

Criticón

126 | 2016

Teatro profano del siglo XVI

Artículo

«Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron»: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

p. 141-175

<https://doi.org/10.4000/criticon.2855>

Resúmenes

Français English Español

La palabra vengada, pièce publiée en 1678 sous le nom de Fernando de Zárate (alias Antonio Enríquez Gómez), est attribuée de façon unanime par la critique à Lope de Vega, mais elle est en réalité une refonte, par Enríquez Gómez, d'une première pièce écrite par Lope. Si l'analyse de la versification et des rimes employées semble empêcher l'attribution à Enríquez Gómez, d'autres caractéristiques vont en sens contraire. Ainsi, l'étude du plan en prose montre que les séquences qui ne correspondent pas à l'*usus scribendi* de Lope sont celles qui ne reprennent pas celles prévues par le plan, tandis que les passages qui ne sont pas en accord avec la versification d'Enríquez Gómez sont précisément ceux qui restent fidèles au script prévu par Lope. La conclusion s'impose: parce qu'il a voulu donner à la tragédie de Lope une fin comique, Enríquez Gómez a supprimé ou ajouté des fragments à sa guise, tout en conservant les passages de texte original.

In this paper I will prove that *La palabra vengada*, a play published in 1678 under the name of Fernando de Zárate (pseudonym of Antonio Enríquez Gómez) and attributed by critics to Lope de Vega, is in fact a reworking by Antonio Enríquez Gómez of a play originally written by Lope. A careful study of its versification and rhymes shows that some of its characteristics deny Enríquez Gómez's authorship and support that of Lope, but also the opposite, contrary to what has been thought by scholars. Following this, I study the holograph plan in prose of *La palabra vengada*, written by Lope. After comparing the play's plot and Lope's outline, I will demonstrate that the passages contrary to Lope's *usus scribendi* do not follow the plot as he conceived it, while the passages that do not match Enríquez Gómez's versification do respect it. The conclusion is clear: in order to transform Lope's tragedy into a comedy, Enríquez Gómez introduced and removed

scite_



several passages on his own, but kept other passages. I will explain them in detail at the end of this study.

En este artículo se demuestra que *La palabra vengada*, comedia publicada en 1678 a nombre de Fernando de Zárata (seudónimo de Antonio Enríquez Gómez) y atribuida unánimemente por la crítica a Lope de Vega, es en realidad una refundición por parte de Enríquez Gómez de una comedia originalmente debida a Lope. Un análisis minucioso de su versificación y sus rimas muestra que algunos rasgos desmienten la autoría de Enríquez Gómez y apoyan la de Lope, pero también que otras características contradicen la autoría lopesca y reafirman la del escritor judeoconverso, al contrario de lo que se ha venido afirmando. A continuación se toma en cuenta el plan en prosa autógrafo de *La palabra vengada*, escrito por Lope; tras examinar las diferencias argumentales entre el plan y la comedia, demuestro que las secuencias que no casan con el *usus scribendi* de Lope se desmarcan asimismo del argumento previsto en el guión, mientras que los pasajes contrarios a la versificación de Enríquez Gómez siguen fielmente el plan previsto por Lope. La conclusión es evidente: con la intención de dotar a la tragedia lopesca de un final feliz, Enríquez Gómez introdujo y eliminó diversos fragmentos por su cuenta, pero conservó otros muchos del texto original. Todos estos casos se detallan en la última parte del artículo.

Entradas del índice

Mots-clés : Vega Lope de, Enríquez Gómez Antonio, Zárata Fernando de, refonte, réécriture, métrique, attribution littéraire

Keywords: Vega Lope de, Enríquez Gómez Antonio, Zárata Fernando de, rework, rewrite, plan in prose, meter, literary attribution

Palabras clave: Vega Lope de, Enríquez Gómez Antonio, Zárata Fernando de, refundición, reescritura, plan en prosa, métrica, atribución literaria

Obras estudiadas: Palabra vengada / La (Lope de Vega), Palabra vengada / La (Antonio Enríquez Gómez)

Notas de la redacción

Article reçu pour publication le 22 octobre 2015; accepté le 22 décembre 2015

Notas del autor

Este artículo se beneficia de una beca FPU del Ministerio de Educación y de mi participación en el proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» FFI2012-35950 (Ministerio de Economía y Competitividad).

Texto completo

Llegué a ver la comedia en la mayor altura que se vio jamás. Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron; yo fui el primero.
(Antonio Enríquez Gómez, *Sansón Nazareno*, 1656)

Introducción: «La palabra vengada, de Fernando de Zárata» a Lope de Vega

scite



2



0



0



0

La palabra vengada se publicó en 1678 en la *Parte XLIV* de las *Comedias nuevas* atribuida a Fernando de Zárata¹, seudónimo de Antonio Enríquez Gómez (Sevilla, 1660 – Sevilla, 1663)². En el prólogo al *Sansón Nazareno* (1656), el escritor judeoconverso reivindica la autoría de veintidós comedias, que debió de componer y representar en Madrid durante el primer lustro de los años treinta, antes de exiliarse a Francia en 1635 o 1636. No reemprendió su carrera dramática hasta la década de los cincuenta —esta vez bajo el seudónimo de Fernando de Zárata—, tras su regreso a España a finales de 1649. Falleció en las cárceles de la Inquisición el 19 de marzo de 1663³.

² Nadie puso en tela de juicio la autoría de *La palabra vengada* hasta que, en 1925, Manuel Machado descubrió el plan autógrafo en prosa de una comedia homónima, firmado nada menos que por Lope de Vega. Este guión pertenece al *Códice Durán-Masaveu*, que contiene textos de diversa índole escritos por el Fénix de los ingenios

entre 1626 y 1631⁴. El poeta sevillano observó que la comedia «sigue casi al pie de la letra el plan de la de Lope de Vega, y sólo modifica el desenlace, haciéndolo menos trágico y desconsolado», pero desestimó la paternidad lopesca por motivos de estilo.

3 Setenta años más tarde, mediante un análisis de las características métricas de Lope y Enríquez Gómez, Carlos Romero Muñoz concluyó que *La palabra vengada* se debía sin duda a la pluma del Fénix, al que atribuía las divergencias argumentales mencionadas. Romero Muñoz rechazaba la manipulación del texto por parte de otras manos⁵, y solo en el caso de unos versos en elogio de Lope aceptaba —no sin ciertas reservas— que hubieran podido ser añadidos con posterioridad⁶. En 2005, John B. Wooldridge ratificó la autoría de Lope, y tres años más tarde Donald McGrady publicó una edición de la comedia, atribuida a Lope en su portada⁷. Pese a las muestras evidentes de cierta deturpación textual, al decir de McGrady tanto la versificación como la ortología se ajustan a los usos de Lope, que, «como hace con varias de sus fuentes italianas en otras comedias, [...] aquí modifica su plan original, favoreciendo un final feliz»⁸.

4 En la breve nota que antecede a su transcripción del plan en prosa, Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal sugieren que *La palabra vengada* es obra de Lope, «aunque con algún retoque o reelaboración posterior quizá del propio Enríquez Gómez (Romero Muñoz, 1995, pp. 71-127)»⁹. Como se puede observar, atribuyen su hipótesis a Romero Muñoz, que sostenía más bien la opinión contraria. Tras hacer hincapié en el distinto desenlace, citan el pasaje en elogio a Lope, «que parece confirmar que la suya es la base de esta comedia, adaptada por otra mano»¹⁰. Los editores del *Códice Durán-Masaveu* —lo veremos más adelante— andaban muy atinados en sus sospechas.

5 El texto que precede al plan en prosa en el código está fechado el 4 de noviembre de 1628, circunstancia que indujo a Machado a suponer que dicho plan fue escrito «según toda probabilidad, en los últimos días de 1628 o en los primeros de 1629»¹¹. En efecto, en el código «se adivina el orden básico de sucesión cronológica»¹². Que el ataque dirigido por el duque de Medina Sidonia al presidio de La Mamora —episodio central tanto en el guión como en la comedia— tuviera lugar justamente entre finales de abril y principios de mayo de 1628, ha propiciado que la crítica haya aceptado unánimemente que el plan y su correspondiente comedia fueron escritos entre finales de 1628 y principios de 1629.

6 Así pues, los tres estudiosos que se han ocupado de la comedia (Romero Muñoz, Wooldridge y McGrady) coinciden en señalar que todos sus rasgos se avienen a la perfección con el *usus scribendi* de Lope. Mi propósito es examinar *La palabra vengada* para tratar de refutar, modestamente, las conclusiones de estos tres ilustres investigadores, a los que tanto deben las páginas que siguen¹³.

Análisis textual de la comedia

scite_



2

versificación estrófica



0



0



0

Coplas de pie quebrado. *La palabra vengada* contiene un pasaje de 36 versos en el que se repite el siguiente esquema métrico: ABBACDdCD. Las coplas de pie quebrado, «a verse form that is as rare in Lope as it is in other dramatists of the period»¹⁴, aparecen en una única obra de Lope, *La niñez de San Isidro*, si bien con un esquema métrico distinto: ABBACDDc. En cambio, no están atestiguadas en ninguna comedia de Enríquez Gómez, por lo que suponen un argumento en contra de su autoría, tal y como propone Wooldridge.

8 **Dos romances con rima e-e.** Con toda la razón, Wooldridge señala que uno de los indicios para refutar la autoría de Enríquez Gómez y apoyar la de Lope es la presencia de 2 romances con rima e-e¹⁵, ya que ninguna comedia a nombre de Zárate o Enríquez Gómez contiene más de un pasaje en romance e-e, al contrario que varias piezas de Lope.

9 **Silvas de tipo 2.** Para Romero Muñoz, las silvas empleadas en *La palabra vengada* constituyen el «argumento definitivo en pro de la autoría lopiana»¹⁶. Los tres pasajes en silvas de la obra —«de tipo 2» según la terminología de Morley y Bruerton— son, en efecto, muy habituales en Lope¹⁷. Pero no deberían ser una prueba irrefutable contra la autoría de Enríquez Gómez, puesto que dos obras a nombre de Zárata presentan este mismo tipo de silva¹⁸.

10 **Canción petrarquista.** Uno de los rasgos que ha llevado a Wooldridge a rechazar la autoría de Enríquez Gómez es la presencia, en dos fragmentos de la segunda jornada, de la canción petrarquista o italiana. Se trata de la estrofa de 13 heptasílabos y endecasílabos propia de la *Canzone XI* de Petrarca («Chiare, fresche e dolci acque»), cuyo esquema métrico es abCabC:cdeeDfF¹⁹. La canción petrarquista abunda en Lope, cierto, pero no está totalmente ausente de la obra de Enríquez Gómez. El propio Wooldridge observa en nota que una comedia auténtica suya, *Fernán Méndez Pinto II*, presenta justamente una canción petrarquista formada por dos estrofas de 13 versos, con el mismo esquema de rimas que la de *La palabra vengada*²⁰. En rigor, pues, la canción petrarquista no debería constituir un argumento en su contra, aun cuando esta estrofa aparezca solamente en una comedia escrita en los años treinta.

11 En su edición, McGrady señala que dos de las seis estrofas presentes en *La palabra vengada* no se ajustan al patrón de 13 versos propio de la canción italiana, sino que presentan doce versos (uno de los cuales, por tanto, queda falto de rima)²¹. No indica, en cambio, que Morley y Bruerton no recogen ninguna canción de 12 versos en Lope²². Antes de extraer conclusiones, acudamos al texto. En la estrofa que ocupa los vv. 1173-1184, la *Parte* presenta un error en la partición de uno de los versos:

a ¿Qué pudo de unos celos
 b resultar a mi vida,
 C sino tan fiero mal, tan grave daño?
 a ¡Ay Dios, con qué recelos
 b me dejó tu partida,
 C pero es mucho mayor el desengaño!
 c ¿Mas qué mar tan estraño,
 d *qué región tan desierta*
 e *se puso repugnante*
 e a un grande amor delante,
 D por más que fuese la esperanza incierta?
 f Espera, esposo mío,
 F imitará mi fe tu desvarío. (vv. 1173-1184, f. 259a)

12 El editor transcribe en un solo verso «qué región tan desierta se puso repugnante», tal y como figura en la *Parte*, dejando sin rima al verso «por más que fuese la esperanza incierta», dando lugar así a una canción de 12 renglones, cuando en realidad la estrofa sigue el esquema habitual de Lope (13 versos). La estrofa que ocupa los vv. 1161-1172, justo antes de la anterior, resulta un poco más compleja:

scite_ Ay, mi querido esposo
 que bien puedo quejarme
 2 a voces ya con este dulce nombre),
 0 por ti será forzoso,
 0 mujer, aventurarme
 0 donde apenas podrá el valor de un hombre,
 0 ni habrá mar que me asombre,
 ni en la bárbara tierra
 e las naciones contrarias
 D del pirata crüel de Ingalaterra,
 f a que en persona trate
 F por mayores peligros tu rescate²³. (vv. 1161-1172, f. 259a)

13 A esa estrofa le falta un heptasílabo en rima con el verso «las naciones contrarias», que debería situarse inmediatamente antes o después de este, completando así el esquema abCabC:cdeeDfF. En efecto, se advierte una laguna de sentido: se echa en falta un verbo que rijan la preposición *a* del verso «a que en persona trate», cuyo sentido,

probablemente, sería el de ‘detener, impedir’, y cuyo sujeto serían «las naciones contrarias».

14 En conclusión, más allá de los errores propiciados en el proceso de la transmisión textual, el uso de la canción petrarquista —estrofa documentada en una sola comedia de Enríquez Gómez— se aviene con la práctica lopesca.

15 **Irregularidades métricas.** *La palabra vengada* contiene dos pasajes debidos muy probablemente a manipulaciones ajenas a su autor, fuera quien fuera. El primero ocupa los vv. 279-283 y está formado por cinco octosílabos sueltos situados en medio de dos pasajes de redondillas. Teniendo en cuenta la deturpación del texto, lo más lógico es suponer que el poeta escribiera una o dos redondillas, que terminarían transformándose en este pequeño grupo de octosílabos. La rima *medio-remedio* entre dos de ellos así lo sugiere²⁴.

16 Poca duda cabe de que los dos eneasílabos —verso insólito en el teatro del Siglo de Oro— de los vv. 1855-1856 son lo que comúnmente se denomina «morcillas», consecuencia quizá de las necesidades escénicas por parte de alguna compañía. Estos dos eneasílabos irrumpen sospechosamente entre dos tiradas en romance con la misma rima (*a-a*). Además, no son necesarios para el sentido del pasaje:

¿Pero qué sé yo si ingrata
está ahora con don Diego,
y en mis desdichas le habla?
Qué sé yo si Limón al fin
esclavo entre los dos ha sido,
concertando lo que temo? (vv. 1852-1857)

17 Don Juan teme que Dorotea se haya encontrado con don Diego y que ya estén concertando su boda, para lo cual no es necesaria la colaboración de Limón, el criado de don Juan. Bien mirado, el pasaje se lee mejor de corrido, sin esos dos versos, que han sido insertados en un romance en *a-a*, separándolo en dos falsas tiradas. En síntesis, ninguna de las irregularidades métricas resulta útil a efectos de resolver la cuestión de la autoría.

18 **Grupos de tiradas unidas en romance.** En *La palabra vengada* existen tres casos de lo que Morley y Bruerton denominan «tiradas unidas en romance», es decir, dos o más romances consecutivos —sin que medie ninguna otra forma métrica— que presentan una asonancia distinta. Según Morley y Bruerton, el fenómeno de las tiradas unidas en romance se localiza en catorce comedias de Lope²⁵. Pero ninguna de ellas contiene más de un grupo de tiradas unidas en romance²⁶, mientras que en *La palabra vengada* aparecen hasta tres distintos. Los estudiosos de *La palabra vengada* no han tenido en cuenta estos datos, que suponen un fuerte indicio en contra de la autoría lopesca.

19 **Número de pasajes en romance.** El romance es la forma estrófica más recurrente, ya que abarca un total de 1498 versos (el 52,45%), divididos en 16 pasajes.

scite_ McGrady contabiliza únicamente 14, y no 16, por lo que deducimos que las tiradas
las en romance conforman para él un solo pasaje métrico. En cambio, Morley y
2 Bruerton cuentan cada romance consecutivo por separado²⁷. La razón por la que el
0 ento de McGrady incluye dos romances menos que el nuestro, y no tres (como sería
0 sperar teniendo en cuenta los criterios opuestos a la hora de contabilizar las tiradas
0 las en romance), es que aquí hemos tratado como un único pasaje en romance los
versos 1831-1854 y 1857-1948 (ambos con rima *a-a*), que se hallan separados por los
dos supuestos eneasílabos. Pues bien, según Morley y Bruerton, en toda la producción
dramática de Lope no hay ninguna obra que rebase los 14 pasajes en romance²⁸. De este
modo, los 16 romances de *La palabra vengada* representan un argumento en contra de
la autoría de Lope, que no había sido notado hasta la fecha.

20 **Cifra total de pasajes métricos.** McGrady contabiliza un total de 44 pasajes métricos en *La palabra vengada*, que es la cifra que arrojan nuestros resultados, aunque para ello hemos calculado de un modo ligeramente distinto. A los 44 pasajes aducidos por el editor hay que sumar las 3 tiradas unidas de romance, según se ha explicado ya. De esos 47 pasajes habría que restar un grupo de octosílabos sueltos y otro

de eneasílabos, y habría que unir las dos tiradas de romance con rima *a-a* —separadas por los dos supuestos eneasílabos— en una sola. Tenemos, pues, un total de 44 pasajes. Nueve comedias lopescas presentan entre 41 y 45 pasajes, y una de ellas —un tanto excepcional— contiene 54²⁹. Así pues, *La palabra vengada* contiene un número de pasajes bastante elevado para Lope, pero que no permite descartar en absoluto su autoría. En cambio, en la producción de Enríquez Gómez se encuentran varias obras —todas ellas a nombre de Fernando de Zárate— con cifras similares e incluso superiores³⁰.

21 **Número de asonancias distintas en los romances.** *La palabra vengada* presenta un total de 9 asonancias distintas en los romances. Romero Muñoz señaló que *Contra valor no hay desdicha* posee la misma cantidad de asonancias³¹, al igual que *La limpieza no manchada*, según indicó Wooldridge³². Se trata, por lo tanto, de un número de asonancias infrecuente en Lope, pero no constituye un indicio en contra de su autoría. En cambio, son muchas las comedias de Enríquez Gómez con una cantidad de asonancias similar y aun superior³³.

22 **Conclusiones.** El único rasgo frecuente en Lope y que no se da en ninguna comedia de Enríquez Gómez es la presencia de dos romances con la asonancia en *e-e*. También están ausentes de la producción de este último las coplas de pie quebrado, que en Lope aparecen en una sola obra. Las silvas de tipo 2 y la canción petrarquista son muy comunes en Lope y muy excepcionales en Enríquez Gómez, pero ninguna de ellas está totalmente ausente de su obra. Por otro lado, el número total de pasajes métricos y de asonancias distintas en los romances es bastante elevado —pero posible— para Lope, mientras que es muy común en el escritor conquense. Por el contrario, dos fenómenos contradicen rotundamente los usos métricos de Lope, no advertidos por la crítica: la presencia de hasta 3 grupos de tiradas unidas en romance y el número total de pasajes en romance (16).





23 El estudio de la versificación de *La palabra vengada* nos impide dar la razón a los estudiosos que hasta ahora se han ocupado de la obra, los cuales han coincidido en dar por buena la autoría lopesca. La métrica no permite adjudicar *La palabra vengada* a Lope, puesto que en el estado actual presenta varias características ajenas a él. La atribución a Enríquez Gómez es asimismo problemática, como han señalado oportunamente Romero, Wooldridge y McGrady, pues existen rasgos opuestos —o muy excepcionales— a su *usus scribendi*, pero corrientes en Lope.

Rimas consonantes en los romances

24 En *La palabra vengada* existen 38 rimas consonantes en pasajes que deberían presentar una rima asonante, es decir, en romances³⁴. Se trata del 5,5% del total de versos en romance. Son cifras imposibles en Lope. En un estudio basado en 40 fragmentos lopescos, Arjona reseña un total de 97 rimas consonantes en romances³⁵. La comedia que en más ocasiones incurre en esta imperfección es *Lo que pasa en una tarde*, que presenta 11 casos (el 2,4% del total de versos en romance). Las otras comedias con más rimas consonantes en romance son *El galán de la membrilla* (9), *El caballero del sacramento* (9), *Las bizzarrías de Belisa* (8), *El desdén vengado* (6) y *El piadoso caballero de Jonés* (5)³⁶. Además, solo *El desdén vengado* y *El caballero del sacramento* contienen —en una y tres ocasiones, respectivamente— rimas consonantes que afecten a más de dos versos consecutivos en posición de rima, fenómeno que en *La palabra vengada* se da hasta en seis ocasiones. El fragmento que transcribo a continuación, uno de los más significativos de la comedia, da cuenta de una falta de inspiración y de una pobreza lírica evidentes, pues repite hasta la saciedad las mismas rimas:

De veinte años a esta parte
hermosa la conocí, -í
y no cuento los demás,
porque están fuera de sí. -í

scite_

-  2
-  0
-  0
-  0

Tuvo tan buena memoria
 (de cuerda, quiero decir) -ir
 que por darme entendimiento
 yo la voluntad le di. -í
 Nunca me ha pedido celos
 y lo he llegado a sentir, -ir
 mas pidióme que la amase
 y no hubo más que pedir, -ir
 Ésta es Dorotea³⁷, la dama
 a quien el alma ofrecí, -í
 y aunque soy tu esclavo, advierte
 que primero he de decir -ir
 que lo he sido de mi esposa,
 porque si te sirvo a ti -í
 por el amor que me tienes,
 la urbanidad de servir -ir
 es gustosa obligación
 y cortesía feliz, -iz
 y la de mi esposa es deuda
 del alma que le rendí; -í
 que yo te quiero³⁸...

ZAIDA
 Detente,
 que la palabra que oí -í
 de «Yo te quiero» me basta
 para que pueda vivir, -ir
 que al enfermo que le quitan
 el agua, viendo reír -ir
 los cristales de una fuente
 se alienta del frenesí. -í
 Quererme porque te quiero
 es un favor de por sí... -í (vv. 1653-1686)

25 En definitiva, las 38 rimas consonantes en romance, ignoradas hasta ahora por la crítica, cuestionan severamente la atribución de la obra a Lope.

Personajes históricos y onomástica

scite_



uno de los motivos esgrimidos por Wooldridge para defender la autoría de Lope y rechazar la de Enríquez Gómez es la alusión a cuatro personajes históricos: Cayo Mucio Sévola, Cinegiro, Andrea Doria y don Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno³⁹. Todos ellos aparecen en multitud de obras de Lope, con un tratamiento muy similar al de *La palabra vengada*, pero en ninguna de Enríquez Gómez. Se trata, sin duda, de un argumento de peso a favor de la atribución al Fénix.

27 Wooldridge recurre asimismo a la onomástica para defender su hipótesis: Enríquez Gómez no empleó jamás los nombres de Hazán y Zaida, mientras que en la producción de Lope aparecen los de todo el elenco de *La palabra vengada*⁴⁰. Wooldridge aduce además los versos 530-532 («Mira, Tarfe, que te aviso» / (con ser romance tan viejo) / «que no pases por mi calle»»), en los que se evoca el famosísimo romance de Lope, y observa que en ellos se sustituye el nombre de Zaide por el de Tarfe, y que ninguno de estos dos se encuentra en las comedias conservadas de Enríquez Gómez, pero sí en las de Lope. A mi juicio, no obstante, el análisis de la onomástica no permite aportar pruebas fehacientes. Morley y Tyler recogen muchos nombres de personajes que

aparecen en una única comedia del Fénix⁴¹; nada impide que otros dramaturgos hicieran lo mismo.

Planteamiento de una hipótesis

28 *La palabra vengada* contiene 3 grupos de tiradas unidas en romance, 16 pasajes en romance y 38 rimas consonantes insertas en esta misma forma métrica, rasgos que se oponen rotundamente al *usus scribendi* lopesco. Asimismo, otras características ponen en entredicho la autoría de Enríquez Gómez. Mi hipótesis es que el texto de *La palabra vengada* impreso en la *Parte XLIV* es una refundición por parte de Enríquez Gómez de la comedia homónima lopesca.

29 El primer paso para demostrar esta hipótesis consiste naturalmente en probar que los rasgos ajenos a Lope son propios del escritor judeoconverso. Con este propósito he seleccionado una muestra de cinco comedias suyas, las dos de las que se conserva un autógrafo (*El noble siempre es valiente* y *El admirable mayor prodigio de las misas de san Vicente Ferrer*) y otras tres de autoría indudable, pues aparecen citadas en el prólogo del *Sansón Nazareno*⁴². Se trata de *A lo que obliga el honor* y las dos partes de *Fernán Méndez Pinto*, compuestas en los años treinta⁴³. En cambio, los autógrafos van firmados a nombre de Fernando de Zárate, y están fechados el 5 de abril de 1660 y el 10 de marzo de 1661 respectivamente. Así pues, los datos reunidos abarcan las dos fases de su carrera dramática y los dos nombres con los que firmó sus obras.

30 De cada una de las comedias se ofrecen los datos correspondientes a los tres rasgos de *La palabra vengada* contrarios a la práctica de Lope:

	Pasajes en romance	Grupos de tiradas unidas en romance ⁴⁴	Rimas consonantes en romance ⁴⁵
A lo que obliga el honor ⁴⁶	16	1 —1x2⁴⁷	37
Rimas consonantes: <i>marido-servido</i> (v. 50); <i>sido-rendido</i> (v. 68); <i>sabido-marido-sido</i> (v. 76); <i>concedió-declaró</i> (v. 154); <i>admiración-opinión</i> (v. 200); <i>yo-sintió</i> (v. 206); <i>amor-favor</i> (v. 230); <i>declaró-alumbro</i> (v. 240); <i>estás-más</i> (v. 939); <i>escandaloso-esposo</i> (v. 1079); <i>forzoso-esposo-forzoso</i> (v. 1123); <i>Saldaña-desengaña</i> (v. 1203); <i>estar-lugar</i> (v. 1239); <i>llorar-escusar</i> (v. 1247); <i>callar-dar-alborotar-hallar</i> (v. 1265); <i>majestad-quedad</i> (v. 1281); <i>envía-María-mía</i> (v. 1575); <i>vida-venida</i> (v. 1585); <i>ve-fe-dejé</i> (v. 1589); <i>ser-mujer</i> (v. 1605); <i>ver-pretender-querer</i> (v. 1619); <i>fe-sé</i> (v. 1629); <i>parabién-quien</i> (v. 1639); <i>él-papel-fiel</i> (v. 1647); <i>rey-ley</i> (v. 1721); <i>fe-podré</i> (v. 1731); <i>rosicler-valer</i> (v. 1745); <i>vencer-vencer-valer</i> (v. 1755); <i>matan-maltratan</i> (v. 1907); <i>saltara-pesara</i> (v. 1927); <i>exhalación-balcón</i> (v. 2003); <i>embajador-flor</i> (v. 2009); <i>resplandor-amor</i> (v. 2021); <i>piadoso-afrentoso</i> (v. 2103); <i>decoro-lloro</i> (v. 2131); <i>luceros-monteros</i> (v. 2213); <i>vuelo-cielo</i> (v. 2261).			
Fernán Méndez Pinto, I ⁴⁸	11	3 —1x2, 1x3 y 1x2⁴⁹	34
Rimas consonantes: <i>llana-humana</i> (v. 108); <i>dejo-espejo</i> (v. 186); <i> fueron-hicieron</i> (v. 196); <i>cho-estrecho</i> (v. 208); <i>vemos-remos</i> (v. 212); <i>viento-violento</i> (v. 286); <i>siendo-estruendo</i> (v. 300); <i>sirvieron-salieron</i> (v. 322); <i>aprendiendo-distribuyendo</i> (v. 390); <i>desmayos-rayos</i> (v. 818); <i>cho-alborotado</i> (v. 912); <i>luminosa-poderosa</i> (v. 1312); <i>Alteza-fineza</i> (v. 1492); <i>obediencia-elencia</i> (v. 1508); <i>herrada-espada</i> (v. 1714); <i>gala-sala</i> (v. 1830); <i>dorados-Potentados</i> (v. 1842); <i>Letrado-empeñado</i> (v. 2030); <i>Letrado-Senado</i> (v. 2052); <i>sagrado-apretado</i> (v. 2136); <i>colocado-nevado</i> (v. 2178); <i>desdichado-desbocado</i> (v. 2258); <i>ya-acá</i> (v. 2420); <i>desmallucar-dar</i> (v. 2424); <i>manjar-escusar</i> (v. 2434); <i>dan-están</i> (v. 2450); <i>desmallucar-andar</i> (v. 2470); <i>confiesa-esa</i> (v. 2536); <i>gentileza-grandeza</i> (v. 2578); <i>verdadera-hiciera</i> (v. 2582); <i>gentilezas-fortalezas</i> (v. 2598); <i>bajeza-nobleza</i> (v. 2620); <i>belleza-entereza</i> (v. 2626); <i>libraste-usaste</i> (v. 2846).			
Fernán Méndez Pinto, II	11	3 —1x3, 1x2 y 1x3⁵⁰	61
Rimas consonantes: <i>soberano-mano</i> (v. 264); <i>criado-dado</i> (v. 270); <i>manera-fuera</i> (v. 356); <i>escopeta-vaqueta</i> (v. 360); <i>diera-dijera</i> (v. 540); ⁵¹ <i>sentencia-presencia-evidencia</i> (v. 672); <i>primero-Consejero</i> (v. 694); <i>vuelo-cielo</i> (v. 774); <i>preso-proceso</i> (v. 818); <i>lograr-entrar</i> (v. 886);			

scite_

-
-
-
-

ya-Está (v. 892); *remediar-desmallucar-aguardar* (v. 896); *lealtad-verdad* (v. 908); *pedernal-fiscal* (v. 916); *dar-conjurar* (v. 924); *casar-reinar-quitar* (v. 932); *está-ya* (v. 958); *está-será* (v. 988); *van-están* (v. 998); *divisar-quitar-dar-librar* (v. 1002); *notad-libertad* (v. 1010); *seguridad-ciudad* (v. 1020); *serán-podrán* (v. 1028); *Portugal-inmortal* (v. 1046); *da-está* (v. 1052); *mar-juntar-dar-dejar* (v. 1056); *majestad-lealtad-prosperidad* (v. 1066); *declarar-olvidar* (v. 1074); *está-será* (v. 1080); *librar-librar* (v. 1112); *entrar-quitar* (v. 1120); *ya-tendrá* (v. 1126); *memoria-notoria* (v. 1286); *agora-Aurora* (v. 1292); *traidora-Aurora* (v. 1328); *hermosa-afrentosa-alevosa* (v. 1338); *hermosa-alevosa* (v. 1360); *poderosa-cosa-rigurosa* (v. 1380); *loca-roca* (v. 1414); *nevada-dilatada* (v. 1556); *hermana-liviana* (v. 1660); *heredada-ultrajada* (v. 1730); *peor-rigor-traidor-valor* (v. 2074); *escusados-pasados* (v. 2088); *sentado-llegado* (v. 2176); *enojado-contado* (v. 2250); *ramos-durmamos* (v. 2288); *mano-llano* (v. 2330); *dado-sagrado-despedazado* (v. 2352); *cercado-durado* (v. 2416); *apedreados-soldados* (v. 2420); *soberano-vano* (v. 2430); *soberano-llano* (v. 2450); *declarado-averiguado-engañado* (v. 2458); *ingeniosa-generosa* (v. 2510); *arenosa-furiosa* (v. 2652); *alevosa-cosa* (v. 2680); *corona-Betona* (v. 2714); *odiosa-alevosa* (v. 2756); *ahora-traidora* (v. 2782); *llora-ahora* (v. 2810).

El noble siempre es valiente ⁵²	19	2 —1x2 (f. 25) y 1x3 (ff. 39 y 39v)	22
---	-----------	--	-----------

Rimas consonantes: *desterrado-conquistado* (f. 8v); *decretado-turbado* (f. 13v); *enamorado-conquistado* (f. 14); *cuenta-sangrienta* (f. 16); *manera-espera* (f. 16v); *alevoso-honroso* (f. 19v); *sombrio-río* (f. 22v); *Rodrigo-sigo* (f. 25); *gola-tomola* (f. 27v); *corona-persona* (f. 27v); *cercada-coronada* (f. 28v); *soberana-mañana-alfana* (f. 29v); *aguarda-guarda* (f. 30); *perdido-excluido* (f. 31v); *Henrigo-Rodrigo-enemigo* (f. 31v); *conmigo-Rodrigo* (f. 32v); *encendidos-atrevidos* (f. 33); *caballeros-aceros* (f. 35v); *sagrada-nada* (f. 37); *vana-mañana* (f. 37v); *Chaparrín-Miramolín* (f. 39v); *naves-aves* (f. 39v).

El admirable mayor prodigio de las misas de San Vicente Ferrer ⁵³	18	1 —1x2 (f. 17v)	44
---	-----------	------------------------	-----------

Rimas consonantes: *exteriores-rigores* (f. 2v); *horrores-flores* (f. 2v); *mío-desconfío* (f. 7); *cautivos-altivos* (f. 7); *atrevido-fementido* (f. 7v); *visto-Cristo* (f. 9); *parasismo-abismo* (f. 9); *fingido-rendido* (f. 15v); *sido-temido* (f. 16); *amada-disculpada* (f. 17v); (2ª jornada) *firmamento-intento* (f. 4v);⁵⁴ *estaba-andaba* (f. 7v); *nada-espada* (f. 9); *cumplido-sido* (f. 11); *animoso-prodigioso* (f. 13); *adoro-lloro* (f. 13v); *poder-mujer* (f. 14v); *placer-ser* (f. 14v); *arder-poder* (ff. 14v-15); *estaré-dé* (f. 15); *correr-traer-ver* (f. 15); *responder-ser* (f. 15); *placer-responder* (f. 15v); *horror-honor* (f. 17); *dormido-tenido* (f. 17v); *padecido-olvido* (f. 18); *conocido-perdido* (f. 18); *pido-olvido* (f. 18v); *enemigo-castigo* (f. 18v); *delirio-martirio* (f. 18v); *pido-conseguido* (f. 18v); *marido-conocido* (f. 19v); *consentirlo-decirlo* (f. 20); *enemigo-castigo* (f. 20v); (3ª jornada) *amargura-ventura* (f. 4); *condenó-Siló* (f. 6); *padrón-son-circuncisión-Pasión* (f. 6); *fervor-Señor* (f. 6); *Pasión-devoción-varón* (f. 6); *celebró-yo* (f. 6); *favor-mayor* (f. 6v); *tristeza-nobleza* (f. 10); *horrendo-conociendo* (f. 10v); *verdadero-lucero* (f. 11v).

31 Estos datos demuestran que tanto el número de pasajes en romance (16) como la cantidad de grupos de tiradas unidas en romance (3) y la cifra total de rimas consonantes en romance (38) encajan a la perfección con los usos de Enríquez Gómez⁵⁵.

scite_



divierte asimismo que este dramaturgo es particularmente proclive a repetir en tres o cuatro versos sucesivos la misma rima consonante, tal y como ocurre en *La palabra vengada*.

Así pues, los rasgos no lopescos de *La palabra vengada* reflejan con exactitud los rasgos del escritor conquense, lo cual invita a pensar que la comedia, tal y como se publicó en la Parte XLIV de las *Escogidas* —recordemos, a nombre de Fernando de Zárate—, es una refundición a cargo de Enríquez Gómez. En concreto, se trataría de una de los tipos de refundición descritos por Maria Grazia Profeti, aquel en el que «se llegan a utilizar al pie de la letra enteras escenas del texto-base»⁵⁶. Enríquez Gómez conservó fragmentos enteros de Lope —de ahí la presencia de metros acordes con la versificación lopesca, pero ausentes (o muy excepcionales) en la suya, y de ahí también el empleo de determinados nombres propios y personajes históricos—, a la vez que eliminó e introdujo de su puño y letra diversos pasajes, lo cual explica la presencia de los tres rasgos métricos contrarios a Lope. Llegados a este punto, conviene echar un vistazo al plan en prosa.

El plan en prosa autógrafo de Lope y *La palabra vengada* atribuida a Zárate

- 33 El plan en prosa de *La palabra vengada* es un documento muy valioso y de suma rareza, pues solo se conservan otros dos guiones escritos por Lope. El primero de ellos fue descubierto y editado por Ferrer Valls, y corresponde a la comedia genealógica *La Historial Alfonsina*, pieza de encargo hoy perdida⁵⁷. El segundo, transcrito por Romero Muñoz, contiene un único acto «sin título, a primera vista abandonado bien pronto por el autor»⁵⁸. Estos documentos confirman el método de trabajo expuesto en el *Arte Nuevo* («el sujeto elegido escriba en prosa, / y en tres actos de tiempo le reparta»)⁵⁹. Lope procuraba ser muy preciso en sus planes en prosa, que refieren el desarrollo de la intriga con suma puntualidad. No se trata de meros esquemas, pues en ocasiones llegan a incluir diálogos prosificados, razonamientos y discursos, detalles minuciosos e incluso la forma métrica empleada para un pasaje determinado⁶⁰.
- 34 El plan de *La palabra vengada* tiene el valor añadido de ser el único que puede contrastarse con su ‘versión’ dramatizada. Los estudiosos han concedido muy poca importancia a las diferencias argumentales entre el guión y la comedia. Estos cambios, no obstante, modifican sustancialmente la adscripción genérica y la interpretación global de la obra; constituyen, además, una de las claves para resolver el problema de la autoría. Repasemos, pues, el desarrollo del argumento en el plan y en la comedia⁶¹.

Primera jornada

- 35 En líneas generales, la primera jornada de la comedia sigue con bastante fidelidad el argumento trazado en el primer acto del guión, y respeta el orden de los acontecimientos previstos en el plan en prosa. Además, refleja casi sin excepción sus pormenores argumentales, salvo en la primera mitad de la jornada, en la que hay algunos cambios y añadidos. Ninguno de ellos afecta en gran medida al desarrollo de la trama, pero comentaré los más relevantes. En el guión se afirma que «los celos del uno y los favores del otro [de don Juan y don Diego] por medio de los criados y criadas, particularmente de una esclava, fueron causa de que, encontrándose, llegasen a desafío, [...] que no llegó a ejecución» (ff. 45r-45v). En la comedia, don Diego acude a dicho encuentro con un papel escrito por don Juan a Dorotea: ateniéndonos al plan en prosa, el responsable de que don Diego se haya hecho con ese papel debería ser Celia, la criada de Dorotea, dato que no se refleja en la versión dramatizada. Por otro lado, en la comedia, el criado de don Juan muestra a Dorotea un papel de su señor, en el que este declara ceder a Dorotea a don Diego, además de alabar la hermosura de Teodora. El criado de don Juan se llama Limón, mientras que en el guión —que no lo nombra hasta la segunda jornada— recibe el nombre de Mateo. Finalmente, el plan en prosa no menciona los nombres de Teodora y su criada Inés, que solo aparecen fugazmente en la comedia (vv. 567-621), aunque sí prevé los dislates amorosos del galán: «Desabrido de los celos, don Juan comenzó a divertirse con otra dama y dar pesadumbre a Dorotea» (f. 46r). El guión tampoco menciona el nombre de Celia, la criada de Dorotea.
- 36 La primera jornada de la comedia refleja con suma precisión muchos detalles del plan en prosa. Me refiero, por ejemplo, a la irrupción en el escenario (vv. 632-697) de dos personajes secundarios que no vuelven a aparecer en ninguno de los dos textos: «A esta sazón llegaron a Sanlúcar el capitán Herrera, castellano de Viana, y el gobernador Juan Ortiz con cartas de Su Majestad para el duque de Medina» (ff. 45v-46r). En esas cartas se insta al duque a «socorrer la Mamora, que estaba apretada de los moros de Fez, Marruecos, Tafilete, Alcázar y Zalén, conducidos de un morábito⁶² que ayudaba a un hermano del rey de Fez que andaba en desgracia suya y deseoso de quitarle el reino» (f. 46r). La comedia conserva numerosos topónimos y mantiene intactos los pormenores argumentales⁶³:

scite_



El infante de Fez piensa engañado
 que a su hermano podrá quitar su estado
 si el morábito, que él por santo tiene,
 con oraciones y con gente viene.
 Con esto de *Zalén* y de *Marruecos*,
Alcázar, *Tafilete* y Tarudante⁶⁴
 y cuantos valles de la Libia secos
 mira desde sí mismo el viejo Atlante,
 acude tanta inundación de moros... (vv. 664-672)⁶⁵

- 37 La frase siguiente del plan en prosa («Mandó el duque aprestar en Cádiz un barco luengo y una urca flamenca, bizcocho, cuerda, pólvora, picas y ciento y cincuenta infantes...», f. 46r) se reproduce con suma exactitud en la comedia pocos versos después, prueba de que Lope trabajaba con el guión a la vista: «Yo haré *aprestar en Cádiz* este día, / con la ya prevenida *infantería*, / *una urca flamenca, un barco luengo*; / *picas, pólvora*, balas, *cuerdas* tengo, / el bizcocho y sustento necesario» (vv. 680-684).⁶⁶

Segunda jornada: primera mitad

- 38 La primera mitad de la segunda jornada se atiene fielmente al plan en prosa. De nuevo, las únicas excepciones son los diálogos entre Limón y Celia, no previstos en el guión, que suponen un reflejo burlesco del amor que se profesan sus amos. Al igual que en la primera jornada, la comedia presenta calcos lingüísticos evidentes y conserva no pocas minucias argumentales:

Pero que, habiendo salido don Juan animosamente a prender un moro para informarse el gobernador Francisco de Murga de la determinación de los moros, antes de llegar la armada de Raspur le habían cautivado y que se había dicho que le había comprado un morisco español que vivía en Argel (f. 48r).

Porque *saliendo animoso*
 a buscar eterna fama,
al informarse de un moro
 ciento que en un bosque estaban
 le prendieron, y he sabido
 que a Argel le llevó una escuadra
 que el morábito traía
 de los moriscos de España. (vv. 1128-1135)⁶⁷

Segunda jornada: segunda mitad

scite_



2



0



0



0

partir de la segunda mitad de la segunda jornada comienzan a relucir considerables diferencias entre el plan en prosa y la comedia. A continuación ofrezco un comentario detallado de cada una de las secuencias, divididas en función de la estrofa empleada por la métrica de suma importancia a la hora de analizar el proceso de refundición:

Encanto (abCabCcdeeDff) (vv. 1468-1506). Lamento de don Juan, que se halla vivo en manos de Hazán.

- 41 **Romance (vv. 1507-1552).** Hazán y el rey de Argel conciertan las bodas de Zaida con Celín. La joven, profundamente enamorada del esclavo don Juan, aborrece las intenciones de su padre. Esta es la primera secuencia que contradice abiertamente el plan en prosa. En el guión, Hazán «vivía respetado y casado con dos mujeres» (f. 49v), las cuales desaparecen en la comedia, que introduce dos personajes inexistentes en el guión, Zaida y Celín.

- 42 **Redondillas (vv. 1553-1608) y Romance (vv. 1609-1698).** Zaida trata de convencer a don Juan de que abraza el islam y se case con ella, pero el cautivo rechaza su propuesta y pondera la hermosura de su amada Dorotea. El papel de Zaida en la

segunda jornada de la comedia es muy similar al de las mujeres de Hazán, «las cuales habían puesto los ojos en la gentileza de don Juan y entrambas le conquistaban; pero el caballero guardaba lealtad a su amo y a Dorotea» (f. 49v). De hecho, en estas redondillas, Zaida se vale de los mismos argumentos a los que acuden las esposas en las primeras líneas del tercer acto del plan en prosa⁶⁸.

43 **Silvas de tipo 2 (vv. 1699-1748).** Llegada de don Diego y Dorotea a las costas de Argel, prevista también en el guión. En la comedia, no obstante, se dice que Celia y Limón han desembarcado en otro puerto, mientras que en el guión Mateo acompaña a don Diego y Dorotea.

44 **Romance (vv. 1749-1798) y Octavas reales (vv. 1799-1830).** El encuentro y las negociaciones de Dorotea y don Diego con el rey de Argel no han sufrido ningún cambio en el paso del guión a la comedia. En la carta transcrita en la obra teatral, se especifica cuál es el regalo que Dorotea le ha enviado al rey de Argel de parte del duque («cuatro jaeces y seis espadas»), distinto al previsto en el tercer acto del plan en prosa («guantes de ámbar y un jaez bordado», f. 52r). Las octavas presentan notables calcos lingüísticos respecto al guión⁶⁹.

45 **Romance (vv. 1831-1948)**⁷⁰. Las gestiones de don Juan para enviar una carta a España —que en el guión figuran antes de la conversación de don Diego y Dorotea con el duque— presentan algunas diferencias. En la comedia, don Juan va a buscar a los padres de la Redención, mientras que en el guión pregunta por unos viajeros procedentes de Sanlúcar. En ambos textos se produce a continuación el reencuentro entre don Juan, Dorotea y don Diego a la salida del alcázar («palacio» en el plan en prosa) del rey. En esta secuencia se alude al pasado de Hazán en términos muy similares a los empleados al final del primer acto del guión⁷¹. Por otro lado, el plan en prosa prevé la participación de Mateo en esta escena.

46 **Romance (vv. 1949-2046).** La comedia añade de nuevo una secuencia de corte cómico, protagonizada por Celia y Limón, que se han perdido y deben enfrentarse a unos moros.

Tercera jornada

47 **Redondillas (vv. 2047-2146).** La tercera jornada de la comedia y el tercer acto del guión se inician con las negociaciones entre Hazán y Dorotea, que llegan a buen puerto: el morisco teme que el rey de Argel no le pague el rescate, pero finalmente accede a desprenderse del cautivo a cambio de dos mil ducados. En el guión, las esposas de Hazán informan a Dorotea de su amor por don Juan; en la comedia, en cambio, Dorotea se dirige exclusivamente al morisco, al que da buena cuenta de sus sentimientos por el cautivo. Tanto en el guión como en la comedia, Hazán le pide a Dorotea que vuelva más tarde por el dinero.

scite_



Octavas reales (vv. 2147-2210). Hazán confiesa en aparte su propósito de matar al cautivo («A este cristiano he de quitar la vida», v. 2150). Sus abyectas intenciones se reflejan también en el plan en prosa⁷². A continuación, el morisco comparte con don Juan su convicción de que el rey de Argel jamás dará el oro prometido por su rescate, lo que planea «ponerte al remo en la primer fragata» (vv. 2185). Esta conversación parece en el plan en prosa.

Romance (vv. 2211-2300). Esta secuencia tampoco se encuentra en el guión. Hazán declara sus verdaderas intenciones a Zaida, confesión que precipita los acontecimientos. La mora decide salvar a don Juan y sacrificar a su aborrecido Celín, de modo que Hazán crea que ha obedecido sus órdenes. Zaida confiesa entonces su amor a Celín, que no cabe en sí de felicidad, y ella le ruega que entre en una habitación (la misma en la que Hazán espera deshacerse de don Juan) y la espere allí. Acto seguido, le pide al cautivo que aguarde en el jardín, sin poderle ofrecer más detalles por el momento.

50 **Redondillas (vv. 2301-2372).** En el plan en prosa, esta secuencia aparecía tras las negociaciones entre Dorotea y Hazán: en ambos textos, el rey de Argel convence a

Dorotea «de que dijese a Hazán que viniese por el dinero, lo cual no quiso acetar Dorotea, diciendo que ella lo había recibido del duque [...]» (ff. 51v-52r). Tras la despedida entre Dorotea y el rey de Argel, todos alaban el comportamiento de don Diego, y Dorotea nos informa de que planea casarlo con su prima (vv. 2337-2368)⁷³.

51 **Romance (vv. 2373-2440).** Dorotea se presenta en casa de Hazán y le ruega que le entregue a don Juan. El morisco le muestra un cadáver, que se halla en otro «aposento» (f. 52r y v. 2391). Durante las representaciones, el público no alcanzaba a ver el cadáver, que supuestamente se encontraba tras una de las puertas del escenario. Dorotea regresa horrorizada al tablado, tal y como se encargan de señalar las acotaciones: «Éntrase Dorotea» (v. 2392*Acot*) y «Salga Dorotea alborotada» (v. 2395*Acot*). Pero entre el plan en prosa y la comedia existe una diferencia fundamental: en el guión, el cadáver es efectivamente el de don Juan.

52 **Redondillas (vv. 2441-2496).** En uno y otro texto Dorotea parte inmediatamente a hablar con el rey de Argel, pero en la comedia se intercala una escena en la que aparecen Zaida y don Juan, que acaba de enterrar el cadáver de Celín en el jardín de la casa.

53 **Romance (vv. 2497-2746).** Dorotea cuenta al rey de Argel la maldad de Hazán. La joven refiere en un largo romance todo lo acontecido hasta el momento, y advierte que si el rey de Argel no venga la muerte de don Juan, será ella misma quien se encargue de matarlo. Idéntico juramento hace don Diego⁷⁴. El rey manda en aparte a un criado suyo dar muerte a Hazán, mientras trata de consolar a sus huéspedes con una succulenta cena.

54 **Romance (vv. 2747-2856).** A media cena irrumpe don Juan y se produce el feliz reencuentro con Dorotea. Todos se maravillan de la reaparición del joven, al que creían muerto. Al instante aparece Zaida y revela que sustituyó a don Juan por Celín, al que Hazán mató pensando «que era su esclavo» (v. 2808). El rey confiesa entonces que Zaida no es en realidad hija sino sobrina de Hazán, cuyo hermano «se volvió cristiano» (v. 2821), lo cual explica su comportamiento: «A mí / me dejó a Zaida encargada, / y pues su padre es cristiano, / no es mucho que le llevara / la religión que profesa / su padre» (vv. 2821-2825). En aparte, Zaida le asegura a don Juan que se hará cristiana y le ruega que la lleve consigo a España. En el plan en prosa era una de las esposas de Hazán la que hacía este mismo ruego a don Diego a comienzos del tercer acto: «y así una de ellas rogaba a don Diego que la llevase a España, que ella sería suya» (f. 51r). Finalmente, el rey muestra el cadáver de Hazán: «Descúbrese Hazán, dado garrote en un palo» (v. 2833*Acot*). Se prepara el regreso a España de los protagonistas y se conciertan bodas múltiples entre don Juan y Dorotea, Zaida y don Diego, y Celia y Limón.

55 Tras la muerte de don Juan, como es lógico, el argumento del plan en prosa difiere notablemente del de la comedia. En el guión, ni don Diego ni Dorotea hacen alarde de su sed de venganza. El rey trata de consolar a la joven, y la invita a cenar⁷⁵. Dorotea se

cha «a ver si podía dar alguna honra a don Juan» (f. 53r). Mientras tanto, don Diego le confiesa al rey su amor por Dorotea, le cuenta que ha arriesgado su vida por acompañarla y le ruega que la convenza de casarse con él, propuesta que el rey acepta⁷⁶. Alán se queda solo en escena y Dorotea y Mateo le cuentan que han mandado dar altura al cuerpo de don Juan. El rey regresa e insta a Dorotea a casarse con don Diego:

Él, entonces, la pidió que, pues tanto debía a don Diego como ella sabía y no podía negar, se casase con él, que él la daría en dote cincuenta esclavos de sus baños, todos españoles, y que mirase que se perdería este servicio a su Dios si ella lo negaba. Dorotea entonces dijo que ni podía faltar a Dios ni a la verdad con que aquel caballero la había querido y que aceptaba el dote (f. 54r).

56 Acto seguido se disponen a cenar, pero en ese momento «descubrieron una toalla, viendo en la mesa en una fuente sola la cabeza de Hazán, morisco» (f. 54v). El plan en prosa se cierra con estas palabras del rey, de nuevo en estilo directo:

scite_



2



0



0



0

Cristiana, así se venga la palabra dada. Parte a tu tierra contenta de que llevas marido tan noble como el que perdiste y que vas vengada del perro que te mató a tu cautivo y que por él llevas cincuenta (f. 55r).

- 57 Este recorrido por el argumento de ambos textos permite constatar la precisión con que Lope escribe su plan en prosa, en el que figuran casi todos los personajes de la comedia, incluidos varios cuya aparición es testimonial, y en el que se exponen múltiples detalles, algunos de los cuales pasan intactos y de un modo a veces literal al verso, prueba de que Lope trabajaba con el guión a la vista, cuyo desarrollo sigue puntualmente. Es obvio que *La palabra vengada* se remonta en efecto al plan en prosa homónimo; pero ¿es posible que Lope decidiera introducir unas modificaciones de tanta enjundia en la comedia, como sostienen los estudiosos que se han ocupado de la obra?

El proceso de refundición por parte de Antonio Enríquez Gómez

- 58 Para poder demostrar que las diferencias argumentales se deben a la labor como refundidor de Enríquez Gómez, es necesario comprobar si aquellos pasajes de la comedia que difieren del argumento del plan en prosa presentan asimismo rasgos contrarios a la escritura de Lope. Comenzaré por examinar los romances, metro en el que confluyen las principales características ajenas al *usus scribendi* lopesco. En concreto, estudiaré la presencia de rimas consonantes en cada uno de los 16 romances y en las tiradas unidas en romance (que marco con el símbolo +). Presento a continuación los dieciséis romances de la obra⁷⁷:

Primera jornada

- +vv. 1-52. 52 versos, 0 rimas consonantes.
- +vv. 53-96. 44 versos, 5 rimas consonantes (11 versos).
- vv. 111-158. 48 versos, 0 rimas consonantes.
- vv. 434-571. 138 versos, 2 rimas consonantes (4 versos).
- vv. 838-917. 80 versos, 0 rimas consonantes.
- vv. 922-997. 76 versos, 2 rimas consonantes (5 versos).





Segunda jornada

- vv. 1006-1147. 142 versos, 1 rima consonante (2 versos).
- vv. 1507-1552. 46 versos, 4 rimas consonantes (8 versos).
- vv. 1609-1698. 90 versos, 8 rimas consonantes (17 versos).
- vv. 1749-1798. 50 versos, 0 rimas consonantes.
- +vv. 1831-1948. 116 versos, 1 rima consonante (2 versos).
- +vv. 1949-2046. 98 versos, 6 rimas consonantes (14 versos).

Tercera jornada

- vv. 2211-2300. 90 versos, 2 rimas consonantes (6 versos).
- vv. 2373-2440. 68 versos, 3 rimas consonantes (6 versos).
- +vv. 2497-2746. 248 versos, 3 rimas consonantes (6 versos).
- +vv. 2747-2856. 110 versos, 1 rima consonante (2 versos).

scite_

	2
	0
	0
	0

romances escritos por Enríquez Gómez

- 59 Si seleccionamos aquellos pasajes en romance que difieren absolutamente del argumento del plan en prosa, observamos cómo todos ellos presentan un número elevado de rimas consonantes y/o forman parte de un grupo de tiradas unidas en romance:

vv. 1507-1552. 46 versos, 4 rimas consonantes (8 versos)⁷⁸. *Hazán y el rey de Argel conciertan las bodas de Zaida con Celín, pero ella está secretamente enamorada de don Juan.*

vv. 1609-1698. 90 versos, 8 rimas consonantes (17 versos). *Don Juan le describe a Zaida la hermosura de Dorotea. La mora, que aborrece a Celín, se cita con don*

Juan por la tarde.

+vv. 1949-2046. 98 versos, 6 rimas consonantes (14 versos). *Secuencia burlesca protagonizada por Limón y Celia, con unos moros como víctimas.*

vv. 2211-2300. 90 versos, 2 rimas consonantes (6 versos)⁷⁹. *Hazán le revela a Zaida su intención de matar a don Juan. La mora le manda esconderse y lo sustituye por Celín.*

+vv. 2747-2856. 110 versos, 1 rima consonante (2 versos). *Reencuentro de Dorotea con don Juan, al que todos creían muerto. Revelación de los orígenes de Zaida. Se conciertan bodas múltiples.*

60 La coincidencia, en estas secuencias, de un argumento contrario al previsto en el guión y de rasgos métricos ajenos a Lope, pero habituales en Enríquez Gómez, constituye un indicio fidedigno de que han sido escritos por el dramaturgo conquense. A su vez, ello sugiere que los cambios argumentales respecto al plan en prosa no se deben a Lope, sino al refundidor de su obra.

61 Todo parece indicar asimismo que los diversos diálogos entre la pareja de criados son invención de Enríquez Gómez. Limón y Celia representan el reverso cómico del amor que se profesan don Juan y Dorotea, y su inclusión era necesaria para obtener un clásico final feliz con bodas múltiples. Las pruebas textuales son las siguientes: en el plan en prosa no se nombra jamás a Celia, el criado de don Juan se llama Mateo, sus intervenciones no están previstas en el guión y la única secuencia que protagonizan estos dos personajes es una de las que más refleja el *usus scribendi* del refundidor y se aparta del de Lope. Es un dato relevante, porque sugiere que Enríquez Gómez manipuló también escenas del primer acto y de principios del segundo, en el que los criados intervienen en más de una ocasión.

62 En este sentido, es muy probable asimismo que Enríquez Gómez sea responsable del romance que ocupa los vv. 53-96, que contiene 5 rimas consonantes (que afectan a 11 versos, un 25% del total) y forma parte de un grupo de dos tiradas unidas. Esta secuencia no contradice abiertamente el argumento del plan en prosa (Dorotea se queja ante don Juan de que este prefiera a Teodora), pero sus características formales indican que se trata de un añadido por parte de Enríquez Gómez, que, como es obvio, pudo también modificar, ampliar o añadir fragmentos sin que ello implicara introducir grandes cambios argumentales⁸⁰. Aunque, bien mirado, es posible que Teodora sea asimismo una invención de Enríquez Gómez, puesto que Lope no la menciona en el guión, al igual que tampoco nombra a su criada Inés⁸¹.

Secuencias probablemente escritas por Lope

63 Si tomamos ahora aquellas secuencias cuya versificación es contraria a la de Enríquez Gómez —o muy extraña en él—, vemos cómo todas ellas siguen el argumento del plan en prosa, por lo que cabe deducir que se trata de pasajes escritos por Lope y reservados, más o menos intactos, en la refundición:

scite_



2



0



0



0

vv. 398-433 (coplas de pie quebrado). *Lamento de Dorotea por la actitud de don Juan, que parece amar a otra dama.*

vv. 632-697 (silvas de tipo 2)⁸². *El duque de Medina informa al castellano de Viana y al gobernador Juan Ortiz del peligro que corre La Mamora. El duque decide enviar tropas para socorrerla.*

vv. 1148-1184 (canción abCabCcdeeDfF). *Dorotea decide acudir ella misma al rescate de don Juan.*

vv. 1217-1233 (silvas de tipo 2). *Don Diego y el duque comentan la victoria militar.*

vv. 1468-1506 (canción abCabCcdeeDfF). *Lamento de don Juan, que se halla cautivo.*

vv. 1699-1748 (silvas, tipo 2). *Llegada de Dorotea y don Diego a Argel.*

64 Los romances carentes de rimas consonantes, o que presentan dicho rasgo métrico en cantidades muy bajas, siguen asimismo el argumento trazado en el guión:

+vv. 1-52. 52 versos, 0 rimas consonantes. *Dorotea y don Juan discuten por celos.*

vv. 111-158. 48 versos, 0 rimas consonantes. *Don Juan y don Diego se disponen a batirse en duelo, pero éste queda interrumpido por la llegada del duque de Medina-Sidonia.*

vv. 838-917. 80 versos, 0 rimas consonantes. *Dorotea declara su amor a don Juan y lamenta su decisión de marcharse a La Mamora.*

vv. 1006-1147. 142 versos, 1 rima consonante (2 versos). *Relación de la victoria militar.*

vv. 1749-1798. 50 versos, 0 rimas consonantes. *Dorotea entrega al rey de Argel la carta del duque.*

+vv. 1831-1948. 116 versos, 1 rima consonante (2 versos). *Reencuentro de don Juan con don Diego y Dorotea.*

- 65 Lo más probable es que estas secuencias no hayan sido reescritas en su totalidad por Enríquez Gómez (en cuyas obras, por cierto, también se encuentran romances libres de rimas consonantes). El caso más claro es el romance que ocupa los vv. 1006-1147, que presenta numerosas coincidencias lingüísticas con el guión, como hemos visto. La única excepción parece ser el último romance, que contiene ligeras variaciones argumentales respecto al plan en prosa, y forma parte de un grupo de tiradas unidas. En esta secuencia, además, falta un verso para completar el romance (v. 1842), según ha advertido McGrady en su edición. Por otro lado, nada impide que Enríquez Gómez modificara algunos versos de cualquiera de estos pasajes, introduciendo modificaciones aquí y allá.

Otras secuencias en romance

vv. 434-571. 138 versos, 2 rimas consonantes (4 versos). *Dorotea se enfada al leer un papel que le muestra Limón en el que don Juan alaba a Teodora. Escena burlesca entre los criados Celia y Limón. Conversación entre éste y don Juan, que decide ir a ver a Dorotea.*

- 66 En esta secuencia interviene la pareja de criados, por lo que es muy probable que Enríquez Gómez manipulara el texto. Además, el plan en prosa incide en el papel de una esclava, y no en el de Limón, según se ha comentado más arriba. Pero resulta que, aparte de otros fenómenos lingüísticos, este pasaje contiene una expresión que no he podido rastrear en otras obras de Lope («me pega con la de rengo», v. 505)⁸³, pero que reaparece en cambio en *La presumida y la hermosa*, de Enríquez Gómez («Diéronme con la de rengo», v. 2029). En esta misma secuencia figura el recuerdo del famoso romance de Lope, con el cambio de *Zaide* por *Tarfe*. Se nos escapa el porqué de esta modificación. Pero no me parece muy significativo que estos nombres no aparezcan en ninguna otra obra de Enríquez Gómez —como se ha comentado más arriba—, que bien pudo encontrarlos en el texto original, o bien escribirlos en homenaje a Lope, al que no dudará en elogiar, según veremos.

scite_



2



0



0



0

vv. 922-997. 76 versos, 2 rimas consonantes (5 versos). *Despedida de Dorotea y don Juan, que le promete casarse con ella cuando regrese.*

Esta secuencia se ajusta al argumento del plan en prosa. El número de rimas consonantes no es muy elevado, pero una de ellas afecta a tres versos, fenómeno muy opcional en Lope. Se trata de un caso dudoso.

vv. 2373-2440. 68 versos, 3 rimas consonantes (6 versos). *Hazán le muestra a Dorotea el presunto cadáver de don Juan.*

- 68 La presencia de 3 rimas consonantes en apenas 70 versos (que afectan a un 8,8% del total de versos), unida a ciertas divergencias argumentales con el plan en prosa («Dorotea hizo justo sentimiento y le infamó de suerte que el morisco quiso matarla, si no se lo estorbaran las moras, que se pusieron de por medio», ff. 52r-52v), hace suponer que lo más probable es que la secuencia fuera reescrita por Enríquez Gómez. Existe, además, una diferencia fundamental: el público de la comedia es consciente de que el cadáver es el de Celín. Pero hay también un argumento en contra de la autoría de

Enríquez Gómez: la rima en *e-e* del romance. Como ya se ha comentado, ninguna obra suya presenta más de un pasaje con esta rima. El otro romance con rima *e-e* (vv. 2211-2300) fue muy probablemente objeto de una refundición, como hemos visto, por lo que creo que lo más razonable es suponer que Enríquez Gómez aprovechó la rima empleada por Lope.

+vv. 2497-2746. 248 versos, 3 rimas consonantes (6 versos). *Dorotea le cuenta su historia al rey de Argel*.

- 69 Aparte de otros fenómenos lingüísticos, este romance forma parte de un grupo de tiradas unidas y contiene 3 rimas consonantes, un número considerable. Es probable que fuera reescrito, al menos en parte, por Enríquez Gómez.

Secuencias en otras formas métricas





- 70 El estudio de los romances resulta especialmente fructífero porque uno y otro dramaturgo los emplearon de un modo muy distinto, pero vale la pena examinar brevemente otras estrofas de las que Enríquez Gómez pudo echar mano para llevar a buen puerto su refundición.

- 71 Las redondillas que ocupan los vv. 1553-1608 no respetan el argumento del guión. En ellas, Zaida expresa su desdén por Celín y su amor por don Juan, al tiempo que este insiste en su fidelidad a Dorotea. En la escena del plan en prosa correspondiente a las negociaciones entre Hazán y Dorotea por el rescate de don Juan (redondillas de los vv. 2047-2146), las mujeres del moro —ausentes de la comedia— mantienen una conversación con Dorotea. La secuencia en redondillas que ocupa los vv. 2441 y 2496 contradice asimismo el argumento del plan en prosa. En ella, don Juan agradece a Zaida que lo haya sustituido por Celín, y la mora le ruega que se esconda hasta que ella acuda a liberarlo. Estas tres secuencias fueron seguramente escritas o reescritas por Enríquez Gómez.

- 72 Obviamente, son muchos los pasajes que presentan algún que otro detalle o diálogo que no aparece explícito en el plan en prosa, pero no tendría sentido reseñarlos todos, puesto que podrían formar parte de la *amplificatio* inherente a la transformación de un guión en una comedia en verso, y ser obra, por tanto, de Lope⁸⁴.

Los personajes históricos y la onomástica

- 73 Si volvemos ahora la vista a los personajes históricos o semihistóricos estudiados por Wooldridge, los cuales no aparecen citados en ninguna otra obra de Enríquez Gómez, vemos cómo todos ellos figuran en secuencias que respetan el argumento trazado en el plan en prosa; se trata, por consiguiente, de fragmentos del texto original conservados o menos intactos en la refundición:

scite_	
	2
	0
	0
	0

Scévola y Cinegiro (vv. 97 y 103). *Soneto (vv. 97-110) pronunciado por don Juan tras una discusión con Dorotea provocada por los celos*.
 Andrea Doria (v. 1738). *Silvas de tipo 2 (vv. 1699-1748) en las que se relata la llegada de Dorotea y don Diego a Argel*.

- 74 El duque de Medina-Sidonia y Hazán aparecen a lo largo de la comedia y también en el guión, por lo que es obvio que en estos casos Enríquez Gómez no hizo más que conservar los nombres originales. El nombre de Zaida no figura en el plan en prosa, pero cabe especular si no se llamaría así una de las mujeres de Hazán, las cuales también se enamoran del cautivo don Juan. En cualquier caso, no es descabellado pensar que Enríquez Gómez empleara un nombre en una sola obra.

El elogio a Lope

75 Por último, vale la pena detenerse en el elogio de la figura y la obra de Lope de Vega, situado hacia el final de la tercera jornada:

Cuando yo estuve cautivo,
conocí al Fénix de España,

Lope de Vega.

DOROTEA

Señor,

es eterna su alabanza.

DON DIEGO

Mil y quinientas

comedias

escribió.

REY

Será su fama

inmortal en todos siglos⁸⁵. (vv. 2763-2769)

76 Estos versos están incluidos en una secuencia escrita probablemente por Enríquez Gómez, pues su argumento difiere del plan en prosa y forma parte de un grupo de tiradas unidas en romance, según hemos visto. La cifra de «mil y quinientas comedias» pudo tomarla el conquense del propio Lope, que en *La moza de cántaro* (vv. 2691-2692) y en la *Égloga a Claudio* (v. 415) afirma haber escrito ese mismo número de piezas teatrales⁸⁶.

Conclusiones

77 *La palabra vengada* está regida por un principio general que podemos resumir del siguiente modo: aquellas secuencias que no respetan la versificación estrófica de Lope se alejan asimismo del argumento del plan en prosa⁸⁷, mientras que las que contradicen el *usus scribendi* de Enríquez Gómez (pero no el de Lope) son fieles al guión⁸⁸. De este modo, las diferencias argumentales de *La palabra vengada* respecto al plan en prosa deben atribuirse a Enríquez Gómez, y no al Fénix. Las huellas métricas del conquense se dejan rastrear sobre todo a partir de la mitad de la segunda jornada, en consonancia con la desviación argumental de la refundición respecto a la obra concebida por Lope.

78 Las secuencias probablemente compuestas por Enríquez Gómez están escritas en romance y, en menor medida, en redondillas. Este es un dato de sumo interés, puesto que se ajusta a sus usos métricos: su estrofa predilecta es, con mucho, el romance (con un promedio cercano al 70%), seguido de lejos por la redondilla (en torno al 20%)⁸⁹.

Resulta del todo natural que a la hora de insertar sus propios fragmentos en el texto, era los metros con los que se sentía más cómodo, sus herramientas de trabajo habituales. Por otro lado, su labor de refundición probablemente explique la presencia de rasgos métricos poco frecuentes (aunque posibles) en Lope, tales como el número de pasajes métricos (44) y de asonancias distintas en los romances (9), ambas habituales en el judeoconverso.

Es a que he podido delimitar varias secuencias que seguramente fueron escritas por Enríquez Gómez, así como otras que, en cambio, no parecen haber sufrido un proceso de reescritura completa (más allá de alguna que otra modificación), resulta imposible deslindar en todo momento cuál de los dos dramaturgos se esconde tras cada verso. Enríquez Gómez no debió de limitarse a reescribir fragmentos enteros, como los señalados, sino que también debió de prodigar aquí y allá cambios, cortes y añadidos (recuérdese el caso de Celia y Limón). Actualmente estoy llevando a cabo un estudio en el que, desde otros acercamientos críticos (estilometría, lingüística computacional⁹⁰, ortología, etc.), trato de indagar más sobre esta apasionante refundición a cargo de Antonio Enríquez Gómez, profundo admirador del «Adán de la comedia que fue Lope»⁹¹.

scite_



Conclusión general: *La palabra vengada*, refundición de una obra de Lope por parte de Enríquez Gómez

80 Todo parece indicar que *La palabra vengada*, impresa en la *Parte XLIV* de las *Escogidas* a nombre de Fernando de Zárata, es una refundición por parte de Enríquez Gómez de una comedia originalmente escrita por Lope. Le delatan varias huellas de sus usos métricos y poéticos, rastreables justamente en los pasajes que difieren del argumento trazado por el Fénix.

81 Enríquez Gómez se hizo con una tragedia lopesca y decidió modificar radicalmente su desenlace. La trama de *La palabra vengada*, sus vaivenes amorosos, sus cautiverios y viajes, resultarían del agrado del público, pero el judeoconverso creyó oportuno recurrir a un clásico *lieto fine* con bodas múltiples. Para ello, introdujo diversas novedades. Las más destacables son la invención de Celín, que permitiría echar mano del recurso de la falsa muerte, y el trueque de las esposas de Hazán por Zaida, su supuesta hija, cuyos orígenes cristianos explicarían que se decidiera a salvar la vida de su amado don Juan.

82 Los múltiples cambios pergeñados —que aquí he resumido muy brevemente— no solo dotan a la obra de un final feliz, sino que condicionan notablemente su interpretación global. Mientras que el plan en prosa parece ensalzar la filantropía y la ayuda desinteresada, la comedia recompensa la lealtad amorosa con el matrimonio. En el guión, el único que sale premiado es don Diego, que, gracias al rey de Argel, consigue casarse con Dorotea. El galán, al que solo mueve el amor al prójimo, «se ofreció a ir él mismo a rescatar a don Juan» (f. 48v), y, aun sabiendo que Dorotea «tenía cédula de don Juan de que era su marido [...] la rogó que por lo menos le dejase acompañarla» (ff. 48v-49r), quedando ella «admirada de tanta lealtad y amor» (f. 49r). A fin de convencer a Dorotea de aceptar el matrimonio con don Diego, el rey de Argel le ofrece como dote la liberación de cincuenta esclavos españoles, advirtiéndole «que mirase que se perdería este servicio a su Dios si ella lo negaba» (f. 54r). Ella, qué remedio, acepta.

83 Nada sabemos acerca de la fecha y las circunstancias de escritura de la refundición, que Enríquez Gómez debió de componer o bien durante el primer lustro de los años treinta en Madrid, antes de exiliarse a Francia (es decir, al poco de que Lope, al que debió de conocer, escribiera *La palabra vengada*), o bien tras su regreso a finales de 1649 a tierras españolas. La atribución a Fernando de Zárata, seudónimo con el que firmó sus comedias en su última etapa como dramaturgo, avala no obstante esta segunda hipótesis. Por otro lado, su refundición acentúa claramente el triunfo del catolicismo sobre el islam: la sangre cristiana de Zaida prevalece sobre su entorno musulmán, Hazán y Celín mueren y el cautivo don Juan se niega a abandonar la fe en Cristo. No es un dato baladí: por esos años, a su autor le convenía extremar la cautela y

scite_



dar las apariencias religiosas⁹². Cabe recordar, por cierto, que La Mamora padeció sedio en el año 1655, un asunto de actualidad que, quizá, pudo contribuir también a

2 Enríquez Gómez decidiera llevar la comedia a los corrales.

0 el mismo modo, la publicación en 1678 podría deberse, aparte otras razones de

0 le comercial, a que la suerte de la fortaleza estaría en esos momentos en el

0 rizonte de expectativas» del público lector, como agudamente observó Romero

0 noz⁹³. En efecto, antes de sucumbir en 1681, La Mamora volvió a resistir de nuevo

los embates de las tropas enemigas, que asediaron la fortaleza en 1668, 1671, 1675 y

1678, último asalto del que salieron victoriosas las tropas cristianas y año de la

publicación de *La palabra vengada*.

85 Para terminar, no puedo por menos que recordar las palabras de Manuel Machado, cuya genial intuición y fino oído le aseguraban que Lope no podía ser el autor de la comedia publicada en 1678. Decía el gran poeta a propósito de los versos en alabanza del Fénix⁹⁴:

Este recuerdo a Lope era la menor compensación que podía darle el que tan linda y desenfadadamente se había aprovechado del plan, de los personajes y del

título de su comedia. Y no decimos que la robó hecha, como el de las escobas, porque los versos y el estilo de Zárate (o quien quiera que fuese) no tienen parecido mayor con los del gran Lope.

Apéndice

Edición del plan en prosa de La palabra vengada⁹⁵

86 [f. 45]

87 *La palabra vengada*

88 Servían a Dorotea, dama de Sanlúcar, dos caballeros de la misma ciudad; en esta competencia se inclinó Dorotea a don Juan de Peralta, que a su juicio era el que tenía más méritos, favoreciéndole y desdeñando a don Diego, aunque también por los suyos la merecía. Los celos del uno y los favores del otro por medio de los criados y criadas, particularmente de una esclava, fueron causa de que, encontrándose, llegasen a desafío, que, remediado del duque de Medina, [f. 45v] no llegó a ejecución. Desabrido de los celos don Juan, comenzó a divertirse con otra dama y dar pesadumbre a Dorotea. Ella, asimismo por venganza, sin gusto suyo, fingía que amaba a don Diego, de que creció en don Juan el enojo creyendo que fuese verdad lo que Dorotea fingía. A esta sazón llegaron a Sanlúcar el capitán Herrera, castellano de Viana, y el gobernador Juan Ortiz con cartas de Su Majestad para el duque de [f. 46] Medina, en que le mandaba les diese orden para socorrer la Mamora, que estaba apretada de los moros de Fez, Marruecos, Tafilete, Alcázar y Zalén conducidos de un morábito que ayudaba a un hermano del rey de Fez que andaba en desgracia suya y deseoso de quitarle el reino. Mandó el duque aprestar en Cádiz un barco luengo y una urca flamenca, bizcocho, cuerda, pólvora, picas y ciento y cincuenta infantes a cargo de los dichos castellano y gobernador Juan Ortiz [f. 46v]. Don Juan, con el enojo de Dorotea, fue a hablar al duque y ofrecióle su persona para la jornada, que el duque agradeció sumamente y le dio una cadena de oro prometiéndole pediría a Su Majestad un hábito para la vuelta. Con esto se fue don Juan a despedir de Dorotea, que pensó perder el juicio asegurando a don Juan que nunca había querido a don Diego y que por vengarse de sus celos le había hablado; [f. 47] que se quedase en Sanlúcar, que le daba la palabra de decir a don Diego en su presencia que le aborrecía y que le amaba a él. Don Juan dijo que había dado la palabra al duque y él le había honrado y favorecido, que era imposible quebrársela a tan gran príncipe; pero que le haría una cédula de ser su marido en volviendo de la jornada, si Dios le libraba de tanto peligro. Convenidos en esto, aunque tristes, se despidieron quedando alegre don Diego de que se fuese su contrario.

89 [f. 47v] Acto segundo

scite_



ateo, esclavo de don Juan, vuelve de la Mamora. Recíbele alegre Dorotea, creyendo su amo viene. Él le refiere cómo llegaron, lo que les sucedió, la entrada que hicieron de tanta multitud de moros por milagro de una imagen que llevaba el castellano de la en la popa; las salidas que hicieron a los moros y que últimamente, viniendo la da [f. 48] de Tomás de la Raspur, los moros, de temor, levantaron el cerco; pero habiendo salido don Juan animosamente a prender un moro para informarse el gobernador Francisco de Murga de la determinación de los moros, antes de llegar la armada de Raspur le habían cautivado y que se había dicho que le había comprado un morisco español que vivía en Argel. Dorotea hizo notables sentimientos por don Juan y últimamente se determinó de ir en persona a rescatarle, hablando al duque para que la diese favor. [f. 48v] Sabido por don Diego, la persuadió que no intentase tal locura y se ofreció a ir él mismo a rescatar a don Juan. Ella se lo agradeció, pero no quiso, diciendo que, obligado don Juan de aquella fineza, no querría después casarse con ella y que era perderlos a entrambos, que ella tenía cédula de don Juan de que era su marido y que a nadie parecería mal que hiciese aquella jornada, pues era justa. Viendo don Diego que no alcanzaba lo que pretendía, [f. 49] la rogó que por lo menos le dejase acompañarla,

lo que ella acetó admirada de tanta lealtad y amor; y así los dos hablaron al duque, que los ayudó magníficamente para el rescate y dio cartas para el rey de Argel, que había sido esclavo suyo siendo cosario y por servicios al Turco le había puesto en aquel gobierno. Mientras ellos se embarcaron para Argel, andaba don Juan cultivando un jardín de aquel morisco que, habiendo sido muy rico en Hornachos, había vuelto [f. 49v] a España disfrazado y sacado mucho oro y plata que había dejado escondido en la sierra y, vuelto [a] Argel, vivía respetado y casado con dos mujeres, las cuales habían puesto los ojos en la gentileza de don Juan y entrambas le conquistaban; pero el caballero guardaba lealtad a su amo y a Dorotea, escribiéndola tratase con el duque su rescate, pues por servirle estaba cautivo. [f. 50] Llegaron don Diego, Dorotea y Mateo, esclavo, a Argel y, habiendo entendido don Juan que había venido gente de Sanlúcar, fue a llevar la carta para saber nuevas y porque se la encaminasen. Dorotea y don Diego hablaron con el rey de Argel y le dieron la carta del duque, que holgó estrañamente con ella y les hizo muchas honras y dijo que los favorecía en cuanto pudiese, que concertasen el esclavo, que él lo pagaría por servir al duque y que no se le tomaba al morisco por no malquistarse con aquel perro, que deseaba [f. 50v] conservarse en Argel con buen nombre por no disgustar al Turco. A la salida del palacio venía preguntando por ellos don Juan para dar su carta, y conociendo a Mateo y a Dorotea recibió tanto contento que solo el haber visto a don Diego pudiera templársele. Don Diego le satisfizo bastantemente de que como amigo y por orden del duque había acompañado a Dorotea. Todo esto afirmó Mateo y así, amigos y agradecido don Juan, fueron a hablar a Hazán el morisco, su amo.

91 [f. 51] Acto tercero

92 En los conciertos con Hazán de Hornachos hablaron las moras con Dorotea y se informaron del modo de sus amores; admiradas de tanta fidelidad, a que ella satisfizo con los méritos de su marido y diciendo ellas que, como son tantas para uno solo, no son tan leales ni tan amorosas porque ellos no quieren a ninguna, tiniendo tantas, y así una dellas rogaba a don Diego que la llevase a España, que ella sería suya. [f. 51v] Hecho el concierto en dos mil escudos, porque Hazán conocía muy bien que por ningún dinero le dejarían, les dijo que viniesen a la tarde por él, que les daría recado para que libremente le dejasen embarcar con ellos. Así se despidió de las moras don Juan, haciendo ellas grande sentimiento. Entretanto, Dorotea fue a decir al Rey el concierto y a despedirse. El rey holgó mucho del caso y le advirtió de que dijese a Hazán que viniese por el dinero, [f. 52] lo cual no quiso acetar Dorotea diciendo que ella lo había recibido del duque y el presente asimismo que le había traído de guantes de ámbar y un jaez bordado. El rey replicó que él lo había de pagar y enviar con ella asimismo al duque un jaco de mallas de oro, acicates y estribos. Despedidos con esto, fueron por su esclavo y a dar el recado del rey. Hazán dijo que en buen hora se le daría, pues el rey le había de dar el dinero y, abriendo un aposento, se le mostró en una silla muerto. Dorotea hizo justo sentimiento [f. 52v] y le infamó de suerte que el morisco quiso matarla, si no se lo

scite_



2



0



0



0

rbaran las moras, que se pusieron de por medio. Él, finalmente, se disculpaba con le habían metido con el rey, de quien jamás cobraría el dinero. El rey entretanto tenía el presente para el duque, que le había dado libertad liberalmente y esperaba a otea, la cual vino, y, lastimada, le contó con lágrimas la crueldad de Hazán. Él la soló cuanto pudo y la dijo [f. 53] que para alegrarla y honrarla quería que cenase con quella noche. Ella se escusaba y él porfió, de suerte que ella lo acetó y él le dijo:

93 —Si temes, Dorotea, nuestros manjares y mesa baja, yo te daré de cenar como en España.

94 Ida Dorotea a ver si podía dar alguna honra a don Juan, quedó don Diego con el rey, que en una larga relación le dio cuenta de sus amores y de la fineza con que había acompañado a Dorotea, aventurando su vida, que le suplicaba la pidiese fuese contenta de que él volviese a España [f. 53v] con nombre de su marido. El rey se lo prometió y, con tanto, se despidió dél contento. Estando pues solo y pensando por dónde la fortuna le había traído para que fuese suya Dorotea, vinieron ella y Mateo contándole de qué suerte habían dejado el cuerpo de don Juan para que ciertos religiosos cautivos le diesen sepultura. Salió el rey a esta sazón y recibió afable a Dorotea diciéndole que tenía

el presente del duque prevenido y que [f. 54] tenía cierta cosa que pedirle a ella que hiciese por él. Ella dijo que ninguna habría en el mundo que le negase, como no fuese contra su fee. Él, entonces, la pidió que, pues tanto debía a don Diego como ella sabía y no podía negar, se casase con él, que él la daría en dote cincuenta esclavos de sus baños, todos españoles, y que mirase que se perdería este servicio a su Dios si ella lo negaba. Dorotea entonces dijo que ni podía faltar a Dios ni a la verdad con que aquel caballero la había querido y que aceptaba el dote.

95 —Pues en [f. 54v] alegría de tu boda, dijo el rey, cenemos los tres juntos a la española; traed la mesa.

96 Luego los moros descubrieron debajo de un dosel una cortina y pusieron la mesa que estaba cubierta della en medio de la sala. Sentáronse en tres sillas de España y descubrieron una toalla, viendo en la mesa en una fuente sola la cabeza de Hazán, morisco. Espantada, [f. 55] Dorotea se levantó y el rey le dijo:

97 —Cristiana, así se venga la palabra dada. Parte a tu tierra contenta de que llevas marido tan noble como el que perdiste y que vas vengada del perro que te mató a tu cautivo y que por él llevas cincuenta.

Resumen de la comedia La palabra vengada

98 Jornada primera

99 La acción transcurre en Sanlúcar de Barrameda. Don Juan y Dorotea se aman, pero discuten por celos: Dorotea acusa a don Juan de querer a Teodora, mientras que don Juan le afea que hable con don Diego, su otro pretendiente. Este aparece con una nota de don Juan dirigida a Dorotea. La oportuna llegada del duque de Medina-Sidonia impide el duelo entre ambos, que prometen abandonar sus pretensiones amorosas. Para resarcirse, don Juan decide ir a ver a Teodora, que lo ama, y así de paso dar celos a Dorotea. Don Diego, por su parte, informa a Dorotea de los devaneos amorosos de don Juan. El criado de este, Limón, muestra a la doncella una carta en la que su amo renuncia a Dorotea y alaba a Teodora. Dorotea le ruega que ni él ni su amo vuelvan a pasar por su calle, y afirma aceptar a don Diego. La criada de Dorotea, Celia, echa con malos modos a Limón, que va con don Juan a casa de Teodora.

100 Por su parte, el duque de Medina-Sidonia, el castellano de Viana y el gobernador Juan Ortiz comentan el peligro en el que se encuentra la plaza de la Mamora, asediada por los moros. El duque decide enviar tropas para socorrerla, en las que se alista don Juan, que no puede olvidar a Dorotea. Ella le confiesa su amor y le ruega que no se vaya, y el galán le promete que se casarán cuando regrese.

101 Jornada segunda

102 Limón ha regresado a España y, tras relatar pormenorizadamente el triunfo de las tropas españolas gracias a un milagro de una imagen que llevaba el castellano de Viana, cuenta a Dorotea los infortunios de don Juan, que fue hecho prisionero y vendido como esclavo al morisco Hazán. Dorotea decide partir hacia Argel en busca de su marido, y pide ayuda al duque para rescatarlo. El duque se compromete a pagar el rescate y a escribir al rey de Argel, que fue esclavo suyo y está en deuda con él. Don Diego, que ha renunciado al amor de Dorotea, se presta a ir a Argel para liberar a don Juan. Dorotea se niega, pues teme que aquel rehúse casarse con ella como muestra de agradecimiento hacia don Diego. Este, entonces, se ofrece a acompañarla, y Dorotea, finalmente, acepta. Celia y Limón deciden viajar con ellos.

103 Don Juan se halla cautivo en el jardín de Hazán, y lamenta su suerte. Hazán y el rey de Argel conciertan las bodas de Zaida con Celín. La joven, profundamente enamorada del esclavo don Juan, aborrece las intenciones de su padre. Zaida trata de convencer a don Juan de que abrace el islam y se case con ella, pero el cautivo rechaza su propuesta y pondera la hermosura de su amada Dorotea. Don Diego y Dorotea se presentan ante el rey de Argel y le entregan la carta del duque. El rey asegura que pagará él mismo la liberación de don Juan, e insta a Dorotea a reunirse con Hazán para pactar el rescate del cautivo. Aparece entonces don Juan, que tiene la intención de mandar una carta a

scite_



2



0



0



0

España, y se encuentra fortuitamente con Dorotea y don Diego. Limón y Celia, que se han perdido cerca de Argel, urden una estratagema burlesca para apresar a unos moros.

104 Jornada tercera

105 Dorotea y don Diego negocian con Hazán, que teme que el rey de Argel no le pague el rescate, pero finalmente accede a desprenderse del cautivo a cambio de dos mil ducados. El morisco confiesa en aparte su propósito de matar a don Juan, y a continuación le asegura que lo mandará a galeras, pues no cree que el rey de Argel pague por su rescate. Hazán declara sus verdaderas intenciones a Zaida, que decide salvar a don Juan y sacrificar a su aborrecido Celín, de modo que Hazán crea que ha obedecido sus órdenes. Zaida confiesa entonces su amor a Celín, que no cabe en sí de felicidad, y ella le ruega que entre en una habitación (la misma en la que Hazán espera deshacerse de don Juan) y la espere allí. Acto seguido, le pide al cautivo que aguarde en el jardín, sin poderle ofrecer más detalles por el momento.

106 Por su parte, el rey de Argel le pide a Dorotea que llame a Hazán para que venga a cobrar el rescate. Dorotea se presenta en casa de Hazán y le ruega que le entregue a don Juan. El morisco le muestra un cadáver. Horrorizada, Dorotea parte inmediatamente a hablar con el rey de Argel. Entre tanto, don Juan, que acaba de enterrar el cadáver de Celín en el jardín de la casa, le agradece a Zaida que le haya salvado la vida. En un largo romance, Dorotea relata al rey de Argel la maldad de Hazán y todo lo acontecido hasta el momento, y le advierte que si no venga la muerte de don Juan, será ella misma quien se encargue de matarlo. Idéntico juramento hace don Diego. El rey manda, en aparte a un criado suyo, dar muerte a Hazán, mientras trata de consolar a sus huéspedes con una suculenta cena.

107 A media cena irrumpe don Juan y se produce el feliz reencuentro con Dorotea. Todos se maravillan de la reaparición del joven, al que creían muerto. Al instante aparece Zaida y revela que sustituyó a don Juan por Celín, al que Hazán mató pensando que era su esclavo. El rey confiesa entonces que Zaida no es en realidad hija sino sobrina de Hazán, cuyo hermano se volvió cristiano. En aparte, Zaida le asegura a don Juan que se hará cristiana y le ruega que la lleve consigo a España. Finalmente, el rey muestra el cadáver de Hazán. Se prepara el regreso a España de los protagonistas y se concertan bodas múltiples entre don Juan y Dorotea, Zaida y don Diego, y Celia y Limón.

Bibliografía

ARATA, Stefano, y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Spaniche*, 5, 2002, pp. 25-68.

ARJONA, J. H., «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, 23/2, 1955, pp. 108-128.

DOI : 10.2307/470918

ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza, Universitat de València <www.artelope.uv.es>.

2 CO, Javier, Patricia MARÍN CEPEDA y Cristina RUIZ URBÓN (eds.), «*Hos ego versiculos feci...*». *Los dios de atribución y plagio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2010.

0 RASCO, Rafael, «Antonio Enríquez Gómez, un escritor judeoconverso frente a la Inquisición», *Academias morales de las Musas. Tomo I*, dirs. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 17-54.

0 SCHEN, Louise G., Francis M. ROGERS y Constance H. ROSE (eds.), Antonio Enríquez Gómez, *Fernán Méndez Pinto. Comedia famosa en dos partes*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

CORDE: *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, «Las misas de San Vicente Ferrer, una controvertida comedia de Zárate censurada por la Inquisición (siglos XVII y XVIII)», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6, 2012, pp. 6-39.

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, «La polémica Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*)», *Cincinnati Romance Review*, 37, 2014, pp. 45-66.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *A lo que obliga el honor*, ed. Rafael González Cañal, en *Academias morales de las musas. Tomo I*, dirs. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez,

scite_



Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 375-460.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Contra el amor no hay engaños*, ed. Teresa Julio, en *Academias morales de las musas. Tomo II*, dirs. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 85-177.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Fernán Méndez Pinto. Comedia famosa en dos partes*, eds. Louise G. Cohen, Francis M. Rogers y Constance H. Rose, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *La presumida y la hermosa (Brains or Beauty)*, ed. Glen F. Dille, Trinity University Press, 1988.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sansón Nazareno: poema épico*, ed. María del Carmen Artigas, Madrid, Verbum, 1999.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1971.

FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 189-202.

FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València-UNED-Universidad de Sevilla, 1993.

GALBARRO, Jaime, «Enríquez Gómez, Antonio», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Volumen I*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, pp. 434-450.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, y Abraham MADROÑAL DURÁN (eds.), con la colaboración de Carlos Domínguez Cintas, *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafo*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 213-230.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (ed.), Antonio Enríquez Gómez, *A lo que obliga el honor*, en *Academias morales de las Musas. Tomo I*, dirs. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 375-460.

MACHADO, Manuel, «*La palabra vengada*. Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 2, 1925, pp. 302-306.

Manos teatrales: Base de datos dirigida por Margaret R. Greer <www.manosteatrales.org>.

MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *La palabra vengada*, Newark, Juan de la Cuesta, 2008.

MORLEY, S. Griswold, «Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega», en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Ratés, I, 1927, pp. 525-544.

MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

MORLEY, S. Griswold y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Madrid, Castalia, 1961.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La variedad, sal del entendimiento»: Antonio Enríquez Gómez y las *Academias morales de las Musas*», en *Academias morales de las Musas. Tomo I*, dirs. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 55-113.

scite_



SE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana University, 1949.

OTTO, Marco, «Lope en sus manuscritos teatrales», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 55-69.

PETI, Maria Grazia, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università degli Studi di Kassel/Edition Reichenberger, 1992.

RÉVAH, I. S., *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, ed. Carsten L. Wilke, París, Chandeigne, 2003.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las 'razones métricas'», en *La festa teatrale ispanica: Atti del Convegno di Studi. Napoli, 1-3 dicembre 1994*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 71-127.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56, 1996, pp. 113-120.

TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*, versión 3.00 [Recurso electrónico], Madrid, Chadwyck-Healey España, 1997-1998.

VACCARI, Debora, «Edición de una *pieza* inédita y de su plan en prosa: el *Entremés del paño*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 877-885.

VEGA, Lope de, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Gonzalo Pontón, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, II, pp. 791-960.

VEGA, Lope de, *El caballero del sacramento*, ed. D. McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.

VEGA, Lope de, *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafa*, eds. Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal Durán, con la colaboración de Carlos Domínguez Cintas, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.

VEGA, Lope de, *El favor agradecido*, ed. Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2013.

VEGA, Lope de, *El más galán portugués, Duque de Berganza*, ed. Carlos Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, I, pp. 429-568.

VEGA, Lope de, *La palabra vengada*, ed. Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2008.

VEGA, Lope de, *Viuda, casada y doncella*, eds. Ronna S. Feit y Donald McGrady, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, III, pp. 1097-1240.

WOOLDRIDGE, John B., «*Silvas* in the plays of Antonio Enríquez Gómez alias Fernando de Zárata (1600-1663)», *Hispanófila*, 138, 2003, pp. 15-26.

WOOLDRIDGE, John B., «*La palabra vengada*, Attributed to Zárata: More Evidence that It Is a Lost Play of Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2005, pp. 327-363.

DOI : 10.1353/boc.2012.0009

ZÁRATE, Fernando de [Antonio Enríquez Gómez], *El admirable mayor prodigio de las misas de san Vicente Ferrer*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, sign. Tea 1-47-4.

ZÁRATE, Fernando de [Antonio Enríquez Gómez], *El noble siempre es valiente*, Biblioteca Nacional, sign. MSS/17229.

ZÁRATE, Fernando de [Antonio Enríquez Gómez], *La palabra vengada*, en *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, 1678, ff. 243-283.

ZÁRATE, Fernando de [Antonio Enríquez Gómez], *El valiente Campuzano*, en *Pensil de Apolo en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Parte catorce*, Madrid, Domingo García y Morráz, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1661, ff. 108v-126r.

ZÁRATE, Fernando de [Antonio Enríquez Gómez], *El vaso y la piedra*, en *Parte veinte y nueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez, 1668, ff. 73-101.

Notas

1 He utilizado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. TI/119/44.

2 Durante largo tiempo se discutió si Enríquez Gómez y Zárata eran la misma persona, pero hoy en día, como es sabido, la crítica es unánime al respecto. Véase Domínguez de Paz, 2014.

3 Sigo en todo momento a Révah, 2003, Carrasco, 2015, y a Pedraza, 2015.

scite_



Machado, 1925. Para más detalles sobre el *Códice Durán-Masaveu* remito a la excelente edición de la edición facsimilar a cargo de Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal, 2011. Quiero expresar mi agradecimiento a Abraham Madroñal, que respondió amablemente a mi consulta.

4 No me parece necesario pensar en interpolaciones tardías de otra mano o, por el contrario, en "cambios" debidos a censura o a necesidades de representación. Las diferencias entre el plan y su realización dramática definitiva se me figuran en todo caso explicables desde LV [Lope de Vega]: desde su conocimiento de las exigencias del teatro, como expresión artística en muchos sentidos autónoma pero, a la vez, en buena parte dependiente del gusto popular» (Romero Muñoz, 1995, p. 117).

6 «Para quien coteja el plan contenido en el *Códice Durán* con la pieza publicada en la *Parte XLIV*, lo elemental, lo casi *obvio* es pensar (siquiera por vía de hipótesis) que los dos textos son obra de la misma pluma y que las palabras de elogio a Lope, aparentemente muy tardías y debidas a otro ingenio (como cree Machado), no pasarán de ser un brevísimo añadido —si es que no constituyen una nueva prueba de la conocida inclinación al "autobombo" del poeta madrileño» (Romero Muñoz, 1995, p. 75). Al año siguiente, en un artículo dedicado a otro plan en prosa, el crítico repetía el mismo juicio: «[...] la comedia "perdida" del Fénix es en realidad la misma (¿con algún leve retoque debido a otra mano?) que desde hace siglos, y con idéntico título, se viene

atribuyendo a ‘Fernando de Zárate’ [...]» (Romero Muñoz, 1996, p. 116). En ambas citas, la cursiva es del autor.

7 Wooldridge, 2005; McGrady, 2008.

8 McGrady, 2008, p. 139. En realidad, son varios los usos ortológicos que no se ajustan a los de Lope, materia a la que estoy dedicando un estudio aparte.

9 García de la Concha y Madroñal, 2011, p. 493.

10 García de la Concha y Madroñal, 2011, p. 493.

11 Machado, 1925, p. 304.

12 García de la Concha y Madroñal, 2011, p. 36.

13 Citaré siempre por la edición de Donald McGrady.

14 Wooldridge, 2005, p. 344.

15 Wooldridge, 2005, pp. 340-343.

16 Romero Muñoz, 1995, p. 116.

17 «Versos de 7 y 11 sílabas mezclados irregularmente, sin orden fijo de extensión o rima, con algunos versos sin rima», Morley y Bruerton, 1968, p. 39; Romero Muñoz, 1995, p. 101.

18 Romero Muñoz, 1995, p. 102 y Wooldridge, 2003, p. 22.

19 Morley y Bruerton, 1968, p. 175.

20 Wooldridge, 2005, p. 359, n. 25.

21 McGrady, 2008, p. 122, n. 1148-1184.

22 Morley y Bruerton, 1968, p. 176.

23 El ejemplar de la *Parte* que he manejado lee «te rescate», pero la variante de McGrady es a todas luces acertada. La expresión ‘tratar el rescate’, por cierto, reaparece en varias ocasiones en el texto: «Pero vos no habéis de ser, / como decís, la que trate, / Dorotea, su rescate» (vv. 1268-1270); «para que también yo trate, / como hombre, al fin, su rescate» (vv. 1411-1412); «¿...y el rescate / queréis que yo con el alcaide trate?» (vv. 2153-2154).

24 Sigo, pues, a Romero y Wooldridge, que contabilizan el grupo de octosílabos como dos redondillas.

25 Morley y Bruerton, 1968, p. 130.

26 Véanse los datos que ofrecen Morley y Bruerton, 1968, pp. 130-131. Al contrario de lo que afirman los hispanistas americanos, *La limpieza no manchada* contiene un único grupo de tiradas unidas en romance, y no dos. En la base de datos Artelope puede consultarse una edición digital de la obra y, mediante la opción «mostrar métrica», es posible rastrear fácilmente los distintos fragmentos en romance. Según puede comprobarse, solo los pasajes en romance entre los versos 2121-2160 (rima *e-a*) y 2161-2172 (rima *i-o*) aparecen unidos.

27 Como se puede comprobar, por ejemplo, mediante su comentario de *La divina vencedora*: «Los 3 primeros pasajes de romance (diferentes asonancias) son consecutivos en el Acto I», Morley y Bruerton, 1968, p. 241.

28 Morley y Bruerton, 1968, p. 124.

29 Morley y Bruerton, 1968, pp. 196-200. El caso excepcional es *La limpieza no manchada*, que representa «una fiesta, de aquí la brevedad y variedad de las estrofas, que cambian rápidamente», Morley y Bruerton, 1968, p. 95.

30 Véanse los datos que aporta Romero Muñoz, 1995, p. 107.

31 Romero Muñoz, 1995, p. 94. La obra se publicó en la *Parte XXIII* (1638), y su autenticidad fue firmada por Morley y Bruerton, 1968.

32 Wooldridge, 2005, p. 331. He comprobado detenidamente la edición digital de la base de datos Artelope, y cuento 10 asonancias. En cualquier caso, ello no modifica sustancialmente nuestras conclusiones.

33 Romero Muñoz, 1995, p. 95 y Wooldridge, 2005, p. 336.

34 Siguiendo el criterio de Arjona (1955), cuento como *un* solo caso de rima consonante la existencia de dos o más palabras en posición de rima que presentan consonancia. Reseño a continuación todos los casos: 1- *corazón-ocasión* (vv. 56-58, f. 244a); 2- *dolor-rigor* (vv. 72-74, f. 244b); 3- *amó-abrasó* (vv. 76-68, f. 244b); 4- *alentó-queda* (vv. 82-84, f. 244b); 5- *candor-señor- amor* (vv. 92-96, f. 244b); 6- *menos-truenos* (vv. 515-517, f. 250a); 7- *Diego-llego* (vv. 553-555, f. 250b); 8- *querido-vivido* (vv. 945-947, f. 256a); 9- *perdido-prevenido-pido* (vv. 977-981, f. 256b); 10- *algazara-cara* (vv. 1099-1101, f. 258a); 11- *privado-tratado* (vv. 1520-1522, f. 264a); 12- *tratado-empleado* (vv. 1532-1534, f. 264a); 13- *años-años* (vv. 1536-1538, f. 264a); 14- *escribamos-Vamos* (vv. 1546-1548, f. 264a); 15- *salir-reír-competir* (vv. 1610-1614, f. 265a); 16- *carmesí-rubí* (vv. 1618-1620, f. 265a); 17- *conocí-sí* (vv. 1654-1656, f. 265b); 18- *sentir-pedir* (vv. 1662-1664, f. 265b); 19- *rendí-oí* (vv. 1676-1678, f. 266a); 20- *vivir-reír* (vv. 1680-1682, f. 266a);

scite_

- ☰
- ✓
- ✎
- ?

21- *frenesí-sí* (vv. 1684-1686, f. 266a); 22- *Celín-jardín* (vv. 1692-1694, f. 266b); 23- *mirarla-acompañarla* (vv. 1892-1894, f. 269b); 24- *Turquía-Berbería* (vv. 1950-1952, f. 270b); 25- *sería-mercadería* (vv. 1958-1960, f. 270b); 26- *María-perrería* (vv. 1968-1970, f. 270b); 27- *montería-mosquetería* (vv. 1980-1984, f. 270b); 28- *Mejía-artillería-Algarabía* (vv. 2006-2010, f. 271a); 29- *Andalucía-mía* (vv. 2034-2036, f. 271b); 30- *puede-quede-procede-quede* (vv. 2220-2226, ff. 274b-275a); 31- *verte-satisfacerte* (vv. 2274-2276, f. 275b); 32- *valedme-defendedme* (vv. 2396-2398, f. 277a); 33- *fuerte-muerte* (vv. 2400-2402, f. 277a); 34- *inocente-tente* (vv. 2404-2406, f. 277a); 35- *atento-juramento* (vv. 2538-2540, f. 279a); 36- *aposeno-juramento* (vv. 2580-2582, f. 279b); 37- *caballero-primerero* (vv. 2698-2700, f. 281a); 38- *venganza-balanza* (vv. 2750-2752, f. 281b).

35 Arjona, 1955, p. 126.

36 Arjona no pudo tener acceso al autógrafo de *El caballero del sacramento*, y dudaba de los resultados. He consultado la edición de la obra a cargo de Donald McGrady, basada en dicho manuscrito, y he podido confirmar los datos.

37 El texto de la *Parte* lee *Teodora*, pero hay que enmendar por *Dorotea*, tal y como propone McGrady en su edición.

38 Don Juan alaba a Dorotea, su prometida (*esposa*), pero muestra su afecto (*te quiero*) por la mora Zaida, que está enamorada de él.

39 Wooldridge, 2005, pp. 345-353.

40 Wooldridge, 2005, pp. 353-356.

41 Morley y Tyler, 1961.

42 Para una catalogación de las obras de Enríquez Gómez, remito a Galbarro, 2010. Le agradezco al autor su gentileza a la hora de atender a mi consulta en torno a los autógrafos del dramaturgo.

43 La primera parte de *Fernán Méndez Pinto* se representó el 18 de mayo de 1633. Sobre la trayectoria escénica del dramaturgo, véase González Cañal, 2014.

44 El número en negrita refleja las ocasiones en las que dos o más tiradas de romance aparecen unidas. En redonda se especifica cuántas tiradas se unen en cada uno de esos grupos.

45 El número de rimas consonantes en romance se refiere a la cantidad de rimas que inciden en este defecto, al margen de si afectan a dos o más versos.

46 Cito por la reciente edición de Rafael González Cañal, 2015. Los números de verso en esta tabla remiten siempre al primero que contiene la rima consonante en cuestión. *A lo que obliga el honor* forma parte de las *Academias morales de las Musas*, de la que acaba de publicarse una monumental y excelente edición crítica dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, que contiene estudios y ediciones a cargo de reconocidos especialistas.

47 Estas dos tiradas se unen en los versos 1587-1588.

48 Cito ambas partes de *Fernán Méndez Pinto* por la edición de Cohen, Rogers y Rose, 1974.

49 Pueden localizarse estos pasajes en la sinopsis métrica de la edición empleada.

50 Véase la sinopsis métrica de la edición de Cohen, Rogers y Rose, 1974, p. 168.

51 El texto lee *dejara*, pero se trata de un error, puesto que la rima y el sentido exigen *dijera* (tal y como leen algunos de los testimonios): «Díjome el Rey que os dijera / que llevaseis de camino / los memoriales» (vv. 542-544).

52 Manuscrito autógrafo, custodiado en la Biblioteca Nacional, sign. MSS/17229. Hay que advertir, no obstante, que el manuscrito es autógrafo solo en parte. En la base de datos *Manos reales*, Margaret Greer observa que «nos parece que la mano cambia; que los folios 1r-9r ían ser de la misma mano que escribió las portadas y la dedicación; y que otra mano escribe folios 9v-41r», e indica asimismo que «otra(s) mano(s) han entrado trozos adicionales o acciones en los folios 8v, 24v, 27r, 36r, y en 38r; indicaciones de movimientos escénicos y un “in” en otros folios; se han enjaulado muchos pasajes con un “Si” o “no” al lado. La segunda mano parece haber insertado otra línea entre líneas en f. 29v en una revisión del texto, y tal vez líneas en la margen izquierda en f. 31r». Las cifras que aportó en este estudio se basan en el texto tal y como fue escrito por las dos primeras manos a las que alude Greer. Así, no incluyo la rima consonante *arrogancia-Francia* (f. 29v), que pertenece a uno de los versos insertados posteriormente.

53 El autógrafo se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, sign. Tea 1-47-4. A lo largo del manuscrito se advierte la acción de la censura, que enjaula y señala diversos pasajes y tacha algunos versos, así como los atajos realizados por algún remendón, según ha demostrado detenidamente Domínguez de Paz, 2012. Como es lógico, los datos que incorporo solamente tienen en cuenta el texto tal y como fue concebido por el autor.

54 Cada jornada presenta una numeración de folios independiente.

55 He cotejado otras doce comedias de Antonio Enríquez Gómez, con resultados equiparables, pero que no ofrezco aquí por motivos de espacio. Añado de pasada unos pocos datos de una comedia auténtica (*Contra el amor no hay engaños*, que se publicó en las *Academias morales de las musas* y se cita en el *Sansón Nazareno*), y dos de autoría probable, pues fueron publicadas a

scite_



2



0



0



0

nombre de Fernando de Zárata: *Contra el amor no hay engaños* (13 pasajes en rom., 2 grupos de tiradas unidas en rom. y 30 rimas cons. en rom.), *El valiente Campuzano* (20, 3 y 44) y *El vaso y la piedra* (21, 6 y 23). Cito, respectivamente, por la edición de Teresa Julio y las *princeps* de 1661 y 1668.

56 Profeti, 1992, pp. 110-111.

57 Ferrer Valls, 1991 y 1993.

58 Romero Muñoz, 1996, p. 117.

59 Este método debió de ser también moneda corriente en otros dramaturgos (Vaccari, 2003).

60 «Estos manuscritos demuestran que, detrás de cada comedia, hay a menudo un largo trabajo de preparación, con un verdadero guión dramático a partir del cual se van esbozando primero las escenas y luego los versos. De hecho, lo que sorprende en los textos dados a conocer por Manuel Machado es que toda la intriga de la comedia está ya pormenorizada, acción tras acción, en el guión dramático, que tiene la consistencia y la estructura de un pequeño cuento», Arata y Vaccari, 2002, p. 31. Con todo, existen notables diferencias en el método seguido por Lope en cada uno de los tres planes en prosa conservados, según ha puesto de relieve Marco Presotto, 2014.

61 En apéndice transcribo el plan en prosa y resumo el argumento de la comedia. Pueden ser muy útiles al lector la exposición, a doble columna, del plan en prosa y de los cuadros y escenas de la comedia a cargo de Romero Muñoz, 1995, pp. 120-127, así como el detallado resumen de la obra realizado por McGrady, 2008, pp. 160-163.

62 Acentuaré siempre *morábito*, tal y como pronunciaba Lope —frente a la acentuación normativa *morabito*, adoptada por McGrady en su edición—, a juzgar, entre otras cosas, por un verso perteneciente a un grupo de endecasílabos sueltos esdrújulos de *El favor agradecido* («Y en efeto, yo voy como morábito», v. 2152), y por el siguiente pasaje de *La palabra vengada*, en el que *morábito* debe rimar con *hábito*: «Podrán, si pone en la africana orilla / el bárbaro morábito / sobre las ondas de la mar el hábito» (vv. 677-679).

63 Salvo que se indique lo contrario, las cursivas son siempre mías.

64 Por error, la *Parte* lee *Tarudantes*.

65 Este fragmento, por cierto, guarda notables semejanzas con otros pasajes escritos por Lope: «Y que sin ver los reparos / que agora Fez le promete, / *Tarudante y Tafilete*, / *Marruecos* y Montes Claros, / bese el Maluco tus pies» (*El bautismo del príncipe de Marruecos*, vv. 836-840); «No sólo serlo quisiera / del Peñón y Tremecén, / mas que Fez me obedeciera, / *Marruecos* y Argel también, / y que Cafí y Azamor / me tuvieran por señor, / los Montes Claros y Ulete, / *Tarudante y Tafilete*, / y cuanto ve el Mar Mayor» (*Viuda, casada y doncella*, vv. 1876-1884); «Temieron *Tafílese y Tarudante* / hasta los Montes Claros tus banderas, / *Marruecos* y Azamor, y el claro *Adlante*, / y de su mar temblaron las riberas» (*El más galán portugués, Duque de Berganza*, vv. 2018-2021).

66 En el verso 683 corrijo el pequeño desliz del editor, que lee «pólvoras». Nada más comenzar el acto segundo, por cierto, figuran unos versos muy semejantes: «Iban en una saetía / mosquetes, pólvora, balas, / picas, cuerdas, arcabuces / y las cosas necesarias / para el sustento, que todo / lo dispuso en abundancia / el gobernador de Cádiz» (vv. 1026-1032).

67 Transcribo a continuación otros fragmentos: «[...] la entrada que hicieron entre tanta multitud de moros por milagro de una imagen que llevaba el castellano de Viana en la popa» (f. 47v); «Pero armado el de Viana / entonces sobre la popa / miró una imagen pintada / en ella, y pidíole ayuda, / haciendo lengua del alma. / La Virgen muda semblante / en el rostro, icosa estraña!, / y en risa los dos claveles / bañó de la boca santa» (vv. 1085-1093). «[El Duque] los ayudó magníficamente para el rescate y dio cartas para el rey de Argel, que había sido esclavo suyo y por servicios al Turco le había puesto en aquel gobierno» (f. 49r); «Ese rey o ese y / que gobierna Argel ahora / mi esclavo ha sido, señora, / que aquí le llamamos rey. / Después de su libertad / sirvió al Turco en paz y en guerra, / y en gobiernos de su tierra, / con tal ciencia y lealtad / que le puso en el de Argel» (vv. 1296-1304).

En los conciertos con Hazán de Hornachos hablaron las moras con Dorotea y se informaron nodo de sus amores, admiradas de tanta fidelidad, a que ella satisfizo con los méritos de su do y diciendo ellas que, como son tantas para uno solo, no son tan leales ni tan amorosas, ue ellos no quieren a ninguna, tiniendo tantas» (f. 51); «No permitas que la fama / te pinte aquí su hermosura, / que asienta mal la pintura / en el lienzo de otra dama. / Zaida Como nuestra ley ordena / querer a un solo marido / muchas mujeres, no ha sido / cosa que me cause pena» (vv. 1597-1604).

69 «Que concertasen el esclavo, que él lo pagaría por servir al duque y que no se le tomaba al morisco por no malquistarse con aquel perro, que deseaba conservarse en Argel con buen nombre por no disgustar al Turco» (ff. 50-50v); «Parte a buscar a Hazán, cristiana bella, / que por no malquistarme en su disgusto, / (que temo aquestos perros), no le quito / el esclavo, y hablarle te permito. / Concierta tu cautivo, que el dinero / quiero yo dar, y venga Hazán al punto / a contarlo en escudos, porque quiero / que lo que allá te dio le vuelvas junto» (vv. 1799-1810).

70 Según se ha explicado más arriba, en este romance en *a-a* se intercalan dos versos eneasílabos que rompen el patrón métrico y la rima, por lo que deben de ser añadidos ajenos al poeta; por

scite_



2



0



0



0

ello, lo contabilizo como un único pasaje.

71 «[...] Aquel morisco que, habiendo sido muy rico en Hornachos, había vuelto a España disfrazado y sacado mucho oro y plata que había dejado escondido en la sierra» (ff. 49r-49v); «veréis un perro de Hornachos, / que de la espulsión de España / vino a Argel, en cuya sierra / me contó que de oro y plata / dejó grande cantidad, / pero que volvió a sacarla / en hábito de cristiano, / que dice que muchos andan / desta manera en Castilla» (vv. 1927-1935).

72 «Hecho el concierto en dos mil escudos, porque Hazán conocía muy bien que por ningún dinero le dejarían, les dijo que viniesen a la tarde por él» (f. 51v)

73 Ciertos detalles previstos en el guión, como el «jaco de mallas de oro, acicates y estribos» (f. 52r) que el rey de Argel piensa enviar al Duque, no tienen un reflejo muy fiel en la comedia: «Mientras prevengo el presente / que al duque llevas, traerás / tu esclavo» (vv. 2317-2319). Al final de la obra el rey de Argel afirma que «el rescate de tu esposo, / y algunas piezas de plata, / llevaréis con el presente» (vv. 2845-2847).

74 «Juro por la fe de noble / y cristiano caballero / que de Argel no he de salir / sin darle muerte primero / al traidor que le mató» (vv. 2697-2701).

75 «Si temes, Dorotea, nuestros manjares y mesa baja, yo te daré de cenar como en España» (f. 53r). Así mismo ocurre en la comedia, a juzgar por las acotaciones: «Sacan la mesa con toda ostentación» (v. 2725*Acot*) y «Siéntanse» (v. 2732*Acot*).

76 «Le suplicaba la pidiese fuese contenta de que él volviese a España con nombre de su marido» (ff. 53r-53v).

77 Para la numeración de los versos sigo la sinopsis métrica de McGrady, 2008, pp. 24-26. El número de rimas consonantes indica la cifra de rimas que inciden en este defecto, mientras que los números entre paréntesis remiten a la cantidad de versos que se ven afectados.

78 Los porcentajes de versos afectados por las rimas consonantes en estas tres primeras secuencias analizadas son elevadísimos (17,3%, 18,8% y 14,2% respectivamente).

79 Esta secuencia contiene además un verso omitido (v. 2211), pero necesario según el esquema métrico, así como un error en la rima (v. 2264), según señala McGrady oportunamente en su edición. Es posible, por tanto, que estos errores no se deban al proceso de transmisión, sino a un despiste por parte de Enríquez Gómez.

80 Por otro lado, esta secuencia presenta dos versos hipométricos según la ortología de Lope —no advertidos por McGrady—, pero que podrían ser perfectamente admisibles para otro dramaturgo: es posible, por tanto, que reflejen los usos ortológicos de Enríquez Gómez, de los que nada sabemos. Se trata de los versos 77-78: «hable el discurso aquí. / No dicen que abrasó» (f. 244b). Subrayo los hiatos entre vocales átonas de distintas palabras, fenómeno necesario para redondear estos octosílabos —quizá estragados, sobre todo el primero—, pero que Morley (1927, p. 539) y Poesse (1949, pp. 67-68), en sus estudios basados en un total de 34 autógrafos lopescos, solo documentan en tres ocasiones.

81 Un dato revelador, espigado entre las obras de las que hemos ofrecido datos métricos: el gracioso de *A lo que obliga el honor* se llama Limón, y las criadas de *Contra el amor no hay engaños*, Celia e Inés.

82 Este fragmento contiene además numerosas coincidencias lingüísticas con el guión en prosa y con otras obras de Lope, tal y como se ha señalado anteriormente.

83 Para ello he consultado el Corde, el Teso y Fernández Gómez, 1971.

84 Un ejemplo es la conversación en octavas reales (vv. 2147-2210) entre Hazán y don Juan, descrita más arriba.

scite_



85 Enmiendo el texto de la *Parte XLIV* (f. 281b), que lee «inmortal en todos los siglos», verso hipométrico. La construcción «inmortal en todos siglos» es inaceptable en el castellano actual, pero no en la lengua del Siglo de Oro; de hecho, hay dos ejemplos más en *La palabra vengada*: «puse que si llegara / ocasión para servirle, / mostraría que no iguala / lo bárbaro a todos los, / ni lo ausente a todas almas» (vv. 1790-1794). Considero, por tanto, que no se trata de un desliz del poeta —Enríquez Gómez, según explico arriba—, sino de un error en la transmisión. McGrady, 2008, p. 138, n. 2767-2768.

87 La única excepción clara sería el romance que ocupa los vv. 53-96, prueba, tal vez, de que Enríquez Gómez no solo se limitó a reescribir aquellos pasajes que implican un giro argumental evidente.

88 Otro tanto vale decir respecto a los romances con menos rimas consonantes.

89 Estos datos, extraídos de Romero Muñoz (1995), se refieren tanto a las comedias que publicó bajo su nombre como a las que aparecieron firmadas con el seudónimo de Fernando de Zárate.

90 Una obra imprescindible en este campo de estudio es el libro editado por Blasco, Marín Cepeda y Ruiz Urbón, 2010.

91 Antonio Enríquez Gómez, *Sansón Nazareno*, p. 60.

92 En los últimos años de su vida, Enríquez Gómez «solo escribe comedias que no contienen ninguna clase de reivindicación judaica ni de ilustración del mundo judío», Carrasco, 2015, p. 25.

93 Romero Muñoz, 1995, p. 118, n. 74.

94 Machado, 1925, p. 303.

95 Sigo la transcripción moderna del plan en prosa de *La palabra vengada* a cargo de Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal (2011, pp. 493-500), modificando mínimamente la puntuación y ortografía.

Para citar este artículo

Referencia en papel

Daniel Fernández Rodríguez, ««Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron»: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón*, 126 | 2016, 141-175.

Referencia electrónica

Daniel Fernández Rodríguez, ««Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron»: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón* [En línea], 126 | 2016, Publicado el 15 noviembre 2016, consultado el 03 marzo 2026. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/2855>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.2855>

Este artículo es citado por

- Presotto, Marco. (2021) El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega. *Criticón*. DOI: 10.4000/criticon.19870
- Fernández Rodríguez, Daniel. (2021) *Studi e saggi La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. DOI: 10.36253/978-88-5518-224-9.02

Autor

Daniel Fernández Rodríguez

Daniel Fernández Rodríguez (1988) es licenciado en Filología Hispánica y en Filología Catalana (2011), con Premio Extraordinario de Licenciatura, por la Universitat Autònoma de Barcelona, donde ha cursado asimismo el Máster oficial en Lengua Española y Literatura Hispánica (2012). En la actualidad es becario FPU del Ministerio de Educación y está preparando su tesis doctoral sobre las comedias bizantinas y de cautivos de Lope de Vega, dirigida por Alberto Blecua y Ramón Valdés. Sobre este tema en particular, y sobre otros relacionados con la obra de Lope y la literatura española del Siglo de Oro, ha presentado diversas comunicaciones y ha publicado varios artículos en revistas como *Anuario Lope de Vega*, *Cuadernos de Aleph* o *Studia Aurea*. Es autor asimismo de las ediciones críticas de *El maestro de danzar* (Gredos, 2012) y *La gallarda toledana (Parte XIV)* (Gredos, 2015), de Lope, y de la *Comedia de Miseno (Revista de Literatura, 2016)*, de Loyola, obra en la que se basó el Fénix para componer *La pobreza*.

el.fernandez.tejerina@gmail.com

scite_

📄	2
✅	0
🔄	0
❓	0

Derechos de autor



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.