

Olmedo Clásico



**La comedia escrita
en colaboración
en el teatro
del Siglo de Oro**

Edición al cuidado de Juan Matas Caballero

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 14

La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro / edición al cuidado de Juan Matas Caballero. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2016.

272 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 14)
ISBN 978-84-8448-926-9

1. Comedia española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica I. Matas Caballero, Juan, ed. lit. II. Olmedo. Ayuntamiento, ed. III. Universidad de Valladolid, ed.

821.134.2-22

Edición al cuidado de
JUAN MATAS CABALLERO

LA COMEDIA ESCRITA EN COLABORACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Olmedo Clásico
2017



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



EDICIONES
Universidad
Valladolid

© LOS AUTORES, 2017
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-926-9
Dep. Legal: VA-508-2017

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

EL PROCESO DE ESCRITURA EN COLABORACIÓN: SINCRONÍA Y DIACRONÍA

ROBERTA ALVITI

La presente contribución nace del trabajo emprendido en mi tesis doctoral¹, dedicado al estudio de los manuscritos autógrafos de las comedias escritas en colaboración, cuya fase preliminar fue la individuación y el elenco de las comedias de varios autores², elenco que consta de 146 títulos de piezas cuyo texto se legó a través de un testimonio por lo menos y cuya existencia se averiguó *de visu* o está atestiguada

por los catálogos de manuscritos o impresos de alguna biblioteca. Consulté antes todos los antiguos índices manuscritos de Arteaga y Fajardo³ y los repertorios más recientes de García de la Huerta y La Barrera, confrontando las informaciones de éstos, con los inventarios de los manuscritos teatrales de la Biblioteca Nacional y Municipal de Madrid⁴, de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona⁵, de la Biblioteca Palatina de

¹ La misma tesis reelaborada y ampliada se publicó bajo el título *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. de F. Antonucci, Florencia, Alinea, 2006.

² R. Alviti, *op. cit.*, pp. 179-194. En realidad en este «Elenco alfabético delle commedie scritte in collaborazione» aparecen 145 títulos; agradezco a Alessandro Cassol el haberme señalado que en el elenco no aparece *La fingida Arcadia* que Marcella Trambaioli atribuye a Moreto, Calderón y a otro autor no identificado. («*La fingida Arcadia de 1666*: autoría y escritura de consuno», en M.^a L. Lobato e J. A. Martínez Berbel, eds., *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008; pp. 185-206).

³ J. Arteaga, «Índice o Catálogo general de piezas dramáticas antiguas y modernas, originales o traducidas, desde el principio de nuestro teatro», manuscrito de la Biblioteca Nacional: Ms. 14.698, y Juan Isidro Fajardo, «Títulos de todas las Comedias que en Verso Español y Portugués se han impreso hasta el año 1716. estan Recogidos por una curiosidad diligente, que ha procurado reconocer todos los libros, y Bibliotecas donde se ha podido hallar la noticia, y si faltasen algunas comedias será por no hauerla hallado en ellas», manuscrito de la Biblioteca Nacional: Ms. 14.706.

⁴ A. Paz y Mélia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934-35, 2 vols., y M. Agulló y Cobo, «La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid», *Revista de Literatura*, XXXV (1969), pp. 169-213; XXXVII (1970), pp. 233-274; XXXVIII (1970), pp. 189-252; y *Revista de la Biblioteca, Archivo, y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1-2 (1977), pp. 179-231; 3-4 (1978), pp. 125-187; 5 (1979), pp. 193-218; 6 (1980), pp. 129-190; 7-8 (1980), pp. 223-302; 9-10 (1981), pp. 103-183; 11-12 (1982), pp. 257-351.

⁵ M. del. C. Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC: *Cuadernos Bibliográficos*, XXXIV (1977).

Parma⁶, y con los repertorios de comedias sueltas conservadas en bibliotecas europeas y americanas⁷, con los catálogos descriptivos de dos de las más importantes colecciones teatrales de

la España del siglo XVII, es decir la *Colección de Comedias Nuevas Escogidas* y la *Colección de Comedias de Diferentes Autores*⁸, con los repertorios bibliográficos de dramaturgos⁹ y con estu-

⁶ M. P. Miazzi Chiari, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma : la collezione CC IV 28033*, al cuidado de P. Menarini y G. Paglia, Parma, Università degli Studi, 1995.

⁷ V. Arizpe, *The Spanish Drama Collection at the Ohio State University Library. A descriptive catalogue*, Kassel, Reichenberger, 1989; V. Arizpe, *The 'Teatro Antiguo Español' Collection at Smith College Library. A Descriptive Catalogue*, Kassel, Reichenberger, 1996; A. J. C. Bainton, 'Comedias Seltas' in *Cambridge University Library. A Descriptive Catalogue*, Cambridge, The University Library, 1977; A. J. C. Bainton, *The Edward M. Wilson Collection of 'Comedias Seltas' in Cambridge University Library. A Descriptive Catalogue*, Kassel, Reichenberger, 1987; H. E. Bergman y S. E. Szmuk, *A Catalogue of Comedias Seltas in the New York Public Library*, Londres, Grant & Cutler, 1980-1981, 2 vols.; U. Cerezo Rubio y R. González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid, Ministerio de Cultura-Universidad de Castilla-La Mancha, 1994; U. Cerezo Rubio y R. González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Reichenberger, 1998; K. C. Gregg, *An Index to the Spanish Theatre in the London Library*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1987; W. A. McKnight, *A catalogue of 'Comedias sueltas' in the Library of the University of North Carolina*, Chapel Hill, University of North Carolina Library, 1965; J. A. Méndez Aparicio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas-Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991; J. A. Molinaro, J. H. Parker, E. Rugg, *A Bibliography of 'Comedias sueltas' in the University of Toronto Library*, Toronto, University of Toronto Press, 1959; J. M. Roqueta, «Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV (1964) pp. 113-168, pp. 309-360, pp. 541-556; XLV (1965), pp. 203-235; XLVI (1966), pp. 125-158; M. G. Profeti, «Un fondo di commedie spagnole alla Biblioteca della Accademia dei Lincei», *Cuadernos Bibliográficos*, XXXVIII (1979), pp. 5-13; V. Soave, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense di Modena*, Kassel, Reichenberger, 1985; M. Vázquez Estevez, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la biblioteca del 'Institut del Teatre' (Barcelona). Respuesta al anexo 'Comedias sueltas impresas en Valencia, según Fajardo' en el 'RIEPI'*, T. I, Kassel, Reichenberger, 1987; G. Vega García-Luengos, R. Fernández Lara y A. del Rey Sayagués, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Reichenberger, 2001, 4 vols.

⁸ E. Cotarelo y Mori, «Catálogo descriptivo de la gran colección de 'Comedias Escogidas' que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII (1931), pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; XIX (1932), pp. 161-218 y M. G. Profeti, *La collezione 'Diferentes Autores'*, Kassel, Reichenberger, 1992.

⁹ M. S. de Ciria Matilla, «Manuscritos y ediciones de la obra de Agustín Moreto», *Cuadernos Bibliográficos*, XXX (1973), pp. 75-128; E. Cotarelo y Mori, «Dramáticos del siglo XVII: Don Antonio Coello y Ochoa», *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918), pp. 550-600; E. Cotarelo y Mori, «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 272-297, 454-497; Emilio Cotarelo y Mori, «Dramáticos españoles del siglo XVII: Los hermanos Figueroa y Córdoba», *Boletín de la Real Academia Española*, VI (1919), pp. 149-191; E. Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), pp. 467-505, pp. 611-658; XVIII (1931), pp. 7-90; E. Cotarelo y Mori, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927) pp. 449-494; E. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1911; E. Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas»,

dios documentales sobre las representaciones¹⁰. No se incluyeron, por el contrario, los títulos que aparecen en La Barrera, de los que no se encontró ninguna confirmación testimonial¹¹.

La elección de los autógrafos como objeto de estudio me pareció esencial para definir y describir un *corpus* del que se pudiera partir para estudios sucesivos y más exhaustivos: estos manuscritos me parecieron los testimonios más fidedignos y eficaces para comprender el proceso que los equipos de dramaturgos utilizaban para componer comedias en colaboración, dado que los manuscritos presentan la obra *in fieri*, con rastros visibles y tangibles de

los distintos autores. A través del estudio pormenorizado de los mecanismos compositivos y de las estratificaciones de las intervenciones, pude comprender algo más del método de trabajo de los dramaturgos en sus talleres.

Cabe señalar, ante todo, que el corpus de las comedias colaboradas, aunque muy heterogéneo temáticamente, se caracteriza por una calidad extensa y general, es decir que el sujeto de las composiciones dramáticas escritas de consuno no es nunca original: puede tratarse de refundiciones de piezas anteriores, como en el caso de *El mejor amigo el muerto*¹²; hay además un significativo número de comedias

Boletín de la Real Academia Española, II (1916), pp. 621-652; IV (1917), pp. 137-171, 269-308, 414-444; E. M. Domínguez de Paz, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*; Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986; A. E. Ebersole, *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975; R. L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts: *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII (1-4), 1931-1932; R. R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla. Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC: *Cuadernos Bibliográficos*, XVIII (1965); A. L. Mackenzie, «Don Pedro Lanini Sagredo (¿1640?-¿1715?)». A Catalogue with Analyses of his Plays. Part One», en A. L. Mackenzie y D. S. Severin (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans: Bulletin of Hispanic Studies*, Special Homage Volume, 1992, pp. 105-128; M. G. Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976; K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung. Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979, 2 vols.; A. Rubio San Román, «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, IX (1988), pp. 101-163.

¹⁰ N. D. Shergold y J. E. Varey, «Datos históricos sobre los primeros teatros en Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 286-325; N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 212-244; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1973; N. D. Shergold y J. E. Varey *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1974; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1982; N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España. Fuentes para la historia del teatro en España, II*, London, Tamesis, 1985; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres, Tamesis, 1989.

¹¹ Se trata de cinco títulos: *Andrea Doria en Génova*, *El divorcio de Casandra*, *Nuestra señora del Hoyo*, *El príncipe villano*, *La Samaritana*; cf. La Barrera, *op. cit.*, pp. 528, 543, 569, 574 e 579.

¹² La pieza refunde las comedias de Lope de Vega, *Don Juan de Castro*, primera y segunda parte; véase Alviti, *op. cit.*, pp. 84-98 y, para la autoría, la tabla a continuación.

burlescas que parodian una estructura dramática que el público ya conocía, véanse por ejemplo *La renegada de Valladolid* y *Los siete infantes de Lara*¹³, que imitan de manera burlesca las piezas homónimas; son muchas las comedias de carácter noticioso que relatan temas de actualidad, como *El africano Nerón* y *El catalán Serrallonga*¹⁴, *La toma de San Felipe por las armas españolas*¹⁵, o inspiradas en personajes contemporáneos como ocurre en *La Baltasara*¹⁶. Era también frecuente que los dramaturgos se inspiraran en la Biblia, como en el caso de *El bruto de Babilonia*¹⁷, en la epopeya castellana como ocurre en *El deseado príncipe de Asturias* y *La más hidalga hermosa*¹⁸, en la materia homérica en el caso de *Troya abrasada*¹⁹, en la mitología como puede verse en *Con música y por amor, Polifemo y Circe*²⁰, *La manzana de la discordia y robo de Elena*²¹. También la historia y la pseudo-historia de países lejanos o exóticos proveyeron los temas de algunas comedias,

como por ejemplo *El villano gran señor y gran Tamorlan de Persia*²² y *Yerros de la naturaleza y aciertos de fortuna*²³. Son conspicuos, además, los casos de piezas derivadas de narraciones hagiográficas, como *El águila de la Iglesia, San Agustín, Los dos mejores hermanos, San Justo y Pastor*²⁴ y *Vida y muerte y colocación de San Isidro*²⁵, o simplemente de carácter religioso como *Los defensores de Cristo, El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrideojos*²⁶ y *La viva imagen de Cristo, Santo Niño de la Guardia*²⁷.

En cualquier caso, el equipo de autores componía a partir de una serie de recursos dramáticos experimentados y de una materia narrativa ya elaborada: la redacción de las piezas en colaboración se realizaba, pues, a partir de unos conocimientos compartidos, lo que simplificaba mucho el trabajo en equipo. Es probable, por lo tanto, que la colaboración efectiva entre los autores estribase no en la ideación de la trama,

¹³ La primera es de Jerónimo de Cáncer y Velasco y Juan Vélez de Guevara y la segunda de Francisco Antonio de Monteser, Diego de Silva y Antonio Solís de Rivadeneira.

¹⁴ Alviti, *op. cit.*, pp. 37-43 y 44-50; para la autoría, véase la tabla a continuación.

¹⁵ De Lorenzo Daniel y Alonso Antonio Quadrado Fernández de Anduga.

¹⁶ La comedia de Antonio Coello, Luis Vélez de Guevara y Francisco de Rojas Zorrilla se inspira en la historia de la célebre actriz madrileña Francisca Baltasara de los Reyes quien, en el apogeo de su fama, se retiró en una ermita en las cercanías de Cartagena donde pasó el resto de sus días.

¹⁷ De Agustín Moreto, Juan de Matos Fragoso y Jerónimo de Cáncer y Velasco.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 55-63 y 72-83; para la autoría, véase la tabla a continuación.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 128-137; para la autoría, véase la tabla a continuación.

²⁰ *Ibidem*, pp. 51-54 y 111-118; para la autoría, véase la tabla a continuación.

²¹ De Guillén de Castro y Antonio Mira de Amescua.

²² De Francisco de Rojas Zorrilla, Gabriel de Roa y Jerónimo de Villanueva.

²³ Alviti, *op. cit.*, pp. 160-166; para la autoría, véase la tabla a continuación.

²⁴ Respectivamente de Francisco González de Bustos y Pedro Lanini Sagredo, de Manuel León Marchante y Diego Calleja.

²⁵ Alviti, *op. cit.*, pp. 145-152; para la autoría, véase la tabla a continuación.

²⁶ Respectivamente de «Tres ingenios», de Francisco de Rojas Zorrilla, Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua.

²⁷ Alviti, *op. cit.*, pp. 153-159; para la autoría, véase la tabla a continuación.

sino en la distribución de los segmentos diegéticos en las tres jornadas. A la iniciativa de los dramaturgos le correspondería, en cambio, la articulación de la *fábula* en relación a los personajes, la disposición en escenas y la selección de la forma métrica en las secciones textuales que les tocaba.

No debe sorprender, por lo tanto, el hecho de que la comedia de capa y espada parece muy poco representada en el *corpus* de las piezas colaboradas: entre los textos autógrafos sólo se ha podido detectar un ejemplar, *Mentir y mudarse a un tiempo*, de los hermanos Figueroa y Córdoba²⁸; esa ausencia, por otro lado, no sorprende si se considera que este subgénero, basado en una serie de *clichés* y de mecanismos narrativos recurrentes, se caracteriza por la distinta combinación de los mismos elementos en cada pieza. Es lógico, por lo tanto, que esta tipología de textos, que está relacionada con una serie diegética susceptible de continuas modificaciones, con la improvisación y con el estro del comediógrafo, más que con una trama preestablecida, no tenga una ejemplificación significativa en el *corpus* de comedias escritas de consuno.

Hay que decir, además, que la técnica de composición de las piezas colaboradas se relaciona

de manera muy estricta con el número de autores de cada obra, que va desde los dos hasta los nueve. Normalmente la comedia se escribía entre tres dramaturgos y cada uno se dedicaba a la redacción de una jornada; sin embargo, no existía una praxis codificada en las composiciones de consuno. Se señalan casos de comedias escritas por dos colaboradores en los que la distribución de las secciones textuales es variable: del manuscrito autógrafo de *El Africano Nerón*, de Pedro Lanini Sagredo y Nicolás Villaroel, por ejemplo, resulta que éste compuso el primer acto, Lanini el segundo y la redacción del tercero se repartió entre los dos²⁹; el mismo Lanini se encargó de la composición de las dos primeras jornadas de *El deseado príncipe de Asturias*, cuya jornada final escribió Juan Claudio de la Hoz y Mota³⁰.

Lo que parece evidente, sin embargo, es el hecho de que no existía un procedimiento convencional en la división de las tareas; pero, analizando los autógrafos, se nota cómo algunos de estos autores se “especializaban” en la composición de partes específicas de las piezas: por ejemplo Juan Bautista Diamante se encargaba generalmente de la segunda jornada³¹, mientras que a Calderón se le encomendaba la escritura de la jornada tercera³². Posiblemente

²⁸ *Ibidem*, pp. 99-105.

²⁹ *Ibidem*, pp. 37-39.

³⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

³¹ Véase el ejemplo del *El vaquero emperador*, Alviti, *op. cit.*, p. 139, y el de *Vida, muerte y colocación de San Isidro*, Alviti, *op. cit.*, p. 147, en la que Diamante compuso únicamente la segunda parte de la jornada.

³² Como puede verse en *La más hidalga hermosura*, Alviti, *op. cit.*, p. 74, *El mejor amigo, el muerto*, Alviti, *op. cit.*, p. 87, *Polifemo y Circe*, Alviti, *op. cit.*, p. 112. En *Troya abrasada* Calderón se encargó de la redacción también del segundo acto, y de la parte final del primero, Alviti, *op. cit.*, pp. 129-130. De la comedia *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna*, en cambio, le tocó la segunda jornada por completo, y la segunda parte de la tercera, Alviti, *op. cit.*, pp. 161-162.

este esquema redaccional se relacionara con la habitual convención de corresponderle al dramaturgo más célebre e importante el desenlace de la comedia³³.

El análisis de los manuscritos autógrafos de las comedias redactadas por distintos autores ha puesto en evidencia, además, dos modalidades opuestas de composición. La primera, que se podría definir como diacrónica, presuponía que los poetas se sucedieran en la redacción de la obra. En el segundo caso los dramaturgos escribían según una modalidad que se podría llamar sincrónica: después de haber establecido los pormenores del enredo y la distribución de los segmentos de la diégesis por cada jornada, los dramaturgos componían simultáneamente

la parte de la pieza que se les asignaba y el texto se ensamblaba cuando cada uno de ellos había llevado a cabo su parte. Los manuscritos examinados que resultan escritos diacrónicamente se remontan a los años 1630-1640; por otro lado ya Mackenzie había alegado testimonios que ponían de manifiesto que la modalidad de escritura en diacronía era la que adoptaron los dramaturgos de la escuela de Calderón³⁴.

De la tabla con la cronología de los diecisiete manuscritos examinados, que alegamos a continuación, se nota que cinco son el resultado de escritura diacrónica, cinco el resultado de escritura sincrónica, mientras que de los siete que quedan no se ha podido determinar si se escribieron en fases sucesivas o contemporáneas.

³³ Por lo contrario Luis de Belmonte Bermúdez, que participa en la redacción de *A un tiempo rey y vasallo*, *El mártir de Madrid*, *El mejor amigo*, *el muerto* y de *El príncipe perseguido* no parece «especializarse» en ninguna sección en particular; de las comedias citadas escribió el acto tercero, el segundo, parte del primero y el primero entero; cf. Alviti, *op. cit.*, pp. 29-30, 65-66, 85-86 y 120.

³⁴ A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993, pp. 33-35. La estudiosa señala el elogio que Montalbán le hace a Coello en *Para todos*: «Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban»; cf. Juan Pérez de Montalbán, *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos...*, Huesca, por Pedro Lusón, a costa de Pedro Escuer, 1633, f. 341, n.º 30. Mackenzie, además, cita un pasaje de poema satírico de Cubillo de Aragón, *Retrato de un poeta cómico*, en el que se comparan los dramaturgos que se alternan en la composición de una comedia a los correos que cambian de caballo: «Y si algo nuevo se encomienda al arte / en tres ingenios nuevos se reparte, / que como el poema consta de jornadas, / para nadarlas mejor ponen paradas. / Corre la pluma a lo tudesco, / entra la otra luego de refresco / corre veloz y cuando está cansada / se arrima, y corre la tercer parada»; cf. Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las musas. Comedias, y obras diversas...*, Madrid, por María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés, 1654, ff. 389-391.

	Título y autores de la comedia	Fecha de composición	Modalidad de composición
1	<i>El mártir de Madrid</i> , de Antonio Mira de Amescua y Luis de Belmonte Bermúdez.	<i>Ante quem</i> , 2 de septiembre de 1619, fecha de la petición de la licencia; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 66.	Sincronía
2	<i>Polifemo y Circe</i> , Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalban y Pedro Calderón de la Barca ³⁵ .	Abril de 1630, fecha puesta por Pérez de Montalbán al final de la segunda jornada; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 112.	
3	<i>Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna</i> , de Antonio Coello y Ochoa y Pedro Calderón de la Barca.	<i>Ante quem</i> , 4 de mayo de 1634, fecha de la aprobación de Jerónimo de Villanueva; <i>cf.</i> f. 57r.	Diacronía
4	<i>El catalán Serralonga</i> , de Luis Vélez de Guevara y Francisco de Rojas Zorrilla ³⁶ .	De la segunda jornada, 13 de noviembre de 1634; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 45; de la tercera, <i>ante quem</i> 8 de enero de 1635, fecha de la presentación para la licencia; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 45.	
5	<i>El mejor amigo el muerto</i> , de Luis de Belmonte Bermúdez, dos autores desconocidos, Sebastián de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca ³⁷ .	<i>Ante quem</i> , 2 de febrero de 1636; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , pp. 96-97.	Diacronía

³⁵ El primer acto de la comedia está atribuido a Mira de Amescua aunque el primer acto del manuscrito examinado no es de su mano; sin embargo, la autoría parece confirmada por el hecho de que la grafía es la misma que aparece en algunos autógrafos de Mira: este desconocido copista era, evidentemente, un colaborador habitual; lo que, junto a unanimidad de la tradición manuscrita e impresa, confirmaría la autoría del dramaturgo granadino; véase Alviti, *op. cit.*, pp. 112 y 116-118.

³⁶ El primer acto, que según la tradición impresa es de Antonio Coello, no se conserva. Sin embargo su colaboración se atestiguaría por una adición de diez versos presente en el tercer acto, al parecer, de su puño y letra; *cf.* Alviti, *op. cit.*, pp. 44, 47 y 48.

³⁷ Una indicación en el frontispicio del segundo acto y los testimonios impresos atribuyen esta parte de la comedia a Francisco de Rojas Zorrilla. Sin embargo, como se lee en la tabla, en el segundo acto del manuscrito no aparece la grafía del dramaturgo, sino la del apuntador Sebastián de Alarcón y la de dos autores desconocidos. El hecho de que esta jornada esté plagada de enmiendas y ta-

	Título y autores de la comedia	Fecha de composición	Modalidad de composición
6	<i>A un tiempo rey y vasallo</i> , de Manuel Antonio de Vargas, un autor desconocido, Sebastián de Alarcón y Luis de Belmonte Bermúdez.	<i>Ante quem</i> , 20 de noviembre de 1642, fecha de la licencia de Juan Navarro de Espinosa; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 30.	Diacronía
7	<i>Troya abrasada</i> , de Juan de Zabaleta, Pedro Calderón de la Barca y un autor desconocido.	<i>Ante quem</i> , 1 de noviembre de 1643; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , pp. 135-137.	Diacronía
8	<i>El príncipe perseguido</i> , de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Cavana, Sebastián de Alarcón y Antonio Martínez de Meneses.	<i>Ante quem</i> , 26 de abril de 1645, fecha de la licencia de Juan Navarro de Espinosa; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 74.	
9	<i>La más hidalga hermosura</i> , de Juan de Zabaleta, tres autores desconocidos y Pedro Calderón de la Barca ³⁸ .	<i>Ante quem</i> , 4 de diciembre de 1645, fecha de la licencia de Juan Navarro de Espinosa; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 74.	
10	<i>Mentir y mudarse a un tiempo</i> , de Diego y José de Figueroa y Córdoba.	<i>Ante quem</i> , 28 de abril de 1658, fecha de la petición de la licencia; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 100.	Diacronía

chaduras nos lleva a excluir que se trate de una copia en limpio; por lo tanto cabría pensar que el segundo acto no es obra de Rojas Zorrilla, sino de Alarcón y de estos desconocidos colaboradores; desde luego esta hipótesis queda a la espera de confirmaciones de carácter métrico-estilístico; *cf.* Alviti, *op. cit.*, pp. 86 y 94-96.

³⁸ El caso de *La más hidalga hermosura* es muy parecido al de *El mejor amigo, el muerto*: ni una de las tres grafías que se suceden en la segunda jornada, también ésta con todas las características de un borrador, es la de Francisco de Rojas Zorrilla, al que tradicionalmente se la atribuye. Sin embargo su autoría parecería confirmada por su firma, que aparece al final de la jornada y por una copia de la comedia, conservada en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, íntegramente autógrafa de Rojas; *cf.* Alviti, *op. cit.*, pp. 73-74 y 80-82.

	Título y autores de la comedia	Fecha de composición	Modalidad de composición
11	<i>Vida, muerte y colocación de San Isidro</i> , de Pedro Lanini Sagredo, Andrés Gil Enríquez, Francisco de Villegas, Juan Bautista Diamante, Juan de Matos Frago y Francisco de Avellaneda ³⁹ .	1669, fecha puesta por Juan de Matos Frago al final de la primera parte de la tercera jornada; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 147.	Sincronía
12	<i>El vaquero emperador</i> , de Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez ⁴⁰ .	<i>Ante quem</i> , 28 de abril de 1672, fecha de la petición de la licencia; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 128.	
13	<i>El Africano Nerón. Muley sitiador de Ceuta (Primera parte)</i> , de Pedro Francisco Lanini Sagredo y Nicolás de Villaroel.	<i>Ante quem</i> , 22 de agosto de 1702, fecha de la presentación al <i>fiscal</i> ; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 37.	Sincronía
14	<i>El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla</i> , de Pedro Francisco Lanini Sagredo y Juan Claudio de la Hoz y Mota.	2 de noviembre de 1708, fecha puesta por Hoz y Mota al final de la tercera jornada; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 56.	Sincronía
15	<i>Con música y por amor</i> , de Antonio Zamora y José de Cañizares.	<i>Ante quem</i> , 9 de abril de 1709, fecha de la puesta en escena; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 51.	

³⁹ La primera parte del primer acto que en frontispicio se indica como de Pedro Lanini Sagredo no es autógrafa del autor, sino de Andrés Gil Enríquez, autor de la segunda parte de esta jornada; pero la participación de Lanini en la redacción de la comedia estaría confirmada por una enmienda de su mano que aparece en la sección; *cf.* Alviti, *op. cit.*, pp. 145-146, 148 y 152.

⁴⁰ La tercera jornada, que no lleva firma, va atribuida en los impresos posteriores a Andrés Gil Enríquez; sin embargo, la grafía de esta sección, confrontada con la que aparece, por ejemplo, en la segunda parte del primer acto de *Vida, muerte y colocación de San Isidro*, *cf.* Alviti, *op. cit.*, p. 146, autógrafa y firmada por Enríquez, no resulta ser de puño y letra del autor; *cf.* Alviti, *op. cit.*, pp. 139 y 144.

	Título y autores de la comedia	Fecha de composición	Modalidad de composición
16	<i>La perla de Cataluña y peñas de Monserrate</i> , de Nicolás de Villarroel y Pedro Francisco Lanini Sagredo ⁴¹ .	<i>Ante quem</i> 1715, fecha de la muerte de Lanini Sagredo; <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 51.	
17	<i>La viva imagen de Cristo, Santo Niño de la Guardia</i> , de José de Cañizares Sagredo y Juan Claudio de la Hoz y Mota.	<i>Ante quem</i> , 1714, año de la muerte de Hoz y Mota, <i>cf.</i> Alviti, <i>op. cit.</i> , p. 153.	Sincronía

Se ha podido distinguir una técnica de la otra estudiando detenidamente, como ya he dicho, los manuscritos autógrafos que son, sin duda alguna, borradores y no copias en limpio, según se deduce de las enmiendas, las intervenciones *in itinere*, las interpolaciones y los versos tachados; la cantidad y la calidad de estas intervenciones hacen pensar, en algunos casos, que no había un proyecto pormenorizado de escritura.

En algunos casos, como por ejemplo, en el autógrafo de *A un tiempo rey y vasallo* hay secuencias de versos, más o menos extensas, redactadas por Sebastián de Alarcón, un

apuntador que trabajó de copista por Calderón y otros autores⁴². Sin embargo, estas secuencias, no parecen ser transcripciones en limpio; por el contrario, tienen todas las apariencias de un texto no acabado: además son insertadas en secciones textuales más amplias de mano distinta, es decir de otro autor; de esto se desprende no sólo que el apuntador estuvo trabajando en contacto muy estrecho con los dramaturgos, sino también que la comedia se escribió en fases sucesivas. Lo mismo se puede decir del autógrafo de *El mejor amigo, el muerto*: el mismo Alarcón y un autor no identificado se alternaron más de una vez en la composición del segundo acto⁴³.

⁴¹ El frontispicio de la comedia, la tradición posterior y los catálogos, antiguos y modernos, atribuyen la primera jornada a Nicolás de Villarroel, que, sin embargo, no resulta ser de mano del dramaturgo; pero si se considera que el frontispicio de la comedia es autógrafo de Lanini: el hecho de que el mismo dramaturgo indique a Villarroel como co-autor garantiza la paternidad de *La perla de Cataluña*; *cf.* Alviti, *op. cit.*, pp. 106-107 y 109.

⁴² Como se ve en la tabla, Alarcón participó en la composición de varias de las comedias colaboradas legadas por manuscritos autógrafos; para su papel de colaborador de dramaturgos célebres, véase Alviti, *op. cit.*, pp. 172-174

⁴³ *Ibidem*, p. 86.

Algo parecido ocurre con el manuscrito de *Mentir y mudarse a un tiempo*: en la primera jornada se sucedieron Alarcón y uno de los hermanos Figueroa y Córdoba, a los que se ha llamado primero y segundo autor, dado que no ha sido posible establecer cuál de las dos es la grafía de Diego y cuál la de José, y de la misma manera los dos Figueroa se alternaron en la escritura del tercer acto, como se observa en la lámina 1, en el f. [8] v. Lo mismo se puede observar en el f. [27] r de *Troya abrasada*, lámina 2, en el que acaba una secuencia del tercer dramaturgo, no identificado, y en el último renglón empieza la secuencia autógrafa de Calderón.

Por el contrario, los manuscritos de piezas escritas simultáneamente se pueden identificar basándose en los distintos tamaños y consistencias de las hojas, y en el hecho de que, al acabar un autor su parte de texto, quedaba una porción de la hoja en blanco y el colaborador empezaba en una nueva página; obsérvense, por ejemplo, los ff. [21] v-[22]r de *Vida, muerte y colocación de San Isidro*, lámina 3: la hoja izquierda es autógrafa de Villegas y la derecha de Diamante.

Hay que señalar que la técnica de escritura diacrónica no suponía una abreviación de los tiempos de composición en comparación con una pieza compuesta por un autor único, sino todo lo contrario. De hecho, el comediógrafo que sucedía en la composición tenía que ser informado, aunque sintéticamente, de lo que habían escrito sus cola-

boradores, para que pudiera desarrollar de manera coherente los rasgos de carácter de los personajes, sin apartarse de la intriga trazada por los otros autores, o para averiguar unos detalles secundarios como, por ejemplo, el nombre de algún personaje. Se necesitaba, por lo tanto, que el dramaturgo leyera la jornada o la sección de texto redactada anteriormente o por lo menos que escuchara una breve recapitulación de éstas. Además, a partir del análisis de algunos autógrafos, ha resultado que a uno de los poetas colaboradores se le encargaba leer el texto completo para enmendar incongruencias evidentes y garantizar cierta cohesión métrica y estilística⁴⁴.

La relectura global del texto, el trabajo de armonización y corrección del texto, desde luego era necesario considerando el carácter forzosamente heterogéneo de los textos compuestos de consuno, es decir, por dos o más colaboradores, y esto requería un ulterior lapso de tiempo. Es evidente, por lo tanto, que la labor de revisión, que era indispensable, debía de ser mucho más larga y compleja de lo que requería la obra que componía un dramaturgo único.

La escritura sincrónica, por el contrario, permitía que un texto dramático estuviese listo en un tiempo mucho más breve; sin embargo los ejemplos de esta modalidad de redacción se remontan a una temporada en la que los autores de comedias y las compañías se habían reducido sensiblemente, el

⁴⁴ Véanse los ejemplos de Manuel Antonio de Vargas en *A un tiempo rey y vasallo*, del 'segundo autor' en *El mejor amigo, el muerto*, de Agustín Moreto en *El príncipe perseguido* y de Juan Bautista Diamante en *Vida, muerte y colocación de San Isidro*; cf. Alvití, *op. cit.*, pp. 34, 93, 125-126 y 151.

teatro como actividad teatral estaba en plena decadencia y ya no había una necesidad apremiante de piezas para poner en escena. Como se puede ver en la tabla cronológica los manuscritos que resultan escritos sincrónicamente, si se excluye *El mártir de Madrid*, van de 1669 a 1715.

A la luz de estas reflexiones y teniendo en cuenta el hecho de que en la mayoría de los casos no hay pruebas de que estas obras se compusieran para una ocasión concreta, decae la hipótesis que hasta ahora se ha formulado para explicar la génesis y sobre todo las causas de esta práctica de escritura de consuno, es decir, la urgencia de responder a las apremiantes peticiones del mercado, de los autores, de los corrales y del público que pretendía cada día comedias nuevas⁴⁵. La anécdota que cuenta Montalbán acerca de las circunstancias que le llevaron, con su amigo y maestro Lope de Vega, a componer

la comedia *Los terceros de San Francisco*⁴⁶, convenció a los estudiosos de que la producción de comedias en colaboración tenía que relacionarse únicamente con la exigencia de satisfacer los pedidos de los autores de comedia. Esta misma opinión la compartió Cotarelo⁴⁷, quien la transmitió a toda la historiografía crítica posterior, y en tiempos recientes incluso Kurt Reichenberger volvió a afirmarla⁴⁸; sólo Mackenzie admitió que esta conjetura no aclara por completo las razones que originaron la praxis de escribir obras dramáticas en equipo⁴⁹.

Parece oportuno, entonces, buscar otra motivación, más compleja que la de hacer frente a las instancias del circuito teatral, palaciego o de corral, para comprender y explicar de manera adecuada esta práctica de escritura que los dramaturgos de la época calderoniana adoptaron con tanto entusiasmo y frecuencia. Con respecto a esto con-

⁴⁵ Véase el caso de *El catalán Serrallonga*: la jornada segunda está fechada a 13 de noviembre de 1634 y la licencia para la representación se remonta al 8 de enero de 1635; dado que entre el momento de la composición y de la representación, que debió, desde luego, de tener lugar en una fecha posterior a la de la licencia, transcurren casi dos meses, resulta improbable que la comedia se escribiera a urgente petición de un autor de comedias; cf. Alviti, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ «Hallóse en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, tan falto dellas que está el Corral de la Cruz cerrado, siendo por Carnestolendas, y fue tanta su diligencia que Lope y yo non juntamos para escribirle a toda prisa una que fue *La tercera orden de San Francisco*, en que Arias representó la figura del Santo con la mayor verdad que jamás se ha visto. Cupo a Lope la primera jornada y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartióse la tercera a ocho hojas cada uno», cf. Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma. A la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegiricos a la immortalidad de su nombre*, ed. de E. Di Pastena, Pisa, ETS, p. 33.

⁴⁷ E. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁴⁸ K. Reichenberger, «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en las obras del Siglo de Oro* (Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, Abril 1990), Madrid, Castalia, 1991, p. 418: «[...] se explica muy bien el problema de la doble o triple autoría: tres, seis y hasta nueve dramaturgos colaboraban en la composición de una comedia. Al repartir las jornadas, se lograba componer una pieza en un tiempo más reducido».

⁴⁹ A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón*, *op. cit.*, p. 44.

viene citar el estudio de A. Madroñal Durán sobre las comedias colaboradas de Mira de Amescua; Madroñal relaciona el nacimiento de comedias de varios ingenios con las frecuentes justas de la época, subrayando que los mismos nueve autores que compusieron en 1622 la comedia *Algunas hazañas de las muchas de García Hurtado de Mendoza*, entre los que estaba el mismo Mira de Amescua, al año siguiente se reunieron para componer un breve poema para celebrar la visita en Madrid del príncipe de Gales⁵⁰. Madroñal cita muchos ejemplos de composiciones encomiásticas encargadas a grupos de autores que formaban parte de la más prestigiosas Academias literarias de la capital y los nombres de estos autores que recurren más frecuentemente son los de los dramaturgos que solían componer de consuno⁵¹.

En vista de todas estas consideraciones parece lícito suponer que la producción de estos textos debió de nacer como actividad lúdica en el ámbito de las Academias literarias. Estos experimentos debieron de acogerse muy favorablemente, tanto en los corrales como en los palacios y en la corte; lo que no sorprende si se considera este fenó-

meno en la perspectiva de la estética barroca que apreciaba todo lo que excedía de la norma, es decir, todo lo que fuese curioso y extravagante, singular, bizarro y peregrino. Los espectadores de toda clase social debían de apreciar obras multiformes, creaciones no de un solo ingenio, sino de varios autores, más o menos famosos; la práctica que había nacido como experimento y juego académico, se consolidó como producto comercial y el número de textos se multiplicó.

Los autores de comedias, por lo tanto, encargaban obras compuestas en colaboración no porque los tiempos de escritura se redujeran notablemente, sino porque estas obras encontraban el aprecio del público; el episodio que relata Montalbán atestigua que, de manera ocasional, los comediógrafos recurrían a este expediente para confeccionar un texto con el fin de ponerlo en escena en el menor tiempo posible; sin embargo, las pruebas que se recogieron a lo largo de este estudio demuestran que el origen y la indiscutida popularidad de los textos dramáticos compuestos por dos o más autores se pueden aclarar sólo si se propone una solución que tenga en cuenta una multiplicidad de factores.

⁵⁰ Dichos autores eran, además de Mira de Amescua, Luis de Belmonte Bermúdez, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera y Sotomayor, Diego de Villegas, Guillén de Castro y Bellvís, Francisco de Tapia y Leyva.

⁵¹ A. Madroñal Durán, «Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua», en A. de la Granja y J. A. Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero* (Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII, Granada, 27-30 de octubre de 1994), 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346.

ISBN: 978-84-8448-926-9



9 788484 489269

OLMEDO CLÁSICO



EDICIONES
Universidad
Valladolid



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO