

El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro

Elena Martínez Carro

Universidad Internacional de La Rioja

80

En 1636 Montalbán publicó en la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio* una anécdota de indudable interés que –según muchos de los investigadores que se han ocupado de este tipo de comedias– bien pudo ser el origen de estas obras escritas entre varios dramaturgos:

Hallóse en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, tan falto de ellas que está el Corral de la Cruz cerrado, siendo por Carnestolendas y fue tanta su diligencia que Lope y yo nos 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 uno¹.

¹ Pérez de Montalbán, 2001, p. 33.



Fama posthuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio ...
Madrid, 1636.
Biblioteca Histórica Municipal,
L 208. Ayuntamiento de Madrid.

81

Esta noticia sobre el nacimiento de las comedias mancomunadas, que surgieron alrededor de 1622², mantenía la tesis de la premura del negocio teatral para atender a la demanda cada vez más creciente. La teoría fue consolidada por Cotarelo, quien afirmaba que «después de la muerte de Lope de Vega comenzó a ser frecuente el hecho de juntarse dos o tres autores dramáticos para componer una sola comedia»³. Los investigadores posteriores siguieron este planteamiento avalado por el elenco de este tipo de obras, la mayoría de ellas divididas en tres actos o jornadas coincidentes con una triple autoría. De esta forma, tras una división inicial sobre una temática consensuada, cada dramaturgo podría trabajar –de manera autónoma y rápida– en su jornada, agilizando así el proceso de escritura. Este sistema permitía que se multiplicaran los dramaturgos en colaboración «hasta una 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»⁴.

² Roberta Alviti, 2006, pp. 14-15, recogiendo los estudios de Mackenzie, 1993, pp. 31-40 y de Madroñal, 1996, pp. 330-333, concretó la cronología de las comedias colaboradas. Según los datos de los que disponemos en la actualidad, en 1622 se escribió la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, aunque posiblemente, en 1619, ya había surgido la colaboración de Mira de Amescua y Belmonte que compusieron *El mártir de Madrid*. Sin embargo, habrá que esperar a 1630 para que la costumbre se afiance con la comedia colaborada *Polifemo y Circe* y en 1631 con *Los terceros de San Francisco*, a la que hace alusión Montalbán.

³ Cotarelo y Mori, 1911, p. 99.

⁴ Reichenberger, 1990, p. 418.

Sin embargo, fue Ann L. Mackenzie quien primero puso en duda esta hipótesis sobre la génesis de las comedias colaboradas al detectar que sus temáticas –mayoritariamente– se basaban en refundiciones de obras antiguas con argumentos conocidos por los dramaturgos y el público contemporáneo. El conocimiento de la trama por el grupo de poetas permitía una reelaboración singular sobre el tema y un reparto de la comedia equitativo. «Mediante este método escrupuloso de dividir y ordenar su trabajo colectivo de redacción, los dramaturgos calderonianos convertían la colaboración en un proceso constructivo notablemente parecido al de refundición de comedias antiguas»⁵. Puede decirse que el equipo de escritores partía ya de un conocimiento temático común sobre el que trabajar al que tenían que someter su originalidad de estilo. Este enfoque permitió a los investigadores posteriores contemplar otras posibilidades creativas en el trabajo colaborativo, diferentes a las crematísticas y derivadas del negocio teatral, y por tanto, más cercanas al estudio de los testimonios. En esta línea, Roberta Alviti realizó el análisis pormenorizado de todos los manuscritos autógrafos conservados de comedias colaboradas, lo que le permitió acercarse a una comprensión más detallada sobre «el método de trabajo de los dramaturgos en sus talleres»⁶. Al igual que Mackenzie subrayaba que «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 simplifica mucho el trabajo en equipo»⁷. Pero lo más significativo en el estudio de las comedias manuscritas de varios autores, es la evidencia de dos «modalidades opuestas de composición. La primera, que se podría definir como diacrónica, suponía que los poetas se sucederían en la creación 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»⁸.

De los diecisiete manuscritos analizados por Alviti, cinco fueron escritos sincrónicamente y cinco de forma diacrónica, mientras que en siete de ellos no se puede determinar la modalidad compositiva debido a la ausencia de marcas definidas⁹. Los manuscritos sobre los que es posible señalar la forma de producción son borradores que utilizaron los distintos dramaturgos sobre los que corrigieron, tacharon o enmendaron, permitiendo ver a través de sus marcas escriturales una modalidad de composición. En el momento en que el borrador pasaba a manos de un copista para depurarlo y unificar el escrito, las señales de colaboración se perdían, lo que nos impide –en la actualidad– ver la génesis de la obra. No cabe duda de que uno de los autores llevaba a cabo una relectura global del texto, al mismo tiempo que lo enmendaba y le daba la coherencia necesaria para trasladarlo a las tablas. Lógicamente, este procedimiento de armonización exigía un tiempo mayor que el empleado para la corrección de una comedia de un único dramaturgo. La tesis inicial, sobre la necesidad apremiante de componer comedias en equipo para satisfacer la rápida demanda del mercado, no parece avalada por los testimonios documentales que han llegado hasta nuestros días.

⁵ Mackenzie, 1993, p. 35.

⁶ Alviti, 2017, p. 17.

⁷ Mackenzie, 1993, p. 18.

⁸ Alviti, 2017, p. 20.

⁹ Alviti, 2017, pp. 21-24.

Por otro lado, el análisis de las fechas de composición de los manuscritos conservados, así como sus licencias de representación, vuelve a poner de manifiesto que la premura del negocio teatral no era tal pues, en algunos casos, transcurrían meses entre el final de composición de la comedia y la licencia de representación¹⁰.

Independientemente de la forma de trabajo que los dramaturgos utilizaran para la composición de la comedia, sucesiva o simultánea, así como del origen de esta moda en la tercera década del siglo XVII, es un hecho la participación de todos los dramaturgos –a partir de 1630– en este *usus scribendi*. Puede decirse que no hay escritor teatral que no componga comedias junto a otros, hasta el punto de poder agruparlos por sus numerosas colaboraciones.

Como afirmaba Claudia Dematté: «el esbozo solo parcial del entorno literario de la década de los años treinta nos lleva inmediatamente a sospechar que las relaciones entre los dramaturgos [...] eran muy estrechas»¹¹. Colaboraciones como las de Lope, Montalbán, Calderón y Rojas dejan entrever una amistad, o camaradería, que nació con anterioridad al trabajo mancomunado¹². Tenían un conocimiento mutuo derivado de su oficio, pero quizás fue la colaboración escritural, en acontecimientos de carácter conmemorativo, lo que les llevó a un trato más estrecho que facilitaba –posteriormente– el trabajo en una misma comedia.

Entre los testimonios más evidentes sobre las conexiones de poetas áureos se encuentran la participación en academias, justas y vejámenes literarios, acontecimientos que favorecían las relaciones de manera lúdica y festiva¹³.

El tono de estos encuentros manifestaba el trato que existía entre los poetas de la época y la manera jocosa y libre que tenían de enfrentarse a cualquier evento social con el fin de entretener y divertir al vulgo. Valga como ejemplo de este estilo el vejamen de Alfonso Batres en la Academia del Buen Retiro de 1637:

Aquí entró Luis Vélez de mantenedor con una bocanada de poetas lacayos, que merecían ser sus mozos, y su merced, guardando mucha correspondencia al Vélez, los buscó que acabasen en «ez», como son Pedro Méndez, D. Antonio Martínez, Antonio Enríquez y, porque le faltaba uno, Don Rodrigo de Herrera se llamó Rodríguez¹⁴.

¹⁰ A este respecto pueden verse las censuras y licencias en los manuscritos teatrales que está estudiando Héctor Urzáiz Tortajada con su equipo en el proyecto CLEMIT. <http://www.clemit.es/index.php>

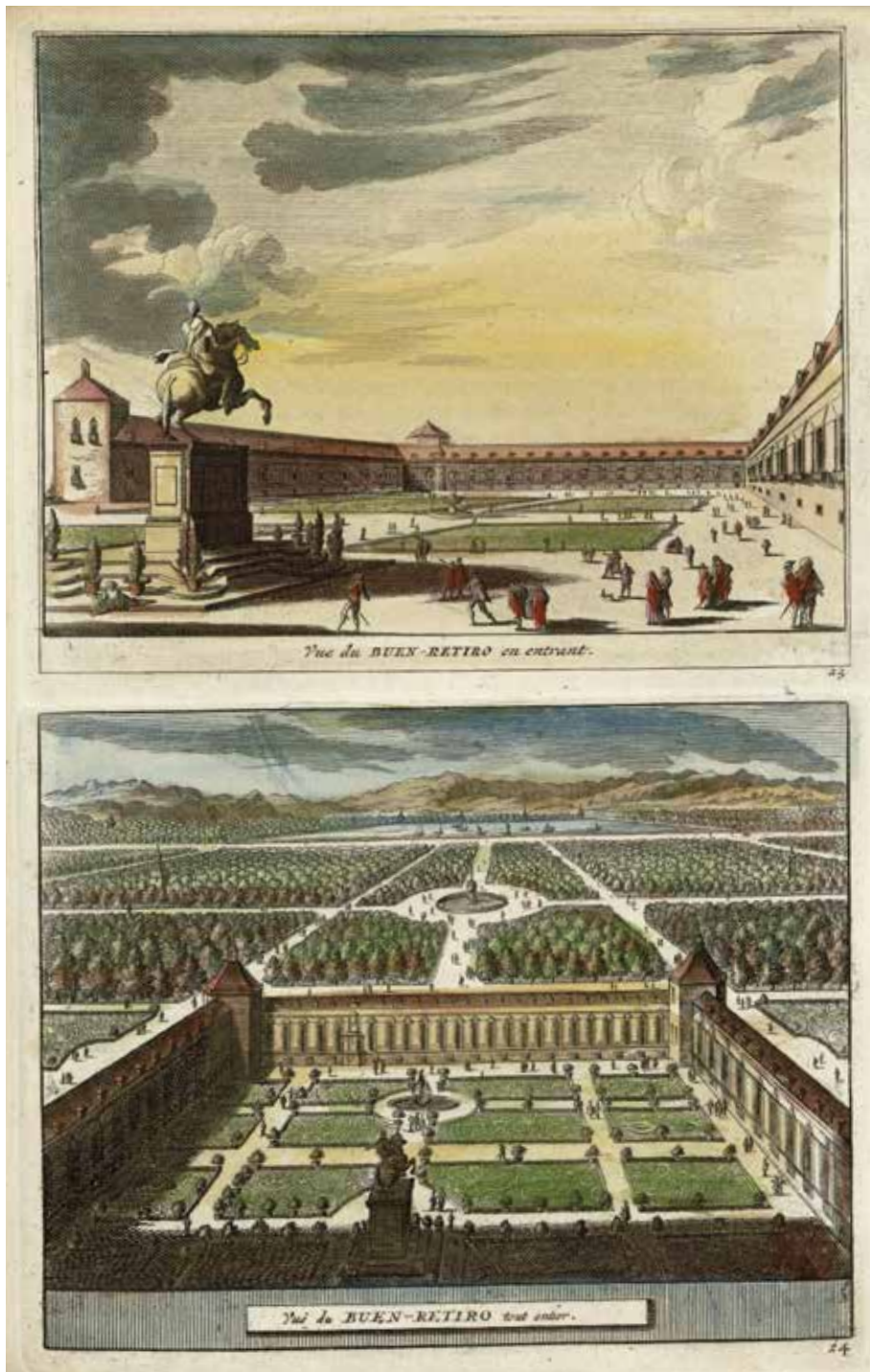
¹¹ Dematté, 2017, p. 229.

¹² Rafael González Cañal, 2002, p. 545, señalaba la colaboración entre Montalbán, Lope, Calderón y Rojas, y destacó que «la primera obra en la que colabora Calderón con otros autores es el *Polifemo* y *Circe* con Montalbán y Mira de Amescua, que se supone escrita en 1630».

¹³ Abraham Madroñal, 1996, pp. 329-346, ya destacó al estudiar las comedias colaboradas de Mira de Amescua, la relación entre la génesis de este tipo de obras y las Academias literarias en Madrid.

También cabe señalar los estudios de Teresa Julio, 2007, sobre la Academia literaria de 1637 y la burlesca de 1638.

¹⁴ Sánchez, 1961, p. 134.



84

Buen Retiro. En: Juan Alvarez de Colmenar. *Annales d'Espagne et de Portugal...* Amsterdam, 1741. Biblioteca Histórica Municipal, I 257 y MB 1824. Ayuntamiento de Madrid.

Fue posiblemente en este contexto donde nació el juego colaborativo en torno a las comedias. Dramaturgos y amigos emulaban el arte de componer de manera lúdica. Partían de un conocimiento teatral que habían recorrido de manera individual, en el que no sobresalían como los grandes, pero su teatro era necesario y gustaba a un público ávido de nuevas interpretaciones sobre temas conocidos. Imitaban el arte de hacer comedias, la combinación métrica y su necesario equilibrio. Conocían el arte poético de cada uno de sus compañeros y sus principales ventajas teatrales, bien al crear grandes parlamentos descriptivos, bien en la forma de organizar la trama o en el cierre de jornadas. En definitiva, formaban un grupo de camaradas que habían participado en las academias, certámenes y justas poéticas de la época de manera ingeniosa y divertida, lo que seguramente acrecentó su relación y posiblemente les llevó a una forma de colaboración teatral novedosa que logró el aprecio de un público anhelante de invenciones. Como señaló Lope de Vega en una de sus cartas refiriéndose a esta moda:

Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mesqua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalván, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y para el que viene aceptaba el desafío. Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo¹⁵.

La Academia literaria de 1637 en honor de Felipe IV en los jardines del Buen Retiro destaca por el gran número de dramaturgos que acudieron a ella; todos «excepto Moreto y Juan Vélez»¹⁶.

Volvió a repetirse el acontecimiento en 1638 en la Academia burlesca del Buen Retiro, celebrada en carnestolendas con motivo de la llegada de la princesa de Chevreuse, donde de nuevo se reunieron la mayoría de los poetas del momento¹⁷. Como era de esperar allí se crearon algunos círculos literarios que tuvieron notable éxito. A este respecto señalaba Rafael González Cañal:

Todo apunta a que la amistad de Rojas con los hermanos Coello, la relación estrecha que mantuvieron durante estos festejos celebrados en el Buen Retiro, llevó a los cronistas de aquellas fiestas reales a atribuirles a los tres la comedia representada el lunes de Carnaval sin mayores averiguaciones¹⁸.

¹⁵ González de Amezúa, 1943, pp. 101-102.

¹⁶ Matas, 2017, p. 31.

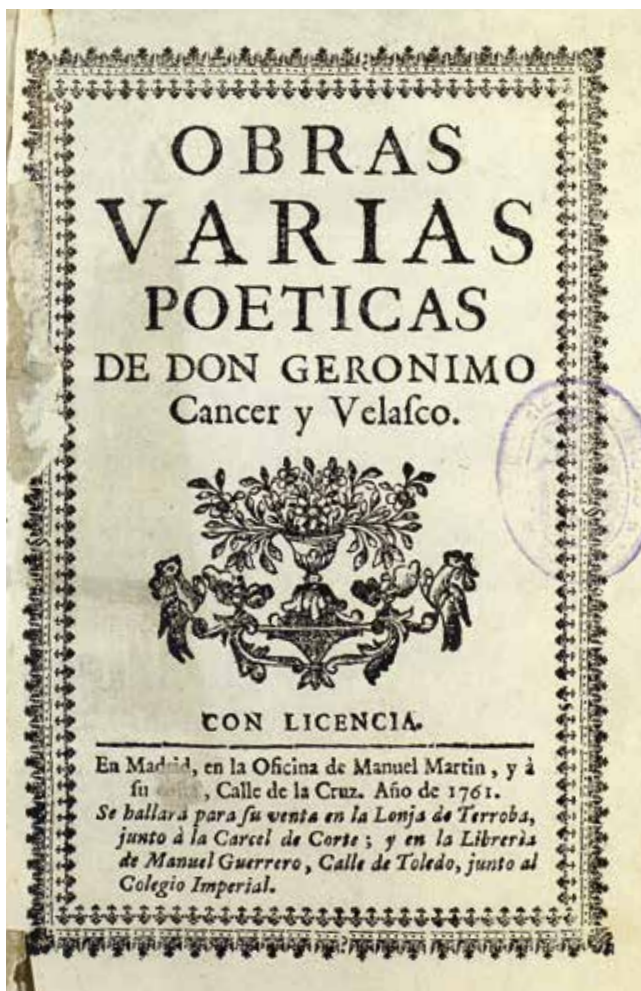
¹⁷ John H. Elliott, 1990, p.189, destacaba el interés político que tenían estas reuniones de poetas cuando comentaba que «a pesar de las múltiples decepciones que sintieron determinados escritores, el régimen de Olivares gozó de un vasto apoyo entre los hombres de letras españoles, al menos durante sus primeros años. Las desilusiones vendrían después. [...] Olivares, a su vez, daba la bienvenida a la efusión de obras dramáticas, poemas y tratados que saludaban la aurora de un nuevo siglo. La enorme concentración de «ingenios» en la corte daba lustre al rey y ello significaría la seguridad de una gloria duradera para su persona. Era además perfectamente consciente de los beneficios más inmediatos que podía producir su presencia en ella. Aunque siguiera lamentándose de que “verdaderamente son muchos los descuidos que tenemos, y entre los demás no es el de menor consideración lo poco que se cuida de la historia”, no tardó en darse cuenta de que los grandes autores, dramaturgos y artistas que se apiñaban en los alrededores de la corte podían hacer mucho a la hora de presentar al mundo una nueva imagen favorable del rey y también para poner de relieve las actividades de sus ministros».

¹⁸ González Cañal, 2017, p. 123.

Algunas de las más significativas academias y vejámenes nos han dejado un vivo testimonio de la relación de trabajo existente entre los dramaturgos. Cáncer relatará en su *Vejamen* de 1649 cómo estas amistades se afianzaron a través de este oficio colaborativo:

Y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el vellos juntos, y don Antonio Martínez me sacó de esta novedad con esta redondilla:

Con esa duda me enfadas.
¿Quién el vernos extrañó?
Porque siempre hago yo
con Belmonte las jornadas¹⁹.



Vejamen. En: Jerónimo Cáncer y Velasco. *Obras varias poeticas*. En Madrid, 1761. Biblioteca Histórica Municipal, R 396. Ayuntamiento de Madrid.

¹⁹ Sánchez, 1961, p. 46.

La costumbre, ya consolidada, fue relatada por otros ingenios que hicieron chanza de la moda imperante, como Cubillo de Aragón en su célebre «Retrato de un poeta cómico»²⁰:

Y si algo nuevo se encomienda al arte
en tres ingenios se reparte,
que como el poema consta de jornadas
para andarlas mejor ponen paradas.
Corre la primera pluma a lo tudesco,
entra luego la otra de refresco,
corre veloz, y cuando está cansada,
se arrima, y corre la tercera parada.

Fue posiblemente en estas reuniones literarias donde, de común acuerdo, los dramaturgos buscaban la temática de la comedia, en muchos casos rescatada de la antigüedad o de la tradición literaria, para dividirla argumentalmente en tres jornadas, al tiempo que establecían la métrica correspondiente a cada uno de los actos, cuestión no baladí que había aconsejado Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* y de la que no prescindieron los dramaturgos colaboradores:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las decimas son buenas para quejas;
el soneto esta bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas²¹.

87

A pesar de que esta forma de segmentación parece la más razonable, como ya hemos comentado anteriormente, no siempre fue así pues, como puede verse en el estudio de algunas de las comedias, «los dramaturgos no siempre se dividían el trabajo»²². Los testimonios de los propios poetas manifiestan que algunos eran expertos en iniciar las obras, mientras que otros lo eran en descripciones paisajísticas o en monólogos. Existen numerosas citas de estas peculiaridades poéticas, entre las que destacan los versos de Álvaro Cubillo de Aragón:

Solo siento al compás de mi ventura
el no tener de Cáncer la frescura,
de Calderón lo heroico y sentencioso,
de Moreto lo cómico jocoso,
de Martínez lo lírico y suave²³.

²⁰ Cubillo, 1654, ff. 389-391.

²¹ Vega, 2003, vv. 305-312.

²² Farré, 2017, p. 128.

²³ Cubillo, 1654, f. 145.

O la valoración de Montalbán en el *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»²⁴.

Tampoco cabe duda de que algunos de ellos trabajaban como coordinadores, correctores o sintetizadores. Es el caso de Pedro Rosete que cierra la memoria de los ingenios que colaboraron en *La mejor luna africana* con la enumeración de todos los poetas que colaboraron en la comedia:

[...] el primero
Luis de Belmonte; tras él
Luis Vélez el afamado;
Luego don Juan Vélez fue
quien acabó la primera;
empezó la otra después
el maestro Alfonso Alfaro;
quien le vino a suceder
fue don Agustín Moreto,
y a la segunda el pincel
de don Antonio Martínez
la acabó de componer.
La postrera comenzó
con don Antonio Sigler
de Huerta; siguióse luego
la ingeniosa pulidez
de don Jerónimo Cáncer,
y acaba, como veis,
don Pedro Rosete, el cual
os pide humilde y cortés
perdón en nombre de todos.
[...]

La colaboración poética que se produjo en la segunda mitad del siglo XVII es de indudable interés a pesar de que «el origen y la indiscutida popularidad de los textos dramáticos compuestos por dos o más autores se pueden aclarar solo si se propone una solución que tenga en cuenta una multiplicidad de factores»²⁵. Las investigaciones en este campo siguen abiertas pues, a los puntos aquí expuestos, hay que añadir los derechos de autoría de la época en contratos y recibos notariales que hasta el momento no se han podido analizar detenidamente. La clasificación y digitalización de muchos de los documentos relacionados con estas comedias, que se encuentran en los Archivos de Protocolos de Madrid, Histórico y de Indias –entre otros– incluidos actualmente en la página de archivos PARES, permitirá avanzar en estos aspectos que –hasta el momento– no se han estudiado especialmente desde una perspectiva filológica.

²⁴ Pérez de Montalbán, 1632, fol. 341.

²⁵ Alviti, 2017, p. 27.

1

POETAS Y DRAMATURGOS: UNA APROXIMACIÓN A LA NÓMINA DE COLABORADORES

Tradicionalmente la relación de autores que colaboraron en la creación de comedias desde 1630 hasta finales del siglo XVII se ha considerado paralela a la llamada «escuela de Calderón», autores que de una u otra forma convivieron con él y compartieron su forma de hacer teatro²⁶.

La división en torno a los dos ciclos, de Lope y Calderón, de los dramaturgos del Siglo de Oro no ha dejado de ser cuestionada especialmente por la dificultad que entraña una división de autores contemporáneos clasificados desde la perspectiva actual como mayores o menores e imitadores. Pfandl, uno de los iniciadores de este concepto, señalaba en 1933 que muchos de los seguidores de Lope y Calderón agrupados como tales

Elevan las fronteras de la simple imitación literaria, y que por lo tanto no hay razón para prescindir de la división Lope-Calderón convertida desde hace algún tiempo en norma aceptada. Pero no se puede proceder sin algo de arbitrariedad al distinguir en los dos grupos de este esquema los autores de segundo y de tercer orden. Porque se les suele dividir únicamente en imitadores de Lope y de Calderón, mientras que de hecho la individualidad de los mejores y más bien dotados de entre ellos se eleva mucho sobre las modestas fronteras de la simple imitación literaria²⁷.

89

Ignacio Arellano señalaba esta problemática al abordar el tema de la distribución de los autores en distintos ciclos de Lope o Calderón:

No se trata, evidentemente, de una clasificación matemática. Ya se ha dicho que las generaciones coexisten en parte de su vida productiva, y por otro lado dentro de los mismos poetas hay evoluciones personales y variedades de aspectos, que justifican estudiar también a un dramaturgo como Pérez de Montalbán, en principio discípulo de Lope, dentro del ciclo de Calderón de la Barca, con quien escribió comedias en colaboración²⁸.

²⁶ Tanto Ignacio Arellano, 2001, como Ann L. Mackenzie, 1993, –por señalar algunos especialistas en este periodo– apuestan en sus respectivas obras por la denominación de «escuela dramática de Calderón».

²⁷ Pfandl, 1933, p. 440.

²⁸ Arellano, 2001, p. 128.

Pfandl²⁹ precisaba la lista de los dos periodos en los que dividía el teatro áureo y en ambos se observa que algunos de los dramaturgos colaboradores se sitúan en periodos diferentes, al mismo tiempo que existen grandes ausencias de los denominados «dramaturgos menores».

Alborg constataba que las diferencias entre los dos periodos «no son profundas o esenciales, pues ambos beben del mismo río, desde una perspectiva panorámica»; sin embargo, en un estudio detenido puede observarse cómo «lo que distingue esencialmente a Calderón –aparte de sus peculiaridades estilísticas– es un mayor cuidado constructivo, una más estudiada elaboración arquitectónica, con la que trata de extraer la novedad del generoso derroche de Lope, una actitud más reflexiva y meditada»³⁰. Es más, creemos con Valbuena Prat y Arellano que los «dos estilos calderonianos –el más cercano a las formas lopescas y el propiamente barroco, estilizado y poético, completamente diverso al del teatro anterior, no siempre aparecen en sucesión cronológica y pueden coexistir en ocasiones»³¹, como sucede en bastantes de las comedias en colaboración.

Independientemente de las valoraciones sobre estilos y formas de imitación de los dramaturgos áureos, de lo que no cabe duda es de que desde 1630 la nómina de colaboradores está definida. El conocimiento exhaustivo del elenco de comedias mancomunadas nos permite acceder a una relación indiscutible, que no depende tanto de las fechas de defunción de los poetas, o de la deuda contraída con el estilo del maestro, sino de la coproducción literaria³².

Si bien es cierto que Calderón fue el posible punto de unión entre muchos de los colaboradores de la segunda mitad del XVII, también hay que señalar que algunos de ellos no intervinieron nunca con el ingenio, aunque tuvieran amistad, y si lo hicieron con Moreto, Matos Fragoso, Cáncer o Belmonte. De las 146 obras en colaboración³³:

²⁹ Pfandl, 1933, p. 441, señalaba: «Presentamos el siguiente plan, al pasar de la división por periodos a la agrupación por autores. Su detalle no puede extenderse hasta la valoración y crítica de cada poeta; sólo se propone un doble objetivo: dar idea de la fecundidad española, y ofrecer al lector la posibilidad, por medio de un claro índice, de situar debidamente cada uno de los autores dramáticos dignos de mención de estos periodos: a) Periodo de Lope de Vega: Aguilar, Gaspar (+1623); Armendáriz, Julián (+1614); Belmonte Bermúdez, Luis (+1650); Boil, Carlos (+1617); Castro, Guillén de (+1613); Cubillo de Aragón, Álvaro (+1661); Godínez, Felipe (+1639); Herrera, Rodrigo de (+1657); Hurtado de Mendoza, Antonio (+1644); Jiménez de Enciso, Diego (+1634); Monroy, Cristóbal de (+1649); Pérez de Montalbán, Juan (+1638); Ruiz de Alarcón, Juan (+1639); Salucio del Poyo, Damián (+1614); Tárrega, Francisco (+1602); Tirso de Molina (+1648); Turia, Ricardo de (+1638); Vélez de Guevara, Luis (+1644); Villayzán, Jerónimo de (+1633). b) Periodo de Calderón: Bances Candamo, Francisco Antonio (+1704); Cáncer y Velasco, Jerónimo de (+1655); Coello, Antonio (+1652); Diamante, Juan Bautista (+1687); Enríquez Gómez, Antonio (+1660); Hoz y Mota, Juan de la (+1714); León y Marchante, Manuel de (+1680); Leyva Ramírez de Arellano, Francisco (+1676); Matos Fragoso, Juan de (+1689); Mira de Amescua, Antonio (+1644); Monteses, Francisco Antonio de (+1688); Moreto y Cabaña, Agustín (+1669); Rojas Zorrilla, Francisco de (+1648); Salazar y Torres, Agustín de (+1675); Solís y Rivadeneira, Antonio (+1686); Zárate y Castronovo, Fernando de (+1660)». Como puede observarse –uno de los principales colaboradores– Belmonte Bermúdez figura en la lista del «ciclo de Lope» cuando escribe con varios de los dramaturgos del «ciclo de Calderón», de hecho Alejandro Rubio, 1985, corrobora esta clasificación, incluyéndolo por sus características dramáticas, como imitador y discípulo de Lope. Ello da buena muestra de las dificultades que entraña cualquier tipo de ordenación sistemática.

³⁰ Alborg, 1980, pp. 660-661.

³¹ Arellano, 1995, p. 452.

³² Alessandro Cassol, 2008, p. 166, señalaba el desinterés generalizado en el estudio y crítica de estas comedias que todavía no gozan de bibliografías completas.

³³ Roberta Alvití, 2006, pp. 179-194, realizó el repertorio de 145 comedias editadas y conocidas hasta el momento en colaboración. Posteriormente, 2017, p. 15, aclaró la posibilidad de que este número ascendiera a 146 después de las sugerencias de A. Cassol y M. Trambaioli, de introducir la comedia *La fingida Arcadia* de Moreto y Calderón.

Suman trece las comedias conservadas que Calderón habría escrito con otros dos o tres ingenios. Su participación se puede afirmar con seguridad cuando el principal soporte que las ha transmitido es un autógrafo [...] el número no es escaso, en comparación con otros dramaturgos coetáneos, y más si se tiene en cuenta que no se preocupó por la pervivencia de estos textos, ni siquiera por la memoria de estos títulos³⁴.

Fueron tres los principales autores que generaron la mayor parte de las colaboraciones entre los dramaturgos del momento: Matos Fragozo que intervino en 25 comedias, Cáncer en 20 y Agustín Moreto casi en 20³⁵.

Muchos de los autores con los que trabajaron los principales dramaturgos de comedias colaboradas lo hicieron de una manera accidental o para la ocasión, pues solo figuran en una comedia que refleja esta relación. Es de suponer que eran aficionados, propietarios de compañías o autores teatrales relacionados todos ellos con el mundo de las tablas.

Las combinaciones son múltiples, hasta un total de 83, incluyendo aquellas comedias donde colaboró un dramaturgo de fama con un ingenio de la corte desconocido. Algunas reflejan los grupos de colaboraciones más cercanas como las de Moreto, Matos Fragozo y Cáncer, que a su vez colaboraron con Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa y Juan Bautista Diamante. O las generadas en torno a Rojas Zorrilla con Calderón, Coello y Vélez de Guevara.

91

Resultan abundantes los estudios sobre comedias colaboradas que han pasado a estudiarse de manera independiente con el fin de comprender la *oficina poética* en su posible génesis. De hecho, son estas investigaciones las que dejan patentes las relaciones y agrupaciones más reveladoras entre los poetas dramáticos del momento.

Por otra parte, las últimas décadas han sido proliferas en el acercamiento a los datos biográficos de los llamados «dramaturgos menores», de los que apenas se conocían noticias y a los que Lope gustaba llamar ‘pájaros nuevos’. Pero el desinterés en los siglos posteriores a su vida, eclipsados por las obras y la vida de los grandes maestros, hizo que la documentación necesaria para su estudio se perdiera. Recomponer sus vidas y la relación amistosa y teatral que entre ellos existió es de gran complejidad y resulta arriesgado aventurar algunas noticias no corroboradas por testimonios documentales³⁶. A pesar de ello, la investigación actual no cesa en el empeño por conocer las relaciones que existieron entre los dramaturgos de la corte en este periodo, conexiones que en muchos casos se constatan por el descubrimiento de documentos notariales o contractuales que emergen de nuevas ordenaciones y catalogaciones de archivos.

³⁴ Vega, 2017, p. 181.

³⁵ María Luisa Lobato, 2016, p. 337, señala la clasificación de las obras moretianas en colaboración que en principio fueron 19 hasta la inclusión de *La fingida Arcadia*, como señalaron A. Cassol y M. Trambaioli.

³⁶ El Archivo de Protocolos de Madrid conserva documentos de indudable interés que reflejan estas relaciones de manera contractual. Entre ellos se encuentran documentos que avalan las relaciones de Jerónimo de Cáncer y Rojas Zorrilla (Rubio y Martínez Carro, 2007) o de Calderón con Martínez de Meneses (Martínez Carro, 2006, p. 19).

HACIA UN CORPUS DE LAS COMEDIAS COLABORADAS: MANUSCRITOS, *COMEDIAS ESCOGIDAS*, *DIFERENTES* Y SUELTAS

2

A pesar del éxito de las comedias en colaboración, su corpus dramático es reducido si se compara con el número de comedias conservadas del Siglo de Oro. Aunque la datación exacta de obras teatrales áureas sigue oscilando en la actualidad debido al análisis minucioso de las mismas, su elenco es en torno a las diez mil. Entre ellas se encuentran las 146 comedias escritas en colaboración, de las cuales solo conservamos 25 manuscritos y 17 autógrafos³⁷. Muchos de ellos se encuentran en la Biblioteca Nacional de España y pueden observarse en la actual exposición:

A un tiempo rey y vasallo, de tres ingenios:
Vargas, Belmonte y un autor desconocido.

Con Música y por amor, de dos ingenios: Zamora y Cañizares.

La [mejor] luna africana, de nueve ingenios.

El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla, de dos ingenios:
Lanini Sagredo y Hoz y Mota.

El Mártir de Madrid, de dos ingenios: Mira de Amescua y Belmonte.

El mejor amigo, el muerto, de tres ingenios:
Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón.

El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia, de tres ingenios:
Matos Fragoso, Diamante y Gil Enríquez.

La viva imagen de Cristo. Santo Niño de la Guardia, de dos ingenios:
Cañizares y Hoz y Mota.

Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, de dos ingenios:
Coello y Calderón de la Barca.

El príncipe perseguido, de tres ingenios:
Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses.

Oponerse a las estrellas, de tres ingenios:
Matos, Martínez de Meneses y Moreto.

La mayoría de estas comedias corrieron distinta suerte, pues aunque generalmente fueron compuestas para su representación y sus manuscritos fueron comprados y usados por autores de comedias, también es cierto que casi todas pasaron a la imprenta en diversas modalidades.

³⁷ Alviti, 2006; 2017, pp. 22-24.

En el siglo XVII, estas obras se recogieron en grandes colecciones teatrales áureas, como la *Colección de Diferentes Autores*, la *Colección de Doce Comedias las más grandiosas*, la *Colección de Comedias Nuevas Escogidas*³⁸ y *El Jardín ameno*. En las *Comedias Escogidas* se encuentran 70 comedias colaboradas³⁹ que no fueron rescatadas por los propios autores para sus *Partes*. Si el «apogeo de la comedia escrita en colaboración en las tablas tiene lugar entre 1630 y 1680, a nivel de impresión será entre 1652 y 1667»⁴⁰ y se prolongará en los 47 tomos de la serie de *Escogidas* entre 1652 y 1681.



Teatro poetico en doze comedias nuevas ... septima parte ... Madrid, 1654. Biblioteca Histórica Municipal, L 35. Ayuntamiento de Madrid.

93

A lo largo de la centuria las comedias colaboradas se convirtieron en un producto de consumo entre los lectores, que en algunos casos habían visto la representación pero que –en otros casos– tan solo gustaban de leer tramas divertidas y evocar ficciones pasadas.

El negocio de la imprenta encontró en estas comedias un abastecimiento económico alejado de los derechos de autor que los grandes dramaturgos habían establecido para sus obras, generalmente agrupadas en tomos, como fueron los casos de Lope, Calderón e incluso Moreto. Las comedias colaboradas entre varios ingenios no facilitaban un entendimiento entre la imprenta y el número de autores, lo que permitía a los impresores actuar libremente para conseguir copiosas ganancias. Surgió así una difusión incontrolada de las obras colaboradas en formato de ‘seltas’ como producto de fácil adquisición que permitió que –una nómina tan reducida de comedias– tuviera una amplísima difusión. Pocas son las imprentas que durante el final del XVII y el siglo XVIII no accedieron a esta práctica, primeramente sin datar las ediciones y después señalando el año, lugar e imprenta⁴¹.

³⁸ Alejandra Ulla, 2010, pp. 79-98, realizó un estudio detallado y amplio sobre las ediciones de las comedias en estas colecciones donde puede observarse la distribución de las mismas y la datación exacta de cada una de ellas.

³⁹ Cassol, 2012, pp. 52-61.

⁴⁰ Álvarez, 2017, p. 140.

⁴¹ A este respecto son clásicos los estudios de Jaime Moll, 1979, sobre los problemas bibliográficos del Siglo de Oro.

Las comedias editadas como sueltas inundaron el mercado y permitieron la difusión de un producto que había nacido con otras perspectivas iniciales. Esta labor llevó a que se creara un ingente bosque de autorías y dataciones que en muchos casos impide reconocer a los verdaderos colaboradores. Algunas de ellas pasaron a la tradición bibliográfica como de «tres ingenios de esta corte», en otros casos la fama de uno de los ingenios eclipsaba a la de otros y se cambiaba el orden de los dramaturgos que habían intervenido. Tampoco era raro que –por el mismo motivo y con la finalidad de tener una venta más rápida– alguno de los dramaturgos con menor impacto entre el público fuera sustituido por otro de mayor fama. En general, son varias las ediciones diversas sobre una misma comedia que han llegado hasta nuestros días, la mayoría de ellas sin manuscrito original, por lo que solo el cotejo entre las distintas impresiones sueltas, y el análisis de testimonios documentales de otra índole, permite vislumbrar y fijar la autoría, así como el texto más cercano a la intencionalidad de los primitivos autores.

Los estudios actuales sobre las comedias colaboradas, conscientes de esta problemática, tratan de analizar cada obra desde una perspectiva única, acercándose a ellas de manera individual. Si bien es cierto que muchas de las colaboraciones se repiten y permiten ver un sistema reiterado, esto no es óbice para que el análisis más definitivo y cercano a la intencionalidad inicial deba hacerse de manera específica en cada comedia.

Entre otros estudios gozan de especial interés los dedicados a las colaboraciones como las de Rojas, Vélez de Guevara y Coello⁴² en la comedia *También tiene el sol menguante*⁴³; Rojas y Coello en *El robo de las sabinas*⁴⁴; Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses en *Oponerse a las estrellas*⁴⁵; Moreto, Cáncer y Matos Fragoso en *El bruto de Babilonia y Caer para levantar*⁴⁶; Rojas, Coello y Calderón en *El jardín de Falerina*⁴⁷; Moreto y Lanini en *Santa Rosa del Perú*⁴⁸; Vargas, Belmonte y un autor desconocido en *A un tiempo rey y vasallo*⁴⁹.

Tampoco este tipo de comedias escritas entre compañeros consiguió evitar el comercio fraudulento y las falsificaciones que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se produjeron para beneficio de autores e impresores. Fueron muchos los tomos facticios y contrahechos derivados de las agrupaciones de comedias sueltas de distintas imprentas a las que se les añadían portadas y licencias falsas que facilitaban su comercialización y el consiguiente beneficio económico.

En muchos casos los testimonios manuscritos se alejaban de los impresos y, autores como Calderón, utilizaron comedias en colaboración como germen para otras de única autoría. De hecho, como señalaba Germán Vega, Calderón prescindió en su elenco

⁴² García González, 2017, pp. 93-101.

⁴³ Bolaños, 2017, pp. 81-91.

⁴⁴ González Cañal, 2017, pp. 113-123.

⁴⁵ Farré, 2017, pp. 127-137.

⁴⁶ Álvarez, 2017, pp. 139-147.

⁴⁷ Pedraza, 2017, pp. 217-228.

⁴⁸ Zugasti, 2017, pp. 149-162.

⁴⁹ Martínez Carro, 2017, pp. 163-177.

de las comedias en colaboración de manera motivada y sistemática sin que sepamos a ciencia cierta la explicación. Pudo considerar don Pedro que eran obras de circunstancias y de una calidad inferior, inadecuadas, por lo tanto, para que se le recordase por ellas. También pudo querer evitar problemas de propiedad con los colaboradores⁵⁰.

Sin embargo, en obras como *Las armas de la hermosura*, «la comedia en colaboración es la única guía que la tradición nos ha legado para la comprensión del proceso de génesis de una pieza teatral calderoniana, un leve asidero para atisbar apenas la eterna incógnita de creación literaria»⁵¹.

Las colaboraciones y hurtos parecen darse la mano en algunas de estas producciones que los críticos tratan de salvar como una «vieja cuestión sobre el tema del repertorio calderoniano: los posibles aprovechamientos de las comedias de colaboración en obras de autoría exclusiva»⁵². Los temas tomados de la tradición, así como las repeticiones de los mismos y su reelaboración, pueden llevar a una mala interpretación de la ‘originalidad’ de estas obras tal y como se entiende desde el posromanticismo. Como subrayaban Luis Galván y Carlos Mata:

Calderón utiliza distintos materiales, casi todos suyos propios, con diversos fines; no se trata de mera copia o desarrollo de una obra preexistente. Toma el sentido doctrinal de un auto [...] se trata de un trabajo complejo y riguroso, que da lugar a una obra enteramente caba⁵³.

95

Pero el caso de Calderón no es el único y encontramos problemas de atribución en comedias como *La muerte de Valdovinos*, que Cáncer publicó como de única autoría a pesar de que en diversos impresos figura como de tres ingenios⁵⁴, o la comedia *También tiene el sol menguante*, que, a pesar de que hallarse como de tres ingenios, tan solo conocemos la colaboración de dos de ellos: Luis Vélez de Guevara y Francisco de Rojas Zorrilla⁵⁵.

En definitiva, no cabe duda de que como afirmaba Germán Vega:

Los participantes en estas comedias tendieron a reutilizar situaciones, expresiones e imágenes de obras suyas previas con mayor frecuencia que cuando escribían en solitario. La explicación podría estar en el apresuramiento con que debieron afrontar muchas de estas tareas, lo que dificultaría que los dramaturgos afinaran su arte como en otras ocasiones, y favorecía, por el contrario, el afloramiento de clichés y tics. También podía deberse a que en la colaboración la responsabilidad artística quedaba más difuminada. Autores y público asumirían que se trataba de una actividad de circunstancias⁵⁶.

⁵⁰ Vega, 2017, p.182.

⁵¹ Hernández González, 2017, p. 215.

⁵² Vega, 2017, p.199.

⁵³ Galván y Mata Induráin, 2007, p. 12.

⁵⁴ Madroñal, 2017, p. 55.

⁵⁵ Bolaños, 2017, p. 81.

⁵⁶ Vega, 2017, p. 201.

La transmisión del corpus teatral de las comedias colaboradas constituye uno de los principales problemas para la edición de estas obras, hasta el punto de que la localización de todos los testimonios existentes en el “complejo bosque editorial” constituye una de las primeras labores del editor actual. A pesar de que en muchas ocasiones se conocen todas las ediciones de una obra, sigue resultando complejo y arriesgado determinar la autoría en comedias que han sufrido una tradición bibliográfica desigual. Esperemos que los futuros estudios de estilometría desde la digitalización de los textos permitan establecer los colaboradores de las obras más significativas.

3

REFUNDICIÓN E INVENCION: TEMÁTICAS DE LAS COMEDIAS COLABORADAS

Como se ha señalado anteriormente, muchos de los temas que frecuentaron los coautores en sus comedias partieron de argumentos conocidos y tratados mediante la técnica de la refundición. Este fenómeno, en apariencia independiente a la colaboración, se da en cada uno de los dramaturgos que ocuparon la escena desde el reinado de Felipe IV hasta Carlos II⁵⁷, bien en comedias de única autoría o en las de autoría múltiple.

96

No hay ningún autor que en ese periodo no recurra a comedias y asuntos tratados anteriormente para «reelaborarlos» o «rehacerlos». Como afirmaba Ann Mackenzie:

Entre la multitud de obras dramáticas de Calderón y su escuela hay un grupo de comedias, suficientemente numerosas, que manifiestan también una deuda muy especial. Nos referimos a las obras desarrolladas a base de comedias antiguas específicas. Se trata de técnica dentro de técnica: la técnica comprensiva calderoniana encierra una técnica específica de elaboración dramática. A nuestro juicio, Calderón y sus discípulos aprovechan esta técnica específica para cumplir con la misma compulsión que les obliga a emplear la técnica comprensiva: es decir la compulsión de profundizar en sus propias ideas barrocas en cuanto al carácter y vida del género humano en toda su complejidad paradójica⁵⁸.

⁵⁷ En este estudio nos referimos tan solo a las refundiciones que se llevaron a cabo en el siglo XVII. Sin embargo no deja de ser interesante atender a la evolución que el término ha seguido hasta las obras más actuales. Alejandro Casona, 1949, pp. 9-10, hacía referencia a este hecho en la edición de su obra, *La molinera de Arcos*, cuando comentaba: «Los temas más fértiles en sugestión humana [...] han sido reiterados en todas las épocas sin desmedro para sus renovadores. Cuanto más vieja una semilla, tanto más tentadora y promisoría para la nueva cosecha. [...] Aceptar una herencia para trabajar sobre ella, no es solamente un derecho; puede ser incluso un deber si contribuye en la conciencia pública una tradición artística. [...] Cuando Lope escribe su *Alcalde de Zalamea*, no pierde valor alguno de originalidad por el hecho de llevar a las tablas el suceso no inventado, sino ocurrido en la realidad viva de la Puebla de Montalbán. Y cuando, una generación después, Calderón lo repite, tampoco deja de ser original por haber tomado la anécdota, ya hecha carne artística, de manos del maestro. El “Alcalde” lo pesco nos da exactamente la medida dramática de Lope, tanto como el “Alcalde” calderoniano nos da la de Calderón». De igual forma señala Patricia Traperó, 2001, p. 199, al hablar de las refundiciones en el siglo XX: «El concepto de refundición no debe considerarse como privativo de épocas en que no existe lo que en la actualidad llamaríamos “derechos de autor” y por tanto en que no existirían mecanismos legales para poder controlar el plagio en las distintas disciplinas artísticas. Bien al contrario, las manipulaciones textuales en el teatro han sido utilizadas habitualmente como mecanismos de evolución en las visiones que de una misma obra pueden tener autores o grupos y, por tanto el poder constatar cómo se producen lecturas diversas de una realidad textual. Así, son ejemplares las adaptaciones que hiciera, entre otros muchos autores, Bertolt Brecht de las piezas de teatro isabelinas, sólo por mencionar un paradigma en las técnicas de refundición».

⁵⁸ Mackenzie, 1993, p. 15.

Este hecho se ha interpretado en muchas ocasiones como falta de originalidad en los dramaturgos del «ciclo de Calderón». Algunos críticos como Menéndez Pelayo llegaron a decir de algunos de ellos: «aquel gran plagiario, Matos Frago, que tantas piezas de Lope estropeó»⁵⁹. Pero la realidad es que comedias teatrales se reelaboran con frecuencia unas veces para pasar de la comedia colaborada a la individual y otras de manera contraria, por fines diversos, entre los que cabe señalar aspectos como los comerciales o la intencionalidad de superar el original.

Dos son las líneas de investigación e interpretaciones sobre las refundiciones de comedias, en apariencia, distintas pero complementarias. Una de ellas, fue especialmente tratada por Carol Kirby⁶⁰, que comparaba el texto base, o primitivo, con el texto refundido. Los versos, fragmentos, acotaciones, etc., que no coinciden literalmente son destacados, para deducir finalmente el porcentaje de versos originales, sobre los imitados. Kirby planteaba un estudio sistemático para comprobar cuándo estamos ante una refundición.

Una segunda línea de trabajo, especialmente desarrollada por Ann Mackenzie, López Estrada⁶¹, Ruano de la Haza⁶² y Farrell, interpretaba la refundición desde el argumento base y su recreación posterior, sin recurrir a un estudio exhaustivo de los versos en las comedias comparadas.

Esta última tendencia ha sido seguida por los investigadores más recientes tratando de estudiar la reelaboración argumental de cada una de las comedias. Cada obra contiene una génesis individual a la hora de ser refundida y no puede aplicarse el mismo método de análisis a todas las obras que se consideran deudoras de un pasado. La refundición constituye una nueva forma de hacer comedias para estos dramaturgos que revisaban las suyas propias en numerosas ocasiones y creían que cualquier obra era susceptible de perfección. Las mejores fuentes dramáticas estaban en los temas anteriormente tratados y en los dramaturgos de los cuales aprendieron. Llegará a comentar Ann Mackenzie que «no hay comedia alguna del ciclo calderoniano que no ejemplifique una deuda general al teatro del ciclo anterior»⁶³. No se trataba de un menosprecio teatral sino de una «imitatio», que lejos de ser un plagio, busca la imitación de una pieza pretérita con el fin de superarla, o reinterpretarla, en algún aspecto, temático, formal o estructural.

Reflejo de esta costumbre es la famosa descripción de Cáncer y Velasco para retratar la actividad de Moreto:

⁵⁹ Menéndez Pelayo, 1949, p. 387.

⁶⁰ Kirby, 1992.

⁶¹ El mismo López Estrada al hablar de las refundiciones en su estudio sobre *Fuenteovejuna* aclaraba: «las dos maneras de referirse a la nueva *Fuente Ovejuna* (imitación y refundición) se han de entender con un criterio muy amplio, pues es el caso de las varias versiones de una obra de esta clase. No hay intención de plagio, sino una recreación del fondo del argumento (que por otra parte no era de los imaginados enteramente por Lope). El hecho de *Fuente Ovejuna* sigue sirviendo como fondo, y da otra vez título a la obra, pero tanto los personajes ficticios como el argumento dramático son distintos».

⁶² Ruano del Haza, 1998, p. 35.

⁶³ Mackenzie, 1993, p. 15.

Y revolviendo unos papeles, que eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba... diciendo entre sí: «esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo, mudándole algo. Este paso se puede aprovechar»⁶⁴.

Para estos críticos, refundir es tomar el asunto antiguo y reelaborarlo, tendiendo a una nueva perfección, que en nada tiene que ver con la copia de algunos versos o jornadas.

A este respecto son muy acertadas las palabras de Farrell:

El trabajo literario denominado «refundición», y en particular la de una obra de teatro, interesan por su carácter doble y potencialmente contradictorio, ya que es una combinación de imitación y de originalidad. El autor que emprende esta tarea espera, en mayor o menor grado, que el lector tenga presente la obra que le sirve de modelo. Más específicamente, que sepa que la obra teatral que presencia ahora se ha inspirado en un modelo «ilustre». Al mismo tiempo el refundidor trabaja con la esperanza de que su originalidad sea reconocida, que sus esfuerzos propios —y no sólo lo que ha pedido prestado— terminen por merecer el aplauso del público.

98

La razón de las refundiciones es la de mejorar algo ya existente, poner al día un tema, «aprovechándose de sus primores», como reza la frase, pero evitando en lo posible un ciego proceso de copia. Lo que realmente constituye el arte del buen refundidor son los criterios que gobiernan el proceso de eliminación, conservación y nueva aportación al trabajo original [...] Empezamos diciendo que toda refundición lleva inherente una contradicción potencial que surge de la pugna entre lo que se decide conservar y lo que se quiere añadir. [...] Nos brindan una obra dramática que explora caminos ajenos a la intención artística del primer autor⁶⁵.

Es obvio que en una refundición hay uno o varios textos anteriores sobre los que trabajar, sin embargo las formas de tratamiento sobre el texto deudor han hecho que utilicemos el mismo término para realidades muy diferentes. Algunas de las refundiciones de este periodo copian gran parte de los versos de comedias anteriores, pero muchas otras —también englobadas bajo el mismo concepto— tan solo toman el tema y el título con el fin de optimizar el drama o como decía Sloman el «irrepressible will to perfect»⁶⁶. Este afán es el que lleva a algunos de estos dramaturgos a “reelaborar” una historia de todos ya conocida.

De hecho, muchos de estos textos son homónimos respecto a su texto deudor y esta es una de las pruebas más claras por las que no se puede considerar a estos dramas como plagios. Premeditadamente querían indicar al público la comedia original con la que debían comparar la representación.

⁶⁴ Cáncer y Velasco, 2005, p. 161.

⁶⁵ Farrell, 1989, p. 367.

⁶⁶ Sloman, 1958, p. 9.

Si en muchas de las refundiciones se ocultaban intenciones o finalidades políticas y sociales, es algo que hasta el momento desconocemos. Para Ruiz Ramón la reinterpretación de temas conocidos por todos responde a una necesidad de comunicación en sociedades marcadas por la censura:

En la España de los Austrias, al igual que en la Inglaterra de los Tudor o en la Francia de Luis XIV, el teatro sometido a una fuerte censura política, religiosa y social, tiene que crear un sistema de comunicación en el que la ambigüedad se convierte en instrumento necesario para representar lo institucionalmente difícil de representar o irrepresentable, al mismo tiempo que, en el proceso de interpretación, tiende a producir entre emisor y receptor ese especial tipo de tácita convivencia estribada en la hipersensibilidad para los subtextos y los dobles sentidos que caracteriza «la hermenéutica de la censura» en toda sociedad de censura⁶⁷.

Independientemente de los motivos que propiciaron las refundiciones, no cabe duda de que el conocimiento de un argumento tratado anteriormente servía de base para que los escritores que colaboraban tuvieran un consenso común en el que trabajar de manera sincrónica y rápida en el tiempo. Conocer la obra anterior permitía establecer un plan de trabajo previo que daba cierta libertad al dramaturgo para escribir sin depender de sus colaboradores. Como ya demostró Ann Mackenzie, los procesos de refundición y colaboración están íntimamente unidos, lo que no es óbice para que siempre se repita este esquema y las formas de creación, y las intervenciones *in itinere* estudiadas en los manuscritos demuestren distintos procesos de creación.

Si bien es cierto que muchas de las comedias colaboradas responden a este diseño, es claro que no siempre los temas tratados habían sido antes llevados a la escena. En general, el análisis de las temáticas de este tipo de producción nos lleva a la clasificación de las obras individuales. Los géneros teatrales de las comedias colaboradas son similares a los de las comedias de autoría individual, aunque con una clara tendencia a algunos subgéneros como el de las comedias burlescas, las hagiográficas o de santos, bíblicas y –cómo no– las comedias de enredo, con o sin base histórica.

Si la alianza entre refundición y colaboración es imprescindible, no lo es menos entre comedia burlesca y colaborada. Numerosos estudios han señalado la manera lúdica y satírica que los dramaturgos tenían de reelaborar temas antiguos y manidos, muy conocidos por el público, para ridiculizarlos⁶⁸. La parodia, como reflejo, solo es posible cuando el público conoce el sujeto de burla. Exagerar o satirizar las formas anteriores es un recurso humorístico que los poetas áureos comenzaron a tratar en las Academias burlescas y que prolongaron en sus comedias. La «valoración y admiración de los textos precedentes, da lugar tanto a intentos de emulación como de transgresión burlesca de la tradición heredada»⁶⁹ y «sin duda comedia en colaboración, comedia de repente y comedia burlesca están fuertemente unidas»⁷⁰.

⁶⁷ Ruiz Ramón, 2000, p. 98.

⁶⁸ Madroñal, 2017, p. 45.

⁶⁹ Hernández, 2017, p. 204.

⁷⁰ Madroñal, 1996, p. 332.

A este respecto puntualizaba Germán Vega cuál era el

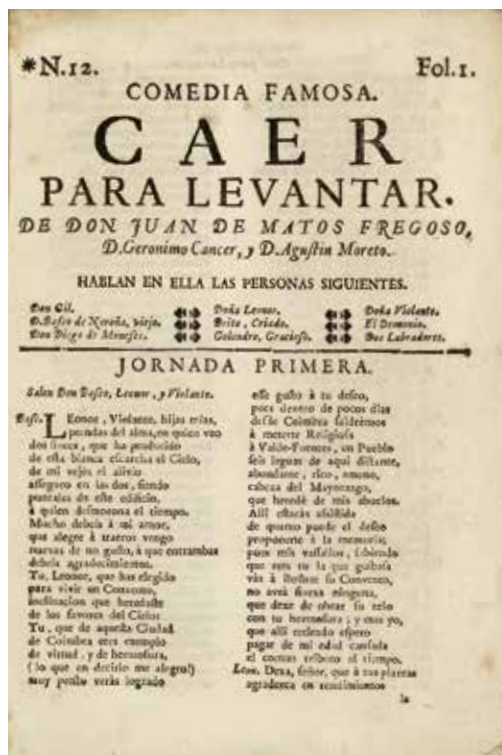
alcance desde las intervenciones (en las comedias pasadas) que solo retocaron aspectos superficiales, o aquellas en las que el modelo resultó totalmente 'trastornado'. Esta tensión perenne a veces se formalizó en subgéneros donde la reescritura no solo constituía una práctica más o menos tácita, sino obligada: fue el caso de las comedias burlescas, cuya boga hoy nos consta en un amplio elenco de piezas⁷¹.

Entre estas numerosas obras destacan *La muerte de Valdovinos*, de Cáncer y otro ingenio de la corte⁷², *El Hamete de Toledo* de tres ingenios⁷³, *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza*, *Marqués de Cañete*, de ocho ingenios⁷⁴, *La renegada de Valladolid* o *Los siete infantes de Lara*⁷⁵.

Las comedias hagiográficas constituyen otro de los temas más tratados por los colaboradores. Paolo Pintacuda señalaba que:

De las 145 entradas reunidas por Alviti por lo menos 25 son comedias de santos, es decir el 17% [...] y agregásemos a estas las otras 21 de tema piadoso, mariano y bíblico [...] el porcentaje subiría hasta casi el 32% [...] si no podemos afirmar que el género llega a imponerse dentro de las colaboradas, es patente que, de todas formas, alcanza una gran relevancia, constituyendo una veta temática muy explotada⁷⁶.

100



Juan de Matos Frago, Geronimo Cancer, y Agustin Moreto. Comedia famosa *Caer para levantar*. Madrid, 1756. Biblioteca Histórica Municipal, FMR 64. Ayuntamiento de Madrid.

⁷¹ Vega, 1998, p. 11.

⁷² Huerta, 2000, pp. 101-164.

⁷³ Arellano, 1999, pp. 16-20.

⁷⁴ Madroñal, 1996, p. 333.

⁷⁵ Estas dos últimas comedias son homónimas burlescas de otras comedias serias que el público conocía previamente.

⁷⁶ Pintacuda, 2017, p. 61.

Este género también permitía un trabajo en equipo fácil de realizar, puesto que la vida del santo era conocida o al menos estaba recogida en el *Flos Santorum*, edición a la que recurrían los dramaturgos de la época para conocer la vida del canonizado. En otras ocasiones eran encargadas por órdenes religiosas, y otro tipo de autoridades, o se escribían para conmemorar una beatificación o canonización, por lo que anteriormente también se habían conocido las loas del santo.

La escritura en colaboración no desdeñaba en absoluto –si no es que privilegiaba– asuntos contemporáneos o celebrativos: y las comedias de santos, sobra decirlo, ofrecían en abundancia argumentos adecuados a tales exigencias. En segundo lugar, la estructura del relato hagiográfico con su tripartición canónica –pecado- conversión/ alejamiento del mundo-santidad–, se avenía muy bien a la división de tres jornadas del texto teatral, y en consecuencia facilitaba la repartición de la materia dramática⁷⁷.

Miguel Zugasti en su estudio sobre *Santa Rosa de Perú*⁷⁸, donde demuestra la colaboración entre Moreto y Lanini, como colaborador póstumo, deja entrever las distintas causas que condicionaron este tipo de obras que gozaron de la admiración del público en su momento, y no solo como propaganda religiosa, sino como síntesis de una concepción barroca. Las comedias bíblicas y hagiográficas trataban de acercar al espectador a las creencias que formaban parte de su cosmovisión. Estas temáticas «se adaptaban a la realidad contemporánea para conectar sucesos lejanos con la sensibilidad del espectador»⁷⁹. Como indicaba María Rosa Álvarez: «a los dramaturgos no se les pedía singularidad en sus planteamientos, sino su puesta en escena [...] no se trataba de ser originales sino creativos, de ahí que muchas tramas recreasen pasajes bíblicos o relatos hagiográficos»⁸⁰. Comedias como *El apóstol de Valencia*, *San Vicente Ferrer*, de Lanini y Diamante; *El mejor representante*, *San Ginés*, de Cáncer, Martínez de Meneses y Rosete; *No hay reino como el de Dios o los mártires de Madrid*, de Cáncer, Villaviciosa y Moreto; *El divino calabrés*, *San Francisco de Paula*, de Matos y Avellaneda; *San Froilán o el segundo Moisés*, de Moreto y Matos, fueron –entre otras muchas– representadas con motivo de fiestas y canonizaciones para deleite del público y ejemplaridad.

Distintos interrogantes nos suscitan las comedias bíblicas, como *El Arca de Noé*, de tres ingenios, donde desde la perspectiva actual se nos hace difícil imaginar la audacia de los escritores para llevar a cabo este tipo de obras y ser capaces de representarlas en escena. Coincidimos con Francisco Sáez Raposo cuando comenta que solo desde la imaginación del público y las referencias intrínsecas de la obra era posible este tipo de representaciones:

La espectacularidad de la historia vetereotestamentaria, solo apta para ser formulada por medio de recreaciones escenográficas verbales y/o, como mucho, mediante el recurso al decorado sinécdoico, ese al que tanto partido supieron sacar los comediógrafos gracias a la capacidad imaginativa de un público entrenado para concebir mentalmente cualquier tipo de espacio dramático⁸¹.

⁷⁷ Pintacuda, 2017, p. 62.

⁷⁸ Zugasti, 2017, pp. 149-162.

⁷⁹ Álvarez, 2017, p. 145.

⁸⁰ Álvarez, 2017, p. 146.

⁸¹ Sáez Raposo, 2017, p. 255.

Algunas comedias bíblicas gozaron de gran éxito, como *El bruto de Babilonia*, de Cáncer, Moreto y Matos o *El hijo pródigo*, de tres ingenios, aunque no deja de ser curiosa la trasgresión que de las fuentes bíblicas se hacía, a pesar de la censura imperante, donde en muchos casos el humor invadía los temas sagrados sin ningún reparo ni pudor.

Las comedias históricas, constituyen otro de los subgéneros más destacados, tratado por la mayoría de los dramaturgos áureos. La recreación del pasado, aunque no siempre fiel a los acontecimientos, constituía un reclamo de primera índole para el público. En muchos casos, tan solo se trataba de un motivo histórico, pues el argumento se desarrollaba en el enredo y solo a través de él, aunque en la comedia estuvieran integrados los temas manidos de la escena áurea, como el amor, los celos y el honor, principales generadores del conflicto. En estos casos el tema es el enredo, a pesar de la evocación histórica, lo que mantiene la trama y crea la tensión dramática. Comedias como *La mejor luna africana*⁸², *El príncipe perseguido*, *El príncipe prodigioso o Defensor de la fe*, *El rey don Enrique el enfermo*, *La renegada de Valladolid*, en las que colaboró Moreto⁸³, son indudablemente historiales pero, en algunos casos, podrían incluirse en otros subgéneros.

La nómina de comedias colaboradas incluye todo tipo de clasificaciones como palatinas, de ‘validos y privanzas’⁸⁴, mitológicas y caballerescas, entre otras muchas, a las que no puede atenderse de manera detallada aquí. La dificultad que sigue existiendo hoy en día para clasificar estas comedias pervive, pues en muchos casos su asunto general convive en una mezcla de temáticas.

En definitiva, creemos con Joan Oleza que:

El drama y la comedia, los dos macrogéneros de la práctica escénica en época de Lope se manifiestan por una gran variedad de géneros: las comedias pastoriles, las mitológicas, las palatinas, las urbanas de capa y espada, los dramas privados de la honra, los dramas de hechos famosos, etc. Estos géneros eran perfectamente identificables por el espectador barroco y lo discernía por lo menos al mismo nivel que los representantes. A medida que me he internado en estos géneros he podido comprobar la relevancia de formaciones más pequeñas que los géneros, de agrupaciones de obras que aparecen en un momento dado en la obra de Lope o de sus contemporáneos y que luego desaparecen o no, de redes de piezas que exploran un determinado conflicto y las posibles respuestas al mismo, por debajo incluso de los géneros, pues piezas de un mismo grupo atraviesan las fronteras de los géneros y reciben tratamientos diversos según el marco genérico en que se inscriban. Podríamos denominarlos subgéneros o sotogéneros, por debajo de los géneros, y reconocer que hoy por hoy no es posible trazar un catálogo completo de los mismos, ni establecer las condiciones o restricciones de su constitución⁸⁵.

⁸² En el análisis de esta comedia tiene especial interés el artículo de M^a Soledad Carrasco, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», 1969, pp. 255-298.

⁸³ María Luisa Lobato, 2015, p. 337, destacó en las comedias de Moreto las concomitancias entre las comedias historiales y moriscas al clasificar *La [mejor] luna africana* en ambos subgéneros.

⁸⁴ Bolaños, 2017.

⁸⁵ Oleza, 1994, p. 241.

DEVENIR HISTÓRICO Y PERVIVENCIA DE LAS COMEDIAS COLABORADAS

No cabe duda de que las comedias colaboradas supusieron un éxito notable desde mediados del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, pero su decadencia paulatina se hizo notar desde las primeras décadas del XIX. Fue a partir de entonces cuando comenzaron a considerarse como un producto de escasa calidad pues ni siquiera los grandes dramaturgos –que habían colaborado en ellas– las habían incluido en sus repertorios.

La crítica dieciochesca y la decimonónica sepultaron a estas comedias en el olvido, tanto desde las representaciones como desde la perspectiva crítica e investigadora. Solo a finales del siglo XX las investigaciones filológicas iniciaron un estudio objetivo sobre la calidad literaria de estas obras, de las que ya no se conocían representaciones cercanas, pues las tablas –ávidas de nuevas fórmulas teatrales– solo permitieron que se atisbaran resquicios de los grandes dramaturgos áureos.

Desde la perspectiva histórica, cabe preguntarse si la falta de calidad literaria en estas obras, a la que aludían los críticos de los siglos XIX y XX, es objetiva o tan solo una forma de denostar el pasado en busca de una originalidad propia de los nuevos tiempos.

A este respecto Ann Mackenzie observaba:

A pesar de la intención profunda y admirable con que se juntaban para escribir comedias, y pese a la técnica meticulosa que empleaban, Calderón y sus seguidores no lograron componer en colaboración ninguna comedia de calidad excepcional. [...] La causa más dominante y general del fracaso artístico de numerosas comedias de varios ingenios no tiene que ver con el estilo ni con la organización estructural sino con la caracterización de los personajes principales. Éstos habitualmente carecen de un coherente perfil psicológico adecuadamente mantenido a lo largo de la acción dramática en que toman parte⁸⁶.

Efectivamente, el análisis de obras como *La mejor luna africana*, en la que participaron nueve ingenios, nos permite ver que la organización de la obra estaba perfectamente estructurada y planificada:

Una simple observación de los cuadros escénicos de la obra permite concluir que la distribución que los nueve ingenios han realizado de la escritura de la comedia es muy equitativa, tanto en el número de versos como en el de los cuadros escénicos. [...] La organización de la materia dramática y, por lo tanto, de los cuadros escénicos está bien coordinada y estructurada. El poeta que actuó como apuntador o coordinador realizó, en este sentido, una fina tarea, pues la acción dramática no solo evoluciona de forma coherente, sino que está muy bien trenzada, hasta el punto de que se pueden observar algunas directrices organizativas

⁸⁶ Mackenzie, 1993, p. 37.

de la materia y acción dramática de la comedia [...] También se apreciaba cómo se combinan perfectamente los espacios abiertos o exteriores y los espacios internos o cerrados, pudiéndose notar una evolución en el movimiento escénico de los personajes y una lógica interna en el cambio de dichos espacios escénicos⁸⁷.

A su vez, estas comedias escritas en colaboración tenían –en general– una «unidad de estilo», producto del momento y de las modas imperantes. Entre estas características «cabe enumerar: su común afición a los largos parlamentos explicativos; su predilección casi universal por las alusiones acumuladas, las imágenes culteranas, los símbolos dinámicos y las inversiones sintácticas desconcertantes»⁸⁸.

Pero posiblemente, para ser justos con el valor real de las comedias colaboradas, hay que volver al juicio que el propio Lope hizo en su carta interpretada por Claudia Dematté:

En primer lugar se trataría de ‘una grande invención’ si consideramos la calidad incuestionable de los dramaturgos que participaron; en segundo lugar ‘un solemne disparate, desautorizada cosa’ si consideramos los juicios de los críticos de la época que podemos resumir en la imagen que nos propone Álvaro Cubillo de Aragón en *El enano de las musas* cuando pinta el ‘Retrato de un poeta cómico’ al que no queda más remedio que elegir entre alistarse a las ‘carabanas’ de las colaboraciones o más bien reescribir ‘agenas canas’, tanto que si los dramaturgos reciben ‘dos reales [...] le damos al Autor gato por liebre’. Pero sobre todo [...] Lope define las comedias en colaboración, sin salir del ámbito semántico del gusto, como ‘un gran plato del vulgo’, un juicio que no parece demasiado sorprendente si se tiene en cuenta que el espectador “no se limitaba a entretenerse con representaciones de obras maestras del teatro nacional, sino que se divertía sin dificultad y recibía con aplauso las puestas en escena de obras de mucho menos mérito dramático”⁸⁹.

No se trató en modo alguno de un género pasajero o efímero, como parecían indicar sus orígenes, sino de una nueva forma teatral con éxito gracias al conocimiento que los dramaturgos tenían del sistema compositivo y representativo. Conocían la maquinaria teatral y supieron acomodarse a ella. Eran conscientes de los gustos del público y de la corte e intuyeron cómo llegar a ellos.

Si Lope de Vega logró dar con la clave del éxito de la Comedia Nueva, no cabe duda de que los autores que repitieron la experiencia de la escritura en colaboración supieron encontrar y afianzar los parámetros que hicieron de esta forma de componer una nueva opción para alcanzar el único objetivo del teatro: el “vulgar aplauso” del público, es decir, no de los doctos sino de los entendidos⁹⁰.

⁸⁷ Matas, 2017, pp. 39-40.

⁸⁸ Mackenzie, 1993, p. 39.

⁸⁹ Dematté, 2017, p. 233.

⁹⁰ Álvarez, 2017, p.147.

Fue una fórmula teatral que prosperó entre un público que sí sabía de la calidad literaria de las obras, pero que exigía a las comedias parámetros distintos que los considerados actualmente. La coherencia argumentativa, la agilidad del verso, la chanza y parodia, la mezcla de estilos dramáticos adecuados a la diversidad de cuadros y el juego, que para el espectador suponía detectar las distintas plumas, son factores –entre otros– a veces eclipsados en nuestra lectura contemporánea, si consideramos cada comedia solo desde el texto escrito. Una visión parcial que no justifique la pervivencia de estas obras nos impedirá ver lo que posiblemente las llevó al éxito: elementos distintos a los textuales que funcionaban en un contexto inimitable. A pesar de la reflexión sobre la génesis de las comedias colaboradas, el hecho inicial no responde a la amplia producción posterior de estas obras que siguieron a lo que posiblemente solo fue una tentativa lúdica que tuvo su éxito entre el público de la segunda mitad del siglo XVII.

El análisis de las carteleras desde principios del siglo XVII⁹¹ hasta nuestros días nos permite observar el triunfo de esta moda teatral que poco a poco se fue diluyendo en el tiempo y casi desapareció a finales del siglo XVIII. Aunque el Romanticismo intentó rescatar de nuevo algunas de estas piezas, «solo algunas de ellas sobrevivieron al desgaste, la censura y las críticas que fue sufriendo el teatro barroco»⁹². Tampoco los directores teatrales del siglo XX apostaron por estas comedias descontextualizadas de sus encantos y prefirieron asegurar su éxito con reposiciones de los grandes dramaturgos como Lope o Calderón, centrando los riesgos en otras modalidades teatrales posdramáticas. Esperemos que los próximos lustros den una oportunidad, a través de nuevas investigaciones y de representaciones teatrales, a un arte que todavía no ha tenido su última palabra.

⁹¹ La cartelera teatral del siglo XVII fue especialmente estudiada por Shergold y Varey y posteriormente ordenada y ampliada por el equipo de Teresa Ferrer en el *Diccionario de autores teatrales* (DICAT). Así mismo, Andioc y Coulon, trabajaron la *Cartelera Teatral Madrileña del siglo XVIII*, y Coe, las noticias de las comedias interpretadas desde 1661 hasta 1819 donde pueden observarse las numerosas representaciones de las comedias colaboradas.

⁹² García González, 2017, p. 93.

Bibliografía

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1980.

Álvarez SELLERS, María Rosa, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 139-147.

ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. de Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

——— «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 15-28.

106 ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, FUE, 2008.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

——— Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS, Carlos MATA, M^a. Carmen PINILLOS, *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Austral, 1999.

——— *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «En el subgénero de comedias de validos y privanzas: *También tiene el sol menguante*, de tres ingenios», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 81-91.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 2007, (Col. Autos sacramentales completos, 58).

CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo, *Obras varias*, ed. Rus Solera López, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2005.

CARRASCO URGOITI, M^a Soledad, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», *Papeles de Son Armadans*, 96, 1969, pp. 255-298.

CASONA, Alejandro, *La molinera de Arcos*, Buenos Aires, Losada, 1949.

CASSOL, Alessandro, «El ingenio compartido: panorama de las comedias colaboradas de Moreto», eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 165-184.

——— «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. de Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. IV, Teatro, pp. 52-61.

CENSURAS Y LICENCIAS EN MANUSCRITOS IMPRESOS TEATRALES, PROYECTO CLEMIT, dir. Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016-2019, <http://www.clemit.es/index.php>

COE, Ada M^a, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias Biográficas y Bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.

CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, por María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés, 1654.

DEMATTÈ, Claudia, «Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 229-242.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Edición digital, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel - Reichenberger, 2008.

ELLIOTT, John H., *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1990.

FARRÉ VIDAL, Judith, «Las colaboraciones en la comedia *Oponerse a las estrellas*, compuesta por Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 127-137.

FARRELL, Anthony J., «¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota», *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II.*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra, Amsterdam, Rodopi, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/II, 1989, p. 359-367.

GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena, «Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 93-101.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, septiembre de 2002, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, I, pp. 541-554.

—— «La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: *El robo de las sabinas*», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 113-123.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Aldus, 1943, t. IV.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura, «Comedias en colaboración entre las fuentes de *Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 203-215.

HUERTA CALVO, Javier, «La comedia burlesca del siglo XVII: *La muerte de Valdovinos* de Jerónimo de Cáncer: edición y estudio», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 25, 2000, pp. 101-164.

JULIO, Teresa, «El vejamen de Rojas para la academia de 1638. Estudio y edición», *Revista de Literatura*, LXIX, 2007, pp. 299-332.

—— *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande: año de 1637*, edición, prólogo y notas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

KIRBY, Carol Bingham, «Hacia una definición más precisa del término refundición en el teatro clásico español», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, 1992, vol. 2, pp. 1005-1012.

—— «El nuevo historicismo y comedias refundidas del siglo XVII», *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al siglo XVIII*, *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California-Irvine, 1994, pp. 308-316.

LOBATO, María Luisa, «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 2015, 92:8-10, pp. 333-346.

MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993.

- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua», *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*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I. pp. 329-346.
- «*La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 45-57.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*, Madrid, FUE, 2006.
- «*A un tiempo rey y vasallo*. Historia de un manuscrito en colaboración. Historia de una leyenda», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 163-177.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La oficina poética de una comedia colaborada: *La mejor luna africana*», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 29-41.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C, III, 1949.
- MOLL ROQUETA, Jaime, «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 49-107.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega», *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos, Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Reichenberger-Kassel, 1994, pp. 235-250.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 217-228.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos, exemplos morales, humanos y divinos*, por el doctor Juan Pérez de Montalbán, a costa de Alonso Pérez, su padre, Madrid, Imprenta del Reyno, 1632.
- *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- PINTACUDA, Paolo, «Comedias de santos en colaboración: unas (primeras) reflexiones», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 59-68.
- REICHENBERGER, Kurt, «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», *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*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones del mayor monstruo del mundo, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, *Luis de Belmonte y Bermúdez. Vida y obra*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Elena MARTÍNEZ CARRO, «Relaciones entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de Cáncer», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXIII – 726, Madrid, CSIC, 2007, pp. 461-473.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Sobre las particularidades de la puesta en escena de *El arca de Noé*, comedia de tres ingenios», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 255-271.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SLOMAN, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1958.
- TRAPERO LLOBERA, Patricia, «La refundición en teatro español del siglo XX. Lope de Vega y Alfonso Sastre», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, Junio de 1998-Julio 2001, nº 13-14, Madrid, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 199-216.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes», *Criticón*, 108, 2010, pp. 79-98.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», *La comedia de santos. Coloquio Internacional*, Almagro, 1, 2, y 3 de diciembre de 2006, ed. Felipe B. Pedraza y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.

—— «Uso y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 181-202.

VEGA, Lope de y Cristóbal MONROY, *Fuente ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1979.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--o/html/ffb1e6co-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

ZUGASTI, Miguel, «*Santa Rosa del Perú* de Moreto y Lanini o las circunstancias de una colaboración póstuma», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 149-162.