



revista de literatura
y cultura del Siglo de Oro

#01

VOLUMEN 12

AÑO 2024

ISSN: 2328-1308

LA PRÁCTICA TEATRAL COLABORATIVA
EN EL SIGLO XVII: CONTEXTOS Y TEXTOS
COORDS. MARÍA LUISA LOBATO
Y DEBORA VACCARI

H/APO GR/VFO

La práctica teatral colaborativa en el siglo XVII: contextos y textos. Presentación

Collaborative Theatrical Practice in the Seventeenth Century: Contexts and Texts. Presentation

María Luisa Lobato

<https://orcid.org/0000-0002-4951-1309>
<http://www.researcherid.com/rid/L-3670-2014>
Grupo PROTEO-Universidad de Burgos
ESPAÑA
mlobato@ubu.es

Debora Vaccari

<https://orcid.org/0000-0002-9498-8288>
Università di Roma La Sapienza
ITALIA
debora.vaccari@uniroma1.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 10-13]
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.02>

Los artículos que se presentan aquí reunidos son resultado de la investigación de algunos de los miembros que forman parte del equipo PROTEO, radicado en la Universidad de Burgos. Durante los últimos tres años estamos llevando a cabo el proyecto titulado *Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro colaborado en su contexto, nuevos instrumentos de investigación*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. PID2020-117749GB-C22). Nada hubiera sido lo mismo sin la coordinación de intereses y de realizaciones con el grupo de la Universidad de Castilla-La Mancha. Juntos desarrollamos el proyecto más amplio: *El teatro áureo en colaboración: textos, autorías, ámbitos literarios de sociabilidad y nuevos instrumentos de investigación (TAC)*. Y, con nosotros, más bien como adalid de nuestra investigación, está la figura de Germán Vega García-Luengos, a quien dedicamos este monográfico, porque en él se reúnen todas las cualidades que buscamos en un Maestro.

Nos une una larga colaboración entre los equipos que presentan aquí algunas de sus investigaciones y nuestro interés común por un corpus de obras teatrales, no siempre bien atendidas, que responden a colaboraciones entre dramaturgos de muy diverso tipo. Partimos de la hipótesis de la existencia de un mecenazgo literario en la sociedad barroca, ejercido por diversas entidades. A día de hoy, nos faltan pruebas que permitan establecer conclusiones firmes de cuestiones que parecerían básicas, en cuanto que afectan de forma esencial a la creación artística. Tenemos testimonios del trabajo mancomunado de arquitectos, pintores, músicos y, en lo que a nosotros respecta, de dramaturgos. Por otra parte, ese mecenazgo debió de tener que ver con la escritura teatral, tan aplaudida en los corrales de comedias, impresa, leída y coleccionada en bibliotecas particulares. Además de las comedias al uso, esto es, las escritas por un solo dramaturgo, se conserva noticia de en torno a un centenar y medio de comedias escritas por dos, tres y hasta nueve autores que colaboraron en una misma obra.

Si bien el establecimiento de los textos mediante la edición crítica es insoslayable y a ello hemos dedicado los últimos años, en especial con la edición crítica de la producción de Agustín Moreto y de Francisco de Rojas Zorrilla, hemos podido ver que las obras en sí mismas no suelen transmitir datos que permitan saber en qué contexto surgieron, de quién fue el encargo, quién las financió, hasta qué punto se impuso un tema a los dramaturgos, dónde tuvieron ocasión de conocerse, de reunirse, incluso qué espacios físicos hicieron posible este tipo de trabajo de consuno.

El origen y progreso de esta manera particular de escritura, que guarda tantas concomitancias con procesos de escritura de nuestra época, permite obtener datos muy valiosos acerca de la sociedad literaria del Siglo de Oro español. Cuando se examinan volúmenes colectivos impresos en el siglo xvii es posible ver que buena parte de los nombres de los poetas dramáticos que colaboraron en ellos coinciden con los dramaturgos que hicieron obras de consuno. El mecenazgo de la nueva nobleza buscaba afirmarse no solo como élite prestamista de la monarquía del siglo xvii sino también como promotores de actividades artísticas llamadas a dar perpetuidad a su nombre. En ese sentido, investigamos la posible vinculación de algunos de sus miembros con escritores de su tiempo, varios de ellos involucrados en la escritura en colaboración. Esta relación entre grupos sociales que quizá mantuvieron conexiones entre sí, permitiría acercarse a los espacios en que pudo desarrollarse esta cercanía, los periodos en que tuvo lugar, ante quiénes y con qué objetivos concretos por parte de sus promotores, con intereses vinculados quizás más de lo que se ha dicho hasta el momento a lograr ascensos sociales y títulos de nobleza: baronías, en el caso de los portugueses conversos, o condados, como ocurrió entre los genoveses.

Lo anterior responde a la primera parte del título de este monográfico: *La práctica teatral colaborativa en el siglo xvii*, en concreto, los contextos en que se desarrolló, objeto de los trabajos de Cristina Hernández Casado, María Rosa Álvarez Sellers, Lucille Soler, Juan C. González Maya y María Luisa Lobato. Partimos así de las circunstancias que hicieron posible el trabajo de estos dramaturgos para examinar luego la escritura realizada en colaboración atendiendo ya a los textos

concretos, lo que estudian María del Pilar Chouza-Calo, Elena Martínez Carro, Germán Vega García-Luengos, José Luis Losada Palenzuela, Gaston Gilabert, Debora Vaccari, Marcella Trambaioli, Alicia Vara López, Zaida Vila Carneiro, Francisco Sánchez Ibáñez, Rafael Massanet Rodríguez, Sergio Rodríguez Nicolás y Francisco Domínguez Matito.

La colaboración para componer obras dramáticas es un fenómeno del que se tiene constancia desde 1619, alcanza gran éxito a partir de 1630 y termina a inicios del siglo XVIII, aunque desde luego su transmisión impresa será importante durante todo ese último siglo. Al citado marco temporal pertenecen más de ciento cuarenta comedias escritas con esta tipología. Se descubren así razones de cercanía y amistad que llevaron a determinadas colaboraciones más frecuentes que otras, por ejemplo, la de Calderón con Pérez de Montalbán, Coello y Rojas Zorrilla o la de Moreto con Matos Fragoso, Cáncer y Martínez de Meneses. Sus nombres se encuentran relacionados en diversas prácticas literarias, como se ha mencionado. Es posible establecer como hipótesis que fue en este ambiente cercano a las esferas de poder político y social donde surgió esta modalidad de escribir comedias en colaboración, en la que participaron la mayor parte de los dramaturgos de la época.

Al lado de los grandes nombres y de otros ya mencionados, encontramos autores que intervinieron en esta estrategia compositiva habitual en el teatro áureo, con producciones desiguales. Valga citar, entre esos otros, a Avellaneda, Belmonte Bermúdez, Diamante, Diego y José de Figueroa, Gil Enríquez, Hurtado de Mendoza, Lanini, Mira de Amescua, Monteser, Rosete, Solís, Vélez de Guevara, Villaviciosa, Villegas y Zabaleta. Nos interesa investigar la creación y la interpretación de este tipo de obras, una vez que hemos avanzado en la edición crítica de los dos autores a los que nos hemos dedicado en los últimos años: Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto, como ya se ha precisado.

Los temas de las comedias escritas de forma colaborativa no siempre son por completo originales y parece como si los dramaturgos compusieran en ocasiones sobre un cañamazo temático conocido por ellos y por su público, sobre el que levantar la nueva obra, ya sea siguiendo las pautas de comedias serias, de veras, o tornándolas en comedia de burlas con un juego hipertextual que el público debió agradecer y valorar. Así ocurrió, por ejemplo, con *La renegada de Valladolid* y con *Los siete infantes de Lara*. Entre los argumentos de más éxito estuvieron los mitológicos (*Polifemo* y *Circe*), los homéricos (*Troya abrasada*), los bíblicos (*El bruto de Babilonia*) y otros relativos a hechos recientes, del tipo *El capitán Serrallonga*, pero también historias de santos (*Vida, muerte y colocación de San Isidro*) y episodios de tipo religioso (*Santo Niño de la Guardia*). Las obras se acercan en algunas ocasiones a la epopeya castellana (*El deseado príncipe de Asturias*) y rondan lo histórico, entendido en sus límites amplios tanto de geografía como de protagonistas, como ocurre en *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* o en *Oponerse a las estrellas*, ubicada en Grecia.

Junto a ese tipo de argumentos heredados se escribieron también comedias en colaboración que parten de una nueva intriga estructural. Entre ellas estarían, por ejemplo, *La renegada de Valladolid*, que sigue de cerca un romance muy presente

en la mentalidad colectiva, y *Oponerse a las estrellas*, en la que la hija del rey de Grecia debe elegir entre tres pretendientes a partir de las diversas pruebas a las que se les somete. En ambas intervino Agustín Moreto, entre otros autores, a mitad del siglo XVII.

Según lo visto, este fenómeno se vincula con otras tendencias del teatro español, como es la de la reescritura de obras por parte de un mismo dramaturgo o de otros autores respecto a una obra anterior ajena, con el fin de adaptarlas a nuevos públicos. A través de estas formas de escritura renovada se manifiesta un cambio de estética respecto a la que inició el siglo XVII con Lope como su representante más conspicuo. Así ocurre, por ejemplo, con *El príncipe perseguido*, situado en las lejanas tierras de Moscovia, en la que los nuevos autores toman como base *El gran duque de Moscovia* de Lope de Vega y hay también recuerdos de *La vida es sueño* de Calderón.

Este monográfico presenta, por tanto, artículos que se incardinan en estos intereses y que sientan las bases para nuevas interpretaciones del teatro del Siglo de Oro a partir de textos menos conocidos, asentados en temas y prácticas anteriores, pero renovados en su estética ante un público que gusta de otras formas de hacer comedia. Desearíamos que estos trabajos parciales fueran constituyendo el friso sobre el que matizar la evolución del teatro barroco hacia tiempos nuevos.