

El teatro clásico español en Portugal al final de la Monarquía Dual: la dramaturgia de Jacinto Cordeiro

Isabel Muguruza Roca, Elena Muñoz Rodríguez¹

El teatro del Siglo de Oro español se representó y cultivó en el territorio portugués durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII. La presencia de comediantes españoles en Lisboa está documentada desde 1582² y, casi cuarenta años después de estas primeras representaciones de compañías españolas en Lisboa, en 1621, se publica *La entrada del Rey en Portugal*. Esta comedia, escrita por Jacinto Cordeiro, es la primera comedia conocida compuesta por un autor portugués bajo la fórmula teatral de Lope de Vega.

Cordeiro debió de nacer algún año antes de 1606, a pesar de que, según João Franco Barreto, su biógrafo más próximo, «faleceu em Lisboa uma quarta feira

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación DISCON: Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX (PID2020-114496RB-I00), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y se inscribe en el marco del Grupo Consolidado de Investigación del Gobierno Vasco IT1465-22: Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII a XVIII). Respecto a su autoría, Elena Muñoz es responsable de la parte inicial, referida a los temas y géneros cultivados por Jacinto Cordeiro, mientras que Isabel Muguruza se ha encargado del estudio de la métrica con el que se completa el ensayo.

² La vida teatral lisboeta ha sido reconstruida parcialmente gracias a las exhaustivas investigaciones de Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños (1989, 1990, 1992, 1993), por un lado, y de José Pedro Sousa y José Camões, por otro (Sousa 2018, Camões y Sousa 2019).

Isabel Muguruza Roca, University of Basque Country, Spain, isabel.muguruza@ehu.eus, 0000-0002-6344-3728

Elena Muñoz Rodríguez, University of Basque Country, Spain, elena.munoz@ehu.eus, 0000-0002-6901-9872

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Isabel Muguruza Roca, Elena Muñoz Rodríguez, *El teatro clásico español en Portugal al final de la Monarquía Dual: la dramaturgia de Jacinto Cordeiro*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.18, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 195-206, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

28 de fevereiro de 1646 aos 40 de sua idade»³. En esta breve descripción de la vida y obra del dramaturgo escrita por Barreto se revela que nació también en Lisboa. Además, atestigua que fue alférez, como firma el propio Cordeiro en sus manuscritos y como reza en las portadas de sus impresos, aunque no sabemos si lo fue de profesión o solo ocasionalmente. En esta nota biográfica Barreto asegura que fue un dramaturgo de éxito que escribió comedias «representadas pelos castelhanos, e ouvidas com muito aplauso e concurso, assi em Lisboa como em outras partes» y nos da también alguna información acerca de su obra poética⁴.

De los prólogos de sus obras impresas es posible deducir otras hipótesis sobre la vida del autor que, lamentablemente, por ahora, no se han podido documentar. Entre las más relevantes se encuentra la posibilidad de que Cordeiro estuviera algún tiempo al servicio de los Bragança⁵. Por el momento, no existe ningún testimonio que lo sitúe en otro lugar que no sea Lisboa, a excepción de un memorial de tasa que entrega –él u otra persona– al Consejo Real para que su primera comedia circule por Castilla (Bouza 2012, 98-9).

No hay cartas, dedicatorias ni menciones a su persona por parte de dramaturgos, autores de comedias o escritores españoles, y no consta su participación en certámenes poéticos ni en otro tipo de eventos⁶. Si sabemos que las primeras ediciones de sus obras salieron de las prensas de talleres lisboetas, los dedicatarios de sus obras son todos portugueses y participó al menos en los preliminares de dos obras de autores también portugueses⁷. Además, en su *Elogio de poetas lu-*

³ Es precisamente el año de publicación de *La entrada* la razón principal por la que la mayoría de los investigadores dudan del año de nacimiento del autor: si fue 1606, Cordeiro tan solo tenía quince años cuando publicó esta primera comedia, que consta de casi 4500 versos en los que se combina la relación de sucesos de la visita de Felipe III (II de Portugal) a Lisboa con una trama de capa y espada. No constituye una de las obras menores de Cordeiro; de hecho, es una de las obras que más ha suscitado el interés de la crítica –entre otras razones, por el mensaje político que contiene y por su valor documental–, así que no parece que se pueda considerar una obra de juventud (Rivero Machina 2013, 2015; Sousa 2018, 59-77; Álvarez Sellers 2018).

⁴ Esta breve biografía de João Franco Barreto forma parte de su *Biblioteca lusitana* (s. f., Tomo III, p. 555), que se conserva manuscrita y cuyo año de composición se desconoce. Ha sido consultada en la Biblioteca Nacional de Portugal, que posee la obra en fotocopias «tiradas do original da Casa dos Duques de Cadaval».

⁵ Concretamente, es en la dedicatoria a don Duarte –hijo de Teodosio II de Bragança y hermano del futuro rey João IV– de su *Segunda parte de comedias* (Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1634) donde afirma que «não será novo em V. Ex^a. o amparalas quando nessa corte de Vila viçosa me fez tantos favores, agregandose a elles os que por respeito de V. Ex^a. me fez o Duque meu senhor, com tanta grandeza que quasi teve a enveja ocasião para exercitar seus rigores». Puede verse también cómo se refiere al monarca en la dedicatoria a João IV de la *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Ioam IV* (Lisboa, por Lourenço de Anveres, 1641).

⁶ La única excepción es una carta que Lope de Vega dirige a Jacinto Cordeiro en respuesta del *Elogio de poetas lusitanos*, firmada en enero de 1631 y publicada junto a este en junio del mismo año (Lisboa, por Jorge Rodriguez, 1631).

⁷ En la imprenta lisboeta de los Craesbeeck se publicaron sus dos partes de comedias (*Seis comedias famosas* [1630] y *Segunda parte de comedias...* [1634]) y las dos silvas de 1641 (*Silva a El Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto y Triumpho francés*), mientras que Jorge Rodriguez

sitanos probablemente nombre a quienes formaban parte de su círculo de amistades literarias⁸. Por tanto, hasta donde podemos constatar, vivió en Lisboa y su círculo social se reducía a los contactos que pudo establecer allí.

No obstante, ya fuera solo en Lisboa o también en otros lugares de la península, Cordeiro se movió en un ambiente teatral, pues entre sus obras se encuentra una escrita directamente para un autor de comedias: *El favor en la sentencia*, «escrita para Bartolomé Romero», según anota el propio Cordeiro en el manuscrito autógrafo⁹. Además, un documento hallado por José Pedro Sousa (2018, 114) vincula al alférez con el autor de comedias Cristóbal de Avendaño y otros actores: se trata del registro de matrimonio entre el actor portugués Pantaleão Borges y la actriz granadina Luisa Ribera, del que Avendaño y Cordeiro fueron testigos.

De su trayectoria literaria se han conservado diecisiete comedias, doce de ellas publicadas en dos tomos de comedias de seis piezas cada uno, otras dos en impresos *sueltos* y las tres restantes en manuscritos autógrafos. Escribió, además, dos entremeses y cultivó el género poético: dio a estampa tres poemas extensos (el *Elogio*, compuesto en octavas y escrito en español, y dos *Silvas* propagandísticas a favor de la causa de los Bragança, escritas en portugués). En manuscrito autógrafo nos han llegado también varios poemas breves, una silva en alabanza al rey Felipe IV y su única composición en prosa, una genealogía de los reyes de España¹⁰.

Salvo por dos de las comedias manuscritas, que no están fechadas, y la que se conserva en suelta sin pie de imprenta, puede deducirse que Jacinto Cordeiro escribió todo su teatro entre 1620 y 1630. En el prólogo de *La entrada* dice tener algunas comedias empezadas; *Seis comedias famosas* –que constituye su primera parte de comedias– se publica en junio de 1630; y el prólogo de la *Segunda parte* lo firma en julio de este mismo año (aunque obtiene las licencias para diciembre del 31, no sale a la venta hasta el 34).

A falta de un catálogo completo de dramaturgos portugueses que escribieron en castellano comedias *a la española*, no consta que ninguno lo hiciera antes de Jacinto Cordeiro. Por estos mismos años debieron de escribir también su teatro Manuel de Galhegos y Francisco Manuel de Melo, que vivieron en Madrid y es-

imprime su primera comedia, *La entrada del Rey en Portugal* (1621), y el *Elogio de poetas lusitanos* (1631). Por otro lado, Cordeiro colaboró en los preliminares de *Desmayos de mayo em sombras do Mondego*, de Diogo Ferreira Figueroa (Villa Viçosa, por Manoel Carvalho, 1635), y en *Varios efectos de amor en cinco novelas ejemplares*, de Alonso de Alcalá y Herrera (Lisboa, Manuel de Silva, 1641).

⁸ Sobre los autores que Cordeiro menciona en el *Elogio* y sobre la práctica habitual de incluir a los amigos y conocidos en este tipo de composiciones panegíricas, ver Pires (2017).

⁹ *El favor en la sentencia* se conserva en manuscrito autógrafo en la BNE (MSS/14801). La fecha de 1626, anotada de mano ajena, sería el *terminus ante quem* de la composición de esta obra.

¹⁰ Dos de las comedias conservadas en manuscrito autógrafo, los dos entremeses, los poemas breves, la silva a Felipe IV y la composición en prosa se encuentran recogidos en un mismo manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal (A.T./L.303), localizado por Giancarlo Depretis a finales de los años 80 (Depretis 1989).

tuvieron directamente en contacto con la vida teatral de la corte, pero de cuyas comedias apenas nos han quedado testimonios¹¹. Al regresar a su país de origen, se dedicaron a otro tipo de escritos y no volvieron a cultivar la comedia española.

Así, la singularidad de Cordeiro reside no solo en que fue uno de los primeros portugueses en cultivar la Comedia Nueva, sino en que lo hizo desde su Lisboa natal y de manera bastante sistemática, pues se conserva un número de obras muy significativo en comparación con sus compatriotas contemporáneos. A pesar de ello, el teatro de Cordeiro no constituye un margen de la comedia áurea. Su teatro se encuentra en consonancia plena con el desarrollo del teatro español por estos años, como trataremos de sostener en las siguientes líneas.

Como demostró Christophe Gonzalez (1987, 259-329) –en su tesis doctoral, primer estudio exhaustivo sobre el autor–, los temas, recursos y técnicas empleados por Cordeiro son los propios de la comedia nueva: se sirve de una fórmula que está ya completamente asentada en 1620. Si atendemos a la evolución de los géneros dramáticos, bien estudiada por Oleza y Antonucci (2013), comprobaremos que en esta década se inicia una nueva etapa: Calderón aparece en la escena barroca y el Lope *de senectute* trata de adaptarse a la época. La materia palatina, más dramática que cómica, triunfa en las tablas, y Cordeiro parece ser consciente de ello, pues, de las diecisiete comedias que escribió, solo cinco se apartan del género palatino e incluso algunas de ellas tienen muchos elementos de este.

La entrada del Rey en Portugal combina la relación de sucesos con una trama de capa y espada. Sin embargo, la *Primera parte de Duarte Pacheco*, la *Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco* y *Los doce de Inglaterra*, que son comedias pseudohistóricas, comparten rasgos con la comedia palatina de tono serio¹². Finalmente, *A grande agravio, gran venganza* es una comedia villana y de bandoleros.

Salvo estas cinco, el resto de comedias de Cordeiro se inscriben en el género palatino. Para sus argumentos, el dramaturgo no recurre a la mitología ni a la historia antigua: son comedias –hasta donde hemos podido indagar– de libre invención. En *La segunda parte de Duarte Pacheco*, *Con partes nunca hay ventura*, *Lo que es privar*, *La privanza merecida* y *Viva quien vence* se llevan a escena conflictos políticos; también en la tragedia de *El malinclinado*¹³. En cinco de estas piezas, los reyes se exceden en sus privilegios como gobernantes y fuerzan a las damas o reinan de forma tiránica; en *Con partes nunca hay ventura* la reina y el héroe deben renunciar a sus deseos amorosos para mantener la paz del reino. Estas comedias recrean sucesos en los que la violencia está presente en mayor o

¹¹ De Manuel de Galhegos conservamos *El infierno de amor* y *Valor, beldad y afición*. De Francisco Manuel de Melo —además de *O fidalgo aprendiz*, único intento del siglo XVII que trata de actualizar la tradición vicentina— nos han llegado fragmentos de *La imposible* (en *Las tres musas de Melodino*, 1649, y *Obras métricas*, 1665) y la segunda y tercera jornada de *De burlas hace amor veras*.

¹² De estas comedias se han ocupado MacCurdy (1978), Gonzalez (1987) e Insúa (2012).

¹³ Sobre estas comedias, ver Depretis (1999), Insúa (2011, 2012), Calef (2017), y Muñoz Rodríguez (2022a, 2024b).

menor medida, como es propio de la tragedia que resurge entre los años 1625 y 1635 (Oleza y Antonucci 2013, 726). Incluso en *El hijo de las batallas*, comedia *no tan seria* como las mencionadas anteriormente, se escenifica un matricidio¹⁴.

Todavía, si continuamos analizando estas comedias serias, veremos que aquellas en las que el soberano abusa de su poder con una dama que no le corresponde se asemejan a las que se escriben sobre el mismo tema por estos años. En palabras de Oleza y Antonucci (2013, 731):

El tema recibe [...] un tratamiento suavizado, centrándose la intriga, más que en los desmanes del poderoso, en el dilema del vasallo o de un amigo de éste, preocupados por la dificultad de compaginar amor, amistad y obligaciones de vasallo. Al final, de todas formas, el poderoso sabe vencerse a sí mismo: solución conciliadora que ya había sido perfeccionada por Lope de Vega en múltiples piezas, y que encontramos en obras de Calderón como *Amor, honor y poder* (1623), *Nadie fie su secreto* (1623-24), *Saber del mal y el bien* (1628).

Así ocurre en las comedias *Lo que es privar*, *La privanza merecida* y *La segunda parte de Duarte Pacheco*. En las comedias de Cordeiro también están presentes los conflictos generacionales entre padre e hijos –en este sentido destacan *El favor en la sentencia* y *A grande agravio gran venganza*– y en las comedias cómicas los personajes crean su propio disfraz para conseguir sus pretensiones amorosas –el ejemplo más representativo de esta trama lo encontramos en *Victoria por el amor*–, ambos recursos propios igualmente de la comedia por estos años¹⁵.

Podemos concluir, por tanto, que, por lo que respecta a la estructura de géneros y al tratamiento de temas y personajes, las comedias de Cordeiro se ajustan perfectamente a las tendencias y gustos del momento, a pesar de que no haya datos de que el alférez hubiera residido alguna vez fuera de Lisboa. Con todo, en algunas de sus piezas es posible encontrar ciertas particularidades en el tratamiento de los temas. A modo de ejemplo, podemos mencionar el galán que queda suelto en la particular comedia de privanza *Con partes nunca hay ventura* o el tiranicidio de un rey legítimo que se comete en *El malinclinado*¹⁶.

Este ajuste queda corroborado si atendemos ahora a la versificación y preferencias estróficas del dramaturgo lisboeta, un terreno que, como sabemos, refleja muy particularmente las etapas que jalonan la evolución de la Comedia Nueva, marcada por los cambios en el predominio de determinados metros, así como de su posición y funciones¹⁷. A este respecto, es reconocida la tendencia a la depuración retórica y formal como seña de una madurez en la composición dramática que, aunque progresiva, se manifiesta en las que d'Artois (2012) iden-

¹⁴ El género de *El hijo de las batallas* ha sido abordado por Insúa (2015).

¹⁵ *El favor en la sentencia* ha merecido la atención de Gonzalez (2008).

¹⁶ Sobre estos dos aspectos, ver Muñoz Rodríguez (2022a, 2024a, 2024b).

¹⁷ La mejor prueba de cómo los cambios métricos filtran las tendencias y etapas en el desarrollo de la comedia áurea, y en el de cada uno de sus artífices, la tenemos en el gran trabajo de datación hecho por Morley y Bruerton (1940) a partir de los cambios en los usos métricos de Lope.

tífica como «décadas altas» en la producción de Lope, las de 1620 y 1630, que coinciden con la salida a los escenarios de los famosos «pájaros nuevos»¹⁸, con Calderón a la cabeza, pero también, como se ha visto, con los años en los que escribió Cordeiro la mayor parte de su obra dramática.

La búsqueda de un patrón trágico eficaz lleva al propio Lope, en primer término, a una «limitación de los rasgos estilísticos y un aumento correlativo de marcadores temáticos», alejándose del «modelo culto italianizante» (d'Artois 2012, 101), lo que a partir de 1620 se manifiesta ya en la marginalización de la métrica endecasílabo; como señala d'Artois (2012, 109), el binomio octavas/tercetos es sustituido por la décima, que a la ventaja de ser una «forma nacional» añade suavidad, elegancia y una «dulce gravedad». Puede hablarse de una tendencia a la simplificación de la métrica que sería reforzada y ampliada por Calderón y los nuevos dramaturgos que por esos años entraron en los escenarios. La comparativa de la versificación de Lope con la de Calderón que propone Diego Marín (2000) confirma la progresión de la métrica teatral que acabamos de ver. Calderón fuerza y supera el esfuerzo simplificador de Lope «ampliando el uso de unos metros y eliminando otros, de acuerdo con la mayor cohesión y simplificación de su técnica dramática» (Marín 2000, 352). El resultado es, por una parte, el incremento del octosílabo sobre los metros italianos y de la asonancia sobre la consonancia, dando primacía al romance, y por la otra, la disminución de la variación estrófica y del número de metros distintos utilizados.

Si observamos ahora cómo se comporta la dramaturgia de Cordeiro en el terreno de la composición métrica, constatamos sin dificultad un proceso semejante de *depuración* o simplificación. Para mostrarlo, hemos analizado la versificación de seis de sus comedias. Por cuestiones prácticas, nos hemos limitado a aquellas que tienen algún tipo de edición moderna (sea digital o analógica) que permita acceder al texto transcrito, lo que afortunadamente nos permite contar con una selección altamente representativa, tanto desde un punto de vista cronológico (puesto que abarca todo el periodo productivo conocido) como atendiendo a sus vías de difusión. Analizamos así su obra más temprana, *La entrada del rey en Portugal* (1621), transcrita en la edición digital del Centro de Estudios de Teatro¹⁹; *El juramento ante Dios* (edición crítica de Cruz Ortiz, 2014), comedia publicada en la primera parte (*Seis comedias famosas*, 1630); las dos de la segunda parte editadas por Elena Muñoz (2024a), *Con partes nunca hay ventura* y *El malinclinado* (1634, pero escritas en 1630); y las dos transmitidas por el manuscrito AT/L 303 de la Biblioteca Nacional

¹⁸ Lope alude así a la nueva promoción de dramaturgos en su *Égloga Amarilis*, v. 53 (publicada en *La Vega del Parnaso*, 1637).

¹⁹ Esta edición no presenta ninguna marcación métrica, pero numera los versos, lo que nos ha permitido extraer el esquema de su compleja versificación. Solo con posterioridad a la redacción de este artículo hemos tenido conocimiento y acceso a la edición de Rivero Machina (2022).

de Portugal, *La privanza merecida*, editada por Depretis, aunque sin marca-
ción métrica, y *Viva quien vence*²⁰.

Presentamos a continuación el resumen de la versificación de estas seis come-
dias, puestas en el orden cronológico que sugieren los datos de sus testimonios:

COMEDIA	ESTROFA	VERSOS	% TOTAL
<i>La entrada del rey en Portugal</i>	Romance	2642	59%
	Romancillo hexasílabo	240	5%
	Décimas	1250	28%
	Quintillas	155	3,5%
	Soneto	70	1,5%
	Endecasílabos sueltos	62	1,5%
	Endecasílabos pareados	8	0,2%
	Octavas reales	32	0,7%
	Seguidilla	12	0,3%
<i>El juramento ante Dios y lealtad en el amor</i>	Cuarteto	8	0,2%
	Romance	1224	45%
	Décimas	610	22%
	Redondillas	328	12%
	Quintillas	245	9%
	Silvas	120	4%
	Romance endecha	88	3%
	Octavas reales	72	3%
Rimas encadenadas (rima al mezzo)	48	2%	
<i>El malinclinado</i>	Romance	1268	52%
	Redondillas	584	24%
	Décimas	420	17%
	Décimas en hexasílabo	140	6%
	Soneto	28	1%
	Endecasílabos pareados	10	0,5%
	Cuarteto	4	0,2 %

²⁰ Además de la edición paleográfica de esta comedia (Calef 2017), contamos con la edición crítica que está preparando Jon Rivero Pérez dentro del proyecto DISCON. La edición de Depretis de *La privanza merecida*, sin embargo, no entra en consideraciones métricas y numera erróneamente los versos al no tener en cuenta los versos partidos. No podemos saber cuándo se escribieron estas dos comedias, pero sí que el manuscrito que las contiene es posterior a 1638, por incluirse en él la Silva a Felipe IV, que alude al sitio de Fuenterrabía de ese año (Muñoz Rodríguez 2024,17). El estudio métrico que aquí presentamos confirma una datación tardía de estas dos comedias.

<i>Con partes nunca hay ventura</i>	Romance	1752	60 %
	Décimas	730	25 %
	Redondillas	268	9 %
	Quintillas	130	4 %
	Octavas reales	32	1 %
	Sonetos	28	1 %
<i>La privanza merecida</i>	Romance	1506	59%
	Décimas	610	24%
	Redondillas	426	17%
	Silva	30	1%
<i>Viva quien vence</i>	Romances	1402	57%
	Redondillas	624	25%
	Décimas	430	18%

Aunque con todas las reservas derivadas de una datación que solo puede ser hecha de forma aproximativa a partir de las fechas de difusión (sobre todo en el caso del manuscrito), la tabla muestra, para la obra de Cordeiro analizada, una muy marcada tendencia a la simplificación y a la reducción de los metros italianos en significativa coincidencia con lo que en esas mismas décadas experimentaba la dramaturgia de los grandes autores de la corte. El virtuosismo métrico de *La entrada*, con hasta diez estrofas distintas y un número importante de endecasílabos, puede relacionarse con el hecho de que se trate de una obra más festiva que sería, en la que el joven dramaturgo vería una buena ocasión para el lucimiento, pero la progresión posterior parece evidente. Atendiendo a las comedias impresas en ambas partes, la diferencia entre el *Juramento* y las dos de la segunda parte refleja una reducción progresiva de la variedad métrica, pero, sobre todo, un descenso claro en la proporción de metros italianos: del 9% en el *Juramento* a un escaso 2% tanto en *El malinclinado* como en *Con partes*²¹.

El cambio más llamativo se produce, no obstante, en las comedias del manuscrito autógrafo, para las que, como hemos visto, sería posible una datación más tardía, quizá cercana a 1638: en ellas se reduce a la mitad la variación estrófica, mientras que el uso del endecasílabo se hace residual en la *Privanza* (solo una silva de treinta versos) y desaparece por completo de *Viva quien vence*. Esta última comedia, hecha toda de romances, décimas y redondillas, parece llevar

²¹ La elevada proporción del endecasílabo en el *Juramento* está sostenida principalmente por la silva (con un peso del 4%), estrofa cuyo uso dramático en Lope fue tardío (básicamente a partir de 1623, véase Marín 1968, 64-6, y Campana 1999, 255), mientras que fue la preferida de Calderón dentro de las formas endecasílabas, cuyo empleo y funciones diversificó frente a Lope (Fernández Guillermo 2008, 110). Para el uso de la silva y demás formas estróficas en el *Juramento* de Cordeiro, véase Cruz Ortiz (2014, 89-93). La silva es ya la única estrofa de endecasílabos usada en *La privanza merecida*.

al extremo el proceso de simplificación del que hablamos, quizá huyendo de la artificiosidad italiana para abordar de forma más directa la problemática del rey tirano, que presenta aquí un tono muy cercano al de la tragedia. Cabe dudar de si el hecho de tratarse de un manuscrito, frente a los textos impresos, habría condicionado esta extrema refinación métrica (suponiéndolo un texto menos trabajado o provisional), pero las características del manuscrito, que ofrece una copia impecable y sin tachones, descartan que se pudiera estar ante un borrador.

Asimismo, y en línea con la evolución del Lope trágico o de Calderón, el romance es en todos los casos el metro predominante, y, salvo en el *Juramento*, en todas las obras estudiadas está por encima del 50%. En el caso de *La entrada*, la elevada proporción de romances, que alcanza el 59%, a pesar de ser la más temprana de la serie, se debe al importante peso que en ella tiene la relación de la fiesta organizada para el recibimiento del rey en 1619, y que, como es marca de la comedia desde el *Arte nuevo*, exige las largas tiradas de romance²². En lo que toca a esta forma métrica, podemos añadir que Cordeiro intensifica la tendencia calderoniana, ya apuntada por Lope, a terminar las comedias con un romance «como indicador formal del final próximo», y a veces también los dos primeros actos (Marín 2000: 354); en las obras de Cordeiro analizadas todos los actos acaban en romance.

Por lo que respecta a las demás estrofas, destaca la escasa presencia de las redondillas, que, si ya en Calderón habían sido desplazadas por el romance a una segunda posición, en Cordeiro aún retroceden más, cediendo esa segunda posición a la décima espinela en cuatro de las seis comedias que analizamos. De nuevo estamos ante una estrofa de desarrollo tardío en Lope de Vega (para quien alcanzaría su cénit entre 1625 y 1635) y que se fue incrementando con Calderón, pero cuya frecuencia es en este caso claramente superada por Cordeiro. El autor portugués es un virtuoso de esta estrofa, más compleja y dinámica que la redondilla, y a la que asigna usos muy diversos, llegando a introducir variantes, como la décima hexasilábica, poco habitual en el teatro áureo (Muñoz Rodríguez 2022b)²³.

Junto a este uso propio de la décima, Cordeiro desarrolla de forma igualmente peculiar otras variedades métricas, como el soneto, del que llega a introducir cinco en su primera obra, y alguno de ellos con no poco artificio²⁴, e incluso ofre-

²² Recordemos el verso de Lope: «las relaciones piden los romances» (*Arte nuevo*, v. 309). Casi todo el segundo acto lo conforman cuatro largas relaciones en romance en las que cuatro personajes van actuando de relatores de forma sucesiva, dando cuenta de los pormenores de la fiesta. El cambio de asonancia en cada tirada individualiza la voz de cada uno de los personajes en interesante juego de perspectivas.

²³ Cruz Ortiz (2014, 90-1) anota los usos peculiares de las décimas en el *Juramento*, muy distintos de los habituales de Lope: si en Lope sustraen al espectador de la acción para sumergirlo en el pensamiento del personaje (recordemos el verso 307 del *Arte nuevo*: «las décimas son buenas para quejas»), Cordeiro «uses the meter like a modern film director might use highly dramatic music to signal the start of pivotal scenes».

²⁴ El quinto soneto (vv. 4261-74) presenta la forma aparente de un diálogo entre dos personajes, ya en sí infrecuente para los estudiosos de la polimetría áurea, aunque, frente al que Melchora Romanos advierte en *El príncipe perfecto* de Lope (diálogo factual con intercambio de conceptos amorosos), el de Cordeiro es en realidad un elaborado cruce de dos soliloquios.

ce propuestas casi experimentales, como los pareados endecasílabos que cierran tiradas de romance a modo de contundente estribillo o lema²⁵. Estos rasgos de originalidad confirman que el alférez lisboeta no solo conocía y seguía las modas versificatorias de los grandes de la escena madrileña, sino que dominaba hasta tal punto la métrica teatral española que podía permitirse rarezas e innovaciones.

Referencias bibliográficas

- Artois, Florence d'. 2012. "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1: 95-119. <https://doi.org/10.4000/mcv.4316>
- Álvarez Sellers, María Rosa. 2018. "El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo xvii". *Studia Iberica et Americana*, 5: 187-200.
- Barreto, João Franco. S.f. *Biblioteca Lusitana*. [Consultado en: Sala de Reservados de la BNP].
- Calef, Paola. 2017. «¡Viva quien vence!». *Una commedia inedita di Jacinto Cordeiro*. Torino: Università di Torino.
- Camões, José, y José Pedro Sousa. 2019. "Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. xvii y xviii)". *Atalanta*, 7, 2: 14-88.
- Campana, Patrizia. 2001. "La silva en Lope de Vega". En *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzki, 249-59. Madrid: Iberoamericana.
- Cordeiro, Jacinto (1999). *La privanza merecida*, ed. Giancarlo Depretis. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Cruz-Ortiz, Jaime. 2014. «El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor». *A modern and critical Edition*. Nueva York: Peter Lang.
- Depretis, Giancarlo. 1989. "Un testo inedito di Jacinto Cordeiro: *El entremés famoso de los sordos*". En *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. Blanca Perinián y Francesco Guazzelli, 155-62. Pisa: Giardini Editori.
- Fernández Guillermo, Leonor. 2008. "La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón". *Anuario Calderoniano*, 1: 105-26. <https://doi.org/10.31819/9783954879885-006> (2025-07-25)
- Gonzalez, Christophe. 1987. *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Tesis Doctoral). Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Gonzalez, Christophe. 2008. "El favor en la sentencia, une comedia du Portugais Jacinto Cordeiro, ou deux frères entre honneur et déshonneur: intégration et exclusion". En *Homenaje/Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, 361-77. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail. <https://books.openedition.org/pumi/35366> (2025-07-25)
- Gonzalez, Christophe. 2009. "Du village au palais, le parcours identitaire de *El hijo de las batallas*, de Jacinto Cordeiro: matricide, question du père et risque d'inceste".

²⁵ Aparecen cuatro de estos pareados jalonando el monólogo en romance de Denia en el acto I de *La entrada* (vv. 113-14, 127-28, 141-42 y 159-60). Gonzalez (1987: 406) advierte también de este peculiar uso de los pareados endecasílabos en la *Adversa fortuna de Duarte Pacheco*, comedia incluida en las *Seis comedias famosas*, primera parte de las comedias de Cordeiro.

- En *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, ed. Mónica Güell, Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, 243-53. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.29973> (2025-07-25)
- Gonzalez, Christophe. 2012. "Un cas de tyrannicide sur la scène baroque ibérique: *El Mal Inclinado*, une pièce de Jacinto Cordeiro". *Reflexos*, 1: 1-10.
- Insúa, Mariela. 2011. "Amor y poder en *Lo que es privar*, comedia del alférez lisboeta Jacinto Cordeiro". En *Colóquio/Letras. Suplemento Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII, 67-76*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Insúa, Mariela. 2012. "Aspectos del poder en la bilogía *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco de Jacinto Cordeiro*". *Estudos Ibero-Americanos*, 38, 1: 186-99. <https://doi.org/10.15448/1980-864x.2012.1.11601> (2025-07-25)
- Insúa, Mariela. 2015. "*Este bastón es mi padre / y madre mía esta espada*: el poder de las obras y el poder de la sangre en *El hijo de las batallas* de Jacinto Cordeiro". *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 15: 11-31.
- Insúa, Mariela. 2018. "Poder y violencia en *El mal inclinado* de Jacinto Cordeiro". En «*Doctos libros juntos*». *Homenaje a Ignacio Arellano*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Victoriano Roncero López, 281-95. Madrid: Iberoamericana.
- MacCurdy, Raymond R. 1978. "The Faultless Favorites: Belisarius and Duarte Pacheco". En *The Tragic Fall: Don Álvaro de Luna and Other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, 158-77. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Marín, Diego. 1968. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- Marín, Diego. 2000. "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón". En *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, vol. I, 351-60. Madrid: Istmo. Original en García Lorenzo, Luciano ed. 1983. *Calderón*, vol. II, 1139-46. Madrid: CSIC.
- Morley, Sylvanus Griswold, y Courtney Bruerton. 1940. *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York: The Modern Language Association of America.
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2022a. "Reyes piadosos y reyes tiranos en el teatro de Jacinto Cordeiro". En *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español*, eds. Rafael González Cañal y Almudena García González, 179-92. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2022b. "Uso y función de unas 'decimillas' hexasilábicas en el teatro de Jacinto Cordeiro". *Versants*, 69, 3: 139-54. <https://doi.org/10.22015/v.rslr/69.3.10> (2025-07-25)
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2024a. *Estudio y edición crítica de dos comedias de Jacinto Cordeiro: Con partes nunca hay ventura y El malinclinado* (Tesis Doctoral). Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Muñoz Rodríguez, Elena. 2024b. "Honor, patria o destino: razones para un desenlace inesperado en *Con partes nunca hay ventura*, comedia palatina de Jacinto Cordeiro". En «*La verde oliva y el laurel sagrado*», *Estudios in memoriam José Javier Rodríguez Rodríguez*, eds. Isabel Muguruza Roca y Carlos Mota Placencia, 311-29. Leioa: Universidad del País Vasco.
- Oleza, Joan, y Fausta Antonucci. 2013. "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". *RILCE*, 29, 3: 689-741. <https://doi.org/10.15581/008.29.2878> (2025-07-25)
- Pires, Maria Luçilia Gonçalves. 2017. "Introdução". En Jacinto Cordeiro, *Elogio de poetas lusitanos*, ed. Maria Luçilia Gonçalves Pires, 9-42. Oporto: CITCEM/Edições Afrontamento.

- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1989. "Presencia de comediantes en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 3: 863-901.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1990. "Presencia de comediantes españoles en Lisboa (1580-1607)". En *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, eds. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio y Theo Berchem, 63-87. Kassel: Reichenberger.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1992. "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)". En *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, 105-36. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños. 1993. "«Loa para empezar en Lisboa». Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, 819-30. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rivero Machina, Antonio. 2013. "La jornada real de Felipe III de España en Portugal: repertorio literario y mensaje político". *Límite. Revista de estudios portugueses y de la lusofonía*, 7: 63-82.
- Rivero Machina, Antonio. 2015. "La entrada del Rey en Portugal de Jacinto Cordeiro: entre la relación y la literatura dramática". En *Confluencia de la imagen y la palabra*, eds. José Miguel Morales Folguera, Reyes Escalera Pérez y Francisco José Talavera Esteso, 443-50. Valencia: Universitat de València.
- Rivero Machina, Antonio. 2022. *Aquella comedia donde Lisboa fue la capital del mundo: Estudio y edición de La entrada del Rey en Portugal de Jacinto Cordeiro*. Madrid: Liceus.
- Romanos, Melchora. 2007. "Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega". En *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, 407-16. Almagro: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sousa, José Pedro. 2018. *A arte e ofício do teatro em Portugal no século XVII* (Tesis Doctoral). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Vega Carpio, Lope de. 2006. *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.