

RESEÑA

Matas Caballero, Juan, ed., *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017, 272 pp. ISBN: 9788484489269.

REBECA LÁZARO NISO (Universidad de La Rioja)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.325>>

En el Siglo de Oro, época que carecía de nuestro concepto moderno de propiedad intelectual, el proceso de transmisión de la literatura brinda innumerables ejemplos del aprovechamiento que los escritores hacían, reutilizando para su beneficio materiales ajenos, próximos o remotos, y convirtiendo las diversas formas de escritura en un verdadero sistema de producción.

Además de estos métodos, los talleres de producción dramática aurisecular se valieron también de otros procedimientos en los que pusieron en juego la escritura cooperativa. Uno de estos fue la comedia escrita en colaboración, fácilmente reconocible por aparecer firmada por más de un poeta o por estar atribuida a varios ingenios. A juzgar por el amplio corpus de comedias colaboradas, dicha práctica, más habitual de lo que señala la crítica, debió de contar con el beneplácito y la aprobación del público de su tiempo hasta tal punto que es indiscutible que llegó a ser un fenómeno muy solicitado y demandado. Y es que la urgente demanda de un mercado insaciable no fue el único motivo que llevó a los dramaturgos a participar de este tipo de escritura de consuno, sino que el juego compositivo llevado a cabo entre varios creadores también influyó notablemente en la consolidación de esta práctica.

Sin embargo, bien por la inercia de la crítica que mantuvo la tesis de la poca calidad artística y literaria de las obras, bien por el argumento que esta esgrimió acerca de la urgencia de su escritura, la comedia escrita en colaboración no ha constituido hasta los últimos años un material de interés para los investigadores del teatro aurisecular, hasta el punto de que, como señala Matas Caballero en la pre-

sentación del volumen, «ni siquiera existe todavía un estudio monográfico sobre el fenómeno de la comedia colaborada en el Siglo de Oro, y las escasas aportaciones parciales tampoco han ofrecido una información suficiente sobre las claves de dicha fórmula teatral» (p. 9).

El volumen que aquí se reseña, coordinado por el mencionado investigador, y que forma parte de la colección “Olmedo Clásico”, dirigida por Germán Vega García-Luengos, tuvo su germen en dos coloquios celebrados a caballo entre las Universidades de Milán (2008) y León (2013), y tiene por objeto paliar la carencia de la atención sobre el fenómeno de la comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro. Se inserta en el marco de los proyectos “La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro” (UXXI2007/0096) y “Edición y estudio de la comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro” (UXXI2011/0075).

Da comienzo el volumen con una presentación en la que el editor Matas Caballero plantea el tema con acierto en una concisa introducción en la que expone el alcance y la repercusión que tuvo la comedia escrita en colaboración en el universo aurisecular y los problemas esenciales derivados de una inercia crítica errónea que minusvaloró su escritura (pp. 9-11). El volumen consta de 19 contribuciones de reconocidos expertos en la materia, que están incardinados en seis ejes bien definidos: 1) la escritura en colaboración: características y mecanismos; 2) colaboradas, modelos anteriores y géneros teatrales; 3) un sodalicio frecuente: la colaboración de Rojas, Vélez y Coello; 4) la colaboración entre amigos: Moreto; 5) ejemplos calderonianos de escritura en colaboración; 6) sobre la censura y puesta en escena en la comedia colaborada.

Roberta Alvití abre el volumen y el primer capítulo, dedicado a las características y mecanismos de la escritura en colaboración, con un artículo titulado «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía» (pp. 15-28), donde queda patente el indiscutible dominio de la materia de la investigadora. En una detallada explicación metodológica, señala cómo el estudio pormenorizado de los mecanismos compositivos y de las estratificaciones de las intervenciones son la clave para comprender el método de trabajo de los dramaturgos en sus talleres. Asimismo realiza un análisis de composición de los manuscritos autógrafos y concluye la existencia de dos modalidades: diacrónica y sincrónica. Las páginas siguientes presentan una tabla con la cronología de los diecisiete manuscritos examinados. Concluye Alvití señalando que se han de tener en cuenta varios factores para determinar el

origen de este tipo de escritura y apunta una conclusión bastante convincente: la práctica que había surgido como experimento y juego académico «debió nacer como actividad lúdica en el ámbito de las Academias literarias [...] y se consolidó como producto comercial y el número de textos se multiplicó» (p. 27).

La segunda contribución corre a cargo del editor del volumen con un artículo que lleva por nombre «La *officina poetica* de una comedia colaborada: *La mejor luna africana*» (pp. 29-42). Matas Caballero señala las dudas de la crítica respecto a la autoría de la pieza dramática, que en la actualidad es atribuida a nueve poetas aunque no siempre fue así. Realiza un exhaustivo análisis sobre la información que arrojan las cuatro sueltas conservadas y el manuscrito respecto a su autoría y datación. Asimismo ofrece un detallado estudio, jornada a jornada, de los espacios dramáticos y los cuadros escénicos con el fin de reflexionar sobre la *officina poetica* de esta comedia. Concluye el estudioso que el poeta encargado de la coordinación de la tarea entre los diversos colaboradores realizó un magnífico trabajo en lo que se refiere a la distribución y organización de la materia dramática.

El segundo capítulo, titulado «Colaboradas, modelos anteriores y géneros teatrales», está formado por tres artículos. El primero de ellos corre a cargo de Abraham Madroñal con el título de «*La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración» (pp. 45-58). En él, Madroñal, en un detallado y riguroso estudio, señala que de esta obra, editada por Huerta Calvo a partir de la versión impresa de la comedia, también existe una versión manuscrita que coincide en las dos primeras jornadas, pero difiere totalmente en la tercera. Con mucha probabilidad la comedia fue uno de los actos reservados para la llegada de la princesa de Chevreuse. Cáncer escribió casi con seguridad esta obra con Luis Vélez de Guevara y muy probablemente con Rojas Zorrilla, aunque tras la muerte de Vélez, decidió sustituir las jornadas que no eran de su autoría y así editarla entre sus obras, poniendo fin a la comedia en colaboración.

El segundo trabajo de este capítulo versa sobre «Comedias de santos en colaboración: unas (primeras) reflexiones» (pp. 59-68) y corre a cargo de Paolo Pintacuda. Su autor parte del apéndice de Alviti para comprobar cuántas son las comedias de santos escritas en colaboración, tomando para ello en cuenta únicamente las hagiográficas que, al menos, alcanzan el número de 25. Se vale de las dos formas de composición diacrónica y sincrónica que propone Alviti y formula algunas hipótesis sobre la relevancia y significación que podía esconder cada una de las diferentes

jornadas, que, lamentablemente, quedan todavía por investigar. Para finalizar señala la importancia de revisar las fuentes históricas de cada dramaturgo, ya que pueden ofrecer datos concretos y significativos sobre los móviles de escritura.

El tercer trabajo de este apartado, escrito por la investigadora Anna Benvenuti, lleva por nombre «Monstruos, perlas y estrellas: la leyenda de fray Juan Guarín en unas comedias áureas» (pp. 69-78). De nuevo se parte aquí del catálogo de Roberta Alviti para seleccionar la comedia escrita en colaboración entre Lanini y Villarroel titulada *La Perla de Cataluña y peñas de Monserrate*, y realizar un estudio sobre algunas comedias previas cuya temática versa en torno a la leyenda de fray Juan Guarín, entre las que cabe destacar *Los desdichados dichosos*, *La Estrella de Monserrate*, *El monstruo de Cataluña y peñas de Monserrate*. *Fray Juan Guarín o La famosa comedia de la entrada del Marqués de los Vélez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuich*.

El tercer capítulo del volumen trata sobre las comedias de colaboración de Rojas, Vélez y Coello y lleva por nombre «Un sodalicio frecuente: la colaboración de Rojas, Vélez y Coello». En este nuevo capítulo, la investigadora Piedad Bolaños, con «En el subgénero de comedias de validos y privanzas: *También tiene el sol menguante*, de tres ingenios» (pp. 81-92), ofrece un detallado estudio de dicha obra (argumento, acción, tiempo escénico...) y, además de exponer y analizar por qué se sigue reivindicando la autoría de la obra exclusivamente a Luis Vélez de Guevara y a Rojas Zorrilla, ofrece al lector un detallado análisis sobre su fortuna editorial y su fortuna escénica.

Almudena García González, por su parte, con «Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara» (pp. 93-102) destaca la fama y repercusión de este trío de dramaturgos en lo que respecta a la escritura de comedias en colaboración. De entre toda su producción, la autora analiza detalladamente el caso de las tres que escribieron en colaboración: *La Baltasara*, *También la afrenta es veneno* y *El catalán Serrallonga*. Además, señala que la firma en conjunto era tan exitosa que algunos impresores astutos trataron de atribuir la autoría al conjunto en vez de a su autor; para ello, examina los casos de *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, *El privilegio de las mujeres o Monstruo de la fortuna y lavandera de Nápoles*, *Felipa Catanea*.

La tercera contribución de este apartado corre a cargo de Juan Carlos Garrot con una contribución que lleva por título: «*El catalán Serrallonga* de Coello, Rojas y

Vélez de Guevara: a vueltas con la catalanofilia de los años 1630» (pp. 103-112). En ella Garrot trata de demostrar que Coello durante un periodo de tiempo también gozó de buena fama, a pesar de pertenecer al grupo de los “segundones”. Se tratan, además, aspectos tales como las relaciones entre Cataluña y Castilla, la transformación del personaje del bandolero y se aporta un dictamen sobre el interés de su conjunto.

Rafael González Cañal, en «La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: *El robo de las Sabinas*» (pp. 113-124), trata de dilucidar la autoría de dicha obra, a sabiendas de que es una hipótesis difícil de demostrar. Tras realizar un exhaustivo estudio que comprende, entre otras, la fortuna editorial, la fortuna escénica, los rasgos estilísticos, un detallado análisis métrico de la obra, etc., llega a la conclusión de que quizá la buena relación entre los tres dramaturgos en los famosos festejos del Buen Retiro, llevó a los cronistas a atribuir la autoría a los dos hermanos Coello cuando, en realidad, es probable que los dos primeros actos corriesen a cargo de la pluma de Rojas Zorrilla, mientras que el último, farfullado a toda prisa, lo hiciese a cargo de la de Antonio Coello, ¿quizá ayudado por su hermano?

«La colaboración entre amigos: Moreto» es el título del cuarto capítulo del libro y en él se ofrecen algunas de las claves de su morfología dramática, además de analizar algunas de sus piezas escritas en colaboración, y de hacer algunas reflexiones sobre otros poetas colaboradores como Vargas y Belmonte.

Da comienzo al capítulo Judith Farré Vidal con «Las colaboraciones en la comedia *Oponerse a las estrellas*, compuesta por Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses» (pp. 127-138). La investigadora realiza una cuidada aproximación al análisis de la obra y, tras cotejar el manuscrito con la primera edición impresa, llega a la conclusión de que, muy probablemente, el manuscrito que se conserva de dicha pieza no es sino un primer borrador de la comedia. Este hecho explicaría que Matos Fragoso y Moreto, acostumbrados a este tipo de escritura en colaboración, tuvieran a su cargo la redacción de la primera y tercera jornadas, mientras que la segunda hubiese salido de la pluma de Martínez de Meneses, bajo supervisión de Moreto, quien, al escribir su parte, además de correcciones, podría haber incluido algún fragmento. Posteriormente, el propio Moreto habría producido un nuevo borrador con el que pedir la licencia y el privilegio y del que podría proceder el texto impreso publicado como *princeps*.

La segunda aportación a este capítulo corre a cargo de María Rosa Álvarez Sellers, quien escribe sobre «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Ma-

tos Fragoso. *El Bruto de Babilonia y Caer para levantar*» (pp. 139-148). La autora destaca la alianza entre Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Matos Fragoso como una de las más fructíferas en esta materia y, de sus tres obras escritas en colaboración (*La adúltera penitente, El Bruto de Babilonia y Caer para levantar o San Gil de Portugal*), realiza un detallado estudio de las dos últimas. En su opinión, además de cierta tensión sexual, la combinación de los elementos religiosos y profanos (sobrenaturales) eran solo algunos de los ingredientes que entusiasmaban al público ya que permitían la explotación de diferentes efectos escenográficos.

«*Santa Rosa del Perú* de Moreto y Lanini, o las circunstancias de una colaboración póstuma» (pp. 149-162) es la aportación de Miguel Zugasti. Comienza el investigador su estudio ofreciendo al lector un contexto centrado en el proceso de beatificación de Rosa de Lima y de su posterior festejo, donde señala que muy probablemente los madrileños pedían una comedia de santos sobre Rosa de Lima y, ante la presión popular, los autores se vieron obligados a prometer hacerla o encargarla. Moreto comenzó a componer dicha pieza en octubre de 1668 y, según Zugasti, «Lanini completó lo que Moreto dejó inacabado» (p. 160). Para llegar a esta conclusión, el investigador examina las posibles fuentes de la obra analizando diferentes hagiografías, realiza un detallado estudio métrico y descubre cuatro errores, entre otros descuidos de Lanini, a partir del verso 2400 que, junto con el cambio de las fórmulas de tratamiento, podrían confirmar que las dos primeras jornadas y prácticamente un tercio de la última, fueron escritas por Moreto, y el resto, por Lanini.

Elena Martínez Carro, en su propuesta «*A un tiempo rey y vasallo. Historia de un manuscrito en colaboración. Historia de una leyenda*» (pp. 163-178), señala como segura la autoría de Manuel Antonio de Vargas —debido a la presencia de su firma autógrafa— y de Luis Belmonte, ya que los bibliógrafos no tuvieron duda en reconocer su caligrafía. Sin embargo, duda de la pluma del tercer ingenio en cuestión, algunas veces atribuida erróneamente a Cáncer o a Cañizares. Señala Martínez Carro que cabe la posibilidad de que su autor sea Martínez de Meneses y de que quizá con un estudio comparativo grafológico pudiera desvelarse la incógnita.

El quinto capítulo del libro lleva por título «Ejemplos calderonianos de escritura en colaboración». El primer trabajo de este epígrafe «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas» (pp. 181-202), elaborado por Germán Vega García-Luengos, ofrece al lector un detalladísimo repertorio de ideas que van desde la práctica de la escritura en colaboración en general hasta el caso de Calderón de la

Barca en particular. En él se ofrecen ejemplos de diversa índole donde se ve que la urgencia por publicar ayudaba el afloramiento de clichés y obligaba a los dramaturgos a reutilizar situaciones, expresiones e imágenes de otras obras suyas reiteradamente. Señala que son trece las comedias conservadas que Calderón habría escrito con otros ingenios y explica los recelos existentes sobre las atribuciones de Vera Tassis, ya que, a las ocho asignadas por este, habría que sumar *La más hidalga hermosa*, *Troya abrasada*, *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, *El jardín de Falerina* y *El prodigio de Alemania*. Por otro lado, aclara Vega García-Luengos que aunque lo habitual era que cada uno tuviera asignada una jornada, también podían ser dos, una y media, o incluso en parcelas diferentes a las de su encargo primordial, como es el caso de *Los privilegios de las mujeres* y *El prodigio de Alemania*. Propone también seguir las líneas de investigación de Alвити si se conservan los autógrafos, y si no, aboga por las nuevas tecnologías para detectar los posibles casos de intertextualidad y para identificar el *usus scribendi* de cada ingenio.

El segundo trabajo referido a Calderón, de Laura Hernández González, lleva por título «Comedias en colaboración entre las fuentes de *Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca» (pp. 203-216). En él, la autora analiza las fuentes de las que se nutre Calderón para escribir *Las armas de la hermosura* y señala *El robo de las sabinas* como fuente fundamental. Este hecho ayuda a comprender la existencia de «un proyecto dramático unitario en la elaboración, en los años 30, de dos piezas de temática compartida: *El robo de las sabinas* y *Los privilegios de las mujeres*» (p. 214), que después Calderón reelaboraría literaria y conceptualmente para escribir *Las armas de la hermosura*. Concluye Hernández González señalando que estas comedias, creadas inicialmente de consuno, abrieron en ocasiones nuevas sendas de creación teatral.

El tercer trabajo de esta serie tiene como autor a Felipe B. Pedraza Jiménez, y se titula «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias» (pp. 217-228). Se abre con una explicación sobre el porqué de su tardanza de cuatro siglos en ser publicada a pesar de contar entre sus autores con dramaturgos de la talla de Rojas o Calderón. Para ello, Pedraza arguye problemas de homonimia en el título, la representación de obras como *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*, que se llevaron a escena a la vez y que tuvieron mejor recepción por parte del público. El poco entusiasmo por parte de los tres ingenios en imprimir la obra —ya que ninguno de ellos se sintió responsable de su destino—, y el hecho de que

fuera escrita *ex profeso* para una fiesta palaciega, pudo justificar que quedara fuera de los circuitos teatrales comerciales.

Finaliza esta sección Claudia Demattè con «Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón» (pp. 229-242). La investigadora italiana realiza un completo estudio de Juan Pérez de Montalbán y señala que de las tres piezas escritas de consuno, dos fueron con Calderón y una con Lope. Con el primero y con Rojas escribió *El monstruo de la fortuna*, con Calderón y Mira de Amescua, *El Polifemo y Circe*, y con Lope, *Los terceros de San Francisco*. El estudio consiste en el estudio y análisis de esta última pieza dramática que, según la autora, no fue el resultado de dividirse el trabajo, sino de una verdadera colaboración.

El sexto capítulo del libro lleva por título «Sobre la censura y puesta en escena en la comedia colaborada» y trata de otras cuestiones no abordadas hasta el momento, como la censura o la puesta en escena de la escritura en colaboración. Gema Cienfuegos y Héctor Urzáiz escriben en colaboración un trabajo sobre censura titulado «Censura de una comedia colaborada: *El bruto de Babilonia*» (pp. 243-254). El estudio versa sobre la obra escrita en colaboración entre Matos, Cáncer y Moreto titulada *El bruto de Babilonia* y para ello se establecen semejanzas con la comedia *La adúltera penitente*, *Santa Teodora*, también escrita en colaboración por los mismos autores y cuya censura pasó por dos de los tres censores que examinaron *El bruto de Babilonia*. La censura de dicha obra fue llevada a cabo por Avellaneda, Sarasa y Juan de Rueda y Cuevas entre el 12 de octubre de 1669 y el 7 de diciembre del mismo año. Este proceso tan prolongado se debió principalmente a que se podían hacer lecturas políticas en clave contemporánea que se relacionasen con la caída del ministro austriaco Nithard, inquisidor general y hombre fuerte de la Junta de Regencia.

Para finalizar, Francisco Sáez Raposo escribe «Sobre las particularidades de la puesta en escena de *El arca de Noé*, comedia de tres ingenios» (pp. 255-271). En esta ocasión la comedia fue escrita por tres ingenios con dilatada experiencia en la elaboración de piezas dramáticas de consuno: Martínez de Meneses, Rosete Niño y Cáncer. Sáez Raposo trata de reconstruir con minuciosidad la puesta en escena de *El arca de Noé*, de la que destacó tanto la escenografía como la creación de espacios dramáticos (una versión del texto, destinada para un corral de comedias público, y la otra, para un espacio cortesano).

En conclusión, Juan Matas Caballero edita un libro de extraordinaria utilidad para adentrarse en el aún poco explorado panorama de las comedias escritas en colaboración. La edición está muy cuidada, salvo algún pequeño detalle como es la falta de alguna portadilla que aparece en el índice y no en el cuerpo del libro; detalle, en todo caso, sin mayor importancia que para nada empaña un volumen que reúne trabajos rigurosos y bien documentados para conocer las prácticas teatrales de los talleres dramáticos del Siglo de Oro y otras cuestiones adyacentes hasta ahora desatendida por la crítica.