

**“De validos y privanzas”: la bilogía sobre Bernardo de Cabrera de Mira de Amescua en *También tiene el sol menguante***

Érika Redruello Vidal  
(Universidad de León/Universidad de Valladolid)

### Introducción

Hacia casi mediados de siglo, un envejecido Luis Vélez de Guevara demostraría de nuevo “*his special liking for the professional company of Rojas Zorrilla*” (Mackenzie, 183)<sup>1</sup> con quien colaboraría, entre otras cuatro (Matas Caballero 2013),<sup>2</sup> “en la obra titulada *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante*, más conocida por la segunda parte del título.”<sup>3</sup> (González Cañal 2004, 39)

Tanto la propia comedia como su autoría serán fruto del interés de la crítica al encontrarse atribuida en el manuscrito 15568 custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid a Rojas y Guevara (González Cañal 2004), mientras que en la “*Parte veinte y cuatro de comedias nuevas*, Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, 1666. (B. Nazionale di Firenze, Magl. 11.6.103/24)” reza bajo su título el rótulo “de tres ingenios y dos plumas” (Ulla Lorenzo). Un tercer ingenio que parece apuntar a una refundición ideada por otra pluma, mientras que en los manuscritos más longevos podría hacer referencia al copista de la comedia (Bolaños Donoso 2017). Y es que, si bien las comedias de consuno solían escribirse entre dos hasta nueve autores, siendo lo normal contar con tres (uno por jornada), “se señalan casos de comedias escritas por dos colaboradores en los que la distribución de las secciones textuales es variable” (Alviti, 19).<sup>4</sup>

Siguiendo con las palabras de Alviti (18) –quien afirma que, dentro del amplio catálogo, “hay comedias de este tipo que juegan con la estructura ya conocida, episodios bíblicos, hagiográficas, con personajes mitológicos o actuales, de carácter noticiario, basadas en la epopeya castellana...”–, en un estudio a propósito de Calderón como autor colaborador con otros poetas y dramaturgos, González Cañal (2002, 541) afirmaba que:

En él y en sus coetáneos va a ser común el aprovechamiento de temas, motivos e intrigas ya presentes en los dramaturgos precedentes. Esto ha llevado a la crítica a hablar de una tendencia a la refundición o a la reescritura como característica predominante en esta nueva generación. En efecto, era tal el arsenal de historias y argumentos que habían proporcionado a la escena española el Fénix y sus seguidores, que los dramaturgos posteriores optaron en muchas ocasiones por rehacer o recrear temas e intrigas que en muchos casos todavía estaban vivos en la memoria de los espectadores.

Centrándonos en esa “refundición” o “reescritura”, el foco de atención de nuestro trabajo se cimienta en el soporte que ejerce la bilogía *La próspera fortuna de Bernardo de Cabrera y La adversa fortuna de Bernardo de Cabrera* de Mira de Amescua para crear la colaborada, incluyéndose en aquellas comedias de consuno que serían elaboraciones de obras antecedentes o no del todo originales (Alviti, en Benvenuti).

<sup>1</sup> Sobre los dramaturgos, remitimos al gran abanico de estudios de Felipe Pedraza Jiménez, Rafel González Cañal, Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada.

<sup>2</sup> A propósito de las redes de colaboración entre dramaturgos, véase Martínez Carro y Ulla Lorenzo (2019).

<sup>3</sup> Sobre la fortuna editorial de la comedia, véase Bolaños Donoso (2017).

<sup>4</sup> Acerca de la autoría de la obra, Irene G. Escudero concluía en el congreso sobre *Teatro áureo en colaboración* celebrado en la Universidad de León el pasado mes de mayo que, gracias a la estilometría, se podía afirmar la autoría única de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara. Sobre la comparación estilométrica de la comedia, puede verse Cassol (2007).

Ya en el pasado siglo, cuando Stone Rambo realizara su tesis doctoral alrededor del estudio y edición de la colaborada, abriría las páginas de su trabajo (IV) afirmando que

*También tiene el sol menguante* is a refundición of Mira de Amescua's two-part drama, *La próspera y la adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, concerning the famous fourteen century favourite of Pedro IV of Aragon.

La obra del granadino, enfocada a su vez en la figura histórica de Bernardo II de Cabrera, noble y militar aragonés participante en las expediciones aragonesas a Cerdeña que llegaría a ocupar el puesto de hombre de confianza del rey Pedro IV de Aragón antes de sufrir un fatídico final, será la fuente principal (como proponía el investigador [59], “undoubtedly the primary source”) que seguirán –demostrando el gusto por los temas y argumentos históricos junto a otras obras como *También la afrenta es veneno*– los dos dramáticos.

Así, y siguiendo el atributo de que

la comedia en colaboración iba unida en ocasiones a otra particularidad de la dramaturgia del Siglo de Oro: la reescritura de piezas anteriores, cuya variación en los títulos no impedía reconocer la fuente en la que se inspiraban [...] (Álvarez Sellers, 140)

es destacable la importancia de parte del monólogo de don Bernardo en el tercer acto de la colaborada (sigo la edición de Bolaños Donoso):

porque las desigualdades  
siempre a la vida acompañan;  
porque se truecan los días;  
porque la fortuna es varia;  
porque a la adversa, en un punto,  
de la próspera se pasa; (vv. 2795-2800)

Así como la importancia del lenguaje astronómico que se observa en la bilogía a partir de los juegos de palabras, como ya introduce Lázaro al escoger amo:

Y “cabrera” no me suena  
bien; mejor es la “luna”,  
que quizá se verá llena  
de riqueza y de fortuna,  
y será mi dicha buena. (vv. 197-201)

La agudeza del criado no solo será escogida en la colaborada por Galindo (vv. 288-290) y repetida en alguna ocasión en la bilogía, sino que podría haber influido en los colaboradores, quienes emplean de manera recurrente en su obra el lenguaje astronómico; con especial uso de los juegos retóricos alrededor de las cambiantes fases de la luna y de su contraposición con el sol para recoger la volubilidad de la fortuna y el peligro del poder.

“aunque –y continuo con la cita anterior– se procurase introducir cambios en los personajes, el asunto o el enfoque” (Álvarez Sellers, 140), algunos de los elementos en los que me gustaría enfocarme a lo largo de las siguientes páginas.

Como adelantaba, Stone Rambo proponía (59-71), teniendo en cuenta la relación con otras como *Las mudanzas de Fortuna*, de Lope de Vega, o *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, del mismo Mira de Amescua, con cuyos argumentos también guarda relación, la pluma de Mira de Amescua como referencia y fuente principal de la colaborada.<sup>5</sup> A partir de su exhaustivo trabajo, propongo una breve ampliación del estudio comparativo entre dichas obras. Debido al espacio limitado del que dispongo, mi análisis comparativo no será exhaustivo, por lo que me alejaré del plano retórico/lingüístico (aspecto del que se ocupó Stone Rambo) para proponer algunos comentarios alrededor de otras similitudes, pero también diferencias destacadas en relación con el desarrollo de la trama, la caracterización de los personajes o el empleo de recursos escénicos.

### **La (in)fortuna de Bernardo de Cabrera bajo la pluma de tres ingenios**

Como avanzaba, tanto la comedia de consuno como la bilogía parten de la historia de Bernardo de Cabrera, incluyéndose en aquel “subgénero de validos y privanzas” (Bolaños Donoso 2017) que tanto se desarrollaría en el XVII, pero añadiendo componentes de confusión y enredo que, aunque alejan la obra de la veracidad histórica, la acercan al dramatismo que tanto gustaba a los colaboradores (Mackenzie, 184).<sup>6</sup> El personaje, a modo de Faetón, servirá para recoger la temática de la peligrosidad de acercarse demasiado al Sol para terminar cayendo en la miseria más patética, mostrando la inconstancia de la rueda de Fortuna y el riesgo que acarrea la cercanía al poder, como recuerda el lenguaje de valimiento empleado en ambas,<sup>7</sup> los títulos escogidos por Mira, como si de las dos caras de una misma moneda se tratase, o la repetición del título al final de ciertas escenas claves de la colaborada. Una temática que podría relacionarse con cierto componente moral pero que pone al espectador ante un personaje tratado de manera injusta por diferentes desavenencias, equívocos y malas casualidades que darán paso a un final censurado en las tablas.

El gusto por la materia histórica será respaldado por continuas alusiones y menciones a personajes históricos y pertenecientes a la mitología. Los versos de Mira de Amescua estarán altamente ocupados por referencias a emperadores, cónsules, generales y legisladores de la Antigüedad, como Trajano, Cincinato, Belisario, Licinio, Aníbal, Mucio Escévola, Alejandro, Escipión, César, Filipo, Pompeyo, Augusto..., o a personajes que lo ayudan a otorgar gravedad a la trama, como Acates, Job, Aquiles o el mismo Eneas. En cambio, la colaborada recurrirá de manera continua a reyes de Castilla (Pedro I el Cruel, pero también Alfonso XI), de Aragón (Juan II o Alfonso VI) o de Portugal (Pedro I el Justiciero, Alfonso IV), lo que le otorga más cercanía al episodio tratado.

Los dramaturgos nos presentan una trama protagonizada por la fortuna de don Bernardo de Cabrera, cuya historia requerirá la imprescindible figura del monarca, quien le otorgará el mayor prestigio, pero también ocasionará su terrible desenlace; y don Lope de Luna, quien está en busca de una vida de servicio para mejorar su fortuna, siendo ayudado por su compañero y amigo (peligrando su puesto), y que representará, como los mismos personajes indican, la otra parte de la balanza. Dice don Lope en la colaborada:

<sup>5</sup> El investigador incluía en su tesis (301-367) un cuidado apartado de notas en el que recogía similitudes en el aparato textual del texto de Zorrilla y Vélez de Guevara con el de otras obras, mostrando la proximidad de escenas, referencias y términos entre versos de dramaturgos.

<sup>6</sup> Sobre la Hª en las comedias de Rojas Zorrilla, véase García González, 2007.

<sup>7</sup> Tanto en la comedia de consuno como en la obra en dos partes se pueden apreciar leves pero definitivas alusiones al poder de la monarquía a partir de la imagen simbólica de la hiedra trepando el muro. Véanse los vv. 2698-2702 en *La próspera*, los vv. 555-564 en *La adversa* o los vv. 1245-1251 en la colaborada.

(Cielos, que a trocarse acierte [*Aparte*]  
 en mí la próspera suerte  
 y en él la adversa fortuna.  
 La estrella con que nací,  
 como en mí se transformó,  
 ha pensado que era yo  
 y en él influye por mí). (vv. 3255-3261)

Tras la audiencia con el rey Pedro IV de Aragón, la fortuna de don Bernardo comenzará a mejorar de manera ascendente mientras que la de don Lope descenderá al mismo ritmo, conllevando una serie de actos, encuentros y equívocos que llevará al cambio de fortuna en uno y otro hasta la ejecución de don Bernardo.

El resto de personajes (la infanta Violante, doña Leonor, incluso los criados, aunque compartan dicha con sus respectivos amos) serán intermediarios de acciones, enredos, disputas y escenas que ayudarán al personaje a ascender y que, en consecuencia, en algunos casos contribuirán a su caída; pero, como afirmaba Piedad Bolaños (en Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla), estas acciones “solo orbitarán” alrededor de la principal, lo que también ocurre en la bilogía.

Acudiendo a la propia ejecución del argumento, si bien la obra de Mira y la colaborada parten del mismo suceso, lo que más difiere entre ambas adaptaciones es la extensión. La bilogía tendrá, en consecuencia, con la forma elegida, casi el doble de versos (dividida en dos obras de 3211 y 3224 versos respectivamente frente a los 3490 en total de la colaborada), lo que permite la inclusión de una serie de acciones, enredos o incluso tramas que desaparecen en la de consuno.

Analicemos, primeramente, al personaje principal. La caída de don Bernardo se propicia en ambas comedias a causa de la insistencia de este por intentar favorecer a don Lope y, especialmente, de los equívocos e inestabilidad de Fortuna. De manera paralela, la desventura del protagonista se desarrolla en la bilogía a lo largo de los versos de *La adversa* –aunque comienza al final de *La próspera*, momento en que el rey finalmente lee las hazañas de don Lope, lo que conllevará la inclinación de la balanza a su favor–, mientras que en la de consuno comienza con un primer recelo del monarca para con su favorito en el momento en el que este se queda dormido y don Bernardo insiste en leer un memorial redactado en nombre de don Lope (vv. 1045-1076). Las otras causas principales del hundimiento del personaje en la colaborada, según recogía Bolaños Donoso en su edición de la obra, serán intentar ayudar al conde de Ribagorza desposando a su hija, de la que el monarca está enamorado; y creer el rey, por un descuido de Urgel, que don Bernardo se está carteando con el infante don Martín, y que por ello es un traidor a la corona.

Si nos centramos ahora en la obra de Mira, podemos observar que el infortunio del personaje se presenta incluso más dramático, propiciado por sus buenas intenciones.

A partir del comienzo del primer acto, la fortuna de don Bernardo cambiará en favor de don Lope a causa de sus intentos por hacer lo correcto, no solo respecto a su amigo, sino para con la justicia. Ubicado en la noche de San Juan, el asesinato del músico Leónido a manos de don Lope y el posterior acto de don Bernardo de intentar enterrar su cadáver será lo que inicie su carrera de desventuras. Posteriormente, un desafortunado incidente, como es la escena del balcón de don Lope y Violante a partir del enfado de esta por creerlo mal amante, dará lugar a que esta pida interrumpir la boda, lo que llevará a don Bernardo a querer retirarse a un convento. Insistiendo el monarca en su regreso, la desgracia del protagonista se culminará en el momento en el que el infante Carlos de Aragón, traidor a la corona, se ponga en contacto con él, repudiando don Bernardo la

petición de este pero terminando en prisión a causa de un equívoco. Finalmente, el intento del antiguo valido de salvar al rey del complot en su contra, fugándose de su celda y siendo confundido con uno de los traidores, será lo que termine de sellar su destino.

Mientras en ambas obras el personaje de don Bernardo intenta hacer lo correcto de manera consistente y actuar de forma justa, en la obra de Mira se observa una menor muestra de errores por parte del personaje y un mayor predominio del azar y el infortunio, lo que aumenta el dramatismo en un protagonista desdichado que culmina con un terrible desenlace acompañado de ingredientes tan importantes como la cuenta atrás, la confesión de don Lope, el intento fallido del monarca de detener la ejecución, o la implicación de los personajes de don Sancho y García, padre e hijo del ajusticiado, y testigos de su trágico final tras años sin verle; que se contraponen de cierta manera al don Bernardo contento con su posición y suerte que recoge la colaborada:

BERNARDO. [...]
   
Pues hasta ahora no puedo
   
quejarme que me hizo ofensa
   
la fortuna en nada, y hoy
   
del Rey espero finezas
   
de mercedes, como tuyas
   
y como me las granjea
   
en su servicio mi amor,
   
de quien tiene tantas nuevas,
   
que me ha enviado a llamar
   
porque más dichoso sea,
   
que no he tenido en mi vida
   
un suceso adverso apenas.
   
Desde que salí de paje
   
suyo a servirle en la guerra,
   
no saqué la espada nunca
   
que no volviese sangrienta
   
a la vaina, sin herirme. [...] (vv. 201-217)

En lo relativo a las tramas secundarias, solo me detendré brevemente en la importancia del componente bélico.

Latente en segundo plano en Rojas y Guevara, la temática militar será un recurrente en los versos de Mira de Amescua, quien lo empleará como cierre de las dos primeras jornadas de *La próspera*, dando lugar, a su vez, a cambios más notorios en la temporalidad, pero también a aumentar las escenas de infortunio o mala suerte que persiguen a don Lope, quien sufrirá más y durante más tiempo diferentes desavenencias. Un elemento repetitivo que aumenta el sentimiento de empatía en el público y que la colaborada suple proponiendo a un personaje que, tras doce años de servicio, quiere retirarse. Cito los versos de *La próspera*, en boca de don Lope (sigo la edición de Antonio Serrano):

Mi inclinación, Bernardo, es generosa,  
 máquinas grandes emprender desea.  
 Hame cansado ya la vida ociosa  
 de mi antiguo solar y de mi aldea.  
 Vengo a la corte de Aragón famosa,  
 con ánimo que el rey servir me vea

en alguna ocasión, y fama cobre;  
que quien al rey no sirve, muere pobre. (vv. 1-8)

En cambio, en la colaborada se presenta como un soldado que ha dedicado su vida a servir y nunca ha obtenido reconocimiento (recojo los últimos versos de su importante intervención en la primera escena, vv. 127-174):

Venir a la Corte y ver  
si puedo hacer experiencias  
segundas en mi destino,  
que le aplaquen o le venzan,  
pidiendo por mis servicios  
al rey don Pedro cualquiera  
merced que fuese bastante  
a un retiro, donde diera  
carta de pago a mis ansias  
y finiquito a mis quejas;  
y vivo tan despechado,  
don Bernardo, que quisiera  
trocar mi menguante luna  
por la más humilde estrella. (vv. 161-174)

Así, mientras en la comedia de consuno la temática bélica está latente como parte del pasado de los personajes principales pero sin protagonismo explícito en el desarrollo de la trama, en la versión del granadino, especialmente en la primera parte, será una excusa recurrente para añadir dramatismo y tensión a la obra.

De manera concreta, la primera jornada de *La próspera* introduce en dicho componente en las primeras escenas, anunciando la rebelión en Cerdeña y terminando con la noticia de socorro de la gente de Navarra. Este se recogerá al inicio del segundo acto, situado a la vuelta de la expedición y en el que se desenvuelve una escena similar a la de la primera jornada: las hazañas de don Lope vuelven a ser desatendidas por el monarca, mientras la fortuna de otros a su alrededor mejora. El acto termina a partir de diferentes equívocos y enredos que se desarrollarán y ampliarán a partir de una escena nocturna que dará lugar a diferentes conflictos y, nuevamente, de la noticia de un ataque desde Cerdeña. Finalmente, la tercera jornada se abrirá recurriendo al mismo motivo introducido por la segunda, así como a la misma mala fortuna de don Lope y al empleo del mismo (aunque desde otro ángulo), que da paso al funesto desenlace de don Bernardo. La importancia que recae en dichos episodios dará lugar, consecuentemente, a la necesaria inclusión de una serie de recursos en la obra del granadino que no serán necesarios en la colaborada, como veremos brevemente al final de este trabajo.

En lo concerniente a los personajes y dejando de lado a los dos principales, es destacable la diferencia cuantitativa del elenco y el peso y carácter de algunos representativos.

Mientras que *La próspera* incluye las intervenciones y acciones de hasta veinte personajes y *La adversa* de casi treinta, la colaborada sintetizará el número de figurantes hasta once en total. Zorrilla y Guevara recurrirán a una serie de reducciones en el elenco, lo que llevará a eliminar algunas tramas secundarias. Por ejemplo, a partir de la eliminación del personaje del secretario y su escena de conflicto con el rey a causa del interés de ambos por Leonor (un ingrediente que también ayuda a caracterizar al monarca), o de gran parte de las escenas implicadas en el desenlace del protagonista. Pero

de lo que más se valdrán los colaboradores será de apoyarse en los personajes seleccionados para seguir llevando el peso de la trama a partir de los acontecimientos ocurridos fuera de escena, como por ejemplo el asesinato del músico de la infanta. Escena que en la obra de Mira de Amescua ocurre de manera detallada (con el respectivo reparto del espacio mientras suceden diferentes escenas, lo que complica la puesta sobre las tablas) y cuyas consecuencias recaerán en el personaje de don Bernardo, que pretende darle sepultura (intención que posteriormente también le perjudicará, mientras que en la colaborada se elimina dicha carga a través de la acusación a Urgel, personaje clave en esta). En la comedia de consuno, en cambio, esta subtrama se reducirá a una breve narrativa en una escena en la que don Lope le cuenta lo ocurrido a Galindo:

Porque de fortuna tanta  
o te admires o te espantes:  
anoche maté a Collantes,  
el músico de la Infanta,  
que en el terrero cantó;  
tan infeliz vengo a ser  
que le maté sin querer. (vv. 1322-1328)

Otros elementos que podrían mencionarse que “economizan” la puesta en escena, son, y en relación con el tema bélico, las expediciones en Cerdeña, que en la colaborada se mencionan (por ejemplo, el sitio de la ciudad de Caller en boca de don Bernardo, vv. 1030-1031), mientras que en la bilogía se introducen más explícitamente en escena; la caída de don Bernardo, que en Mira de Amescua es propiciada por más confusiones y discrepancias, como justamente intentar enterrar al músico o el intento de salvar al monarca al final de la bilogía (aspectos que en la colaborada se escogen para enfatizar en el protagonista la amistad, el desinterés o la lealtad, que se volverán en su contra); o la ejecución del mismo protagonista, ocurrida de manera menos explícita en la de consuno y donde desaparecen los personajes de don Sancho y García, que por fin viajan a Zaragoza para presenciar nada menos que la muerte de su hijo y padre, respectivamente, lo que otorga otra pincelada más de dramatismo a la escena y desenlace de la bilogía.

Siguiendo con los personajes, y debido al espacio limitado, me centraré brevemente –reconociendo el interés de otros, como el monarca<sup>8</sup> en la figura de Leonor y en la importancia concedida a los criados.

Comenzando por Leonor, el aliciente que moverá al personaje serán sus sentimientos por don Bernardo. Los intereses sentimentales se desenvuelven de manera similar en ambas comedias, creando diferentes triángulos amorosos que complican la trama, especialmente en las dos primeras jornadas de la colaborada. Así, la fortuna del personaje principal se verá alterada por los diversos intereses románticos, que dan lugar al componente de enredo.<sup>9</sup> Mientras don Bernardo y don Lope pretenden a Violante y Violante y Leonor pretenden a don Bernardo, Dorotea muestra interés por Lope y el rey se muestra enamorado de Leonor, quien se entrometerá activamente entre Bernardo y Violante desde el momento de la bilogía en la que ella le recomienda a Bernardo que le

<sup>8</sup> Si bien reflejado de manera similar en la bilogía y en la colaborada (un personaje despistado que se duerme durante la lectura de memoriales o que toma una serie de precipitadas decisiones), el rey de Mira se dejará llevar de una manera mucho más clara por sus sentimientos por Leonor, lo que acarreará el perjuicio de varios personajes, como demuestran el apresamiento del secretario (lo que acarreará un conflicto posterior a don Bernardo), el momento en el que esta casi se cae durante la lectura de memoriales y el rey deja de prestar atención (lo que perjudica a don Lope), o el momento en el que le confiesa al conde de Ribagorza que no ha dormido en toda la noche por estar pretendiéndola (vv. 1125-1143).

<sup>9</sup> Sobre el amor en Rojas Zorrilla, véase Símini (2000).

escriba una carta de amor a Violante, lo que posteriormente dará lugar a conflictos que perjudicarán al personaje masculino.

Así bien, aunque los personajes femeninos de la *biología* y la *colaborada* poseen peso en escena, tomando decisiones e interfiriendo en la trama de forma activa,<sup>10</sup> la actuación de Leonor no será la misma. Mientras que en la *colaborada* Leonor se entromete de forma más tenue,<sup>11</sup> en la *biología* el personaje muestra desde el primer momento su decisión a hacer lo necesario para conquistar al valido:

LEONOR.           Con industria se han domado            [*Aparte*]  
                       reinos, que libres se vieron,  
                       remos el agua rompieron,  
                       hombres el aire han volado,  
                       mudas aves han hablado,  
                       frenos se han puesto a la fiera,  
                       prisión al ave ligera  
                       y silencio a la mujer;  
                       y con la industria he de hacer  
                       que don Bernardo me quiera. (vv. 828-837)

La Leonor de Mira de Amescua mentirá de forma activa y continua al resto de personajes para conseguir su propósito: a Violante al afirmarle que Bernardo la pretende a ella, a Bernardo al asegurarle que a ella también la llaman “la infanta”, o a su hermano, al decirle que don Bernardo había mostrado interés por ella, lo que dará lugar a que este pretenda “vengar el agravio”:

LEONOR.           Cuando vino a Zaragoza  
                       el catalán don Bernardo  
                       a servir de gentilhombre  
                       al rey don Pedro a palacio,  
                       como es uso de las cortes  
                       que en las fiestas y saraos  
                       sirvan a las damas nobles  
                       caballeros cortesanos,  
                       sirvióme a mí el Almirante  
                       mostrándose apasionado,  
                       y poniendo mis colores  
                       en sus galas y penachos.  
                       [...]  
                       Al fin el Rey, que sabía  
                       que me estaba festejando,  
                       me dijo: “él será tu esposo:  
                       avisa al Conde, tu hermano.”  
                       Vino luego el Almirante,  
                       habló al Rey, y de ahí a un rato,  
                       más mudable que a los vientos  
                       las tiernas hojas del árbol,

<sup>10</sup> Sobre el papel de las mujeres en las comedias de Rojas Zorrilla y en *Lo que son mujeres*, remitimos a los estudios de M<sup>a</sup>. T. Julio (2007) y Eiroa Rodríguez (2000).

<sup>11</sup> De hecho, es la propia Violante la que, tras saber que Leonor tiene interés por don Bernardo, le dice en una escena de celos que se comporte de manera más recatada a la hora de expresarse y hablar de amores.

dijome que casaría  
 con otra, y he sospechado  
 que le he parecido indigna  
 de él, que quiero y amo tanto. (vv. 1360-1403)

Además, el personaje atacará a don Bernardo diciéndole que Violante es demasiado para él y que ya tiene un amado con el que se encuentra de noche (lo que anulará la escena siguiente entre don Bernardo y Violante, en la que debería solventarse el enredo sentimental) o aumentará de manera activa el equívoco vistiéndose de hombre o pidiéndole al mismo monarca que la case con su valido. Una serie de acciones que, si bien no son las únicas que complican continuamente la trama (elemento en el que participan directa e indirectamente casi todos los personajes) terminarán perjudicando justamente al personaje protagonista (que no terminará de conocer todas causas de su aciago final), otorgándole al personaje femenino un papel ciertamente activo.

En segundo lugar, en relación a la importancia concedida a los criados, afirmaba Matas Caballero (295) a propósito del teatro de Vélez de Guevara que:

[...] encuentra en los *graciosos* una buena base para insuflar un hálito de personalidad a su dramaturgia, pues, en líneas generales, los donaires cobran un especial protagonismo en su teatro, ya que adquieren bastante independencia de sus señores, y no se limitan a la función de ser o mostrar lo contrario de sus amos ni a servir de espejo a las clases bajas de la sociedad.

Galindo y Lujan no solo ayudarán a relajar la situación climática en varias ocasiones, sino que abrirán la comedia (lo que no ocurre en la primera parte de la bilogía) y serán, a diferencia de en *La próspera*, donde don Bernardo y don Lope afirman que precisan de criados (vv. 121-122), ellos mismos los que se presenten anunciando que buscan amos:

GALINDO. Caballeros, si los dos,  
 y perdonen la advertencia,  
 han menester dos criados  
 para ocupar en cualquiera  
 ministerio que nos manden,  
 con fianzas o sin ellas,  
 aquí estamos dos hidalgos  
 de las partes, de las prendas  
 que esas cédulas dirán,  
 que en esos mármoles puestas,  
 son de nuestras propiedades  
 y virtudes pregoneras. (vv. 251-262)<sup>12</sup>

No solo eso, sino que cada principio de jornada será protagonizado por el primero de ellos, mostrando un peso en la obra que será consecuente en los versos concedidos. Frente al apenas 8% del total que representan los versos de Lázaro y Roberto en la obra del granadino (577 de cerca de 6500 que conforman las dos partes), las intervenciones de los *graciosos* de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara supondrán el 25% de la obra. Unos criados que serán los encargados de acercarse y presentarse ante don Bernardo y don Lope

<sup>12</sup> La escena cobra mayor importancia en ambas obras si tenemos en cuenta que, a partir de la elección de don Lope que hace Lázaro/Galindo, se erigirá la fortuna que acompañará a Roberto/Luján y a él mismo.

con un lenguaje más cuidado y recurrentes referencias cultas (a Josafat, Job, Judas, San Onofre, Acates, Clicie... o referencias y símbolos como el águila o el peligro de acercarse demasiado al Sol) que se contraponen al lenguaje más coloquial que emplean en *La próspera* y en *La adversa*, y a los improperios que también expresan en repetidas ocasiones (para muestra, los primeros versos.)<sup>13</sup> Unos personajes más complejos y completos que restarán seriedad a ciertos momentos de mayor drama argumental (en especial en las escenas que protagonizan o a la hora de escuchar los lamentos de sus amos) y que supondrán un peso escénico innovador respecto a la comedia fuente.

Finalmente, me detendré brevemente en la temporalidad, el espacio escénico y los recursos empleados.

La ampliación de recursos narrativos y escénicos resultará en la correspondiente diferencia en el tiempo y espacio entre obras. Este último, si bien ubicado en Zaragoza en ambas y sin ser ninguna de ellas plenamente urbana ni palatina, conllevará una serie de escenarios diversos a causa de la dirección de la trama de la biología (como las cercanías del monasterio al que se retira don Bernardo o el monte próximo a palacio donde se desarrolla la escena de los tres soldados); escenarios que se eliminan en la colaborada.

Respecto a la temporalidad, mientras que en *También tiene el sol menguante* el tiempo transcurrido es de alrededor de tres días (repartidos en doce horas en la primera jornada, una mañana en la segunda y la respectiva noche y mañana del tercer día en la tercera), la colocación de acontecimientos bélicos o la ausencia de don Bernardo durante días hará que se aumente el dramatismo intercediendo en el mayor tiempo transcurrido en y entre las jornadas de la obra de Mira de Amescua.

Si bien la primera jornada de *La próspera* ocurre en unas horas, la llamada de socorro de la gente de Navarra y la necesidad de acudir en su ayuda hará que la siguiente se coloque al regreso de don Lope y don Bernardo semanas después, lo que ocurre de nuevo al final de esta al recibir una carta desde Cerdeña con la necesidad de combatir, lo que hará que la tercera jornada ocurra, de nuevo, tiempo después. La distancia temporal entre las partes de la obra es fácilmente reconocible si atendemos a la narración de don Bernardo en la tercera jornada de los sucesos en guerra (situando la acción en agosto “a diecisiete del mes / en que Virgo, coronada / de espigas rubias y negra / la estéril tierra abrasaba”, vv. 2279-2282) y a la ubicación de la primera jornada de *La adversa* en la noche de San Juan. La siguiente jornada, y para añadir dramatismo a la situación de don Bernardo, retirado ya como monje, se situará diez días después (Lope: “... ha diez días que no ve / al Rey, y a llamarlo envía”, vv. 1076-1077), mientras que la tercera, aunque se resolverá en el mismo día, vuelve situarse tras varias jornadas (don Lope le dice a don Bernardo que “Muy culpado / fuera yo en haber tardado / tanto en veros, mi señor” (vv. 2033-2035). Así, el tiempo aumenta la intensidad de los recursos que se emplean (tiempo de pobreza, tiempo de batalla, tiempo de retiro), que, a su vez, implican el uso de una serie de elementos escénicos, como ocurre al comienzo de la tercera jornada de *La próspera*, donde la escena requiere que aparezcan “arrastrando banderas, don Bernardo armado con una corona de murta y un bastón de general y cuatro Jurados, con sus becas, que llevan el palio”.

A propósito de los recursos, en ambas adaptaciones de la infortuna del personaje histórico se emplea de manera recurrente el enredo, que incidirá con mayor peso en la suerte o destino de don Lope y don Bernardo pero que se empleará de manera más recurrente en la trama amorosa. Dejando de lado el intencionado, donde los personajes de Leonor o Dorotea tendrán más relevancia, el equívoco inintencionado se dará en ambas versiones a través de tres elementos principales: confusiones en el diálogo (empleando

---

<sup>13</sup> Como recogía Piedad Bolaños (2017), los improperios de los criados, como mencionar el nombre de Dios en vano repetidos a lo largo de toda la obra llevaría a la censura de la obra sobre las tablas.

pronombres en lugar de nombres, lo que creará confusión en las conversaciones), las escenas nocturnas, y el papel, que en forma de memorial, carta, nota y pliego serán fruto de la equivocación y el conflicto entre personajes y que, además, propicia la confusión entre el mismo público.

Por otro lado, mientras que la escenografía y elementos requeridos en la colaborada son sencillos (un poste, los diversos papeles, el cambio de luces...) y quizá lo más complejo que proponen Zorrilla y Guevara es el uso de espacios verticales o la visión de un degollado don Bernardo, en *La próspera* pero especialmente en *La adversa* los recursos precisados se presentan más complicados: escenas de música y canto, la lucha entre Lope y Leónido (que en la de consuno no se desarrolla sobre las tablas), Leónido herido y muerto en escena, o, en relación con las alteraciones de espacio y tiempo, cambios diversos de vestuario o escenografía más compleja, teniendo que representar un monte o la cabeza del protagonista en una estaca al final de la obra. Los colaboradores escogerán entre estos para adaptarlo a una puesta en escena más sencilla pero no por eso menos eficaz. Que la muerte de Collantes ocurra fuera de escena no resta dramatismo a la situación de don Lope si se descubre lo sucedido o a que se haya acusado injustamente a Urgel. Lo mismo ocurre con el intento de traición, que si bien en la obra de Mira ocurre de forma más desarrollada, la colaborada sigue escogiendo los elementos clave, como son el aviso al rey, la visita de Violante, la confesión de don Lope en un desesperado intento de salvar a su amigo, o la trágica muerte que se intenta detener, sin éxito, en un último momento.

#### CONCLUSIONES

Si bien la mayor extensión y, en consecuencia, el mayor desarrollo en Mira de Amescua propician una caída de Bernardo de Cabrera más lenta y, por lo tanto, más trágica (añadiendo el final de la tercera jornada, donde el espectador ya espera lo inevitable, con la cuenta atrás de dos horas hasta la ejecución de don Bernardo, la aparición de don Sancho y García o el verdugo), la colaborada, con elementos escogidos (como la despedida de don Bernardo y Lope o la confesión de este último del asesinato de Collantes) o introducidos (como el intento de detención de la ejecución demasiado tarde y la asistencia y visión por todos los personajes del final del protagonista) siguen otorgando los ingredientes necesarios para crear el impacto en el lector y el público.

Así, partiendo del mismo punto y con clara muestra de fundición, la colaborada realiza una especial selección de escenas, acciones y recursos que consiguen el dramatismo que la historia requiere, mientras no deja atrás el complejo entramado romántico ficcional, pero también histórico y político, y añade un punto extra de ligereza a partir de los carismáticos Galindo y Luján.

**Obras citadas***Artículos de revistas científicas*

- Martínez Carro, Elena, y Ulla Lorenzo, Alejandra. “Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales”. *Rilce* 35.3 (2019): 896-917.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. “Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes”. *Criticón* 108 (2010): 79-98.

*Libros*

- Mira de Amescua, Antonio. *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*. Edición de Antonio Serrano Agullo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- Mira de Amescua, Antonio. *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*. Edición de Antonio Serrano Agullo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- Stone Rambo, James. *An annotated critical edition of También tiene el sol menguante, by Luis Vélez de Guevara and Francisco de Rojas Zorrilla*, [tesis doctoral]. The University of New Mexico: Department of Modern and Classical Languages, 1972.
- Vélez de Guevara, Luis; Rojas Zorrilla, Francisco de. *También tiene el sol menguante*. Edición de Piedad Bolaños. Würzburg/Madrid: More Than Books/Clásicos Hispánicos, 2013.

*Capítulo o partes de libros colectivos o misceláneos*

- Álvarez Sellers, María Rosa. “Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: "El bruto de Babilonia" y "Caer para levantar"”. En Juan Matas Caballero coord. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. 139-147.
- Alviti, Roberta. “El proceso de escritura en colaboración. Sincronía y diacronía”. En Juan Matas Caballero coord. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. 15-27.
- Benvenuti, Anna. “Monstruos, perlas y estrellas: la leyenda de fray Juan Guarín en unas comedias áureas”. En Juan Matas Caballero coord. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. 69-78.
- Bolaños Donoso, Piedad. “*También tiene el sol menguante*: comedia áurea con gran fortuna en el siglo XVIII”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 169-184.
- . “En el subgénero de comedias de validos y privanzas: "También tiene el sol menguante", de tres ingenios”. En Juan Matas Caballero coord. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. 81-91.
- Cassol, Alessandro. “Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 185-196.
- Eiroa Rodríguez, Sofía. “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son las mujeres*”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello eds. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 121-132.

- García González, Almudena. "Rojas Zorrilla ante la historia de su tiempo". En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 621-632.
- González Cañal, Rafael. "Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración". En Olivia Navarro Martínez, Antonio Serrano Agulló coords. *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004. 29-44.
- . "Calderón y sus colaboradores". En Ignacio Arellano dir. congr. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*. Navarra: Universidad de Navarra, 2002, vol. 1. 541-554
- Julio, María Teresa. "Para acabar con el feminismo de Rojas: Una visión crítica a la crítica". En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello eds. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 311-326.
- Mackenzie, Ann, L. "Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with Specific Reference to *También la afrenta es veneno* (I. Vélez II. Coello III. Rojas Zorrilla)". En C. George Peale ed. *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*. Purdue University Monographs in Romance Languages, 1983, vol. 10. 182-202.
- Matas Caballero, Juan. "Técnicas y procedimientos dramáticos de Luis Vélez de Guevara en las comedias escritas en colaboración". En Emilia I. Deffis de Calvo, Jesús Pérez Magallón, Javier Vargas de Luna coords. *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones: Actas del XV Congreso de la AITENSO*. Canadá: Université Laval, 2013. 287-308.
- Símuni, Diego: "El amor en Rojas Zorrilla, ¿sentimiento o adorno de la acción?". En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 425-442.