

Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*

A New Play for Cepeda Based on Digital and Analogical Philology: *Las burlas y enredos de Benito*

Daniel Fernández Rodríguez

<https://orcid.org/0000-0001-7459-6167>

Universitat de València

ESPAÑA

daniel.fernandez-rodriguez@uv.es

Alejandro García-Reidy

<https://orcid.org/0000-0003-4565-3438>

IEMYRhd, Universidad de Salamanca

ESPAÑA

alreidy@usal.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 173-195]

Recibido: 24-01-2023 / Aceptado: 02-03-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.10>

Resumen. En este artículo abordamos el análisis de la autoría de una comedia de finales del siglo XVI, *Las burlas y enredos de Benito*, que se ha atribuido con muchas dudas a dramaturgos como Lope de Vega o Góngora, entre otros. A partir del estudio detallado de una copia manuscrita muy temprana, de las indicaciones e información que nos proporcionan una serie de bases de datos y herramientas

Esta publicación es parte de los proyectos de I+D+i con referencia PID2019-104045GB-C51 y PID2019-104045GB-C54, financiados por MICIN/AEI/10.13039/501100011033 y «FEDER: una manera de hacer Europa», así como de los proyectos con referencia PGC2018-096004-A-100 y PGC2018-094395-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU) y de una ayuda de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal convocatoria 2016 y referencia RYC-2016-21174). La responsabilidad del presente artículo se divide del siguiente modo entre sus autores: Alejandro García-Reidy (primera mitad del estudio), Daniel Fernández Rodríguez (segunda mitad del estudio); la introducción y las conclusiones son de responsabilidad compartida.

digitales (CATCOM, MANOS, ETSO), y de diversos análisis métricos, lingüísticos y ortológicos, proponemos un nuevo nombre como probable autor de esta comedia, el sevillano Cepeda. Esta nueva atribución nos permite iluminar nuevos aspectos de *Las burlas y enredos de Benito* y valorar su relevancia en el panorama teatral de finales del siglo xvi.

Palabras clave. Teatro de los Siglos de Oro; atribución; Cepeda; manuscritos; estilometría; métrica y ortología.

Abstract. In this paper we analyze the authorship of *Las burlas y enredos de Benito*, a Spanish play from the end of the sixteenth century that has been attributed with many doubts to playwrights such as Lope de Vega or Góngora, among others. Based on a detailed study of a very early manuscript copy, the information and references offered by several databases and digital tools (CATCOM, MANOS, ETSO), and a variety of metric, linguistic, and orthoepic approaches, we propose a new name as the probable author of this play: the Sevillian playwright Cepeda. This new attribution allows us to cast light on new aspects of *Las burlas y enredos de Benito* and evaluate its relevance in the context of Spanish theater at the end of the sixteenth century.

Keywords. Spanish Golden Age theater; Attribution; Cepeda; Manuscripts; Stylometry; Metrics and orthoepy.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, una mirada crítica al teatro áureo español particularmente productiva ha sido aquella centrada en la etapa de formación de la Comedia Nueva, la que abarca los últimos lustros del siglo xvi, cuando Cervantes todavía coqueteaba con el teatro comercial, Lope se estaba alzando con la corona de la monarquía cómica y se iniciaba «el tiempo dorado, / según al punto en que llegan / comedias, representantes, / trazas, conceptos, sentencias, / [...] y al fin cosas tan diversas / que en punto las vemos hoy»¹, como afirmó Agustín de Rojas en su *Loa de la comedia*. En este artículo nos centraremos en una feliz comedia palatina de este período, *Las burlas y enredos de Benito*, para abordar filológicamente el problema de su autoría a partir de las indicaciones e información que nos proporcionan una serie de bases de datos y herramientas digitales (CATCOM, MANOS, ETSO, etc.), que complementaremos y reforzaremos con diversos análisis analógicos. Todo ello nos permitirá proponer un nuevo nombre como probable autor de dicha comedia y vincularla a otras salidas de la misma pluma, cuyo estudio detallado dejamos para otra ocasión, pero que nos servirán para iluminar aspectos de *Las burlas y enredos de Benito* y valorar su relevancia en el panorama teatral de finales del siglo xvi.

1. Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, p. 154.

LOS PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN DE LAS BURLAS Y ENREDOS DE BENITO

La obra que hoy conocemos con el título de *Las burlas y enredos de Benito* es un ejemplo de comedia áurea de autoría desconocida, lo cual no ha impedido que se haya asociado a diversos nombres, varios de ellos ilustres: Lope de Vega, Luis de Góngora, Alonso Remón, Luis de Benavides y Julián de Armendáriz. Para entender estas atribuciones y poder situar el problema de autoría de esta pieza, conviene trazar un breve panorama de lo que sabemos acerca de su circulación. La noticia fechable más temprana que poseemos vinculada a esta comedia data del 23 de julio de 1593, cuando el autor de comedias Gabriel Núñez se comprometió a representar con su compañía en Navalcarnero el 31 de julio y 1 de agosto. En la tarde de este segundo día tendría que representar una comedia a lo humano y se especificaba en el contrato que debía ser «*Los enredos de Benitillo* u otra que le fuere pedida, si la tuviere entablada»².

La identificación de esa obra con la comedia que nos ocupa se fundamenta en la gran similitud de los títulos, pues si hay algunas otras comedias coetáneas que utilizan la idea de los enredos en sus títulos³, el nombre propio de Benito es prácticamente privativo de la que nos interesa⁴. Apoya esta hipótesis el hecho de que el testimonio más temprano del texto de *Las burlas y enredos de Benito*, una copia manuscrita que se conserva en la BNE bajo la signatura Ms. 15206, presente una variante de título que también emplea el diminutivo en el nombre del protagonista: *Las burlas de Benitico*. Como indicó Paz y Meliá al catalogar este manuscrito, en sus hojas de guarda encontramos recibos por el alquiler de vestidos para fiestas, «tomados a Luis de Benavides en 1586»⁵. Más exactamente, figura un recibo fe-

2. Puede leerse la noticia en CATCOM (Ferrer Valls et al., 2022).

3. De hecho, San Román propuso identificar *Los enredos premiados*, que se atribuye a Julián de Armendáriz, con *Las burlas y enredos de Benito* solo por este énfasis en la idea de enredos. Tal atribución carece de base sólida (véase Ferrer Valls et al.).

4. No obstante, tal y como se indica en CATCOM (Ferrer Valls et al., 2022), en su catálogo Mesonero Romanos atribuye *Las burlas y enredos de Benito* a Lope, pero cita *Los enredos de Benito* como título equivalente a *La dicha es la diligencia*, de Tomás Osorio. Esta última identificación solo se repite en el catálogo de Arteaga, quien ofrece como título alternativo de la pieza de Osorio *Los enredos de Benito Cuesco*, nombre completo del protagonista de *La dicha es la diligencia* (para más detalles, véase CATCOM). Es muy poco lo que sabemos acerca de Tomás Osorio y *La dicha es la diligencia*, publicada en la Parte 43 de las *Comedias Escogidas* en una fecha tan tardía como 1678. Sea como fuere, aunque hacia el final del texto de *La dicha es la diligencia* se alude a este mismo título, es posible que *La dicha es la diligencia* circulase asimismo con un título como *Los enredos de Benito (Cuesco)*, pues la obra se remata con estos tres versos: «Y aquí también los enredos / tienen fin, senado ilustre, / del grave Benito Cuesco». Con todo, tal y como se explica en CATCOM, es mucho más verosímil suponer que la pieza representada en 1593 con el título de *Los enredos de Benitillo* sea *Las burlas y enredos de Benito*, debido a la cercanía de las fechas de los testimonios conservados, al uso común de un diminutivo (*Las burlas de Benitico*) en el manuscrito de finales del xvi —lo veremos enseguida— y a la fecha de publicación tan tardía de *La dicha es la diligencia*.

5. Paz y Meliá, 1934, p. 70.

chado en Valladolid el 19 de julio de 1586 para el alquiler de vestidos a la villa de Montemayor (hoy, Montemayor de Pililla) para la fiesta de la Magdalena; un recibo fechado el 27 de agosto de 1586 sin datos más concretos; un recibo datado en 1587 para alquilar vestidos para el Corpus en Pesquera (hoy, Pesquera de Duero), y un recibo incompleto —sin fechar, pero posterior al precedente— para fiestas en la villa de Boecillo, todas ellas poblaciones en los alrededores de Valladolid. Estos vestidos se alquilaron a un tal Luis de Benavides, un individuo vinculado al teatro de esta época por su oficio como alquilador de hatos —como sabemos por estos recibos— y que también fue copista de algunas obras dramáticas.

Esta segunda actividad teatral se colige del manuscrito mismo de *Las burlas de Benitico*. Al inicio de la primera hoja de guarda, al lado del título, figura la anotación «es de Benavides», indicación que no debe asociarse necesariamente con la autoría de la pieza, como pensó Rennert⁶, sino que apunta a que fue el responsable de sacar la copia. Ya en DICAT se relacionó a este alquilador de hatos con otro manuscrito, el de la anónima comedia *Cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo*⁷, conservado en la BNE bajo la signatura Ms. 16610 —y que recicla un protocolo notarial de contenido no teatral como hojas de guarda/portadilla, donde otra mano anota, por cierto, el título lopesco de *La serrana de Tormes*—. En un trabajo más reciente, Josefa Badía ha ampliado el número de manuscritos vinculados por Benavides a un total de cinco⁸, entre ellos el que nos ocupa, asociación que confirma el análisis caligráfico de MANOS⁹. A modo de ejemplo, al final del manuscrito de *Cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo* el copista incluyó esta anotación: «A gloria de Dios se representó en Valladolid por Villegas, autor de comedias, año de 1595 años. Es de Luis de Benavides este original, so la corrección de la santa madre iglesia». En el final de dicho manuscrito y el de *Las burlas y enredos de Benito* encontramos una «B» similar a modo de rúbrica (imagen 1)¹⁰.

6. Rennert, 1906-1907, p. 341. Por su parte, parece que García-Bermejo Giner (1996, p. 252) malinterpretó la información ofrecida por Paz y Meliá en su catálogo y pensó que Luis de Benavides también escribió un *Auto de la Magdalena*. No tenemos ninguna noticia de que este Benavides fuera poeta dramático.

7. Ferrer Valls *et al.*, 2008.

8. Badía Herrera, 2020, pp. 80-82.

9. Greer, García-Reidy *et al.*, 2022. Véase el registro de Luis de Benavides (<https://manos.net/people/155-luis-de-benavides>) para la nómina de los manuscritos que copió y varios de sus detalles.

10. También figura en diferentes lugares del manuscrito de una comedia titulada *La divina esposa*, copiada igualmente por Benavides.

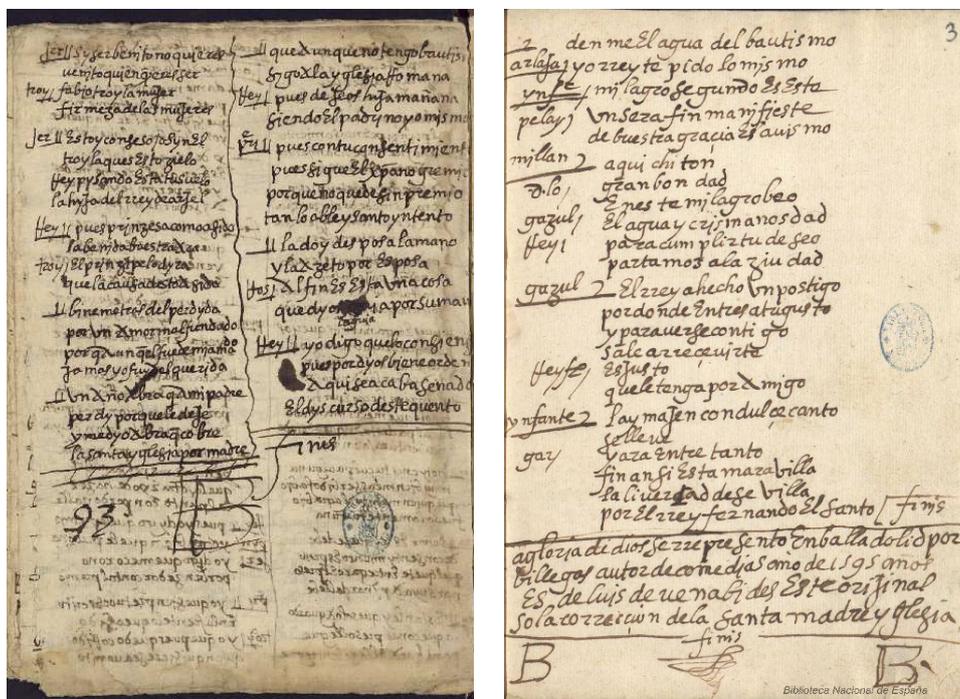


Imagen 1. fol. 21v de *Las burlas de Benitico* (BNE, Ms. 15206) y fol. 31r de *Cerco y libertad de Sevilla por el rey don Fernando el Santo* (BNE, Ms. 16610)

Benavides, calcetero ubicado en la calle Cantarranas de Valladolid, también se dedicó al negocio de la copia y venta de manuscritos para diferentes compañías en las dos décadas finales del siglo xvi. Allí copiaría también el manuscrito de *Las burlas de Benitico*, en fecha que es difícil de determinar. Por un lado, los recibos de 1586-1587 que funcionan como hoja de guarda servirían como fecha *post quem* para datar la copia¹¹. Por otro lado, tanto al final del texto de la comedia como tras el título que figura en la hoja de guarda aparece el número «93». Es imposible determinar el sentido de este guarismo, de mano de Benavides, pero no puede descartarse que pudiera corresponder a la fecha de copia del manuscrito¹². Si se sacó en 1593, incluso podemos proponer que estuviera relacionado de alguna manera con la compañía de Gabriel Núñez (la cual, recordémoslo, debía representar la obra que nos ocupa el 1 de agosto de 1593), aunque esto no pasa de ser pura hipótesis al carecer de documentación que vincule a ambos individuos.

11. Aunque podría argumentarse que los recibos podrían haberse reciclado como hojas de guarda del manuscrito que nos ocupa tiempo después de que este se hubiera sacado, la división del texto de la comedia en tres actos y no en cuatro apunta a que es posterior a 1585-1586, momento en que Stefano Arata (1996, p. 13) sitúa la consolidación de una división tripartita. Véase también Bruerton, 1956.

12. Aunque no figura ninguna fecha igual en otros manuscritos copiados por Cepeda.

En relación con todo ello, cabe recordar que, como ya indicó Cotarelo¹³, una parte del argumento de *Las burlas y enredos de Benito* proviene de la *novella* primera de la década segunda de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinzio, cuya *princeps* data de 1565. Dicha *novella* fue traducida por Luis Gaitán de Vozmediano como parte del volumen *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio*, publicado en 1590¹⁴. Si fue esta la versión empleada, serviría como fecha *post quem* para la composición del texto, aunque no puede descartarse en absoluto que el autor de *Las burlas y enredos de Benito* manejase el original italiano¹⁵. Sea como fuere, con todos estos datos encima de la mesa (y los del análisis métrico al que más adelante aludiremos), podemos datar la composición de *Las burlas y enredos de Benito* entre 1587 y 1593.

Dos décadas más tarde, la comedia se publicó, con el título de *Las burlas y enredos de Benito* y sin autoría explícita, en el volumen titulado *Cuatro comedias de diversos autores*, recopiladas por Antonio Sánchez y publicado en Córdoba, en la imprenta de Francisco de Cea, en 1613. Las otras obras de este volumen son *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora; *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo*, de Lope; y *El lacayo fingido*, atribuida erróneamente a Lope¹⁶. Este volumen volvió a imprimirse en Córdoba en 1617, esta vez con el título *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, aunque *Las burlas y enredos de Benito* seguía apareciendo sin nombre de autor en su interior. Con todo, el título del volumen llevó a pensar a algunos que la obra podía ser de Lope (como le ocurrió al anónimo copista de finales del siglo xvii que transcribió el texto a partir de este volumen y lo atribuyó al Fénix)¹⁷ o incluso de Góngora, como sugirió Cotarelo¹⁸. Ambas propuestas ya se demostraron inviables desde el punto de vista métrico, ortológico y lingüístico¹⁹.

Cabe señalar que el texto *Las burlas y enredos de Benito* publicado en *Cuatro comedias de diversos autores* difiere del que presenta la copia manuscrita de Luis de Benavides, como revelan los centenares de variantes que existen entre ambos testimonios, algunas ya recogidas por Cotarelo en su edición de la comedia²⁰. La mayoría de ellas son modificaciones menores y podrían considerarse equipolentes, mientras que algunos versos y estrofas están sustancialmente alterados, indicio de la intervención de alguna mano ajena al poeta. El manuscrito presenta lecturas puntuales que mejoran el texto impreso, así como algunas estrofas ausentes del impreso que probablemente sean originales, pero también incluye bastantes pasa-

13. Cotarelo, 1917, p. viii, nota 2.

14. Sobre la recepción de los *Hecatommithi* en el teatro del Siglo de Oro, véase Resta y González Ramírez, 2016.

15. Si, como enseguida desarrollaremos, nuestra comedia es obra del dramaturgo Cepeda, debe recordarse que este manejó alguna fuente en su original italiano, como ha estudiado Ojeda Calvo, 2012.

16. Vega García-Luengos, 2021, pp. 99-100.

17. Biblioteca Palatina de Parma, CC* V 28032, vol. XXVII, fols. 116-161.

18. Cotarelo, 1917, p. viii. Fernández Nieto (1973, p. 44), por su parte, propuso atribuir la comedia que nos ocupa a Alonso Remón, sin fundamento alguno.

19. Arjona, 1960, pp. 322-325, y Wilson, 1961.

20. Cotarelo, 1917, pp. 74-107.

jes estragados y estrofas incompletas, de manera que en conjunto presenta un texto en peor estado. El análisis apunta a que no existe una dependencia directa entre ambos testimonios, sino que provienen de arquetipos diferentes, y que el impreso, pese a ser más tardío, deriva de una copia de mejor calidad y más cercana al texto original. El hecho de que el manuscrito de Benavides presente pasajes deturpados que no son simples despistes de copia, sino el resultado de modificaciones hechas a propósito en el contexto de su uso por parte de representantes, implicaría que se trata de un traslado que no procede del original del dramaturgo, sino de alguna copia intermedia que mostraba las cicatrices de la vida escénica. Por lo tanto, Luis de Benavides sacaría su copia algunos años después del estreno de *Las burlas y enredos de Benito* —lo que podría apoyar la propuesta de fechar la copia hacia 1593, tras un período sobre los tablados—, mientras que la obra tuvo suficiente éxito en su época como para circular entre más de una compañía, sufrir modificaciones y pervivir en el repertorio de alguna formación hasta que Antonio Sánchez se hizo con ella en Córdoba hacia 1612 y la publicó (la aprobación de *Cuatro comedias de diversos autores* data del 30 de diciembre de ese año)²¹.

UN POETA PARA LAS BURLAS Y ENREDOS DE BENITO

La información disponible sobre la circulación de *Las burlas y enredos de Benito* guarda, pues, silencio sobre la paternidad de esta comedia, pese a su relativo éxito y a su publicación en un volumen junto con obras de los dos mayores escritores del momento. El texto de la comedia se convierte en el único asidero con el que contamos para abordar su autoría y es, por tanto, la estilometría la que puede, en primer término, arrojar algo de luz sobre la cuestión. El análisis con Stylo de las 500 palabras más frecuentes usando la distancia Classic Delta llevada a cabo por ETSO sugiere que «los resultados del análisis de estilometría no respaldan la atribución a Lope de Vega. Conviene explorar la paternidad de Cepeda»²², un dramaturgo sevillano hoy poco conocido, pero al que alabaron Rojas Villandrando, Cervantes y Matos Fragoso. La estilometría apunta a esta posible paternidad de Cepeda porque *Las burlas y enredos de Benito* se integra en una red de comedias que se relacionan autorialmente entre sí, entre las que figuran no solo las tres obras vinculadas a Cepeda por la crítica hasta la fecha (*La española*, *El amigo enemigo* y *Los enredos de Martín*), todas ellas del período 1588-1604²³, sino también otras piezas coetáneas

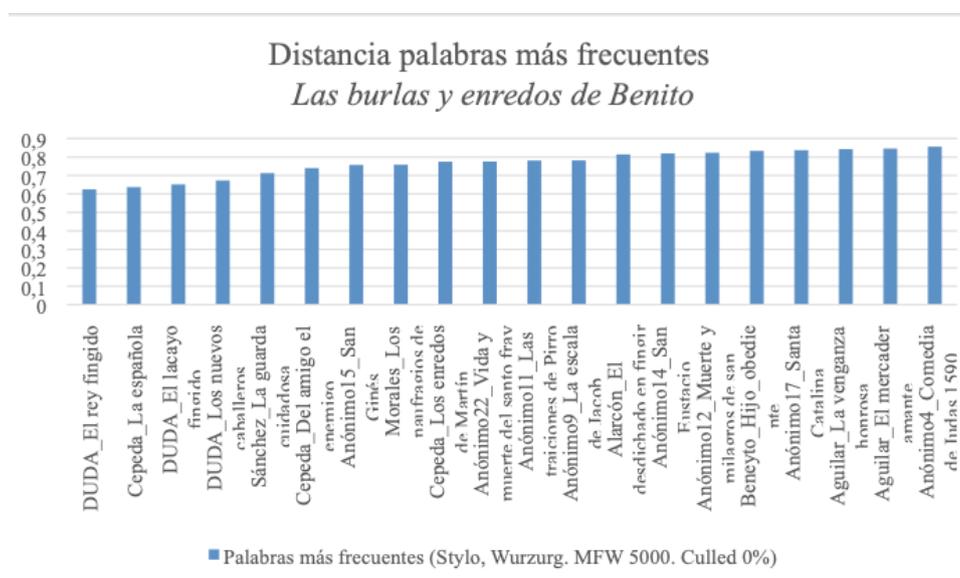
21. Como veremos a continuación, la comedia de *El lacayo fingido* que figura en el volumen de 1613 también es probablemente obra de Cepeda: ¿casualidad o indicio de que provenían del mismo repertorio de la compañía que estrenó ambas obras?

22. Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2023. Queremos dar las gracias a Álvaro Cuéllar y a Germán Vega por su amable disposición y generosa ayuda en todo momento.

23. En tiempos modernos, el primero en interesarse por nuestro dramaturgo fue el erudito alemán Adolf Schaeffer, que a finales del siglo XIX vinculó a Cepeda *La española* y *enredos de Leonardo*. Un siglo después, Stefano Arata (1991) rescató al dramaturgo sevillano, tan olvidado, y añadió a su corpus *Los enredos de Martín*, cuya fuente italiana descubriría Valle Ojeda (2003 y 2012). Por su parte, Daniel Fernández Rodríguez (2016) completó el corpus cepedesco conocido hasta ahora con la atribución de la comedia bizantina *El amigo enemigo*, y a las veces lleva el hombre a su casa con qué llore. La autoría conjunta de estas tres obras ha sido respaldada por ETSO. En fechas recientes, Alejandro García-Reidy (2022) ha

atribuidas sin base sólida a dramaturgos como Lope de Vega o Mira de Amescua, como *El rey fingido* y *amores de Sancha*, *El lacayo fingido* y *Los nuevos caballeros*, cuyo análisis estilométrico también las acerca a obras de Cepeda, como ha señalado Germán Vega García-Luengos²⁴.

Ante la ausencia de indicios externos de carácter documental, a fin de fundamentar la atribución a Cepeda extraída del análisis de las palabras más frecuentes debemos aprovechar el mayor número de herramientas a nuestra disposición —así lo ha ejemplificado Cristina Ruiz Urbón para casos similares²⁵—, tanto de carácter estilométrico como estrófico, métrico y léxico. La propia estilometría digital nos ofrece una variedad de acercamientos que complementan el realizado por ETSO. Para ello hemos empleado un corpus de casi 200 comedias de unos cuarenta autores de la primera generación barroca, entre los que figuran los nombres asociados por la crítica a *Las burlas y enredos de Benito*²⁶. Diferentes análisis coinciden en asociar esta comedia con las obras indubitadas de Cepeda, así como con los otros tres textos mencionados. Para empezar, el análisis de las palabras más frecuentes usando parámetros diferentes a los de ETSO coincide con sus resultados, como se ve en el siguiente gráfico:



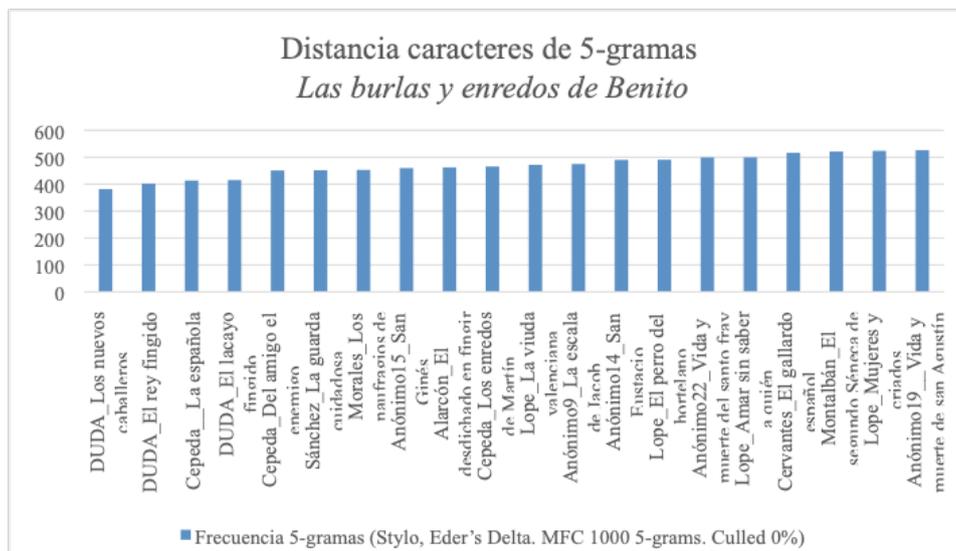
descubierto dos nuevos testimonios de *La española*, comedia cuyas profundas relaciones intertextuales con *Jorge Toledano*, de Lope de Vega, puso de manifiesto Fernández Rodríguez (2019).

24. Vega García-Luengos, 2021, pp. 99-100. La nómina de títulos asociados estilométricamente a Cepeda citados en este trabajo se ha incrementado en ETSO en fechas recientes. La confirmación de la autoría cepedesca de este corpus alumbrado por la estilometría digital será objeto de un futuro estudio.

25. Ruiz Urbón, 2022. Agradecemos a la autora que compartiera con nosotros su trabajo, todavía en fase de publicación.

26. Para la nómina completa, que incluye una veintena de dramaturgos anónimos de finales del siglo XVI o inicios del XVII, véase más adelante. Para el corpus empleado, véase <https://doi.org/10.5281/zenodo.7772225>.

Lo mismo sucede cuando analizamos otro índice autorial, el de la distribución de la frecuencia de los n-gramas de 5 caracteres:



La función Classify de Stylo –que examina la frecuencia de palabras a partir de un corpus indubitado de textos que le sirve de entrenamiento, coteja los resultados con los textos del corpus de análisis y propone una asociación específica– arroja los siguientes resultados al analizar las 1.000-5.000 palabras más frecuentes (MFW) usando esta vez la distancia Wurzburg. De nuevo, la asociación de *Las burlas y enredos de Benito* con Cepeda es sistemática (lo mismo sucede con algunas otras comedias sospechosas de ser suyas):

1000 MFW, culled @ 0%

3000 MFW, culled @ 0%

DUDA_Burlas y enredos de Benito	Cepeda
DUDA_El lacayo fingido	Cepeda
DUDA_El rey fingido	Cepeda
DUDA_Los nuevos caballeros	Cepeda

DUDA_Burlas y enredos de Benito	Cepeda
DUDA_El lacayo fingido	Cepeda
DUDA_El rey fingido	Cepeda
DUDA_Los nuevos caballeros	Cepeda

2000 MFW, culled @ 0%

DUDA_Burlas y enredos de Benito	Cepeda
DUDA_El lacayo fingido	Cepeda
DUDA_El rey fingido	Cepeda
DUDA_Los nuevos caballeros	Cepeda

4000 MFW, culled @ 0%

DUDA_Burlas y enredos de Benito	Cepeda
DUDA_El lacayo fingido	Cepeda
DUDA_El rey fingido	Cepeda
DUDA_Los nuevos caballeros	Cepeda

5000 MFW, culled @ 0%

DUDA_Burlas y enredos de Benito	Cepeda
DUDA_El lacayo fingido	Cepeda
DUDA_El rey fingido	Cepeda
DUDA_Los nuevos caballeros	Cepeda

Un último tipo de análisis que hemos empleado es el conocido como «General Imposters», en el que el algoritmo calcula, según los parámetros indicados, la probabilidad de que el texto dubitado sea de un autor del corpus de referencia. Este análisis permite detectar si los resultados de los análisis previos tan solo apuntan al autor más cercano dentro del corpus manejado, frente a la posibilidad de que se trate en realidad del autor más probable. A cada posible autor se le asigna un valor entre 0 (nula probabilidad) y 1 (máxima probabilidad). Como se observa en la siguiente tabla, también este análisis sugiere la autoría de Cepeda ante otros cuarenta autores posibles:

Aguilar	0.00	Anónimo11	0.07	Anónimo23	0.00	Lope	0.00
Alarcón	0.00	Anónimo12	0.00	Anónimo24	0.00	Mira	0.00
Anónimo1	0.00	Anónimo13	0.00	Anónimo25	0.00	Montalbán	0.00
Anónimo2	0.00	Anónimo14	0.00	Armendáriz	0.00	Morales	0.29
Anónimo3	0.00	Anónimo15	0.00	Beneyto	0.00	Moranany	0.00
Anónimo4	0.00	Anónimo16	0.00	Boyl	0.00	Remón	0.00
Anónimo5	0.00	Anónimo17	0.03	Castro	0.00	Salucio	0.00
Anónimo6	0.00	Anónimo18	0.00	Cepeda	1	Sánchez	0.03
Anónimo7	0.00	Anónimo19	0.00	Cervantes	0.00	Tárrega	0.00
Anónimo8	0.00	Anónimo20	0.00	Claramonte	0.00	Tirso	0.00
Anónimo9	0.05	Anónimo21	0.00	Góngora	0.00	Turia	0.00
Anónimo10	0.00	Anónimo22	0.01	Grajales	0.00	Vélez	0.00

Stylo. General Imposters. Wurzburg distance. 3000 MFW

Pero no solo de la estilometría vive el filólogo. Por ello, pasaremos ahora a fijarnos en otros índices de autoría, en particular algunos fenómenos métricos, poéticos, lingüísticos y ortológicos de *Las burlas y enredos de Benito* que corroboran la autoría de Cepeda, al tiempo que permiten refutar la de los dos dramaturgos a los que más se ha atribuido la pieza: Góngora y, sobre todo, Lope. A fin de extremar la precaución, y a falta de una edición crítica de *Las burlas y enredos de Benito*, solo tendremos en cuenta los versos y pasajes que tanto en la *princeps* como en el manuscrito de la BNE sean idénticos (o cuyas variantes, en cualquier caso, no afecten a los fenómenos estudiados).

En lo que atañe a la métrica, atendamos en primer lugar a la versificación estrófica de *Las burlas y enredos de Benito*, propia de una comedia «temprana», «probablemente de 1593 o de antes»²⁷. Estos son los datos concretos de nuestra pieza:

Estrofas	Pasajes	Versos	Porcentaje
Redondillas	10	2196	87,7
Tercetos encadenados	4	215	8,58
Endecasílabos sueltos	2	61	2,43
Octavas reales	1	32	1,27

Son varios los rasgos métricos típicos de Cepeda que revela esta tabla, en particular respecto a *La española* y *Los enredos de Martín*, escritas en torno a la década de los noventa del siglo XVI²⁸: escaso número de estrofas distintas, preeminencia absoluta de las redondillas, testimonial o nula presencia del romance, etc. Ocupémonos ahora de las rimas.

En primer lugar, conviene analizar la presencia de las denominadas rimas *falsas* o *andaluzas*, esto es, aquellas rimas que emplean como equivalentes dos sonidos fricativos sordos, el interdental (el sonido de *ce*) y el alveolar (el de *ese*). Sabemos muy bien, gracias a los estudios de J. H. Arjona²⁹, que se trata de un fenómeno completamente ajeno a Lope; por su parte, en un trabajo dedicado a nuestra pieza, William E. Wilson recalcó que tampoco era un rasgo gongorino³⁰. Pues bien, *Las burlas y enredos de Benito* es pródiga en rimas andaluzas (*pavés-jüez*, *corso-corzo*, *fresco-merezco*, *arisco-pellizco* y *Jesús-cruz*), tal y como ya advirtieron Cotarelo y Arjona³¹. Apresurémonos a notar que las rimas andaluzas no son extrañas

27. Morley y Bruerton, 1968, p. 426.

28. Algo distinta es la versificación de *El amigo enemigo* (también compuesta en esos años, pero acaso un poco después, tal vez en la primera década del Seiscientos). Para más detalles, véanse Arata, 1991, pp. 11 y 16; Ojeda Calvo, 2003, p. 590; y Fernández Rodríguez, 2016, pp. 47-49.

29. Arjona, 1955, pp. 127-128, y 1956.

30. Wilson, 1961, p. 12.

31. Cotarelo, 1917, p. VIII, y Arjona, 1960, p. 325. Ambos estudiosos citan asimismo la rima entre *traza* y *pasa*, que solo figura en la *princeps* (fol. 162v).

en Cepeda. Así, *Los enredos de Martín* presenta la rima *quiso-macizo* (fols. 185v-186r), mientras que en *La española* se registran hasta siete rimas de esta clase (todas ellas, por cierto, afectan al topónimo *Fez*)³².

A continuación abordaremos un fenómeno interesantísimo, al que Arjona, que lo ha estudiado muy bien, denomina «mixture of assonance and consonance»³³. Tal 'mezcla de rimas consonantes y asonantes' se produce cuando una rima consonante es a su vez asonante de una rima contigua situada en la misma estrofa. Veamos un ejemplo de *Las burlas y enredos de Benito*:

Pues vamos, subiré en ella,
y partiré al punto apriesa.
A Dios te queda, princesa,
crüel tanto como bella (fol. 141v / fol. 3v)³⁴.

En esta redondilla, el esquema de rimas esperable (*abba*) se cumple. No obstante, la rima consonante *ella-bella* es, a su vez, asonante respecto a la rima consonante *apriesa-princesa*, pues ambas riman en *ea*; de este modo, las dos rimas consonantes se entrecruzan, es decir, no son completamente disonantes entre sí. Esta mezcla de rimas consonantes y asonantes suele considerarse como un defecto métrico, sobre todo si se abusa de ellas. En su estudio de cuarenta autógrafos lopescos, Arjona rastreó dieciséis casos de mezcla de rima consonante y asonante. Se trata, pues, de un error que Lope comete raramente; de hecho, tal fenómeno «does not appear more than twice» en sus autógrafos³⁵. En *Las burlas y enredos de Benito*, en cambio, topamos con más de treinta casos³⁶.

Pero resulta que Cepeda era muy dado a este tipo de rimas. De hecho, *Los enredos de Martín* presenta asimismo una treintena de casos. *La española* también roza esta cifra, aunque varía sensiblemente según el testimonio; por su parte, *El amigo enemigo* contiene quince casos en total. En fin, que se trata de un fenómeno muy común en la escritura cepedesca lo demuestran pasajes como el siguiente de *La española*, en el que dos redondillas seguidas contienen rimas consonantes que a su vez asuenan entre sí (*-anto* con *-ado*; *alle* con *-ase*)³⁷:

32. Fernández Rodríguez, 2016, pp. 60-62. Más allá de alguna que otra diferencia entre los distintos testimonios de *La española* (véase la nota 38), el cálculo de siete casos sigue siendo válido.

33. Arjona, 1955 y 1960.

34. En este análisis del texto de *Las burlas y enredos de Benito*, el primer número de folio se referirá siempre a la *princeps*; el segundo, al manuscrito de la BNE.

35. Arjona, 1955, p. 127.

36. Arjona, 1960, p. 324.

37. Idéntica circunstancia, con otras rimas, se produce hasta en tres pasajes de *Las burlas y enredos de Benito* (fols. 149v, 158v y 186v de la *princeps*).

	Perdónale, que no es tanto ni tan grave su pecado que ya no lo haya purgado con el peso de este canto.
REY	Yo gusto de perdonalle como adelante no pase.
CELIMA	¿Hay quien conmigo se case?
REY	Yo, si os agradare el talle (fols. 129v-130r) ³⁸ .

Por otra parte, los estudiosos que se han ocupado de *Las burlas y enredos de Benito* han destacado la elevada presencia de rimas *idénticas* o *autorrimas*, esto es, de rimas formadas por las mismas palabras. Aunque todos ellos señalan que las altas cifras no se corresponden con los usos de Góngora o de Lope, en cambio difieren notablemente a la hora de determinar el número exacto de estas rimas y el grado de torpeza poética que delatan³⁹; ello se debe, en buena medida, a la inevitable falta de un criterio unívoco a la hora de determinar qué variación semántica es necesaria para que una rima se considere perfectamente válida. Sin entrar ahora en detalles, recordemos que las rimas idénticas se toleraban si implicaban un cambio de significado (son las denominadas rimas *homónimas*), mientras que, de lo contrario, se consideraban más bien defectuosas. No obstante, sabemos muy bien que, en la práctica del teatro áureo, cualquier mínimo cambio gramatical servía de excusa para forzar rimas más bien pobres: verbos con sus respectivas formas reflexivas, sustantivos idénticos «provided they were used in a literal and a figurative sense» o términos con el mismo significado, pero situados en oraciones de distinto signo (afirmativas e interrogativas, por ejemplo)⁴⁰. En lo que aquí nos atañe, bástenos con señalar que las tres obras hasta ahora atribuidas a Cepeda también recurren con frecuencia a las rimas idénticas. Más allá de las cifras exactas —pueden contarse por decenas, en cualquier caso—, muy discutibles y no siempre significativas⁴¹, y a falta de un estudio exhaustivo sobre las rimas en Cepeda, nos limitaremos a señalar que nuestro dramaturgo era bastante laxo a la hora de rimar palabras con idéntico significado y forma (lo mismo que al mezclar rimas consonantes y asonantes, como hemos visto). A modo de botón de muestra, véanse simplemente estas dos redondillas:

38. En el caso de *La española*, los números de folio harán referencia siempre al manuscrito de Parma, uno de los dos testimonios principales conocidos hasta la fecha (sobre la tradición textual de *La española*, véase García-Reidy, 2022). Solo tendremos en cuenta versos y pasajes que sean idénticos en los manuscritos de Parma y Freiburg, salvo variantes que no afecten al fenómeno estudiado (omitimos, asimismo, algún seseo ocasional del copista de Parma).

39. Cotarelo, 1917, p. VIII; Arjona, 1960, p. 324; Wilson, 1961, p. 12.

40. Para más detalles, remitimos a Arjona, 1953 (la cita transcrita procede de la p. 280).

41. Véanse las enormes disparidades entre unas obras y otras, respecto al caso de Lope, detectadas por Arjona, 1953, p. 301.

aspirada (cuando menos en una veintena larga de casos)⁴⁷ y no de este hiato tan torpe se colige de dos factores. Por un lado, de la presencia prácticamente nula de hiatos ante vocal átona inicial en la comedia en contextos en que no aparece una *h* aspirada; por otro, de la notable frecuencia con que algunos vocablos (los verbos *hacer* y *hablar*, fundamentalmente) precisan de una *h* aspirada. No es de extrañar: la aspiración de la *h*, a finales del siglo *xvi*, era aún un fenómeno relativamente común en el verso español, y desde luego lo es en *Las burlas y enredos de Benito*, ya sea simplemente como reflejo de la pronunciación de su autor (posibilidad muy verosímil, dado el origen sevillano de Cepeda),⁴⁸ ya sea también por un cierto apego a un rasgo lingüístico antaño frecuente en castellano y no exento de modelos cultos (abunda en la poesía de un Garcilaso o un Fray Luis, sin ir más lejos).

Comoquiera que sea, resulta que todas las comedias de Cepeda recurren de manera constante a la *h* aspirada. Así, en *Los enredos de Martín* topamos con una treintena larga de casos⁴⁹, mientras que en *La española* se acercan a la veintena⁵⁰. También en *El amigo enemigo* se rastrean bastantes ejemplos⁵¹. En definitiva, nos las habemos con un rasgo lingüístico propio de la escritura de Cepeda que, como tal, se refleja asimismo en *Las burlas y enredos de Benito*. Por lo demás, ni que decir tiene que la aspiración de la hache, como la presencia de rimas andaluzas (y, en menor medida, ciertos fenómenos lingüísticos que enseguida comentaremos), no son rasgos exclusivos de Cepeda, sino que apuntan hacia una pronunciación meridional y, en particular, sevillana, a juzgar por la evolución de la lengua en la región y por la presencia de trazos similares en dramaturgos locales como Juan de la Cueva⁵². En cualquier caso, vamos viendo ya cómo la métrica, las rimas y la ortología de *Las burlas y enredos de Benito* casan a la perfección con el *usus scribendi* cepedesco.

47. El cálculo es totalmente a la baja, dado que solo se contabilizan aquellos casos en que la *princeps* y el manuscrito de la BNE coinciden en la lectura y siempre que el supuesto hiato se produzca ante vocal átona inicial, dado que el hiato ante vocal tónica inicial, en castellano, no es infrecuente y a menudo es aceptable al margen de una *h* aspirada. No obstante, hay muchos otros versos que piden a gritos una *h* aspirada, porque el hiato, aun situándose ante vocal tónica inicial, resultaría sumamente forzado en términos ortológicos. Un solo ejemplo: «que si la haces por mí» (fol. 162r / fol. 10v).

48. Sevilla era una de las regiones andaluzas donde la *h* aspirada inicial, perdida en Castilla la Vieja desde mucho tiempo atrás, aún pervivía (Lapesa, 1980, pp. 381 y 369).

49. Escogemos una pequeña muestra: «y harele yo estudiante» (fol. 172v); «a cobrarte tu hacienda» (fol. 174v); «he de hacer que lo veas» (fol. 176r); «súpose cómo huyó» (fol. 178r); «pues que no puedo hallar» (fol. 178v); «y quisierala hablar» (fol. 178v); «Y qué habemos de hurtar» (fol. 181v); «heme holgado de ver» (fol. 182v).

50. Algunos ejemplos: «tan crüel como hermosa» (fol. 91v); «No sirvió lo que hiciste» (fol. 97r); «¿Qué haré, que soy perdido?» (fol. 107v); «cómo le hizo huir» (fol. 108v); «¡Ah, pensamiento hidalgo» (fol. 116r); «con un moro hechicero» (fol. 120v); «que hicimos ayer tarde» (fol. 126v).

51. «Nace de hallarme en ellas» (fol. 13r); «que hallándote conmigo» (fol. 20r); «Entrad y hablad en ella» (fol. 31v); «jamás lo halléis estrecho» (fol. 31v); «como y bebo a lo holgado» (fol. 49r); «a cuanto de mí hicieres» (fol. 52r).

52. A este respecto, queremos agradecer sus valiosos comentarios acerca de Juan de la Cueva a uno de los evaluadores anónimos del artículo.

Pero hay otros indicios ortológicos que merecen nuestra atención. En primer lugar, nos ocuparemos de una palabra muy particular, *diablo*, una de las más fértiles en el campo de las atribuciones dudosas del teatro áureo. Sabemos, por ejemplo, que para Lope era voz bisílaba, sin excepciones, mientras que para otros poetas era trisílaba⁵³. En *Las burlas y enredos de Benito* encontramos ambas posibilidades:

¡Válgate el diablo por duende! (fol. 166r / fol. 12r)
Dios del diablo y de Benito (fol. 186r / fol. 20v)

Estate quedo, diablo (fol. 165v / fol. 12r)

Las notables variantes entre los dos principales testimonios de *Las burlas y enredos de Benito* (la *princeps* y el manuscrito de la BNE) dificultan la tarea de establecer la pronunciación requerida para *diablo* en muchos casos, pero debe de ser voz trisílaba en algún verso más⁵⁴. Sea como fuere, la alternancia observada en nuestra comedia es propia de Cepeda. Mientras que en *El amigo enemigo* solo encontramos un caso (trisílaba)⁵⁵, en *La española* aparecen dos ejemplos con dip-tongo y dos con hiato⁵⁶, y en *Los enredos de Martín* el término *diablo* es mayoritariamente trisílaba⁵⁷.

Otro vocablo cuyo comportamiento resulta interesante es *hasta*. Si en Lope, por ejemplo, siempre forma sinalefa con la vocal inmediatamente anterior⁵⁸, en *Las burlas y enredos de Benito* puede también requerir el hiato, como en estos dos endecasílabos:

que en cautiverio hasta ahora he estado (fol. 155r / fol. 8v)
Iros he acompañando hasta ella (fol. 155r / fol. 8v)⁵⁹

Este hiato ante *hasta* no es nada infrecuente en Cepeda. Al margen de casos dudosos, reaparece en cinco ocasiones en *El amigo enemigo*⁶⁰ y en otras dos en

53. Fernández Rodríguez, 2021, pp. 21-23.

54. Así, por ejemplo, el verso «Ese estorbo es el diablo» (fol. 162r de la *princeps*) requiere probablemente la pronunciación trisílaba, pero en el manuscrito de la BNE (fol. 10v), por un salto de vista al verso anterior, se lee erróneamente «ese estorbo no se escusa».

55. «Líbreme Dios del diablo» (fol. 34v).

56. «¡Válgate el diablo por hombre!» (fol. 79v), «¡Válgate el diablo por mora!» (fol. 94v), «Otro diablo tenemos» (fol. 94v), «Haz, así lleve el diablo» (fol. 104v).

57. De las diez apariciones de la palabra *diablo*, solo hay una inequívocamente bisílaba: «quiso el diablo que también» (fol. 173r). El caso del v. 174r («Peor. / ¿Qué diablo te toma?») es dudoso, dado que *peor*, en *Los enredos de Martín*, es a menudo monosílaba.

58. Poesse, 1949, p. 77. Por lo demás, frente a un Lope —cuyos hábitos ortológicos se conocen tan bien— cabría aducir la pronunciación monosilábica de *real*, preponderante en *Las burlas y enredos de Benito* y en *La española*, pero más bien escasa en el Fénix (Poesse, 1949, pp. 27-30 y Arjona, 1960, p. 323).

59. Como ocurre a menudo, la *princeps* y el manuscrito presentan aquí variantes. No obstante, también en el manuscrito es necesario el hiato antes de *hasta*: «Ireos acompañando hasta allá».

60. «servilde hasta su cuarto» (fol. 6r), «de mí hasta que Dios quiera» (fol. 9r), «Sobre lo que hasta aquí» (fol. 42r), «si hasta el que los induce» (fol. 46v), «quien he dicho hasta hoy» (fol. 50v).

*Los enredos de Martín*⁶¹. En lo que respecta a usos ortológicos de mayor alcance, y a falta de un estudio pormenorizado sobre la ortología de Cepeda, enumeraremos sencillamente dos rasgos que se rastrean con cierta asiduidad tanto en *Las burlas y enredos de Benito* como en las demás comedias de Cepeda, tales como la pronunciación diptongada del hiato -íos en los imperativos (*salíos, veníos*, etc.) y del hiato ía en los imperfectos de indicativo (*quería, hacía, solía*, etc.), fenómenos ambos muy esporádicos en dramaturgos como Lope⁶².

Para terminar con el estudio de *Las burlas y enredos de Benito* a la luz del corpus dramático de Cepeda, no podemos dejar de mencionar la presencia de algunos estilemas típicamente cepedescos⁶³, tales como la rima entre *tray* y *hay* (fol. 145r / fol. 5r), la metáfora de la escritura sobre la frente⁶⁴ y la abundante aparición (hasta en tres ocasiones) de la palabra *pasatiempo*, en particular como parte de la expresión, muy querida por nuestro autor, *cosa de pasatiempo*⁶⁵. Todos estos estilemas, por supuesto, no constituyen usos privativos de Cepeda, pero sí revelan trazos muy característicos de su pluma.

En conclusión, los diferentes acercamientos estilométricos, métricos, ortológicos y lingüísticos a *Las burlas y enredos de Benito* apuntan a una más que probable autoría de Cepeda de esta obra, a falta de otros indicios externos que aporten más información.

LAS BURLAS Y ENREDOS DE BENITO EN SU CONTEXTO

Las burlas y enredos de Benito es una comedia que se mueve en dos universos dramáticos frecuentados por Cepeda en el resto de su producción segura (o atribuida), pues se trata de una comedia palatina con retazos de comedia bizantina o de cautivos, cuya acción se mueve entre el palacio real de Lisboa y Argel. El énfasis del título en los engaños del personaje del paje Benito —en realidad, el disfraz masculino de Troíla, infanta argelina que adopta esa identidad para seguir al príncipe Gerardo a Portugal e intentar impedir sus amores con Pinarda— recuerda a lo que sucede en otras comedias del dramaturgo sevillano, como *Los enredos de Martín* o *La española*, que presenta el título alternativo de *Los enredos de Leonardo* en uno de los manuscritos conservados.

61. «ansí que hasta que venga» (fol. 173r), «de vuestro hasta la muerte» (fol. 187r).

62. Poesse, 1949, pp. 33-38. De acuerdo con Poesse, en Lope el único verbo cuyas formas de indicativo en -ía presentan con frecuencia una sinéresis es *haber* (*había, habían*).

63. El lector encontrará un análisis pormenorizado de los mismos en Fernández Rodríguez, 2016, pp. 52-64.

64. «Yo, que siempre tuve escrito / en la frente lo que ha sido» (fol. 187v / fol. 21r).

65. «Que mi amo siempre se emplea / en cosas de pasatiempo» (fol. 164r / fol. 11v).

Por otro lado, más allá de las fechas algo imprecisas del corpus cepedesco, *Las burlas y enredos de Benito*⁶⁶, sumada a *El amigo enemigo* y *La española*, confirma una vez más a Cepeda como uno de los principales impulsores —junto a Lope— de la comedia bizantina y de la temática del cautiverio en los primeros compases de la Comedia Nueva⁶⁷. Es otro indicio de su relevancia como dramaturgo (cuestión sobre la que habremos de volver), particularmente en lo que atañe al florecimiento del subgénero bizantino en las tablas de finales del siglo xvi. Con todo, más que trazar de manera sistemática similitudes y puntos de contacto temáticos entre *Las burlas y enredos de Benito* y otras comedias de Cepeda⁶⁸, nos interesa acabar señalando algunas consecuencias interesantes que conlleva esta nueva propuesta de autoría en la relación entre la obra de Cepeda y la de Lope de Vega.

Como ya hemos indicado, una parte de la trama de *Las burlas y enredos de Benito* está inspirada en una *novella* de Cinzio. Esta intertextualidad se concreta en el arranque de la comedia, cuando Gerardo mata en un duelo al prometido de Pinarda —una princesa extranjera huérfana acogida en la corte portuguesa, a la que también ama Gerardo— y huye de Lisboa. Pinarda entonces promete casarse solo con quien le entregue al asesino de su prometido. Gerardo, tras haber escapado de un breve cautiverio en Argel, regresa disfrazado de esclavo a Lisboa y, tras varias peripecias, enamora a Pinarda y desvela su verdadera identidad, reclamando su mano al haberse entregado⁶⁹. Es la misma estructura que la *novella* de Cinzio: la muerte del galán de una princesa por un duelo, la huida, la promesa de matrimonio para quien entregue al culpable, el regreso encubierto del homicida y la anagnórisis con final feliz. De hecho, esta fuente permite señalar un punto de contacto con otra de las comedias de probable autoría de Cepeda, *El rey fingido y amores de Sancha*, que comienza con una variante de esta misma historia novelesca⁷⁰.

La comedia de Cepeda no es una mera adaptación teatral de la *novella* de Cinzio, sino que el sevillano, aparte de las pequeñas modificaciones esperables, llevó a cabo innovaciones originales que enriquecieron la trama de la fuente y la dotaron de su propia personalidad. Destacan las relacionadas con los susodichos rasgos del universo dramático de Cepeda, mediante la incorporación de las escenas arge-

66. Cuyo texto, recordemos, podemos fechar hacia 1587-1593 por su estructura en tres actos, el rango que aportan los contratos en la copia manuscrita y la noticia de representación conservada, como hemos visto al inicio de este artículo, lo que encaja con la ya estudiada versificación estrófica.

67. Fernández Rodríguez, 2019a, pp. 117-121.

68. O similitudes de estructura dramática, pues tanto en *Las burlas y enredos de Benito* como en *El amigo enemigo* los sucesivos enredos de un personaje —Benito/Troila y Corfú respectivamente— se plantean a partir de la mitad del segundo acto en adelante. Queda para un futuro trabajo analizar con más detalle cómo encajan la construcción de personajes, el ritmo escénico, los motivos dramáticos y otros rasgos de índole teatral y literaria en el corpus cepedesco.

69. Para un resumen detallado de la obra, véase ARTELOPE (Oleza *et al.*, 2012).

70. El rey de Portugal había galanteado bajo otra identidad a la princesa de Francia, pero mató a su hermano en un duelo nocturno, motivo por el que el rey de Francia declaró que solo se casaría con su hija quien entregara al asesino de su hijo. La ubicación geográfica (Francia-España-Portugal) de este drama reproduce más fielmente la fuente de Cinzio. *El rey fingido* despliega otro recurso caro a Cepeda, el trueque de identidades (Arata, 1991, p. 14), solo que aquí con un tono más próximo al drama que a la comedia.

linas en la segunda mitad del primer acto y, sobre todo, la creación del personaje que da título a la obra, el enredador paje Benito, alter ego de la dama donaire Troíla. Estas innovaciones —sobre las que llamó la atención Morby—, unidas a la dudosa autoría de la pieza, generaban «fascinating problems» en relación con la comedia de Lope *El favor agradecido*⁷¹. Esta obra utiliza como fuente la misma *novella* de Cinzio⁷², aprovecha elementos descartados por Cepeda (por ejemplo, el cerco de la ciudad de la princesa por parte de un pretendiente extranjero, derrotado por el protagonista encubierto) e incorpora sus propias innovaciones (por ejemplo, la presencia de varios pretendientes de la princesa, los cuales afirman en el tercer acto haber encontrado y matado al asesino de su prometido)⁷³. Pero, como advirtió Morby, entre estas innovaciones figuran elementos que sugieren una relación directa con *Las burlas y enredos de Benito*, sobre todo en dos puntos: la llegada del protagonista a Argel y el hecho de que lo siga por amores una dama argelina disfrazada de hombre, que acaba convirtiéndose al cristianismo al final de la obra. Esta no es una dama donaire al estilo de la Troíla/Benito de Cepeda, pues Lope recurre a un criado gracioso para el componente cómico de *El favor agradecido*, pero estos paralelismos (y otros, como dos coincidencias onomásticas) son demasiado próximos como para suponer una génesis independiente. Morby señaló cómo el autógrafo de *El favor agradecido* está fechado en diciembre de 1593 en Alba de Tormes (aunque quizá la fecha no sea de mano del Fénix), por lo que es posterior a *Las burlas y enredos de Benito*. El estudioso veía en esta segunda pieza una mejor adaptación de la *novella* de Cinzio, pero le causaba perplejidad suponer que un dramaturgo como Lope pudiera tener una doble inspiración, la obra de Cinzio y *Las burlas y enredos de Benito*, por lo que especuló con que esta pudo ser una comedia de Lope muy deturpada por copistas o que la fecha de *El favor agradecido* fuera errónea. Años más tarde, en su edición de *El favor agradecido*, Donald McGrady, que no creía que la pieza representada en julio de 1593 hubiera de corresponderse necesariamente con *Las burlas y enredos de Benito*, opinaba que el autor de esta pieza hubo de basarse en *El favor agradecido*, y no al revés⁷⁴.

71. Morby, 1942, p. 325.

72. A este respecto, no podemos dejar de mencionar que, tal y como descubrió Daniele Crivellari (2021), un ejemplar de la traducción de los *Hecatommithi* a cargo de Vozmediano conservado en la BNE lleva indicaciones manuscritas muy interesantes: destacamos, en particular, la palabra «representada» que una mano del siglo XVII escribió junto a dos de las novelas, una de ellas la primera de la segunda década, justamente la que nos interesa. Dado que Lope posee dos comedias basadas en sendas novelas marcadas como «representadas» (una de ellas es *El favor agradecido*), Crivellari supuso con buenas razones que esas indicaciones podrían referirse al Fénix (2021, p. 14). Cabría asimismo preguntarse si, en el caso de la primera novela de la segunda década, *Las burlas y enredos de Benito* no estaría también en la mente del misterioso anotador.

73. Para un estudio detenido de *El favor agradecido* en relación con la *novella* de Cinzio, es imprescindible acudir a Restá, 2021.

74. McGrady, en su ed. de *El favor agradecido*, pp. 10-11. El estudioso aduce para ello el título distinto que lleva la comedia en la noticia de representación de 1593 (*Los enredos de Benitillo*), pero ya sabemos que el manuscrito de la BNE recupera el diminutivo en el título (*Las burlas de Benitico*).

En realidad, ahora podemos afirmar que Cepeda y Lope fueron dos dramaturgos que estuvieron muy atentos a lo que cada uno escribía al menos durante la década final del siglo xvi. La más que probable autoría de Cepeda de *Las burlas y enredos de Benito* y su relación con *El favor agradecido* apuntan a que el Fénix conoció esta comedia del sevillano y que aprovechó alguna de las ideas dramáticas de Cepeda para su propia adaptación de la *novella* de Cinzio. Quizá no fue el único caso en que la dirección de la influencia fuera de Cepeda a Lope. Daniel Fernández Rodríguez ha llamado la atención acerca de las semejanzas dramáticas, temáticas y onomásticas entre *La española*, de Cepeda, y *Jorge Toledano*, de Lope, que invitan a suponer algún tipo de imitación⁷⁵; en este caso solo tenemos clara la fecha de la comedia de Lope, escrita entre 1595 y 1596, mientras que la de Cepeda podría ser tanto anterior como posterior por razones métricas. A estos dos casos deberíamos añadir un probable tercer ejemplo de *imitatio* Cepeda-Lope (o Lope-Cepeda). Si, como ha indicado Germán Vega y avalan nuestras primeras calas críticas⁷⁶, el texto de *El lacayo fingido* que ha llegado hasta nosotros es en realidad obra de Cepeda, podemos hipotetizar algún tipo de conexión con la comedia homónima de Lope, hoy perdida y que figura en la lista de la primera edición de *El peregrino en su patria*. Sabemos que *El lacayo fingido* de Cepeda debió de escribirse con posterioridad a la primavera de 1599 porque en ella se mencionan las dobles bodas reales que se celebraron en Valencia. La pieza homónima de Lope figura al inicio del listado de *El peregrino en su patria*, entre un grupo de comedias hoy perdidas y de las que desconocemos qué compañía teatral las estrenó⁷⁷, de manera que es imposible determinar su fecha de composición ni el sentido de la influencia en este caso concreto: que la hubo parece bastante evidente ante la coincidencia de los títulos.

La luz que la estilometría, la métrica y la ortología arrojan sobre la autoría de *Las burlas y enredos de Benito* confirma cómo, al menos en una ocasión, fue Lope, el gran Lope, quien halló inspiración en el sevillano⁷⁸. Tal vez sea este el mejor elogio posible, que debe sumarse a las referencias entusiastas a Cepeda de coetáneos como Cervantes o Rojas Villandrando. La ampliación, sugerida en primer término por la estilometría, del corpus dramático conservado de Cepeda, que esperamos confirmar en un futuro trabajo dedicado a las piezas que quedan pendientes de un estudio más detallado, refuerza la necesidad de atender estas conexiones entre Cepeda y Lope, así como de reevaluar la importancia de la obra del dramaturgo sevillano. Olvidado durante tanto tiempo por la crítica, en las últimas décadas ha emergido como una figura significativa en el panorama teatral de la primera generación barroca y como un ingenio cuya producción pervivió entre los aficionados teatrales décadas después de su estreno⁷⁹. Si tanto *Las burlas y enredos de Benito* como *El lacayo fingido* son obra de Cepeda, estas dos comedias acompañaron sin problema los versos dramáticos de Lope y Góngora como parte de *Cuatro co-*

75. Fernández Rodríguez, 2019b.

76. Vega García-Luengos, 2021, pp. 99-100.

77. Fernández Rodríguez, 2014, pp. 307-308.

78. García-Reidy (2022, p. 426) ha hipotetizado otro posible eco entre Cepeda y Lope a partir de un nuevo testimonio manuscrito de *La española*.

79. García-Reidy, 2022.

medias de diversos autores. No es mala compañía. El silencio autorial sufrido por Cepeda debido a las prácticas teatrales y editoriales de la Alta Edad Moderna se le repara, ya entrado el siglo XXI, gracias a la investigación filológica y a las herramientas digitales. Nunca es tarde si la dicha es buena.

BIBLIOGRAFÍA

- Arata, Stefano, «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr. CaO*, 4, 1991, pp. 3-15.
- Arata, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2, 1996, pp. 7-23.
- Arjona, José H., «The Use of Autorhymes in the XVIIth Century Comedia», *Hispanic Review*, 21.4, 1953, pp. 273-301.
- Arjona, José H., «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, 23.2, 1955, pp. 108-128.
- Arjona, José H., «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of Doubtful Comedias», *Hispanic Review*, 24.4, 1956, pp. 290-305.
- Arjona, José H., «Ten Plays Attributed to Lope de Vega», *Hispanic Review*, 28.4, 1960, pp. 319-340.
- Badía Herrera, Josefa, «Un drama genealógico de finales del XVI: *Don Alonso Pérez de Guzmán, progenitor de los excelentísimos duques de Medina*», en *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. Josefa Badía y Luz C. Souto, València, Anejos de *Diablotexto Digital*, 5, 2020, pp. 192-204.
- Bruerton, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10.3-4, 1956, pp. 337-364.
- Cotarelo, Emilio (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos», 1917, tomo IV.
- Crivellari, Daniele, «Un caso de reescritura giraldiana en el primer Lope: *La infanta desesperada*, entre adaptación y autobiografismo», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 2021, pp. 9-32.
- Cuéllar, Álvaro, y Vega García-Luengos, Germán, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2023, en línea, <http://etso.es>.
- Fernández Nieto, Manuel, *Vida y obra de Alonso Remón*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1973.
- Fernández Rodríguez, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 277-314.

- Fernández Rodríguez, Daniel, «Sobre la autoría de tres obras "de Cepeda", famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva», *Bulletin of the Comediantes*, 68.2, 2016, pp. 46-70.
- Fernández Rodríguez, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2019a.
- Fernández Rodríguez, Daniel, «La española, de Cepeda, y Jorge Toledano, de Lope de Vega: moras y cautivos, ecos y reescrituras», *Neophilologus*, 103.2, 2019b, pp. 207-221.
- 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 Valls, Teresa, et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa, et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, 2022, en línea, <http://catcom.uv.es>.
- García-Bermejo Giner, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- García-Reidy, Alejandro, «El cortesano embustero, una supuesta comedia olvidada de Lope de Vega, y La española, de Cepeda», *Revista de Filología Española*, 102.2, 2022, pp. 407-432.
- Greer, Margaret, García-Reidy, Alejandro, et al., *MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales*, 2022, en línea, <http://manos.net>.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.
- Morby, Edwin S., «Gli Ecatommiti, El favor agradecido and Las burlas y enredos de Benito», *Hispanic Review*, 10.4, 1942, pp. 325-328.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Los enredos de Martín, "compuesta por Cepeda", y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 589-601.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambra, Los enredos de Martín, "compuesta por Cepeda"», en *Filologia e critica nella modernità letteraria. Studi in onore di Renzo Cremante*, ed. Andrea Battistini, Arnaldo Bruni e Irene Romera Pintor, Bolonia, CLUEB, 2012, pp. 11-31.
- Oleza, Joan, et al., *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTE-LOPE, 2012, en línea, <http://artelope.uv.es>.

- Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- Poesse, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana University, 1949.
- Rennert, Hugo A., «Notes on the Chronology of the Spanish Drama», *Modern Language Review*, 2, 1906-1907, pp. 331-341.
- Resta, Ilaria, «*El favor agradecido* de Lope: una adaptación giraldiana», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 2021, pp. 153-177.
- Resta, Ilaria, y González Ramírez, David, «La recepción de los *Hecatommithi* de Giraldo Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones», *Bulletin of the Comediantes*, 68.1, 2016, pp. 103-129.
- Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.
- Ruiz Urbón, Cristina, *Aplicación de los fundamentos de la Lingüística forense a los estudios de autoría literaria: «La cárcel de Sevilla» y «Los romances», dos entremeses atribuidos a Miguel de Cervantes Saavedra*, tesis doctoral inédita, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2022.
- Vega, Lope de, *El favor agradecido*, ed. Donald McGrady, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2013.
- Vega García-Luengos, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, pp. 91-108.
- Wilson, William E., «On the Authorship of *Las burlas y enredos de Benito*», *Bulletin of the Comediantes*, 13.1, 1961, pp. 11-13.