto me obliga a guardar *secreto*.

— No importa saber quién es, pues con eso voy de vos *satisfecho* y *obligado*.

— Vivir podéis *confiado de mi amistad*.

[*Empeños*, vv. 311-314]

Su honor, y el vuestro, *quedan por mi cuenta*.

[*Monja*, v. 1542]

*Eso queda por mi cuenta.*

[*Verdad*, v. 806]

la *ocasión me dispone*

[*Monja*, v. 1545]

por ver si alguna *ocasión*

la soledad *me dispone*

[*Pechos*, vv. 2646-47]

¡Ah, vil traidor! [ <i>Monja</i> , v. 1547]	«Ah, vil traidor» es expresión que <i>TESO</i> registra únicamente dos veces en Lope y tres en Alarcón.
Cualquiera <i>gallina miente</i> si lo <i>dice</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1551-1552]	<i>Mienten</i> todos los <i>gallinas</i> , los bellacos, y bellacas que osaren <i>decir</i> que el vino debe dar tributo al agua. [ <i>Semejante</i> , vv. 129-132] UC
<i>engáñate el diablo</i> [ <i>Monja</i> , v. 1557]	<i>el diablo me ha engañado</i> . [ <i>Todo</i> , v. 2468]
¿Es posible, que <i>de plano</i> <i>confesase</i> ? [ <i>Monja</i> , vv. 1563-1564]	<i>de plano he de confesar</i> [ <i>Empeños</i> , v. 155]
Si él <i>negara</i> , no muriera, por más <i>indicios</i> que hubiera. [ <i>Monja</i> , vv. 1568-1569]	mas <i>negaré</i> , pues de mí no tiene ciertos <i>indicios</i> [ <i>Dueño</i> , vv. 460-461] UC
<i>le mueva a justa piedad</i> [ <i>Monja</i> , v. 1611]	y el ser de su patria misma <i>a justa piedad le mueve</i> [ <i>Ganar</i> , vv. 1358-1359]
<i>Caprichoso disparate</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1643]	— ¡Extraña imaginación! — ¡Paradójico <i>dislate</i> ! — ¡ <i>Caprichoso</i> desatino! [ <i>Examen</i> , vv. 237-239]
<i>Proseguid la relación</i> [ <i>Monja</i> , v. 1687]	<i>Prosigue tu relación</i> [ <i>Manganilla</i> , v. 2622]
que le <i>refirió mi boca</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1692]	el <i>referillas mi boca</i> [ <i>Examen</i> , v. 1132]
el <i>viento</i> oprimido de <i>las ondas</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1711-1712]	que con <i>las ondas</i> azotó los <i>vientos</i> [ <i>Industria</i> , v. 2072]
<i>secular y religiosa</i> [ <i>Monja</i> , v. 1734]	del <i>secular</i> al <i>religioso</i> estado [ <i>Examen</i> , v. 2304] UC
<i>en lo mismo se conforman</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1736]	Todos juntos <i>en lo mismo se conforman</i> . [ <i>Tejedor</i> , vv. 847-848] UC

<p><i>no solo no</i> la castiga, <i>mas antes</i> la galardona [<i>Monja</i>, vv. 1753-1754]</p>	<p><i>No solo no...</i> <i>mas antes...</i> Esta construcción solo se localiza dos veces en <i>TESO</i>, ambas en Alarcón: <i>Cueva</i> [vv. 1126-1127] y <i>Favores</i> [vv. 1675-1676]</p>
<p>Partiose luego de Cádiz para esta corte, que <i>goza</i> del <i>sol</i> de la casa de Austria los <i>rayos</i>, y la corona. [<i>Monja</i>, vv. 1757-1760]</p>	<p>verme tan cerca del <i>Sol</i>: <i>gozar</i> de los <i>rayos</i> bellos de su favor y privanza [<i>Ganar</i>, vv. 2600-2602]</p>
<p><i>infame suplicio</i> [<i>Monja</i>, v. 1770]</p>	<p>espere un <i>suplicio infame</i> [<i>Crueldad</i>, v. 2634] UC</p>
<p>que firme <i>mi pecho adora</i> [<i>Monja</i>, v. 1772]</p>	<p>que tierno <i>mi pecho adora</i> [<i>Anticristo</i>, v. 1648]</p>
<p>deshace, y borra las sospechas, que amenazan murmuración a mis bodas, sin reparar en deseos no ejecutados, que pocas <i>llegan al tálamo honradas</i>, si los intentos deshonoran. [<i>Monja</i>, vv. 1780-1786]</p>	<p>porque si de los ojos y los labios los favores, don Juan, fuesen agravios, ¿de cuál mujer en esto no ha delinquido el pecho más honesto? O, ¿cuál varón <i>al tálamo llegara</i> <i>honrado</i>, si esto la opinión manchara? [<i>Empeños</i>, vv. 1456-1461] UC</p>
<p><i>los cielos</i> <i>nuestros intentos conforman</i>. [<i>Monja</i>, vv. 1801-1802]</p>	<p>Pues si quiso <i>conformar</i> <i>el cielo nuestros intentos</i> [<i>Desdichado</i>, vv. 1721-1722] UC</p>
<p><i>ser notoria</i> <i>al mundo</i> mi valentía. [<i>Monja</i>, vv. 1820-1821]</p>	<p><i>notorio al mundo será</i> [<i>Examen</i>, v. 2587]</p>
<p>y a <i>engañaros me disponga</i>. [<i>Monja</i>, vv. 1830]</p>	<p>en vano <i>engañar dispones</i> [<i>Verdad</i>, v. 1098] UC</p>

Dijo, y <i>quedó</i> como suele el sinventura a quien tocan <i>de Júpiter vengativo</i> las <i>armas abrasadoras</i> ; <i>como aquel que en peña dura</i> en un punto se <i>transforma</i> , si el rostro fatal le enseña <i>la Gorgona</i> encantadora. [ <i>Monja</i> , vv. 1835-1842]	Como al que el <i>rayo</i> tocó <i>de Júpiter vengativo</i> , por gran tiempo muerto, vivo en un instante <i>quedó</i> ; <i>como aquel que</i> la cabeza de <i>la Gorgona</i> miraba, por un <i>peñasco</i> <i>trocaba</i> la humana naturaleza; [ <i>Paredes</i> , vv. 233-240] UC
<i>Fuerzas todas</i> [ <i>Monja</i> , v. 1890]	Sintagma registrado tres veces, de las que dos son de Alarcón y una de Lope
que <i>tan constante</i> <i>porfia</i> [ <i>Monja</i> , v. 1895]	<i>tan constante</i> en <i>porfiar</i> [ <i>Todo</i> , v. 98]
la <i>causa más poderosa</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1906]	¿ <i>Qué causa más poderosa</i> [ <i>Dueño</i> , v. 1845]
en <i>negocios del honor</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1910]	<i>negocios del honor</i> [ <i>Mudarse</i> , v. 903]
<i>no he de dejar</i> <i>piedra alguna por mover</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1913-1914]	y <i>no dejéis</i> , hasta hallarlo <i>piedra alguna por mover</i> . [ <i>Ganar</i> , vv. 311-313] UC
<i>Aseguráis</i> <i>mis esperanzas</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1915-1916]	<i>aseguran mi esperanza</i> [ <i>Examen</i> , v. 48]
	la <i>esperanza me asegura</i> [ <i>Pechos</i> , v. 79]
que la sota, ¿ <i>en qué pecó</i> ? [ <i>Monja</i> , v. 1926]	Mi criado, ¿ <i>en qué pecó</i> , Si Inés en querelle dio? — ... Dime: ¿ <i>en qué pecó</i> don Juan para que le ofenda yo? [ <i>Semejante</i> , vv. 1549-53] Solo tres casos en <i>TESO</i> : uno en Tirso y dos en Alarcón

Ya *he perdido*, ¿qué *he de hacer*,  
puédolo yo remediar?

[*Monja*, vv. 1927-1928]

...*he perdido*.

¿Qué *he de hacer*?

[*No hay mal*, v. 2734]

¿Qué *he de hacer*, si ya no puedo restaurar lo  
que *he perdido*

[*Acomodado*, vv. 2815-16]

y de la casa  
en que vives informado

será fácil *informaros*  
de la casa en que he servido

[*Examen*, vv. 1699-1700]

¿no me dirás hasta cuándo  
a doña Ana y a don Diego  
has de hacer tan graves daños?

GUZMÁN. Yo me entiendo.

MACHÍN. ¿Qué fin llevas?

GUZMÁN. Yo me entiendo.

MACHÍN. *Algún gran caso*

sin duda alguna previenes,  
*pues de mí lo encubres* tanto,  
que siempre fui del archivo  
de tu *pecho secretario*.

[*Monja*, vv. 1937-1938]

¿También a mí me la pegas?

¿Al *secretario del alma*?

[*Verdad*, vv. 2780-2781]

RAMIRO. Eso no has de preguntar,  
que es secreta la ocasión.

CUARESMA. ¿Secreta?

RAMIRO. Cuaresma, sí.

CUARESMA. ¿Y no la puedo saber?

RAMIRO. No.

CUARESMA. ¿Qué *tal debe de ser*,  
*pues que la encubres de mí!*

[*Pechos*, vv. 375-380]

*lugar infausto*

[*Monja*, v. 2040]

*lugar menos infausto*

[*Manganilla*, v. 1256] UC

*Esto en efecto ha de ser*

[*Monja*, v. 2087]

*Esto, en efeto, ha de ser.*

[*Amistad*, v. 325] UC

Acabose, vizcaínos,  
testarudos sois entrambos,  
ved por cuál *ha de quebrar*.

que la sogá *ha de quebrar*  
al fin por *lo más delgado*.

[*Crueldad*, vv. 2457-2458]

Mas tú que estás rehúsando  
parecer mujer, y en nada  
podrás parecerlo tanto  
como en decir tijeretas,  
has de ser *lo más delgado*.

[*Monja*, vv. 2093-2100]

pues la sogá *ha de quebrar*  
siempre por *lo más delgado*

[*Industria*, vv. 793-94]

<i>Deténganse, caballeros.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2129]	¡ <i>Deténganse, caballeros</i> [ <i>Verdad</i> , v. 1820]
SEBASTIÁN. <i>Aguardad.</i> GUZMÁN. ¿ <i>Qué he de aguardar?</i> [ <i>Monja</i> , v. 2133]	DOÑA ALDONZA. <i>Aguardad.</i> ROMÁN. ¿ <i>Qué he de aguardar</i> [ <i>Quien</i> , v. 1837]
porque <i>a ampararle se inclina</i> [ <i>Monja</i> , v. 2146]	<i>inclinado a ampararte</i> [ <i>Tejedor</i> , v. 1470] UC
<i>cielos, ¿para quién guardáis</i> <i>los rayos de vuestra furia?</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2153-2154]	¡ <i>Cielo santo!</i> , ¿ <i>para quién</i> <i>guardáis los rayos?</i> [ <i>Tejedor</i> , vv. 2286-2287]
	¿ <i>Cómo ardientes Mongibelos,</i> <i>cielos, no multiplicáis?</i> ¿ <i>A qué delitos guardáis</i> <i>de los rayos vengadores</i> <i>las iras, si los traidores</i> <i>amigos no fulmináis?</i> [ <i>Empeños</i> , vv. 1085-1090]
<i>con más clara información</i> [ <i>Monja</i> , v. 2158]	<i>con tan clara información</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 1114]
	<i>con tan clara información</i> [ <i>Examen</i> , v. 1769]
<i>has trazado esta invención</i> [ <i>Monja</i> , v. 2193]	Mas dime: ¿ <i>qué te ha obligado</i> <i>a trazar esta invención...</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 125-126]
<i>negando verdad tan clara</i> [ <i>Monja</i> , v. 2197]	Pudo, señor don Juan, ser oprimida ... <i>verdad tan clara</i> [ <i>Verdad</i> , vv. 3030-3032]
y porque de esa <i>sospecha</i> <i>quedes, mi bien, satisfecha</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2200-2201]	Con eso se aseguró la <i>sospecha</i> de mi pecho, y he <i>quedado satisfecho.</i> [ <i>Verdad</i> , vv. 1804-1806]

<i>obligarla a declarar</i> [ <i>Monja</i> , v. 2213]	<i>obligarme a declarar</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 2180]
	<i>obligarme a declarar?</i> [ <i>Manganilla</i> , v. 1885]
	<i>obligarte a declarar.</i> [ <i>Semejante</i> , v. 1382]
<i>con tal tercero</i> [ <i>Monja</i> , v. 2214]	<i>con tal tercero</i> [ <i>Pechos</i> , v. 1060] UC
Y pues quedas <i>satisfecha</i> con esto de mi <i>intención</i> , [ <i>Monja</i> , vv. 2241-2242]	<i>De tu amor y tu intención</i> , Jimena, estoy <i>satisfecho</i> [ <i>Pechos</i> , vv. 1204-1205]
<i>atento a mi pretensión</i> [ <i>Monja</i> , v. 2288]	quien solo <i>atento</i> va a sus <i>pretensiones</i> [ <i>Prueba</i> , v. 1836] UC
que <i>rabian</i> ya por <i>saber</i> [ <i>Monja</i> , v. 2296]	y <i>rabio</i> por <i>saber</i> qué signifique [ <i>Examen</i> , v. 1988] UC
<i>que es muy fácil de alcanzar.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2302]	<i>que es muy fácil de mudar.</i> [ <i>Culpa</i> , v. 1343]
<i>quedo pagada y contenta.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2306]	al fin <i>quedaré contento</i> , ya que no <i>quede pagado</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 2147-2148]
<i>Bueno estoy</i> <i>para serviros.</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2319-2320]	<i>Buena estoy para serviros</i> [ <i>Mudarse</i> , v. 192]
una <i>acción tan inhumana</i> [ <i>Monja</i> , v. 2330]	vos mismo: no me obliguéis a <i>tan inhumana acción.</i> [ <i>Crueldad</i> , vv. 2662-2663] UC
que aunque tu <i>mal me lastima</i> [ <i>Monja</i> , v. 2352]	<i>mal que me lastima</i> Tres casos en Alarcón, uno en Lope y en Calderón
<i>Ya se cumplió mi deseo.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2366]	<i>Ya se cumplió mi deseo:</i> [ <i>Desdichado</i> , v. 2589] Otro caso en Tirso y otro en Lope

---

<i>ardiendo</i> <i>en cólera</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2368-2369]	<i>Ardiendo en cólera y celos</i> [ <i>Examen</i> , v. 2166] UC
<i>impediros el efecto</i> [ <i>Monja</i> , v. 2396]	para <i>impedir el efecto</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 2581]  supo <i>el efeto impedir</i> [ <i>Semejante</i> , v. 1660]
<i>marcial acero</i> [ <i>Monja</i> , v. 2402]	<i>marciales aceros</i> [ <i>Dueño</i> , v. 1274] UC
¿ <i>No lo dije yo?</i> ¿ <i>Ay de mí!</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2411-2412]	¿ <i>No lo dije yo?</i> ¿ <i>Ay de mí!</i> [ <i>Quien</i> , v. 905]
por <i>dar a tu honor remedio</i> [ <i>Monja</i> , v. 2466]	que <i>dar remedio a tu honor</i> [ <i>Favores</i> , v. 2954]
<i>haga mi agradecimiento</i> <i>lo que no hiciera la muerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 2491]	que ha de <i>hacer</i> en mí valor <i>lo que no hiciera la muerte.</i> [ <i>Empeños</i> , v. 767-768]
y que <i>a merced vuestra vivo</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2495-2496]	Cuando <i>a merced vuestra vivo</i> [ <i>Favores</i> , v. 728] UC

---

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BACON, George W. [1912]: «The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, 26, pp. 1-474.
- BURROWS, John [2002]: «Delta: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship», *Literary and Linguistic Computing*, 17 (3), pp. 267-87.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de [1637]: *Aventuras del bachiller Trapaza*, Zaragoza, Pedro Vergés.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro [en prensa]: «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: A Test of Ninety-Nine Plays with Unquestionable Authorship», *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, University of Würzburg, Febrero de 2019, Heidelberg, Heidelberg University Press.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2017]: *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. <<http://etso.es>>.
- DIXON, Victor [1961]: «Juan Pérez de Montalbán's "Segundo tomo de las comedias"», *Hispanic Review*, 29/2, pp. 91-109.
- DIXON, Victor [1972]: «M. Grazia Profeti, "Montalbán: un commediografo dell'età di Lope» (Book Review), *Bulletin of Hispanic Studies*, 49(2), pp. 186-187.
- EDER, M., RYBICKI, J. y M. KESTEMONT [2016]: «Stylometry with R: a package for computational text analysis», *R Journal* 8(1), pp. 107-121. <<https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>>.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT, Kassel, Edition Reichenberger.
- (coord.): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <<http://catcom.uv.es>>.
- (coord.): *Bases de datos integradas del teatro clásico español*. ASODAT. <<http://asodat.uv.es/>>.
- FITZMAURICE-KELLY, James [1909]: *The Nun Ensign*, Boston, Estes.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro [2019]: «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, Springer Netherlands, pp. 1-18.
- GÓNGORA, Luis de [2019]: *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- KINCAID, William A. [1928]: «Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique*, 74/165, pp. 1-260.
- LLORDÉN, Andrés [1975]: «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfaro*, 27, pp. 169-200.

- MORLEY, S. Griswold [1918]: «Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7(3), pp. 131-173.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- PARKER, Jack Horace [1952]: «The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán», *PMLA*, Modern Language Association, 67(2), pp. 186-210.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [1998]: *La monja alférez*, ed. Ricardo Castells y Vern Williamsen (Edición digital), *The Association for Hispanic Classical Theater*. <<http://www.comedias.org/montalba/monjal.html>>.
- [2007]: *La monja alférez*, ed. Luzmila Camacho Platero, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- [2016]: *Gravedad en Villaverde*, ed. David Arbisú, en *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, dir. Claudia Demattè, Kassel, Edition Reichenberger, t. 3-1, pp. 99-200.
- PROFETI, Maria Grazia [1970]: *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa.
- [1976]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova.
- [1982]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda et corrigenda*, Verona, Univ. degli Studi di Padova.
- [1988]: *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Ed. Reichenberger.
- QUEVEDO, Francisco de [1981]: *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Editorial Planeta.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español. CORDE*. <<http://www.rae.es>>.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia [2018]: «Catalina de Erauso: Peripecias de una Monja en la Guerra del Arauco», *Studia Neophilologica*, Routledge, 90(1), pp. 111-125.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro [1988]: «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 9, pp. 101-163.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan [1977, 1979, 1982]: *Obras completas*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO [1972]: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Segunda edición muy ampliada, Madrid, Gredos.

- SANDOVAL SÁNCHEZ, Alberto [1984]: *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*, Minnesota.
- SIMÓN PALMER, Carmen (coord.) [1998]: *Teatro Español del Siglo de Oro. TESO*, Madrid, Chadwyck-Healey España.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2019]: *Lope y el teatro del Siglo de Oro. Catálogo-web de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España entre el 28 de noviembre de 2018 y el 17 de marzo de 2019. Acción Cultural Española y Biblioteca Nacional de España*, Madrid. <<https://lopeyelteatro.bne.es/>>.
- VEGA, Lope de [1916-1930]: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, 13 vol.
- [1967]: *El sufrimiento premiado*, ed. Victor Dixon, Londres, Tamesis Books.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1999]: «No hay mal que por bien no venga. Un Alarcón final y pletórico», *Cuadernos de Teatro Clásico. Doce comedias buscan un tablado*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, 11, pp. 103-125.
- [2002a]: *Una comedia desconocida de Juan Ruiz de Alarcón*, El Acomodado don Domingo de Don Blas. Segunda parte, México D. F. / Kassel, Universidad Autónoma Metropolitana / Edition Reichenberger.
- [2002b]: «El Calderón apócrifo», en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 887-904.
- [2007], «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en Álvaro Alonso y José Ignacio Díez (ed.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), pp. 317-336.

