

Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua

Abraham Madroñal Durán
Seminario de Lexicografía, R.A.E.

JUSTIFICACIÓN

He elegido el tema de las comedias en colaboración porque me parece que no está demasiado analizado, a pesar de algunos magníficos estudios sobre comedias particulares que revisten esta forma y algún trabajo reciente¹. Creo que este tipo de obras merece una consideración más profunda, que monográficamente establezca sus circunstancias, habida cuenta de que algunas comedias de las que vamos a considerar cosecharon éxitos de representación equiparables a veces con las grandes creaciones individuales de nuestra escena.

Por otra parte, la especial significación que en estas piezas alcanzó Mira de Amescua me ha movido a plantear el caso concreto de un dramaturgo que normalmente componía obras individuales y se enfrentaba también a este experimento singular del teatro en colaboración.

DEFINICIÓN

La comedia escrita en colaboración de varios ingenios es un ejemplo típico de teatro de nuestra época áurea en el que la unión de varios dramaturgos producía obras de consumo inmediato no exentas de atractivos para un público que devoraba todas las novedades. Se trata de un producto de la época de Felipe IV, creo que no se puede hablar de comedias de este tipo aunque consideremos los casos de otras colaboraciones famosas en nuestra literatura como las de Hurtado de Toledo y Perálvarez de Ayllón o Micael de Carvajal;

1. El libro de Ann L. MacKenzie: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool University Press, 1992, supone una excepción importante en el estudio de las piezas de este tipo.

ni las colaboraciones o continuaciones de ciertos autores que encontraron o presumieron encontrar obras empezadas y las terminaron.

La comedia escrita en colaboración es una obra para la que se ponen de acuerdo varios autores y que se termina en un plazo muy breve de tiempo. Ejemplos ha habido muchos después de la época que tratamos, pensemos incluso en creaciones colectivas del teatro de nuestra época (como *El Fernando* o la creación de textos del teatro independiente), o en colaboraciones como las de los hermanos Álvarez Quintero o Machado, que se acercan también al modelo que nuestros dramaturgos áureos pusieron de moda en su época, aunque no se ajusten totalmente a las circunstancias que vamos a enumerar.

Las comedias en colaboración suponen el trabajo en común de varios autores, pero probablemente no el trabajar juntos. Parece evidente que la idea de componer una comedia de este tipo se le ocurría a un dramaturgo, presionado por diferentes causas², el cual convocaba a varios amigos dependiendo de la prisa del encargo y de otros factores. Yo creo que tal modo de componer lo inaugura Belmonte Bermúdez cuando en 1622 desea exaltar la figura de García Hurtado de Mendoza, pacificador del Arauco, de cuyo hijo había sido y era amigo desde su estancia en aquellas regiones. Fue Belmonte quien al parecer solicitó la colaboración a los diferentes dramaturgos y quien dirigió la puesta en escena de la obra (que se estrenó en las habitaciones reales y después ante el pueblo con gran aplauso), y también quien en el mismo año 1622 firmaba la dedicatoria del ejemplar impreso de la misma³.

FECHAS

Si tenemos en cuenta, además, que en 1623 Ruiz de Alarcón es el encargado de componer unas estancias a la venida del príncipe de Gales, y que Quevedo y otros arremetieron contra él porque –decían– se las habían compuesto al alimón doce ingenios de la época (la mayor parte de los cuales había colaborado en la comedia de la que estábamos hablando, *Algunas hazañas del Marqués de Cañete*, y también en las Justas de San Isidro del mismo año) creo que no es

2. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid, Revista de Archivos, 1911, p. 101, escribe que los dramaturgos acordaban entre sí «el orden y desarrollo de la pieza, se la repartían por actos, que trabajaban simultáneamente».

3. Véase el trabajo de Margarita Peña, «Las relaciones literarias de Belmonte Bermúdez y Ruiz de Alarcón a la luz de una comedia de tema épico», en *Homenaje a Hans Flasche*. Stuttgart, 1991, pp. 364-370.

difícil tender un puente entre ambos hechos y pensar que las comedias escritas en colaboración suponían una asociación de ingenios, similar a las que se daban en las frecuentes justas y academias de la época, que a veces con motivo de un acto y para probar sus fuerzas literarias se proponían un fin común⁴.

Esas uniones sirvieron para producir no sólo comedias, también relaciones versificadas como la que acabo de mencionar para conmemorar un acto significativo. Así, por ejemplo, en 1635 se unen Cáncer, Solís y don Juan Coello para escribir una *Relación* del bautismo de la infanta Dominga Antonia María⁵. Y hacia 1638 las uniones de ingenios para hacer comedias por jornadas eran algo tan habitual que se empezó a convertir en objeto de sátira. Así dice Luis Vélez:

Entraron tres poetas pegados haciendo vna comedia por jornadas, y dijeron Apolo y las Musas: -Esta es poesía nefanda; quítenos esos poetas de delante y lléuénlos a la Puerta de Alcalá⁶.

A partir de este momento escribir comedias en colaboración debió de ser del agrado del monarca y también del público en general, todos debían encontrar razones de regocijo particular en estos engendros dramáticos que atentaban directamente (si es que más se podía atentar) contra las unidades del teatro aristotélico. Los que se han ocupado de este asunto de las comedias en colaboración han destacado como factores desencadenantes de las mismas la prisa de autores de compañía, del propio Rey, también la oportunidad de tal o cual fecha; como señala Kurt Reichenberger, «aprovechar una corriente, una moda fugitiva o anticiparse a la pieza de la compañía competidora podía ser de interés vital» para encargar una comedia en colaboración⁷. No en vano alguno

4. Coinciden en ambos experimentos literarios, la comedia y las estancias, Mira de Amescua, Belmonte, Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Diego de Villegas y el propio Ruiz de Alarcón.

5. *Relación que trata del nacimiento, Bautismo y Acompañamiento de la Señora Infanta Dominga Antonia María...* Compuesta por D. Gerónimo de Cáncer, D. Antonio Solís y D. Juan Coello, ciegos de la luz de esta niña, en quintillas (Manuscrito de la BNM, apud Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 283).

6. H. E. Bergman, «El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos (Ms. inédito) y el Certamen poético de 1638, en *BRAE*, LV, 1975, p. 601.

7. «Ediciones críticas de textos dramáticos», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Madrid: Castalia, 1991, p. 418.

de estos productos superaron todas las expectativas en lo que a velocidad de creación se refiere, y así se sabe que la comedia titulada *La conquista de Toledo*, obra de ocho ingenios, fue escrita en tres horas⁸.

Todo eso es cierto, pero yo creo, con don Francisco López Estrada⁹, que además hay que contar con un factor importante como es el del gusto del propio público de las comedias, que sabía a lo que se enfrentaba cuando asistía a una de estas obras. Sin duda comedia en colaboración, comedia de repente y comedia burlesca están fuertemente unidas, según mi manera de ver, como aclara el siguiente texto de la época:

A 9 de julio [de 1625] el Marqués de Eliche y de Toral hizo una comedia en Palacio para festejar los años de la Reina, N[uestr]a S[eñor]a. Fue toda de chistes muy donosos. Compuso una jornada don Antonio de Mendoza, otra don Francisco de Quevedo y otra Matheo Montero, criado del Almirante¹⁰.

Comedia en colaboración y comedia de repente tienen muchas veces que ver con lo burlesco y tienen puntos en común: primero el aprecio que por ellas sentía Felipe IV, el cual –como ha referido Cotarelo en diversas ocasiones– gustaba de que los poetas compusieran obras de repente, a veces procedentes de asunto histórico ya conocido, y de que interpretaran ellos mismos los papeles, imitando así a la *commedia dell'arte*¹¹. Y, en efecto, escribe un autor de relaciones de sucesos históricos que el 11 de febrero de 1638 «hubo [...] comedia que hicieron los poetas, habiéndoles dado poco antes el tema de lo que había de tratar. Dicen que fue de las cosas más ingeniosas que se han visto»¹². La comedia era probablemente *La creación del mundo*, obra en la que actuaban Vélez, Calderón y Moreto con bastante gracia, a tenor de las anécdotas que nos han llegado sobre ella.

8. José Matía Rocamora, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Duque de Osuna e Infantado*. Madrid: Fortanet, 1882, p. 65. Lleva la signatura ms. 16586, letra del siglo XVII, según Paz y Melia.

9. «La recreación española de *El pastor Fido de Guarini* por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en *Varia bibliográfica. Homenaje a Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, 1988, pp. 419-425.

10. *Noticias de Madrid (1621-1627)*. Ed. de A. González Palencia. Madrid, 1942, p. 122.

11. Cotarelo, «Luis Vélez de Guevara y sus obras», *BRAE*, IV, 1917, p. 161.

12. Ms. BNM 2339, p. 162.

También Mira de Amescua tomaba parte en obras de este tipo, sabemos por Duque de Estrada que cuando estuvo en Italia participó con otros en la Academia que presidía en Nápoles el Conde de Lemos y que un día se puso en escena una comedia de repente con el tema de Eurídice y Orfeo¹³.

Y esta primera comedia que comentamos, *Algunas hazañas*, escrita entre ocho dramaturgos (entre los que figura nuestro autor) nos deja ver que la colaboración se solía establecer por vínculos de amistad. Los poetas que colaboran con otros lo hacen movidos por el compromiso y porque se entienden bien entre sí, no sólo desde el punto de vista artístico, por eso casi siempre suelen ser los mismos colaboradores los elegidos. Belmonte colabora muy a menudo con Martínez de Meneses, este último lo hace preferentemente con Cáncer y Rosete; Calderón con Rojas Zorrilla; Moreto con Matos Fragoso y Cáncer, etc.

El caso es que esta manera de componer debió de estar de moda por los años 30 ya, y así un ingenio italiano como Fabio Franchi en su *Ragguaglio di Parnasso* publicado en las *Essequie poetiche...in morte del signor Lope de Vega* se quejaba de estas uniones que no producían sino monstruos, si bien reconocía algunas excepciones también¹⁴. A partir de ahí escribir comedias en colaboración fue moda entre los dramaturgos de la generación de Calderón.

FACTORES DE SU ÉXITO

Suele señalarse como factor importante en este tipo de obras que los autores escogían argumentos, ya fueran de carácter histórico o de actualidad, conocidos por el público, el cual «suplía omisiones, falsedades, incongruencias en la manera de tratarlo»¹⁵. Muchas veces se dejan guiar por motivos edificantes, escogiendo la ejemplaridad de unos sucesos casi contemporáneos, estoy pensando en comedias como *La Baltasara*, escrita entre Rojas Zorrilla, Coello y Vélez de Guevara o *San Isidro*, producto de la colaboración entre Cáncer,

13. *Comentarios del desengañado de sí mismo*. Ed. introd. y notas de Henry Ettinghausen. Madrid: Castalia, 1982, pp. 193-195.

14. Véase su interesante comentario en las *Obras sueltas* de Lope, vol. XXI. Madrid, 1779, ff. 61-73.

15. Cotarelo, *Rojas Zorrilla*, p. 101, quien aporta además que así los autores no necesitaban urdir el enredo.

Rosete y otro, y de la cual se disculpaba uno de sus autores, el propio Cáncer, diciendo graciosamente:

Escribimos tres amigos
una comedia a un autor.
Fue de un santo labrador
y echamos por esos trigos¹⁶.

He dicho también que los sucesos sensacionales y recientes eran fuente de inspiración para otras comedias de este tipo, como ejemplo podemos considerar *El catalán Serrallonga*, de Coello, Rojas y Vélez. Comedia de carácter noticiero, escrita y representada muy cerca de los hechos que cuenta¹⁷.

CARACTERÍSTICAS

La comedia en colaboración supone un ambiente cortesano, más bien palaciego diría, sus autores tienen que ver en general con la servidumbre del Rey o de algún gran señor aficionado a representar comedias en su casa. Su inicio podemos situarlo al principio de los años 20, su apogeo a partir de la década de los 30, su declive con el del reinado del rey poeta y su fin cuando acaba el teatro barroco en los albores del siglo XVIII. Todavía al final del XVII se siguen escribiendo obras de este tipo por lo autores de moda: Lanini, Bances Candamo, Hoz y Mota, etc.

AUTORES

Entre ellos podemos diferenciar los que las componen en varios grupos:

1. Autores que sólo escriben comedias en colaboración y esporádicamente alguna individual, por ejemplo Cáncer.
2. Autores que componen comedias en colaboración e individuales indistintamente, como Martínez (doce en colaboración, trece individuales),

16. *Vejámenes literarios* publicados por El bachiller Mantuano. Madrid, 1909, p. 31.

17. Véase el trabajo de Adrien Roig, «Une manifestation de catalanophilie littéraire: *El catalán Serrallonga*, comedia de tres ingenios», en *MCV*, 26, 1990, pp. 153-170.

Belmonte, Moreto (al menos dieciséis obras en colaboración de un total cercano a setenta), Juan Vélez (seis en colaboración, cuatro individuales).

3. Autores de comedias individuales que esporádicamente se prestan a escribir alguna en colaboración. Sería el caso de Calderón¹⁸ y, también, de Mira de Amescua, etc.

Quevedo se refirió en la *Perinola* a que Montalbán empezó a ser conocido por el sistema de «media cum limpio» para escribir «pasos a escote»¹⁹, que –como se sabe– alude a la facilidad para juntarse con otros dramaturgos. El propio Montalbán nos ha dejado un documento precioso para enteneder el apremio de los autores de comedias. Dice así el discípulo de Lope:

Hallóse en Madrid Roque de Figueroa, autor de Comedia, tan falto dellas que está el Corral de la Cruz cerrado, siendo por Carnestolendas, y fue tanta su diligencia que Lope y yo nos juntamos para escribirle a toda prisa una que fue la *Tercera orden de San Francisco*, en que Arias representó la figura del Santo con la mayor verdad que jamás se ha visto. Cupo a Lope la primera jornada y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartióse la tercera a ocho hojas cada uno²⁰.

A Montalbán le interesa destacar la rapidez con que Lope sale del paso, pero también que podía responder a la moda de componer comedias de consuno, cuando se lo pedía la ocasión, él que era capaz de escribir en horas veinticuatro una obra.

CASOS PARTICULARES

Será conveniente que planteemos algunos casos particulares que vayan definiendo la temática y la especial configuración de estas obras y sirvan para abrir el camino hasta las que compuso Mira.

18. A Calderón se le atribuyen al menos ocho comedias escritas en colaboración, que ocupan dos períodos muy delimitados de su producción: 1630-35 y 1650-53, según Hilbom.

19. «¿Es uno que fue muchos años retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba, hasta que dio en escribir medio con limpio (poeta de la calle de los Negros) juntándose con otros para hacer pasos a escote?», cit. por María Grazia Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Università de Pisa, 1970, p. 7.

20. *Fama póstuma*, en *Obras sueltas*, XX. Madrid: Sancha, 1779, p. 52.

Es muy frecuente que los dramaturgos se basen en obras anteriores y escojan aquellos detalles que más llaman su atención. Así en *El hidalgo de la Mancha*, por ejemplo, obra de Matos, Diamante y Juan Vélez, cada dramaturgo parece interesarse por una característica de los personajes, previamente literaturizados y conocidos tanto por autores como por el público. Así Sancho en la segunda jornada utiliza múltiples refranes en su parlamento, pero no en la primera ni en la tercera; además Sancho en la tercera jornada utiliza la prevaricación y de vez en cuando se permite tutear a su amo, cosa que no ocurre en las jornadas primeras. De la segunda a la tercera jornada hay un salto absurdo de lugar, pues se pasa de una casa del Toboso a una venta donde ocurre el retablo de Maese Pedro, sin duda porque lo que da cierta unidad a la comedia es el enredo amoroso de dos caballeros que quieren a dos damas sin aclarar exactamente a cuál, pero cada dramaturgo ha escogido algunos episodios del *Quijote* que ambientan esa acción principal y convierten a la comedia en algo de heterogeneidad difícilmente superable²¹.

Una de las comedias en colaboración que gozó de más constante popularidad fue sin duda *La luna africana*, comedia morisca de nueve ingenios escrita antes de 1643. Es una comedia cortesana y palaciega, como aclara su estudiosa Soledad Carrasco Urgoiti, en la que hay bastantes versos de relleno, como ejercicios de Academia, que completan el argumento basado en la obra de Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada* (incluso, sugiere la estudiosa, un romance de Vélez podía muy bien estar ya escrito previamente y que lo entregara para colaborar en la alabanza a Isabel de Borbón). Entre todos los colaboradores había desde luego lazos de amistad, pues eran miembros de las mismas Academias, y es sabido que Vélez dirigía las representaciones palaciegas por esas fechas y que al rey le gustaba concitar la presencia de dramaturgos que compusieran de repente comedias, preferentemente burlescas. Sin embargo, concluye la estudiosa, en la comedia hay mayor cohesión que en las piezas de tres ingenios²².

Otras veces son los sucesos espectaculares los que consiguen el aunar esfuerzos para componer una comedia. *EL catalán Serrallonga*, comedia de mucho éxito también según el número de ediciones que mereció, es de 1634 y

21. Véase la ed. de Manuel García Martín. Salamanca: Universidad, 1982.

22. M^a Soledad Carrasco Urgoiti, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», en *Papeles de Son Armadans*, XCVI, 1964, pp. 255 a 298.

producto de la colaboración entre Coello, Rojas y Luis Vélez; escenifica la vida bandolera de este curioso personaje célebre, que robaba mujeres y fue ahorcado sólo dos años antes de que la pieza se pusiera en escena, lo cual da idea de lo importante que era el escenificar cerca de los acontecimientos que se contaban, como si se tratase de comedias noticiosas. La diferencia de matiz que se aprecia en ella la ha puesto de manifiesto Adrien Roig al señalar que la jornada correspondiente a Rojas eleva la generosidad hacia Castilla, mientras que en la de Vélez apenas si se incorporan textos en catalán. Similar en cuanto al tema central es *El bandido Solposto*, de Cáncer, Rosete y el mismo Rojas, donde igualmente muere el bandido por los disparos del Corregidor. En ella la venganza está mal preparada y se anuncian enredos como el de Violante, que luego se queda sin desarrollo dramático, quizá por el simple olvido del nuevo autor de la jornada.

El caso de *La Baltasara*, comedia de Vélez, Coello y Rojas, es singular porque mereció otra reelaboración en el siglo XIX y también por tres autores; cuenta la curiosa historia de Baltasara de los Reyes, actriz de la segunda decena del XVII que se hizo ermitaña en Cartagena abandonando su vida disoluta de cómica. La obra barroca presenta en su primera jornada una comedia en miniatura, de existencia casi independiente²³. Un caso similar de actualidad de un personaje femenino es el que plantea *El monstruo de la fortuna* (producto de Calderón, Montalbán y Rojas), que cuenta la historia de la famosa lavandera de Nápoles y su privanza con la reina Juana, su complicidad en la muerte del rey y su posterior muerte. Tomaron los datos los dramaturgos de una traducción de un libro francés hecha por Mártir Rizo.

También los casos de parodia basados en comedias de tema épico o legendario son dignos de tener en cuenta: así *Los siete infantes de Lara* (de Cáncer y Juan Vélez) se basa en textos anteriores de distintos autores como Lope o Matos²⁴; *La restauración de España* (de Monteser, Solís y Silva) de 1655, citada por Barrionuevo, no es sino *La renegada de Valladolid*, según demuestra Serralta, que deforma a lo burlesco otra comedia así titulada de Belmonte, Martínez y Moreto²⁵; *La más constante mujer* (de Maldonado, La

23. Alberto Castilla: «Seis autores en busca de una actriz: la Baltasara», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 1986, t. I, p. 367.

24. Crespo Matellán, p. 22.

25. *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tempa popular*. Toulouse: Université, 1970.

Dueña y Cifuentes, de 1659), parece que se escribió para competir con otra de Villaizán; *El hamete de Toledo* (de Belmonte y Martínez) se basa en la homónima del Fénix.

Otras comedias hubo de temática diferente, como el asunto clásico que tratan obras como *El robo de las sabinas* (Rojas, D. Juan y D. Antonio Coello), que se representó en 1637 en el Retiro. También la historia extranjera concitó la colaboración de diversos ingenios, por ejemplo en *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* (de Rojas, Vélez y Antonio Coello), de 1635; *El mejor amigo el muerto* (de Belmonte, Rojas y Calderón) trata de historia de Inglaterra; *Los yerros de naturaleza y aciertos de la Fortuna* (de 1634, producto de D. Antonio Coello y Calderón) pone sobre las tablas los problemas de sucesión en Polonia y evidencia, además de las buenas relaciones entre sus autores, la diferente calidad entre los colaboradores, pues la parte de Calderón es mucho más poética, como ha señalado el estudioso Northup²⁶.

Obras anteriores de literatura extranjera siguen convocando la presencia de varios ingenio, como es el caso de la comedia de Calderón, Coello y Solís es *El pastor Fido*, un caso en que los tres autores se las ingenian para convertir en obra «de acción y rápido movimiento», como ha dicho Valbuena Briones²⁷, lo que era una tragicomedia de base humanística, reduciendo su número de personajes e introduciendo, además, un gracioso, del que carecía la obra original²⁸.

De la misma manera los asuntos religiosos se prestaron a la colaboración de ingenios, aunque con regular fortuna, según las palabras de Cáncer arriba reproducidas. Así *Los tres blasones de España victoriosos mártires de Calahorra Emeterio y Celedonio* de Antonio Coello y Rojas (la dos últimas jornadas) es pieza disparatada según Cotarelo, que atribuía a algún peccadillo de juventud de uno y otro autor (p. 228), y sin embargo quizá no advirtió el erudito que la alusión al guardainfante permite situar la pieza en fechas en las que los dramaturgos ya había dado a la escena obras importantes. Presenta la

26. George Tyler Northup: «*Los yerros de naturaleza y aciertos de la Fortuna*, by D. Antonio Coello and don Pedro Calderón de la Barca», *The Romanic Review* I, 1910, pp. 411-425.

27. «Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini», *BHS*, LXX, 1993, p. 171.

28. F. López Estrada: «La recreación española de *El pastor Fido* de Guarini por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca», en *Varia bibliográfica. Homenaje a Simón Díaz*. Kassel: Reichenberger, 419-429.

curiosa particularidad de que en cada jornada hay personajes y acciones diferentes, y solo tiene leve relación por el hecho de relatar la victoria de los dos mártires antes, durante y después de su vida. Y aunque de Rosete Niño se decía en un vejamen burlesco que había escrito *San Isidro* con otros, una obra tan mala «que no se ha escrito en los infiernos»²⁹, incluso los detractores de este tipo de teatro reconocían aciertos indudables, como es el caso del citado Fabio Franchi, que en su *Ragguaglio di Parnasso*³⁰, admitía que *Los tres blasones de España*, era monstruo de belleza, una excepción entre este tipo de obras, que, según él, más parecían «conjuración» que comedia.

MIRA DE AMESCUA

En la antología que publicó Josef Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, se recoge un poema de Mira muy interesante por su relación con las obras en colaboración, que se titula «Décimas satíricas a un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios» (con lo que, como es evidente, quiere aludir a Ruiz de Alarcón) y cuyo texto dice así:

Alarcón, Mendoza, Hurtado,
don Juan Ruiz, ya sabéis
que la mitad me debéis
del dinero que os han dado,
porque soy el que ha inventado
el componer de consuno.
No pienso daros ninguno
si las leyes son iguales
esa cuenta no es muy diestra;
pues cada comedia vuestra
nos saliera a doce reales³¹.

29. *Vejámenes literarios*, cit. p. 21.

30. Essequie poetiche ovvero lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega (*Obras sueltas*, cit., f. 67).

31. *Poesías varias de grandes ingenios españoles* recogidas por Josef Alfay. Ed. y notas de J[osé M[anuel] B[ilecua]. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1946, pp. 82-83.

Alude, como sabemos, al *Elogio descriptivo a las fiestas de 1623*³², publicado por Juan Ruiz de Alarcón y que mereció una décima satírica de Quevedo³³. Pero lo que más nos interesa ahora es señalar esos versos que dicen «soy el que ha inventado / el componer de consuno». Evidentemente está aludiendo a la colaboración entre varios poetas y muy bien puede referirse a la dramática, especialmente a la comedia *Algunas hazañas del marqués de Cañete*, en la cual Mira toma parte el primero.

No quiero entrar en razones de primogenitura, ni señalar con esto que Mira de Amescua sea el creador de esta forma de componer teatro, pero lo que sí es cierto es que le cabe una parte importante en la génesis de este tipo de obras. Ya he señalado que Mira pertenece a ese grupo de autores que sólo escribían esporádicamente comedias en colaboración, a pesar de ello conocemos hoy cuatro piezas compuestas por nuestro dramaturgo siguiendo esta moda: *La manzana de la discordia y robo de Elena* (con don Guillén de Castro, quizá de 1623), *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* (con Vélez y Rojas Zorrilla, de fecha controvertida), *Polifemo y Circe* (con Montalbán y Calderón, de 1630) y la ya referida *Algunas hazañas de las muchas del marqués de Cañete* (que compuso junto a Belmonte, Ruiz de Alarcón, Vélez, don Fernando Ludueña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro, además del Conde del Basto, en el año 1622). Alguna de ellas además está afectada por ese grave problema de nuestro teatro áureo, el de la atribución disputada, me refiero al caso de *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*.

Aparte de ellas hay que considerar también dos comedias que sobre el mismo tema compuso Mira de Amescua, la *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* y su segunda parte, titulada *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. Si no se han escrito ríos de tinta sobre la autoría de estas obras, por lo menos arroyos sí para sugerir diferentes atribuciones y colaboraciones que de alguna forma han hecho referencia a Mira³⁴. Desde los trabajos de Blanca de los Ríos,

32. *Elogio descriptivo a las fiestas que su Majestad el Rey Filipo IV hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el Serenísimo Carlos Estuardo, príncipe de Inglaterra, y la Serenísima María de Austria, infanta de Castilla*. Madrid, 1623.

33. Publicada por Bleuca, *Poesías*, III, Madrid, Castalia, 1971, pp. 249-150.

34. Así M. Wilson, «*La próspera fortuna de don Álvaro de Luna: an outstanding work by M. de A.*», que sugiere la colaboración entre Tirso y Mira, fundándose en razones literarias.

Hartzenbusch o Fernández Guerra se vienen defendiendo (hipótesis hoy desechada) la autoría de Tirso de Molina, bien solo, bien en colaboración con Ruiz de Alarcón, Quevedo, y, lo que más nos interesa, con Mira de Amescua³⁵. Pero desde que Juliá Martínez dio cuenta del autógrafo de la *Segunda de don Álvaro* como también se ha titulado la segunda parte de estas comedias³⁶, creo que no se puede seguir objetando nada contra la autoría única de Mira de Amescua, aunque algunos críticos atrevidos lo hayan hecho, amparándose en razones de tipo estilístico³⁷.

La evidencia del autógrafo fechado en 1624 destruye cualquier sombra de duda, por mucho que la primera parte acabe con la fórmula «nuestras faltas perdonad», ya que tal fórmula de modestia era frecuentemente empleada por Mira para terminar sus obras, como bien ha demostrado Luigi de Filippo³⁸. *La próspera fortuna* promete una segunda parte, que es *La adversa fortuna*, y no se puede pensar que Mira continuó una comedia realizada de consuno entre él y Tirso, tanto más cuanto el mercedario no gozaba de buen lugar entre los dramaturgos cortesanos de 1624, que poco antes habían trazado la comedia *Algunas hazañas*.

Las cuatro comedias que efectivamente sabemos fueron compuestas por Mira siguiendo el sistema de la colaboración tienen poco en común: dos de ellas se refieren a la historia o mitología clásicas, otra a la historia americana y la cuarta a un suceso de interés reciente que tiene que ver con lo milagroso. En algunas le cabe a Mira componer toda una jornada (*El pleito, Polifemo*), en otras solamente una parte de esta (*Algunas hazañas*) y en la última no tenemos bien delimitada su aportación, si bien parece que se redujo a la jornada primera (*La manzana*). En cuanto a las fechas de producción, estas oscilarían entre 1622, fecha de la primera, y 1632, fecha en que Mira se marcha, como se sabe, de la corte y deja de componer teatro.

35. Recoge todas estas opiniones el estudio introductorio de Luigi de Filippo a su ed. de *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. Firenze, 1960.

36. «Rectificaciones bibliográficas: *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *RBN*, IV, 1943, pp. 147-150.

37. Por ejemplo S. L. Brown, «A Reconsideration of the Authorship of the Don Álvaro de Luna Plays», *Hispania*, LVII, 1974, pp. 422-427. Pero véase la respuesta que en el mismo medio obtuvo su hipótesis por parte de Cleeford Smith, «Authorship of Don Álvaro de Luna», *Hispania*, LIX, 1976, pp. 289-290.

38. Ed. cit., introd.

Llama la atención por el alto número de colaboradores *Algunas hazañas*, comedia de tema épico. Se ve claramente en la obra que los dramaturgos trabajaban con un plan preconcebido, muy probablemente en prosa, independientemente unos de otros, y que después ensamblarían las diferentes partes. Así, el pasaje que se debe al Conde de Basto es una especie de añadido que perfectamente sobraría, pues no hace progresar la acción y para lo único que sirve es para hacer una especie de genealogía y curriculum del marqués, que se repite después en la parte que corresponde a Belmonte, como repiten también Diego de Villegas y Guillén de Castro el parlamento de Gualeva contra Caupolicán.

En la parte correspondiente a Ruiz de Alarcón, principios de la segunda jornada, se dan algunas aceradas críticas contra las modas castellanas, que se oponen a las americanas para demostrar que estas las superan por estar más apegadas a la naturaleza. La parte que le corresponde a don Jacinto de Herrera, principios de la jornada siguiente, es como una comedia de magia en miniatura, donde aparecen indios que vuelan y pronostican la victoria castellana, donde los montes se hundan y emergen con ligereza sorprendente y donde las tormentas contribuyen a crear un clima apocalíptico. Sin embargo, quizá por inadvertencia, en esta parte aparecen personajes nuevos que tienen relevancia en la acción y que no se desarrollan después, como es el caso del maese de campo Reinoso, al que le cabe el honor de vencer a Caupolicán, sin que hubiera aparecido antes; de la misma manera el enredo amoroso entre Guacolda y Rebolledo, que traza don Fernando Ludueña, queda sin desarrollo posterior.

En el desenlace, que también le corresponde a Belmonte, los autores se olvidan de los graciosos Chilindrón y Coquín, que habían tenido un cómico contrapunto en la comedia; y es que a los autores, y a Belmonte en particular, lo que les interesaba era congraciarse con el alto personaje a que alude el título y sus descendientes, y también presentarlos adecuadamente a los ojos del monarca, pues la pieza sabemos que se representó primero en las habitaciones reales en 1622 y fue del agrado de Felipe IV. Belmonte fue quien dirigió la puesta en escena y quien pidió las colaboraciones, coordinando a los otros ingenios más en lo que se refiere a los panegíricos del personaje, como ha dicho Germán Vega, que en la estructuración eficaz de la comedia, que según el estudioso citado queda destripada entre otras cosas por la mucha palabrería y

el escamoteo de la acción dramática³⁹. Incluso parece que una causa más soterrada era también responder a una comedia de Lope y «cerrar filas [contra él], con quien Belmonte, según parece, andaba enemistado» en frase textual de la estudiosa Margarita Peña⁴⁰, que ha sido matizada después, ya que la comedia del Fénix parece muy anterior en fecha a la que nos ocupa⁴¹. Mira después colaboraría con Lope en el sabotaje del *Anticristo* de Alarcón, lo que demuestra lo endeble de las alianzas literarias.

Germán Vega ha demostrado que el esplendor con que la comedia se puso en escena, justamente un año después de la llegada al trono de Felipe IV, evidencia las ganas que tenía el descendiente del Marqués de Cañete de hacer valer sus méritos ante el monarca y recuperar el buen nombre que Ercilla había ocultado por enemistad. La comedia marcaría el punto más alto en la mitificación de don García, y también el final de un ciclo entero de obras dedicadas a ello.

En *Polifemo y Circe*, obra de 1630, que se debe a la colaboración de nuestro poeta con Montalbán y Calderón y que se tiene que relacionar necesariamente con obras anteriores y posteriores de ambos⁴², asistimos a un asunto mitológico: la historia de Ulises y Circe y, por otra parte, la de Acis y Galatea con el gigante Polifemo. En la comedia se aprecian importantes diferencias estilísticas, sobre todo en la jornada segunda (de Montalbán), en la que Polifemo hace gala de su amor por Galatea de una forma mucho más refinada y retórica. El personaje del gracioso Chitón, que tan buenas gracias prodiga en la jornada primera (de Mira), se queda prácticamente sin su función cómica en la segunda y sobre todo en la tercera, la de Calderón, en la que tampoco aparece el personaje de Turselino, de relativa importancia en la jornada segunda. Tampoco

39. «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.

40. «Las relaciones literarias de Belmonte Bermúdez y Ruíz de Alarcón a la luz de una comedia de tema épico», en *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, 1991, pp. 364-370.

41. Véase el trabajo de Germán Vega cit., p. 203, que indica que la obra de Lope hay que antedatarla y que supone la primera de toda una serie de comedias dedicadas al tema de la glorificación del Marqués.

42. Montalbán había compuesto un auto en 1628 titulado precisamente *Polifemo*, que tiene evidentes puntos de contacto con esta comedia; también Calderón escribirá después *El mayor encanto amor* (representada en 1635), cuyo origen parece estar en esta comedia. Glaser (*HR*, XXVIII, 1960, p. 105) aporta la cita de Quevedo que critica a Montalbán por haber convertido a Polifemo en el diablo y a Ulises en Cristo, en una especie de algarabía, que no alegoría.

desarrolla Calderón el posible motivo amoroso entre Ulises e Irene, ni entre Turselino y Tisbe, esbozados también en la segunda jornada y que podrían haber dado (sobre todo el primero) buen rendimiento dramático al expresar los celos entre Irene y Circe.

En cuanto a su métrica, la obra se parece a otras como *Los carboneros de Francia y Reina de Sevilla*, que se puede situar cronológicamente hacia ese año 1630⁴³.

Menos diferencias se aprecian, a mi juicio, en la tercera de las obras, *La manzana de la discordia y robo de Elena*, pieza en la que ni tan siquiera se puede delimitar qué corresponde a cada dramaturgo claramente, si bien Juliá Martínez señala que la primera jornada es de Mira y la tercera de Guillén de Castro, aunque basándose en siempre peligrosas razones estilísticas⁴⁴. La obra desarrolla –según indica su título– el tema de la historia de Paris, con motivos como la elección entre Juno, Palas y Venus, el rapto de Elena y la guerra entre griegos y troyanos, con la posterior destrucción de la ciudad de Troya.

Investigaciones más serias señalan la presencia de versos no muy usuales en las obras de Guillén de Castro en las tres jornadas⁴⁵, lo cual nos lleva a pensar que quizá fue Mira el que llevó el peso en la composición de la comedia, siendo ayudado por Castro en los tres actos, si bien de forma menos importante. La métrica parece situar la pieza en fecha cercana a 1620, su esquema de versificación es similar a obras como *El rico avariento*. No hay que olvidar que un entremés de Quevedo, *La polilla de Madrid*, fechado por Asensio cerca del año 1624⁴⁶, menciona justamente una comedia titulada *El robo de Elena* que es con toda probabilidad la que aquí nos ocupa⁴⁷. La última comedia, también conocida como *El cura de Madrideojos*⁴⁸, tuvo una extraordinaria fortuna de

43. Vem G. Williamsen, «The Versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and some comedias Attributed to him», en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, 1977, pp. 151-167.

44. *Obras* de Guillén de Castro, III, p. XXVIII.

45. Courtney Bruerton, «The Chronology of the "Comedias" of Guillén de Castro», en *HR*, XII, 1944, p. 142. También William E. Wilson, «A Note of Fifteen Plays Attributed to Guillén de Castro», *MLN*, 8, 1947, pp. 393-400.

46. *Itinerario del entremés*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1971, p. 220.

47. Véase las pp. 334-337 de la obra de Asensio cit.

48. He consultado las dos impresiones de la comedia: *Flor de las mejores doze comedias de los mayores ingenios de España* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1652), ff. 124-145 y *Doze comedias, las más grandiosas que hasta aora han salido*. (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653), ff. 295-338.

público incluso hasta principios del siglo XVIII, según documentan Varey y Shergold. Para Cotarelo este «desatino a la luz del arte»⁴⁹, como él la definía, se habría escrito hacia 1639 por la referencia que dice: «ya no se usan copetes». Como Cotarelo sabía que fueron prohibidos en 1639 concluía que tal debía de ser la fecha de la comedia, a lo cual añadía que Filiberto, prior de las Órdenes, a quien se alude en la comedia, tenía tal cargo desde 1638. Claro que, al situar la comedia en esas fechas, al erudito no le cuadraba que Mira fuera autor de la pieza, pues sabía que no se conocían obras suyas posteriores a 1632, y aunque primero se la adjudicaba a él⁵⁰, después concluía con ligereza sorprendente que serían Cáncer o Moreto los colaboradores y no el dramaturgo guadijeño⁵¹. Ahora bien, ni la referencia primera es segura ni la segunda cierta. Que se prohibieran los copetes en 1639 no significa que dejaran de usarse o que no se hubieran dejado de usar antes⁵²; por otra parte, Filiberto de Saboya, Gran Prior de San Juan, que mandaba la flota del Mediterráneo, volvió a España al morir Felipe III, fue nombrado virrey de Sicilia en 1621 y murió en 1624⁵³. Luego, por lo menos hasta que no tengamos más datos, no hay por qué suponer una fecha tan tardía ni hay que buscar otro autor para esta obra tan curiosa⁵⁴, puesto que su colaboración con Vélez y Rojas tampoco resulta problemática; sabemos

49. Spencer y Schevill en su *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, Berkeley, 1937, escriben sobre la obra «It is full of extravagant incidents and is loosely constructed» y apuntaban como posible razón: «it is work of collaboration» (p. 338). Ambos autores señalaban su deuda con una *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 padre jesuita Luis de la Torre en 1608 (Gallardo, *Ensayo*, I, col. 916).

50. *Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid: Revista de Archivos, 1911, pp. 207-208. En ese mismo lugar señala el erudito que la más curiosa de las jornadas es justamente la de Mira, aunque la mejor le parece la de Vélez.

51. «Mira de Amescua y su teatro», en *BRAE*, XVIII, 1931, p. 85. Se equivoca Cotarelo al señalar que solo consta la atribución en la impresión de 1653.

52. O que se siguieran usando más tarde: en 1641 en *El diablo cojuelo* aparece un lindo con guedejas y copetes (ed. 1910, p. 16); en ese mismo año León Pinelo en sus *Velos* escribe: «La guedeja riza o escaleril la que las damas oy usan, que saliendo desde la frente sube por encima del copete o moño» (f. 58). Barrionuevo publica una poesía entre 1641-43, que dice: «llega presurosa / sin reservar guedeja ni copete» (Escrit. Cast. XCV, p. 37). Todavía Moreto en *Lo que puede la aprehensión*, casi diez años después escribe: «Pasando el copete toda la calavera es pelada» (BAE XXXIX, p. 182c).

53. J. H. Elliot, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Trad. de Teófilo de Lozoya. 2ª ed., Barcelona, 1990, pp. 119-120.

54. A su fechación puede ayudar el verso que pronuncia Catalina encerrada en una bóveda: «¡Ay misera de mí, ay infelize!» (f. 322). *La vida es sueño* tiene, según Hilborn, una fecha aproximada de 1631-32.

que el segundo era ya en 1632 a decir de Montalbán «poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas»⁵⁵.

En ella encontramos también las particularidades de la comedia en colaboración: la protagonista de la obra, Catalina, ya no se llama en la segunda jornada con su apelativo «la Rojela», por evidente tono despectivo para su autor, don Francisco de Rojas; es una mujer mucho más madura que en la primera jornada, de Vélez. Lo que en esta era todo tramoya y vuelos continuados (no menos de tres suceden en la jornada, el último de los cuales sirve para cerrarla) ahora es técnica mucho más dramática (y así, por ejemplo, hay dudas y desmayos de gran efectismo). Y en la tercera jornada asistimos a una comedia en miniatura, pues se centra en el pleito y exorcismo del cura de Madridejos, universo cerrado y autosuficiente, que no necesita casi de las jornadas anteriores.

En cuanto a su métrica, la comedia parece corresponder al período tardío de la producción del autor, es similar a las piezas de finales de sus años de creación, según la clasificación de Williamsen⁵⁶.

CONCLUSIÓN

Con ella se cierra el número de obras que Mira compuso con otros ingenios, algo que, como hemos visto, probó en diferentes momentos de su vida. Las obras que produjo por este procedimiento, a pesar de todas sus particularidades, no desmerecen en relación con sus obras individuales y esperemos que la pronta edición de unas y otras con criterios actuales sirva en breve plazo para apoyar lo que aquí no es más que un adelanto.

55. *Para todos*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1632, f. 345vº.

56. No obstante, se aprecia un escaso porcentaje de quintillas (2'82 %), que corresponde a obras más tempranas.