

La confusión de un retrato, de «Francisco de Medina»: autoría, título y representaciones

La confusión de un retrato by «Francisco de Medina»: Authorship, Title and Performances

Clara Monzó Ribes

<https://orcid.org/0000-0001-9009-3666>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

cmonzo@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 365-379]

Recibido: 17-01-2023 / Aceptado: 22-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.20>

Resumen. A finales del siglo xvii, *La confusión de un retrato* se llevó a los escenarios en un buen número de ocasiones, pero la acogida que experimentó por parte del público no ha evitado que esta comedia haya caído en el olvido en nuestros días. Son varias las incógnitas que envuelven a esta obra: por un lado, *La confusión de un retrato* se imprimió a nombre de «Francisco de Medina», escritor del que apenas conocemos un puñado de poemas y un auto sacramental; por otro, la comedia mantiene un extraño vínculo con *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla. En este artículo, en primer lugar trazaremos un panorama sobre las representaciones de *La confusión de un retrato* y trataremos de resolver el embrollo respecto a la pieza de Rojas. A continuación, mediante un primer análisis textual y bibliográfico, filiaremos las tres ediciones sueltas de la obra y localizaremos la procedencia de

Este trabajo se enmarca en el proyecto con referencia PID2019-104045GB-C51, financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa». Se beneficia, asimismo, del programa de Ayudas Margarita Salas para la formación de doctores jóvenes [ref. MS21-094] (Ministerio de Universidades / Unión Europea-Next Generation EU). Quisiera hacer constar mi agradecimiento al equipo de digitalización de l'Institut del Teatre de Barcelona (Begoña Álvarez, Ana Triviño López y Carme Sáez) y, en especial, a Daniel Fernández Rodríguez y Germán Vega, siempre generosos, que compartieron conmigo sus conocimientos.

alguna de ellas. Finalmente, a partir de un examen de la métrica, las rimas, la lengua poética y la ortología, y con el apoyo de ETSO, demostraremos que el Francisco de Medina conocido hasta ahora no puede ser el autor de *La confusión de un retrato*.

Palabras clave. Francisco de Medina; *La confusión de un retrato*; *Donde hay agravios no hay celos*; autoría; canon.

Abstract. At the end of the 17th century, *La confusión de un retrato* was taken to the stage on a good number of occasions, but the reception it received from the public has not prevented this comedy from falling into oblivion in our days. There are several unknowns surrounding this work: on the one hand, *La confusión de un retrato* was printed under the name of «Francisco de Medina», a writer of whom we barely know a handful of poems and a sacramental play; on the other hand, the comedy maintains a strange link with *Donde hay agravios no hay celos* by Rojas Zorrilla. In this paper, we will first outline an overview of the representations of *La confusión de un retrato* and try to resolve the imbroglio with respect to Rojas' play. Then, by means of a first textual and bibliographical analysis, we will identify the three loose editions of the play and we will locate the provenance of some of them. Finally, based on an examination of metrics, rhymes, poetic language and orthology, and with the support of ETSO, we will demonstrate that the Francisco de Medina known so far cannot be the author of *La confusión de un retrato*.

Keywords. Francisco de Medina; *La confusión de un retrato*; *Donde hay agravios no hay celos*; Authorship; Canon.

Las veleidades del canon traen a veces sorpresas al Parnaso dramático. En una comedia del siglo XVIII llamada *Duelos de amor y desdén, en papel, cinta y retrato*¹, don Diego, Salchichón, Beatriz y el resto de personajes pronuncian ante el auditorio una retahíla de las más célebres obras del Siglo de Oro, cuyos títulos engarzan con ingenio en las peripecias de su propio relato². A lo largo de la enumeración, recalcan en piezas tales como *El lindo don Diego*, *Amar después de la muerte*, *Obligados y ofendidos* o *La púrpura de la rosa*. Pero, entre estos títulos de hoy y de siempre, se cuelan unos pocos que apenas tienen resonancia en nuestros oídos, como una cierta *La confusión de un retrato*, de Francisco de Medina. El título de Medina se codea así con Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, pero también con plumas ciertamente no tan populares, como Antonio de la Cueva, autor de *Como noble y ofendido*. El imaginario teatral de los espectadores de finales del siglo XVII y principios del XVIII debía de ser, pues, más variado de lo que ahora imaginamos.

1. Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, 1729. Firma la obra «Un ingenio catalán», que se ha identificado con Francisco Solanes (Urzáiz Tortajada, 2002, p. 610). Sigo la digitalización del ejemplar que se conserva en la Universidad de Sevilla (sign. A 250/139[05]).

2. Este fenómeno es propio de las conocidas como piezas «de títulos de comedias», que en los últimos tiempos ha estudiado con detenimiento Ignacio Arellano (2022).

En este redescubrimiento de comedias relegadas al olvido —a menudo por causas justificadas—, la base de datos CATCOM³ se ha revelado en los últimos tiempos como una herramienta de valor indiscutible, que permite, en una rápida consulta desde nuestro ordenador, acercarnos al favor de que estas obras pudieron gozar entre el público en su momento, a través de las noticias de representación que la documentación ha conservado, aunque sea de manera fragmentaria, y que se recopilan en esta base de datos junto con un estado de la cuestión sobre su atribución, que puede servir de punto de partida para una indagación más profunda, como la que hemos llevado a cabo en este artículo. A veces se trata de obras que experimentaron una buena acogida por parte de los espectadores y que, sin embargo, no han tenido una gran fortuna crítica ni cuentan con ediciones modernas. Si echamos un simple vistazo a las noticias de representación que registra CATCOM en el caso de la obra que nos ocupa, se aprecia que al menos cinco compañías distintas llevaron a las tablas *La confusión de un retrato* en el último tercio del siglo xvii y la primera mitad del siglo siguiente. De acuerdo con este panorama, la comedia inicia sus andanzas en el corral del Príncipe en el año 1674, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo. Las siguientes funciones documentadas en CATCOM trasladan la obra a Valladolid, a manos de otros autores de comedias⁴. Otras tantas aportan Shergold y Varey en los escenarios madrileños del xviii⁵. El total de las noticias nos deja con, como mínimo, más de una decena de representaciones, cifra nada desdeñable para tratarse de un título desconocido en nuestros días.

A pesar de los gustos del público dieciochesco, en opinión de Felipe Pedraza «el texto de Medina es una insulsa comedia palatina»⁶. Y no le falta razón. La comedia gira en torno a don Carlos, príncipe de Rodas, que abandona su patria cuando queda prendado de una dama cuyo rostro ha visto plasmado en un retrato. La búsqueda de la bella dama misteriosa dará con don Carlos en Chipre, a cuyas orillas llega justo a tiempo para salvarla, por casualidad, de un naufragio. Pronto descubrirá la identidad de la doncella, que no es otra que la princesa de la isla, de nombre Clavela. Desde ahí, la obra se centra en un tira y afloja de galanteos y desdenes protagonizado por la pareja protagonista, y salpimentado con los celos de dos pretendientes, Lidoro y Lisardo —príncipes, respectivamente, de Epiro y Sicilia—, y de la hermosa Laura, prima de Clavela. En medio del enredo amoroso, que se salda con satisfactorias bodas, no faltará el par de graciosos, Chapín y Clori, ni la amenaza de guerra que se cierne sobre el monarca chipriota.

3. Ferrer Valls, *et al.*, 2022.

4. La relación de autores de comedias que representaron la obra es, por orden cronológico, la siguiente: Manuel Vallejo (1674), Serafina Manuela (1696), José de la Rosa y Ardara (1697), Manuel de Villafior (1704) y Pedro de Alcántara (1705).

5. Shergold y Varey, 1989 y 1992.

6. Pedraza Jiménez, 2007, p. 157.

El aspecto más suculento desde el punto de vista del espectáculo son probablemente las acotaciones, que nos dejan pocas pero ilustrativas indicaciones dirigidas a los intérpretes⁷. Tendremos que dejarlas, sin embargo, para otra ocasión. En cuanto al dominio del verso, lo cierto es que Medina no fue el más ducho de los poetas, como comprobaremos más adelante.

Son pocos los estudiosos que se han acercado a la figura de Medina, y aún menos los datos de que disponemos sobre el autor. Casi ninguno, a decir verdad. Durante algún tiempo la identidad del dramaturgo se vio confundida con la del maestro Francisco Medina, ilustre humanista sevillano (1544-1615); una asociación que Mercedes Cobos resolvió al analizar con detenimiento los autógrafos que se atesoran en la Hispanic Society, atribuidos por error al humanista⁸. Estos manuscritos (ms. B 2426 y ms. B 2427)⁹ contienen una serie de composiciones en verso: unos *Elogios a María Santísima* (1620) y un *Cuaderno de poesías originales*¹⁰, con textos de 1607 a 1609¹¹. Gracias a una de estas poesías, sabemos que su autor era madrileño: «Quiero, por ser quien eres, alabarte, / que a ser tu natural no me atreviera, / porque dijera más si fuera parte. / Soy de Madrid, que si la fama fuera, / del indio adusto a la Noruega helada / con trompa de oro tu valor dijera»¹². En los últimos años, Sergio Moreno ha editado una de las piezas incluidas en el *Cuaderno*, la loa «Pariendo juró Pelaya», que se incluyó después, anónima, en la *Octava parte* de las comedias de Lope de Vega¹³. La letra de esta colección de poemas coincide con la del auto sacramental *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón*, conservado en la BNE (ms. 14.880), obra hasta el momento inédita, con firma del propio Medina.

Se ha supuesto también que *La confusión de un retrato*, la obra que nos ocupa, pertenece a este mismo Francisco de Medina; de hecho, ya La Barrera se la atribuyó en su catálogo¹⁴. No obstante, es muy probable que el autor de *La confusión de*

7. Algunos ejemplos destacables desde el punto de vista de la técnica actoral y de la puesta en escena son los siguientes: «*El rey y los príncipes se alteran*» (v. 231 acot.), «*Sacan Carlos y Chapín a Clavela desmayada*» (v. 261 acot.), «*Repara el Rey en Clavela*» (v. 349 acot.) o «*Empuñan las espadas asidos del retrato, y sale Clavela entrando por medio, quedándose Carlos con el retrato*» (v. 1122 acot.). A falta de una edición crítica de la obra, la numeración de versos es mía.

8. Cobos, 1997, pp. 111-115. La confusión proviene de una nota sobre el autor, del siglo XIX, que se incluye entre los autógrafos de la Hispanic Society y que reproduce la semblanza del maestro sevillano. Para más detalles, remito a los trabajos de Cobos (1997) y de Moreno Jiménez (2017).

9. Los ejemplares se describen en el segundo volumen del *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, de Rodríguez Moñino y Brey Mariño (1965).

10. Este título se añadió posteriormente en el siglo XIX.

11. De acuerdo con la información que aporta Moreno Jiménez (2017, p. 502), los manuscritos de Medina contienen «un total de dieciséis composiciones líricas», loas en su mayoría, aunque habla también de una comedia o entremés del que se conservan únicamente los últimos versos, llamada quizá «*Viva el vencedor* o bien *El cisne discreto*».

12. Se trata de la «Descripción en tercetos a la villa de Baena, en Andalucía, del duque de Sesá» (fol. 64v), que forma parte del manuscrito B 2427 (Cobos, 1997, p. 112; Moreno, 2017, p. 501).

13. Moreno Jiménez, 2017.

14. La Barrera, 1860, p. 243.

un retrato sea un autor distinto del Medina que firma los autógrafos conservados. Tendremos que esperar unas páginas todavía antes de adentrarnos en la cuestión de la autoría.

LA CONFUSIÓN DE UN RETRATO Y DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS

Cuando acudimos a la bibliografía moderna, observamos que *La confusión de un retrato* aparece en ocasiones ligada a la comedia de Rojas Zorrilla *Donde hay agravios no hay celos*. A este respecto, Ann L. Mackenzie llegó a sostener que la de Medina «es posiblemente refundición» de la obra de Rojas¹⁵. Por otra parte, ya en su *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español* (del siglo XIX), Arteaga registraba *Donde hay agravios no hay celos* junto a dos títulos alternativos: *Amo y criado* y, precisamente, *La confusión de un retrato*¹⁶.

Vayamos punto por punto hasta dar con las posibles causas que expliquen esta asociación de títulos. Para empezar, la correspondencia entre *Donde hay agravios no hay celos* y *El amo criado* —título que encontramos con la variante *Amo y criado*, tal y como consta en Arteaga— es un fenómeno conocido y bien estudiado por Pedraza, que explicaba cómo «No deja de ser llamativo el rápido cambio de título que debió de producirse en España aún en vida de Rojas»¹⁷. Como resume Pedraza, las primeras ediciones de la obra vieron la luz bajo el título original de *Donde hay agravios no hay celos*. Pronto, sin embargo, entra en juego el título alternativo *El amo criado*, que en los impresos del XVIII llega a imponerse como título único¹⁸. El calado de este segundo título se confirma con la existencia de una versión francesa de la comedia, de 1643, firmada por Paul Scarron y cuyo título, *Jodelet ou le maître valet*, se inspira a todas luces en *El amo criado*¹⁹.

Esclarecido este punto, llegamos a la cuestión clave: ¿en qué momento se produce la confusión entre las comedias de Rojas y la de Medina? En su estudio, Mackenzie afirmaba que *La confusión de un retrato* «a veces lleva por segundo título *El amo criado*»²⁰. Esta conclusión proviene, como la misma autora señala, de una serie de noticias de representación que datan de principios del XVIII y que engrosan

15. Mackenzie, 1994, p. 97, nota 16.

16. Arteaga, *Índice alfabético de comedias*, fols. 18v y 79v. Al mismo tiempo, Medina contaba en el catálogo con entrada propia, bajo el título único de *La confusión de un retrato* (Arteaga, *Índice alfabético de comedias*, fol. 79r). El catálogo de Arteaga ofrece una particular atribución, por la que *Donde hay agravios no hay celos* figura, en una entrada independiente, como obra de Moreto. Asimismo, en la entrada para *Donde hay agravios no hay celos* —que incluye los repetidos subtítulos—, anota «igual a la de Moreto» (fol. 111v). No he logrado encontrar tal atribución en ningún otro catálogo.

17. Pedraza Jiménez, 2007, p. 156, nota 3.

18. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2007, p. 280.

19. Pedraza Jiménez, 2007, p. 156. El estudioso encontraba las siguientes razones para esta duplicidad: «Desde el momento de su aparición sobre los escenarios, parece haberse desatado una pugna entre el rótulo original, propio de una comedia "pundonorosa", que dejaba en segundo término el sentimiento personal frente a la defensa del honor familiar, y el que ponía énfasis en la teatralidad de segundo grado de la comedia: el galán que se finge criado y el gracioso que actúa como señor».

20. Mackenzie, 1994, p. 97.

los documentos recogidos por Varey y Davis en el volumen *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudios y documentos* (tomo XVI de las *Fuentes para la historia del teatro en España*)²¹.

En la entrada correspondiente a *La confusión de un retrato* se incluyen las cinco funciones documentadas entre los años 1709 y 1718²². Dentro de este intervalo, las de 1709, 1717 y 1718 constan en los libros de cuentas —así lo reproducen Varey y Davis— como «*La confusión de un retrato. Donde hay agravios*» (representación del 20 de diciembre de 1709) y «*La confusión de un retrato. Amo criado*» (representaciones del 20 de mayo de 1717 y del 24 de junio de 1718). A las anteriores noticias, Varey y Davis añaden la siguiente información: «después de representarse *La confusión de un retrato* el 13 de noviembre de 1711, hay un pago por "gastos del *Amo criado*" el 16»²³. A partir de todo ello, los investigadores conjeturan, finalmente, que

Es posible que haya alguna confusión con la comedia *Donde hay agravios no hay celos (El amo criado)* (q. v.), pero el hecho de que este título [*Amo criado*] aparezca cuatro veces con *La confusión de un retrato* parece deliberado, y sospechamos que también era el segundo título de *La confusión*.

No obstante, existen significativos reparos a la hora de afirmar que «*Amo criado*» —y sus variantes— era el subtítulo que compartían ambas obras. Ya lo adelanta Pedraza, que refuta el planteamiento de Mackenzie, negando la posibilidad de que *La confusión de un retrato* sea una refundición de *Donde hay agravios no hay celos*, cuando sostiene: «Aunque el título [...] podría sugerir alguna relación argumental con la obra de Rojas, no hay tal»²⁴. En efecto, si recordamos la trama de la obra de Medina, la comedia difícilmente casa con el título *El amo criado*; un motivo dramático alejado del desarrollo argumental de la comedia. Menos descabellado resulta, no obstante, pensar que se hubiese producido una asociación popular —errónea, mas verosímil— entre los títulos *Donde hay agravios no hay celos* y *La confusión de un retrato*. Si nos ceñimos a la escena que desencadena el enredo matriz de *Donde hay agravios*, recordaremos como Sancho, el criado de don Juan, ha cometido un despiste crucial a la hora de acatar las instrucciones de su amo: en lugar de enviarle a la bella doña Inés el retrato del galán, termina por mandarle en un descuido el suyo propio. Fácilmente pudo el público identificar el título de la comedia de Medina con una escena de Rojas Zorrilla que fue, durante largo tiempo, de sobra conocida en los escenarios²⁵.

21. *La confusión de un retrato* se menciona también, esta vez con título único, en el tomo ix de las *Fuentes, Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, a propósito de una serie de representaciones de la comedia que acogió el Corral del Príncipe en diciembre de 1674, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo (Varey y Shergold, 1989, p. 86).

22. Varey y Davis, 1989, p. 187.

23. Varey y Davis, 1992, p. 387.

24. Pedraza Jiménez, 2007, p. 157.

25. Pedraza Jiménez (2007, p. 155) ha reivindicado la obra de Rojas como «una de las mejores comedias que se han escrito». Remito a su encomiástico artículo para apreciar el éxito de que durante siglos gozó en escena.

Así las cosas, cabría considerar *La confusión de un retrato* como un título alternativo de *Donde hay agravios no hay celos* en el XVIII, hecho que explicaría por qué Arteaga en su catálogo trataba los tres títulos como rótulos intercambiables para la comedia de Rojas Zorrilla. Tal equivalencia, además, obligaría a atribuir a la comedia de Rojas, en lugar de a la de Medina, aquellas tres noticias de representación que despertaron las dudas de Varey y Davis.

En resumidas cuentas, desde el punto de vista argumental, a *Donde hay agravios no hay celos* bien pudo atribuírsele por asociación equívoca el título alternativo *La confusión de un retrato*. Así, el hecho de que la comedia de Rojas ya estuviese aparejada a *El amo criado* (junto a sus correspondientes variantes) pudo llevar a concluir que este último era a su vez un título secundario de *La confusión de un retrato*, obra de Medina. Puesto que en las noticias de representación del XVII, y en la mayoría del XVIII, la de Medina consta con título único, sin mención a *El amo criado* —más allá de la incompatibilidad entre este título y el argumento de la obra—, cabe asumir que se trata de un enredo onomástico derivado de la interpretación de aquellas noticias del XVIII, antes que considerar que la obra se conoció en la época por ambos títulos.

LA CONFUSIÓN DE UN RETRATO EN SUS IMPRESOS

No disponemos de ningún manuscrito de *La confusión de un retrato*. De acuerdo con Varey y Shergold, la comedia circuló en sueltas²⁶. En efecto, han llegado hasta nuestros días tres ediciones sueltas, todas ellas sin pie de imprenta. De la edición que denominaremos A se atesoran tres ejemplares en la BNE (T/19459, T/14822[8] y T/55283/27), uno en la Universidad de Sevilla (A 250/232[20]) y otro en la British Library (11728.d.41). B cuenta con dos ejemplares en la BNE (T/11049 y T/15038/18), y uno en la Biblioteca Foral de Bizkaia (A-D4, E2) y en el MAE-Institut del Teatre de Barcelona (60655), que alberga además el único testimonio de C que he podido documentar (33332)²⁷.

Aunque no nos será posible fechar las sueltas con mayor precisión, tras analizar los testimonios, y gracias a la fina pericia de Germán Vega²⁸, parece claro que la edición A es la más antigua. Es también la que cuenta con el mayor número de páginas (40, frente a las 36 de B y las 32 de C), un indicio significativo para considerarlo el texto de referencia. La edición B, que en la cabecera de la primera página, a la derecha, lleva el número de serie 139, pertenece a la colección del *Jardín ameno*, hecho que permite situarla a finales del siglo XVII²⁹. Tanto A como B debieron de

26. Varey y Shergold, 1989, p. 86. También, más recientemente, Urzáiz Tortajada, 2002, p. 453.

27. Ambas sueltas constan en el catálogo de Vázquez Estévez, 1987, p. 103.

28. Reitero mi agradecimiento a Germán Vega, que tan generosamente accedió a estudiar estas sueltas.

29. Kurt Reichenberger (1989) propuso que había que fechar los impresos de la colección, compuesta por 342 números, entre 1686 y 1704, por lo que es probable que *La confusión de un retrato*, que lleva el 139, sea anterior al siglo XVIII. En los últimos tiempos, ha trabajado también sobre el *Jardín ameno* Eva Rodríguez (2012).

imprimirse en talleres madrileños; por su parte, *C*, que constituye una clara copia de *A*, presenta algunas particularidades que llevan a pensar que pudo ver la luz en una imprenta valenciana³⁰.

A partir de este panorama general, la filiación exacta de los testimonios queda abierta a una futura edición crítica. Por el momento, eso sí, podemos aportar la siguiente información acerca del estado del texto de las sueltas. Como se verá, más allá del deterioro achacable a los avatares de la transmisión, el texto se percibe como poéticamente pobre, y presenta rasgos métricos, técnicos, lingüísticos y ortológicos ajenos a Francisco de Medina.

El testimonio *A* se ofrece como un texto, en términos generales, razonablemente bueno, con un escaso número de erratas y carente de pasajes especialmente problemáticos, a pesar de las irregularidades métricas que enseguida sacaremos a relucir. Los versos partidos tienden a distribuirse en dos líneas independientes. En cuanto a la disposición de las acotaciones, los apartes (en general, señalados de forma abreviada, *Ap.*) y las indicaciones sencillas de entradas (los *vanse*³¹) se sitúan a la derecha del verso, mientras que aquellas más desarrolladas se insertan en línea autónoma, siempre dentro del cuerpo de la columna. Con todo, son reseñables algunos errores: en primer lugar, destacan las incongruencias en la paginación; y puede también comentarse la ausencia del epígrafe «Jornada primera».

Los errores más representativos atañen al esquema de versificación y al cómputo métrico. Faltan, a fin de completar la estrofa —romance en todos los casos—, los versos 96, 233, 892 y 1385, aunque ninguna de estas lagunas dificulta la lectura ni acarrea consecuencias semánticas. Se observan, además, numerosas irregularidades métricas: hipermetrías (vv. 368, 373, 527, 566, 66, 878, 911, 929, 991, 1116, 1215, 1222, 1387, 1411, 1423, 1515, 1557, 1667, 1719, 1752, 1832 y 2439), y especialmente abundantes hipometrías (algunos ejemplos evidentes: vv. 275, 293, 627, 790, 928, 1393, 1410, 1714, 1760, 1813, 2251, 2395, 2850, 2925 y 2943). El ejemplar de la Universidad de Sevilla corrige a mano algunos de estos errores: interviene, por ejemplo, en los versos 181, 422 o 764. Determinados folios (caso notable de C2r o C4r) acumulan una sospechosa cantidad de estas vacilaciones métricas, lo que tal vez revele un estado momentáneo de cansancio o despiste, ya del dramaturgo, ya de copistas o impresores.

En cuanto a *B*, se presenta a grandes rasgos como un texto mejor que *A*, si bien contiene un buen número de errores propios. Se advierte una voluntad por corregir los defectos métricos de *A*, a la luz de las variantes, que a menudo resuelven las hipometrías e hipermetrías —vv. 305, 626, 729, 1124, 1426, 1819, 2229 y 2395 (hipometrías); 368, 373, 1222, 1387, 1411, 1423, 2439 y 2511 (hipermetrías)—. Aun así, la mayoría de los versos defectuosos de *A* se mantienen en *B*, y en algunos casos la variante no aporta solución satisfactoria a la irregularidad métrica de numerosos

30. Tal y como ha estudiado Moll (1982), Fajardo identificaba una suelta con el título *La confusión de un retrato* impresa en Valencia, tal vez esta.

31. Medina prefiere el verbo *irse* (en la fórmula habitual *vase/vanse*) al verbo *entrar* para las acotaciones de entrada. Este último se emplea en una única ocasión (v. 1365 acot.) y no está presente en *B*.

octosílabos: «es muy activo y tiene» (v. 39), «veré si puedo en algún tiempo» (v. 82), «que llegan a cien mil infantes» (v. 695), «Válgate el diablo» (v. 2263), entre otros muchos ejemplos.

Mientras que mejora determinados versos —sustituye *inmundan** por *inundan* (v. 101)—, otras variantes empeoran el texto, entre las que destaca la lectura *Egipto** por *Epiro* (v. 723), lectura necesaria esta última, puesto que Lidoro es príncipe de la región helénica.

No se aprecian modificaciones en el texto que repercutan en la lógica de la acción, salvo, por ejemplo, en las intervenciones de Clori (vv. 483-484) y Chapín (vv. 485-486), que aparecen en posición inversa. *B* restituye, por lo demás, el epígrafe «Jornada primera»; sitúa en el lugar correcto —desde el punto de vista de la secuencia dramática— la acotación «Vase» (v. 993 acot.), que en *A* aparece dos versos adelantada; y añade un aparte necesario en el verso 2371.

En último lugar, *C* constituye una copia de *A*, muy fiel al texto a juzgar por la cantidad de errores heredados que acumula. *C* comparte con *A* determinadas lecturas erróneas —*Sola** en lugar de *Solo* (v. 1071 acot.); *sujeta** en lugar de *sujeto* (v. 2511)—, voces oscuras (el *allante** del v. 2888), e incluso erratas (*insensible**, v. 2887). Asimismo, reproduce la partición de versos incorrecta de *A* (p. e. vv. 2168-2169).

La disposición de acotaciones en la plana es idéntica, excepto en casos aislados, como los vv. 377 acot. («Salen los príncipes») y 1776 acot. («Échale una banda»), que se sitúan a la derecha del verso, o los vv. 1053 acot. («Sale Carlos») y 1276 acot. («Sale Clori»), donde las acotaciones se muestran a la izquierda del verso; a los que cabe sumar otros ejemplos.

Es sin duda el peor testimonio de los tres, no solo por los errores que mantiene de *A* sino por la distribución de los versos, que tiende a unir sin solución de continuidad en la misma línea, causando con ello un efecto confuso en la regularidad de la estrofa, y llegando a provocar, por falta de espacio en la columna, la desaparición de acotaciones («vase» del verso 1052 acot.). Se crean, así, lecturas confusas, como sucede con los versos 2839-2841, pronunciados por el Rey, que se interpretan como parte de una carta en prosa. A su favor, cabe decir que realiza al menos un par de enmiendas acertadas —corrige *quitéis* por *queréis** (v. 2185) y *Rey* por *Ley** (v. 2856 loc.)—, al margen de algunas variantes de poco peso («Permite amor» en lugar de «Permute a amor», v. 2897).

MEDINA VS. MEDINA: ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y CUESTIONES DE AUTORÍA

Son comunes a todos los testimonios rasgos poéticos y lingüísticos particulares que nos permiten acercarnos a la técnica poética del dramaturgo. El autor de *La confusión de un retrato* —no hay razón para pecar de generosidad— está lejos de los grandes ingenios en su manejo de las artes compositivas; al menos, si hemos de juzgar por los impresos que conservamos. Más allá de definir el *usus scribendi* del autor de *La confusión de un retrato*, el análisis de los pormenores técnicos y

lingüísticos resulta un anclaje fundamental a la hora de fijar la autoría del texto. Es indudable que nuestra obra aparece en los impresos a nombre de Francisco de Medina, pero ¿es este autor el mismo cuyos autógrafos conservamos? Hay firmes motivos para rechazar tal identificación. Por supuesto, es probable que los problemas inherentes a la transmisión y a los procesos de copia no hayan jugado a favor del autor, pero existen en la comedia abundantes, constantes y concluyentes rasgos lingüísticos, poéticos, métricos y ortológicos impropios del Francisco de Medina autor de *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón*, hasta tal punto que resulta mucho más probable que *La confusión de un retrato* sea obra de otro autor (¿llamado también Francisco de Medina?) y no una pieza, más o menos estropeada o manipulada, del Medina que ya conocemos.

Una buena muestra de la falta de pericia del dramaturgo autor de *La confusión*, frente al hábil Medina que firma el auto sacramental, es el empleo constante y sistemático de palabras átonas a final de verso; es decir, con un acento artificial, ajeno a la lengua. Así se advierte en el caso de conjunciones (*y*, *pues*, *si*) y la preposición *con* («Pregunto, señora, *si*», v. 2495; «Padre, Laura, Clori, *pues*», v. 361; «la espumosa saña *y*», v. 413 o «aquese globo, que *con*», v. 2043), junto a algunos casos aún más llamativos, como sucede con los pronombres *su* y *lo*, que aparecen a final de verso en dos ocasiones («como se espera de *su*», v. 211; y «a vuestro gusto, *si lo*», v. 2613). Son también destacables los desplazamientos acentuales que se perciben entre *porque* y *por qué*. Así, en posición final, la conjunción *porque* funciona como palabra aguda —una práctica, dicho sea de paso, muy del gusto de Calderón, e impropia en cambio del Medina autor del auto sacramental—: «¿[...] la hermosura? LISARDO.- Sí, *porque*» (v. 1217). Más curioso resulta advertir cómo se fuerza a leer con pronunciación llana la interrogación *por qué*: «¿[...] para embarcarme? CHAPÍN.- No. CARLOS.- ¿*Por qué?*», en el verso 19, y «obediente podéis. CLAVELA.- ¿*Por qué?*» (v. 2881). Ninguno de estos fenómenos se detecta en el corpus del Medina madrileño.

Por otro lado, hay una serie de versos en los que, para que no resulten hipométricos, es necesario llevar a cabo hiatos muy forzados. Aunque en algunos casos escondan quizá errores de transmisión, no por ello pueden dejar de consignarse, pues podrían constituir un nuevo indicio de la falta de sensibilidad sonora por parte del dramaturgo, o bien de una excesiva permisividad con las licencias poéticas.

En primer lugar, en muchos versos habría que romper la sinalefa ante una vocal átona inicial. Veamos algunos ejemplos: «quedará asegurada» (v. 1548), «lograr a aquestas horas» (v. 1681), «hacer en esa acción» (v. 2179). En estos versos, se fuerza el hiato en una posición (ante vocal átona inicial) en que el uso natural del idioma —y por tanto también el rigor poético— exige la sinalefa³². Más allá de que en algún caso pueda tratarse de errores de transmisión, observamos ciertas recurrencias quizá debidas a licencias propias del autor: hiato ante la preposición *a* («Y así a vuestras altezas», v. 711; «él está aquí, a buen tiempo», v. 2250) y, con particular incidencia, ante el pronombre *os* («Mirad que no os tardéis», v. 677; «No os niego que

32. Así, este hiato no existe en la ortología de Lope de Vega, por poner un ejemplo célebre (Poesse, 1949, pp. 67-74; y Fernández Rodríguez, 2021, pp. 24-30).

idolatro», v. 1855; «que os dieron el aviso», v. 2617). Este fenómeno se ve subrayado en el caso de los versos partidos, donde el cambio de interlocutor parece facilitar la ruptura de la sinalefa. Así, en el verso 1891: «¿[...] tanta fineza? CLAVELA.- En otra», o en el 2168 «CARLOS.- No señora. CLAVELA.- ¿Y de cierto [...]?».

Del mismo modo, resulta muy sospechoso que hasta cinco versos puedan resolverse mediante un hiato muy forzado sobre *quien/quién* («REY.- ¿Quién sois? CHAPÍN.- Un caballero», v. 391; «REY. ¿Y quién es? CHAPÍN.- Es famoso», v. 405; «CLAVELA.- ¿[...] qué sois? CARLOS.- Soy quien muero», v. 2516), tal vez otra marca del dramaturgo³³. Nada de todo ello, como anunciaba, tiene cabida en *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón*, ni tampoco en las poesías autógrafas del primer Medina.

Para desvincular la identidad de Medina y «Medina» podemos acudir también a la versificación estrófica. Tal y como se desprende de ambas sinopsis métricas, en *La confusión de un retrato* hay una clara predominancia del romance, con un porcentaje del 86% sobre el total de los versos. En *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón*, por su parte, destacan las redondillas y las coplas reales, estrofas que abarcan más de un tercio de los versos cada una. Conviene señalar, además, que los casos de copla real que se insertan en *La confusión* presentan un patrón muy distinto a los del auto, con dos únicas estrofas de diez versos que siguen la estructura *aabbccddc*, cuyos versos pares tienen forma de eco. En cambio, la principal combinación en las coplas reales de *Los milagrosos sucesos* es *ababaccddc* (vv. 142-254, 357-406, 517-566 y 1100-1129), que se alterna con algunas variaciones (*aabbaccddc*, vv. 407-416 y 950-999).

Por último, a partir del rastreo de una serie de características lingüísticas, es posible lanzar hipótesis que alumbren la procedencia geográfica del dramaturgo. El rasgo más llamativo es la presencia de las llamadas rimas andaluzas³⁴, que se emplean en *La confusión de un retrato* hasta en seis ocasiones: *brazos-acasos* (vv. 349 y 352); *vos-feroz* (vv. 409 y 412); *princesa-fiereza* (vv. 410-411); *fineza-esa-fiereza* (vv. 1322, 1323 y 1325); *veloz-Dios* (vv. 1947-1948) y *fuerza-adversa* (vv. 1953-1954). Se trata de un número muy significativo, teniendo en cuenta que este defecto métrico no puede darse en romance, la estrofa que abarca, como decíamos, casi el 90% de los versos de la obra. Así, los seis casos de rimas andaluzas aparecen en un corpus de menos de 400 versos. Este fenómeno sugiere, por lo tanto, que el autor de *La confusión de un retrato* hablaba una variedad de español meridional.

Como elemento distintivo de la lengua poética de nuestro dramaturgo, debe destacarse asimismo la diptongación del hiato *ea* en los verbos acabados en *-ear*: *peleando* (v. 586), *emplearlo* (v. 724), *delineado* (v. 1095), *delineó* (vv. 1156, 1220),

33. Vemos algunos ejemplos de ruptura de sinalefa en versos con *cuando* («¿[...] que vos adoráis? CARLOS.- Cuando», v. 982; «CLAVELA.- ¿Y cuándo será? CARLOS.- Cuando», v. 1247), así como hiatos forzados en el interior de palabras aisladas («Príncipes, los *cuidados*», v. 187; «Aunque *vuestras palabras*», v. 2493).

34. Consúltese el clásico trabajo de Arjona (1956) sobre el fenómeno de las rimas andaluzas.

galantear (v. 1447), *lisonjearle* (v. 2748) o *emplearse* (v. 2852). Ambos fenómenos —rimas andaluzas y diptongación del hiato *ea*— están ausentes de los textos pertenecientes al Francisco de Medina natural de Madrid.

Igualmente, varios de los casos de ruptura de sinalefa que enumerábamos poco antes podrían resolverse con una *h* aspirada: «que hiriéndome en la vista» (v. 1077), «pues se antepondrá a hablarle» (v. 1361), «la obligación de hacerlo» (v. 2174) o «como pronuncia hiriendo» (v. 2771), entre otros. Esto acaso podría reforzar la hipótesis de la variedad dialectal que hablaba el dramaturgo³⁵. Es cierto, no obstante, que en la «Descripción en tercetos a la villa de Baena» de Francisco de Medina hemos encontrado dos ejemplos aislados de *hache* aspirada, relacionados con el verbo *hallar* («aquí se halla el natural trasunto»³⁶, «aunque en sacros palacios te hallemos»³⁷): en su caso, tales versos deben entenderse como vestigios de un rasgo lingüístico arcaico —aunque muy vivo aún en la poesía del siglo *xvi*, como recuerda Moreno Jiménez³⁸— más que a la propia pronunciación del autor, dado que en Castilla la Vieja la aspiración de la *h* se había perdido mucho tiempo atrás³⁹.

Al fin, los resultados del análisis estilométrico realizados con la inestimable aportación de ETSO no son taxativos, debido al reducido corpus del que disponemos⁴⁰, de ahí que tengamos que apoyarnos en el escrutinio de los rasgos separativos. De todos modos, no deja de ser relevante comentar que *La confusión de un retrato* resulta emparentada con obras de José de Cañizares, Bances Candamo, Sor Juana o Agustín de Salazar y Torres, autores cuya producción dramática se desarrolló en la segunda mitad del *xvii* o ya en el *xviii*. Tanto las características de los impresos como las fechas de representación conocidas refuerzan esta idea; un hecho que separaría cronológicamente a nuestro «Medina» del autor del auto sacramental, anterior.

A la luz de este estudio, podemos constatar que existe una manifiesta diferencia en el dominio del verso, en el manejo del arte poética y en la lengua entre los dos dramaturgos. En el corpus conservado del Medina madrileño no se advierten ni aquellos acentos forzados de las palabras átonas, ni desplazamientos acentuales, ni hiatos artificiales, ni tampoco —al margen incluso de errores achacables a la transmisión— los defectos métricos (hipometrías e hipermetrías) que pueblan el texto de *La confusión de un retrato*. Al contrario, los autógrafos del autor de *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón* nos ofrecen la imagen de una

35. Como explicaba Lapesa en relación al español del Siglo de Oro, «El mantenimiento de la /h/ aspirada procedente de /f-/» constituye una «divisoria que separa del castellano general el habla de Extremadura, reinos de Sevilla y Córdoba, Suroeste de Granada, las Canarias y el Caribe» (1980, p. 381).

36. Francisco de Medina, «Descripción en tercetos...», fol. 66r.

37. «Descripción en tercetos...», fol. 66v.

38. Moreno Jiménez, 2017, p. 516.

39. Lapesa, 1980, p. 369.

40. Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2022. Los análisis estilométricos colocan a ambas obras a una distancia tal que impide relacionarlas entre sí. Advierte Cuéllar no obstante (en conversación privada) que, a pesar de esta distancia, no puede concluirse que no sean obra del mismo autor, no solo por la falta de un corpus suficiente, sino porque los autos sacramentales se comportan de modo bien distinto a las comedias.

pluma rigurosa, ágil y precisa, ajena a cualquier licencia o desatino rítmico. Como colofón, la presencia de rimas andaluzas en la comedia y las distintas preferencias en la forma estrófica dominante acentúan la distancia entre ambos autores. De este modo, parece indudable que nos hallamos ante dos autores diferentes: uno, el Francisco de Medina madrileño, cuya obra —que sepamos, un auto y un conjunto de composiciones líricas— se desarrolla en la primera mitad del xvii; y otro, nuestro dramaturgo, autor de la comedia *La confusión de un retrato*, posterior y de menores dotes poéticas, en cuya escritura se perciben rasgos de español meridional. A falta de nuevas noticias, la identidad de este último habrá de permanecer en la sombra. Si se llamó en efecto Francisco de Medina o si el nombre obedece a una de las azarosas atribuciones del Siglo de Oro es algo que, por el momento, no estamos en disposición de desentrañar. Mientras tanto, más allá de datos precisos y análisis estilométricos, baste al lector avisado echar un vistazo a las páginas de ambos autores para constatar las diferencias.

La confusión de un retrato, un título entre los muchos que engrosan la base de datos de CATCOM, acabó así: enfrentando a Francisco de Medina con otro «Francisco de Medina», desbrozando la maraña que une el título a Rojas Zorrilla, y buceando entre los escenarios del cambio de siglo. Esta comedia, lo hemos comprobado, trae consigo una confusión generalizada, que empieza por el misterio de su éxito. Es muy posible que este dramaturgo no fuese el más ducho de los ingenios de entre los epígonos del Barroco, pero su comedia —la única que conservamos de su producción— gozó del favor del público y circuló entre el repertorio de un buen número de compañías de la época. Si los gorgoritos de don Carlos y Clavela no le granjean un puesto en el Parnaso de nuestras letras, al menos nos permitirán seguir indagando en los recovecos del canon y reconfigurar sus límites.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Nuevas piezas de títulos de comedias. De Calderón a la sátira clandestina (Primera entrega)», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 10.1, 2022, pp. 345-372. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.01.24>.
- Arjona, José Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of Doubtful Comedias», *Hispanic Review*, 24, 1956, pp. 290-305.
- Arteaga, Joaquín, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, s. l., s. e., s. a.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii*, Madrid, Rivadeneira, 1860.
- Cobos, Mercedes, «Precisiones, rectificaciones y aportaciones a los estudios sobre la vida y la obra del maestro Francisco de Medina», *Criticón*, 70, 1997, pp. 101-116.
- Cuéllar, Álvaro, y Vega García-Luengos, Germán, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2022. Recurso web: <http://etso.es/>.

- Fernández Rodríguez, Daniel, «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega», en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Florencia, Firenze University Press, 2021, pp. 15-40.
- Ferrer, Teresa, et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.
- Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
- Medina, Francisco de, «Descripción en tercetos a la villa de Baena, en Andalucía, del duque de Sesá», Hispanic Society of America, ms. B-2427, fols. 64v-67v.
- Medina, Francisco de, *La confusión de un retrato* [tres sueltas, s. l., s. e., s. a.].
- Medina, Francisco de, *Los milagrosos sucesos del almirante de Aragón*, Biblioteca Nacional de España, ms. 14.880.
- Moll, Jaime, «Comedias sueltas no identificadas», en *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Anexo I, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, tomo I, 1982, pp. 289-329.
- Moreno Jiménez, Sergio, «El original de la loa "Pariendo juró Pelaya", recogida en la Octava parte», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 2017, pp. 499-527.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado», *Teatro de palabras*, 1, 2007, pp. 155-184.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros, «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, en *Obras completas*, vol. I, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, pp. 277-416.
- Poesse, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana University, 1949.
- Reichenberger, Kurt, «El "Jardín Ameno". Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo XVII hasta comienzos del siglo XVIII», en *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam. El teatro español a fines del Siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Ámsterdam, Rodopi, 1989, vol. 2, pp. 287-297.
- Rodríguez, Eva, «Comedias sueltas con el colofón de los herederos de Gabriel de León: un primer acercamiento», en *El pasado ajeno. Estudios en honor y recuerdo de Jaime Moll*, Córdoba, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, 2012, pp. 85-104.

- Rodríguez-Moñino, Antonio, y Brey Mariño, María, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos xv, xvi y xvii)*, Nueva York / Valencia, Hispanic Society of America / Artes Gráficas Soler, 1965-1966, 3 vols.
- Solanes, Francisco, «Un ingenio catalán», *Duelos de amor y desdén, en papel, cinta y retrato*, Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, 1729.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Varey, John E., y Shergold, Norman D., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico (Fuentes para la historia del teatro en España, IX)*, London, Tamesis Books, 1989.
- Varey, John E., y Davis, Charles, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias en Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos (Fuentes para la historia del teatro en España, XVI)*, London, Tamesis Books, 1992.
- Vázquez Estévez, Margarita, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la biblioteca del «Institut del Teatre» en Barcelona*, Kassel, Edition Reichenberger, 1987.