

SOBRE LA COMPOSICIÓN DE *LA MANGANILLA DE MELILLA*: UNA PROPUESTA DE DATACIÓN*

ILARIA RESTA

Università Roma Tre
ilaria.resta@uniroma3.it

1. LA DATACIÓN DEL REPERTORIO ALARCONIANO: LÍMITES CRÍTICOS

La fijación de la cronología para una pieza áurea puede ser una tarea especialmente complicada, que conlleva la necesidad de encarar los retos que aquella supone, dado que solo en contadas ocasiones podemos valernos de los autógrafos fechados. Morley y Bruerton reconocieron tales escollos a la hora de brindar un método para la datación del repertorio lopesco basado en los métricos del Fénix:

Nunca insistiremos demasiado en el hecho de que no existe un factor que por sí solo pueda decidir nuestra opinión respecto a una fecha determinada. Si mencionamos detalles que parecen triviales, lo hacemos así porque queremos aprovechar cualquier rayo de luz que pueda iluminar el problema. Lo que cuenta es la suma total (1968: 22).

En la mayoría de los casos, de hecho, el filólogo tiene que desplegar una serie de competencias y saberes que permitan entrecruzar indicios de diversa especie, a saber: datos internos a la pieza que dejen pistas —como pueden ser las referencias

* Este trabajo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: el proyecto «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón», financiado por la Agencia Estatal de Investigación (n.º ref. PID2020-113141GA-I00), dirigido por José Enrique López Martínez en la Universidad Autónoma de Madrid, para el que estoy llevando a cabo la edición crítica de *La manganilla de Melilla*, cuya publicación está prevista para 2025 en el volumen de la *Parte segunda* por la editorial Reichenberger; y el proyecto PRIN «Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali» (PRIN 2022SA97FP), dirigido por Fausta Antonucci.

a eventos históricos contemporáneos a la escritura¹—, datos paratextuales y documentales, datos métricos, etc. Añádanse, además, las aportaciones de la estilometría, hasta aquí empleada para las atribuciones pero que, últimamente, también ha brindado resultados alentadores de cara a la cronología (Cuéllar, 2023), al menos para el caso de Lope de Vega.

Con respecto al repertorio de Ruiz de Alarcón, el corpus de este dramaturgo novohispano, deslumbrado por la villa y corte en la que intentó abrirse camino, ha venido enriqueciéndose precisamente merced a una nueva praxis metodológica, que integra las herramientas filológicas tradicionales con la informática y la estadística². Apuntando, en cambio, en dirección de la datación de sus piezas, esta supone un verdadero desafío, que sigue suscitando incógnitas y dudas³. Repárese, ante todo, en que los intentos clasificatorios, de momento, no se han alejado mucho del criterio de índole temática establecido por Castro Leal (1943: 73-74), o han arrancado de esa clasificación para remozarla⁴. Más en detalle, el estudioso mexicano registró cuatro momentos en la producción de Ruiz de Alarcón, abordándola desde una supuesta evolución genérica y temática. La comedia de enredo, para él, predominaría en la primera época (1601-1612), a la que sigue la intromisión de las piezas de caracteres (1613-1618). A una tercera fase (1619-1622), en cambio, correspondería el momento en que Alarcón se dedicó a los temas que Castro Leal (1943: 74) llama de «mayor sentido humano», y, finalmente, el cuarto

¹ Entre la multitud de ejemplos que se podrían aportar, considérese el célebre comienzo de *La dama duende*, donde se evocan los festejos con ocasión del bautizo del príncipe Baltasar Carlos, acontecido el 4 de noviembre de 1629, lo que proporciona una clara fecha *post quem* de composición.

² Hace falta mencionar, al respecto, que Vega García-Luengos (2021) ha restituido recientemente *La monja alférez*, antes atribuida a Pérez de Montalbán, a la autoría de Ruiz de Alarcón. Por otra parte, la aplicación de la estilometría al repertorio de este comediógrafo también ha dejado zonas de sombra. Es el caso de *El Anticristo*, para el que los resultados estilométricos, de momento, arrojan dudas sobre la paternidad alarconiana, una paternidad reivindicada por el mismo autor en la sección preliminar de la *Parte segunda* de sus comedias. Cf. La ficha correspondiente a la pieza en *ETSO* <<https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-el-anticristo>> [Consulta: 17/04/2024].

³ Morley y Bruerton subrayaron las dificultades de datación para las piezas de dramaturgos como Alarcón, Tirso y Moreto a la hora de echar mano del análisis métrico, «debido en gran parte a que hay muy pocas obras de dichos autores que se puedan fechar» (1968: 26).

⁴ Sandoval-Sánchez, en este sentido, intenta conciliar la propuesta de Castro Leal con un enfoque estructural e ideológico. Así y todo, el mismo estudioso reconoce los límites de esta perspectiva: «En el presente ensayo de una cronología de las comedias en ningún momento se debe inferir que las incluidas en cada grupo fueron escritas en un determinado orden cronológico. Su ubicación en una temporalidad sincrónica solamente posibilita y facilita la concepción y el planteamiento de que estas agrupaciones representan cierta evolución del quehacer teatral alarconiano» (2002: 574).

momento (1623-1625) coincidiría con la producción última, juzgada como la más breve y escasa.

Una perspectiva de este tipo presenta diversos inconvenientes, ya que supone *a priori* que la predilección temático-argumental de Alarcón se repartió por épocas. Más allá de las irrefutables especificidades de cada autor, todo esto implica, cuando menos, una discrepancia significativa frente al *modus operandi* de otros dramaturgos áureos para quienes, según ha sido probado, la evolución temporal del repertorio queda pautada por unas variaciones en los trazos estilísticos que pueden reflejar un mero cambio de gusto o de interés, pero que, en ocasiones, también se ajustan a contingencias vitales⁵. En cambio, los presupuestos de Castro Leal conllevan, a nuestro modo de ver, un alto riesgo de arbitrariedad clasificatoria; de ahí la necesidad de replantear algunas de las conjeturas pretéritas, partiendo de los datos seguros a nuestro alcance.

La manganilla de Melilla, nuestro caso de estudio en este ensayo, se publica por primera vez y bajo instancia del autor —según sugieren las secciones preliminares—, en 1634, en la *Parte segunda* de sus comedias, aparecida en Barcelona por Sebastián de Cormellas. Sin embargo, su composición —así como la de las otras once piezas incluidas en el volumen— ha de remontarse, con mucha probabilidad, a una fase anterior al momento en el que Alarcón decide brindar una segunda entrega tras la *Parte primera*, editada en Madrid en 1628⁶. Al salir la *Parte segunda*, hacía tiempo que Alarcón se había alejado del mundo de la farándula, según apunta King (1989: 202-203), pues desde 1626 gozaba de cierta holgura económica: en efecto, aunque no había conseguido la tan deseada plaza de asiento en una de las Audiencias de las Indias⁷, sí se le había concedido el cargo de relator en el Real Consejo de Indias, como también queda reflejado en la portada de sus dos partes de comedias⁸.

Es en la sección preliminar de la *Parte segunda* donde creemos que hay que buscar la razón por la que el séquito de su producción dramática vio la luz en letras de molde en un momento en que, aparentemente, Alarcón no necesitaba sacar provecho de su venta. Esta razón se cifra, en nuestra opinión, en una reivindicación de la paternidad de las doce comedias del segundo volumen y de las

⁵ La mayoritaria exploración del género trágico por parte de Lope de Vega, al parecer, se dio en el momento en el que estuvo reclamando una plaza de cronista real; véanse, a tal propósito, los estudios de D'Artois (2009 y 2012).

⁶ Con respecto a esta última, si apuntamos a la suma de privilegio y tasa y, sobre todo, a la aprobación censoria por parte de Mira de Amescua — fechada a 29 de enero de 1622—, el tomo de las ocho primeras comedias ya estaba listo desde hacía más de un lustro.

⁷ Según consta en un documento de 1625 del Consejo Real de las Indias, dicha plaza le había sido negada «por el defeto Corporal que tiene, el cual es grande para la autoridad que a menester representar en cosa semejante» (*apud* Fernández-Guerra, 1871: 523).

⁸ Este cargo se convertirá en una plaza de relator titular desde 1633 (King, 1989: 202-203).

ocho del primero, debido a que, según aclara, algunas andaban «impresas por de otros dueños; culpa de los impresores que les dan las que les parece, no de los autores a quien las han atribuido» (Ruiz de Alarcón, 1634: ¶4v). Por mucho que, a continuación, Alarcón se valga del manido recurso apologético hacia quienes vieron su nombre atado a piezas que no les pertenecían⁹, el juego retórico de la falsa modestia no consigue ocultar la patente exigencia de reclamar un reconocimiento autoral cuando ya podía darse por terminada su experiencia directa con el ambiente teatral. Todo ello lo manifiesta a la hora de remitir a «la fama de buen poeta» que «con ellas adquerí *entonces*»: la distancia temporal que supone el uso de este adverbio, amplificada por oposición a «la [fama] que *hoy* pretendo de buen ministro», completa y sella otra información, asimismo proporcionada en esa sección paratextual¹⁰. De hecho, dirigiéndose al lector mordaz, que pudiera lanzarse hacia una precipitada condena de sus comedias, Alarcón se apresura a recordar —como ya lo había hecho en los preliminares de la *Parte primera*— que sus piezas habían «pasado por los bancos de Flandes, que para las comedias lo son los del teatro de Madrid» (Ruiz de Alarcón, 1634: ¶4r), de donde procedía su crédito como dramaturgo.

Tras sugerir, por ende, cierta distancia cronológica entre la representación de la comedia con respecto a la publicación de la *princeps*, se proporcionarán a continuación algunos indicios que contribuyan a puntualizar y delimitar la fecha de composición para *La manganilla de Melilla*, avanzando una propuesta que contradice las conjeturas formuladas hasta ahora.

2. *LA MANGANILLA DE MELILLA*: HIBRIDISMO GENÉRICO Y PROXIMIDAD SEGMENTAL CON *EL VERGONZOSO EN PALACIO*, DE TIRSO DE MOLINA

El argumento de *La manganilla de Melilla* ahonda sus raíces en un hecho histórico ocurrido en Melilla en 1564, cuando esta fortaleza cristiana fue asaltada por algunos moros¹¹. Tal como se relata en una carta fechada a 23 de junio de ese mismo año, que el alcaide de Melilla, el capitán Pedro Venegas de Córdoba —Vanegas en la comedia— le envió al duque de Medina Sidonia, general de Andalucía, el ataque fue alimentado por un morabito que, confiando en sus poderes ocultos, convenció a un grupo de musulmanes de que entrarían en el fuerte de Melilla sin

⁹ «Y así he querido declarar esto más por su honra que por la mía, que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia» (Ruiz de Alarcón, 1634: ¶4v).

¹⁰ La cursiva es mía.

¹¹ Salafraña Ortega ofrece un rico estudio del trasfondo histórico en la edición de *La manganilla de Melilla* a cargo de Moreta Lara (Ruiz de Alarcón, 1993: 13-75).

temer la contraofensiva cristiana¹². El capitán Venegas pudo enterarse del plan por un espía y organizar una manganilla, un ardid: dejó que el grupo de musulmanes entrara por la puerta de la Villa Vieja, haciéndoles creer que el encantamiento del morabito había resultado bien, para luego cercarlos con pocos soldados.

Por muy sorprendente y ficcional que parezca, este relato del general Venegas es el punto de partida para la comedia alarconiana, como refleja el título. Sin embargo, este episodio en la pieza ocupa tan solo el segundo y el cuarto cuadro del tercer acto; por lo demás, Alarcón entreteje dos líneas temáticas principales que viajan en paralelo: una de cariz amoroso (la mora Alima, enamorada de Venegas, es, a su vez, pretendida por Acén, el alcaide moro de Búcar, lo que ocasiona el ataque a la fortaleza melillense) y otra de contenido devocional. Este segundo eje temático poco a poco viene predominando en el desarrollo dramático, como demuestra no solamente la apoteosis final, con la conversión de todos los protagonistas musulmanes, sino también la renuncia de Alima a una unión con Venegas, habiendo sublimado todo sentimiento humano en favor del amor divino¹³.

Esta breve introducción sobre la intriga de la pieza es funcional al reconocimiento de una proximidad muy estrecha que una secuencia del tercer cuadro del segundo acto de *La manganilla de Melilla* muestra con un segmento dramático de *El vergonzoso en palacio*, comedia de Tirso de Molina. En la pieza alarconiana, estamos en el momento en el que, en la fortaleza de Melilla, Venegas y Alima lidian con sus sentimientos, debido a la inviabilidad de una relación entre una mora y un cristiano. Se sienten atraídos el uno por el otro, pero ninguno de los dos sabe cómo confesarlo, hasta que Alima decide servirse de una treta para averiguar si el cristiano siente lo mismo que ella: un día, mientras está sola cerca de una fuente, ve aproximarse a Venegas y finge haberse quedado dormida con un billete de un cortejador en las manos, que ella misma, en realidad, ha escrito. La lectura de la carta despierta los celos de Venegas, que el capitán hace explícitos hablando en voz alta, mientras que la otra le contesta fingiendo hablar en sueños, hasta que, finalmente, la dama abre los ojos y ambos se declaran. Esta secuencia se hace eco de un fragmento que Tirso entremete en el tercer acto de *El vergonzoso en palacio* en el diálogo entre Mireno (que los demás conocen con el nombre de don Dionís) y Madalena:

¹² El morabito era una figura que gozaba de gran respeto entre la población, por considerarse que hablaba por voluntad de Alá; incluso se llegaba a creer que podía tener fuerzas sobrenaturales. La razón que vincula esta autoridad religiosa con un ataque armado se explica en virtud de que los morabitos entrelazaban el ascetismo y la práctica religiosa con la administración y gestión de las tribus en el norte de África, hasta el punto de que «complementaban o reemplazaban a la autoridad política» (Rodríguez Valle, 2014: 30).

¹³ «ARLAJA. ¿Date, Alima, ese valor / el amor del general? / ALIMA. No, Arlaja, no, porque mal / humano y divino amor / caben en un pecho mismo. / Otra soy de la que fui: / solo el de Dios arde en mí, / solo aspiro ya al bautismo» (vv. 2584-2591). Toda cita de la comedia en este artículo procede de la edición crítica a cargo de Rodríguez Valle (Ruiz de Alarcón, 2014).

ALIMA	Mas ya viene el general. Dormida me he de fingir, que así podrá descubrir él su amor y yo mi mal. <i>Recuéstase con el papel en la mano</i> [...]	MADALENA	(En vano me resisto: <i>Aparte</i> yo quiero dar a entenderme como que dormida estoy.) [...] <i>Como que duerme</i> Don Dionís...
VANEGAS	(¿Quién puede ser, ¡ay de mí!, <i>Aparte</i> el que tan dichoso ha sido? ¿Que hay quien haya merecido que Alima le quiera?)	MIRENO	¿Llamome? Sí. ¡Qué presto que despertó! Miren, ¡qué bueno quedara si mi intento ejecutara! ¿Está despierta? Mas no, que en sueños pienso que acierta mi esperanza entretenida, y quien me llama dormida, no me quiere mal despierta. [...]
ALIMA	Sí.		<i>Ella misma se pregunta y responde como que duerme</i>
VANEGAS	(Sí, dijo mi hermoso dueño. <i>Aparte</i> Dormida en mi mal ha hablado, porque contra un desdichado aun dice verdad el sueño. Pues sin despertar responde, lo demás le he de escuchar, que el sueño suele explicar secretos que el alma esconde.) ¿Amas, bella Alima?	MADALENA	Si esto es verdad, ¿para qué os avergonzáis así? ¿Queréis bien? —Señora: sí— [...] Días ha que os preferí al conde de Vasconcelos.
ALIMA	Sí.	MIRENO	¡Qué escucho, piadosos cielos!
VANEGAS	¿Y eres amada?		<i>Da un grito Mireno y hace que despierte doña Madalena</i>
ALIMA	No sé.	MADALENA	¡Ay, Jesús! ¿Quién está aquí? ¿Quién os trujo a mi presencia, don Dionís?
VANEGAS	¿Y en quién pusiste la fe dudando la suya?	MIRENO	Señora mía...
ALIMA	En ti.	MADALENA	¿Qué hacéis aquí?
VANEGAS	¿Y quién soy yo?	MIRENO	Yo venía
ALIMA	Mi señor.		a dar a vuestra excelencia lición; hallela durmiendo, y mientras que despertaba, aquí, señora, aguardaba
VANEGAS	Pues ¿quién te escribió un papel, mostrándose de ti en él favorecido?		(Tirso de Molina, 1990: vv. 460-619).
ALIMA	Mi amor.		
	<i>Despierta</i>		
	¡Ay de mí! ¿Quién es?		
VANEGAS	Tu dueño.		
ALIMA	Señor...		
VANEGAS	Oyéndote he estado lo que dormida has hablado (vv. 1338-1414).		

Como puede verse, en Tirso se repite la secuencia en la que la dama urde la artimaña del sueño para revelar su amor a través de unas réplicas rápidas entre los dos interlocutores que, en este caso, se convierten en preguntas y respuestas pro-

feridas únicamente por Madalena, como si ella, en un estado de sonambulismo, reprodujera en voz alta el diálogo con el que está soñando¹⁴. Tanto en Tirso como en el fragmento alarconiano, además, la farsa no surte su efecto: en la comedia del mercedario, el orgullo de Madalena hace que, finalmente, rehúse declararse estando despierta, diciéndole al galán que no le dé crédito a los sueños; también en la pieza de Alarcón, tras la declaración, la acción emprende un brusco viraje cuando, herido en el orgullo por los celos que ha despertado el billete, Vanegas no está dispuesto a creer en Alima y la dama, a su vez, reniega de su sentimiento. Curiosamente, esta secuencia de *El vergonzoso en palacio* alcanzará cierto éxito en las adaptaciones italianas de teatro áureo del XVII, recuperándose como fragmento escénico engastado en comedias que reelaboran diversos hipotextos dramáticos españoles¹⁵.

Es materia controvertida el debate acerca de la supuesta amistad entre Alarcón y Tirso. Castro Leal (1943: 42-43) sostiene que empezaron a colaborar desde 1618. Millares Carlo (1957: XXVII, n. 13), por su parte, rescata una lista de comedias colaboradas tomando en cuenta las indicaciones de Alfonso Reyes, que, en muchos casos, no parecen ir más allá de la mera conjetura¹⁶. Más allá de la presunta o verdadera amistad entre Tirso y Alarcón, la semejanza entre dichos fragmentos es palpable. A propósito de la fecha de composición para *El vergonzoso*, Blanca de los Ríos (1946: 436-437) ha señalado el bienio 1611-1612, luego ampliado por Labarre y Labarre (1981) entre 1610 y 1613 a partir de un examen de los usos métricos del mercedario¹⁷. Sin duda, es difícil determinar si Alarcón rescató la secuencia de Tirso, o si fue al revés: apuntando al tono y al desarrollo dramático de la pieza alarconiana, el inserto no deja de resultar postizo en una estructura argumental que no tiene como punto fuerte el juego de la seducción que la dama ejerce hacia el galán como en *El vergonzoso*. Así y todo, nuestra conjetura no queda soportada por indicios textuales o documentales más sólidos; por lo tanto, pese a que esta afinidad nos hable de una práctica, la de la recuperación y el (re)uso de fragmentos escénicos, por sí sola no es dirimente a fin de avanzar una propuesta cronológica para la composición de *La manganilla*. A continuación,

¹⁴ No hay aquí ninguna referencia al papel, del que, por otra parte, Madalena se valdrá poco después en el mismo acto, cuando urdirá una segunda pantomima para que el galán se le declare.

¹⁵ Tal es el caso de *La moglie di quattro mariti*, del florentino Giacinto Andrea Cicognini (Resta, 2017).

¹⁶ Los recientes análisis estilométricos, en este sentido, han puesto en tela de juicio estos postulados, como puede verse para el caso de *Siempre ayuda la verdad*, atribuida a Lope de Vega, o bien de *Cautela contra cautela*, que le pertenece a Mira de Amescua. Las fichas correspondientes a estas piezas pueden consultarse en ETSO <<https://etso.es/>> [Consulta: 19/09/2023].

¹⁷ Blanca de los Ríos supone que hubo una segunda revisión de *El vergonzoso* poco antes de 1621 para la publicación de los *Cigarrales de Toledo*, donde la pieza fue publicada por primera vez en 1624, aunque esta hipótesis queda desmentida por Labarre y Labarre (1981: 49-50, n. 8).

aportaremos, en cambio, una serie de datos que sí creemos que son de mayor peso para fundamentar su datación.

3. AVANCES PARA UNA FECHA DE COMPOSICIÓN DE LA PIEZA

A principios del siglo pasado, Henríquez Ureña (2014 [1913]: 27) hipotetizó, no sin cierta inseguridad, que la escritura de *La manganilla* se remontase al primer período de la producción alarconiana. A esta misma época la recondujo Castro Leal (1943: 88), llegando a afinar todavía más la horquilla temporal entre 1602 y 1608, aunque sin proporcionar datos fehacientes para justificar dicha indicación¹⁸. Reparando en su mentada clasificación temático-genérica, la inclusión de la pieza en una primera fase del quehacer dramático de Alarcón quedaba enraizada, evidentemente, en el enredo amoroso que involucra a la mora Alima, perseguida por el alcaide de Búcar y, a su vez, enamorada y correspondida por el cristiano Vanegas. No descartamos la posibilidad de que el estudioso también se haya dejado guiar por la referencia a una posible representación de la pieza en 1617. Se trata de un dato ofrecido por primera vez por Fernández Guerra en un ensayo de 1871 que consagró al perfil humano y artístico de Ruiz de Alarcón; sin embargo, Fernández Guerra brindó una fecha tan puntual «sin fundar su aserto», como el mismo Castro Leal (1943: 88) reconoce. La referencia a 1617, sin embargo, ha ido transmitiéndose hasta la fecha en diversos estudios críticos que no hacen sino repetir, directa o indirectamente, esa indicación de Fernández Guerra¹⁹. De momento, nuestras pesquisas no nos permiten ni corroborarla ni desmentirla: en la base de datos ASODAT actualmente no aparece ninguna información al respecto²⁰; por ahora, pues, habrá que considerar esa referencia acerca de una puesta en escena de la pieza en 1617 como un dato endeble, ya que no tiene ningún respaldo documental.

Con todo, es posible fijar al menos una fecha *ante quem* de composición. En el apéndice del cuarto tomo de las *Comedias de Lope*, Hartzzenbusch (*apud* Vega Carpio, 1860: 588-592) transcribió el *Elogio descriptivo* de las fiestas organizadas por Felipe IV con motivo de la visita en 1623 a España del príncipe de Gales, Car-

¹⁸ Añade, además, un signo de interrogación junto al año 1608, dejando constancia de su vacilación. A pesar de que, más recientemente, Josa haya observado la imprecisión del método cronológico establecido por Castro Leal, en cuanto a *La manganilla de Melilla* no se aleja de su propuesta, considerando esta pieza y *La cueva de Salamanca* como «comedias primerizas del dramaturgo» (Josa, 2002: 298) y proporcionando para *La manganilla* un genérico «[1601...]».

¹⁹ Entre otros, Millares Carlo (1957), Oleza y Ferrer (1986).

²⁰ Cf. ASODAT <<https://asodat.uv.es/>> (Ferrer Valls, 2019-2023) [Consulta: 15/09/2023]. King (1989: 180 nota 53) indica que *La manganilla de Melilla* se representó en 1623, pues «se alude a ella en un documento de fines de 1623 o comienzos de 1624».

los Estuardo, para conocer a María de Austria²¹. A Ruiz de Alarcón se le encargó una composición apologética sobre dicho festejo que el poeta estructuró en 73 octavas, distribuidas, al parecer, a varios autores²². A la hora de publicarse, sin embargo, la composición apareció solamente a nombre del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, sin ningún crédito para los demás colaboradores. Como era de esperarse, esta decisión fue motivo de controversias, y le hizo ganarse cierta fama de poeta aprovechado y sin escrúpulos, alimentada por dos panfletos polémicos: un *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el Príncipe de Gales y la señora Infanta María*, y las *Décimas satíricas a un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos*. En el primero de los dos libelos, uno de los versos del *Elogio* se comenta de esta forma: «*Daban ventaja a su esplendor los cielos. / No daban tal; que desde la comedia del ángel moro no hay que fiar los cielos del corcovado*». Como anota Hartzenbusch (*apud* Vega Carpio, 1860: 589), la referencia al ángel moro resulta ser una alusión cáustica a *La manganilla de Melilla*, puesto que las artes mágicas que el morabito Amet ejerce desde el primer acto, al final de la pieza se reconducen a una participación divina, lanzando la posibilidad de que Amet sea un ángel que interviene para ayudar a los cristianos en su contraofensiva, mostrándoles a los musulmanes la falsedad de su religión frente a la fe cristiana²³. No hay, pues, duda alguna de que, en 1623, cuando el anónimo autor escribió su comento satírico, Alarcón ya había compuesto *La manganilla* e, indudablemente, también la había hecho representar.

Una vez fijada con cierto margen de seguridad la fecha *ante quem*, iremos proporcionando una serie de elementos que nos llevan hacia otra dirección frente a la adscripción de la pieza entre 1602-1608, conjeturada por Castro Leal. Empezando por el dato métrico, a continuación, se ofrece la sinopsis de la versificación:

Acto I vv. 1-168: romance en <i>e-a</i> vv. 169-400: romance en <i>u-a</i> vv. 401-668: redondillas vv. 669-803: quintillas vv. 804-909: tercetos encadenados	Acto II vv. 910-1381: redondillas vv. 1382-1391: décima vv. 1392-1499: redondillas vv. 1500-1663: romance en <i>o-o</i> vv. 1664-1975: redondillas	Acto III vv. 1976-2135: redondillas vv. 2136-2155: romance en <i>a-e</i> vv. 2156-2327: redondillas vv. 2328-2451: romance en <i>e-o</i> vv. 2452-2591: redondillas vv. 2592-2747: romance en <i>i-o</i> vv. 2748-2787: redondillas vv. 2788-2881: romance en <i>e-a</i>
--	---	--

²¹ El *Elogio* cuenta con una reciente edición crítica a cargo de Alonso Veloso (Quevedo, 2020: 441-526).

²² Véase, al respecto, Redondo (1998: 130-131).

²³ «De que el morabito Amet / fuese ángel hubo sospechas, / como las causas y efetos / que habéis visto lo comprueban» (vv. 2874-2877).

En 1956, Bruerton llevó a cabo un análisis de 52 comedias de diferentes autores, comparándolas con los usos de la versificación en Lope; su objetivo era el de encontrar patrones que pudiesen dar cuenta de la cronología de los textos comprendidos entre las últimas décadas del *xvi* y la primera de la centuria siguiente. El punto de partida para Bruerton fue el estudio que Morley (1925) había publicado unas décadas antes sobre las formas métricas en el teatro prelopesco; por su parte, Bruerton emprendió un examen similar para los años 1587-1610, pudiendo contar, como él mismo recalcó, con un avance significativo en el conocimiento de los usos métricos del Fénix, lo que le llevó a confrontar «131 comedias auténticas de Lope, con *termini ad quem* seguros, y 52 de otros dramaturgos que [tenían] también, por razones de crítica interna o externa, un *terminus ad quem* comprobado» (1956: 337). A pesar de que Morley, en 1918, había concluido que no había pruebas de un cambio progresivo en la versificación dramática en la producción de Tirso y Alarcón²⁴, los resultados de Bruerton llegaron a contradecir este veredicto, fundamentando «la opinión que algunos hemos sostenido desde 1940, a saber, que las comedias en que hay un fuerte porcentaje de romance, de décimas o de silvas, no se escribieron en la primera década del siglo *xvii*, sino muchos años después» (Bruerton, 1956: 364). A este propósito, Bruerton menciona, entre otras piezas, el elevado porcentaje de romances en *La manganilla de Melilla*, que, como puede verse en el esquema de arriba, predomina frente al de las redondillas, llegando al 49,64 %. El dato métrico, por tanto, desmentiría una composición temprana.

Añádase que, en la introducción de su edición de la dramaturgia alarconiana, Millares Carlo ofrece un listado cronológico para todas las comedias de Alarcón según las indicaciones de Bruerton: el elemento interesante de esa lista es que *La manganilla* resulta incluida —con ciertas dudas— en un lapso comprendido entre «1618?-1623?» (Millares Carlo, 1957: XXIX). Confrontando este dato con los resultados proporcionados por el análisis estilométrico de *ETSO*, que debemos a la generosidad de Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar, observamos que, amén de respaldar la atribución de la pieza a Alarcón, las tres primeras comedias con un porcentaje más bajo de distancia en relación a *La manganilla* son, respectivamente, *El dueño de las estrellas*, *El tejedor de Segovia (primera parte)* y *Las paredes oyen*, y las tres se encuadrarían entre 1616 y 1623, según la propuesta métrica de Bruerton²⁵.

²⁴ «There is no evidence of the progress of the change [en la versificación dramática] in the careers of Tirso and Alarcón» (Morley, 1918: 151).

²⁵ Puede consultarse la ficha relativa al examen estilométrico de *La manganilla de Melilla* en *ETSO* <<https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-la-manganilla-de-melilla>> [Consulta 09/09/2023].

4. CONCLUSIONES: UNA NUEVA DATACIÓN PARA *LA MANGANILLA DE MELILLA*

A la luz de lo expresado en los apartados anteriores, la posible fecha de composición de *La manganilla* desentona de forma significativa con respecto a la propuesta de Castro Leal, acercándose más a la hipótesis métrica de Bruerton. Aun reconociendo la envergadura de las investigaciones pioneras del estudioso mexicano sobre la biografía y la obra de Alarcón, desde el siglo pasado se ha venido apuntando a la necesidad de revisar algunas de sus conclusiones, que, sobre todo por lo que se refiere a la cronología, revelan un marcado carácter conjetural²⁶. Si reparamos, por ejemplo, en la adscripción de *La manganilla* a la primera fase de la producción alarconiana, por clasificarla como una comedia de enredo, valga decir que el análisis de la segmentación que hemos llevado a cabo revela que en la pieza se reconoce, según se ha comentado, un marcado hibridismo genérico: el enredo amoroso, en realidad, es funcional para la exaltación de la fe cristiana, otorgándole un *crescendo* de comedia religiosa, que late como género primario. Para más inri, una de las figuras secundarias, Pimienta, no solamente viene adquiriendo predominancia en la acción, siendo el motor para la puesta en marcha de muchas de las peripecias, sino que, como personaje, conjuga elementos del figurón y de otras piezas que, según la categorización de Castro Leal, se adscribirían a una segunda fase del repertorio dramático de Ruiz de Alarcón.

En definitiva, una vez comprobada la arbitrariedad de dicha propuesta, y apuntando, en cambio, en dirección del dato documental relativo al *Elogio* satírico, y de los elementos que nos proporcionan la métrica y la estilometría, es improbable que la fecha *post quem* para *La manganilla* pueda asentarse antes de 1611; hace falta recordar, al respecto, que hacia 1610 Alarcón vuelve a México para regresar a España hacia 1613. A partir de todo lo dicho, podemos fijar con cierto margen de seguridad una datación oscilante entre 1613, cuando Alarcón se asienta de nuevo en la corte, y la primera mitad de 1623²⁷. Si a esto se añade la coincidencia temática con la comedia tirsiana, veremos que no entra en conflicto con todo lo que hemos comentado hasta aquí. El de 1613-1623, además, es un lapso temporal que podría afinarse aún más en el caso de hallarse la referencia documental a la supuesta representación de la comedia en 1617, que menciona Fernández Guerra.

²⁶ Sostiene Josa que «Castro Leal se confunde, especialmente, a la hora de analizar los géneros [...] Sin duda alguna, esta propuesta se presta más a la desorientación que al entendimiento al no sostenerse sobre un criterio fijo de análisis» (2002: 299).

²⁷ El hecho de que a mediados de 1623 el anónimo autor del comentario satírico evoque la pieza del ángel moro, nos dejaría suponer que se representó cerca de ese año. Así y todo, no podemos descartar que hubo más realizaciones escénicas, quizás también anteriores; además, aunque pudiéramos contar con una fecha de representación segura, esto no quitaría que la composición se hubiera dado años antes, y no necesariamente en un momento próximo a su puesta en escena.

A modo de conclusión, quisiéramos subrayar cómo, merced a la nueva perspectiva crítica que, cada vez más, integra la praxis filológica tradicional con las Humanidades Digitales, *La manganilla de Melilla* y otras piezas alarconianas siguen deparando sorpresas. Estamos, en efecto, ante un repertorio que todavía tiene mucho que decirnos acerca de un dramaturgo que supo competir con otras plumas y ganarse su hueco en el contexto dramático barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUERTON, Courtney (1957). «La versificación dramática española en el período 1587-1610». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10: 3/4, pp. 337-364.
- CASTRO LEAL, Antonio (1943). *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017-2023). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es>>. DOI: <https://doi.org/10.17613/a2f6-1y65>.
- CUÉLLAR, Álvaro (2023). «Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIX, pp. 97-130.
- D'ARTOIS, Florence (2009). «Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: *tragedias* y *tragicomedias* en las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega». En Xavier Tubau (ed.), «*Aún no dejó la pluma*»: *estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 285-322.
- D'ARTOIS, Florence (2012). «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?». *Mélanges de la Casa de Velázquez (Dossier: Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro)*, 42: 1, pp. 95-119.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (1871). *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Rivadeneyra/Real Academia Española.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) (2019-2023). *ASODAT. Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español* <<https://asodat.uv.es/>>.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2014 [1913]). *Juan Ruiz de Alarcón. Dramaturgo mexicano*. Nota de Fernando Curiel. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- JOSA, Lola (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- KING, Willard F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. Antonio Alatorre (trad.). Ciudad de México: El Colegio de México.
- LABARRE, Françoise y Roland LABARRE (1981). «En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina». *Criticón*, 16, pp. 47-64.
- MILLARES CARLO, Agustín (1957). «Prólogo». En Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Agustín Millares Carlo (ed.). Alfonso Reyes (intr.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, vol. I, pp. XXI-LIV.
- MOLINA, Tirso de (1946). *Obras dramáticas completas*. Blanca de los Ríos (ed.). Madrid: Editorial Aguilar, t. 1.

- MOLINA, Tirso de (1990). *El vergonzoso en palacio*. Everett W. Hesse (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORLEY, S. Griswold (1918). «Studies in Spanish Dramatic Versification of the *Siglo de Oro*, Alarcón and Moreto». *Modern Philology*, 7: 3, pp. 131-173.
- MORLEY, S. Griswold (1925). «Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega». En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Hernando, t. I, pp. 505-531.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. María Rosa Cartes (trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- OLEZA, Joan y Teresa FERRER (1986). «Introducción». En Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen / La verdad sospechosa*. Joan Oleza y Teresa Ferrer (eds.). Barcelona: Editorial Planeta.
- QUEVEDO, Francisco de (2020). *Comento contra setenta y tres estancias*. María José Alonso Veloso (ed.). En *Obras completas en prosa de Quevedo. Elogios, polémicas y juicios literarios. Volumen VIII*. Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso (coords.). Madrid: Castalia Ediciones.
- REDONDO, Agustín (1998). «Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del Príncipe de Gales, en 1623». *Edad de Oro*, XVII, pp. 119-136. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro1998.17>.
- RESTA, Iliaria (2017). «Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini». *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 15, pp. 211-230.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2014). «Los morabitos: magia o santidad». En Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*. Nieves Rodríguez Valle (ed.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 29-32.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1634). *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1993). *La manganilla de Melilla*. Miguel A. Moreta Lara y Jesús F. Salafranca Ortega (eds.). Málaga: Editorial Algazara.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2014). *La manganilla de Melilla*. Nieves Rodríguez Valle (ed.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- SÁNCHEZ-SANDOVAL, Alberto (2002). «Juan Ruiz de Alarcón». En Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI Editores, pp. 551-585.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de (1860). *Comedias escogidas*. Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.). Madrid: Rivadeneyra/Biblioteca de Autores Españoles, t. 4.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021). «Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*». En Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. Actas de las XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-149.

Recibido: 03/03/2024

Aceptado: 17/03/2024



SOBRE LA COMPOSICIÓN DE *LA MANGANILLA DE MELILLA*:
UNA PROPUESTA DE DATACIÓN

RESUMEN: La datación del repertorio alarcóniano sigue representando un reto para todo estudioso que se acerque a su dramaturgia. En este trabajo abordaremos la cronología de composición de *La manganilla de Melilla*, publicada en 1634 en la *Parte segunda* de las comedias de Ruiz de Alarcón. A partir de una serie de datos textuales, documentales, métricos y estilométricos, se avanzará una nueva propuesta cronológica para la pieza, distinta de la hipótesis que la crítica ha venido defendiendo hasta ahora acerca de una composición que se remontaría a la primera fase de la producción de este dramaturgo novohispano.

PALABRAS CLAVE: Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, teatro del Siglo de Oro, datación.

ON THE COMPOSITION OF *LA MANGANILLA DE MELILLA*: A DATING PROPOSAL

ABSTRACT: The dating of Alarcón's dramatic production is still a challenge for any scholar who approaches his dramaturgy. To this end, this study will address the chronology of the composition of *La manganilla de Melilla*, published in 1634 in the *Parte segunda* of Ruiz de Alarcón's plays. On the basis of a series of textual, documentary, metric and stylometric data, a new chronological proposal for this comedy will be put forward, which contrasts with the hypothesis that critics have been defending until now regarding a composition that dates back to Alarcón's early repertoire.

KEYWORDS: Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, Spanish Golden Age Theatre, text dating.