

Las comedias de varios ingenios: propuestas para el debate

Felipe B. Pedraza Jiménez
Milagros Rodríguez Cáceres
(Universidad de Castilla-La Mancha)¹

Treinta años después

En 1993, Ann L. Mackenzie abría el capítulo 3 de su libro *La escuela de Calderón. Estudio e investigación* con estas palabras: “la costumbre calderoniana de colaborar apenas ha sido estudiada por los críticos” (31). Treinta años más tarde, no podemos decir lo mismo. Los estudios sobre las comedias de varios ingenios se han multiplicado en los últimos tiempos. Esta proliferación de indagaciones y ensayos ha propiciado el que se difundan algunos supuestos que conviene someter a debate.

El sistema de autoría compartida en el siglo XVII

López Estrada (1988, 419), en uno de los estudios pioneros sobre esta modalidad dramática, sostenía que se trata de “un proceso de creación peculiar del teatro barroco español”. En efecto: lo más común en la tradición occidental es que los textos sean escritos por un único autor. Aunque se dan algunas excepciones a esta norma, la fórmula estaba asentada cuando aparece la comedia española. La mayor parte de los libretos dramáticos que precedieron a su eclosión nacen de un único poeta que, por lo común, reivindica orgullosamente su obra, desde Juan del Encina y Torres Naharro a los tragediógrafos que buscaron afanosamente, aunque sin especial fortuna, la fórmula del teatro comercial y popular.

Durante cuarenta o cincuenta años, la comedia española mantuvo en el destierro la autoría compartida. Paradójicamente, este nuevo sistema de composición dramática nació justamente como fruto de la consolidación del papel del poeta en el entramado mercantil del teatro. La fuerza de los escritores entre el público de los corrales y el íntimo conocimiento que los espectadores tenían del estilo de cada uno de ellos llevaron a desear el verlos reunidos y confrontados.

Esto parece deducirse de una de las primeras noticias y reflexiones sobre esta práctica literaria. Hablamos —claro está— de la carta de Lope de Vega a Antonio Hurtado de Mendoza en que comenta con fingido escándalo una propuesta nacida en los corrillos teatrales hacia 1628:

Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. (Vega, *Epistolario*, IV, 102)

Según Lope, se trata de una demanda del público y, como estamos en el universo del teatro comercial, se convierte en una exigencia, tiene un cierto carácter imperativo (aunque matizado por la hipérbole y la ironía): “se decretó en el senado cómico”.

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto PID2020-117749GB-C21, aprobado por el ministerio de Ciencia e Innovación.

Frente a otros sistemas de escritura en colaboración

En varias ocasiones, los estudiosos que se han acercado al fenómeno de las comedias de varios ingenios han buscado paralelos en la historia teatral, particularmente en la española. Ciertamente, la autoría compartida no es exclusiva del siglo XVII. Se ha dado en otros tiempos y en otros sistemas de producción dramática; pero la época que hemos dado en llamar barroca presenta unas peculiaridades que conviene precisar.

Nos parece ilustrativa, pero inexacta, la comparación con los hermanos Machado o los Álvarez Quintero, propuesta por Madroñal (330). Estos fraternales colaboradores escribían en íntima comunicación el conjunto del texto y aspiraban a que sus dramas se vieran como una realidad unitaria. Así lo expresaba Pérez Ferrero en su *Vida de Antonio Machado y Manuel*: “al escribir conjuntamente para el teatro, sus estros se funden y forman una unidad armónica que no acusa discrepancias de forma ni de concepto.” (Pérez Ferrero, 153)

No han faltado contradictores de esta idea de la íntima unidad del teatro de los Machado. En una carta de 1953, dirigida a Manuel Guerra, Joaquín Machado Ruiz, hermano de los poetas, se señala:

Tanto Pérez Ferrero como otros andan bastante descaminados en cuanto a la forma de colaborar los poetas. Los que lo sabemos con exactitud no consideramos discreto revelarlo. Quede la discriminación para los que estudien a fondo la obra individual de cada uno, su psicología, su estilo, etc. Cosa, por cierto, nada fácil, porque a más de ser dos grandes poetas eran, como si dijéramos, dos ramas de un mismo árbol cuyo fruto selecto se daba en ambas. (Guerra, 188)

Monleón (1085) defendió una radical diferencia ideológica entre los hermanos, “según vino a probar el opuesto papel elegido por cada uno en nuestra Guerra Civil”. Parece ignorar el ilustre crítico que las guerras, y más las civiles, no acostumbran a ofrecer a nadie la posibilidad de elegir su papel. Pero no es este el asunto que nos ocupa, sino la voluntad de los poetas de presentarse ante el público de las salas como una única realidad estética, que amalgamaba dos sensibilidades, sin duda muy próximas. Nunca dieron la oportunidad de distinguir unas escenas de otras. A pesar de ello, Monleón (1083) concluye: “La lectura de los siete dramas firmados por los Machado nos releva una serie de tensiones estilísticas que son reflejo de la distinta personalidad de los hermanos”.

El caso de los Álvarez Quintero todavía es más elocuente de esta voluntad de fusión. No tuvieron vida literaria independiente. Hasta el punto de que, cuando murió Serafín el 12 de abril de 1938, en el Madrid asediado por las tropas de Franco, Joaquín siguió escribiendo y estrenando a nombre de los dos. Naturalmente, cada uno de los hermanos tenía su alma en su almario, actitudes diversas ante la vida y aptitudes literarias complementarias (*vid.* Narbona, XIII-XXIX), pero su obra se presentó como una realidad única, inconsútil, que decimos los que hemos logrado aprender esta extraña palabreja de resonancias bíblicas.

También se ha comparado la comedia de varios ingenios con el género chico, cuyos libretos son, con cierta frecuencia, obra de dos o más autores. Estos colaboradores mantienen casi siempre una relación profesional muy estrecha, que acostumbra a dilatarse en el tiempo; pero no una relación íntima. A diferencia de los Álvarez Quintero o de los Machado, no pretenden ser una marca literaria ni mantener exclusividades. Pensamos, por ejemplo, en los casos de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, Carlos Fernández-Shaw y José López Silva, o Carlos Arniches en unión de Gonzalo Cantó, Celso Lucio o Enrique García Álvarez, colaboradores reiterados pero cambiantes.

Creemos que, dado el desdén intelectual por este teatro popular, no se ha estudiado con detenimiento su sistema de trabajo. Intuimos, sin embargo, que los libretistas del género chico difieren de los barrocos en que el reparto de tareas no se fija, según todos los indicios, por actos, cuadros o escenas, sino que se establece una especialización entre los colaboradores: uno se ocupa de la carpintería teatral y estructura la trama, otro organiza el diálogo entre los personajes, otro añade los chistes y juegos de palabras, otro rima y ajusta a la música los cantables... Su sistema de trabajo se acercaba, posiblemente, al de los guionistas cinematográficos. Actuaban sobre las mismas situaciones dramáticas. Por ejemplo, Vicente Ramos (104) sugiere que, en la colaboración entre Arniches y García Álvarez, “la reflexión, la técnica y la observación psicológica del primero se armonizaban perfectamente con la gracia desbordante y enorme vis cómica del segundo”. Los colaboradores sainetescos no rivalizaban entre sí: cada uno aportaba a las distintas escenas sus habilidades para el diálogo o su inspiración cómica o lírica. El público no acudía a ver el primer acto de Celso Lucio en contraste con el segundo de Arniches y el tercero de Antonio Paso.

En cambio, el espectador de *La Baltasara* iba a ver el rumbo y animada acción de Luis Vélez en la primera jornada, las disyuntivas trágicas y el empaque expresivo de Antonio Coello en los monólogos torturados de la segunda, y el arrebató conceptuoso y cultista de los romances y silvas, y la inclinación a lo grotesco de Rojas en la tercera.

Escritas en competencia

Aunque en el catálogo de las comedias en colaboración² se pueden encontrar situaciones y casos muy diversos, la creación compartida nace en un contexto de rivalidades dramáticas. Lo dice literalmente la carta de Lope de Vega a Antonio Hurtado de Mendoza: “que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia, y otra, *en competencia suya*, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega”. Como en todo certamen que se precie, se anuncia un trofeo para el ganador, una copa: “un jarro de plata en premio”.

Aunque Lope rechaza la propuesta, el sistema le tenía que resultar familiar: había sido mantenedor y partícipe en numerosos certámenes poéticos. Quizá lo que le parece un “solene disparate” y una “grande invención”, no es solo la competencia entre los dramas, sino el contraste interno que fatalmente se había de dar entre los colaboradores. Pero eso, precisamente, es lo que buscaba “el senado cómico”, y lo que convirtió a las obras de

² Alviti (178-194) registra 145 títulos. No obstante, hay que observar que, dado lo resbaladizo de muchas atribuciones y, como consecuencia, la dificultad para determinar en ciertos casos si se trata de una obra en colaboración o de autor único, es preciso corregir algunos detalles. Martínez Carro y Ulla (902) proponen adiciones y supresiones: “A este número total hemos añadido cinco comedias: *La fingida Arcadia* compuesta probablemente por Calderón de la Barca, Agustín Moreto y un tercer autor desconocido [...]; *El privilegio de las mujeres* a cargo de Rojas, Calderón y Antonio Coello [...]; *La muerte de Valdovinos* compuesta por Cáncer, Rojas y Vélez [...]; y *El prodigio de Alemania* probablemente escrita entre Calderón y Antonio Coello [...]. Del cómputo total hemos eliminado, sin embargo, *El más impropio verdugo* pues, de acuerdo con su editora (Álvarez Brito), la comedia es solo de Rojas Zorrilla”. Los cómputos de Alviti y de Martínez Carro y Ulla requieren, de momento, dos matizaciones: 1) no parece que tengamos datos para determinar la autoría de *El prodigio de Alemania*; la hipótesis de Vega-García Luengos (2001) ha sido desmentida por el mismo investigador (2023) atendiendo a los estudios estilométricos; 2) de la lista de Alviti hay que eliminar *Tibalda*, es decir, la *Comedia de Preteo y Tibaldo* (1553) de Perálvarez de Ayllón, que completó Luis Hurtado de Mendoza; no se trata de una comedia española ni participa de las técnicas colaborativas del teatro Barroco. Sin duda, las investigaciones que en esos años se están desarrollando ofrecerán nuevos datos y nuevas hipótesis que obligarán a cambiar algunas otras entradas del catálogo.

varios ingenios, como pronosticaba el Fénix respecto a la competencia propuesta, en “gran plato para el vulgo” (Vega, *Epistolario*, IV, 102). Como ha apuntado Campión (62), “tal vez una obra de varios ingenios era más un mérito que un defecto para el público áureo, al contrario de lo que pensaron los críticos posteriores al Barroco”.

En este tipo de obras cada autor se encarga de una jornada, que, según todos los indicios, redacta en solitario, sin el concurso de los demás colaboradores. Hay excepciones, pero esta parece ser la norma general. En la imaginación de los espectadores demandantes, la presencia de varios poetas en un mismo drama alentaba la esperanza de una leal, noble y reñida competencia entre ellos. Los primeros destinatarios de este novedoso producto aspiraban a ver el arte contrastado de cada uno. De ahí el énfasis con que los autores de comedias que las representaban, los amanuenses que las copiaban y los libreros e impresores que las perpetuaban en sueltas y partes, enfatizan en las portadas y encabezamientos que se trata de una obra de varios ingenios, y señalan, casi siempre, el nombre del autor de cada acto.³ Sabían que había un público deseoso de ver tres estilos, tres concepciones dramáticas en una sola función, en un manuscrito o en un impreso.

El fondo tópico: unidad y variación estilísticas

No debemos olvidar, sin embargo, que en la comedia española siempre encontraremos una cierta unidad de estilo y construcción, ya que engendró una cultura tópica, compartida durante casi dos siglos por todos los que la cultivaron. Además, la colaboración se da entre autores que tienen ciertas afinidades y que, con mucha frecuencia, son coetáneos y comparten unas mismas modas literarias y dramáticas. Pero partiendo de esta base que unifica y da coherencia a la estructura y al lenguaje de las tres jornadas, el público buscaba variaciones de estilo y construcción dramática. Sin ellas, las comedias de varios ingenios hubieran perdido el más importante de sus atractivos.

Fabio Franchi frente a las comedias de varios ingenios

En algunos comentarios contemporáneos encontramos el reflejo de este desiderátum de los espectadores. En 1636, Juan Antonio de Vera y Zúñiga, conde de la Roca, promueve un conocido homenaje póstumo a Lope de Vega: *Essequie poetiche overo Lamento delle Muse Italiane in morte del Sig. Lope de Vega*. En él, bajo el seudónimo de Fabio Franchi, dirige a Apolo un detallado informe de la actualidad literaria: *Ragguaglio di Parnasso*, imitación y parodia del de Traiano Bocalini. En boca del difunto Jerónimo de Villaizán (muerto a finales de 1632 o principios de 1633) pone una petición para que el dios prohíba

la unione e lega che sogliono far, trà di loro, tre o quatro poeti contro l'auditorio, che aspetta una commedia fatta da loro uniti insieme, perchè se questo stile s'introduce e radica, si vedranno mostri e non commedie, perchè il modelo che un ingegno solo non fà ed adorna, è impossibile che riesca, e quelli ciò fanno più sembrano assentisti che poeti, e più semiglia sua composizione una congiura che una commedia... (Franchi, 71)

Ello, no obstante, su alegato subraya, aunque sea para juzgarla muy negativamente, la variedad estilística dentro de un mismo espectáculo, uno los atractivos que movían al público a demandar comedias de varios ingenios:

³ No en todos los casos. Algunas obras de éxito circularon a lo largo de casi dos siglos sin que aparecieran en los carteles los nombres de sus autores (Pedraza y Rodríguez Cáceres 2024).

perchè in tre atti verdersi tre stili differenti altro no è che convertire il teatro in deserto di Libia, dove si vedono mostri di varie especie. (Franchi, 71)

La inspiración y la inventiva dramáticas

Mackenzie (15-29) dedicó el capítulo 2 de su estudio sobre *La escuela de Calderón* a lo que llamó “la técnica de refundir comedias antiguas”. Empieza sentando principios generales con los que es difícil estar en desacuerdo:

Calderón y sus discípulos [en realidad se refiere a sus coetáneos y compañeros de aventuras literarias, no a sus discípulos, que llegarían unas décadas más tarde] empleaban los mismos géneros, los mismos conflictos, y los mismos recursos que Lope y sus seguidores ya habían utilizado. (Mackenzie, 15)

En efecto, así es. Como también parece verdad que

Calderón y su escuela [es decir, sus coetáneos y colaboradores] se entregan conscientemente a explotar comedias antiguas ajenas a fin de transformarlas en comedias propias y originales. (Mackenzie, 15)

Sin duda. Abundan las piezas de la promoción calderoniana que recrean títulos, temas, asuntos, motivos, argumentos y personajes ya tratados por Lope y sus discípulos. Por lo que se refiere a las comedias de varios ingenios, son patentes las relaciones entre *La reina Juana* y *El monstruo de la fortuna* de Calderón, Coello y Rojas, *Don Juan de Castro* y *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas y Calderón, *Peribáñez* y *La mujer de Peribáñez* de tres ingenios anónimos, *El gran duque de Moscovia* y *emperador perseguido* y *El príncipe perseguido* de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses, *El niño inocente de La Guardia* y *La viva imagen de Cristo* de Cañizares y Hoz y Mota, *Lo fingido verdadero* y *El mejor representante, san Ginés* de Cáncer, Rosete y Martínez de Meneses... A veces la cadena de inspiraciones se alarga: *De la nueva ira de Dios* y *gran Tamorlán de Persia*, atribuida a Luis Vélez de Guevara, partirá *El villano gran señor* y *gran Tamorlán de Persia* de Rojas Zorrilla, Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa, y quizá de ambas, *El vaquero emperador* y *gran Tamerlán de Persia*, en la que colaboraron Matos Fragoso, Diamante y Andrés Gil Enríquez (vid. González Cañal 2004). La lista no es infinita, pero puede alargarse bastante.

Estas indudables conexiones han contribuido a consolidar una idea que nos parece poco exacta e incluso perturbadora para la inteligencia crítica de las comedias de la promoción calderoniana y de las escritas por varios ingenios. Los estudiosos decimonónicos pusieron un particular énfasis en rastrear las fuentes argumentales, y subrayaron la presencia de los mismos asuntos en las sucesivas generaciones de dramaturgos áureos. Esa rebusca les reveló que la promoción calderoniana volvió sobre muchas de las materias históricas, mitológicas y folclóricas ya dramatizadas por Lope, sus coetáneos y sus inmediatos discípulos. De ahí la creencia general de que se hace eco el conde de Schack (1885-1887, IV, 240):

Por lo que toca a la inventiva, creeríase inclinado cualquiera a primera vista, a conceder menos riqueza a Calderón que a Lope de Vega. Verdad es que nuestro poeta no ha hecho tan pródigo alarde de esta facultad como su predecesor...

Estos críticos e historiadores mantuvieron, en nuestro concepto con notable impropiedad, que los jóvenes dramaturgos de 1630 refundieron las comedias de sus predecesores.

Sobre el concepto de *refundición*

Naturalmente, los tecnicismos literarios, como el resto de las palabras, no tienen una acepción única y universalmente admitida; pero conviene un cierto acuerdo en su uso para saber a qué nos estamos refiriendo en cada momento.

Felizmente, la voz *refundición* aparece definida con notable exactitud en el *Reglamento para la dirección y reforma de teatros [...] con arreglo a la real orden de 17 de diciembre de 1806*, reproducido por Cotarelo en *Controversias...* (696-714). El esfuerzo delimitador tiene carácter práctico. No se trata de especulaciones teóricas cuya ilimitada libertad puede llevar a multiplicar innecesariamente los entes. El *Reglamento...* trata de las cosas de comer, con las que no conviene jugar. Su propósito es fijar los derechos que habían de percibir por su trabajo los refundidores. Por eso resulta del mayor interés fijar cuál es el preciso alcance del término. En el capítulo VIII, art.4º, leemos:

El mismo precio [que por las obras traducidas: el 3%] se dará por toda pieza antigua refundida, y con esta denominación se designan aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia. (*Controversias*, 701)

La definición nos parece mucho más clara y precisa que la propuesta por Ruano de la Haza (35):

Por *refundición* entiendo la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos –temas, situaciones, personajes– de otra anterior (o de un texto en prosa anterior, como hace Calderón con *El purgatorio de san Patricio* o Guillén de Castro con *Don Quijote*).

Según esta cuenta, podríamos afirmar que no hay obra literaria que no sea una refundición. Parece poco probable que alguien escriba en el mundo sin basarse “en elementos [...] de otra obra anterior”. La creación literaria vive siempre dentro de una tradición que le presta modelos, personajes, motivos, temas, asuntos y formas expresivas previamente fijados.

Descendiendo de las generalidades a nuestro campo de actuación y fijando la lente en obras hoy celeberrimas aunque poco frecuentadas hasta la segunda mitad del siglo XIX, *Fuenteovejuna* sería una mera refundición de la *Crónica de las tres órdenes o caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* de Francisco de Rades y Andrada, y *El castigo sin venganza*, de una de las *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Banello veronés*.

Lo mismo ocurre si atendemos a otras literaturas. Pero, obviamente, nadie considera que *Otelo* o *Romeo y Julieta* de Shakespeare sean refundiciones de las novelas de Banello; ni *Ricardo III*, de las crónicas del reino de Inglaterra en el siglo XV. Todos mantenemos que se trata de dramas enteramente originales, inspirados en otros textos con los que comparten personajes, elementos argumentales, temas, motivos y, ocasionalmente, frases y giros expresivos.

Una definición tan amplia de *refundición* como la propuesta por Ruano se revela enteramente inútil para discriminar unas obras literarias de otras, unos procedimientos de creación de otros.

Es común que el deslumbramiento al descubrir elementos argumentales comunes, personajes del mismo nombre y lances parecidos en dos obras induzca a identificar estos materiales mostrencos con lo genuinamente literario. Es lo que le ocurrió al conde de Schack cuando Agustín Durán le dio a conocer el manuscrito de *El alcalde Zalamea* atribuido a Lope. En *Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (Frankfurt am Main 1854), un volumen complementario de los tres de la segunda edición de su magna obra,⁴ se apresuró a afirmar:

En *El alcalde de Zalamea* Calderón aprovechó una pieza del mismo título de Lope de Vega (que posee don Agustín Durán) adueñándose deliberadamente de toda la disposición de la trama, de los caracteres de los personajes, y tomando prestada la construcción de las escenas más conmovedoras, de manera que solo la dicción poética queda como propiedad suya.

En alemán, para que no haya dudas:

Auch zu dem *Alcalde de Zalamea* hat Calderon ein gleichnamiges Stück von Lope de Vega (welches Don Agustin Duran besitzt) benützt und zwar demselben die ganze Disposition der Handlung, die Charakteristik der Personen, so wie die Anlage der ergreifendsten Szenen entlehnt, so daß nur die sprachliche Ausführung als sein Eigenthum übrig bleibt. (Schack 1854, 85)

Aunque a Calderón solo le perteneciera la palabra poética —lo que no es verdad: hay cambios sustanciales en la trama, el elenco de personajes y su caracterización—, no se trataría de una refundición, sino de una obra original, inspirada en el texto que se atribuía a Lope.

Profeti (110-111) describió las ambigüedades a que da lugar el uso poco matizado de la voz *refundición*, y distinguió dos tipos de intervención intertextual:

- a) un texto da origen a otro texto autónomo, que guarda con el primero una semejanza o igualdad de “contenido”.
- b) un texto da origen a una “refundición”. En este segundo caso, como se sabe, se llegan a utilizar al pie de la letra enteras escenas del texto-base.

En el siglo XVII no hay refundidores

En este preciso sentido los autores de la generación calderoniana no refunden obras anteriores. Ni en solitario ni en comandita. No se proponen adaptar una obra ajena, mezclando los textos propios y los del primitivo creador.

Es probable que existiera alguna excepción, como “el representante engerto y poeta regoldano” que imagina Luis Vélez en el vejamen burlesco de la academia de 1638. Este poetastro,

⁴ Eduardo de Mier no incorporó este apéndice a su traducción de la obra del aristócrata alemán. Como parece indicar en una de sus notas (en Schack 1885-1887, I, 84), partió de la primera edición (Berlín, 1845-1846), que no incluye los apéndices de la de 1854, aunque en alguna ocasión alude a ellos (en Schack 1885-1887, I, 261).

con la cerradura [probablemente, *serradura*, ‘serrín’] de las comedias de Lope de Vega, amasaba en su casa y vendía su pan al autor de comedias y a otros muchos, siendo bazo y mal cocido por más barato. (Vélez, 608)

Las refundiciones, tal y como entendemos el término, son un fenómeno muy tardío, que se desarrolla fundamentalmente en el último tercio del siglo XVIII, cuando Lope, Tirso o Calderón son ya referencias clásicas y, al mismo tiempo, se sienten como anticuados y susceptibles de actualización y mejora. Al frente de los libretos refundidos se hace constar el nombre del autor primitivo, porque se trata de un elemento de prestigio, y el del refundidor, que justifica su papel y autoría por la tarea de acercar los versos venerables al público de su tiempo. Así, Pascual Rodríguez de Arellano, Dionisio Solís y Calixto Boldún refunden *Marta la piadosa* de Tirso de Molina a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Aprovechan muchos versos y escenas de la obra original.

En la acepción que venimos proponiendo como la única útil, discriminadora, del término *refundición*, *El monstruo de la fortuna* no lo es de *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega. Además de reestructurar buena parte de los elementos argumentales, cambiar el elenco de personajes y su caracterización, no toma —si no hemos errado en el cotejo— ni un solo verso de su precedente en la dramatización del mismo episodio histórico. Sí se inspira en algunos pasajes de Lope, que reelabora con una dicción poética original y propia. Así, por ejemplo, en el momento crucial en que se decide el asesinato del rey consorte, Lope hizo intervenir a los músicos (voz del destino):

MÚSICOS. Si te quisiere matar
algún enemigo fiero,
madruga y mata primero.
MARGARITA. ¿Oyes?
JUANA. Sí.
MARGARITA. Pues ¡madrugar!
(*La reina Juana de Nápoles*, vv. 2540-2543)

Coello, al que pertenece la jornada segunda de *El monstruo de la fortuna*, toma del Fénix este motivo y lo recrea con absoluta libertad. Felipa (que no aparece en *La reina Juana de Nápoles*, y aquí se convierte en protagonista) cierra el debate sobre el remedio a los males de la monarquía con estas palabras:

FELIPA. Pues si todo está difícil,
y está tu vida en tal riesgo,
pues que te quiere matar,
madruga y mata primero.
(*El monstruo de la fortuna*, vv. 2096-2099)

Aunque la expresión *Madruga y mata primero* se había convertido en una frase hecha que recomienda adelantarse a las amenazas, parece obvio que Coello la utiliza porque la ha leído en la *Sexta parte de comedias* de Lope o en alguna suelta, y la aplica a la misma situación argumental. Se inspira en la escena de *La reina Juana de Nápoles*. Ni la refunde ni la plagia: crea una nueva realidad dramática que solo tiene en cuenta algunos elementos argumentales de su fuente.

Cuando en el acto primero de *El monstruo de la fortuna*, de Calderón, se ofrece una versión *sui generis* del celebrado monólogo inicial de Segismundo, tampoco se trata de una refundición, sino de un autoplagio, al que fue muy inclinado don Pedro, que rehizo los versos 123-152 de *La vida es sueño* al menos en cuatro nuevas ocasiones: *El monstruo de la fortuna* (vv. 498-527), *Los alimentos del hombre* (vv. 1074-1793) y los dos autos de *La vida es sueño* (vv. 497-585, y 662-711).

No sería insensato pensar que este fenómeno se produce en el trasvase de versos, motivos y situaciones entre determinadas comedias y sus versiones alegóricas para las fiestas del Corpus. Los dos autos titulados *La vida es sueño* sí echan mano del “argumento y muchas escenas y versos del original”, varían el plan de la fábula, y añaden nuevos “incidentes y escenas”. Pero, en rigor, se trata de refundiciones hipostáticas, ya que cambian la naturaleza del drama.

La literatura de éxito como fuente dramática

Si bien se mira, la promoción literaria de Lope, y de Shakespeare, buscó inspiración en la literatura popular de moda en su tiempo: las *novelle* italianas. La generación de Calderón hizo exactamente lo mismo. La única y fundamental diferencia es que los segundos contaban con un extenso elenco literario al que no pudieron acudir sus predecesores: las comedias españolas. En ellas se inspiraron, no las refundieron.

Esta conclusión general se aplica con puntualidad a las comedias de varios ingenios. Como el resto del teatro, tanto popular como palaciego, se inspiran en mitos, crónicas, novelas... y obras dramáticas preexistentes. Por lo común –alguna excepción habrá–, alteran de forma considerable la trama y estructura, cambian la caracterización de los personajes y, especialmente, componen de raíz todos y cada uno de los parlamentos.

Por eso, lamentamos no poder estar de acuerdo con María José Caamaño (55) cuando afirma: “lo cierto es que las comedias escritas entre varios dramaturgos rara vez, por no decir nunca, desarrollan asuntos originales”.

¿Qué son *asuntos originales*? ¿Los de *Romeo y Julieta*, *Otelo* o *El castigo sin venganza*? ¿El de *Fuenteovejuna*? ¿El de *Peribáñez*? ¿El de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*?

Los dramas historiales y las comedias *sucedidas*

Quizá lo que ocurre es un fenómeno muy distinto. Los poetas mancomunados cultivan, casi exclusivamente, los dramas historiales. Sin duda, el artificio de las comedias de enredo exigía al poeta tener todos los hilos en su mano y en su cabeza, y eso no es fácil si se ha de compartir la tarea.

Desde la percepción de nuestros escritores barrocos, los asuntos trágicos exigen un subtexto previo: no pueden ser *originales*. Lo habían leído en una frase que entonces se atribuía a Donato y hoy creemos que escribió Evancio:

tragoedia saepe de historica fide petitur.

los [argumentos] de la tragedia suelen responder con fidelidad a un hecho histórico. (Vega 2016, 654-655)

De ahí la expresión con que Caramuel (*Epistola XXI* de *Primus calamus*, segunda edición) aspira a que el público al que se dirige entienda la diferencia sustancial que se da entre las comedias españolas:

Historia est duplex: realis necnon moralis seu virtualis, vel, ut Hispanus loquitur, *sucedida o pensada*. Est realis quae revera accidit...

Esa historia puede ser de dos tipos: o bien real, o bien moral o virtual; esto es, las que el español llama *sucedida y pensada*. Es real la que sí ha sucedido... (Vega 2016, 776-777)

Las obras de varios ingenios, con excepciones que, en rigor, no pertenecen al mismo sistema de producción,⁵ desarrollan historias *sucedidas*, asuntos previamente conocidos a través de crónicas, relatos o comedias. En consecuencia, siempre van a tener un subtexto o un pre-texto, que en muchos casos será una crónica, un relato épico, un poema, una novela, un cantar y, en numerosísimas ocasiones, una comedia de las promociones anteriores, que se convierte en la “brava mina” de la redondilla que Jerónimo de Cáncer (106) puso en boca de Moreto.

Paradojas y contradicciones

Mackenzie dedica una amplia sección de su estudio a sostener que la promoción calderoniana refunde obras precedentes, y otra dilatada sección a demostrar que el resultado son obras originales, no refundiciones. Para sostener este sorprendente contraste, cita unas palabras del prólogo de *La mujer de Peribáñez* de tres ingenios:

Tiene como asunto fundamental el mismo que *Peribáñez y el comendador de Ocaña* [de Lope], pero su tono, ambiente y estructura son enteramente distintos. (García Lamas, Hurtado y Pedraza, 11)

En efecto, *La mujer de Peribáñez*, aunque mantiene las constantes de la comedia española, difiere radicalmente del sistema dramático y poético del Lope de principios del siglo XVII. Es una comedia “calderoniana”, caracterizada por la concentración tempoespacial, por la reducción del elenco de personajes, por la incorporación de la imagería y la retórica del cultismo gongorino, por la abultada presencia de silvas de pareados y décimas, por los parlamentos cruzados de dos o más personajes por medio de cláusulas paralelas, por la menor presencia del lirismo popular y de las referencias folclóricas (fiestas, bailes, tareas campesinas...), por la exacerbación del sentimiento del honor y el retorcimiento de su expresión... Ideológicamente, a pesar del argumento heredado de Lope, la comedia de tres ingenios parte de una defensa cerrada de la sociedad estamental, y se ve en la necesidad de contrapesar la figura del perverso comendador —más caprichosamente perverso que el de Lope— con la de don Sancho, un personaje patriarcal, justo y generoso que condena las acciones de su hijo.

En fin, estamos ante un drama totalmente distinto al que escribió Lope, del que solo conserva algunos elementos que afectan al asunto tratado y ciertos ecos desvaídos de las marcas características de la comedia villanesca.

Junto a estas consideraciones sobre *La mujer de Peribáñez*, cita también Mackenzie las palabras de Farrell en torno a *La viva imagen de Cristo* de Cañizares y Hoz y Mota, inspirada en *El niño inocente de La Guardia*:

⁵ Pensamos en las comedias de capa y espada de los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba (*Todo es enredos amor, A cada paso un peligro, Muchos aciertos de un yerro...*), compuestas, probablemente, por dos autores que escriben mano a mano, en una proximidad que por lo común no se daba en la redacción de las comedias de varios ingenios. No obstante, como ejemplificó Cassol (55-56) con el caso de *A cada paso un peligro*, las incertidumbres respecto a la autoría son muchas.

No es que los colaboradores hayan plagiado sin escrúpulo y sin arte, como dirían algunos; simplemente han preferido que el arreglo que produjeron fuera obra suya, que resonara con énfasis y carácter propios. Nos brindan una obra dramática que explora caminos ajenos a la intención artística del primer autor. (Farrell, 367)

Si esto es así, como acepta y trata de demostrar Mackenzie: ¿de qué nos sirve llamar refundiciones a lo que son obras originales en todo lo esencialmente poético, inspiradas en otras versiones anteriores de los mismos asuntos o mitos?

Academias y creación dramática

Probablemente, no le faltaba razón a Rubio San Román cuando, hablando de Belmonte Bermúdez, señalaba: “La mayoría de los ingenios frecuentaban las mismas academias y lugares que el poeta sevillano y, quizás, muchas de estas colaboraciones se gestaron en estas reuniones literarias... (Rubio San Román, I, 45).

Nuestro admirado amigo Abraham Madroñal (330-331) vinculó también las comedias de varios ingenios con “las frecuentes justas y academias de la época”. Entiende que se trata de asociaciones de ingenios similares, en que los diversos poetas “para probar sus fuerzas literarias se proponían un fin común”.⁶ La hipótesis ha sido aceptada por los más eminentes estudiosos del tema. Así, Alviti (170) sostiene que “è lecito supporre che la produzione di testi teatrali scritti in collaborazione dovette nascere come esercizio ludico dell’attività letteraria, nell’ambito delle Accademie”.

Conviene subrayar, sin embargo, que el fenómeno no parece exclusivo de las comedias en colaboración: se da en muchas otras manifestaciones literarias. ¿Qué poeta dramático de cierto renombre, y aun sin él, no participaba en reuniones académicas? Lope, que se manifestó contra este mecanismo de creación, tuvo un papel destacado en varias de ellas. Todo indica que sus coetáneos y discípulos estuvieron igualmente vinculados a estas instituciones. En la valenciana Academia de los Nocturnos figuran varios dramaturgos de importancia en una etapa que va de 1591 a 1594: Francisco Agustín Tárrega, Andrés Rey de Artieda, Guillén de Castro y Gaspar Aguilar. A pesar de esta asidua actividad académica, en ese tiempo no se produjeron comedias en colaboración. Sin duda, hacían falta otros elementos y otras actitudes que no se dieron hasta los años 30.

Existió una actividad inicial en que tuvieron un particular protagonismo Luis de Belmonte Bermúdez y Antonio Mira de Amescua, autores de la —al parecer— primera comedia en comandita de que tenemos noticia: *El mártir de Madrid* (1619), y partícipes, junto a otros siete poetas, en la segunda: *Algunas de las muchas hazañas del marqués de Cañete*, que presumiblemente impulsó y coordinó Belmonte.

Es probable, aunque no nos consta, que estas experiencias iniciales nacieran en el entorno de alguna academia; pero hubo que esperar una década para que la forma de producción se asentara.

Calderón, Rojas y Coello

Estamos convencidos de que en la definitiva conformación del sistema tuvieron un singular protagonismo Calderón, Rojas y Coello en el trienio de 1634-1636. Al espíritu patriarcal de Lope, que desdeña la propuesta en 1628, le sucede el sentimiento de fraternidad y camaradería de la promoción calderoniana.

⁶ La expresión *para probar sus fuerzas literarias* viene a sugerir lo que ya hemos señalado respecto al carácter competitivo o, al menos, contrastante de las comedias de varios ingenios.

Don Pedro ve en la creación compartida un expediente idóneo, incluso airoso, para atender al aluvión de demandas que no puede satisfacer en solitario y que no le interesa desdeñar por muy poderosas razones económicas y de prestigio. Al tiempo que escribe, estrena y publica sus obras personales de mayor relieve, se une a un conjunto de amigos, también empeñados en la conquista del Parnaso dramático y la renovación de la comedia. Con ellos da a la escena dos de los grandes éxitos del género: *El monstruo de la fortuna* (Calderón, Coello y Rojas) y *El mejor amigo, el muerto* (Belmonte, Rojas y Calderón). Los otros dos son obra de sus colaboradores más estrechos: *El catalán Serrallonga* (Coello, Rojas y Vélez) y *La Baltasara* (Vélez, Coello y Rojas). No tenemos noticias de que estos dramas tuvieran vinculación alguna con las actividades académicas, salvo la evidencia de que sus autores acudían a estos círculos sociales en que cultivaban la amistad y la literatura, tanto cuando escribían piezas compartidas como cuando abordaban la creación en solitario.

Los vejámenes de las academias burlescas

Lo cierto es que los datos que relacionan los cenáculos intelectuales y la escritura de las comedias de varios ingenios son más escasos de lo que sugieren las vagas afirmaciones de los modernos investigadores. En rigor, casi todas las referencias remiten a cuatro breves vejámenes de la época: los dos que escribieron Alfonso de Batres y Francisco de Rojas en la relación de la *Academia burlesca que se hizo en el Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637*;⁷ el de Luis Vélez de Guevara, con ocasión de otra ceremonia carnavalesca del año siguiente, y el de Jerónimo de Cáncer que se imprimió en las *Obras varias* de su autor (Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1651), de datación dudosa y discutida.⁸

Los dos primeros no aluden a las comedias en colaboración, aunque sí dan cuenta de la relación de confianza y camaradería entre los muchos dramaturgos asistentes. El de Jerónimo de Cáncer añade los nombres de otros poetas colaboradores. Entre los tres vejámenes, se completa el elenco de los autores más decisivos en el desarrollo de este sistema de producción dramática.

En el texto de Cáncer se incluyen algunas redondillas, bien conocidas por los especialistas, sobre esta actividad. En el vejamen que se atribuye a Vélez de Guevara se encuentra una conocida alusión a estas prácticas dramatúrgicas, comparadas humorísticamente con la sodomía (Vélez, 601).

La lectura de estos breves fragmentos ha alentado la hipótesis de que las comedias de varios ingenios mantienen una particular ligazón con las academias.

Claro está que de los debates y coloquios podían surgir propuestas o ideas que los contertulios consideraran susceptibles de desarrollo dramático. En este limitado sentido, cabe admitir que algunas comedias de varios ingenios se fraguaron en ese medio. Lo más probable es que otras de autor único surgieran también de las materias y asuntos propuestos a los asistentes.

Los dramaturgos, aunque en sus ratos de ocio escribieran ajustándose a las exigencias de estas selectas reuniones, dependían económicamente del público variopinto

⁷ El texto se ha conservado en varios manuscritos y lo editó a finales del siglo XIX Morel-Fatio (1888) y en nuestros días María Teresa Julio (2007).

⁸ El vejamen de Cáncer nos ha llegado, además, en varios manuscritos. Su moderno editor, González Maya (94), concluye que presumiblemente es otra crónica humorística de la academia burlesca de 1637, complementaria de las de Alfonso de Batres y Francisco de Rojas. Sin embargo, otros estudiosos retrasan la fecha. Cotarelo (1911, 50) apunta que “se leyó en ocasión semejante [a la de 1637] dos o tres años después”. Sánchez (93) y Rubio y Martínez Carro (462) sitúan el evento en 1640.

de los corrales, y vinculaban su fama y prestigio al éxito sobre las tablas. Dado que las representaciones eran compartidas por todos los grupos sociales, parece razonable, como apuntó Matas Caballero, atender a las muchas facetas de este fenómeno cultural, un espectáculo de masas en torno al que

la actividad lúdica e intelectual de las academias literarias y la inagotable capacidad creadora de nuestros ingenios, cada vez más deseosos de hallar nuevas fórmulas dramáticas, terminaron propiciando un clima de permanente experimentación dramática. (Matas Caballero, 493)

En todo caso, para que las sugerencias embrionarias que pudieran surgir en estos cónclaves se convirtieran en realidad escénica había que contar con la acogida de los autores de comedias y con la previsible reacción del público.

El “senado cómico”

A vueltas con estas cuestiones, cree Campión (61) que Lope, en la carta a Hurtado de Mendoza de 1628, alude a las academias; pero en ella no se habla sino del “senado cómico”, perífrasis con la que generalmente se designa al público de los corrales. Es tópico muy repetido en las palabras finales de las comedias, en que los poetas acostumbran a pedir perdón por sus faltas al “docto senado”, es decir, a todo el auditorio. Así se ve tanto en las piezas de autor único:

BATÍN.	Aquí acaba, senado, aquella tragedia de <i>El castigo sin venganza</i> ...	(vv. 3017-3019)
--------	--	-----------------

como en las de varios ingenios:

DON FÉLIX.	Porque el senado discreto dé perdón, si no alabanza, a este caso verdadero del bandolero Solposto que escribieron tres ingenios.	(Cáncer, Rosete y Rojas, <i>El bandolero Solposto</i> , p. 80)
------------	--	--

Creemos que, aunque algunas de estas comedias nacieran de los contactos en las academias, no se trata de productos académicos, cómo sí lo son muchos sonetos, canciones, discursos y vejámenes, porque los dramaturgos no escribían para esos círculos intelectuales, sino para el conjunto del “senado cómico”.

EL INFLUJO DEL ENTORNO PALACIEGO

También se ha vinculado el nacimiento y desarrollo de las comedias de varios ingenios con las celebraciones cortesanas. Como hemos visto, sus más notables creadores participaron en las parodias académicas que se organizaron en el Buen Retiro en 1637 y 1638. Calderón, al que creemos fundamental en la consolidación del sistema, mantuvo una constante actividad en la organización de las fiestas palaciegas. Como señaló Madroñal (331), el propio rey Felipe IV, coetáneo de los dramaturgos que venimos citando, gustó de este tipo de piezas y alentó su desarrollo. Estos datos, poco discutibles, han propiciado que se establezca una relación con otras diversiones cortesanas de carácter

literario como las comedias de repente y las burlescas (Madroñal 332; González Cañal 2003, 30, entre otros).

González Cañal (2002, 543) sitúa, con razón, el momento más brillante de estas producciones “en esa década de los treinta, precisamente en la década de esplendor de las fiestas cortesanas, entre las que ocupaban un papel principal los espectáculos teatrales”. Admitiendo este razonamiento, habría que subrayar que la demanda, lógicamente, era mayor en los corrales de comedias, donde se representaba a diario, que en las fiestas palaciegas, que se daban solo en momentos puntuales del ciclo anual: fiestas de carnaval, San Juan, onomásticas y aniversarios de los miembros de la familia real... Incluso en palacio lo más frecuentes eran funciones particulares de las piezas que se ya se habían visto o se iban a ver en los teatros públicos (*vid.* Pedraza, 177-179).

Los mismos estudiosos que venimos citando subrayan cómo buena parte de las obras en comandita, al menos las más célebres se representan en palacio; pero también han de constatar que no se trata, “más que en contadas ocasiones, de espectáculos producidos en el ámbito cortesano y dirigidos exclusivamente a él.”⁹

Los géneros populares

Como es natural, los dramaturgos *de pane lucrando*, no poetas encapsulados en la torre de marfil académica o palaciega, procuraron servir los manjares más apreciados por las masas.

De las comedias en colaboración conservadas y conocidas la mayor parte parecen escritas para los corrales. Son mercadería vendible, apta para alimentar el torrente del teatro comercial. Sus éxitos más sonados se pueden inscribir dentro de géneros y variantes dramáticas decididamente populares. Entre sus piezas más aplaudidas encontramos abundantes comedias de santos: *La Baltasara* de Vélez, Coello y Rojas,¹⁰ *La adúltera penitente* de Cáncer, Moreto y Matos Frago, *La renegada de Valladolid* de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses, *La Margarita preciosa* de Zabaleta, Cáncer y Calderón, *Caer para levantar* de Moreto, Cáncer y Matos, *El mejor representante, san Ginés* de Cáncer, Rosete y Martínez de Meneses, *La viva imagen de Cristo* de Hoz y Mota y Cañizares, y un amplio etcétera; a las que podemos añadir las que incluyen episodios de la vida sobrenatural y de ultratumba: *Pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* de Vélez, Rojas y Mira de Amescua, *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas y Calderón... No les van a la zaga las de bandoleros: *El catalán Serrallonga* de Coello, Rojas y Vélez, *El bandolero Solposto* de Cáncer, Rosete y Rojas, *A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras* de Matos Frago y Sebastián de Villaviciosa, *Chico Baturi* de Antonio de Huerta, Cáncer y Rosete... Abundan las comedias de Hungría, o de Polonia y Moscovia, pródigas en conflictos dinásticos, golpes de estado y movimientos militares sobre las tablas: desfiles, batallas, bombardeos, música de cajas, clarines y atabales... A esta especie pertenecen *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* de Coello y Calderón, *El príncipe perseguido* de Belmonte, Moreto y Martínez de

⁹ Cuando la primera noticia sobre una determinada comedia nos llega a través de un documento del Archivo del Palacio Real, tendemos a afirmar que *se estrenó en palacio*. En la mayor parte de los casos, esos documentos parecen registrar el pago de una representación (no necesariamente la primera). No acostumbra a referirse a los gastos de la producción de un nuevo espectáculo, que tenían una tramitación mucho más prolija y detallada.

¹⁰ Como comprenderá el discreto lector, las autorías que se señalan son las que, en el estado actual de los estudios sobre la materia, parecen más probables. No obstante, hay que subrayar que este es un terreno pantanoso y todavía mal conocido, y nuevos análisis pueden sorprendernos con propuestas en las que nadie ha reparado todavía.

Meneses, y en cierta medida, aunque la acción se desarrolla en Nápoles, uno de los mayores éxitos del género: *El monstruo de la fortuna...* Atractivos similares presentan piezas vagamente históricas como las dos versiones del mito de Tamorlán: *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* de Rojas, Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa, y *El vaquero emperador y gran Tamerlán de Persia* de Diamante, Matos y Andrés Gil Enríquez, o *La conquista de Toledo* de ocho ingenios, “escrita en tres horas”, *La mejor luna africana* de Belmonte y ocho ingenios más, *La batalla del Albis y mayor hecho de Carlos V* de tres ingenios anónimos... Resucita, incluso, el género de la comedia villanesca en *La mujer de Peribáñez*.

No parece que estas obras surjan a impulsos de las instancias palaciegas o aristocráticas.

Las limitadas producciones palaciegas

Es cierto, no obstante, que algunas comedias militares relativas a hechos contemporáneos sí nacen de iniciativas políticas con fines propagandísticos, ajenas hasta cierto punto a las demandas de los auditorios populares. Es el caso de una de las piezas inaugurales del sistema, *Algunas de las muchas hazañas del marqués de Cañete* de nueve ingenios, o *Los dos Fernandos de Austria* (en torno a la batalla de Nördlingen, el cardenal infante y el rey de Hungría y futuro emperador Fernando II), que se atribuye a los hermanos Coello, o la perdida comedia sobre Wallenstein de Calderón y Antonio Coello, o *El prodigio de Alemania*, que se ha atribuido a los mismos poetas, pero cuya autoría no está clara...

Un limitado número de obras de historia antigua, como *El robo de las sabinas* de Rojas con la colaboración de los hermanos Coello o solo de Antonio (vid. González Cañal 2017), o *Los privilegios de las mujeres* de Coello, Rojas y Calderón, pudieran haberse escrito para la corte; pero no presentan los rasgos propios del teatro a la italiana, de decorados y tramoyas.

En una situación similar se encuentra *El pastor fido* de Solís, Coello y Calderón, que se ha datado en fechas muy distintas: 1639, antes de que Coello se incorporara al ejército a las órdenes del duque de Alburquerque (Cotarelo 1918, 561 y 600, y González Cañal 2002, 549), o 1651, tras el segundo matrimonio de Felipe IV y antes de la muerte de Coello en 1652 (Coenen, 846-848). Se trata de una pieza inspirada en la obra homónima de Giovan Battista Guarini y presenta rasgos propios de una fiesta real. Como señaló López Estrada (1989, 535), ya la fuente italiana “se escribió para ser representada en forma suntuosa ante un público escogido de alto rango social”, y lo mismo debió de ocurrir con la comedia de tres ingenios en la corte de Felipe IV, donde se supone que subió a las tablas en 1656 (o 1654).

Fueron encargos palaciegos dos comedias perdidas en las que intervino Quevedo. La noticia que nos ha llegado de la primera subraya el carácter no profesional de la función, la favorable acogida que tuvo, y el relieve del promotor, hasta el punto de atribuirle, por así decirlo, la autoría del espectáculo:

A 9 [de julio de 1625], el marqués de Eliche y de Toral [yerno del conde-duque] hizo una comedia en palacio para festejar los años de la reina nuestra señora. Fue toda de chistes muy donosos. Compuso una jornada don Antonio de Mendoza; otra, don Francisco de Quevedo; y otra, Mateo Montero, criado del almirante. Presentáronla don Cristóbal Tenorio, ayuda de cámara del rey, y otros ayudas de cámara. Fue fiesta, muy entretenida, así por los dichos y chistes que tenía, como por los bailes y entremeses que tenía, de que salieron los reyes muy gustosos. (*Noticias de Madrid*, 122)

La segunda, *Quien más miente medra más*. Casiano Pellicer (I, 177-179; y II, 167-190) resumió y transcribió una anónima *Relación de la fiesta que hizo a sus majestades y altezas el conde-duque la noche de San Juan de este año de 1631*. También en este caso se pone el mayor énfasis en el encargo, en la celeridad con que fue ejecutado. A diferencia del espectáculo de 1625, se trató de una representación profesional.

Sin duda, las piezas en que intervino Quevedo se caracterizaron por “las agudezas y galanterías cortesanas de don Francisco, cuyo ingenio es tan aventajado, singular y conocido en el mundo”, según el cronista transcrito por Pellicer (II, 176). No parece que ninguna de ellas recurriera al aparato escénico del teatro a la italiana.

El número de comedias de varios ingenios que parecen, en principio, ajenas a las técnicas de representación en los corrales y apuntan a que son encargos y producciones cortesanas, se reduce drásticamente. Quizá, una de las razones de esta escasez sea el monopolio de que, en la práctica, disfrutó Calderón en el suministro de libretos para las fiestas reales desde 1635 (*El mayor encanto, amor*) a 1680 (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*).

Los dramas escritos en colaboración que para las fiestas reales en cincuenta años quedarían reducidos a *Polifemo y Circe* (1630) de Mira, Montalbán y Calderón (que no sabemos si llegó a representarse), *El jardín de Falerina* (1636) de Rojas, Coello y Calderón, y *Pico y Canente* (1656), atribuida a Luis de Ulloa y Pereira y Rodrigo Dávila.

A estos hay que añadir algunas comedias de disparates que se representaron en las fiestas carnalescas, probablemente promovidas desde palacio. A pesar de la habitual brevedad de este tipo de obras, en varias ocasiones se conjuraron varios poetas para su redacción. Es el caso de *El Hamete de Toledo* de tres ingenios anónimos, *Antíoco y Seleuco*, también anónima, parodia de la comedia de Moreto, *Los siete infantes de Lara* de Cáncer y Juan Vélez de Guevara o *La renegada de Valladolid* de Monteser, Solís y Diego de Silva.

El resto de las piezas de varios ingenios, a reserva de que se presente documentación que demuestre lo contrario, son textos destinados al teatro comercial para los que las instancias palaciegas no pasaron de ser clientes ocasionales que contrataron algunas “particulares”. Exactamente lo mismo que ocurre con las piezas de autor único.

Si este panorama no está radicalmente errado, podemos afirmar que las comedias de varios ingenios no son propias y mucho menos exclusivas del teatro cortesano.

En conclusión

Con los matices que aconsejen el análisis de nuevos documentos o las renovadas interpretaciones de los ya conocidos, podemos concluir con cuatro proposiciones, que siempre serán susceptibles de discusión, debate y rectificación:

- 1) Frente a otros mecanismos de escritura dramática en colaboración, las comedias de varios ingenios del Barroco tienen, al menos frente al público, un marcado carácter competitivo o contrastante. Lo que buscaba el senado cómico era asistir a la contraposición de varios estilos en una misma representación.
- 2) Debemos desterrar la denominación de *refundiciones* para referirnos a las comedias de la generación calderoniana (de un solo autor o de varios ingenios) inspiradas en piezas dramáticas de las promociones precedentes. Son creaciones originales que no comparten con sus fuentes más que el asunto, ciertos aspectos de la trama general, el nombre de algunos personajes..., pero difieren totalmente en la estructura, caracterización y estilo. No incorporan versos ni escenas de sus predecesoras.

3) Las comedias de varios ingenios no se caracterizan por ser fruto de las actividades académicas. Todos los creadores, en solitario o en comandita, participan en estas tertulias intelectuales. Las piezas teatrales no son productos para el consumo interno.

4) Se trata de un sistema de creación dirigido, casi siempre, al público variopinto de los corrales. La corte promovió un número muy limitado de espectáculos en los que participan varios ingenios. La mayor parte de las representaciones palaciegas son funciones particulares de los espectáculos que se ofrecían en los teatros comerciales.

Obras citadas

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del "Siglo de Oro" scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze: Alinea, 2006.
- Caamaño Rojo, María José. "Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro." En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera dirs. *Compostella aurea. VIII Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro" (Santiago de Compostela, 2008)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. III, 53-63.
- Calderón de la Barca, Pedro, Antonio Coello y Ochoa y Franciscos de Rojas Zorrilla. *El monstruo de la fortuna*. En Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres eds. *Comedias de varios ingenios, I*. Cuenca: Instituto Almagro de teatro clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, 2023. 355-570.
- Campión Larumbe, Miguel. "Métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios: el caso de *El mejor amigo, el muerto*." *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, 14 (2021): 57-74.
- Cáncer, Jerónimo de. *Vejamen de don Jerónimo de Cáncer, que, agraviado de que no se lo admitiesen ni premiasen, lo imprimio después en sus obras...* En Juan Carlos González Maya, "Vejamen de don Jerónimo de Cáncer. Estudio, edición crítica y notas." *Criticón*, 96 (2006): 87-114.
- Cáncer, Jerónimo de, Pedro Rosete Niño y Francisco de Rojas Zorrilla. *El bandolero Solposto*. En *Parte treinta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Francisco Serrano de Figueroa, 1669. 43-80.
- Cassol, Alessandro. "Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea." En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari eds. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, IV, 2012. 52-61.
- Coenen, Erik. "Antonio Coello, poeta dramático y colaborador de poetas dramáticos." *RILCE*, 35.3 (2019): 841-851.
- Controversias. Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. En Emilio Cotarelo y Mori ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de la "Revista de archivos, bibliotecas y museos", 1904.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Tipografía de la "Revista de archivos", 1911.
- . "Dramáticos del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa." *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918): 550-600.
- Farrell, Anthony J. "¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota." En Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez eds. *Diálogos hispánicos de Amsterdam: Rodopi*, 8, II, 1989. 359-367.
- Franchi, Fabio [seudónimo de Juan Antonio Vera y Zúñiga, conde de la Roca]. *Ragguaglio di Parnasso, en Essequie poetiche ovvero lamento delle muse italiane in morte del Sig. Lope de Vega*. En *Obras sueltas, así en prosa como en verso* de Lope de Vega. Madrid, Antonio de Sancha, 1779. Vol. XXI, 61-73.
- García Lamas, José Manuel, María de los Hitos Hurtado Muñoz y Felipe B. Pedraza Jiménez. Edición de seminario de *La mujer de Peribáñez. Comedia famosa de tres ingenios*. Ocaña: Centro de Estudios sobre la Mesa de Ocaña, 1985.
- González Cañal, Rafael. "Calderón y sus colaboradores." En Ignacio Arellano ed. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso*

- internacional IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, 2000)*. Kassel: Reichenberger, 2002, I. 540-554.
- . “Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración.” En Olivia Navarro y Antonio Serrano eds. *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*. Almería: Diputación de Almería, 2003. 29-43.
- . “Las comedias sobre el gran Tamorlán de Persia.” En María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito eds. *Memoria de la palabra. VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 2002)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004. 917-928.
- . “La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: *El robo de las sabinas*”. En Juan Matas Caballero coord. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017. 113-123.
- González Maya, Juan Carlos. “Vejamen de don Jerónimo de Cáncer. Estudio, edición crítica y notas.” *Criticón* 96 (2006): 87-114.
- Guerra, Manuel H. *El teatro de Manuel y Antonio Machado*. Madrid: Mediterráneo, 1996.
- López Estrada, Francisco. “La recreación española de *Il pastor fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca.” En AA.VV. *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, 1988. 419-428.
- . “Del *dramma pastorale* a la comedia española de gran espectáculo: la versión española de *Il pastor fido* de Guarini, por los tres ingenios (Solís, Coello y Calderón).” En Sebastian Neumeister ed. *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 1986)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, I. 535-542.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- Madroñal, Abraham. “Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua.” En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel eds. *Mira de Amescua en candelero. Congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro del siglo XVII (Granada, 1994)*. Granada: Universidad de Granada, 1996, I. 329-346.
- Martínez Carro, Elena y Alejandra Ulla Lorenzo. “Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales.” *RILCE*, 35.3 (2019): 896-917.
- Matas Caballero, Juan. “El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calderón.” En María Luisa Lobato coord. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2011. 493-514.
- Monleón, José. “El teatro de los Machado”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 304-307 (octubre-diciembre 1975-enero 1976): 1064-1087.
- Narbona, Rafael. “Prólogo” a *Obras completas. VII de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. vii-xxxi.
- Noticias de Madrid (1621-1627)*. Ed. Ángel González Palencia. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1942.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. “El éxito no siempre tiene muchos padres. ¿O sí? El caso de *El monstruo de la fortuna*.” *Homenaje a Germán Vega García-Luengos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2024.
- Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804. 2 vols.

- Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, 3ª ed. en la colección "Austral". Primera ed.: Rialp, Madrid, 1947.
- Profeti, Maria Grazia. "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro." *La vil quimera de este monstruo cómico*. Verona: Università degli Studi di Verona/Edition Reichenberger, 1992. 107-118.
- Ramos, Vicente. *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid: Alfaguara, 1966.
- Ruano de la Haza, José María. "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón." *Criticón* 72 (1998): 35-47.
- Rubio San Román, A. *Luis de Belmonte Bermúdez: vida y obra (textos y notas inéditos para una edición)*. Tesis doctoral dirigida por Joaquín de Entrambasaguas y Peña. Madrid: Universidad Complutense, 1985.
- Rubio San Román, Alejandro y Elena Martínez Carro. "Relaciones entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de Cáncer." *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXIII (2007): 461-473.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Schack, Adolph Friedrich, conde de. *Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Joseph Baer: Frankfurt am Main, 1854.
- . *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Eduardo de Mier Trad. Madrid, 1885-1887, 5 vols.
- Vega, Lope de. *Epistolario*, ed. Agustín G[onzález] de Amezúa. Madrid: Real Academia Española, 1935-1943. 4 vols.
- . *El castigo sin venganza*, seguido de François Bellesforest. *Historias trágicas del Bandello veronés. Historia XI*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Barcelona: Octaedro, 1999.
- . *La reina Juana de Nápoles*. Ed. Marcella Trambaioli. En Prolope ed. *Comedias de Lope de Vega. Sexta parte*. Lleida/Bellaterra (Barcelona): Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, II. 903-1030.
- . *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado eds. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Instituto Almagro de teatro clásico, 2016.
- Vega García-Luengos, Germán. "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein." En José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer coords. *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, II. 793-827.
- . "Nuevos indicios y propuestas para fijar el repertorio de comedias colaboradas de Calderón." En Juan Manuel Escudero Baztán ed. *Bajo la égida calderoniana. Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2023. 279-313.
- Vélez de Guevara, Luis. *Juicio de todos los poetas españoles muertos y vivos*. Ed. Hannah E. Bergman. En "El Juicio de todos los poetas españoles muertos y vivos (Ms. inédito) y el certamen poético de 1638." *Boletín de la Real Academia Española* LV (1975): 551-610.