

Diamante y la comedia hagiográfica desde las comedias individuales a las mancomunadas: primera aproximación¹

Debora Vaccari
(Università di Roma La Sapienza)

1. Juan Bautista Diamante y las comedias devotas²

En su clásico y pionero estudio sobre Juan Bautista Diamante, Emilio Cotarelo y Mori repartía las piezas del dramaturgo en cuatro “secciones”: una de estas era la de las “comedias devotas” (1918, 492). En ella el estudioso incluía quince títulos, un tercio de las cincuenta obras que reseñaba en su artículo: *El apóstol de Valencia*,³ *La cruz de Caravaca*,⁴ *Cumplirle a Dios la palabra*,⁵ *La devoción del Rosario*,⁶ *Hombre, demonio y mujer*,⁷ *El jubileo de la Porciúncula*,⁸ *La Magdalena de Roma*,⁹ *El negro más prodigioso*,¹⁰ *Santa Juliana, Santa María del Monte, Santa María Magdalena de Pazzi*,¹¹ *Santa Teresa de Jesús*,¹² *Santo Tomás de Villanueva*,¹³ *El sol de la sierra*¹⁴ y *Vida y muerte de San Cayetano*.¹⁵ Sin embargo, a la lista de piezas devotas confeccionada por Cotarelo y Mori se podrían añadir por lo menos otros cuatro títulos: dos de ellos incluidos por el filólogo entre las comedias históricas -a saber, *El gran cardenal de España* y *fray Francisco*

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro escrito en colaboración en su contexto, nuevos instrumentos de investigación* (TAC) (PID2020-117749GB-C22) dirigido por María Luisa Lobato y, en concreto, del grupo de trabajo centrado en la dramaturgia de Diamante, que está formado por Gaston Gilabert y Debora Vaccari.

² De momento no entro en la compleja cuestión de la efectiva autoría diamantina de todas estas piezas, cuestión que voy a estudiar detalladamente en otro trabajo actualmente en preparación; por lo tanto, de momento me limito a reproducir lo que afirma Cotarelo y Mori en su artículo de 1918.

³ De esta comedia queda un manuscrito de comienzos del siglo XVIII (Simón Palmer 1977, 15) en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, signatura Ms. 150/05, que la atribuye a Pedro Francisco Lanini y Sagredo y al propio Diamante (Vaccari 2024b).

⁴ El manuscrito autógrafo se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (signatura Ms. Vitr. A Est. 5, actual VIT 167); en el último folio (f. 48r) el dramaturgo señala la fecha de composición de la comedia, el 23 de junio de 1664 (Vaccari 2024a, 180).

⁵ La pieza se imprimió en la segunda parte de comedias de nuestro dramaturgo (1674). Véase más adelante.

⁶ En 1651 la comedia estaba en el repertorio de la compañía de Sebastián de Prado, donde figuraba como “comedia nueva” a representar en Toledo (DICAT, s.v. Antonio de Prado).

⁷ En este caso también es Medel (1735, 54) el que menciona una comedia de Diamante con este título. La Barrera la atribuye a Diamante o a José Cañizares (1969, 555). La Biblioteca Nacional de España conserva dos manuscritos del s. XVIII así rotulados: el Ms. 15.964 y el Ms. 14.909. Este último lleva en la portada el siguiente apunte: *Comedia nueva Hombre, demonio y mujer. De Don Joseph Cañizares. Para el año de 1729* (cfr. también Paz y Melia 1918, 253).

⁸ La pieza salió en la segunda parte de comedias de nuestro dramaturgo. Véase más adelante.

⁹ De esta comedia sobreviven tres sueltas del siglo XVIII: *La Magdalena de Roma, Catalina la Bella*, Madrid, Antonio Sanz, 1748; *La Magdalena de Roma*, Madrid, Francisco Asensio, s.a.; *La Magdalena de Roma*, Córdoba, Imprenta del Colegio de la Asunción, s.a. Queda constancia de una representación particular para los Reyes realizada el 12 de octubre de 1692 por la compañía de Agustín Manuel de Castilla en el Alcázar de Madrid (CATCOM, s.v. *La Magdalena de Roma*).

¹⁰ La pieza salió en la segunda parte de comedias de nuestro dramaturgo. Véase más adelante.

¹¹ Las tres comedias se hallan impresas en la primera parte de Diamante (1670). Véase más adelante.

¹² La pieza salió en la segunda parte de comedias de nuestro dramaturgo. Véase más adelante.

¹³ La comedia se imprimió en la *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez, 1665, pp. 1-49.

¹⁴ La pieza fue publicada en la primera parte de Diamante. Véase más adelante.

¹⁵ Impresa en la *Parte treinta y ocho de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, a costa de Manuel Meléndez, 1672, pp. 311-351), con el título de *Vida y muerte de San Cayetano. Comedia famosa. De seis Ingenios de esta Corte*, a saber, Arce, Avellaneda, Matos, Moreto y Villaviciosa, además de Diamante.

Ximénez de Cisneros. [...] *Primera parte*¹⁶ y la *Comedia de fray Francisco Ximénez de Cisneros. Segunda parte*¹⁷ y uno en la lista de las zarzuelas, *El nacimiento de Cristo*;¹⁸ finalmente, esta vez no reseñada por Cotarelo y Mori, hay que añadir la colaborada *Vida, muerte y colocación de san Isidro*.¹⁹ El total, por lo tanto, asciende a diecinueve títulos, un 38% de las cincuenta obras atribuidas a Diamante por Cotarelo y Mori.

Por otra parte, si consideramos las dos partes de comedias publicadas por el dramaturgo en 1670 y 1674,²⁰ vemos que, de las doce piezas de la primera parte, cuatro son devotas (dos hagiográficas): *Santa Juliana*, *Santa María Magdalena de Pazzi*, *El sol de la Sierra* y *Santa María del Monte*; lo mismo también ocurre en la segunda parte, en la que son devotas *Cumplir a Dios la palabra*, *El jubileo de la Porciúncula*, *El nacimiento de Cristo* y *Santa Teresa de Jesús*. Por lo tanto, también a la hora de organizar sus partes de comedias, Diamante selecciona e incluye en ellas un tercera parte de piezas de asunto religioso.

Con respecto a las comedias estrictamente hagiográficas (las que tienen como protagonistas a santos propiamente dichos) y de autoría segura, el dramaturgo es autor en solitario de tres: *Santa Juliana* y *Santa María Magdalena de Pazzi* (ambas incluidas en la primera parte, 1670), y *Santa Teresa de Jesús* (en la segunda parte, 1674). De *Santo Tomás de Villanueva*, publicada a nombre de Diamante en la *Parte veinte y tres de Escogidas* de 1665, todavía no hay datos concluyentes acerca de la autenticidad de la autoría diamantina de la pieza.²¹

Además de las tres piezas escritas en solitario, nuestro poeta aparece entre los autores de otras cuatro comedias hagiográficas escritas en colaboración (es decir, casi la mitad del total de sus comedias mancomunadas): *Vida y muerte de San Cayetano* (escrita con Arce, Avellaneda, Matos, Moreto y Villaviciosa, como se declara en el colofón, y publicada en 1672) y *Vida, muerte y colocación de san Isidro* (escrita con Avellaneda, Gil Enríquez, Lanini, Matos y Villegas, y cuyo manuscrito está fechado en 1669). A estas piezas se añadiría *El apóstol valenciano, san Vicente Ferrer*, cuyo manuscrito la atribuye a Diamante y Lanini.

Esta afición de Diamante por las piezas de tema religioso²² -y entre ellas las hagiográficas- tiene múltiples razones. Como es sabido, las comedias de santos solían ser fruto de encargos por parte de órdenes eclesiásticos, administraciones municipales e

¹⁶ En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito de la comedia (signatura MSS/17042) con una licencia de representación en Madrid, el 4 de diciembre de 1699, por Francisco Bueno; en el manuscrito la obra se atribuye a Diamante y Lanini.

¹⁷ En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito de la comedia (signatura MSS/15693) de la misma mano de la *Primera parte*, pero esta vez se atribuye la obra al solo Diamante.

¹⁸ La obra fue representada ante los Reyes en el Alcázar de Madrid el 27 de diciembre de 1682 por la compañía de Matías de Castro (DICAT, s.v. Matías de Castro).

¹⁹ El manuscrito de la comedia se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre (signatura VIT-165); en él se lee que la obra fue compuesta en colaboración por seis ingenios: Lanini y Andrés Gil Enríquez (autores de la primera jornada), Francisco de Villegas y Diamante (autores de la segunda jornada), Juan de Matos Frago y Francisco de Avellaneda (autores de la tercera jornada). Además se dice que se escribió “para la compañía de Antonio de Escamilla.” (f. 1r) En el f. 37r, en el que termina la parte de Matos que la firma, aparece la fecha de 1669.

²⁰ *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante, del hábito de San Juan, Prior, y Comendador de Morón. Dedicadas al Excelentísimo señor D. Juan Bautista Ludovisio, por la gracia de Dios Príncipe de Pomblín*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1670; *Comedias de F. Don Juan Bautista Diamante del hábito de San Juan, Prior, y Comendador de Morón. Segunda parte Dirigida al muy ilustre señor D. Fernando de Valenzuela, Caballero del Orden de Santiago, &c*, Madrid, Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, 1674.

²¹ Esta comedia será objeto de un trabajo detallado, que tengo actualmente en preparación.

²² Como bien sintetiza Pintacuda: “il genere devoto [spicca] per quantità all’interno della sua produzione, e venga al tempo stesso considerato unanimemente una delle sue specialità.” (Diamante 2007, 11-12)

incluso particulares, y generalmente solían representarse en contextos festivos, tanto civiles como religiosos, a menudo relacionados con beatificaciones y/o canonizaciones de santos. Es decir, generalmente se trataba de piezas de ocasión, cuya composición, por un lado, se justificaba por la fuerte intención propagandística propia de la reforma post-tridentina (cuando la representación de los santos sustituye los temas bíblicos y su culto se fomenta como respuesta al rechazo de los protestantes); por el otro, aprovechaba y amplificaba el extraordinario desarrollo, sobre todo en ámbito palaciego, de la puesta en escena, encaminada cada vez más a suscitar la *admiratio* del público por los campeones de la fe protagonistas de las obras. En este contexto obra Diamante, un segundón cuya trayectoria teatral llegó al éxito solo a finales de los años 60, cuando consiguió, pasados ya los cuarenta años de edad, un puesto relevante en la Corte e importantes apoyos políticos.²³ Como sello a su consagración literaria, el dramaturgo publica sus dos partes de comedias en 1670 y 1674; especialmente la segunda parte se señala por llevar una importante dedicatoria a Fernando Valenzuela y Enciso,²⁴ hombre de confianza de la regente Mariana de Austria y luego valido de Carlos II, que en la primera mitad de los 70 ejerció de protector de Diamante y del también dramaturgo Agustín de Salazar y Torres.²⁵ A estas razones políticas quizás se añaden motivaciones de índole personal: en efecto, la preferencia por las comedias devotas probablemente se deba también a la voluntad de Diamante de afianzar su imagen de cristiano frente a su problemática historia familiar, manchada por la sospecha de criptojudasismo (Rubio San Román y Martínez Carro 2013; Martínez Carro 2022).²⁶ En efecto, Diamante procedía de una familia vinculada a esa burguesía mercantil lusitana de origen judío que, huyendo de la Inquisición portuguesa, en el segundo cuarto del siglo XVII se había refugiado en una Castilla rica de oportunidades no solo comerciales: en busca del ansiado reconocimiento social a través de la Iglesia, el padre del dramaturgo lo encaminó a la carrera eclesiástica como caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, la actual Orden de Malta. Así, en 1647 Juan Bautista fue ordenado subdiácono, en 1656 fue nombrado prior de Morón de la Frontera (Sevilla), en 1660 fue ordenado presbítero, en 1662 se le concedió el hábito de caballero de la Orden

²³ “Diamante ya era conocido como dramaturgo desde 1650, aunque sí puede afirmarse que la comedia *El Honrador de su padre* [estrenada en 1657] marca el gran éxito inicial en su carrera teatral. Fue a partir de este estreno cuando su presencia en las tablas palaciegas se hace más frecuente y permanecerá hasta finales del siglo XVII.” (Martínez Carro 2022, 221-222)

²⁴ La trayectoria de Fernando Valenzuela (1636-1692), “el Duende de Palacio”, fue tan vertiginosa como su caída fue brutal: perteneciente a la baja nobleza, entre 1671 y 1676 llegó a ser, entre otros cargos, conductor de embajadores, caballero de la Orden de Santiago, primer caballerizo de la Reina, señor de vasallos, miembro del Consejo de Italia, superintendente de las obras del Real Alcázar, Marqués de San Bartolomé de Villasierra, capitán general del Reino de Granada, caballerizo mayor de la Reina, gentilhombre de Cámara del Rey, consejero de Estado, primer ministro de la Monarquía de España, y finalmente, en 1676, fue nombrado Grande de España. Ante este éxito estrepitoso al valido no le faltaron enemigos de envergadura: fue Juan José de Austria, medio hermano del propio Rey, el que conspiró y actuó contra Valenzuela, acusándolo de prevaricación y venta de cargos públicos. A raíz de esto, fue encarcelado en 1677 y posteriormente desterrado a Filipinas durante diez años. En 1689, cumplida la pena de exilio, llegó a México, donde murió en 1692. Sobre Valenzuela véase, por ejemplo, Ruíz Rodríguez 2008, o Fernández Giménez 2018.

²⁵ A partir de 1674 Valenzuela ocupó el cargo de Alcalde del Castillo, Montes y Bosques del Pardo y como tal se dedicó a la organización de los festejos palaciegos para los Reyes, sobre todo los teatrales. Sobre la afición del valido por las artes escénicas véase Sanz Ayán 2006, 44-71.

²⁶ El padre de Juan Bautista, Jácome, fue acusado de judaísmo ante la Inquisición en 1635 y nuevamente en 1651 -este último juicio se suspendió en 1655-; en 1653 incoó los expedientes de limpieza de sangre de otros dos hijos suyos, Pablo y Francisco, expedientes que se cerraron en 1687, el mismo año de la muerte del dramaturgo, consintiéndoles entrar en la Orden de Montesa ese mismo año. También Mateo, otro hermano suyo, fue denunciado por judaizante en 1666 y estuvo encarcelado hasta 1670, cuando se reconcilió en secreto (Rubio San Román y Martínez Carro 2013).

de San Juan de Jerusalén y hacia 1670 se convirtió en comendador de la misma ciudad de Morón (Rubio San Román y Martínez Carro 2013). A su pertenencia a la Orden de San Juan de Jerusalén se debe, por ejemplo, la composición de la comedia devota *Santa María del Monte y Convento de San Juan*, impresa en la primera parte, sobre la toma de Consuegra y la fundación del convento.²⁷

2. Una posible dramaturgia hagiográfica diamantina

En este trabajo intentaré ofrecer indicios sobre una posible “dramaturgia hagiográfica diamantina” a partir del análisis de un corpus restringido de comedias de santos individuales y colaboradas de autoría cierta. La idea es la de analizar aspectos referentes a la construcción formal y dramática de las piezas, a estructuras métricas recurrentes, al armazón del enredo y a los mecanismos espectaculares puestos en marcha por el poeta. Se trata de un trabajo *in fieri*, por lo tanto no exhaustivo, del que presento aquí una primera aproximación, sobre todo en lo referente a cuestiones métricas.

Con este objetivo, he trabajado con las tres comedias hagiográficas incluidas por el propio Diamante en sus partes, lo que equivale a una declaración de paternidad: *Santa Juliana*, *Santa María Magdalena de Pazzi* y *Santa Teresa de Jesús*. Las primeras dos piezas se publicaron en la primera parte: para *Santa Juliana* la fecha de composición *ante quem* es la de la primera aprobación de la colectánea, el 25 de noviembre de 1669, mientras que *Santa María Magdalena de Pazzi* se escribió entre mayo y octubre del mismo año;²⁸ *Santa Teresa de Jesús* salió en la segunda parte cuya fecha de aprobación, el 20 de abril de 1674, es también el término *ante quem* de composición de la obra.²⁹ Además, he estudiado dos comedias en colaboración: la primera es *Vida, muerte y colocación de san Isidro*, fechada en 1669 en el autógrafo, que además nos revela qué versos atribuir con seguridad a nuestro poeta: la primera jornada es de Lanini y Gil Enríquez, la segunda de Villegas y Diamante, y la tercera de Matos y Avellaneda. La segunda comedia mancomunada que he examinado es *Vida y muerte de San Cayetano*, representada en 1655 ante los Reyes con gran éxito de público (Gilabert 2020, 4) y publicada en 1672,³⁰ en la que el nombre de los seis colaboradores (“seis plumas piadosas”, v. 3052)³¹ aparece en los versos finales y en este orden: “Diamante y Villaviciosa / con Avellaneda y Matos, / Ambrosio de Arce y Moreto.” (vv. 3054-3056) Por consiguiente, las dos piezas mancomunadas tienen en común a dos autores, además de Diamante, a saber, Avellaneda y Matos. En lo que se refiere a la datación de las obras

²⁷ La comedia pone en escena los amores de los cristianos Fernando y Elvira, cautivos de Audalí, rey moro de Consuegra (Toledo), y la conversión de la reina Fátima, arrojada al cercano valle de las Víboras, donde se solía echar a las adúlteras para que las serpientes las matasen. Según la leyenda, la Virgen había aparecido a una mujer inocente arrojada injustamente al valle, salvándole la vida. En la obra se representa también la conquista de Consuegra por parte de los caballeros de la Orden Militar de San Juan y la fundación del convento de Santa María del Monte en el mismo lugar donde se encontró una imagen de la Virgen, que luego fue muy venerada en el ámbito de la Orden de San Juan (Villalobos Racionero 2010, 176-177). De esta forma, Diamante celebra el convento y el monasterio de Santa María del Monte y el hospital de San Juan Bautista de Consuegra, las estructuras del Priorato de Castilla y León de la Orden de San Juan más importantes en La Mancha por lo menos hasta el siglo XIX.

²⁸ En su impecable edición de la comedia, Paolo Pintacuda 1669 afirma que “è assai verosimile che il testo sia stato scritto, magari su commissione, proprio in occasione dei festeggiamenti per l’iscrizione di Maria Maddalena de’ Pazzi nel canone dei santi avvenuta il 28 aprile 1669 per opera di papa Clemente IX.” (Diamante 2007, 15-16) Además, está de acuerdo con Cassol (2004, 28-29) cuando este afirma que, tenida cuenta bien de la fecha de canonización bien de la fecha de la primera aprobación de la primera parte de Diamante, a saber, el 25 de noviembre de 1669, Diamante tuvo que componer la comedia entre mayo y octubre de 1669 (Diamante 2007, 18).

²⁹ Sobre algunos aspectos de esta obra véase también Vaccari en prensa.

³⁰ Véase la nota n. 15.

³¹ Cito por la edición de Gilabert (Diamante 2020).

de este pequeño corpus, salvo la temprana *Vida y muerte de San Cayetano*, su composición se puede situar entre mediados de los años 50 y los comienzos de la década de los 70, coincidiendo así con la madurez de Diamante.

Tabla 1: Datación de las comedias del corpus analizado

COMEDIA	DATACIÓN	
<i>Vida y muerte de San Cayetano</i>	30/10/1655, <i>terminus ante quem</i>	La comedia se representa ante los Reyes en el Corral del Príncipe el 2/11/1655 ³²
<i>Santa María Magdalena de Pazzi</i>	Mayo-octubre 1669	La Santa se canoniza el 28/4/1669 y la aprobación de la primera parte en la que se publica la comedia está fechada en el 25/11/1669
<i>Santa Juliana</i>	25/11/1669, <i>terminus ante quem</i>	Fecha de la aprobación de la primera parte en la que se publica la comedia
<i>Vida, muerte y colocación de san Isidro</i>	1669	Fecha apuntada en el manuscrito autógrafo, f. 37r
<i>Santa Teresa de Jesús</i>	20/4/1674, <i>terminus ante quem</i>	Fecha de la aprobación de la segunda parte en la que se publica la comedia

Ahora bien: Gaston Gilabert, en su excelente edición de *Vida y muerte de San Cayetano*, afirma que: “No sabemos con certeza qué parte de la comedia corresponde a cada uno de los seis ingenios, ni si uno de ellos tuvo un mayor protagonismo en la organización previa o corrección final del trabajo.” (Diamante 2020, 1) Como es natural en un trabajo de este tipo, a partir de una serie de datos internos, el editor conjetura una distribución de autoría que respeta el orden de poetas nombrados en el colofón: Diamante (vv. 1-587), Villaviciosa (vv. 588-1113), Avellaneda (vv. 1114-1608), Matos (vv. 1609-2022), Arce (vv. 2023-2537) y Moreto (vv. 2538-3059). A la vez, frente a los escasos resultados obtenidos de momento por la estilometría en el análisis de las comedias en colaboración, auspicia la realización de estudios filológicos que contribuyan a esclarecer la cuestión de las atribuciones. El propósito de esta primera aproximación es rastrear la posible presencia de elementos comunes en las comedias hagiográficas individuales, llamémoslos indicios, para ver si, a partir de su presencia o ausencia, se puede arrojar algo más de luz sobre la identificación de los versos diamantinos en *Vida y muerte de San Cayetano*.

3. La métrica

Si empezamos por la métrica -y, desde luego, algunas de las observaciones que voy a formular podrían aplicarse a otras obras y a otros autores-, las tres comedias hagiográficas individuales de Diamante apuntan a un claro predominio del romance, algo que, por otra parte, no nos sorprende al ser una característica destacada de toda la

³² “Hase compuesto una comedia grande de *San Gaetano*, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tienen cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. [...] A instancias de la Reina se ha comenzado a hacer la comedia de *San Gaetano*, habiéndola primero escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado [el proceso] por darle gusto. [...] El concurso del pueblo es un día de juicio [...] y fue tanta la gente que acudió a verla al Corral del Príncipe que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás. Buena ocasión tenía el santo, si quisiera, de hacer aquí un milagro. No debió de convenir.” (Barrionuevo 1968, I, 212)

generación de dramaturgos a la que pertenece:³³ vamos desde el 80% de *Santa Juliana* y *Santa Teresa* al 90% de *Santa María Magdalena de Pazzi*, la pieza más larga de las tres (las primeras dos presentan poco menos de 3000 versos, mientras que la tercera supera los 3500). El romance representa, pues, la forma métrica estructurante de las comedias, ya que generalmente se perfila como una red en la que se van insertando los otros metros (que doy según su porcentaje dentro de las piezas, Tabla 2): *in primis* la redondilla, y luego -y en medida muy inferior- la quintilla, el soneto, la silva de consonantes, el madrigal, la décima y el pareado.

Tabla 2: Resumen de las diferentes formas estróficas de tres comedias hagiográficas individuales de Diamante

SANTA JULIANA		SANTA MARÍA MAGDALENA DE PAZZI		SANTA TERESA	
Romance	80,8%	Romance	90,8%	Romance	80,73%
Redondillas	13,7	Redondillas	7,6	Redondillas	19,2
Quintillas	4,2	Silva de consonantes	0,8	Pareado	0,07
Sonetos	0,9	Madrigal	0,4		
Décima	0,3	Soneto	0,4		
Pareados	0,1				
		Total	100%		
Total	100%			Total	100%

Dentro de las comedias (Tabla 3), las diferentes formas métricas tienden a no repetirse, aunque tengan rimas diferentes, por lo que es muy difícil encontrar dos romances seguidos (los tenemos únicamente en la primera jornada de *Santa Teresa*). Asimismo, es difícil localizar dos formas métricas diferentes no separadas por un romance (el único caso es el de la primera jornada de *Santa Juliana*, donde se suceden redondillas y quintillas; en la segunda jornada, los dos sonetos -uno en boca de la graciosa y otro, de respuesta, en boca del gracioso- son formas englobadas en las redondillas).³⁴ Finalmente, las tres comedias empiezan y se cierran con un romance, y lo mismo tiende a pasar también con las jornadas (en 14 de 18 casos de abertura y conclusión): es así en *Santa Juliana*, mientras que el arranque de la tercera jornada de *Santa María Magdalena de Pazzi* presenta una redondillas y en *Santa Teresa* la primera jornada se cierra con un pareado y, en cambio, la segunda y la tercera jornada se abren con unas redondillas.

Otro dato interesante se desprende del análisis de las rimas: en las tres comedias mencionadas, aparece por lo menos una rima relacionada con el nombre de la santa protagonista, rima que funciona claramente no solo como simple sugestión fónica, sino como un verdadero eco destinado a resonar en los oídos del público.³⁵ Diamante tiende a emplear este recurso expresivo en momentos cruciales de la historia, y como él hacen otros dramaturgos. Por ejemplo, en *Santa Teresa*, el cuadro³⁶ inicial de la segunda jornada se desarrolla en un romance *e-a* en el que Teresa es protagonista de una apariencia donde -como reza la acotación- “descúbrese un Ángel... con un dardo de fuego.” (v. 1189acot)³⁷

³³ Morley llega a hablar de “age of romancistas” (1918, 162).

³⁴ Adopto aquí la terminología acuñada por Vitse en cuanto a los conceptos de formas englobadoras y englobadas (1998, 2007).

³⁵ En las Tablas 3 y 4 marco en negrita estas “rimas expresivas”.

³⁶ Empleo el término cuadro según la definición que ofrece José María Ruano de la Haza: “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados” (1994, 291).

³⁷ Al citar los textos los modernizo. Indico en cursiva didascalias y acotaciones.

Se trata, pues, de la escenificación de la experiencia mística de la transverberación, el éxtasis descrito por la Santa en el capítulo XXIX de su *Libro de la vida* (1562) y el momento más importante -y quizás el más conocido- de su camino espiritual. En *Santa María Magdalena de Pazzi* asistimos a una estrategia expresiva incluso más compleja: si la primera jornada termina con un romance *i-a* que hace resonar el nombre seglar de la santa, Catalina, en un cuadro con una aparición celestial donde se celebra la decisión de la joven de ingresar en el convento carmelita de María de los Ángeles con el nombre de María Magdalena, la tercera jornada se cierra, paralelamente, con un romance *e-a* en el que se teatraliza su muerte santa y la consecuente subida de su alma al cielo (y Magdalena es la palabra-rima con la que se cierra la obra).

Tabla 3: Sinopsis métrica de tres comedias hagiográficas individuales de Diamante

<i>SANTA JULIANA</i>	<i>SANTA MARÍA MAGDALENA DE PAZZI</i>	<i>SANTA TERESA</i>
<p>Primera jornada</p> <p>vv. 1-406 Romance <i>a-a</i></p> <p>vv. 407-474 Redondillas</p> <p>vv. 475-599 Quintillas</p> <p>vv. 600-881 Romance <i>e-o</i></p> <p>vv. 882-901 Redondillas</p> <p>vv. 902-1059 Romance <i>-é</i></p>	<p>Primera jornada</p> <p>vv. 1-130 Romance <i>a-e</i></p> <p>vv. 131-144 Soneto</p> <p>vv. 145-562 Romance <i>a-e</i></p> <p>vv. 563-592 Silva de consonantes</p> <p>vv. 593-922 Romance <i>e-o</i></p> <p>vv. 923-958 Redondillas</p> <p>vv. 959-1204 Romance <i>i-a</i></p>	<p>Primera jornada</p> <p>vv. 1-227 Romance <i>e-o</i></p> <p>vv. 228-303 Redondillas</p> <p>vv. 304-385 Romance <i>e-o</i></p> <p>vv. 386-522 Romance <i>a-e</i></p> <p>vv. 523-574 Redondillas</p> <p>vv. 575-592 Romance <i>a-e</i></p> <p>vv. 593-619 Redondillas</p> <p>vv. 620-846 Romance <i>i-o</i></p> <p>vv. 847-848 Pareado</p>
<p>Segunda jornada</p> <p>vv. 1060-1277 Romance <i>í-e</i></p> <p>vv. 1278-1485 Redondillas</p> <p>vv. 1486-1513 Sonetos</p> <p>vv. 1514-1525 Redondillas</p> <p>vv. 1526-2007 Romance <i>e-a</i></p> <p>vv. 2008-2011 Pareados</p> <p>vv. 2012-2133 Romance <i>-ó</i></p>	<p>Segunda jornada</p> <p>vv. 1205-1926 Romance <i>e-a</i></p> <p>vv. 1927-2002 Redondillas</p> <p>vv. 2003-2220 Romance <i>-á</i></p> <p>vv. 2221-2236 Madrigal</p> <p>vv. 2237-2558 Romance <i>a-o</i></p>	<p>Segunda jornada</p> <p>vv. 849-900 Redondillas</p> <p>vv. 901-1272 Romance <i>e-a</i></p> <p>vv. 1273-1375 Redondillas</p> <p>vv. 1376-1794 Romance <i>e-o</i></p> <p>vv. 1795-1859 Redondillas</p> <p>vv. 1860-1933 Romance <i>-í</i></p>
<p>Tercera jornada</p> <p>vv. 2134-2393 Romance <i>a-e</i></p> <p>vv. 2394-2472 Redondillas</p> <p>vv. 2473-2619 Romance <i>i-a</i></p> <p>vv. 2620-2643 Redondillas</p> <p>vv. 2644-2877 Romance <i>-í</i></p> <p>vv. 2878-2887 Décima</p> <p>vv. 2888-2992 Romance <i>o-a</i></p>	<p>Tercera jornada</p> <p>vv. 2559-2598 Redondillas</p> <p>vv. 2599-3150 Romance <i>a-a</i></p> <p>vv. 3151-3246 Redondillas</p> <p>vv. 3247-3480 Romance <i>e-o</i></p> <p>vv. 3481-3504 Redondillas</p> <p>vv. 3505-3564 Romance <i>e-a</i></p>	<p>Tercera jornada</p> <p>vv. 1934-1981 Redondillas</p> <p>vv. 1982-2369 Romance <i>e-a</i></p> <p>vv. 2370-2406 Redondillas</p> <p>vv. 2407-2630 Romance <i>o-a</i></p> <p>vv. 2631-2731 Redondillas</p> <p>vv. 2732-2924 Romance <i>i-o</i></p>

Con respecto a las obras en colaboración, de la comedia sobre San Isidro, como ya he apuntado, sobrevive el manuscrito autógrafo, por lo que sabemos con seguridad que se debe a Diamante la segunda mitad de la segunda jornada (651 versos), lo que confirmaría la conclusión a la que llega Alviti (2006, 17, 151) en su catálogo, a saber, que

nuestro poeta se había especializado en la composición de segundas jornadas (lo que ocurre también en otra pieza colaborada en la que participa, *El vaquero emperador*, de tema profano). Un indicio, este, a tener en cuenta a la hora de enfrentarse al problema atributivo de las colaboradas en las que el dramaturgo madrileño participa.

Como se desprende de la Tabla 5, en su parte de *Vida, muerte y colocación de San Isidro*, Diamante sigue sus usos métricos, aunque exagerando las proporciones entre las dos formas empleadas, romance y redondillas, que se alternan y representan respectivamente el 97,8% y el 2,2% de los versos del poeta madrileño. Un predominio incuestionable del romance, pues, en detrimento de la redondilla: en la práctica, su presencia se limita a dos redondillas “de transición” (vv. 1265-1272), y se deben, muy probablemente, a la voluntad de mantener separadas dos tiradas en romance (la de Villegas en *i-o*, vv. 1034-1264, y la suya en *a-e*, vv. 1273-1773), como acostumbra hacer el dramaturgo (mientras que, por ejemplo, no lo hacen Matos y Avellaneda en la tercera jornada); y otras dos redondillas (vv. 1774-1781) que, una vez más, separan dos romances (el de los vv. 1273-1773 en *a-e* y el de los vv. 1782-1916 en *e-a*), además de marcar un cambio de cuadro (“*Vanse [Isidro, María, Gil y Bartola] y salen Iván de Vargas y el Demonio*”, v. 1773acot).

Tabla 5: Sinopsis métrica de dos comedias hagiográficas colaboradas de Diamante

<i>VIDA, MUERTE Y COLOCACIÓN DE SAN ISIDRO</i>	<i>VIDA Y MUERTE DE SAN CAYETANO</i> ³⁸
<p>Primera jornada vv. 1-288 Romance <i>e-o</i> LANINI</p> <hr/> <p>vv. 289-390 Silva de pareados GIL HENRÍQUEZ vv. 391-927 Romance <i>i-o</i></p>	<p>Primera jornada vv. 1-220 Redondillas ¿DIAMANTE? vv. 221-305 Quintillas vv. 306-397 Redondillas vv. 398-587 Romance <i>e-o</i> vv. 588-622 Quintillas ¿VILLAVICIOSA? vv. 623-666 Redondillas vv. 667-1000 Romance <i>a-o</i> vv. 1001-1027 Redondillas vv. 1028-1043 Octosílabos y pentasílabos eminentemente cantados vv. 1044-1113 Romancillo <i>o-e</i></p>
<p>Segunda jornada vv. 928-1021 Silva de pareados VILLEGAS vv. 1022-1033 Villancico vv. 1034-1264 Romance <i>i-o</i> vv. 1265-1272 Redondillas DIAMANTE vv. 1273-1773 Romance <i>a-e</i> vv. 1774-1781 Redondillas vv. 1782-1916 Romance <i>e-a</i></p>	<p>Segunda jornada vv. 1114-1314 Romance <i>a-a</i> ¿AVELLANEDA? vv. 1315-1444 Redondillas vv. 1445-1608 Romance <i>e-o</i> vv. 1609-1670 Silva de pareados ¿MATOS? vv. 1671-1876 Romance <i>a-a</i> vv. 1877-1952 Redondillas vv. 1953-1968 Romance <i>i-a</i> vv. 1969-2022 Romancillo <i>i-a</i></p>

³⁸ Reproduzco la sinopsis de Gilabert (Diamante 2020, 21-22).

Tercera jornada		Tercera jornada	
vv. 1917-1960	Redondillas	vv. 2023-2110	Redondillas
MATOS		¿ARCE?	
vv. 1961-2096	Romance <i>i-o</i>	vv. 2111-2244	Romance a-o
vv. 2097-2160	Redondillas	vv. 2245-2320	Redondillas
vv. 2161-2318	Romance <i>a-a</i>	vv. 2321-2355	Quintillas
vv. 2319-2547	Romance <i>e-o</i>	vv. 2356-2379	Redondillas
		vv. 2380-2445	Romance <i>e-o</i>
		vv. 2446-2465	Endecha real
		vv. 2466-2489	Romance <i>e-o</i>
		vv. 2490-2509	Redondillas
		vv. 2510-2537	Romance <i>e-o</i>
vv. 2548-2566	Redondillas	vv. 2538-2795	Romance <i>e-a</i>
AVELLANEDA		¿MORETO?	
vv. 2567-2713	Romance <i>e-o</i>	vv. 2796-2899	Redondillas
vv. 2714-2786	Romance <i>-í</i>	vv. 2900-3045	Romance a-o
vv. 2787-2794	Romancillo <i>-í</i>	vv. 3046-3047	Cántico decasílabo
vv. 2795-2798	Romance <i>-í</i>	vv. 3048-3058	Romance a-o
Romance	87,3%	Romance	58,14%
Redondillas	5,1	Redondillas	29,46
Silva de pareados	7	Quintillas	5,07
Villancico	0,4	Romancillo	4,05
Romancillo	0,1	Silva de pareados	2,03
		Endecha real	0,65
		Irregular cantado	0,59
Total	100%	Total	100%

Por otra parte, si comparamos *Vida, muerte y colocación de San Isidro* con la otra pieza mancomunada, *Vida y muerte de San Cayetano*, salta a la vista el hecho de que esta última presenta una variedad métrica y un número de cambios estróficos muy superior: en esta última tenemos dieciséis cambios métricos mientras que en *Vida, muerte y colocación de San Isidro* llegamos al doble, treinta y dos. Una diferencia que puede relacionarse también con la fecha temprana de la comedia sobre San Cayetano, estrenada en 1655 como se ha visto, es decir, casi quince años anterior a la composición de la pieza sobre San Isidro (1669).

Además, si reconocemos como uno de los rasgos caracterizadores de Diamante la primacía del romance y su alternancia con otros metros, *in primis* la redondilla, vemos que los tres bloques de *Vida y muerte de San Cayetano* así caracterizados son: el primero de la segunda jornada (romance-redondillas-romance); el segundo de la segunda jornada (silva de pareados-romance-redondillas-romance-romancillo); y, finalmente, el segundo de la tercera jornada (romance-redondillas-romance-cántico decasílabo-romance). Es decir que habría que excluir la primera sección de la primera jornada, que no tiene la mencionada característica.

Con respecto al uso expresivo de las rimas en los romances al que apuntaba antes, observamos su empleo por parte de Gil Henríquez, Villegas y Matos en *Vida, muerte y colocación de San Isidro* (curiosamente no de Diamante), y, en *Vida y muerte de San Cayetano*, lo hallamos en la segunda sección de la primera jornada y en la dos secciones de la tercera, lo que hace este indicio no determinante.

4. Algunos datos sobre la presencia de la música

Un aspecto muy relevante en la dramaturgia de Diamante es la música: como pone de relieve Milagros Espido-Freire, “tan sólo cinco comedias [suyas] no contienen ningún verso cantado.” (1999, 17) No hay que olvidar la importante contribución del poeta al nacimiento y afianzamiento del nuevo género cortesano de la zarzuela (Josa y Lambea

2009), al que se pueden adscribir *El laberinto de Creta*, de tema mitológico, y *El nacimiento de Cristo*, de tema devoto (Espido-Freire 2002). La estudiosa propone una clasificación de las piezas diamantinas según el porcentaje de versos cantados incluidos: dos de las comedias individuales analizadas, *Santa Juliana* y *Santa María Magdalena de Pazzi*, se incluyen en el “grupo de veintitrés obras con una proporción cantada inferior al 1%, que se traduce en al menos una canción, normalmente en forma de romance”, y una, *Santa Teresa*, al “grupo de trece obras entre un 1% y 2% de versos cantados.” (2002, 477) De esta última comedia, además, se conserva la partitura, transcrita y estudiada detenidamente por la misma Espido-Freire, que en ella destaca “la íntima trabazón [de la música] con las escenas, especialmente de corte místico.” (2002, 482)

Tabla 4: La música en las tres comedias hagiográficas individuales de Diamante

<i>SANTA JULIANA</i>	<i>SANTA MARÍA MAGDALENA DE PAZZI</i>	<i>SANTA TERESA</i>
Primera jornada vv. 17-20 [Romance] (4) vv. 63-66 [Romance] (4) vv. 226-229 [Romance] (4)	Primera jornada vv. 31-38 [Romance] (8)	Primera jornada --
Segunda jornada vv. 1618-1621, 1650-1653 [Romance] (8)	Segunda jornada vv. 2557-2558 [Romance] (2)	Segunda jornada vv. 1193-1208 [Romance] (16) vv. 1903-1915 [Romance] (14)
Tercera jornada vv. 2982 [Romance] (1)	Tercera jornada vv. 3127-3134 [Romance] (8) vv. 3555-3556 [Romance] (2)	Tercera jornada vv. 1996-1998 [Romance] (3) vv. 2610-2613 [Romance] (4) vv. 2906-2908 [Romance] (3)
Total versos cantados: 21 0,7%	Total versos cantados: 0 06%	Total versos cantados: 2 40 0, 1,4%

De la Tabla 5 se desprende que la colaborada dedicada a San Isidro refleja de alguna forma la afición de Diamante por la música, siendo este el autor que más versos cantados introduce en su bloque (24). Además, la música (en este caso confiada a dos ángeles) le sirve al poeta para crear un contrapunto enfático a la escenificación del

milagro más celebre del santo madrileño, el de los bueyes arando solos mientras Isidro reza: “*De la forma que fuere posible se verán [?] juntas de bueyes y dos ángeles [?]ndo con ellas y cantando.*” Estas consideraciones, en principio, nos harían dudar de la paternidad diamantina del primer bloque de la primera y de la tercera jornada de *Vida y muerte de San Cayetano*, debido a la completa ausencia en ellos de versos cantados.

Tabla 5: La música en las dos comedias hagiográficas mancomunadas de Diamante

VIDA, MUERTE Y COLOCACIÓN DE SAN ISIDRO			VIDA Y MUERTE DE SAN CAYETANO		
Primera jornada			Primera jornada		
---		LANINI	---		¿DIAMANTE?
vv. 865-871, 919-925	(14)	GIL HENRÍQUEZ	vv. 1064-1065, 1074-1075,	(8)	¿VILLAVICIOSA?
vv. 885-891	(7)		1080-1081, 1093-1094		
Segunda jornada			Segunda jornada		
vv. 1022-1033, 1228	(12)	VILLEGAS	v. 1928 ^{acot}	(dentro)	
			¿AVELLANEDA?		
			v. 1960 ^{acot}		
vv. 1824-1837, 1849-1858	(24)	DIAMANTE	vv. 1960 ^{acot}	(1)	
			¿MATOS?		
			vv. 2019-2022	(4)	
Tercera jornada			Tercera jornada		
vv. 2484-2487, 2490-2493,	(12)	MATOS	---		¿ARCE?
2496-2499					
vv. 2785-2786	(2)	AVELLANEDA	vv. 2880-2884	(4)	
			¿MORETO?		
			vv. 3048-3049	(2)	

Es interesante señalar que en el primer bloque de la segunda jornada de esta última comedia se incluye dos veces el himno *Te Deum laudamus*, uno de los primeros cánticos cristianos de agradecimiento a Dios entonado durante las celebraciones religiosas.³⁹ En ambos casos el himno se canta fuera del escenario, como atestiguan las dos acotaciones que contienen la referencia al cántico: la primera vez cuando “*suenan música cantando ‘Te Deum laudamus, te Dominum confitemur’*” (v. 1928^{acot})⁴⁰ mientras dos mujeres se van y la segunda vez se canta “*dentro*” (v. 1960^{acot}).⁴¹ Pues bien: el mismo himno aparece en el cierre apoteósico de *Santa Teresa*, cuando lo entonan todas las monjas presentes en el momento del fallecimiento de la abulense:

³⁹ “Este himno de acción de gracias estaba muy vinculado a la Monarquía Hispánica, de forma que se utilizaba para dar la bienvenida al rey cuando se personaba en una de las ceremonias de la fiesta, como sucedió en Madrid en 1691. Parecía tener la virtud de exaltar la militancia de los oyentes, como sucedió en Granada en 1692: “Apenas comenzó a entonar con solemne armonía la Capilla del Real Monasterio el *Te Deum laudamus*, quando los religiosos e ilustres combidados, casi un tiempo concurrieron a ofrecer el ombro al feliz peso de la sacra urna.” (Bejarano Pellicer 2020, 460)

⁴⁰ La acotación completa reza: “*Vanse las dos mujeres llevando la cesta y suenan música cantando Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.*”

⁴¹ La acotación completa reza: “*Suena dentro el Te Deum laudamus, cantando, y descúbrese un crucifijo rodeado de un coro de Ángeles con instrumentos de música en las manos.*”

Muere y aparece delante de la boca una paloma blanca en medio del Niño y de la Niña, que la suben arriba al tiempo que están cantando todas los versos del himno y al mismo tiempo se hunde el demonio:

DEM ¡Los infernales abismos!

Todas cantando

Te Deum laudamus, te Dominum
confitemur, te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
(vv. 2904-2907)

Pero también Moreto (al que se atribuye el segundo bloque de la comedia sobre San Cayetano) incluye el himno en el final de la pieza sobre San Franco de Sena:⁴²

Salen todas las mujeres de religiosos y el ángel Custodio con un azafate en que trae el hábito y delante dos con dos luces cantando la música:

MÚSICA Te Deum laudamus, etc.
(v. 2857^{acot})

Vuelven a cantar mientras le visten el hábito y, en acabando, dice dentro Federico:

MÚSICA Te Deum laudamus, etc.
(v. 2871^{acot})

MÚSICA Te Deum laudamus, etc.
(v. 2899^{***})

Por cuestiones de espacio, en lo que presento aquí solo puedo ofrecer algunos datos acerca de la presencia de la música, que indudablemente merecería un estudio mucho más detallado -al que me dedicaré pronto- ya que se trata de un elemento esencial en el teatro de la época.

5. Primeras conclusiones

Dentro de nuestro pequeño corpus, cinco obras de las que tres individuales y dos colaboradas, delimitado a partir de su género, el hagiográfico, hemos visto una serie, ciertamente parcial, de indicios que se repiten: huellas métricas sobre todo, pero también musicales. Estos primeros indicios de carácter estructural apuntan, en mi opinión, a una distribución diferente de las paternidades en la única pieza del conjunto analizado que presenta problemas de atribución, *Vida y muerte de San Cayetano*, sobre todo en lo que se refiere a Diamante. La ausencia de partes cantadas en el bloque inicial de la obra, la presencia de la secuencia estrófica redondillas-quintillas-redondillas en esta misma parte así como en la primera de la tercera jornada, por un lado invitan a la prudencia a la hora de asignar a Diamante la paternidad de estos versos y, por el otro, hacen que me incline por la segunda jornada (la favorita por el dramaturgo) y en particular por su segunda parte, provisionalmente imputada a Matos.

⁴² Cito por la edición de Pannarale (Moreto 2010).

Ahora bien: los indicios no son una prueba, sino marcas, huellas, señales que ofrecen pistas sobre un hecho. En cuanto a nuestro caso de estudio, los elementos que he señalado y los que, por razones de espacio, no he podido ilustrar, son meros indicios que hay que confirmar o descartar. Como tales, no prueban a ciencia cierta la paternidad diamantina del segundo bloque de la segunda jornada, pero sí se pueden interpretar como señales que permiten tomar una decisión a la hora de adoptar un camino de investigación.

Obras citadas

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea, 2006.
- Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos* [1654-1658]. Madrid: Atlas, 1968. 2 vols.
- Bejarano Pellicer, Clara. “Música para santificar: el papel de la música en la exaltación de los nuevos santos del siglo XVII.” En Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio y Marcello Fagiolo Dell’Arco eds., *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el barroco iberoamericano*. Sevilla: Roma Tre-press, 2020. 443-472.
- Cassol, Alessandro. *Dalle scene alle stampe. Approssimazione al teatro di Juan Bautista Diamante con edizione critica di “El negro más prodigioso”*. Milano: CUEB, 2004.
- CATCOM = Ferrer Valls, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. <<https://catcom.uv.es/>>.
- Cotarelo y Mori, Emilio. “Don Juan Bautista Diamante y sus comedias.” *Boletín de la Real Academia Española* III (1916): 272-297 y 454-497.
- Diamante, Juan Bautista. *Santa María Magdalena de Pazzi*. Paolo Pintacuda ed. Como-Pavia: Ibis, 2007.
- Diamante, Juan Bautista, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Frago, Ambrosio de Arce y Agustín Moreto. *Vida y muerte de san Cayetano*. Gaston Gilabert ed. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-muerte-de-san-cayetano-989632/>>.
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa et al. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. <<https://dicat.uv.es/>>.
- Espido-Freire, Milagros. “Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela.” En Ignacio Arellano ed. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*. Kassel: Reichenberger, 2002. Vol. I. 473-485.
- Espido-Freire, Milagros. “Dos combates musicales del Barroco. Música en el teatro de J. B. Diamante (1625-87): *El laberinto de Creta* y *Santa Teresa de Jesús*.” *Musiker* 11 (1999): 5-33.
- Fernández Giménez, Camino. “Fernando Valenzuela y Enciso.” *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia, 2018. <<https://dbe.rah.es/biografias/4794/fernando-valenzuela-y-enciso>>.
- Josa, Lola y Mariano Lambea. “Los resortes dramáticos del tono humano barroco.” *Teatro de palabras* 2 (2008): 159-174.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de. *Catalogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860). Madrid: Gredos, 1969.
- Martínez Carro, Elena. “El primer teatro de Juan Bautista Diamante.” *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 48 (2022): 205-228. <<https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/290/500>>.
- 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, así de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*. Madrid: Alfonso de Mora, 1735.
- Moreto, Agustín. *El lego del Carmen, San Franco de Sena*, ed. Marco Pannarale. En Javier Rubiera coord. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2010. Vol. IV. 181-400.
- Morley, S. Griswold. “Studies in Spanish Dramatic Versification of the *Siglo de Oro*: Alarcón and Moreto”. *Modern Philology* VII.3 (1918): 131-173.

- Paz y Meliá, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass S. A. Tipográfica, 1934.
- Ruano de la Haza, José María y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la puesta en escena de la Comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rubio San Román, Alejandro, y Elena Martínez Carro. *Juan Bautista Diamante y su familia judeoconversa*. Madrid: Hebraica Ediciones, 2013.
- Ruiz Rodríguez, Ignacio. *Fernando Valenzuela: orígenes, ascenso y caída de un Duende en la Corte del Rey Hechizado*. Madrid: Universidad Juan Carlos I, Editorial Dykinson, 2008.
- Sanz Ayán, Carmen. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- Simón Palmer, Carmen. *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: CSIC, 1977.
- Vaccari, Debora. "Juan Bautista Diamante colaborador y su red de sociabilidad: primera aproximación." *Hipogrifo* 12.1 (2024a): 173-192. <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1408/1853>>.
- Vaccari, Debora. "El laboratorio creativo de Juan Bautista Diamante, entre la escritura en solitario y la escritura en colaboración." *Bulletin Hispanique* 126.1 (2024b): 81-106.
- Vaccari, Debora. "Cuando el mejor amigo es el demonio: *Santa Teresa de Jesús* de Juan Bautista Diamante". En prensa.
- Villalobos Racionero, Isidoro. "La orden militar de San Juan de Jerusalén o de Malta en la literatura española del Siglo de Oro." *Hidalguía* LVII.339 (2010): 157-181.
- Vitse, Marc. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*." En Ysla Campbell ed. *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 45-63.
- . "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso *Peribáñez*)." En Fausta Antonucci ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007. 169-206.