

Las comedias colaboradas en escena

Collaborative Plays on Stage

María del Pilar Chouza-Calo

<https://orcid.org/0000-0001-9441-8747>
Central Michigan University
ESTADOS UNIDOS
chouz1m@cmich.edu

Elena Martínez Carro

<https://orcid.org/0000-0001-6414-1724>
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
ESPAÑA
elena.martinez@unir.net

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 89-104]

Recibido: 18-01-2024 / Aceptado: 04-03-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.08>

Resumen. Las comedias áureas colaboradas fueron una creación lúdica y de consumo que llevaron a cabo muchos de los dramaturgos del Siglo de Oro. El análisis de las mismas, su origen, así como sus ediciones, está siendo objeto de estudio en las últimas décadas. Sin embargo, la investigación sobre la puesta en escena de este tipo de comedias todavía no ha sido abordada de manera global con el fin de aportar datos cuantitativos sobre el número de obras mancomunadas que se representaron, el contexto en el que se llevaron a cabo, las principales compañías teatrales que actuaron y los lugares donde tuvieron mayor éxito. El estudio de estos datos permite un primer acercamiento al impacto que este tipo de comedias tuvieron en las tablas del siglo xvii.

Palabras clave. Teatro del Siglo de Oro; comedias colaboradas; representaciones; compañías teatrales; lugares de representación.

Este trabajo se inscribe dentro del proyecto I+D+i, «Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: El teatro escrito en colaboración en su contexto. Nuevos instrumentos de investigación» (PID2020-117749GB-C22).

Abstract. Plays written in collaboration were a playful and consumer creation carried out by many playwrights of the Golden Age. Their analysis, origin, as well as their editions, have been studied in recent decades. However, research on the staging of this type of comedias has not yet been addressed globally in order to provide quantitative data on the number of joint works that were represented, the context in which they were carried out, the main theater companies that performed them, and the places where they were most successful. The study of such data allows a first approach to the impact that this type of comedias had on the theater stage of the seventeenth century.

Keywords. Golden Age Theater; Collaborative plays; Performances; Theater companies; Places of performances.

INTRODUCCIÓN

La última década ha sido especialmente fructífera en el análisis de las comedias colaboradas que se desarrollaron como costumbre a partir del segundo tercio del siglo xvii y que representan un pequeño elenco, aunque significativo de 149 comedias, si se tiene en cuenta la globalidad del corpus teatral áureo. Recordemos que este número ha oscilado y continúa fluctuando debido a los análisis filológicos y estilométricos que se están llevando a cabo en los últimos años.

Desde la última catalogación de este tipo de comedias que realizó Alvití en el año 2006, recogiendo los datos de Mackenzie¹ y de Madroñal², más sus investigaciones sobre los manuscritos de estas obras, a la lista de 145 títulos³ se han añadido tres obras, *El privilegio de las mujeres o Los privilegios de las mujeres* como figura en el único testimonio conservado en una suelta a cargo de Rojas, Calderón y Antonio Coello⁴; *La muerte de Valdovinos* compuesta por Cáncer, Rojas y Vélez de Guevara⁵ y *El prodigio de Alemania* probablemente escrita entre Calderón y Antonio Coello⁶.

A pesar del análisis pormenorizado de estas obras y la edición de muchas de ellas, este tipo de comedias nos siguen planteando incógnitas y problemáticas —hasta ahora no resueltas— que solo desde distintas y nuevas perspectivas podemos llegar a entender y que son el objetivo de algunos de los actuales grupos de investigación.

1. Mackenzie, 1993.

2. Madroñal Durán, 1996.

3. Como se recordó en un reciente artículo que analizaba las relaciones entre los dramaturgos que intervinieron en las comedias colaboradas «del cómputo se ha eliminado *El más impropio verdugo* pues, de acuerdo con su editora Álvarez Brito, la comedia es solo de Rojas Zorrilla» (Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019, p. 902).

4. Vega García-Luengos, 2017, pp. 187-190.

5. Madroñal Durán, 2017, p. 55.

6. Vega García-Luengos, 2017, pp. 191-198.

Se ha discutido mucho sobre los posibles orígenes de las comedias colaboradas y sus antecedentes. Fue en 1636 cuando Montalbán publicó en la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio* una anécdota de indudable interés, y conocida por todos, que —según muchos de los investigadores que se han ocupado de este tipo de obras— bien pudo ser el origen de estas obras escritas entre varios dramaturgos:

Hallose en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, tan falto de ellas 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 repartiose la tercera a ocho hojas cada uno⁷.

El hecho que comenta Montalbán debió de surgir alrededor de 1627 y hace referencia a la única comedia que, según tenemos datada y así recoge Madroñal, Lope escribió en colaboración: *Los terceros de San Francisco*, pues como sabemos el Fénix no se avino a componer este tipo de obras que denostaba por ser: «Grande invención, solene disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo»⁸. En el momento actual se pone en duda que la obra —a la que hace referencia Montalbán— sea *Los terceros de San Francisco*, aspecto que ya señalaron Morley y Bruerton⁹. A la espera de los avances filológicos y estilométricos dejamos abierta esta posibilidad que —por otra parte— volvería a cambiar el corpus de las comedias colaboradas.

Podemos afirmar que las comedias mancomunadas surgieron entre 1619 y 1622¹⁰, pues según los datos de los que disponemos en la actualidad, en esta última fecha se escribió la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, de nueve ingenios entre los que figuran Mira de Amescua y Belmonte, aunque, posiblemente, en 1619 ya había surgido la colaboración de ambos que compusieron *El mártir de Madrid*. Sin embargo, habrá que esperar a 1630 para que la costumbre se afiance con la comedia colaborada *Polifemo y Circe* (Calderón, Mira de Amescua y Montalbán) y en 1631 con *Los terceros de San Francisco*, a la que hace alusión Montalbán.

La mayor parte de las investigaciones sobre la génesis de estas comedias mantenían la tesis de la premura del negocio teatral para atender a la demanda cada vez más creciente, pues partían de la famosa anécdota relatada al tiempo que daba solución al nacimiento de la nueva costumbre. La teoría fue consolidada por Cotarelo, quien afirmaba que «después de la muerte de Lope de Vega comenzó a ser frecuente el hecho de juntarse dos o tres autores dramáticos para componer una

7. Pérez de Montalbán, 2001, p. 33.

8. Lope de Vega, *Cartas completas*, II, pp. 142-143.

9. Morley y Bruerton, 1968, p. 566.

10. Roberta Alvití, 2006, pp. 14-15, recogiendo los estudios de Mackenzie, 1993, pp. 31-40 y de Madroñal Durán, 1996, pp. 330-333, concretó la cronología de la composición de las comedias colaboradas.

sola comedia»¹¹. Los investigadores posteriores siguieron este planteamiento avalado por el elenco de este tipo de obras, la mayoría de ellas divididas en tres actos o jornadas coincidentes con una triple autoría. De esta forma, tras una división inicial sobre una temática consensuada, cada dramaturgo podría trabajar —de manera autónoma y rápida— en su jornada, agilizando así el proceso de escritura. Este sistema permitía que se multiplicaran los dramaturgos en colaboración «hasta una doble o triple autoría: tres, seis y hasta nueve dramaturgos colaboraban en la composición de una comedia. Al repartir las jornadas, se lograba componer una pieza en un tiempo más reducido»¹².

Ann L. Mackenzie¹³ puso en duda esta hipótesis sobre el origen de las comedias colaboradas como remedio a la rápida demanda de los corrales de comedias al detectar que sus temáticas —mayoritariamente— se basaban en refundiciones de obras antiguas con argumentos conocidos por los dramaturgos —y público contemporáneo— y que estaban más cerca de un juego de ingenio ligado a las Academias que reunían a los dramaturgos del momento.

Por otro lado, el estudio de las fechas de composición de los manuscritos conservados que llevó a cabo Alvití, así como sus licencias de representación, vuelve a poner de manifiesto que la premura del negocio teatral no era tal pues, en algunos casos, transcurrían meses entre el final de composición de la comedia y la puesta en escena¹⁴. Como señalaba A. Madroñal al hablar del Lope último y de las comedias colaboradas: «no es la premura solamente el valor que determina la composición de este tipo de comedias: hay que aludir también a conceptos como el juego, la burla o el disparate para explicarse la proliferación de este tipo de obras desde el momento en que empieza a reinar Felipe IV»¹⁵.

ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE COMEDIAS COLABORADAS

Si bien es cierto que las investigaciones hasta el momento han demostrado que nos encontramos ante creaciones de carácter lúdico, creemos que la aportación de datos cuantitativos puede ayudar a avalar o no la teoría sobre las necesidades en torno al negocio teatral. ¿Puede afirmarse que fueron tan numerosas las representaciones de este tipo de comedias como para cubrir las insuficiencias de las compañías a falta de otras obras de único autor? ¿Realmente estas comedias tuvieron impacto en los corrales, en palacio y en los diversos lugares y se representaron en numerosas ocasiones? ¿Fueron para el público obras de referencia? Y, sobre todo, ¿qué perdurabilidad tuvieron? ¿Estuvieron presentes en las centurias posteriores? Estas son algunas de las preguntas que hemos tratado de analizar en este artículo, y que ha partido de un volcado de datos desde los principales catálogos sobre las

11. Cotarelo y Mori, 1911, p. 99.

12. Reichenberger, 1991, p. 418.

13. Mackenzie, 1993.

14. A este respecto pueden verse las censuras y licencias en los manuscritos teatrales que está estudiando Héctor Urzáiz Tortajada con su equipo en el proyecto CLEMIT: <http://www.clemit.es/index.php>.

15. Madroñal Durán, 2012, p. 163.

representaciones y las compañías que las llevaron a cabo, especialmente desde DICAT y CATCOM, aunque con las limitaciones propias de los datos que han llegado hasta nosotros.

De las 149 comedias colaboradas se han identificado 72 con representación documentada, repartidas entre 73 compañías. En total suman 411 representaciones, con un margen de error de un 0,07 por ciento. Estas se localizan en 392 lugares dentro y fuera de España, al contrario de los 12 restantes cuyo lugar se desconoce. En algunos casos también carecemos del nombre de la compañía que las llevó a las tablas, pero lo más destacable –de cara a una comparativa entre las comedias de un solo autor y las colaboradas– son las 411 representaciones –documentadas en DICAT y CATCOM– desde 1619 con una primera puesta en escena de *El mártir de Madrid* de Mira de Amescua, Luis Belmonte Bermúdez y un tercer autor desconocido¹⁶, hasta 1723 con *Las dos estrellas de Francia* de Manuel León Marchante y Diego Calleja.



Fig. 1. Número de representaciones de las comedias colaboradas y años en las que se representaron. Fuente: elaboración propia.

Aunque 1619 marca el inicio de la presencia de las comedias mancomunadas sobre los escenarios, no es hasta el segundo tercio del siglo xvii cuando se constata que estas comedias disfrutaron de su máximo esplendor en la escena. Precisamente entre 1674 y 1685 se registran un total de 72 representaciones, número que se incrementa considerablemente hasta 125 en los siguientes diez años, mientras que entre 1696 y 1707 desciende hasta 42. Teniendo en cuenta todas las representaciones documentadas desde 1619 a 1723, podemos confirmar que las comedias colaboradas tuvieron una perdurabilidad a lo largo de varias décadas, aunque adquieren una gran popularidad durante el período de 1685 a 1696.

16. Alvití, 2010.

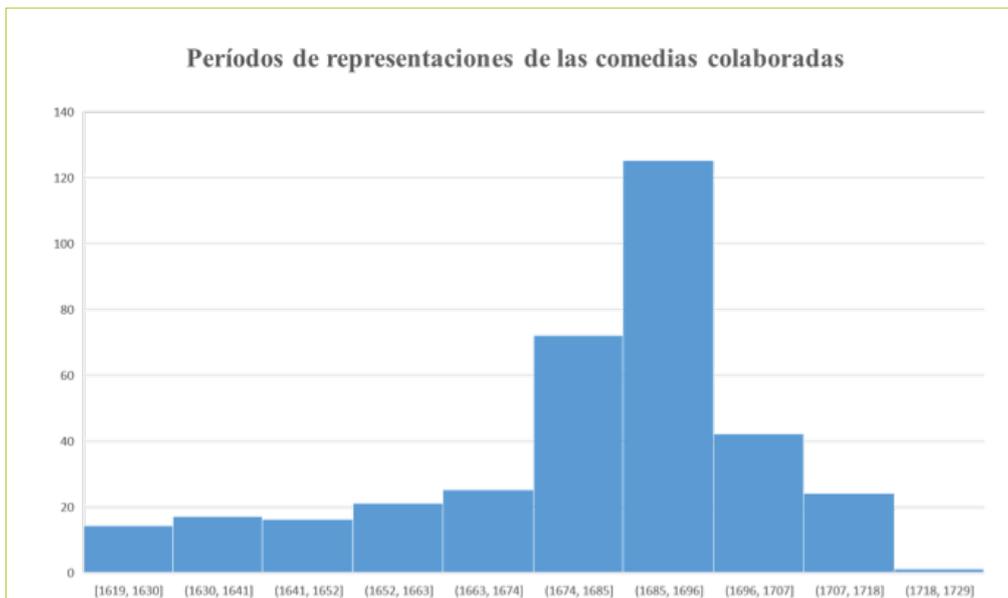


Fig. 2. Gráfico. Períodos de representación de las comedias colaboradas.
Fuente: elaboración propia

En cuanto al lugar de la puesta en escena de las comedias colaboradas, los datos apuntan a que más de 40 títulos vieron la luz sobre los escenarios madrileños. De las 114 representaciones, se documentan 72 en el Alcázar de Madrid, seguido del Coliseo del Buen Retiro con 20, y 22 en los corrales madrileños. Aunque la compañía de Martín de Mendoza recorre tanto las tablas del Alcázar de Madrid (2)¹⁷ como las del corral de Valencia (1), solo dos de los siete autores mantienen su actividad teatral exclusivamente fuera de Madrid, con una pequeña presencia en Zaragoza (2), Valencia (1) y León (1). Fue el público vallisoletano quien disfrutó de los títulos que formaban parte de las compañías de María Álvarez de Toledo (14) y Miguel de Castro (10). Entre las dos compañías comprendían un repertorio de 12 títulos, pero cabe recalcar que ambas mantuvieron una presencia en Valladolid en diferentes años con cuatro comedias: *La fingida Arcadia*, *El catalán Serrallonga* y *Bando de Barcelona*, *El monstruo de la fortuna* y *El príncipe perseguido*. Mientras María Álvarez de Toledo las representa entre 1688 y 1691, Miguel de Castro lleva a los escenarios *La fingida Arcadia* en 1693, y en 1695 las otras tres colaboradas.

Si bien estas comedias tuvieron un impacto en varios lugares, no solo en los corrales, sino también en palacios y en las calles de ciertas ciudades, es llamativo que el lugar donde más representaciones se contabilizan sea en Valladolid entre 1650 y 1723, con 173, y no en Madrid como sería de esperar, que solo cuenta con 160. Las 173 representaciones se reparten entre 170 en el Corral de Valladolid, 2 en Valladolid, y 1 en Rueda (Valladolid). De hecho, en la ciudad castellana se registran 88

17. En adelante los números en paréntesis indican el número de representaciones.

producciones de las colaboradas durante el período de máximo esplendor (1685-1696), un número alto en comparación a las 68 que se adjudican a los teatros en Madrid. No obstante, es en esta última ciudad donde se distribuyen las representaciones por múltiples escenarios entre 1619 y 1700, ya sean privados o públicos, entre los cuales se encuentran el Alcázar de Madrid, el Coliseo del Buen Retiro, el Corral de la Cruz, el Corral del Príncipe, el Palacio-Cuarto de la Reina y el Palacio del Pardo, así como en palacios particulares y en zonas de Madrid no identificadas, como son las calles y los corrales. Hasta en los pueblos de las afueras de Madrid se suma el interés por este tipo de comedias. En Valdemorillo (2) y Navalgamella (1) los espectadores gozaron de *Las vísperas sicilianas* en agosto de 1644, escrita en colaboración por tres ingenios, y puesta en escena por la compañía de Andrés de la Vega, apodado el Gran Turco, mientras que en Colmenar Viejo el autor Diego de Osorio de Velasco representó en junio de 1658 *La dama corregidor* de Sebastián de Villaviciosa y Juan de Zabaleta. Se desconoce el espacio en el que se escenificaron ambas comedias, pero para *La dama corregidor* consta una obligación fechada en Madrid el 21 de marzo de 1658, en la que Diego Osorio acordaba ir con «su compañía a Colmenar Viejo (Madrid) el domingo 23 de junio donde representarían, por la mañana, el auto sacramental que hubieran hecho en Madrid y, por la tarde, representarían la comedia *La dama corregidor*, con sus bailes y entremeses»¹⁸. Por otro lado, el contrato que Andrés de la Vega firmó el 9 de abril de 1644 con la Cofradía del Santísimo Sacramento de Valdemorillo (Madrid), figura el título *Las vísperas sicilianas*, por lo que se asume que pudo haber sido una de las tres comedias que el autor firma en el contrato de representación en Navalgamella para el 15 de agosto, día de la fiesta de Nuestra Señora de Agosto. Al día siguiente, día de San Roque, el Gran Turco llevaría su compañía a Valdemorillo, y estaría en la villa los días 16 y 17 agosto¹⁹. A pesar de los datos tan interesantes para entender la labor teatral en Valladolid y Madrid, estos se limitan a la documentación actual de la que disponemos. Nuevos documentos mostrarían lo relativo de estos datos.

A pesar de la presencia de estas compañías en algunos pueblos, todo ello indica claramente que el gusto por estas comedias provenía de los reales sitios madrileños, a diferencia de lo que sucede en Valladolid donde la producción teatral se centra principalmente en los corrales. Los datos revelan que lo mismo acontece en otras ciudades donde el espacio público se afianza como favorito en los corrales de Écija, Granada, León, Segovia, Sevilla, Toledo, Valencia, y Zaragoza, así como en el Patio Arcas de Lisboa, y al otro lado del océano, en el Tinglado de la Catedral en Lima, Perú y en la Ciudad de México. El interés por las comedias mancomunadas fuera de los escenarios hizo que incluso llegaran a Ourense de la mano de estudiantes y ciudadanos, y no de ninguna compañía teatral. Una serie de noticias

18. DICAT; CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>.

19. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>

documentadas dan fe de la presencia de las colaboradas durante el siglo XVIII en el Reino de Galicia. Estas noticias ofrecen juicios críticos que se hicieron en su momento sobre aspectos diversos de la puesta en escena, y el argumento, como también el ambiente en el que se escenificaron las obras. Si bien *El mejor par de los doce*²⁰ de Juan Matos Frago y Agustín Moreto se representó en un ambiente festivo para celebrar los festejos ourensanos de 1707 por el nacimiento del príncipe Luis Jacobo, diez años más tarde dos piezas de autoría colectiva, *El catalán Serrallonga* y *Bandos de Barcelona*, de Antonio Ochoa y Coello, Francisco Rojas Zorrilla, y Luis Vélez de Guevara, y *La fuerza del natural* de Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Velasco y Juan de Matos Frago, se escenificaron por estudiantes en un centro de enseñanza en el monasterio benedictino de San Esteban de Ribas de Sil en Ourense, que entre 1530 y 1875 fue Real Colegio de Artes²¹. Aunque estas representaciones no se contabilizan en este estudio, porque no estuvieron a cargo de ninguna compañía teatral profesional, sí ofrecen un dato significativo que permite reafirmar aún más la popularidad de estas piezas y, en particular, ofrecen una visión más sobre los diferentes públicos y espacios a los que llegaron las comedias de consuno.

También cabe recalcar que entre 1701 y 1723 se produce un clarísimo desvío en los lugares de representación, de acuerdo con los datos que proporcionan las bases de datos consultadas. Se documenta una última producción de *El Gran cardenal de España, fray Francisco Jiménez de Cisneros* de Juan Bautista Diamante, y Pedro Lanini Sagredo en un corral de Madrid en 1700, cuya compañía se desconoce. Entre 1697 y 1700 solo se registran 6 colaboradas representadas en los corrales y sitios reales madrileños, mientras que durante este período se anotan 22 en Valladolid. Asimismo, es revelador que entre 1701 y 1723 se anoten 46 funciones teatrales distribuidas entre los corrales vallisoletanos con 31, 14 en Valencia²² y 1 en Palencia fechada en 1718.

Por tanto, este tipo de teatro no solo gustaba al público de los corrales en general, sino muy en particular a los espectadores privilegiados del teatro que se hacía en palacio. En la corte también se deleitaban de otros productos curiosos de la dramaturgia áurea, como eran las comedias de repente, las burlescas o de disparates, las follas de entremeses, etc.²³

20. Cossío y Bustamante y Butrón y Mújica, *El clarín de la Fama y cítara de Apolo*.

21. González Montañés recoge esta información en la base de datos *Teatro y espectáculos en Galicia, de los orígenes a 1670*: <http://representaciones.teatroengalicia.es>, fichas 291 y 283.

22. Este número se registra entre 1623-1717.

23. Madroñal Durán, 2012, p. 164.

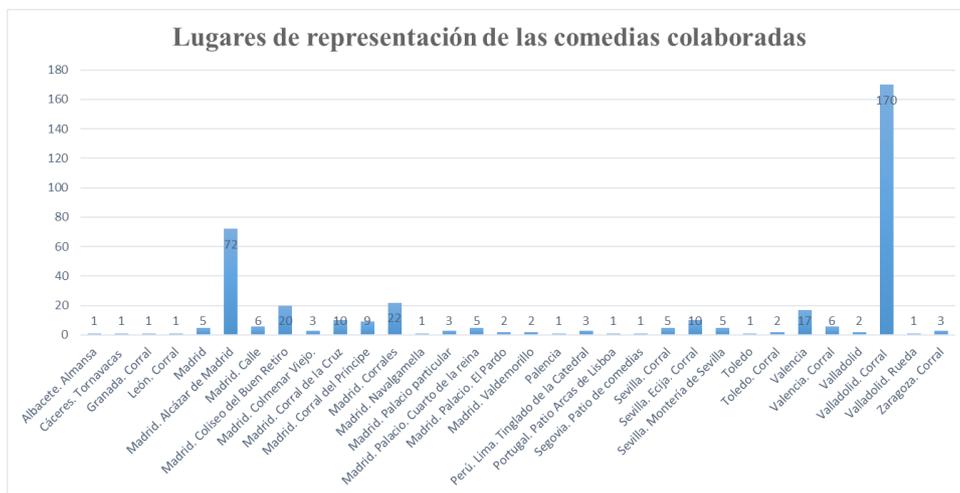


Fig. 3. Gráfico. Lugares de representación de las comedias colaboradas.
Fuente: elaboración propia

La configuración de los datos desde una perspectiva cuantitativa, también nos aporta información interesante sobre otros aspectos, como cuáles fueron las compañías teatrales que más comedias colaboradas representaron. En la primera época, entre 1674 y 1685, solo tres compañías suman 49 de 72 producciones. Al frente está Manuel Vallejo con 23 entre 1631 y 1684, seguido de Simón Aguado con 13 entre 1674 y 1687, y Martín de Mendoza con el mismo número, pero en un período de solo seis años, de 1675 a 1681. Por otro lado, la segunda época es la de mayor popularidad con 25 funciones teatrales, en la que se concentran cuatro compañías. A nombre de Manuel Mosquera se registran 28 (1684-1689), seguido de Agustín Manuel de Castilla con 10 (1687-1692), María Álvarez de Toledo con 14 (1686-1692), y, finalmente, Miguel de Castro documenta 11 (1693-1695) en un espacio de tiempo de solo dos años.

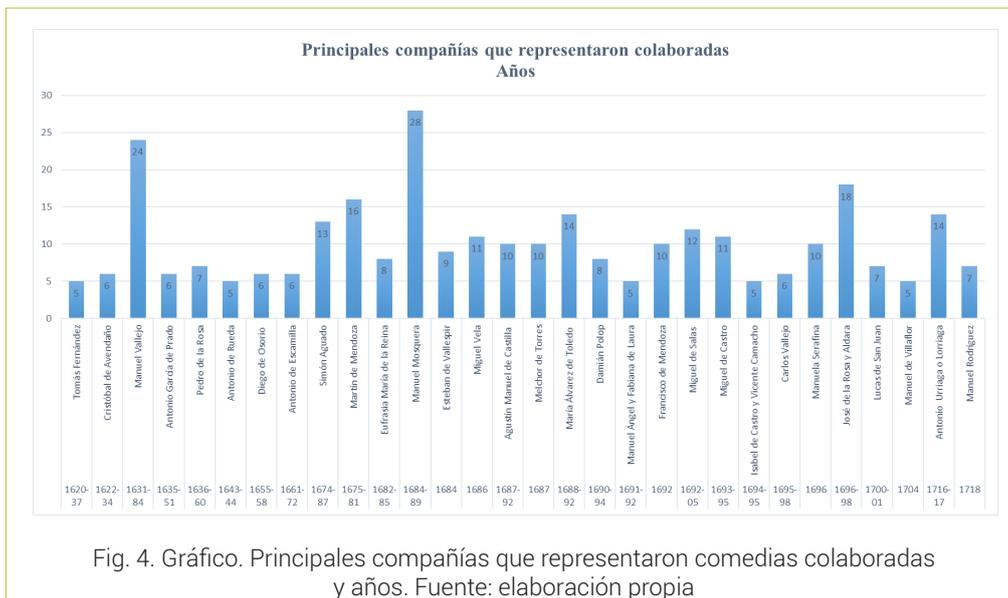


Fig. 4. Gráfico. Principales compañías que representaron comedias colaboradas y años. Fuente: elaboración propia

Por otro lado, el número de representaciones de las que hay noticia en DICAT y CATCOM también aporta otro dato importante. De las 72 colaboradas con representación documentada, hay diez títulos de los que conservamos más noticias de representación en comparación con otras piezas a lo largo del siglo XVII, lo que nos permitiría deducir que tuvieron más éxito sobre los escenarios. Al frente de la lista está *Mentir y mudarse a un tiempo* o *El mentiroso en la corte*²⁴, con 25, de las cuales 19 fueron llevadas a los escenarios de Madrid, Valladolid, Zaragoza y Écija por once compañías diferentes entre 1656 y 1696; y para las demás representaciones la documentación no precisa el nombre de las compañías que se encargaron de llevar a las tablas la obra en corrales madrileños entre 1656 y 1685. Lo que sí nos confirma la licencia que acompaña el manuscrito de *Mentir y mudarse a un tiempo* (BNE, signatura Mss. 14914) es que la comedia había sido representada ante Sus Majestades en los carnavales de ese año. Según los datos extraídos de DICAT, se podría concluir que esta fue la comedia que la compañía de Francisca Verdugo presentó en el Buen Retiro el 29 de febrero de 1656, durante los carnavales; y, entre los asistentes, estaban presentes los reyes.

A la lista se suma *Antíoco y Seleuco*²⁵ con 18 representaciones, repartidas entre 8 compañías diferentes desde 1683 a 1716, cuyo recorrido hicieron por los escenarios de Valladolid (10), Écija (6), y Valencia (2). Solo se documenta un percance con esta comedia, cuando las autoridades eclesiásticas de Écija prohibieron a la compañía de Francisco de Mendoza seguir con las representaciones en dos ocasiones, el 15 de noviembre y el 11 de diciembre de 1692; no obstante, en DICAT se

24. Escrita por Diego y José de Figueroa y Córdoba.

25. Escrita en colaboración por «Tres ingenios».

confirma que Francisco de Mendoza volvió a representar el 25 de diciembre, por lo que no fue un impedimento para que el público disfrutara de la comedia, a pesar de la insistencia de los censores eclesiásticos por prohibirla.

A las dos primeras comedias de la lista le sigue con 17 representaciones *Las dos estrellas de Francia*²⁶, llevadas a cabo entre 1687 y 1723 por 7 compañías diferentes, las cuales parece que también evitaron los escenarios madrileños, recorriendo solo dos ciudades: los corrales de Valladolid (15) y Valencia (2). Sin embargo, de 1682 a 1726 trece compañías profesionales se encargaron de representar en 16 ocasiones la cuarta comedia de la lista, la cual aparece bajo tres títulos diferentes: *Amor hace hablar los mudos*, o *El amante mudo*, o *La fuerza de la sangre*²⁷. Aunque esta comedia sí cuenta con tres representaciones en Madrid, se identifican tres espacios palaciegos en concreto: el Palacio del Alcázar, el Salón Dorado del Alcázar, y el Cuarto de la Reina. El resto se documenta en Valladolid con 11 funciones, y Valencia con 2.

La adúltera penitente, o *Santa Teodora*²⁸ es la quinta comedia de la lista, que también está presente fuera de la península. De las 15 representaciones que suma bajo 8 compañías diferentes, una figura en Lima, Perú, y la otra, en la Ciudad de México, mientras que las demás vieron la luz en los corrales de Toledo (2) y Valladolid (5), y también en otros espacios desconocidos. El autor Juan Ruiz de Lara representó esta comedia junto a la colaborada *Los dos luceros de Oriente* con motivo de la celebración del Corpus de Lima el 12 de junio de 1659, pero no sin antes ser sometidas a un tipo de censura por los comisarios de las fiestas, quienes exigían verlas ensayadas antes de que las presenciase el público²⁹. Cabe mencionar que en 1665 también se celebró el Corpus de Lima con otra colaborada, *Caer para levantar*³⁰, por la compañía de Luis Fernández; y, en 1675, consta que Alonso Torres escenificó *El mejor representante*, *San Ginés* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, Antonio Martínez de Meneses y Pedro Rosete Niño en una calle de Lima, sumando un total de tres colaboradas escenificadas fuera de los escenarios españoles.

Con una representación menos que *La adúltera penitente*, sigue *El jardín de Falerina*³¹, cuya popularidad escénica se concentra entre 1675 y 1717 con 13 puestas en escena, y solo cuenta con una en 1636 en el patio de comedias de Segovia, bajo la dirección del autor Tomás Fernández. Nueve compañías recorren los escenarios madrileños con *El jardín de Falerina*, entre los que figuran el Alcázar de Madrid (3), el Coliseo del Buen Retiro (1), el Patinejo del Buen Retiro de Madrid (1), el Corral del Príncipe (1), en una calle de Madrid (1), para la luego pasar por los corrales de Valladolid (5) y Valencia (1). La siguiente colaborada, *El príncipe perseguido*³², también contabiliza 13 representaciones, pero por 11 autores diferentes entre 1645 y

26. Escrita por Manuel León Marchante y Diego Calleja.

27. Escrita por Juan de Matos Fragoso, Sebastián de Villaviciosa, y Juan Zabaleta.

28. Escrita por Jerónimo de Cáncer y Velasco, Agustín Moreto, Juan de Matos Fragoso.

29. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>.

30. Escrita por Agustín Moreto, Juan de Matos Fragoso, y Jerónimo de Cáncer.

31. Escrita por Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla, y Antonio Coello y Ochoa.

32. Escrita por Luis de Belmonte Bermúdez, Antonio Martínez de Meneses, y Agustín Moreto.

1700. Mientras en el patio de comedias de Valladolid se escenificó de 1686 a 1700 9 veces, el público madrileño disfrutó de la comedia en los corrales en 1645 y 1650, y unas décadas más tarde, en 1685, la autora Eufrosia María de Reina la presenta en el Alcázar de Madrid el 14 y 28 de enero de 1685.

Las últimas tres colaboradas de la lista comparten el mismo número de representaciones, 12, y, al igual que las anteriores, se escenificaron principalmente en el patio de comedias de Valladolid hacia finales del siglo xvii. La más temprana, *El Catalán Serrallonga y Bandos de Barcelona*³³, se representó por 8 autores diferentes entre 1636 y 1699. Solo hay 2 representaciones fechadas en 1635 y 1636 en palacios madrileños, y las demás, salvo una en un palacio particular madrileño en 1679, mantienen una presencia constante en el corral de Valladolid desde 1682 a 1699. Por otro lado, *La más hidalga hermosa*³⁴, formó parte del repertorio de 12 compañías diferentes, que recorrieron con ella el corral de Valladolid (6), un palacio en Madrid (3), Toledo (1), Valencia e incluso Portugal en el Patio Arcas de Lisboa. Solo se documentan 3 puestas en escena en palacio, una en El Pardo (1652) y las otras dos en el Alcázar de Madrid en 1682 y 1695. La más temprana se registra en Toledo en 1651, por el autor Antonio de Pardo, y la última, en 1717, cuando el autor Antonio Lorriaga la lleva a los escenarios valencianos. En Portugal se encarga Juan Antonio de Guevara de llevarla al Patio las Arcas de Lisboa el 10 de diciembre de 1697. La última colaborada de la lista, *La fuerza del natural*³⁵, mantuvo una presencia en España bajo la dirección de 10 compañías teatrales diferentes desde 1675 a 1717. También se llevó a las tablas del corral de Valladolid, con 7 escenificaciones, a las que se suman 3 en Valencia, 1 en Écija y 1 en Alcázar de Madrid en 1675, aunque se dejó de representar en los corrales por acudir a palacio. Según Subirats, «se ordenó el pago a los autores de 300 rs., más una compensación de otros 300 rs., por haber dejado de representar en los corrales para acudir a palacio»³⁶.

Teniendo en cuenta toda esta información, extraída de las noticias de representación que recogen las bases de datos, los años de representación y el lugar son probablemente lo que más luz arroja sobre la popularidad escénica de la que gozaron entre el público, especialmente porque estas diez colaboradas coinciden con el período de máximo esplendor de las comedias de consuno. Desde este acercamiento, podríamos adentrarnos en el poco explorado campo de estas comedias.

33. Colaborada de Antonio Coello y Ochoa, Luis Vélez de Guevara, y Francisco de Rojas Zorrilla.

34. Escrita por Juan de Zabaleta, Francisco de Rojas Zorrilla, y Pedro Calderón de la Barca.

35. Colaborada de Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Velasco, y Juan de Matos Fragoso.

36. Subirats, 1997, p. 440.

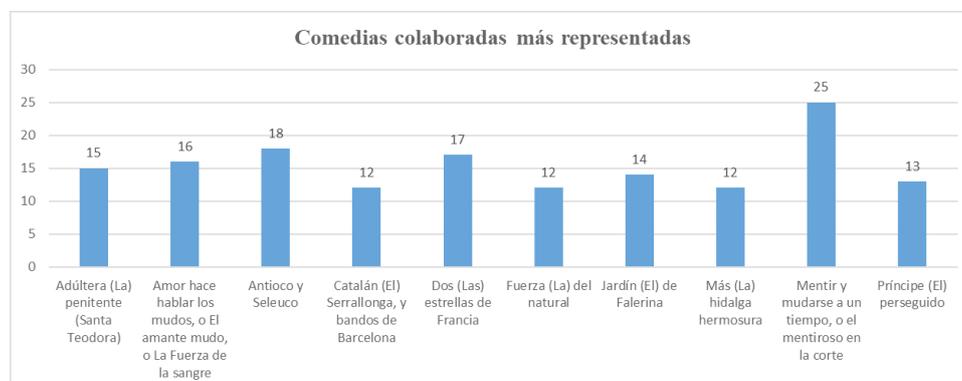


Fig. 5. Gráfico. Comedias colaboradas más representadas en el siglo XVII.
Fuente: elaboración propia

CONCLUSIONES

A la vista de los datos hasta aquí recogidos, en los que esperamos poder seguir profundizando y también a la espera de añadir nueva documentación, presentamos unas breves conclusiones aproximativas sobre las comedias colaboradas en escena.

La primera de ellas y más importante es que podemos afirmar que ni la demanda del público, ni la de los corrales de comedias por una necesaria producción rápida exigió este tipo de obras. La sospecha inicial de Ann L. Mackenzie de que el urgente encargo no era la razón primaria para la creación de estas comedias, queda patente y avalada por los datos cuantitativos que hemos mostrado, donde la mayoría de las compañías teatrales representaron estas obras como mucho en 8 ocasiones desde 1619 hasta 1680, y solo desde 1681 hasta 1698 tuvieron su máximo esplendor llegando en alguna ocasión hasta las 27 representaciones de una misma comedia.

La perdurabilidad de estas obras al final de siglo es cada vez menor y deja un espacio para la investigación sobre las representaciones en el siglo XVIII, aspecto que no hemos podido acometer en este estudio. Si bien es cierto que las comedias colaboradas no han llegado hasta nuestros días en los escenarios, creemos de interés conocer si alguna de ellas traspasó las fronteras hasta el XIX.

Por otro lado, cabe señalar que fueron muchas las compañías que intentaron representar estas obras, hasta un total de 73, lo que da idea de que tanto los dramaturgos como los autores intentaron ponerlas en escena, pero fue —posiblemente— la falta de éxito en el estreno lo que les llevó a no repetir las representaciones. Solo cuando constituyeron un juego de ingenio, de burla o de disparate, o cuando la temática había resultado de interés y habían sido vistas por los reyes en sus aposentos, y tras su aquiescencia, llegaron a los lugares más emblemáticos como el Coliseo del Buen Retiro, mientras que la mayoría de estas obras se mantuvieron en los corrales de las ciudades, especialmente de Valladolid y Madrid.

Fue —posiblemente— el cúmulo de dramaturgos que intervinieron en este tipo de comedias, 76 localizados hasta el momento, lo que obligó a las compañías teatrales a aceptar su puesta en escena —a pesar de que en muchos casos la comedia no lo mereciera— debido a las relaciones sociales y vínculos que entre ellos se habían generado en torno al negocio teatral. Sin embargo, como puede verse a la vista de los datos aportados, el compromiso inicial con los dramaturgos no impedía que la comedia se retirara por falta de éxito, entre otras razones porque la mayoría de estas obras adolecía de unidad dramática y los rasgos de los personajes tenían una gran variabilidad entre las distintas jornadas, aspectos que el público y la crítica detectaban.

En definitiva, podemos afirmar que de las 3897 noticias de representación que figuran en CATCOM, solo 411 —localizadas hasta el momento—, es decir, un 10,5%, corresponden a comedias en colaboración, lo que da idea de su baja repercusión en el público de la época, aunque este es un dato relativo en el que cabría profundizar más. Asimismo, a medida que surjan más documentación sobre las noticias de representación de las mancomunadas, los datos aquí presentados variarían.

Esperamos que en comparativas posteriores, especialmente con las obras individuales de los dramaturgos que trabajaron en las mancomunadas, así como con las obras de mayor éxito en las tablas, podamos adquirir la dimensión precisa de estas comedias en la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea Editrice, 2006.
- Alviti, Roberta, «El mártir de Madrid: un caso de atribución equivocada / parcial», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 239-243.
- Alviti, Roberta, «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2017, pp. 15-28.
- CLEMIT, Censuras y licencias en manuscritos impresos teatrales, dir. Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016-2019, <http://www.clemit.es/index.php>.

- Cossío y Bustamante, Diego de, y Josef Butrón y Mújica, *El clarín de la Fama y cítara de Apolo: con métricos rasgos a las reales fiestas que en el felicísimo nacimiento del príncipe N. Señor D. Luis Jacobo Primero el Deseado ejecutó la ciudad de Orense, y hoy consagra a la augusta sombra de la reina N. Señora D. María Luisa Gabriela Emmanuel de Saboya*, Santiago, Imprenta de Antonio de Aldemunde, 1708.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.
- Ferrer, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>.
- Teatro y espectáculos en Galicia, de los orígenes a 1670*, dir. Julio I. González Montañés, <http://representaciones.teatroengalicia.es>.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993.
- Madroñal Durán, Abraham, «Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en el candelero*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346.
- Madroñal Durán, Abraham, «El Lope último y las comedias en colaboración», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 4, pp. 162-170.
- Madroñal Durán, Abraham, «La muerte de Valdovinos, de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2017, pp. 45-57.
- Martínez Carro, Elena, y Alejandra Ulla Lorenzo, «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 35.3, 2019, pp. 896-917.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos*, por el doctor Juan Pérez de Montalbán, a costa de Alonso Pérez, su padre, Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
- Reichenberger, Kurt, «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en *Crítica textual y anotación filológica en las obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, abril, 1990*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 417-430.

Subirats, Rosita, «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 1977, pp. 401-479.

Vega, Lope de, *Cartas completas*, II, ed. Ángel Rosenblat, Buenos Aires, EMECE, 1948.

Vega García-Luengos, Germán, «Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2017, pp. 181-202.