

Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro

MARÍA JOSÉ CAAMAÑO ROJO¹
Universidade da Coruña

Refundición y colaboración son dos términos que suelen correr parejas –aunque no con el viento– en el teatro áureo. Ambos procedimientos creativos han dado lugar, en los últimos años, a un buen número de acercamientos críticos que, desde diferentes perspectivas, han intentado en la medida de lo posible erradicar la general infravaloración que tanto las refundiciones como las comedias en colaboración suscitaban entre la crítica. Más allá de la mayor o menor calidad literaria que puedan ofrecer los textos producto de este tipo de técnicas, lo cierto es que se trata, sobre todo el de las comedias *de consuno* –esto es, las escritas entre varios dramaturgos–, de un fenómeno particular y específico del teatro áureo español, insólito en otros sistemas dramáticos coetáneos y de una gran aceptación por parte del público, por lo que merece una atención especial.

Fundamentalmente a raíz de los trabajos de Ann Mackenzie (1993), las nociones de «refundición» y «comedias en colaboración» se han mostrado estrechamente vinculadas entre el grupo de dramaturgos que se ha dado en denominar, con mayor o menor acierto, «la escuela de Calderón»². Aunque ya Lope de Vega había escrito en una ocasión una pieza mano a mano con Pérez de Montalbán, *Los terceros de San Francisco*, parece

1. Esta comunicación se integra en el ámbito de las actividades académicas desarrolladas por el Grupo de Investigación Calderón de la Barca, de la Universidade de Santiago de Compostela, codirigido por los profesores Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera y al que pertenezco como investigadora externa. El Grupo está financiado en estos momentos mediante el Proyecto HUM2007-61419/FILO (2007-2012), que recibe fondos del FEDER.

2. El grupo englobaría, según Mackenzie (1993: x), tanto a los discípulos más dotados de Calderón, a saber, Moreto y Rojas Zorrilla, como a los de segunda fila, entre los que se encontrarían Cubillo, Antonio Coello, Monroy y Silva, Diamante o Bances Candamo y los de tercera, como Matos Fragoso o Lanini.

a todas luces innegable el hecho de que la escritura entre varios ingenios³ y la tendencia a refundir obras anteriores –teatrales o no– constituyen dos de las características definitorias de los dramaturgos que desarrollan la mayor parte de su actividad creativa tras la muerte del Fénix. Pero la relación entre ambos procedimientos va más allá de la mera coexistencia entre los dramaturgos de la escuela de Calderón, pues, al menos desde la perspectiva de Mackenzie:

Mediante este método escrupuloso de dividir y ordenar su trabajo colectivo de redacción, los dramaturgos calderonianos convertían la colaboración en un proceso constructivo notablemente parecido al de la refundición de comedias antiguas. Tanto una técnica como la otra suponían la explotación artística y específica de la obra de otros dramaturgos.

Esta explicación del proceso colaborativo como producto de la tendencia a la refundición observable en los dramaturgos de la segunda mitad del XVII parte en buena medida de la constatación de la técnica habitual entre quienes se «asociaban» para componer una pieza dramática: según el análisis de diversos manuscritos autógrafos realizado por Mackenzie, el proceso creativo se producía en estricta sucesión, y por tanto, en cierto modo, el dramaturgo «refundía» la jornada anterior escrita por su compañero.

No obstante, en un reciente y minucioso estudio centrado en los manuscritos autógrafos de las comedias en colaboración, Roberta Alviti (2006) llega a la conclusión de que existen en realidad dos modalidades compositivas, que denomina acertadamente diacrónica y sincrónica. La primera de ellas, ya constatada por Mackenzie, hace referencia a la escritura colaborativa en sucesión y se circunscribe a los años 30-40. Resulta evidente que esta modalidad de composición no aceleraba en absoluto el proceso creativo⁴, pero no así la segunda, sincrónica, que suponía la escritura simultánea de las partes asignadas a cada dramaturgo y que, sin embargo, se ubica en un período de tiempo bastante posterior, en el que los autores de comedias y las compañías se habían reducido notablemente, la comedia como espectáculo había entrado en decadencia y por tanto la necesidad de proporcionar nuevos textos con rapidez era mínima. En consecuencia, parece necesario empezar a cuestionar la tan extendida idea de que la escritura en colaboración respondiese a la necesidad de abastecer con imperiosa celeridad el repertorio dramático de las compañías áureas. En efecto, Alviti (2006: 169-170) se decanta por defender la sugerente hipótesis planteada por Abraham Madroñal (1996: 330-333) al hilo de las colaboraciones de Mira de Amescua: ambos críticos relacionan el nacimiento de

3. Lo más habitual era la colaboración entre tres dramaturgos, de modo que cada uno de ellos escribiría una jornada, pero también nos encontramos frecuentemente con otras combinaciones, como la colaboración entre dos dramaturgos (*Troya abrasada*, entre Zabaleta y Calderón o *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, entre este último y Coello), seis (*Vida y muerte de San Cayetano*, compuesta por Villaviciosa, Arce, Avellaneda, Moreto, Matos Fragoso y Diamante) o incluso nueve (es el caso, por ejemplo, de *La mejor luna africana*, en la que intervinieron Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer y Rosete Niño).

4. De ahí la propuesta de Mackenzie (1993: 32), que trata de explicar el origen de este tipo de comedias no en la necesidad de abastecer con mayor rapidez a las compañías teatrales, ávidas constantemente de nuevos textos que llevar a escena, sino en la afición a la refundición que caracterizaba a estos dramaturgos.

las comedias entre varios ingenios con los ejercicios lúdicos y de circunstancias realizados en el ámbito de la Academia literaria de Madrid⁵ y establecen, asimismo, vínculos muy estrechos entre las comedias en colaboración, las comedias de repente y las burlescas, todas ellas instauradas en el ámbito cortesano y en el gusto del público barroco por lo extravagante, lo proteico y lo multiforme.

Se sitúe la tendencia a refundir obras previas en el origen del nacimiento de la escritura en colaboración, como sugiere Mackenzie, o, como defienden Madroñal y Alvití, esta técnica esté preferentemente vinculada a otras prácticas también habituales en la época de carácter lúdico y circunstancial, lo cierto es que las comedias escritas entre varios dramaturgos rara vez, por no decir nunca, desarrollan asuntos originales. Ya bien procedan de la parodia de comedias anteriores, ya bien sean asuntos tomados de la historia más o menos cercana desde el punto de vista geográfico o temporal, de la Biblia, de la hagiografía, de la mitología... estas piezas giran siempre en torno a argumentos conocidos, lo cual no resulta extraño, pues facilitaría sobremanera el trabajo en equipo, que se limitaría así al reparto de la materia diegética ya consabida por todos y además constituiría muy probablemente uno de los factores clave del éxito escénico de este tipo de piezas, que tenderían así un puente muy directo con las expectativas del potencial público receptor. En un sentido muy lato, por tanto, habría que seguir manejando el concepto de «refundición»⁶, más cercano al de «adaptación», o incluso al de «intertextualidad», y entenderlo quizás no tanto como explicación posible del origen de las comedias en colaboración sino como un método de trabajo necesario y eficaz para el correcto desarrollo de este tipo de creaciones.

Creo, por tanto, que son estos dos focos –relación con un hipotexto y autoría múltiple– los que deben encauzar el análisis de este tipo de comedias inexorablemente eclécticas, heterogéneas y no por ello desechables *a priori* desde el punto de vista literario. Así como está ya plenamente asumida la necesidad de interpretar los textos dramáticos áureos en función de los códigos genéricos y subgenéricos en los que se inscriben, parece pertinente también analizar las comedias en colaboración desde una óptica acorde con sus especiales condiciones de creación y gestación, una óptica centrada precisamente en los elementos que estas piezas tienen de particular, de específico y que acaso coincidan con las claves de su éxito; a saber: la autoría múltiple y la intertextualidad. Un enfoque metodológico basado en estos dos pilares aportaría nueva luz sobre unos textos que en no pocas ocasiones se han tildado de engendros pluricéfalos justamente por querer aplicarles moldes no apropiados a su especificidad.

Y es que si bien en los últimos tiempos son ya relativamente numerosos los trabajos que han abordado el estudio particular de algún que otro texto dramático escrito entre

5. Madroñal (1996: 330-331) subraya la coincidencia en el año 1623 de los mismos poetas en la escritura al alimón de unas estancias de circunstancias con motivo de la venida del príncipe de Gales y la comedia *Algunas hazañas del Marqués de Cañete*.

6. Profeti (1986: 676) establece dos tipos de refundición: aquella en que «un texto da origen a otro texto autónomo, que guarda con el primero una semejanza o igualdad de contenido» y aquella en que «se llega a utilizar al pie de la letra enteras escenas del texto-base».

varios dramaturgos⁷, son todavía escasos los que tienen en cuenta esta particularidad y analizan las huellas que la múltiple autoría deja en el texto⁸; así como la dimensión intertextual, que suele tener un peso importantísimo en la modulación dramática de la mayoría de las piezas escritas al alimón. Pues bien, para no predicar en el desierto y hacerlo con el ejemplo voy a centrar lo que queda de esta disertación en el análisis de una comedia de autoría múltiple desde la perspectiva metodológica propuesta: se trata de analizar el proceso colaborativo desde la dimensión intertextual, esto es, observar cómo cada uno de los dramaturgos actualiza el hipotexto de partida dando lugar tanto a heterogeneidades consustanciales a este tipo de piezas como a una serie de elementos de unión acaso previamente establecidos en el plan de trabajo de los comediógrafos «asociados» para la ocasión.

Para ésta he seleccionado, en modo alguno arbitrariamente, la comedia *El hidalgo de la Mancha*, escrita en colaboración por tres ingenios: Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara. El principal motivo de esta elección ha sido el hecho de que, como se desprende del propio título, la obra recrea la novela cervantina de don Quijote y Sancho, texto por todos conocido y que por tanto facilita sobremanera el seguimiento del análisis que propongo. La pieza ha sido editada por Manuel García Martín y de ella se ocupó también Carlos Mata (2001) en un reciente artículo en el que ponía de manifiesto el tratamiento burlesco al que eran sometidos los personajes cervantinos, lo cual engazaría a la perfección con la hipótesis sustentada por Madroñal y Alвити acerca de la génesis de la escritura *de consuno*, vinculada a las comedias de repente, de circunstancias y burlescas. No obstante, ni el estudio introductorio a la edición ni el artículo abordan de forma específica la huella que la autoría múltiple imprime al tratamiento de la materia base sobre la que se ensambla la pieza dramática que nos ocupa⁹. A ello pretendo atender en lo que sigue.

El hidalgo de la Mancha es una comedia que, como otras muchas en el XVII, toma como sustrato diegético la narrativa cervantina¹⁰. El manuscrito que se ha conservado no es autógrafo –lo cual nos permitiría observar algunas pautas más claras del proceso creativo–, sino una copia en limpio que, según García Martín (1982: vi-vii), pudo haber sido sacada del autógrafo original para ser enviada a Alemania junto con otras tres comedias, todas representadas en Carnestolendas entre 1672 y 1673 y entre las que se encontraba la

7. Pueden verse al respecto los estudios de López Estrada sobre *El pastor Fido*, comedia en colaboración de Solís, Coello y Calderón (López Estrada, 1988 y 1989), el de Rogers sobre *Yerros de naturaleza*, de Calderón y Coello (Rogers, 1989), el de Roig sobre *El catalán Serrallonga*, de Coello, Rojas Zorrilla y Luis Vélez (Roig, 1990), el de Guimont sobre *Caer para levantar*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto (Guimont, 1997), el de Londero sobre *El vaquero emperador*, de Matos Fragoso, Diamante y Gil Enríquez (Londero, 2001), el de Calle González sobre *Enfermar con el remedio*, de Calderón, Luis Vélez de Guevara y Cáncer (Calle, 2001) o el de Mata Induráin sobre *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso (Mata, 2006).

8. Tan sólo Mackenzie (1976 y 1983) y Déodat-Kessedjian (2000) han enfocado sustancialmente sus análisis de diversas comedias en colaboración teniendo en cuenta tanto la diversidad entre jornadas fruto de la múltiple autoría como la existencia de vínculos entre ellas que otorgan unidad a estas piezas.

9. Tan sólo Madroñal (1996: 336), de forma tangencial y peyorativa, alude a la prácticamente insuperable heterogeneidad de esta pieza en colaboración.

10. Puede verse al respecto el trabajo de Jurado Santos (2005), en el que cataloga de forma exhaustiva las obras teatrales de la centuria derivadas de las novelas de Cervantes.

pieza calderoniana *Don Quijote de la Mancha*, desgraciadamente perdida. No obstante, aun careciendo de manuscrito autógrafo, no resulta difícil deducir cuál fue el plan de trabajo establecido por los tres dramaturgos. Las aventuras de don Quijote y Sancho aparecen ensartadas bajo el marco de una trama amorosa que resulta ser el hilo conductor de la acción dramática. Matos, Diamante y Vélez hijo debieron ponerse de acuerdo en vertebrar las aventuras de los personajes cervantinos sobre un fondo de capa y espada muy poco habitual en las comedias en colaboración¹¹, explicable precisamente porque el género solía implicar el desarrollo de un asunto original, lo que dificultaba la creación *inter pares*. Muy probablemente por esta razón, la trama amorosa que hilvana *El hidalgo de la Mancha* se reduce a la mínima expresión: dos parejas de enamorados, doña Beatriz y don Juan por un lado, doña Margarita y don Enrique por otro, inseguros acerca de las inclinaciones amorosas de sus correspondientes parejas, se encuentran en el Toboso por Carnestolendas y allí se desarrolla el juego de confusiones cruzadas hasta que finalmente se revelan los verdaderos sentimientos entre los cuatro y se produce la esperable doble boda con la que concluye la comedia. En realidad, esta débil trama amorosa tan sólo parece tener la funcionalidad de otorgar cierta unidad estructural a la comedia, cuyos verdaderos protagonistas son, como anuncia el título, don Quijote y Sancho Panza, que tan sólo desaparecen de escena durante 177 versos en la primera jornada, 219 en la segunda y 255 en la tercera. El hecho de que la acción se sitúe en el Toboso¹² y en Carnestolendas propicia la conexión entre lo que podríamos denominar las dos acciones, la amorosa –protagonizada por los dos galanes y las dos damas– y la cómica, encarnada por los personajes cervantinos: la ubicación espacial permite el encuentro entre ambas y la temporal marca el cariz paródico y burlesco desde el que van a presentarse los acontecimientos. En líneas generales este parece haber sido el plan general trazado por Matos, Diamante y Vélez para la composición de la obra; no obstante, cada uno de ellos le imprime, como es lógico, sus propias señas de identidad, confiriéndole así cierta individualidad a cada jornada y dando lugar a una comedia ciertamente heterogénea acorde con el gusto de un público ya habituado a las comedias en colaboración y sus particularidades.

Matos Fragoso es el encargado de abrir la comedia¹³. De acuerdo con ello, le corresponde presentar la acción que denominaremos en adelante principal, esto es, la trama amorosa¹⁴. En una extensa relación, como es habitual, don Juan establece los antecedentes de la historia: él corteja a doña Beatriz pero sus celos surgen al ver un día, en su casa de Madrid, a don Enrique de Vargas, cuyas inclinaciones ignora si se dirigen a su

11. Ver Alviti (2006: 19).

12. La unidad espacial se mantiene en las dos primeras jornadas, que se desarrollan en varios lugares del Toboso; en la tercera el espacio se traslada de forma brusca a una venta «en la mitad de la Mancha» (v. 3) que, a juzgar por las palabras de don Juan se situaría un tanto alejada de la casa de don Pedro Osorio, padre de doña Beatriz, en el Toboso: «¿Para qué tan apartado del lugar / me habéis traído?» (vv. 299-300).

13. Este dramaturgo de origen portugués es un habitual de las comedias en colaboración, y en la mayor parte de las ocasiones se encarga de la primera jornada. Como ha hecho notar Alviti (2006: 16-17), así como los equipos de colaboradores se establecían por lazos de amistad, también algunos dramaturgos se especializaban en determinadas jornadas. Calderón, por ejemplo, solía cerrar las comedias cuando trabajaba en colaboración.

14. Aun a sabiendas de que tanto cuantitativa como cualitativamente tiene un menor peso en la pieza, esta trama amorosa es, al fin y al cabo, la que le otorga cierto hilo argumental, puesto que las aventuras de don Quijote y Sancho se suceden sin más trabazón que la funcionalidad paródica a la que responden.

propia amada o a doña Margarita de Guevara, que esos días se hospedaba con ella. La pelea que se produce entre ambos provoca que el padre de Beatriz, don Pedro Osorio, decida llevársela a su casa del Toboso, a donde la sigue don Juan. Muy pronto empiezan a establecerse los vínculos entre esta acción principal y el sustrato cervantino. Las referencias temporales, que ubican la acción en torno a Carnestolendas, originan las primeras alusiones a don Quijote por parte de don Pedro Osorio: «y han de ser regocijadas, / porque ha llegado al Toboso / un hidalgo de la Mancha / a quien llaman don Quijote, / que la plebe alborotada / trae con sus aventuras» (vv. 260-265). Antes, pues, de su primera aparición en escena, se nos ofrece una caracterización indirecta del personaje que incide en su locura y ridiculez. La primera aparición de don Quijote y Sancho en escena se produce hacia el verso 300. Se inicia el diálogo entre ambos con una referencia a Rocinante que muy probablemente estaría dirigida a que el público identificase rápidamente a los dos personajes con los cervantinos: «¿Quitástele el freno, Sancho, / a Rocinante? SANCHE. En la yerba / de ese ejido mustio y flaco / triste y pensativo queda.» (vv. 309-310)¹⁵. A continuación, la escena entre ambos personajes se desarrolla a través de la creación de una atmósfera de clara intertextualidad con el *Quijote*, pues se alude a varios episodios célebres de la novela, como el de la aventura de los yanguésos (vv. 395-399) o la de los rebaños (vv. 401-411), para inmediatamente dramatizar en escena otros dos perfectamente conocidos para el público y de especial comicidad dramática: la carta entregada por Sancho a Dulcinea (433-490) y la aventura del yelmo de Mambrino (vv. 500-579). En ambos casos, así como en la aventura que cierra esta primera jornada, la de los galeotes (vv. 995-1206), Matos Fragozo opta por un tratamiento del texto cervantino muy apegado al original, de manera que ciertos pasajes se acercan mucho a la literalidad. Por poner un ejemplo:

A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero.

- No la hallé –respondió Sancho– sino ahechando dos hanegas de aquel trigo en un corral de su casa.

- Pues haz cuenta –dijo don Quijote– que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. (*Quijote*, I, 31, p. 382)

Yo aseguro que la hallaste
con sus damas y doncellas,
labrando a este esclavo suyo
alguna banda o empresa
que enviarme, ¿no es esto así?

SANCHE No la hallé de esa manera.

D. QUIJOTE Pues, ¿cómo estaba?

SANCHE Acechando
con grande ahínco y vehemencia
unos costales de trigo,

15. Un guiño al espectador muy similar será utilizado por Vélez de Guevara en su tercera jornada (vv. 29-34), lo cual convierte este tipo de referencias en un elemento vinculante y unificador.

y estaba con la tarea
bien sudada y correosa.

(*El hidalgo de la Mancha*, 1ª jornada, vv. 445-455)

Esta es la técnica practicada por Matos Fragoso en su primera jornada de *El hidalgo de la Mancha*: los pasajes del *Quijote* dramatizados (la carta a Dulcinea, el yelmo de Mambrino y el de los galeotes) tan sólo se alejan del texto cervantino para adaptarse a los condicionamientos impuestos por el nuevo género, que obligan, entre otras cosas, a una mayor concisión y a ajustarse a los límites impuestos por la versificación. Por otro lado, en esta primera jornada Matos Fragoso deja discurrir las dos acciones –si es que podemos denominar así a la protagonizada por don Quijote y Sancho, conformada por una concatenación sin más de episodios ensartados sin orden ni concierto– de manera paralela, sin apenas interrelación real entre ambas. En efecto, las escenas protagonizadas por los personajes de la acción principal dejan paso a las protagonizadas por don Quijote y Sancho alternativamente, sin que apenas haya nexos de unión que les obliguen a permanecer juntos en escena. Tan sólo entre los versos 580-720 encontramos el primer pasaje –será el único en esta jornada– en que las dos tramas confluyen de manera efectiva: convencido don Quijote de que la casa de don Pedro es un castillo y queriendo comprobar si alguna princesa está retenida en él por la fuerza, doña Beatriz, instigada por su padre, le sigue el juego y se hace pasar por Clodomira, infanta de Noruega que pretende casarse con él¹⁶. Esta escena constituye un claro nexo de unión entre la primera y la segunda jornada, compuesta por Diamante, pues en ella, como veremos, las dos acciones, la amorosa y la paródica, se imbricarán profundamente en la línea iniciada en este pasaje de Matos.

La jornada compuesta por Juan Bautista Diamante presenta un tratamiento de la materia cervantina sustancialmente diferente del observado para Matos Fragoso. Es posible que el incremento de episodios del *Quijote* insertados ahora –el desencantamiento de Dulcinea mediante los azotes que debe darse Sancho (vv. 211-336), don Quijote colgado de una ventana (337-400), el manteamiento de Sancho (vv. 401-524), la aventura de Trifalda (vv. 852-904) y la de Clavileño (905-992); cinco en total frente a los tres de la primera jornada– imposibilita ya un seguidismo similar al practicado por Matos, de manera que en todos estos episodios dramatizados Diamante se aleja mucho más de la literalidad del texto cervantino. Pero además introduce una novedad importante con respecto a la jornada anterior: si en el texto de Matos las escenas de la trama amorosa se alternaban con las de don Quijote y Sancho prácticamente sin relación alguna entre ellas, en esta segunda jornada Diamante consigue cohesionar las dos líneas argumentales que hasta el momento habían discurrido paralelas. Y lo hace adoptando el esquema

16. García Martín (2006: xii), en su estudio introductorio a la obra, hace corresponder esta escena con el capítulo dieciséis de la primera parte del *Quijote*, en el que el hidalgo confunde a Maritornes con una princesa que le pretende. No obstante, las divergencias con la dramatización de Matos hacen más bien pensar en un episodio inventado y no procedente de la novela de Cervantes, puesto que tanto el portugués como Vélez se muestran proclives a insertar, entre los episodios tomados del modelo cervantino, otros procedentes de su propio caletre. Pueden verse al respecto la aventura de los caballos desbocados (primera jornada, vv. 721-790) y la del gallo encantado (tercera jornada, vv. 494-631).

que Matos había utilizado en tan sólo una ocasión en su jornada. En la de Diamante todos los episodios del *Quijote* dramatizados responden a un mismo esquema: don Quijote y Sancho son objeto de las burlas de otros personajes, fundamentalmente los duques de la segunda parte y aquellos con los que coincidían en las ventas de la primera; así que los protagonistas de la trama amorosa de la comedia son ahora quienes ejercen el papel de burladores de los correspondientes episodios cervantinos. En los azotes que ha de darse Sancho para desencantar a Dulcinea, en el colgamiento de don Quijote, en el manteamiento de Sancho, en la aparición de Trifalda o el viaje de Clavileño son los personajes de la acción principal los agentes de la burla, que convierten a don Quijote y Sancho en el medio idóneo para disfrutar de Carnestolendas y desviar la atención, de paso, de sus galanteos amorosos.

Esta imbricación entre las dos acciones lograda por Diamante en la segunda jornada no se mantiene en la tercera y última, firmada por Juan Vélez de Guevara. Volvemos ahora de nuevo a un esquema constructivo similar al que encontrábamos en la jornada inicial. Al igual que Matos, Vélez interpola dos episodios del *Quijote*, el del retablo de Maese Pedro (vv. 1-282) y el de los molinos de viento (vv. 632-683)¹⁷, sin que en ninguno de ellos intervengan los personajes sobre los que se sustenta la «acción principal», ni siquiera como testigos presenciales. Muy probablemente la elección de los episodios dramatizados en cada una de las jornadas condicione la posibilidad de mayor o menor interconexión entre las dos acciones de la comedia, puesto que tanto en la jornada de Matos como en la de Vélez las aventuras de los personajes cervantinos parten de la visión deformadora que don Quijote proyecta sobre la realidad (el yelmo de Mambrino, los galeotes, el retablo de Maese Pedro, los molinos de viento), mientras que los de la segunda jornada necesitan de otros personajes que se encargan de elaborar esa realidad deformada para burlarse así del hidalgo y su escudero, con lo cual se hace más factible introducir a los personajes de la acción principal de la comedia otorgándoles el papel de burladores. Las conexiones entre las jornadas primera y tercera en lo que atañe al tratamiento de la materia diegética no original van más allá del tipo de episodios seleccionados: la aventura de los galeotes con la que finaliza la jornada de Matos está íntimamente relacionada con la que Vélez abre la suya, la del retablo de Maese Pedro, pues recordemos que éste no es otro que Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes liberados por don Quijote; además, el hecho de que ambos dramaturgos recreen menos episodios de la novela que Diamante les permite introducir algunos de su propia cosecha, como el de los caballos desbocados en la jornada de Matos (vv. 721-790) o la del gallo encantado en la de Vélez (vv. 494-631), así como hacer alusiones a otros episodios no dramatizados o mantenerse más apegados al texto cervantino:

¿Adónde está el mono y el retablo, que no los veo?

17. Esta es la jornada en la que, con diferencia, menos peso tiene la acción protagonizada por don Quijote y Sancho. Recordemos que, siendo la jornada más breve (839 versos frente a los 1206 de la primera o los 992 de la segunda), es la que presenta mayor número de versos sin los personajes cervantinos en escena, 255, lo que arroja un porcentaje del 30% frente al 14% de la primera jornada o el 22% de la segunda.

- Ya llegan cerca –respondió el todo camuza–; sino que yo me he adelantado, a saber si hay posada.

- Al mismo duque de Alba se la quitara para dársela al señor maese Pedro –respondió el ventero–; llegue el mono y el retablo, que gente hay esta noche en la venta que pagará el verle, y las habilidades del mono.

- Sea en buen hora –respondió el del parche–; que yo moderaré el precio, y con sola la costa me dará por bien pagado; y yo vuelvo a hacer que camine la carreta donde viene el mono y el retablo. (*Quijote*, II, 25, p. 234)

VENTERO ¿Y dónde viene el retablo?

MAESE En un carro que muy cerca
le dejé por prevenir
posada.

VENTERO Aunque no la hubiera
para vos no faltaría,
y hay mucha gente y es buena
ocasión en que logréis
las habilidades vuestras.

MAESE Como se saque la costa
yo haré que el retablo vean.

(*El hidalgo de la Mancha*, 3ª jornada, vv. 19-28)

Como ha podido comprobarse, la autoría múltiple deja inevitables huellas en el tratamiento de una dimensión como la intertextual, prácticamente imprescindible en las comedias en colaboración. Aun partiendo de un plan de trabajo con unas directrices generales comunes, esto es, el ensamblamiento de los episodios cervantinos acaso más conocidos bajo una trama amorosa y con un trasfondo carnavalesco; es posible observar diferencias sustanciales entre las tres jornadas que permiten discernir, en líneas generales, una mayor sintonía entre Matos y Vélez frente a Diamante, al menos en lo que atañe a la reelaboración del hipotexto cervantino: menor número de episodios dramatizados, escasa imbricación de las dos acciones, mayor apego a la literalidad, episodios originales... Esto en lo que atañe al análisis de la dimensión intertextual, porque la creación *de consuno* deja también su huella en otros aspectos del universo dramático tan relevantes como la *res métrica*, la caracterización de los personajes, el espacio o la música; pero todo ello, pues el tiempo apremia, deberá dejarse para otra ocasión.

Bibliografía

- ALVITI, R. (2006): *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, introducción de Fausta Antonucci, Florencia, Alinea Editrice.
- CALLE GONZÁLEZ, S. (2001): «Calderón y Ovidio: la enfermedad de amor y sus remedios en una comedia escrita en colaboración», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, pp. 87-98.

- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1991): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, M. F. (2000): «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 209-239.
- GUIMONT, A. (1997): «La comedia en colaboración. Recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*», *Bulletin of the Comediantes*, 49, pp. 319-336.
- JURADO SANTOS, A. (2006): *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas*, Kassel, Reichenberger.
- LONDERO, R. (2001): «Tamerlano sulla scena spagnola di fine Seicento: *El vaquero emperador y Gran Tamorlán de Persia* di J. Matos Frago, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez», en *Studi offerti ad Alexandra Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. Sergio Vatteroni, Udine, Forum, pp. 119-132.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1988): «La recreación española de «El Pastor Fido» de Guarini por los tres ingenios españoles: Solís, Coello y Calderón de la Barca», en *Varia Bibliografica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 419-427.
- (1989): «Del «drama pastorale» a la «comedia española» de gran espectáculo: la versión española de «El pastor Fido» de Guarini, por tres ingenios (Solís, Coello y Calderón)», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986 Berlín*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 535-42, vol. I.
- MACKENZIE, A. (1976): «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, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 110-125.
- (1983): «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*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, pp. 162-202.
- (1993): *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MADROÑAL DURÁN, A. (1996): «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (coords.), Granada, Universidad de Granada, pp. 329-344.
- MATA INDURÁIN, C. (2001): «Una parodia dramática del Quijote: El hidalgo de la Mancha, de Matos Frago, Diamante y Juan Vélez de Guevara», en *Cervantes en Italia (Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Academia de España, Roma, 27-29 de septiembre de 2001)*, ed. A. Villar, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 289-294.

- (2006): «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», en *Homenaje Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Marc Vitse (coord.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 827-846.
- MATOS FRAGOSO, J. de, BAUTISTA DIAMANTE, J. y VÉLEZ DE GUEVARA, J. (1982): *El hidalgo de la Mancha*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PROFETI, M. G. (1986): «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 de junio de 1983)*, Madrid, CSIC, pp. 673-682, vol. I.
- ROGERS, D. (1989): «Dos notas sobre *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna*», en *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, pp. 361-372.
- ROIG, A. (1990): «Une manifestation de catalanophilie littéraire: *El catalán Serrallonga*, «comedia de tres ingenios» (Antonio Coello, Rojas Zorrilla y Luis Vélez), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVI, n. 2, pp. 153-170.