ROJAS ZORRILLA Y LAS COMEDIAS ESCRITAS EN COLABORACIÓN

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
Universidad de Castilla-La Mancha

Cuando en 1622 Luis Belmonte Bermúdez y ocho ingenios más[1] se juntan para exaltar la figura de D. García Hurtado de Mendoza componiendo la comedia *Algunas hazañas del marqués de Cañete*, seguramente no eran conscientes de que estaban creando una fórmula de éxito y un método de trabajo que sería de gran rentabilidad para los dramaturgos de su generación y de las siguientes. En efecto, a partir de los años treinta, la técnica de hacer comedias en colaboración se convertirá en un método de creación corriente, hasta el punto de considerarse, junto con la tendencia a refundir comedias antiguas, como una de las características más definitorias de los autores pertenecientes a la generación de Calderón. Es verdad que algunos dramaturgos del ciclo de Lope también participaron de esta moda (el propio Lope que, junto con Pérez de Montalbán, escribió a toda prisa *La tercera orden de san Francisco* a instancias del autor Roque de Figueroa[2]), pero se puede decir que fueron los de la llamada escuela de Calderón los que generalizaron la costumbre de la colaboración a la hora de componer comedias. Sólo Luis Vélez de Guevara, discípulo de Lope, participa con asiduidad en esta modalidad, a pesar de pertenecer a la generación anterior.

En 1638 esta técnica se encontraba ya en pleno auge, ya que es frecuentemente satirizada, como, por ejemplo, en el «Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos», texto conservado en un manuscrito del que dio noticia Hannah E. Bergman, atribuyéndoselo además a Luis Vélez de Guevara:

Y entraron tres poetas pegados haciendo vna comedia por jornadas, y dijeron Apolo y las Musas:

---

[1]Colaboró Belmonte con Mira de Amescua, el conde del Basto, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro. Véase sobre esta obra el artículo de Germán Vega García-Luengos, «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», *Edad de Oro*, X, 1991, pp. 199-210.

[2]Así lo cuenta Juan Pérez de Montalbán en *Fama póstuma*... (1636), f.13 (*apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911, pp. 99-100 (en adelante, citaremos esta obra de manera abreviada: Cotarelo, *Rojas*). Puede consultarse este pasaje de la *Fama póstuma* en las *Obras sueltas*... de Lope de Vega, Madrid, Sancha, 1779, p. 52.

-Esta es poesía nefanda; quítenos esos poetas de delante y llévenlos a la Puerta de Alcalá[3].

Normalmente la colaboración se daba entre dos o tres dramaturgos, aunque hay varios casos de autoría múltiple: seis dramaturgos componen *El rey don Enrique el enfermo* o la *Colocación de San Isidro*, ocho participan en *La conquista de Toledo* y nueve ingenios en *La luna africana*[4].

No es extraño que la moda de componer comedias conjuntamente haciendo «pasos a escote», como señalaba irónicamente Quevedo aludiendo a Montalbán[5], surja en esa década de los treinta, precisamente en la década de esplendor de las fiestas cortesanas, entre las que ocupaba un papel principal los espectáculos teatrales.

Desde que en 1629 el Conde Duque de Olivares proyectara crear un lugar de ocio y divertimento en los jardines del Buen Retiro, el mundo teatral experimentará una agitación que afectará a todos sus estamentos. Así dramaturgos como Calderón o Rojas no cesarán de componer comedias apremiados por los autores de compañías que necesitaban nuevos títulos para un repertorio que se renovaba sin parar: la novedad era uno de los valores en alza. De esas prisas surge probablemente la necesidad de colaborar para generar nuevas obras con la rapidez que demandaba la escena, obras destinadas a un consumo inmediato. Para ello lo habitual era que se juntaran poetas que tenían vínculos de amistad entre sí, y así ocurre en el caso de Rojas, que colabora principalmente con sus amigos Pedro Calderón, Antonio Coello y Luis Vélez. También se reunían para hacer relaciones en común[6], para participar en certámenes o academias en particular en los festejos de 1637 y 1638-, o incluso para ese otro espectáculo efímero que eran las comedias de repente. Las anécdotas que nos cuenta Cotarelo sobre la comedia de repente representada por Calderón, Vélez y Moreto ante Felipe IV y su corte dan buena muestra de lo que podría dar de sí un espectáculo semejante[7].

---

[3]Hannah E. Bergman, «El 'Juicio final de todos los poetas muertos y vivos' (MS. inédito) y el Certamen poético de 1638», en *BRAE*, LV, 1975, pp. 551-610, p. 601.

[4]Cotarelo, *Rojas*, p. 100. Sobre *La luna africana* véase el trabajo de Mª Soledad Carrasco Urgoiti, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», en *Papeles de Son Armadans*, XCVI, 1964, pp. 255-298.

[5]*Apud* María Grazia Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università de Pisa, 1970, p. 7.

[6]Cita Abraham Madroñal la *Relación* del bautismo de la infanta Dominga Antonia María de 1635 compuesta por Cáncer, Solís y Juan Coello. Véase Abraham Madroñal Durán, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, 1996, pp. 329-346, p. 331, n. 5.

[7]Dicha comedia de repente tendría por argumento la *Creación del mundo* y debió ser representada por Vélez de Guevara en el papel del Padre Eterno, Calderón como Adán y el joven Moreto como Abel. En una escena en la que el Padre Eterno reprendía a Adán, le interrumpía éste diciendo:

ADÁN — Padre eterno de la luz,
¿por qué en mi mal perseveras?
PADRE ETERNO — Porque os comistes las peras;
y juro a Dios y a esta cruz
que os he de echar a galeras.

Una escena de amor entre Adán y Eva es interrumpida por Moreto en el papel de Abel «asomando la jeta por las cortinas de uno de los lados» en palabras de Cotarelo:

ADÁN — Eva, mi dulce placer,
carne de la carne mía...
EVA — Adán, mi bien y alegría...

Indudablemente las obras tenían que componerse en un plazo breve de tiempo, pero ello no suponía que tuvieran que trabajar juntos. Una vez elegido el tema -habitualmente algún argumento bien conocido-, dividido el trabajo -normalmente cada autor una jornada- y diseñado las líneas principales de la obra, podían escribir cada uno su parte simultáneamente. No obstante, Ann L. Mackenzie[8], a partir de manuscritos autógrafos conservados, ha demostrado cómo en la mayoría de los casos componen la obra «en estricta sucesión» y cada autor sigue en el punto en que lo deja el anterior. Aporta además el caso de la «Memoria de los ingenios / que se juntaron a hacer / esta comedia» de Pedro Rosete Niño en la que explica con todo detalle cómo los nueve ingenios que habían colaborado para componer *La mejor luna africana* habían procedido de una manera ordenada[9]. Lo más frecuente es que colaboren tres autores, escribiendo cada uno una jornada, como describe Cubillo de Aragón en un poema satírico titulado «Retrato de un poeta cómico»:

> Y si algo nuevo se encomienda al arte
> en tres ingenios nuevos se reparte,
> que como el poema consta de jornadas,
> para andarlas mejor ponen paradas.
> Corre la primer pluma a lo tudesco,
> entra luego la otra de refresco,
> corre veloz, y cuando está cansada,
> se arrima, y corre la tercer parada.
> Notable flor si la introdujo el mayo,
> ¿qué mucho que entre tres hagan un sayo?[10]

Que la técnica era bien conocida por todos y la cooperación entre los dramaturgos estrecha, se demuestra con un ejemplo del propio Rojas: cuando el gracioso Sabañón de *Sin honra no hay amistad* quiere enterarse de por qué sus dos amos se han levantado de madrugada y andan tristes y ensimismados pascando cada uno por un lado del jardín, les hace una serie de preguntas y, entre ellas, la siguiente: «¿Hacéis alguna comedia / entre los dos por jornadas?»[11]

Para urdir el enredo con mayor facilidad los dramaturgos acudían a temas y argumentos ya conocidos: asuntos históricos y legendarios, vidas de santos o comedias antiguas, que reescribían o refundían. También acuden como veremos a sucesos recientes y sensacionales bien conocidos por el público. Los propios escritores son conscientes de la rapidez y el descuido con el que trabajaban; como dice Jerónimo de Cáncer hablando de su comedia *San Isidro:*

ABEL Estos me quieren hacer.

Vid. Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1924. p. 183.

[8]Ann L. MacKenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, 1992, pp. 33-34.

[9]*Ibid.*, pp. 34-35. Cita también el caso de *El mejor par de los doce*, de Matos Fragoso y Moreto, en la que justo a la mitad del segundo acto señala el gracioso: «y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco.»

[10]Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las musas* (Madrid, 1654), p. 390. Cito a partir de la edición facsímil de Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971, modernizando la ortografía y la puntuación.

[11]En *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneira, 1861, p. 295bc (BAE, LIV).

Escribimos tres amigos
una comedia á un autor;
fué de un santo labrador
y... echamos por esos trigos[12].

Este sistema de colaborar para componer obras dramáticas es, pues, un producto eminentemente palaciego que se generaliza en la década de los treinta. En esa década Calderón parece ser el gran dominador de la escena, pero a su lado prospera y adquiere gran prestigio y notoriedad Francisco de Rojas Zorrilla. Ambos son los dramaturgos de moda, e incluso, como afirma Maria Grazia Profeti, fue «Rojas, más que Calderón, el triunfador de estos años, por lo menos en cuanto se refiere al ambiente palaciego»[13]. Desde su *Persiles y Segismunda* que estrenó en 1633, son al menos diecinueve las comedias que se representan de este ingenio toledano en el Salón del Alcázar o en el Buen Retiro, de las cuales cinco fueron escritas en colaboración con otros autores. Cuando el 4 de febrero de 1640 se inaugura el flamante Coliseo del Buen Retiro se elige precisamente una obra de Rojas: *Los bandos de Verona.* A su éxito en la escena hay que añadir su participación en las fiestas de 1637 y 1638 junto a sus amigos Vélez y Coello: en el certamen de 1637 actúa como fiscal[14] y es autor de la segunda parte del vejamen; también participa en el vejamen para el certamen de 1638, que no debió sentar muy bien, a juzgar por la noticia que corrió por Madrid días después:

24 de abril de 1638. Viernes. Este día sucedió la desgraciada muerte del poeta celebrado D. Francisco de Rojas, alevosamente, sin que se haya podido penetrar la causa del homicidio, si bien el sentimiento público ha sido general por su mocedad[15].

No fue para tanto, claro está, pues Rojas salió del apuro y continuó adquiriendo fama en la corte madrileña.

En las fiestas del Corpus de 1639 se representan por la compañía de Manuel Vallejo cuatro autos sacramentales: dos de Calderón, uno de Antonio Coello y el titulado *El Hércules* de Rojas Zorrilla. En 1640 comparte cartel con Calderón con dos autos sacramentales cada uno, según los *Avisos* de Pellicer: *El rico avariento* y *Las ferias de Madrid* son los autos que estrena Rojas[16]. Según el mismo cronista, el 2 de julio de ese mismo año se estrenaba en el estanque del Buen Retiro una comedia de Rojas, Solís y Calderón que no se ha podido identificar[17]. Ese mismo año también estrenó la comedia de Rojas titulada *Abrir el ojo*. Y en el Corpus de

[12]Cotarelo, *Rojas*, p. 101.

[13]Maria Grazia Profeti, «El ultimo Lope» en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro-Univ. de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39, p. 12.

[14]Además Rojas participó en uno de los apartados del certamen y consiguió el premio. Se trataba de componer un romance «que declare cuál estómago es más para envidiado, el que digiere grandes pesadumbres o grandes cenas». Véase A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI^e^ et XVII^e^ siècle*, Paris, 1878, p. 645.

[15]Cotarelo, *Rojas*, p. 61. Describe Cotarelo en esta obra, pp.43-63, estos festejos de la Corte española en 1637 y 1638.

[16]*Ibid.*, p. 71.

[17]*Ibid.*, p. 72.

1641 corrieron de nuevo a su cargo dos de los cuatro autos programados (los otros dos fueron de Mira y Vélez): *El sotillo de Madrid* y *El Sansón*[18]. No debe extrañar que en este año no aparezcan autos de Calderón, pues se hallaba como soldado en la guerra de Cataluña.

Pero la fama de Rojas no se agotó con su muerte y con el final de esa década de oro de la comedia española. Sus obras, ya fueran solamente suyas o en asociación con otros ingenios, no dejaron de representarse a lo largo del siglo XVII y tuvieron cierto éxito en los escenarios dieciochescos, como veremos a continuación.

No se le escapa a nadie el hecho de que no suelen coincidir las obras que hoy gozan del aprecio de la crítica y que forman parte del repertorio canónico del teatro áureo español, al menos en lo que concierne a los estudios literarios, con aquéllas que fueron apreciadas por los lectores y por el público de los teatros de los siglos XVIII y XIX. En este sentido, tomando como base la cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808) que recogen René Andioc y Mireille Coulon[19], podemos llegar a unas conclusiones sorprendentes. Destaca en primer lugar la ausencia en los repertorios teatrales del XVIII de las obras de Lope (al Fénix no le hubiera gustado nada un desprecio tal), del que sólo se salva *El mejor alcalde el rey*, que se programa 76 veces, si es que la representada es la suya y no la que de igual título compuso Antonio Martínez de Meneses. Ni una sola vez se llevó a escena el *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*, y una sola *El caballero de Olmedo*, sin que sepamos a ciencia cierta si es la suya o la de Monteser.

Mucho mejor representado está Calderón que mantiene su presencia en los teatros del siglo XVIII: *Afectos de amor y odio* (91 veces), *La dama duende* (67), *El secreto a voces* (67), *También hay duelo en las damas* (64) o incluso *La vida es sueño* (48). Pero curiosamente las obras más representadas son, sin duda, las de Moreto: *No puede ser el guardar a una mujer* (127), *El desdén con el desdén* (113) o *El parecido en la corte* (89); su frecuencia es incluso superior a autores dieciochescos como Zamora (*El hechizado por fuerza* (75) o Cañizares (*El dómine Lucas* (72), *El picarillo de España* (68), *El falso nuncio de Portugal* (60), etc.).

En esta estadística es curioso señalar cómo en la lista de obras más representadas aparece en segundo lugar, tras *No puede ser...* de Moreto, una obra de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, que fue llevada a los escenarios en 118 ocasiones entre 1708 y 1808.

Hay otro dato interesante que nos viene a confirmar cómo no todas las comedias en colaboración eran disparatadas: hay un nutrido grupo de ellas que fueron representadas con bastante asiduidad durante el siglo XVIII[20]. Del grupo de comedias en las que participa Rojas la más representada es *La lavandera de Nápoles* (85 veces) y después *La más hidalga hermosura* (48) y *El catalán Serrallonga* (40).

Pasemos ahora a analizar estas obras que Rojas escribe en colaboración con otros autores.

Poco a poco se va avanzando en la fijación del corpus dramático de Rojas Zorrilla, que no es tan amplio como pretendía Medel del Castillo en 1735 (81 comedias propias más las escri-

---

[18] *Ibid.*, pp. 79-80 y E. Cotarelo, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, *op. cit.*, pp. 263-264.

[19] René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

[20] *El príncipe perseguido y tirano de Moscovia*, de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses en 79 ocasiones, *Travesuras son valor, Sancho el Bueno y Sancho el Malo*, de tres ingenios 72 veces, *El mejor par de los doce*, de Moreto y Matos 48 veces, etc.

tas en colaboración y los autos sacramentales)[21]. No cabe duda de que la notoriedad adquirida por Rojas hizo que una y otra vez los impresores de finales del siglo XVII y del siglo XVIII utilizaran su nombre como reclamo a la hora de imprimir y vender comedias.

Todo esto hace que persistan todavía dudas sobre la autoría de muchas obras y que sigan apareciendo obras perdidas hasta hace bien poco como la *Numancia destruida*, que editó MacCurdy en 1977[22] o *Más vale maña que fuerza* de la que nos dio noticia Germán Vega García-Luengos en 1994[23].

También en el grupo de las comedias escritas por Rojas en colaboración con otros autores quedan todavía incógnitas por resolver. A las 10 comedias de este tipo que citaba La Barrera y Mesonero Romanos[24] añadió Cotarelo tres más en su fundamental trabajo de 1911 y, posteriormente, MacCurdy sumó otras dos en la última bibliografía del autor publicada hasta la fecha[25], alcanzando así un corpus de quince obras. Aún podríamos añadir la comedia no identificada en la que colaboraron Rojas, Solís y Calderón y que fue estrenada en 1640.

Con esto podemos afirmar que estamos ante uno de los autores que más se prodigó en la fórmula de las comedias en colaboración. Dejando aparte a Jerónimo de Cáncer, que es el cultivador por excelencia de esta modalidad, sólo Moreto con 16 obras o Martínez de Meneses con 12 alcanzan un número semejante de obras de autoría compartida.

En total son 13 los autores que colaboran con Rojas. Destacan, sobre todo, Antonio Coello (en seis ocasiones), Vélez de Guevara (en cinco obras) y Calderón de la Barca (cuatro veces). En tres ocasiones la comedia surgió de la colaboración con un solo escritor: *También tiene el sol menguante* con Vélez, *Los tres blasones de España* con Antonio Coello y *La trompeta del Juicio* con Gabriel del Corral. Es evidente que la sociedad literaria Rojas-Coello-Vélez es la más fructífera: juntos componen al menos tres obras. En el resto de las casos Rojas colabora con otros autores de forma ocasional.

Tampoco parece tener preferencia Rojas por escribir un acto u otro: en cuatro comedias compone el primer acto; en seis el segundo; y en siete el tercero. No ocurre así con otros autores como, por ejemplo, Vélez de Guevara, que parece tener cierta preferencia por el acto inicial, en opinión de MacKenzie, mostrando una mayor habilidad para el planteamiento y exposición que para los desenlaces[26].

---

[21] Francisco Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, ed. John M. Hill, New York, Paris, 1929 (extrait de *Revue Hispanique*, tome LXXV), pp. 193-196.

[22] Francisco de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, ed. Raymond R. MacCurdy, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977.

[23] Germán Vega García-Luengos, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», en *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78. De esta comedia se ha ocupado en su intervención en las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro: G. Vega García-Luengos, «*Más vale maña que fuerza*: los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1999*, en prensa.

[24] Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1860, 2 vols. (reed. facs. en Londres, Tamesis Books, 1968 y Madrid, Gredos, 1969); y Ramón de Mesonero Romanos en su edición de Rojas Zorrilla, BAE, LIV, *op. cit.*, pp. IX-X.

[25] Raymond L. MacCurdy, *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965 (Cuadernos Bibliográficos, XVIII).

[26] *Vid.* Ann L. MacKenzie, «Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with Specific Reference to *También la afrenta es veneno* (I. Vélez, II. Coello, III. Rojas Zorrilla)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*,

En cuanto a los argumentos, Rojas y sus colaboradores acuden a menudo a las fuentes históricas en busca de sucesos e historias que pudieran servir para urdir sus tramas, ya sea a la historia extranjera y legendaria (*El mejor amigo el muerto*, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* y *El monstruo de la fortuna*), o a la historia nacional (*También la afrenta es veneno*, *También tiene el sol menguante* y *La más hidalga hermosura*). Otro grupo de obras recurren a asuntos de tipo religioso: *El pleito del diablo con el cura de Madrilejos*, *El pleito del demonio con la Virgen*, *Los tres blasones de España*, *La trompeta del Juicio* y *La Baltasara*; otras acuden a argumentos clásicos, como *El robo de las Sabinas*, o caballerescos, como *El jardín de Falerina*. Lo más curioso es comprobar cómo los dramaturgos explotan también los sucesos recientes y sensacionales para facilitar la rápida elaboración de la trama y la fácil comprensión por parte del público: *El catalán Serrallonga*, *El bandolero Solposto*, o incluso de nuevo *La Baltasara* son buenos ejemplos de este tipo de asuntos.

De este grupo de comedias destacan aquéllas en las que participa Calderón. Una de ellas, quizá la que más difusión alcanzó, es *El monstruo de la fortuna; la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*[27] A pesar de la noticia de Fajardo en la que señala que la segunda jornada es de Vélez[28], parece más segura la atribución del segundo acto a Juan Pérez de Montalbán, que colaboraría en esta obra con Calderón, autor del primero, y con Rojas, que escribiría el tercero. Pero esto no es más que un primer tropiezo cuando nos adentramos en la enmarañada selva bibliográfica en la que se encuentran inmersas este tipo de obras. Con el mismo título de *El monstruo de la fortuna* se publicó una comedia en la *Parte séptima de comedias escogidas* (Madrid, 1654), atribuida también a tres ingenios, pero que coincide con la titulada *La reina Juana de Nápoles*, impresa en la *Sexta Parte* de Lope de Vega (Madrid, 1615), obra que trata de la misma reina pero en la que no interviene la famosa lavandera[29].

La que aquí nos interesa, la de Rojas y sus colaboradores, probablemente anterior a 1633[30], es una obra de carácter trágico que cuenta la rápida ascensión de Felipa Catanea, desde lavandera hasta convertirse en confidente y consejera de la reina de Nápoles, con la que trama el asesinato de su esposo el rey Andrés de Hungría. Resulta interesante la caracterización de la protagonista, un espíritu altivo y orgulloso a pesar de su origen humilde. Es significativa, sobre todo, la estrecha relación que se establece entre ambas mujeres, a pesar de la rivalidad que mantienen por el amor de Carlos. El final trágico se convierte, además, en un acto de generosidad y lealtad por parte de Felipa.

---

ed. de C. George Peale *et al.*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1983, pp. 182-202. En efecto, de las seis comedias en las que colabora con Rojas en cuatro es Vélez el que se encarga de la primera jornada.

[27]Véase el análisis que hace de esta comedia Ann L. MacKenzie en «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano. Londres 1973*, Berlín / Nueva York, Gualter de Gruyter, 1976, pp. 110-125.

[28]Medel del Castillo cita dos comedias distintas de igual título; La Barrera y Cejador también hablan de dos obras diferentes. Véase Ann L. MacKenzie, art. cit., pp. 110-111.

[29] Véase el análisis que de esta obra hace Marcella Trambaioli, «*La reina Juana de Nápoles*: un drama histórico-novelesco del primer Lope de Vega», en *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 181-195.

[30]Según apunta Cotarelo por una referencia en el acto I de *Del enemigo el primer consejo* de Tirso de Molina, incluida en su *Tercera parte...* con aprobación de 1633 (E. Cotarelo, *Ensayo...*, *op. cit.*, p. 147).

La historia procede de Pierre Mathieu que a su vez se inspiraba en un caso narrado por Boccaccio en el *De casibus virorum illustrium*. La obra de Mathieu había sido traducida y publicada en 1625 por Juan Pablo Mártir Rizo[31].

Una comedia titulada *El monstruo de la fortuna* fue representada en Madrid por la compañía de Pedro de la Rosa en noviembre de 1636 y en julio del año siguiente[32]. También consta una obra titulada *La lavandera de Italia* entre las que el autor Tomás Fernández quería representar en Sevilla en 1637[33].

La obra se publicó por primera vez en 1666 en la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas*... y se imprimió numerosas veces a lo largo del siglo XVIII (14 sueltas localizadas), buena muestra de la popularidad que alcanzó. Por si fuera poco, sabemos que fue llevada a escena en 85 ocasiones entre 1708-1808[34], más otras 25 entre 1809 y 1850[35]. Destaca especialmente la representación de la compañía de Manuel Martínez en el teatro de la Cruz el 23 de abril de 1784, que agradó tanto que se hizo sin interrupción hasta el 4 de mayo, cosa inusual. Participaba en la misma Antonia Máiquez, hermana del gran Isidoro Máiquez, y en el papel de reina otra gran actriz: Mª del Rosario Fernández, más conocida como La Tirana[36]. En el *Memorial Literario* del mes de mayo de 1784 hay un análisis y juicio de esta comedia con motivo de esta representación[37].

Otra obra en la que también colaboran Rojas y Calderón, en este caso junto a Luis Belmonte Bermúdez, es *El mejor amigo el muerto*. Difícil de resolver son también los problemas que plantea este título. Cotarelo trata de poner orden en la confusión generada por las distintas obras que llevan este título y concluye lo siguiente:

- Hay una obra titulada *D.Juan de Castro* de Lope de Vega en dos partes, que fue publicada en la *Parte 19* de sus obras.

- Una segunda obra a nombre de Belmonte, Rojas y Calderón se incluyó en la *Parte 9 de comedias escogidas*... (1657); ésta es la que publicó Hartzenbusch a nombre de Calderón (BAE XIV)[38].

- Posteriormente, se encontró un manuscrito autógrafo de estos tres autores de lo que parece una nueva redacción de esta obra. Hartzenbusch publicó esta versión como apéndice dentro del tomo IV de las obras de Lope (BAE LII)[39] y Astrana Marín la incluyó en las *Obras*

---

[31]Pierre Mathieu, *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea, la lavandera de Nápoles*, trad. de Juan Pablo Mártir Rizo, Madrid, Diego Flamenco, 1625 (BNM, R-24808).

[32]Véase N.D. Shergold y J.E. Varey, «Some early Calderón dates», en *BHS*, XXXVIII (1961), pp. 274-286.

[33]Véase J. Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.

[34]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 782.

[35]Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902. Recoge las carteleras de los teatro de Madrid correspondientes al período 1793-1819. Véase también Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las Comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.

[36]Cotarelo, *Isidoro Máiquez...*, *op. cit.*, pp. 17-18.

[37]También en *El Censor* de 1822 hay un análisis y juicio de esta obra escrito por Alberto Lista.

[38]*Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, (BAE, XIV), pp. 471-488.

[39]*Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando, 1918, (BAE, LII), pp. 559-582.

completas de Calderón en 1951[40]. Hartzenbusch señala atinadamente que la primera redacción de la obra, la publicada en la *Parte 9*, pudo ser compuesta por Luis Belmonte, en torno a 1610 y que quizá fue refundida por él mismo, junto con Rojas y Calderón, en torno a 1635, en lo que sería la versión definitiva.

- Hay que añadir a todo esto un manuscrito más que lleva una comedia del mismo título pero enteramente distinta y, en este caso, pertenece con toda seguridad a Rojas[41].

Nos interesa, pues, la obra hecha en colaboración que fue la que se estrenó en Palacio el 2 de febrero de 1636 por la compañía de Juan Martínez de los Ríos. También tenemos noticia de otra representación de esta obra el 28 de mayo de 1684 a cargo de la compañía de Manuel de Mosquera[42]. Durante el siglo XVIII una obra con el título de *El mejor amigo el muerto y devoción de las ánimas* se representó al menos en 16 ocasiones, siempre, salvo una vez, los días 1, 2 ó 3 de noviembre[43].

También contamos con un buen conjunto de sueltas: son 8 las conservadas, todas a partir de la versión impresa en la *Parte 9* (1657), es decir, de la primera versión de la obra.

También tuvo una difusión notable la obra titulada *La más hidalga hermosura*, compuesta por Juan de Zabaleta, Rojas y Calderón e impresa por primera vez en la *Parte 43 de comedias de diferentes autores* (1650). Se conservan seis sueltas impresas en el siglo XVIII. La autoría fue fijada por Cotarelo a partir de un manuscrito de su propiedad que hoy se conserva en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona[44].

Se trata de una obra de asunto histórico, muy alabada por el propio Cotarelo. Trata sobre la juventud de Fernán González, su prisión en Navarra y su posterior libertad gracias a la intervención Dª Sancha, que se fuga con él.

Sabemos que se representó en el cuarto de la Reina, en el Pardo, el 14 de enero de 1652, con el título de *La hidalga hermosura*[45]. Nos constan otras dos representaciones palaciegas a cargo de la compañía de Matías de Castro el 21 de junio de 1682 y el 10 de enero de 1683[46] y 48 representaciones más entre 1708 y 1808[47], destacando, en particular, las de los días 19 y 20 de mayo de 1784 en el teatro de la Cruz por la compañía de Manuel Martínez, en las que hacían los principales papeles María del Rosario Fernández, la Tirana, y Juan Ramos[48]. En el *Memorial Literario* del mes de mayo de 1784 hay reseña y juicio de esta obra[49].

La cuarta comedia en la que participa Calderón es *El jardín de Falerina*. En este caso el tercer colaborador es Antonio Coello. Se trata de una obra completamente diferente de la que

---

[40]En P. Calderón de la Barca, *Obras Completas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951, tomo I, pp. 1405-1442.

[41]BNM, ms. 15671.

[42]J.E. Varey y N.D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, (colec. «Fuentes para la historia del teatro en España», IX), p. 160.

[43]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 775.

[44]Cotarelo, *Rojas*, p. 177.

[45]J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 129.

[46]*Ibid.*, p. 154.

[47]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, pp. 769-770.

[48]Cotarelo, *Isidoro Máiquez.... op.cit.*, p. 178.

[49]Ada M. Coe, *op. cit.*

luego escribiría Calderón en dos jornadas y que tendría bastante éxito[50], lo cual pudo ser el motivo de la poca difusión de la obra escrita en colaboración con Rojas y Coello, que, sin embargo, fue estrenada en Palacio por la compañía de Juan Martínez de los Ríos el 17 de enero de 1636[51]. La obra se conserva en un único manuscrito, y no se llevó a la imprenta.

Esta comedia no carece de mérito y destaca especialmente por el uso de la tramoya y aparato escénico: monte, dragón, gigantes, incendio final, etc. Se trata de una comedia caballeresca que se desarrolla en torno al jardín encantado que preside la maga Selenisa en el que se acumulan todo tipo de efectos escénicos. Igualmente, resultan de interés las reminiscencias gongorinas, sobre todo en el primer acto de Antonio Coello, en el que se incluye una glosa del romance de Angélica y Medoro «En un pastoral albergue...» (II, f. 19r)[52]. Quizá lo más flojo de la obra sea el desenlace, demasiado rápido y simplista, que curiosamente corrió a cargo de Calderón.

Del resto de las comedias en colaboración en las que participa Rojas destaca el éxito de *El catalán Serrallonga*, en la que colaboró con Coello y Vélez de Guevara. Se trata de la historia del célebre bandido Juan Sala Serrallonga, labrador del pueblo de Carroz en el campo de Vich. Fueron famosas sus correrías desde 1621 hasta que en 1633 fue apresado y ajusticiado[53]. La obra se compuso, pues, muy a raíz de los hechos históricos y fue estrenada el 10 de enero de 1635 en Palacio por la compañía de Antonio de Prado[54]. Se siguió representando con éxito: el 31 de diciembre de 1679 la ponía en escena la compañía de Manuel Vallejo en el Buen Retiro[55] y entre 1708 y 1808, se documentan 40 representaciones[56]. También en la imprenta tuvo una gran difusión desde que se imprimió en la *Parte treinta de comedias famosas de diferentes autores* (Zaragoza, 1636): se incluye dos veces más en volúmenes colecticios y aparece en 20 impresiones sueltas, además de los cuatro manuscritos y las tres relaciones que se conservan.

Estos mismos autores se asociaron para componer *El robo de las Sabinas* que se puso en escena durante los famosos festejos del Buen Retiro el 24 de febrero de 1637, lunes de Carnaval, por la compañía de Tomás Fernández[57]. Varey y Shergold recogen una nueva representación con el título de *Las Sabinas* entre el 16 de febrero y el 5 de marzo de 1658 a cargo de la compañía de Pedro de la Rosa y otra más en Palacio por la compañía de Manuel Mosquera el

[50]La comedia de Calderón se representó ante Felipe IV en 1648 o a principios de 1649, según Cotarelo (*Rojas*, pp. 173-174). Varey y Shergold citan cuatro representaciones de esta obra entre 1686 y 1695 (*op. cit.*, p. 136); Andioc y Coulon recogen otras 17 representaciones durante el siglo XVIII (*op. cit.*, p. 742).

[51]Cotarelo, *Rojas*, p. 174.

[52]Este romance gongorino también aparece cantado en la comedia de Tirso *Quien habló pagó* y, más tarde, lo utiliza Calderón en el final de *La púrpura de la rosa* (1660); *vid.* la nota de Antonio Carreño en su edición de los *Romances* de Luis de Góngora, Madrid, Cátedra, 1982, p. 280-281.

[53]Sobre esta obra hay un trabajo de Adrien Roig, «Una manifestación de catalanofilia literaria: *El catalán Serrallonga*, comedia de tres ingenios», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1053-1066.

[54]Cotarelo, *Rojas*, p. 151.

[55]J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 218.

[56]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p.655. Ada M. Coe, *op.cit.*, p. 25, añade cuatro representaciones más en los años siguientes.

[57]Cotarelo, *Rojas*, p. 213.

9 de junio de 1685[58]. Andioc y Coulon citan 12 representaciones más en el siglo XVIII, aunque hay dudas, ya que en 1735 se estrenó en los Caños del Peral la obra de Juan de Agramont y Toledo titulada *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas* con la cual se puede confundir a partir de dicha fecha.

No tenemos datos del estreno de *La Baltasara*, comedia compuesta también por Vélez, Coello y Rojas. De nuevo se lleva a escena un suceso reciente: la vida de la célebre comedianta Baltasara de los Reyes, casada con el también actor Miguel Ruiz. Su crisis religiosa le llevó a abandonar su vida disipada de cómica y a retirarse a una ermita cercana a Cartagena. Resulta de gran interés para la historia teatral el primer acto, que transcurre íntegramente en el corral de la Olivera de Valencia durante una representación en la que actúa la propia Baltasara, versos que nos suministran numerosos datos sobre dicho corral y sobre su funcionamiento.

Parece que la obra ya estaba compuesta en 1634, según carta de Bernardo Monanni, secretario de la embajada de Toscana[59]. No obstante, esta comedia no parece haber tenido demasiado éxito ni en los escenarios ni en la imprenta, aunque la insólita historia de Baltasara de los Reyes inspiró dos nuevas obras ya en el siglo XIX: *La Baltasara* de Miguel Agustín Príncipe, Antonio Gil de Zárate y Antonio García Gutiérrez (Madrid, 1852) y *La comedianta famosa* de Rafael García Santisteban (Madrid, 1874).

A la fecunda asociación literaria que crearon Vélez, Coello y Rojas se debe también la obra titulada *También la afrenta es veneno*. Obra de asunto histórico que dramatiza el curioso caso de Juan Lorenzo Acuña y su mujer Leonor de Meneses, de la que se encaprichó el rey Fernando de Portugal, arrebatándosela a su marido y casándose con ella en 1372. Los autores añaden una segunda parte a la historia cuando el Rey vuelve sobre sus pasos y devuelve a Leonor a Juan Lorenzo que murió de repente al no poder soportar tal afrenta.

Según Cotarelo[60], el tercer acto de Rojas es el mejor de la obra, sobre todo en ese final novedoso en el que el protagonista muere a causa del agravio sufrido. No obstante, hay problemas evidentes de unidad, sobre todo en la caracterización de la figura del rey, más dulcificado en el segundo acto, cuando trata de justificar su casamiento con Leonor, y más caprichoso y cruel en el tercer acto al repudiar a su esposa[61].

No tenemos noticias sobre la fecha de su composición ni sobre si se llegó a estrenar la obra en vida de Rojas. Sí sabemos que se llevó a escena 14 veces a lo largo del siglo XVIII[62]. Su impresión fue tardía (1697) y se conserva también en cinco sueltas dieciochescas.

Con el anciano Vélez aún colabora Rojas en la obra titulada *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante*, más conocida por la segunda parte del título, que fue llevada a la escena a finales de 1655, según reza la censura del manuscrito conservado, en la que se señala además que ya se había hecho varias veces y con grandes aplausos[63]. Después aparece en el

---

[58]J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, pp. 206-207.

[59]Shirley B. Whitaker, «*La Baltasara* in Performance, 1634-35: Reports from the Tuscan Embassy», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. de C. George Peale *et al.*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1983, pp. 203-206.

[60]Cotarelo, *Rojas*, p. 223.

[61]*Vid.* Ann L.Mackenzie, *La escuela de Calderón...*, *op. cit.*, pp. 41-42.

[62]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 855.

[63]BNM, ms. 15568 (Cotarelo *Rojas*, pp. 224-225).

repertorio del corral de la Cruz el 11 y el 17 de diciembre de 1673, puesta en escena por la compañía de Manuel Vallejo y en Palacio el 1 de febrero de 1685 por la compañía de Manuel Mosquera[64]. Trece veces más aparece representada entre 1708 y 1808[65].

Persisten problemas con su autoría. En el manuscrito 15568 de la BNM se atribuye a Rojas y Vélez, aunque luego sería impresa en 1666 en la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas* a nombre de tres ingenios. Hay otro manuscrito, con letra del siglo XVIII, del que descienden las dos sueltas conservadas, que aparece también a nombre de tres ingenios, aunque con otra letra se señala: «La nueva, la de Mota». Lo que varía es el tercer acto con lo que quizá estemos ante una refundición posterior hecha por Juan de la Hoz y Mota[66].

La obra trata de la historia de las desgracias de Bernardo de Cabrera, historia que ya había tratado Mira de Amescua en dos obras tituladas *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* y *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera.*

De nuevo con Vélez y en este caso con Mira de Amescua colabora Rojas en *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, de nuevo basada en un suceso ocurrido en 1607, según recogía una relación[67]. La fecha de composición de esta comedia ha tenido cierta controversia. Cotarelo, basándose en una alusión a la moda de los copetes, prohibida en 1639, la fecha en dicho año, alegando además que el príncipe Filiberto de Saboya, que aparece en la obra, había sido nombrado prior de las órdenes en 1638. Abraham Madroñal[68] ha precisado recientemente que la obra tuvo que ser necesariamente anterior a dicha fecha, probablemente en torno a 1632, corrigiendo el dato referente a Filiberto de Saboya, Gran Prior de la orden de San Juan, pero muerto en 1624. Desde luego, esta propuesta casaría mucho mejor con la colaboración de Mira, que en 1632 se retira a Guadix, con lo resulta extraño que años después haya colaborado en la composición de esta obra. Precisamente por esta razón Cotarelo terminaba rechazando la autoría de Mira de Amescua[69].

Mesonero Romanos opina que la jornada de Mira excede en calidad a las dos anteriores[70]. Lo que parece evidente es que en esta obra también se producen ciertos altibajos y ciertos cambios en la caracterización de los personajes entre los distintos actos: indudablemente en la segunda jornada, la de Rojas, la protagonista parece una mujer mucho más madura que en la primera de Vélez, además de no ser denominada como «la Rojela», apelativo que a Rojas no le debía hacer demasiada gracia.

---

[64]J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 223.

[65]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 664.

[66]En el índice de Medel del Castillo aparece por error: «Nota». García de la Huerta repite en su índice el mismo error.

[67]Véase la *Relación de vn caso raro, en que fueron expelidos de vna mujer casada muchos demonios en la villa de Madrilejos, a los 14 días del mes de octubre deste año pasado de 1607* escrita por el jesuita Luis de la Torre en 1608 (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 916).

[68]A. Madroñal Durán, art. cit., pp. 345-346.

[69]E. Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», en *BRAE*, XVII (1930), pp. 467-505, 611-58; XVIII (1931), pp. 7-90, véase la p. 85.

[70]R. de Mesonero Romanos, «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», BAE LIV, *op. cit.*, p. XI.

La obra fue representada en Palacio por la compañía de Simón Aguado el 3 de enero de 1686[71]. Andioc y Coulon recogen 15 representaciones en el siglo XVIII destacando entre ellas la que tuvo lugar el 13 de mayo de 1763 a cargo de la compañía de María Ladvenant[72].

Con Antonio Coello compuso Rojas la peregrina obra titulada *Los tres blasones de España*, que Cotarelo juzga primitiva debido al desarreglo y a la falta de unidad de la misma, aunque la fecha no está tan clara[73].

En efecto, el planteamiento de la obra es de lo más rebuscado y, en realidad, son tres dramas distintos, incluso con personajes diferentes. El denominador común de la misma es la aparición de los mártires de Calahorra Emeterio y Celedonio en tres épocas distintas de la historia de España, primero antes de nacer, luego en vida y, más tarde, una vez muertos. «Muy disparatada», como decía Cotarelo[74]. No obstante, quizá porque Rojas fue el autor de dos actos, el segundo y el tercero, la incluyó en la *Segunda parte...* de sus comedias publicada en 1645. Lógicamente no hubo «autor» de comedias que se atreviera a representar la obra.

Nos quedan por repasar cuatro comedias más que Rojas escribió colaborando de forma ocasional con otros autores más o menos cercanos a él. Por ejemplo, *El bandolero Solposto*, que compuso junto a Jerónimo Cáncer -quizá el autor que más se prodigó en las colaboraciones teatrales- y Pedro Rosete Niño. La obra fue publicada en la *Parte 32 de comedias escogidas...* (Madrid, 1669) y no tuvo éxito alguno, a juzgar por la falta de noticias sobre representaciones y por la ausencia de sueltas y de manuscritos. Cotarelo también es duro en su juicio sobre esta obra[75].

La escena se desarrolla en Setúbal y a lo largo de la obra se refleja la rivalidad entre portugueses y castellanos, no en vano estamos en vísperas de la rebelión de Portugal en 1640.

Con Gabriel del Corral, dramaturgo ocasional, compuso Rojas *La trompeta del Juicio*. No obstante, la autoría dista mucho de estar clara. En el catálogo de Medel se cita la obra a nombre de Rojas Zorrilla; también se conserva un manuscrito del siglo XVII en la BNM a nombre del mismo, aunque con el siguiente final:

> de dos poetas que os piden
> para entrambos solo un vitor.

Dado que en la *Parte 31 de comedias escogidas...* (Madrid, 1669) la obra se imprimió a nombre de Gabriel del Corral parece, pues, sensato atribuir la paternidad de la obra a ambos autores mientras no encontremos otros datos. Más difícil de precisar es qué parte de la obra escribió cada uno de ellos.

---

[71]J.E. Varey y N.D. Shergold, *op. cit.*, p. 90.

[72]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 815. Véase también Emilio Cotarelo y Mori, *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 158.

[73]A. Madroñal cita una curiosa alusión al guardainfante que podría retrasar la fecha de composición de la obra (art. cit., p. 338).

[74]Cotarelo, *Rojas*, p. 227. Discrepa de esta opinión Faio Franchi (en realidad el conde de la Roca) en su *Ragguaglio di Parnasso* publicado en las *Essequie poetiche... in morte del signor Lope de Vega*, en donde señalaba que la tenía por «Monstro di beltà» (*apud* A.L. MacKenzie, *La escuela de Calderón....*, *op. cit.*, p. 38).

[75]Cotarelo, *Rojas*, p. 143.

No coincido en este caso con el juicio favorable que el merece esta obra a Cotarelo[76], ya que la acción es deslavazada, con abundantes cultismos y giros gongorinos, que bien pudieran proceder de la pluma del poeta Gabriel del Corral.

De tres ingenios parece ser la obra titulada *El pleito del demonio con la Virgen*, a pesar de que Julián Paz[77] sospechaba que el manuscrito que se conserva en la BNM podría ser autógrafo de Rojas. La obra fue impresa en la *Parte sexta de comedias escogidas...* (Madrid, 1654) a nombre de tres ingenios sin identificar. Se trata del conocido tema del pacto con el diablo que en aquella época dramatizarían con mucho mejor gusto y con mucho más éxito Calderón en *El mágico prodigioso* o Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*. El juicio de Cotarelo es también muy duro, no sin razón:

> Es un verdadero disparate, sin lógica ni arte, ni casi sentido común. Todo á fin de probar que la devoción de la Virgen basta para perdonar los mayores crímenes[78].

No obstante, señala que la mejor jornada es la primera que es la que corresponde a Rojas.

Lógicamente la obra recurre a menudo al efecto de la magia, de gran rentabilidad escénica, como, por ejemplo, cuando el demonio regala dos anillos al criado que le permiten tomar la apariencia de otra persona o hacerse invisible.

Y cerramos este somero repaso a las comedias de varios autores en las que participa Rojas con la obra titulada *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* en la que el toledano colabora con dos dramaturgos poco conocidos y ocasionales como son Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa.

Sabemos que este obra se estrenó el 16 de septiembre de 1635 en Palacio por la compañía de Juan Martínez de los Ríos[79], pero sólo nos ha llegado a través del manuscrito 14997 de la BNM. Es enteramente diferente de la titulada *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* que se atribuye en ocasiones a su amigo Luis Vélez de Guevara y que se publicó en la *Parte 33 de varios autores* (Valencia, 1642) a nombre de Lope de Vega. Cotarelo opina con razón que la obra es efectivamente de Lope.

Una tercera obra que trata del mismo asunto es la titulada *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*, en la que colaboraron Juan de Matos, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Henríquez y que se incluyó en la *Parte 39 de comedias escogidas...* (Madrid, 1673). Esta obra es la que fue representada en el siglo XVIII en 13 ocasiones[80].

El asunto en los tres casos es semejante, aunque la de Rojas y ésta última coinciden en presentar la primera parte de la historia: la vida de Tamorlán hasta que vence al turco Bayaceto y le arrebata trono, encerrando al turco en una jaula. Curiosamente el encierro en la jaula es uno de los elementos que se repite en las tres obras.

---

[76]«Es muy notable esta comedia, al menos en sus dos primeros actos...» (Cotarelo, *Rojas*, pp. 257-258).

[77]A. Paz y Melia, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed. de Julián Paz, Madrid, Blass S.A. Tipográfica, 1934, p. 405.

[78]Cotarelo, *Rojas*, p. 255.

[79]Cotarelo, *Rojas*, p. 233.

[80]R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 872.

Una vez reseñadas estas quince obras, podemos concluir que el método de componer comedias en colaboración hizo fortuna a pesar de las dificultades que entrañaba. Según Ann L. MacKenzie «Calderón y sus seguidores no lograron componer en colaboración ninguna comedia de calidad excepcional»[81]. Es probable que su opinión sea acertada. No obstante, aunque muchas de estas comedias de autoría compartida fracasaron, hubo otras que fueron todo un éxito tanto en el momento de su composición como durante el siglo XVIII. En el caso de Rojas parece que las obras más acertadas son aquéllas que compuso con dramaturgos allegados, a los que le unía un vínculo de amistad.

Es curioso observar cómo Calderón se aprovechó a veces de estas comedias en las que había colaborado a modo de ensayo, para componer más tarde en solitario nuevas obras sobre los mismos asuntos, más cuidadas y depuradas. Así, por ejemplo, la comedia titulada *Polifemo y Circe* que compuso en 1630 con Mira de Amescua y Montalbán no es más que un primer bosquejo de *El mayor encanto amor* (1635); con Coello y Montalbán escribió *el privilegio de las mujeres*, aprovechándose después de esta comedia mediana para componer una mejor: *Las armas de la hermosura*; también aprovechó la débil comedia titulada *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, escrita en colaboración con Antonio Coello, para crear una de sus obras maestras, *La vida es sueño*[82]. No es extraño, pues, que se valiera también de *El jardín de Falerina*, cuya autoría compartió con Rojas y Antonio Coello, para componer una nueva en dos actos.

A pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica[83], es evidente que este método de composición que tanto agradó durante algunas décadas en la corte española es digno de estudio y análisis como una modalidad significativa del arte dramático de nuestro Siglo de Oro.

[81] Ann L. Mackenzie, *op. cit.*, p. 37.

[82] Véase el análisis que lleva a cabo A.E. Sloman, en *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*. Oxford. Dolphin, 1958, pp. 250-277.

[83] «L'absurde système de collaboration» en palabras de Paul Merimée, *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1983, p. 133, nota 64.