

Nobleza y comedia genealógica: *La paciencia en la fortuna*

Jorge Ferreira Barrocal
Universidad de Valladolid
jorge48@hotmail.es

Palabras clave:

Cerda. Moncada. Licencias de representación. Comedia genealógica. Tomás Gracián Dantisco.

Resumen:

Este trabajo tiene por objeto someter a examen la comedia titulada *La paciencia en la fortuna*, una obra teatral aprobada en 1615 cuya autoría se ha atribuido recientemente a Lope de Vega. En nuestro estudio analizaremos, entre otros aspectos, materias tan relevantes como la tradición textual, la censura, el género, las circunstancias históricas, el encomio de dos familias nobles y la posibilidad de que esta comedia hubiera sido escrita por encargo. Asimismo, examinaremos la métrica y ofreceremos una nueva hipótesis de autoría.

Aristocracy and genealogical comedy: *La paciencia en la fortuna*

Keywords:

Cerda. Moncada. Licenses for performing. Genealogical comedy. Tomás Gracián Dantisco.

Abstract:

The aim of this investigation is to analyse the comedy *La paciencia en la fortuna*, a play released in 1615 whose authorship has been recently linked to Lope de Vega. In this article, we will take into consideration, among other aspects, such relevant subjects as textual tradition, censorship, genre, historical circumstances, the praise of two noble families and the possibility of have been demanded. Moreover, we will study the meter and the authorship, offering a new hypothesis.

TESTIMONIOS

La paciencia en la fortuna es una comedia anónima del siglo XVII citada por vez primera en el catálogo de Juan Isidro Fajardo [1716], donde el estudioso únicamente indica que había sido adquirida por el librero de la Red de San Luis, y que el título incluía los nombres de dos prestigiosas casas nobiliarias: Cerdas y Moncadas. No muchos años más tarde, Medel del Castillo hace referencia nuevamente a la comedia impresa, prestando también atención a los posibles títulos de la misma: «Cerdas, y Moncadas» [1735: 165] y «Paciencia en la Fortuna» [1735: 222]. En los últimos años de la centuria, el dramaturgo Vicente García de la Huerta citaba un título que recogía los apellidos de ambos linajes [1785: 40].

A pesar de las noticias dadas por los estudiosos del siglo XVIII acerca de la existencia de varios impresos, a día de hoy no los hemos encontrado, y solo contamos con la presencia de dos testimonios. El primero de ellos es un códice descubierto por La Barrera a mediados del siglo XIX, con los mismos rótulos que los impresos aludidos anteriormente, pero añade nuevos datos sin perder de vista a los catálogos precedentes: «Manuscrito con la licencia de 1615, en la biblioteca de Osuna. Consta anónima en el Catálogo de Huerta» [1860: 535]. Este códice, con signatura 16.459, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España, ya que la colección fue vendida por su propietario en el año 1844 [Lilao, 2015: 35-36]. Posteriormente, el hispanista Antonio Restori descubre un segundo manuscrito localizado en la biblioteca Palatina de Parma, escrito de un modo diferente a partir de la tercera jornada, aunque por la misma mano [1893: 143].

En resumen, el principal problema de la tradición textual de la comedia radica en el título, porque estudiosos como García de la Huerta o La Barrera creyeron en la posible existencia de dos piezas diferentes. En contrapartida, Restori piensa que todos los rótulos indicados se corresponden con la misma comedia: «I cataloghi poi citano un'altra commedia anonima intitolata Los Cerdas y Moncadas; io sospetto che sia la



medesima commedia, poiché questa finisce così...» [1893: 143]. Paz y Melia [1934] apoya la tesis de Restori y rechaza las sospechas de los eruditos de los siglos XVIII y XIX, que apuntaban a dos obras distintas. Todas las menciones realizadas de los impresos y los manuscritos de la comedia fueron sintetizadas por Urzáiz en su catálogo:

La paciencia en la fortuna. Citada por La Barrera 570, como manuscrita en un códice de 1615, de Osuna; Restori (1893) localizó en Parma un códice de la primera mitad del XVII, y creía que podía ser la misma que Los Cerdás y Moncadas, título citado por La Barrera (535); García de la Huerta citaba una suelta [2002: 109].

En los últimos estudios de la obra, se habla del origen de la redacción del manuscrito de Parma [Cacho, 2009: 109],¹ en el que intervienen tres manos según la profesora Margaret Greer, aunque otros investigadores sugieren la posibilidad de una cuarta mano [Gómez Martos, 2019: 59]. En cuanto al manuscrito de Madrid, el proyecto de *Manos Teatrales* ofrece información sobre una interesante técnica compositiva de versos parciales, como muestran los cambios de tinta entre el principio y el final de los versos, en los que la primera palabra marca un espacio completado a posteriori por una mano diferente.² La base de datos dirigida por Greer considera que fue un único copista el artífice de la redacción del manuscrito, «con la posible excepción de algunos versos entrados en las márgenes, ff. 1r, 4v, 5v, un trozo para “música”, en el folio 9v, y posiblemente el texto en f. 34r» [2016].

¹ Algunos de los datos del códice de Parma son indicados por M^a Teresa Cacho: «Siglo XVII. 56 hojas. Foliación antigua. En blanco, 19, 35 v., 55, 56v. Cortada a veces la primera línea de los versos. En h. 56 el reparto. 211 x 153 mm. [¿Autógrafa?]]» [2009: 109-110].

² Proyecto ciberpaleográfico (dir. Margaret Greer) cuya finalidad consiste en detectar y sistematizar a todos los copistas que intervinieron en las diferentes obras del teatro áureo. Ver <https://manos.net/?locale=es>



ACTORES, COMPAÑÍAS Y REPRESENTACIÓN

Esta obra presenta un gran número de cuestiones sin resolver, así como una serie de datos que nos permiten deducir el entorno de la obra y el contexto de su representación. Por tanto, cobra importancia el elenco de actores, cuyos años de actividad facilitan la localización y la contextualización sociohistórica del drama.

Conservamos el reparto de los actores del manuscrito de Parma, en el que figuran los siguientes nombres: Luis de Estrada, Carlos [¿Martel?], Juan González, Pedro Pérez, Cuevas, [¿Alonso Díaz?] Navarrete, [¿Cristóbal de?] Berrio, [¿Jerónimo?] Velasco, [¿Agustín de?] Cáceres, Barrionuevo y Juan Mazana. Teresa Ferrer [2008] piensa que el reparto pertenece a una mano diferente, y Antonio Restori aporta algunos datos sobre la vida y la carrera dramática de los intérpretes:

Sono attori intorno la metà del secolo XVII: Navarrete recitava già Madrid nel 1627; Velasco è forse marito, o figlio, della famosa Mariana de Velasco de la Candada; Pedro Perez è forse lo stesso che nel 1661 era segundo galan nella compagnia di A. Escamilla. Gli altri compagno qui per la prima volta [1893: 143].

El proyecto DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*) de Teresa Ferrer ofrece información de los actores Berrio, Cáceres y Barrionuevo, vinculados con las compañías teatrales de Jerónimo Sánchez y Pacheco. De estos tres intérpretes tenemos noticias biográficas, puesto que conocemos sus partidas matrimoniales y el nombre de sus hijos. El más importante para nuestro estudio es el de Berrio, porque fue contratado por la compañía de Pacheco, cuya actividad se circunscribe entre las ciudades de Zaragoza y Barcelona, enclaves fundamentales de la Corona de Aragón relacionados con el linaje de los Moncada, como veremos más adelante. El proyecto *Manos Teatrales* analiza también el reparto de los actores, y dice lo siguiente al respecto:



Un número sigue a cada nombre y al final se da un total de 62, aunque en realidad las cifras suman 63. Al recoger el listado damos cuenta del número que hay al lado de cada nombre. Se trata probablemente de un listado de pagos hechos en reales con motivo de alguna representación. Los datos de los que disponemos no nos permiten identificar con seguridad a la mayoría de estos actores. Varios de ellos coincidieron en Sevilla para las fiestas del Corpus de 1639 como miembros de las compañías de Pedro de la Rosa y Antonio García de Prado, pero es imposible determinar la fecha exacta de este listado ni la compañía a la que pertenecieron. Sabemos que Juan Mazana falleció en algún momento de 1644, por lo que el listado sería anterior a esta fecha [*Manos Teatrales*].³

Greer añade dos nuevas compañías, pero el dato más importante que ofrece es el año del fallecimiento del actor Juan Mazana, que marca el *terminus ante quem* de la representación [Gómez Martos, 2019: 59]. Con todo, otros elementos que debemos tener en cuenta para la datación de la obra son las licencias del manuscrito de la Biblioteca Nacional, que fueron dadas en Valencia el día 31 de enero de 1615 y en Madrid el día 9 de septiembre de ese mismo año [Paz y Melia, 1934: 411]. Ferrer [2008] asocia las licencias con las compañías de Francisco Hernández Galindo y de Pedro Cerezo de Guevara, aunque no se pueden establecer relaciones entre los actores del reparto del manuscrito de Parma y estas compañías.

Los nexos que existen entre las licencias y los *autores de comedias* de los que habla Ferrer han sido estudiados de manera pormenorizada por Gómez Martos, quien habla de una actividad teatral monopolizada en la ciudad de Valencia entre el 22 de enero y el 7 de junio de 1615 por parte de ambas compañías, que hicieron un total de 68 representaciones en esos meses. Con estos datos, no podemos deducir cuál de las dos compañías tenía los derechos de representación, pero sí sabemos que estos *autores de comedias* empezaron a representar sus obras en la ciudad en unas fechas muy cercanas a la de la primera licencia [2019: 62].

Además, tanto la compañía de Hernández Galindo como la de Pedro Cerezo serían las responsables de la puesta en escena de la comedia en Madrid, porque ambos «in July 1614 [...] signed a year-long contract to

³ Ver <https://manos.net/performances/64-paciencia-la-en-la-fortuna>



form part of Andrés de Claramonte's theatrical company, which was one of the twelve companies authorized by the Council of Castile to act in the city of Madrid in 1615» [Gómez Martos, 2019: 62].

Por tanto, las fechas que localizan a la obra en su contexto se corresponden con las de las licencias de representación (1615) y con la de la muerte del actor Juan Mazana (1644), esto es, un periodo comprendido entre los últimos años del reinado de Felipe III (1598-1621) y la primera mitad del mandato de Felipe IV (1621-1665). Sin embargo, podemos ofrecer todavía una información más precisa sobre los años de representación de la comedia, porque se sabe que esta obra fue llevada a los escenarios en Viana en el año 1623 por la compañía de Hernández Galindo con motivo de la celebración de la Asunción de la Virgen María, el 15 de agosto. Esta compañía, según Gómez Martos, fue contratada por la Iglesia de Santa María para la representación de tres obras, entre las cuales se incluía nuestra comedia [2019: 63].⁴

En cuanto a la antigüedad de los dos manuscritos, el investigador piensa que el códice de Parma puede ser anterior porque incluye a un niño actor representando al hijo del protagonista, una situación muy poco frecuente en la tradición dramática española, a diferencia de la inglesa. Una excepción sería la compañía de Baltasar de Pinedo, cuyo hijo interpretaba papeles de niños a comienzos del siglo XVII [Wilder, 1953: 19-25].

En lo respectivo a los lugares de representación, la obra pudo haber sido llevada a la escena en espacios públicos como el corral de La Olivera de Valencia, aunque la exaltación que se hace de los linajes de los Cerda y Moncada invita a pensar en representaciones cortesanas, cuya privacidad impide un conocimiento exacto de este tipo de celebraciones, a pesar de la frecuencia con la que fueron realizadas en los Siglos de Oro [Gómez Martos, 2019: 66].

⁴ Gómez Martos también habla de representaciones en Tudela y en el sur de Francia a partir del año 1624 [2019: 64].



ARGUMENTO

La comedia comienza con la llegada de unos caballeros de ascendencia navarro-francesa al lugar de residencia de Gastón de Moncada y Violante de la Cerda, un palacio de la localidad de Fréscano. Ante la pobreza de los prófugos, el noble aragonés decide hospedar a los hermanos Juan y Manrique, invitados también a las bodas de los criados María y Bernardo, celebradas en el mismo lugar. Al mismo tiempo, el Rey Pedro de Aragón se ha desplazado de Zaragoza con los caballeros don Vasco y don Martín para practicar el ejercicio de la caza, y con motivo del estruendo y la algarabía generados por las nupcias, el monarca decide acercarse al edificio. Una vez allí, don Pedro se enamora perdidamente de Violante, y lleva a cabo diferentes acciones para conseguir a la mujer, como solicitar colaboración al caballero don Martín o sobornar al marido de la Duquesa castellana. Sin embargo, todas las respuestas de la mujer de don Gastón son negativas, por lo que el déspota aragonés se ve obligado a invadir las posesiones del Senescal con un ejército de tres mil soldados acompañados por el Gobernador, que anunciará la confiscación de todos los bienes de don Gastón. Asimismo, el Almirante será encerrado junto al lacayo Pantoja en una torre, si bien más tarde ambos son desterrados de forma definitiva de la Corona de Aragón. Con todo, el Rey no cesa en su intento de conquistar a doña Violante, y Bernardo traza un ingenioso plan que consistía en hacer pasar a la criada María por la gentil mujer, con el propósito de preservar el honor de doña Violante. Consumado el engaño en el aposento del Rey, este decide conceder cualquier merced a don Manrique, al que le bastaba únicamente con la firma del monarca en un misterioso papel. Finalmente, se descubre que esa firma implicaba la inviolabilidad jurídica de Manrique ante cualquier falta cometida, y por ello confiesa al Rey el ardid de la cámara, generando en él un impacto tan grande que decide perdonar a todos los personajes presentes en la escena final y restituir los títulos a Gastón de Moncada, Almirante y Senescal de la Corona de Aragón.



COMEDIA GENEALÓGICA

La paciencia en la fortuna es una comedia genealógica pergeñada para encomiar la familia castellana de los Cerda (o Cerdá) y el linaje de los Moncada, y según Teresa Ferrer [1993], el género al que pertenece tiene su origen en fastos medievales de carácter entremesil dedicados a la exaltación de hechos políticos, cuyo argumento y aparato espectacular se desarrollaron hasta el punto de crear las primeras piezas de circunstancias políticas, antecedentes de los dramas barrocos de propaganda política, aunque no solo fueron los hechos políticos los ejes argumentales, ya que también se celebraron hazañas bélicas o asuntos de índole cortesana. De la época renacentista conviene recordar «*La exhortação da guerra* de Gil Vicente, *La Trophæa* de Torres Naharro, las *Coplas por la prisión del Rey de Francia*, de Andrés Ortiz, la *Égloga* de Francisco de Madrid, o la *Farsa para celebrar la paz de Cambray*, de Hernán López de Yanguas...» [Oleza, 2013: 51].

Sin embargo, no será hasta el siglo XIX cuando Marcelino Menéndez Pelayo incluya este tipo de comedias en un grupo de dramas cultivados por Lope conocidos como «Crónicas y leyendas dramáticas de España», cuyo núcleo compositivo reside en nobiliarios o en crónicas genealógicas. No obstante, ya desde los tiempos de don Marcelino hubo grandes problemas para la delimitación del género relacionados con la verdad histórica de las comedias, cuya transgresión provocó el desprecio del santanderino, y por consiguiente, una serie de connotaciones peyorativas motivadas principalmente por el escaso grado de verosimilitud, así como por la falta de correspondencia entre las fuentes y la materia narrada [Ferrer, 2001]. En resumidas cuentas, los principales obstáculos para definir con rigor a las comedias genealógicas se debieron al conocido enfrentamiento de los conceptos de historia y poesía postulados por Aristóteles en la *Poética* (siglo IV a. C), resuelto por Teresa Ferrer con la inclusión de características específicas y concretas:



1. Están basadas en una leyenda genealógica más o menos verídica atribuida al origen de un linaje (*Los Tellos de Meneses*), o al origen de un apellido (*La corona merecida*, *Los Porceles de Murcia*) o al origen del blasón de una familia (*El caballero del Sacramento* o *Blasón de los Moncadas*).
2. O exaltan las hazañas del fundador de un linaje (*El primer Fajardo*).
3. O exaltan la hazaña o hazañas de un miembro destacado dentro de un linaje (*El valiente Céspedes*), que no tiene por qué ser remoto, y que puede ser incluso contemporáneo de Lope (*La nueva victoria de don Gonzalo*).
4. O dramatizan un caso admirable o curioso sucedido en el seno de una familia (*La desdichada Estefanía*). Lo habitual es que ese caso admirable tenga un carácter novelesco, y aunque el autor aproveche para llevar a cabo la exaltación de la genealogía familiar en algunos parlamentos, esta no adquiere el carácter dominante que posee en otras de las obras del grupo [2001: 17].

Como podemos ver, las propiedades expuestas son complementarias y la ausencia de alguna de ellas no excluye la condición genealógica de la comedia, pero estas características se basan en las fuentes, cuando son los roles específicos y los conflictos del drama los verdaderos elementos diferenciadores del género. Atendiendo a estos conflictos, Teresa Ferrer [2001: 19-51] propone cinco tipos de comedias genealógicas, cuyas características examinaremos brevemente para identificar el género de nuestra comedia.

El primer grupo lo constituyen los llamados *dramas de hazañas militares*, contruidos «sobre un proceso de mejora social del protagonista, fundado en la exhibición de las hazañas bélicas que le valen el reconocimiento y recompensa por parte de la Corona, en forma de títulos, blasones...» [Ferrer, 2004: 167], y el hecho bélico ensalzado es protagonizado por un miembro de la familia.⁵ En *La paciencia en la fortuna* se mencionan hechos militares cuyo origen desconocemos, como la entrada en Teruel del ejército de Pedro de Aragón (acto II) o la batalla de Tortosa, de la que sale victorioso el hermano de Manrique (acto III), pero no se relacionan en ningún momento con el linaje de los Cerda o Moncada, razón

⁵ Las comedias más destacables de este subgrupo son *El blasón de los Chaves de Villalba* (1599), *Lanza por lanza, la de don Luis de Almanza* (1590-1604), *La varona castellana* (1599), sobre el origen del apellido Varona, *La Contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (1600), *Los Ramírez de Arellano* (1597-1608; 1604-1608), *El primer Fajardo* (1610-12) o *El valiente Céspedes* (1612-15). Ver Ferrer, 2001: 19-31.



por la que descartamos este primer género, dado que su característica principal no se identifica con el conflicto central de *La paciencia*.

La segunda clase son los *dramas de la privanza*, piezas teatrales en las que se presenta una acción desarrollada siempre en los palacios y en los salones de la corte hispánica, con nobles que luchan por obtener el favor real en unas circunstancias caracterizadas por la envidia, la fortuna o los arbitrios del azar [Ferrer, 2004: 168]. Algunas de las comedias más importantes de esta sección son *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603), *La fortuna merecida* (1604-1608), *Las cuentas del Gran Capitán* (1614-1619) y *Los Vargas de Castilla*, y solo nos detendremos en la segunda de ellas por las similitudes tan llamativas que comparte con *La paciencia en la fortuna*, si bien atenderemos de una forma muy breve a *Los Vargas de Castilla*, dada la inclusión de un linaje aparecido en la comedia. Así, en *La fortuna merecida*, Lope utiliza la historia del valido de Alfonso XI, Álvar Núñez, a quien concede importantes mercedes como el Condado de Trastámara, pero al que acaba ejecutando por delito de traición, según cuentan las crónicas. El tópico de la fortuna, junto al de la envidia, juega un papel fundamental en esta comedia, porque son las principales responsables de la caída del privado en la corte. Esta obra revela en parte las estrategias que siguió Lope para la composición de este tipo de dramas, porque utiliza el personaje de Álvaro Núñez como álgter ego del conde de Lemos, sobrino y yerno de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. De esta forma, Lope encomia a los linajes de las nobles familias que aparecen en la obra y los relaciona con el valido del Rey Felipe III: el Duque de Lerma. Francisco Gómez Martos relaciona asimismo este drama con la comedia que estamos estudiando por la semejanza de los títulos, ya que ambas contienen la palabra «fortuna» [2019: 74].

Igualmente, *Los Vargas de Castilla* es una obra que resulta de gran importancia en relación con *La paciencia*, porque aparece un noble llamado Álvaro de Moncada que muestra recelo ante la protección recibida por el protagonista don Tello del Rey aragonés, cuya valía es reconocida por este



monarca y por el Rey Enrique IV. En consecuencia, la presencia de un Moncada puede sugerir una relación entre el autor del drama y el autor de nuestra comedia, en un intento de alabar a la familia de los Moncada.

La paciencia en la fortuna muestra el ascenso del caballero navarro Manrique en la corte zaragozana del Rey don Pedro, en detrimento de Gastón de Moncada, al que se le arrebatan todos los títulos y posesiones. A lo largo de la comedia, Manrique ejecuta todas las órdenes del Rey para mantener su condición de favorito, pero no existe una intriga palaciega, puesto que nadie envidia los bienes de Gastón ni se maquinan planes para derrocarlo, sino que el cambio de su estado responde directamente a una decisión particular del monarca. Por tanto, consideramos que *La paciencia* comparte algunos componentes genéricos con los *dramas de la privanza* como la promoción de un noble en el seno de la corte o la importancia del espacio palaciego, pero el conflicto central no se corresponde con una pugna nobiliaria por el favor del Rey. Como consecuencia, podemos afirmar la existencia de una serie de concomitancias relevantes con nuestro drama, pero debemos seguir explorando los otros tipos de comedias genealógicas para definir con exactitud el género de *La paciencia en la fortuna*.

Los dramas de la identidad real perdida ocupan el tercer lugar de la clasificación, y en ellos se representa «un conflicto generado por la ocultación de identidad del protagonista» [Ferrer, 2001: 36], al que se subordinan el resto de tramas y conflictos. Son comedias significativas *Los Benavides* (1600), *Los Prados de León* (1597-1608; prob. 1604-06) y *Los Tellos de Meneses I* (1620-28), que comparten la revelación de una identidad desconocida. En *La paciencia* contamos con un problema identitario, puesto que Bernardo disfraza a su esposa María como la Duquesa para evitar el encuentro del Rey con doña Violante, pero finalmente se descubre que la mujer encerrada en el aposento era la Reina doña María de Aragón, lo cual genera el asombro de don Pedro. Con todo, y a pesar de la importancia de este descubrimiento para la resolución de la comedia, no podemos considerar a *La paciencia* como un *drama de la*



identidad real perdida, dado que esta última situación se trata de un hecho secundario y coyuntural que no representa el conflicto principal del drama.

La siguiente clase de comedia genealógica está formada por los *dramas de la honra*, integrados por *La corona merecida* (1603), *La desdichada Estefanía* (1604), y *La Paloma de Toledo*,⁶ una comedia de autoría dudosa recientemente situada en la esfera de Lope de Vega, quien pudo haber diseñado la *traza* de la obra.⁷ Como señala Ferrer, este tipo de dramas se centran en la defensa de la castidad de la mujer frente a las agresiones del varón, y añade que el conflicto principal desencadena otros relacionados con «la fidelidad y respeto al monarca por encima de los intereses particulares» [2001: 41]. De estas tres comedias, resumiremos el argumento de *La Paloma de Toledo* por los importantes paralelismos que muestran con nuestra comedia. En esta obra, Juan II de Castilla se enamora de Violante, conocida como «la paloma de Toledo», y transmite su situación al valido Alonso Palomeque y a su consejero Fernán Pérez de Guzmán. Sin embargo, el amante de Violante es don Juan de Guzmán, hijo del consejero real, por lo que don Fernán tiene que optar por la lealtad al Rey o por el amor a su hijo, esto es, la disyuntiva del deber y los intereses particulares. Fernán Pérez se presenta en la casa de doña Violante con un hombre embozado en una capa, y la «paloma de Toledo» cree que la persona oculta es el amado don Juan, pero cuando el Rey se descubre, Violante reacciona con desdén. Al tiempo, aparecen Alonso Palomeque (hermano de Violante) y el criado Galván, generándose un conflicto violento que desemboca en el duelo mantenido por don Juan y don Alonso en la segunda jornada. No obstante, don Fernán Pérez de Guzmán consigue mediar entre ambas partes,

⁶ En la base de datos *ARTELOPE* se recogen las siguientes observaciones sobre la autoría de la comedia: «Helen I. Moyer (*A Study of the Authenticity of Eight Plays Attributed to Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Virginia, 1976) rechaza la autenticidad de esta obra. Para Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p. 526) probablemente tampoco lo es. Alfredo Rodríguez López-Vázquez “La Estrella de Sevilla y Claramonte”, *Criticón*, 21 (1983), p. 31 apunta que esta obra “coincide métricamente con las características de las comedias de Claramonte”» En <https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=265#caracterizaciones> Fecha de consulta: [07-04-2020].

⁷ Ver Barreda Villafranca, 2019: 24-28.



haciendo referencia a su amistad y a las victorias conseguidas contra los moros en Granada. Posteriormente, don Juan se compromete de manera definitiva con Violante, pero la criada doña Elvira entrega un billete al Rey en el que la hermana de don Alonso citaba al monarca en su balcón. Más tarde, el Rey y don Fernán acuden a la casa de doña Violante y coinciden con don Alonso y don Juan, pero la confusión se resuelve cuando don Fernán alega que los jóvenes estaban buscando al responsable del primer conflicto. Después, doña Violante le da un billete a doña Elvira para enviárselo a don Juan a través del criado Galván. El gracioso entrega por error el billete al Rey, que conoce por primera vez el amor de Violante por don Juan, y Fernán Pérez se ofrece para ejecutar a su propio hijo como prueba de lealtad. Finalmente, el Rey renuncia a sus intenciones y aprueba el enlace matrimonial de don Juan y doña Violante en la casa de su hermano, don Alonso Palomeque [Barreda Villafranca, 2019: 16-19].

Si comparamos nuestro drama con el argumento de esta última comedia, podemos afirmar que *La paciencia en la fortuna* es un *drama de la honra*, porque el conflicto principal lo representa el hostigamiento del Rey don Pedro, sufrido por la Duquesa Violante de la Cerda. Asimismo, este conflicto desencadena muchos otros como el destierro de don Gastón y los criados, la promoción de don Manrique en la corte o la orden de ejecución del pequeño Gastón, generados por la resistencia de Violante y la defensa de su castidad. De la misma forma, encontramos las siguientes similitudes con *La Paloma de Toledo*, tanto en el conflicto como en la distribución de los personajes:

1. Los agraviadores son respectivamente los Reyes Juan II y Pedro IV de Aragón.
2. Las mujeres perseguidas tienen el mismo nombre: Violante.
3. Dos personas cercanas al Rey se debaten entre la fidelidad al monarca y los intereses particulares: don Fernán Pérez de Guzmán y don Manrique.
4. El paralelismo de los enamorados sigue el siguiente esquema:



<i>La Paloma de Toledo</i>	<i>La paciencia en la fortuna</i>
Juan-Violante (señores)	Gastón-Violante (señores)
Galván-Elvira (criados)	Bernardo-María (criados)

5. El deseo de los Reyes implica la deshonra de la Reina.

6. El monarca reconoce su error y aprueba las nupcias de los enamorados.

Por los argumentos esgrimidos, consideramos a *La paciencia en la fortuna* un *drama de la honra*, aunque a continuación examinaremos el último grupo estudiado por Teresa Ferrer [2001] para comprobar si la comedia dedicada a los Cerdas y Moncadas posee alguna propiedad del último tipo de comedia genealógica. A diferencia de los otros subgéneros, esta clase de comedias no recibe un nombre como tal, y su denominación responde a la conjunción de la materia genealógica y género cómico, una mezcla inusual según Teresa Ferrer. Son dramas formulados como comedias, puesto que no tienen la tensión trágica propia de los dramas y se configuran desde una óptica cómica, finalizando la obra con el tópico de las bodas múltiples. En todas ellas, una pareja de amantes es separada por una circunstancia, pero finalmente se produce el reencuentro de los enamorados. Con respecto al resto de comedias genealógicas, el grado de fidelidad a la verdad histórica es menor, y Lope llega incluso a disculparse en la *Parte XIX* (1624) con un miembro de la familia mencionada dentro de una de las comedias de este subtipo. Las tres obras de este último género son *Los Porceles de Murcia* (1604-08), *Los Ponces de Barcelona* (1610-12) y *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes* (1599-1602). En *La paciencia* se produce la separación de don Gastón y doña Violante, y el reencuentro tiene lugar en el palacio de don Pedro de Aragón, pero la historia de amor de los nobles no constituye el conflicto más importante de la comedia genealógica.

En definitiva, de todas las comedias analizadas el conflicto principal más semejante al de nuestra pieza es el de los *dramas de la honra*, dado que la acción central se resume en la obstinación de un monarca por una mujer,



identificados con don Pedro y doña Violante en nuestro caso. No obstante, los límites de los géneros son permeables, y cualquier obra permite la presencia de otra clase de componentes genéricos, como el espacio de los *dramas de la privanza*, cuyas intrigas palaciegas se desarrollan en las cortes de la Corona hispana. Consideramos que las máscaras empleadas por Lope en este último grupo pueden relacionarse considerablemente con las técnicas aplicadas en nuestra comedia para propósitos propagandísticos, como explicaremos en secciones posteriores, y por este motivo nos hemos detenido en la explicación de las comedias principales de este tipo. También se alude a campañas militares como en los *dramas de hazañas militares* y se produce un problema con la identidad de la mujer del aposento del Rey, en recuerdo de los *dramas de la identidad real perdida*, pero no dejan de ser acciones puntuales relegadas a un segundo plano. Además, Gastón y Violante protagonizan la historia de un amor, aunque no llega a alcanzar la importancia que tienen en el último tipo de comedias genealógicas. Como conclusión, otorgamos a *La paciencia* la condición de *drama de la honra*, pero reconociendo la presencia coyuntural de características propias de los otros grupos, y de otros fuera de la clasificación de comedias genealógicas de Ferrer, ya que el hibridismo es un factor común en el terreno de los géneros literarios.

EL ENCOMIO DE LOS LINAJES CERDA Y MONCADA EN TORNO A MEDINACELI: LA POSIBILIDAD DE UN ENCARGO

A pesar del vasto material histórico sobre el que podría haberse sustentado *La paciencia en la fortuna*, la comedia no fue pergeñada para traer a la memoria las hazañas bélicas del Rey o los sucesos más notorios de historia la Corona, sino que fue trazada con el objeto de encomiar y ensalzar la genealogía de los Cerda y Moncada, como se expresa literalmente en el final de la obra:



GASTÓN En lemosina
 lengua halló esta antigua historia
 de Aragón, senado, escrita,
 el que por solo serviros
 buscó tan larga noticia
 del valor de los Moncadas
 y los Cerdas de Castilla,
 y yo que de nuestras faltas
 perdón es justo que os pida
 (vv. 3115-3123)

El siglo XIV es el marco temporal elegido por el autor porque es la fecha del nacimiento del Condado de Medinaceli, la casa señorial sobre la que se edifican las relaciones genealógicas utilizadas en esta comedia, cuyos bastiones serán las familias Cerda y Moncada. El origen del primer linaje parte de Fernando III «el Santo» (1217-1252), quien unificó los reinos de Castilla y León y que logró a su vez la conquista del Valle del Guadalquivir, cuyo primogénito, Alfonso X «el Sabio» (1252-1284), tuvo un hijo que nació con un pelo en el pecho similar al de las crines, por lo que fue bautizado como Fernando de Castilla «el de la Cerda» (1255-1275).

El hijo mayor de Alfonso X muere prematuramente a la edad de veinte años tras una breve regencia, dando lugar a un problema en la línea sucesoria resuelto con la proclamación como Rey de Sancho, hermano del Rey fallecido que utilizó el derecho consuetudinario proporcionado por el Fuero Real [Sánchez González, 1995: 19-20].⁸ Tras una serie de largas guerras protagonizadas por coaliciones internacionales y bandos escindidos, Fernando IV consigue la victoria, y el primogénito de Fernando de la Cerda, don Alfonso, renuncia al trono castellano en Torrellas el 8 de agosto de 1304. Por tanto, de los repartos de bienes, herencias, disposiciones reales y alianzas, nace la casa de «Bearne-de la Cerda» y el Condado de Medinaceli, cuya consagración tendría lugar con las terceras nupcias de Isabel de la Cerda y Bernal de Bearne, primer Conde de Medinaceli desde 1368 por el

⁸ Para explicar la creación del Ducado de Medinaceli debemos reconocer e identificar las bases jurídicas de este proceso, porque en el problema de la sucesión, también se contempló el código de *Las Partidas*, que hubiera otorgado el trono a Alfonso de la Cerda, el hijo mayor de Fernando.



apoyo brindado a Enrique II de Trastámara en la guerra fratricida que mantuvo con Pedro I.⁹

Por otro lado, la Baronía de los Moncada nace en el siglo XI en la Corona de Aragón con Guillén de Moncada (?-1039/1040), cuyos descendientes desempeñaron el cargo de Senescal, una delegación regia de carácter militar que presidía la corte real en tiempos de paz. El año de 1170 es fundamental para la comprensión de las intenciones subyacentes de *La paciencia en la fortuna*, porque se produce la unión de la dinastía de los Moncada y de los vizcondes de Bearne, que más tarde serían condes de Foix, de Bigorre y de Medinaceli [Sánchez González, 2008: 739-740]. El resultado fue la unión de las casas de la Cerda y Moncada, utilizada estratégicamente en la obra con muchos anacronismos que no coinciden con las relaciones atestiguadas por los documentos históricos, pero sí obedecen a objetivos particulares de nuestro autor, buen conocedor de la genealogía nobiliaria de las familias a las que quería ensalzar.

Según Gómez Martos, la selección de la casa de Medinaceli ofrece una última e interesante relación, pergeñada durante el periodo en el que la comedia fue escrita y representada: la conexión de este señorío con el Duque de Lerma (1598-1621), valido del Rey Felipe III, casado con Catalina de la Cerda, hija de Juan de la Cerda, IV Duque de Medinaceli.¹⁰ En el año 1612 tuvo lugar el enlace matrimonial de Juana de la Cerda y Antonio de Aragón y Moncada, VI Duque de Montalto, fraguándose así la unión definitiva de los Cerda y Moncada en el seno de la casa de Medinaceli, a la que sumamos el vínculo con el Duque de Lerma, uno de los actantes políticos más poderosos en la España de los Austrias Menores [2019: 79]. Con todo, no debemos olvidar el hecho de que estas nupcias suponen la segunda de las uniones entre ambas dinastías, puesto que el

⁹ En definitiva, el Condado de Medinaceli surgió de una «merced enriqueña» fortalecida con el matrimonio de Bernal de Bearne e Isabel de la Cerda en 1370.

¹⁰ Medinaceli nace como estado en el siglo XIV, comenzó siendo un Condado con la dinastía Bearne, y se transforma en Ducado en 1479 con Luis IV de la Cerda, Conde V de Medinaceli y Duque I de Medinaceli que se casó con Ana de Navarra y Aragón.



primer nexos se establece en 1370 con el casamiento de Bernardo de Bearne e Isabel de la Cerda, dada la previa incorporación de la familia Moncada al linaje Bearne en el año 1170. En resumidas cuentas, de esta breve semblanza histórica se puede desprender el gran conocimiento histórico que ostentaba el autor de *La paciencia en la fortuna*, quien manipuló las nupcias contraídas en el periodo moderno y en la Edad Media para lisonjear a los núcleos del poder vigentes en los tiempos de representación de la obra, quizá por motivo de un encargo.

Uno de los dramaturgos más representativos de este tipo de prácticas fue Lope de Vega, cuya obra *El premio de la hermosura* fue representada el 3 de noviembre de 1614 en la villa de Lerma por encargo de la Reina Margarita de Austria, aunque fuera alterada sustancialmente para la publicación de la *Parte XVI* de las comedias en 1621, cuya dedicatoria fue dirigida al Conde-Duque de Olivares, valido del nuevo Rey [Ferrer, 1991: 178-196]. Asimismo, en la comedia *Los ramilletes de Madrid* (1618) el Fénix incluyó en el tercer acto la jornada realizada por el Duque de Lerma para acompañar a Ana de Austria hasta la frontera para recibir a Isabel de Borbón, participando en este viaje el Duque de Sessa y el mismo Lope, su secretario [Ferrer, 2008: 128-129].

Si bien es cierto que los dramaturgos usaron algunas de sus obras para su propio beneficio, el Duque de Lerma utilizó la producción artística e intelectual como un medio propagandístico y publicitario para fortalecer su poder, siguiendo la estela de los Médicis en Florencia. De esta manera, el valido y su círculo más íntimo se convirtieron en los grandes mecenas y protectores de las letras, con una literatura cortesana diseñada para las festividades y las celebraciones de la élite.

El gran poder económico y político que llegó a ostentar el Duque de Lerma se sustentó en los matrimonios, los nombramientos y en los fastos cortesanos [Cacho, 2007: 39], entre los que destacamos el bautizo de Felipe IV en Valladolid en 1604, que impresionó a los embajadores más importantes de las diferentes potencias europeas que allí se reunieron, como



cuenta Tomé Pinheiro da Veiga en *Fastiginia*. Con todo, la celebración de estas suntuosas fiestas era insuficiente para las pretensiones del Duque y por ello recurrió al servicio de los escritores para que dieran noticia de este tipo de actividades a través de las crónicas y relaciones, como las *Fiestas de Denia*, escrita por Lope de Vega para celebrar el matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria, acaecido en Valencia el 18 de abril de 1599.

En definitiva, la comedia que fue llamada en su día *Valor de los Cerdas y Moncadas* pudo haber sido una pieza más encargada por el Duque de Lerma con el propósito de reafirmar su posición de poder en los tiempos de los Austrias Menores, si bien pudo satisfacer al mismo tiempo las inquietudes personales del autor de *La paciencia*, deseoso por incorporarse a las redes clientelares de Sandoval y Rojas, de las que quizá pudo beneficiarse.

GRACIÁN DANTISCO Y LOPE: LA LICENCIA DE MADRID

En este apartado examinaremos la segunda licencia de representación del manuscrito de la Biblioteca Nacional, ya que según Marco Presotto, de esta manera podemos conocer los convenios y las estipulaciones que se debían seguir antes de activar la producción espectacular, así como los procesos burocráticos, administrativos y, en definitiva, de control, que todas las comedias debían superar para llegar a los escenarios [2019: 12]. No obstante, utilizaremos la licencia como posible indicio de la autoría del Fénix, dada la sólida relación de amistad mantenida por Lope de Vega y el censor Gracián Dantisco, en la que profundizaremos a continuación. Leemos en la licencia:

Esta comedia intitulada *La paciencia en la fortuna* ha sido otra vez aquí representada y aprobada como está en mi registro, y así se puede tornar a representar y da licencia el señor don Diego López de Salcedo del Consejo Supremo del Rey Nuestro Señor. En Madrid, a 9 de septiembre de 1615. Tomás Gracián Dantisco (rúbrica) (f.56r).



Como podemos ver, este drama es aprobado en segunda instancia por los censores Diego López de Salcedo y Tomás Gracián Dantisco (Valladolid, 1558-Madrid, 1621). Del primero, únicamente sabemos que fue miembro del «Consejo Supremo del Rey Nuestro Señor» en 1615 y que aprueba los dramas de Lope *Al pasar del arroyo* y *el Galán de la Membrilla* junto a Tomás Gracián Dantisco.¹¹ Este último censor pertenece a una familia que fue muy importante en el ámbito religioso y civil, porque era hijo del secretario del emperador Carlos V, Diego Gracián, quien tuvo otros hijos que también ostentaron un importante papel en la sociedad de la Corona hispánica como Lucas Gracián, el autor del *Galateo español* (1593), un manual de conducta o de buenas maneras relacionado con *Il Galateo overo de' costumi* (1558) de Giovanni della Casa. Otros hermanos de Tomás Gracián con importantes cargos fueron Jerónimo Gracián, confesor de Santa Teresa y autor de obras ascéticas, y Antonio Gracián, secretario de Felipe II hasta la fecha de su muerte el 6 de abril de 1576 [Marín Cepeda, 2010: 706-709]. Tomás Gracián fue un hombre de letras, un humanista formado en la universidad de Alcalá de Henares que escribió un *Arte de escribir cartas familiares* (1589) y que no mucho más tarde se relacionaría con los grandes escritores de aquel momento:

Fue muy alabado por Cervantes, en el «Canto de Calíope» (vv. 297-304) de *La Galatea* y en el *Viaje del Parnaso* (VII, v. 226), y por Lope de Vega en *el Laurel de Apolo* y en *El peregrino en su patria*. En el libro IV de esta obra consuela a Tomás Gracián por la muerte de su esposa, doña Lorenza Méndez de Zurita [Marín Cepeda, 2010: 706].

En cuanto a sus labores de censor, se cuenta un total de setenta obras censuradas por su pluma entre 1586 y 1621, entre las que figuran treinta y ocho aprobaciones [Simón Díaz, 1976: 265- 268], de ahí que se conociera como «el buen Tomás». A esta cifra sumamos otras piezas teatrales y algunas obras que no fueron incluidas en el recuento de Simón Díaz como

¹¹ Ver la base de datos CLEMIT (dir. Héctor Urzáiz). Disponible en: <http://clemit.uv.es/consulta/>



El peregrino en su patria de Lope, aprobada al día siguiente de haber firmado la aprobación de la primera parte de *las Flores ilustres* de Pedro de Espinosa, ambas en Valladolid, capital de la corte por aquel entonces [Marín Cepeda, 2010: 707].

Se conocen algunos casos de cierto trato de favor por amistad entre autores y censores, algo que pudo haberse producido entre Gracián Dantisco y Lope de Vega, porque dieciocho manuscritos autógrafos de este autor fueron censurados por Gracián Dantisco [Presotto, 2000: 53-56]. Además, en la obra *El Peregrino en su patria* encontramos un *Elogio* que prueba la buena relación del autor con el censor: «Tomas Gracián en cifra, en varias lenguas, en ingenioso estudio de Medallas, en pintura, en retratos, prosa y verso, en mil curiosidades inauditas, y en virtud, sobre todo es peregrino» [1618: 180].¹²

Por otro lado, debemos tener en cuenta los manuscritos no autógrafos de Lope aprobados por Gracián Dantisco, de los que Marín Cepeda destaca: «*El amigo por fuerza, La batalla del honor, La bella malmaridada, El blasón de los Chaves, Los embustes de Celauro, El mártir de Madrid, el entremés de Melisendra, La reina Juana de Nápoles, y marido bien ahorcado, El tirano castigado*» [2010: 707]. De esta manera, el favor de Lope no solo es demostrable a partir del número de obras aprobadas por el mismo censor, sino también a través del tipo de censura ejercida en estos dramas, resumible en comentarios puntuales o nimias advertencias que no alteraban la estructura de las comedias, a diferencia del resto de los casos [Presotto, 2000: 61-62].

ATRIBUCIÓN

Para cerrar el artículo, ofreceré una nueva hipótesis sobre la autoría de la obra, aunque no de una manera dilatada, ya que actualmente estoy

¹² Como bien señala Javier Portús [1999: 138], aparece en el auto sacramental de Lope *El Hijo Pródigo*, porque Lope introdujo varios de sus autos sacramentales al final de los cinco libros de esta obra. Este *Elogio* se encuentra en el final del libro IV.



preparando un trabajo dedicado exclusivamente a esta cuestión. A pesar de todos los vestigios hasta aquí vistos que parecen vincular a *La paciencia* con Lope de Vega, como la censura de Gracián Dantisco, la fabulación histórica de los dramas para encomiar a determinados linajes o la representación de obras en la villa de Lerma, tenemos una serie de indicios documentales externos que parecen apuntar a Andrés de Claramonte. El primero de ellos es tratado por el propio Gómez Martos [2019: 62], cuando indica que Claramonte contrató como actores en 1614 a Francisco Hernández Galindo y Pedro Cerezo de Guevara, los *autores de comedias* vinculados a *La paciencia en la fortuna* por DICAT [Ferrer, 2008]. Asimismo, la compañía de Claramonte era una de las doce con el permiso del Consejo de Castilla para representar en la ciudad de Madrid en 1615, año en el que fueron dadas las licencias de representación de *La paciencia*. Si nos adentramos en el itinerario profesional de Andrés de Claramonte (*actor/ autor*), podemos comprobar cómo en otras ocasiones el dramaturgo murciano aparece asociado al nombre de los anteriores *autores de comedias*, ya que entre los años 1608 y 1614 es propietario de varias compañías, y codirige alguna de ellas con Pedro Cerezo de Guevara (Rodríguez López-Vázquez, 2008: 14). Asimismo, tenemos noticias de Hernández Galindo representando en Nápoles en el año 1626 *El convidado de piedra* (Ibíd., 2007: 12), tradicionalmente atribuida a Tirso de Molina, pero mayormente relacionada en los últimos años con Claramonte por la gran disparidad entre el estilo de la obra y el *usus scribendi* del mercedario, si bien se acerca mucho más al del autor murciano.

Por otro lado, y al igual que el autor anónimo de nuestra comedia, Claramonte pudo haber buscado refugio clientelar en la esfera del Duque de Lerma a través de su obra, como se deduce del *elogio* efectuado en la *Letanía Moral* a Diego Gómez de Sandoval y Rojas, al que describe como «amador de las artes y las letras y honrador de ingenios y virtuosos» [López-Vázquez, 2008: 14]. Gómez Martos desestimó también las evidencias internas del texto, como los lugares comparados o la métrica, que



deben ser atendidos para aventurar cualquier hipótesis de autoría, más si cabe, cuando contamos con *La cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton, de cuyo cotejo se pueden desprender conclusiones sólidas, como la desvinculación métrica de *La paciencia* con los usos estróficos de Lope en los años en que esta pudo haber sido redactada, como vemos en el siguiente cuadro:

<i>Estrofa</i>	<i>Nº de versos</i>	<i>Pasajes</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>Datación</i> ¹³
Quintilla	1679	18	53,76%	Antes de 1604
Romance	716	12	22,92%	1598-1615
Redondilla	448	5	14,34%	1630-1635
Octava real	112	2	3,58%	1588-1635
Octava irregular	46	1	1,47%	(?)
Pareado	28	1	0,89%	(?)
Soneto	28	2	0,89%	(?)
Silva	24	2	0,76%	1604-1615
Sextilla	18	3	0,57%	(?)
Pareado endecasílabo	8	4	0,25%	(?)
Cuarteta	8	1	0,25%	(?)
Canción	8	2	0,25%	(?)
	3123		99,93%	1630-1635

El porcentaje de uso de la redondilla indica que *La paciencia en la fortuna* habría sido redactada en el periodo 1630-1635, por lo que Lope de Vega no pudo haber escrito la comedia, cuyo *terminus ante quem* se localiza en el año 1615, fecha de las licencias de representación. A la vista de los resultados métricos y de los datos anteriormente señalados, conviene ampliar la nómina de los posibles candidatos a la autoría de *La paciencia*, entre los que debe incluirse a Andrés de Claramonte y Corroy, firme aspirante a otras obras atribuidas al Fénix como *La Estrella de Sevilla*, sustentada en la *traza* lopesca de la *lujuria del déspota*, [Oleza, 2009: 321-350], esquema narrativo de nuestra comedia.

¹³ Ver Morley y Bruerton, 1939.



BIBLIOGRAFIA

- BARREDA VILAFRANCA, Cristina, *Linajes y manos en «La paloma de Toledo»*. Edición crítica y digital, tesis doctoral, dir. Joan Oleza, Universidad de Valencia, 2019.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- CACHO PALOMAR, María T., «El Duque de Lerma: Consecuencias literarias de una estrategia de poder» coord. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, 2, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, Monterrey, 2007.
- _____. *Manuscritos Hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia: Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Tan largo me lo fiáis*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, BNE, 1716, Sig. Mss. 14706.
- FERRER VALLS, Teresa, «El género cortesano caballeresco: “El premio de la hermosura” de Lope de Vega y “El caballero del sol” de Luis Vélez de Guevara», en *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books Limited, London, 1991.
- _____, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535- 1621)*, Valencia, Universidad de Valencia- Universidad de Sevilla-UNED de Madrid, 1993.
- _____, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia». En Castilla Pérez, R. y González Dengra, M. (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*,



- Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- _____, «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, 1, ed. I. Arellano y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 159-185.
- _____, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- _____, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa», en Aurora Egido y Enrique Gil Laplana (eds.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2008, pp. 113-34.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, BNE, 1785, Sig. R. MICRO/10163.
- GÓMEZ MARTOS, Francisco, «La paciencia en la fortuna: An unprinted play by Lope de Vega», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 2019, 6, pp. 57-89.
- GREER, Margaret, *Manos Teatrales*, disponible en www.manos.net [Fecha de consulta: 28-07-2020].
- LILAO, Óscar, «La biblioteca de la Casa de Osuna en las bibliotecas universitarias españolas: marcas de procedencia», *Pecia Complutense*, 2015, 12.22, pp. 34-44.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, «Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega (I)», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, (eds.) G. Vega y H. Urzáiz, 2, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 705-714.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D.*



Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.

MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2007.

MORLEY, Griswold y BRUERTON, Courtney, *The chronology of Lope de Vega's comedias*, New York, The modern language association of America, 1939.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos». En Blecua, A., Arellano I., Serés, G. (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.

_____, «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos». *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 2013, nº 7, pp. 105-140. «Paciencia en la fortuna, La, CC*IV 28033, Comedias de Diferentes Autores, vol. 74, no. 2. Biblioteca Palatina de Parma, Parma. 1-55r.

Paciencia en la fortuna, La, MS 16459, Biblioteca Nacional de España, Madrid. 1-56v.

PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 1, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.

PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

PRESOTTO, Marco, *Le Commedie Autografe di Lope De Vega: Catalogo e Studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

_____, «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)», en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 2019, 1, 9-25.

RESTORI, Antonio, «La Collezione CC*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, 1893, 6, pp. 1-156. Disponible en www.cervantesvirtual.com [Fecha de consulta: 7-02-2019].



SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, *Medinaceli y Colón: La otra alternativa del Descubrimiento*, Madrid, MAPFRE, 1995.

_____, «Baronías de los Moncada en los reinos de la Corona de Aragón: Fondos documentales inéditos para su estudio», en *Aragón en la Edad Media XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 2008.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica. Siglos XVI y XVII: Góngora – Hyta*, 11, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1976.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

_____, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT)*. Disponible en www.clemit.es [Fecha de consulta: 1-04-2019].

VEGA CARPIO, Lope de, *El Peregrino en su patria*, *38. CC. 126, k.k. hofbibliothek österr. Nationalbibliothek, Viena, 1618.

WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 1953, 7, 19-25.

