

Editores

Antonio Álvarez Tejedor

Antonio Bueno García

Silvia Hurtado González

Nieves Mendizábal de la Cruz

LENGUA VIVA

ESTUDIOS OFRECIDOS A CÉSAR HERNÁNDEZ ALONSO



Universidad de Valladolid



DIPUTACIÓN DE VALLADOLID

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© LOS AUTORES, VALLADOLID, 2008
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
DIPUTACIÓN DE VALLADOLID

ISBN: 978-84-8448-472-1

Dep. Legal: VA-967/2008

Maquetación: M^a del Mar Atanes Domínguez.

Impresión: MATA Digital, S.L.

SOBRE LA ATRIBUCIÓN A ROJAS ZORRILLA DE LA ESMERALDA DEL AMOR¹

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

El repertorio de Rojas Zorrilla, como los de otros grandes de la escena de su tiempo —independientemente de que esa valoración se corresponda con la actual—, se caracteriza por el elevado número de piezas cuya atribución está bajo sospecha. Son los efectos de la consideración del teatro como «mercadería vendible» —en expresión cervantina—, tanto en su primigenia dimensión de espectáculo como en la de texto impreso para la lectura. En ambos cauces, pero sobre todo en el segundo, las leyes que regulaban su mercado solían ser poco respetuosas con la propiedad intelectual, sin que sirvieran de nada las quejas de los escritores que sufrían las expropiaciones o las apropiaciones dolosas.

La reciente publicación de la *Bibliografía* del dramaturgo toledano ha permitido hacer nuevo balance de la situación². Por lo que se refiere a las comedias, son cincuenta y siete las que reúnen suficientes indicios de su responsabilidad: cuarenta y cuatro como autor único y trece como colaborador con uno o dos dramaturgos más —en especial, con Coello, Calderón y Luis Vélez—, de acuerdo con la práctica habitual en los círculos cortesanos de aquellos años. El nuevo catálogo incluye también referencias de otras cuarenta y tres comedias —casi tantas como las de autoría exclusiva contrastada— que se le atribuyen erróneamente o con apoyos insuficientes, o que no aparecen. De ellas hay diecisiete que con bastante seguridad se pueden atribuir a otros dramaturgos, algunos de ellos tan importantes como Lope o Calderón, lo que señala el prestigio artístico, y el gancho comercial, de que disfrutó en algunos momentos. Otras diecisiete son de adscripción conflictiva sin que podamos atribuírselas a nadie en concreto. También hay obras desaparecidas de las que solo conocemos sus títulos por documentos y listas. Títulos que pueden aumentar —recientemente se ha conocido un documento de 1635 donde consta que el poeta vendió una comedia llamada *Los mentirosos*, de la que nada se sabía³—, pero también disminuir con la aparición de los textos extraviados: ha ocurrido hace poco con *Más vale maña que fuerza*⁴ o *Los encantos de la China*⁵. Lo que debe alentar a seguir buscando. El repertorio de Rojas, como el de los demás poetas dramáticos del Siglo de Oro, es un territorio abierto susceptible de incrementos y necesitado de depuraciones. Colaborar en estas tareas es la intención del presente trabajo.

Entre la diecisiete comedias que se han denominado de «atribución conflictiva», figura *La esmeralda del amor*. La obra, sin duda, tiene interés, aunque su situación autorial en una suerte de tierra de nadie le ha podido restar atención, como ha ocurrido en otros casos⁶. Su protagonista es Carlos, rey de Francia y futuro Carlomagno, quien experimenta sucesivas y drásticas mudanzas en su sentimiento amoroso o simpatía hacia los otros personajes (Blancaflor, el Duque, Isabela) dependiendo de que lleven consigo una joya dotada de poderes mágicos —es la esmeralda a la que alude el título— que pasa de mano en mano.

Juan Pérez de Pérez de Montalbán y Francisco de Rojas Zorrilla son los dos nombres en liza por su autoría: ambos aparecen en los encabezamientos de los siete testimonios críticos que se conservan. Son todos ellos impresos. El del hijo del librero Alonso Pérez lo hace sobre el que tradicionalmente más confianza ha suscitado en los bibliógrafos y estudiosos: la edición incluida en quinta posición de la *Parte 45 de comedias nuevas escogidas* (Madrid, J. Fernández de Buendía-J. Fernández, 1679). El título que en ella figura es el de *La mudanza en el amor*. El de *La esmeralda del amor* y la atribución a Rojas Zorrilla se muestran en los seis restantes, todos ellos sueltas: cuatro sin datos de imprenta y dos con colofones de los negocios dieciochescos de Hermosilla y Orga⁷.

Emilio Cotarelo, que sólo conoció estas dos ediciones tardías, sentencia al final del apartado que le dedica en su libro sobre el escritor: «Mientras no se halle un texto más antiguo que 1679, las presunciones estarán en favor del doctor Pérez de Montalbán. Del estilo de la comedia no creemos pueda llegarse a conclusiones seguras⁸». Años más tarde, Raymond R. McCurdy en el segundo trabajo bibliográfico importante sobre la obra del toledano, la clasifica entre las «apócrifas o dudosas»⁹. Maria Grazia Profeti, por su parte, en su fundamental trabajo bibliográfico sobre Montalbán se inclina por apoyar la propuesta de Cotarelo, que le parece más convincente que las que se han formulado a favor de Rojas¹⁰. También califica su autoría de «dudosa» el apartado que precede a las descripciones de los testimonios de la reciente *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega. No obstante, al final del mismo se da noticia de un artículo aparecido en el año 2000 en que Valentín Azcune defiende la atribución a Rojas¹¹.

En efecto, el mencionado investigador ofrece una interesante propuesta en este sentido, que apoya en indicios y argumentos de diferente orden, dignos de tenerse en cuenta:

— La presencia del tema de la magia, como en *Lo que quería ver el marqués de Villena*, *Los encantos de Medea*, *El profeta falso Mahoma* y *Los celos de Rodamonte*.

— La inclusión de una sesión de academia dentro de su trama, como en *Lo que quería ver el marqués de Villena* y *Lo que son mujeres*.

— El final con ostentación de la falta de casamiento y de muerte, como en *Abre el ojo* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*.

— El tipo de estrofas utilizadas y sus porcentajes, que cuadran dentro de los usos métricos de Rojas¹².

— Pero la que considera su prueba más fuerte —y es la que ha debido de estar en la raíz de sus indagaciones— consiste en un pasaje cuyo paralelismo con otro de

la comedia de Rojas *El Caín de Cataluña* es del todo evidente. Confrontémoslos de nuevo aquí, por lo que nos pueda servir para considerar otras ocurrencias de uno de sus motivos principales que luego aduciré¹³:

La esmeralda del amor

El que sin hacer errores
 escribir quiere un papel
 ostentando ingenio en él
 hacer suele borradores.
 Pintor diestro y verdadero
 que quiere mostrar el arte,
 en una figura aparte
 hace un dibujo primero
 porque defectos no haya.
 En la elección y el semblante
 el diestro representante
 antes de salir, se ensaya.
 Bien claro en esto se dice
 lo que por sí el alma siente;
 quise amar discretamente
 y dos borradores hice.
 En mi pecho imaginé
 pintar, como en mármol tierno,
 un amor que fuese eterno,
 y aparte le dibujé.
 Quise decir lo que quiero
 representándote a ti,
 y en el Duque y Blanca así
 hice el ensayo primero.
 De modo, que aquel amor
 que viste arder como rayo
 no fue la verdad, fue ensayo,
 fue dibujo y borrador;
 que yo para ser amante
 fuera del modo ordinario,
 primero fui secretario
 pintor y representante.

El Caín de Cataluña

El que sin hacer errores
 quiere escribir un papel,
 por mostrar su ingenio en él
 hacer suele borradores.
 Pintor de otro y verdadero,
 que quiere mostrar el arte,
 en una figura aparte
 hace un dibujo primero;
 porque defectos no haya
 en la acción y en el semblante,
 el diestro representante
 antes de salir ensaya.
 Bien claro en esto se dice
 lo que el alma llora y siente
 que es amar discretamente,
 y dos borradores hice.
 En mi pecho imaginé
 pintar, como en mármol yerto,
 con amor que fuese cierto,
 y aparte la dibujé;
 quise decir lo que quiero,
 hoy que a otro amor me rendí;
 y en Leonor mi esposa, así
 hice el ensayo primero.
 De modo que aquel amor
 que viste arder como rayo,
 no fue la verdad, fue ensayo,
 fue dibujo verdadero;
 que yo para ser amante
 fuera del modo ordinario,
 primero fui secretario,
 pintor y representante.

El indicio es importante, aunque evidentemente él solo no puede decidir una atribución, porque Montalbán podría haberlo copiado a Rojas o viceversa. Tampoco parecen definitivos los puntos anteriores, aunque es claro que todos juntos ponen bastante carga en uno de los platos de la balanza, cuando, en principio, como en el caso presente hay que dirimir la autoría entre dos candidatos. Una carga que — en lo que alcanzo — no se ha visto contrapesada por otros argumentos a favor de Montalbán más allá de su nombre en la edición de 1679.

El cometido de las páginas que siguen es añadir otros indicios que favorecen la candidatura de Rojas como autor de *La esmeralda del amor*. La mayoría consiste en nuevos pasajes paralelos¹⁴. Para esta ocasión se han seleccionado unos cuantos entre los más llamativos, y se dejarán los restantes para las notas de la edición crítica que preparo. Se trata de mostrar cómo una parte del tejido léxico, imaginativo y conceptual de la comedia bajo sospecha está muy cerca o se identifica con el urdido en las comedias reconocidas del autor de *Entre bobos anda el juego*.

1. En primer lugar, se intentará reforzar aún más el testimonio de intertextualidad alegado por Azcune con la adición de cuatro pasajes de otras tantas comedias de Rojas, donde se pone de manifiesto hasta qué punto una de las imágenes utilizadas en el pasaje arriba transcrito de *El Caín de Cataluña*, la del actor que ensaya, es reincidente en su repertorio, aunque se formule con otros términos y aplicaciones. Muy cercana es la de *No hay amigo para amigo*:

No porque yo la quisiese
tu indignación te provoque,
que allí tuve los ensayos
y aquí representaciones.
(vv. 2045-2048)¹⁵

También, aunque vista desde otro polo, la de *Entre bobos anda el juego*:

Advertid, señor don Pedro,
que se ha ido vuestra voz
hacia vuestro sentimiento;
doña Isabel es mi nombre,
no doña Alfonso, y no quiero
que allá le representéis
y ensayéis en mí el requiebro.
(vv. 458-464)¹⁶

Más alejadas son las de *Casarse por vengarse*:

Personas hay que quisieran
la noche de desposados,
aun en sus propias mujeres
hallar decentes recatos,
porque presumen celosos
o imaginan deslumbrados,
que quien sabe hacer finezas
a los primeros abrazos,

pues las representa en él,
que en otro las ha ensayado.
(vv. 1223-1232)¹⁷

Y Los tres blasones de España:

¿A estas horas, Daciano, te levantas?
En sueños poco ha, con nueva suerte,
estabas ensayándote a la muerte;
y tan presto asombrado,
¿quieres representarnos lo ensayado?
(BAE LIV, p. 552c)

2. El pasaje visto no es el único en el que el autor de *La esmeralda del amor* recurre a imágenes cotidianas para expresar sus avatares amorosos. Hay algún otro con interés para lo que aquí se dirime. Aunque la relación no sea tan literal, es evidente que las palabras pronunciadas en él por el rey Carlos desarrollan la misma anécdota que las de Marco Antonio en *Los áspides de Cleopatra*¹⁸:

La esmeralda del amor

Amor, detente, detente;
un ciego vio de repente
en medio la oscuridad;
vio una estrella, y alegróse,
diciendo entre sí, el sol es;
salió la luna después,
adoróla y admiróse;
pero cuando el sol salió,
quedó viéndole pasmado,
y tanto le ha contemplado
que segunda vez cegó.
Esto soy, sin duda alguna
cegué amando; sano fui;
estrellas y damas vi,
Isabela fue la luna;
el sol salió y me pasmé,
y mirando a Blancaflor
fue tanto su resplandor
que segunda vez cegué.
(BAE LIV, pp. 495c-496a)

Los áspides de Cleopatra

El ejemplo está a los ojos,
si quieres ver el ejemplo;
nace ciego un hombre y oye
decir que hay sol en el cielo,
cobra de noche la vista,
y al cobrarla, lo primero
que ve en el cielo es la luna;
este es el sol, dice luego,
que tan hermoso le tuve
presumido en mi concepto;
sale luego el sol hermoso,
y al mirar sus rayos bellos
todo un sentido le deja
de admiraciones suspenso;
olvidase de la luna,
y al ver sus rayos primeros
repudia como confusos
los que idolatró serenos;
ciego fui, cobré la vista,
luna fuiste de mi cielo,
juzguéte sol por entonces,
salió otro sol más perfecto;
yo te admiré, no lo dudo,
rayos tienes, no lo niego,
tiénelos el sol más claros;
y así, Irene, ten por cierto
que he de adorar este sol
o he de volverme a ser ciego.
(BAE LIV, p. 436c)

A partir de aquí se aducirán otros casos de paralelismos de ideas y palabras de acuerdo con su orden de aparición en la comedia que analizamos.

3. En el arranque de la primera jornada, el rey francés relata en octavas su enfrentamiento con el ejército lombardo. Interesa entresacar algunas de las expresiones que utiliza y cotejarlas con otras de Rojas en *Los celos de Rodamonte*:

La esmeralda del amor

Descubrió nuestro ejército su gente
cuando despierta la rosada aurora,
y en los hermosos campos del Oriente
rayos bebe de luz, que en perlas llora
(BAE LIV, p. 493a)

...

y aquellos que sin ánimo temían
el gran valor de mis soldados fieros
al agua se arrojaban, y bebían
la sangre de sus mismos compañeros,
(BAE LIV, p. 493b)

Los celos de Rodamonte:

ya quiere amanecer, y ya el Aurora
rayos le bebe al Sol, que en perlas llora.
(f. 183v)¹⁹

viendo que guarda el mar sangre enemiga,
al mar se arrojan de su daño inciertos
por beberse la sangre de los muertos
(f. 176v)

4. También en los momentos iniciales de la obra, pronuncia Blancaflor estas palabras derrotadas:

bajó un rayo ardiente y crudo
de un desdén, con tal pujanza,
que el árbol de mi esperanza
dejó abrasado y desnudo...
(BAE LIV, p. 494a-b)

En el *La humildad soberbia* de Guillén de Castro —«De envidia de mi privanza / ha cortado algún traidor / el hilo de mi favor / y el árbol de mi esperanza»— y en *No hay ser padre siendo rey* (vv. 2555-2556)²⁰ de Rojas —«el árbol de tu esperanza / ya se consiente marchito»— se ofrecen los dos únicos casos localizados en obras dramáticas del siglo XVII en los que la falta de futuro político o amoroso —éste segundo es el caso de *La esmeralda* y de *No hay ser padre*— se expresa con la mención de los desastres que le sobrevienen al «árbol» de la «esperanza».

5. También hay cercanía entre otros dos pasajes de *La esmeralda* y de *No hay ser padre* en que los personajes respectivos, Blancaflor y Rugero, lanzan sus juramentos. En ambos se barajan elementos comunes —«cielos», «trópicos bellos», «discurre», «venganza»—, aunque a la postre dirijan el sentido de manera diferente:

La esmeralda del amor

Viven los cielos divinos,
 que son campañas azules
 por cuyos trópicos bellos
 el sol hermoso discurre,
 que este magnánimo pecho
 que ahora este agravio sufre,
 ha de reventar en quejas
 mientras el alma le dure.
 No dije venganzas, no,
 que mi pecho no produce
 sino lágrimas y penas,
 de soberbio no presume.
 (BAE LIV, p. 499b)

No hay ser padre siendo rey:

Y en cuanto a mi hermano, digo
 que, por los cielos hermosos
 por cuyos trópicos bellos
 discurre el ardiente Apolo,
 que he de tomar la venganza
 del fuego a que me provoco,
 si ya en mí, como en su sangre,
 la satisfacción no cobro.
 (vv. 329-336)

6. La misma Blancaflor pronuncia unas palabras poco más adelante que no es difícil relacionar con otras de Carlos en *El más impropio verdugo*:

La esmeralda del amor

Haced, haced que se enjuguen
 estas lágrimas, que sacan
 desdenes e ingratitudes
 tan destiladas del pecho,
 que por vos llamarlas pude
 esencia quinta de un alma
 que el fuego de amor consume.
 (BAE LIV, p. 500a)

El más impropio verdugo

Y reprime fugitivo
 ese aljófár lisonjero,
 que según sale cansado
 por dos márgenes de hielo
 no parece quinta esencia
 del fuego ardiente del pecho.
 (BAE LIV, p. 187a)

7. Otro momento que llama la atención es la concentración en un solo verso de cuatro formas verbales, con las que se pretende intensificar la sensación de dolor de un personaje. Así se refiere el Rey a la actitud del Duque, con quien habla:

pero si él remiso o cuerdo,
 calla, sufre, pena y siente,
 reprime los sentimientos
 por no faltar a su amigo
 éste sí que es verdadero
 ejemplo de confianza;
 pues por no faltar a serlo,
 antes que vivir gozando
 quiere más penar muriendo.
 (BAE LIV, p. 501c)

Los mismos cuatro verbos se dan cita en un parlamento de *Casarse por vengarse*:

Yo, mi defensa imaginando,
 dudo más y admiro más,
 peno, sufro, siento y callo;
 ya ilusiones imagino,
 ya me confundo en encantos.
 (vv. 1172-1176)

Y en *Santa Isabel reina de Portugal* hay otro en que no solo se encuentra la enumeración intensificativa —con la única diferencia del trueque de uno de los cuatro verbos por un sinónimo—, sino que también existe un cierto paralelismo de sentido con el pasaje de *La esmeralda*:

Si Lisboa te desprecia,
 si la Reina te aborrece,
 y por los respetos míos
 sufres, callas, lloras, sientes,
 lo que has perdido con ella
 en mi voluntad adquieres;
 lábrate un alma en mi pecho
 que sea tuya solamente,
 hazte inmortal en mi amor,
 eternizarte pretende,
 débate yo el sufrimiento,
 sufre roca, mármol siente,
 y ya que por ti no puedas,
 por mí siquiera padece;
 (BAE LIV, p. 260b)

La batería de verbos se repite en la misma comedia algunos versos después:

Si la que es la Reina misma,
 sufre, siente, llora, calla,
 tú que mi vasallo eres,
 ¿no debes con mayor causa
 participar de mis penas,
 mediar siquiera en mis ansias?
 (BAE LIV, p. 261c)

8. De nuevo Blancaflor utiliza un poco más adelante una expresión que sólo he encontrado en Rojas Zorrilla: «Viven los hermosos cielos / que ha de ver...» (BAE LIV, p. 501c). A pesar de la aparente sencillez y normalidad de la exclamación, lo cierto es que las únicas comparencias en el repertorio dramático controlado son las de *No hay ser padre siendo rey*: «viven los hermosos cielos, / que encargara a la violencia / lo que no ha podido el ruego» (vv. 1200-1202); y *Los celos de Rodamonte*: «viven los hermosos cielos / que he de buscar a mi prenda...» (h. 187r).

9. Un caso de análisis especial es el que plantea un verso de Blancaflor en otra de las intervenciones subsiguientes:

si yo probase que el Duque,
atrevido, descompuesto,
me solicitó su dama
cuando os juzgaba mi dueño...
(BAE LIV, p. 501c)

El segundo verso es idéntico a otro de *No hay ser padre siendo rey*:

Digo que al Duque aborrezco;
porque lisonjero y loco,
atrevido, descompuesto
en mi agravio y en su abono
contigo me ha descompuesto
(BAE LIV, p. 390c)

Ésta es la lectura que se encuentra en la mayor parte de los veinte testimonios antiguos conservados de esta comedia que ha cotejado Enrico di Pastena para su reciente edición²¹, y entre ellos el de la *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (1640). Es la adoptada por Mesonero Romanos, de donde se ha extraído nuestra cita en esta ocasión. Sin embargo, el responsable de la edición crítica prefiere la lectura de un manuscrito (M2 en su estema) para el tercer verso: «atrevido, descortés» (v. 316). Sin duda, la variante mejora la calidad literaria del pasaje —elimina la homonimia de las palabras que riman, aunque pertenezcan a distintas partes de la oración, y la asonancia de los tres versos impares—, pero a la vista del estema no es la opción que resultaría *ope codicum*. El conocimiento ahora del verso de *La esmeralda*, que tantas posibilidades tiene de ser de Rojas, incitaría a replantearse la autenticidad de la variante de M2, y a buscar otras soluciones para los problemas de repetición y asonancia de la tirada.

10. Algo después, dice la dama: «cercó en el sitio de honor / las murallas de mi pecho» (BAE LIV, p. 502a). El asalto a las «murallas» del «honor» es imagen que solo he visto en dos comedias de Rojas: *El más impropio verdugo* —«de la fuerza de mi honor / romper la muralla quiso» (BAE LIV, p. 184a)— y *Los celos de Rodamonte* —«y impensadamente asalta / en la ciudad del honor / las prevenidas murallas» (f. 191r).

11. Otro de los pasajes que merece la pena considerar con cierto detalle es éste del comienzo de la tercera jornada en el que habla Isabela:

Detente, Duque, no pases
adelante con discursos
tan prolijos y neutrales;
al caso podemos ir,
pues puede ser que te tardes
tanto en decirme las penas,

que yo sintiéndolas antes
 como mayores las juzgue,
 las acredite más grandes,
 y sea más lo sentido
 que el principal de los males.
 (BAE LIV, p. 502c)

La asociación de «discursos» y «prolijos» se presenta en varias ocasiones en el repertorio de Rojas, mientras que es muy raro en el resto de los dramaturgos controlados. Una de las ocurrencias se da en *El más impropio verdugo*: «Ese discurso prolijo / por extraño le condeno» (BAE LIV, p. 187c). En *Casarse por vengarse* hay dos y con el mismo sentido exhortativo: «Dejemos los argumentos, / y los discursos prolijos...» (vv. 63-64); «deja discursos prolijos» (v. 150). Y en esta misma comedia se muestra el único caso de «discursos» calificados de «neutrales» que he logrado hallar en los textos áureos: «Déjame, / no con discursos neutrales / un pecho constante venzas, / un alma alteres diamante...» (vv. 942-944).

El octavo verso de la tirada que comentamos encuentra su gemelo en *No hay ser padre siendo rey*: «Tan dudoso me averiguo / en tantas dificultades, / que las menores de todas / las acredito más grandes» (vv. 1957-1960). Y es también el único caso localizado en textos del Siglo de Oro.

La idea principal que expresan los versos finales del fragmento —que el sentimiento, «lo sentido», sea mayor que la razón que lo causa, «males» o «peligro»— guarda paralelismo con la de estos otros de *Persiles y Sigismunda*:

La viuda tortolilla
 que, haciendo instrumento el pico,
 ella se arrulló su muerte
 por los montes y los riscos,
 mucho más que por lo amado
 se muere por lo sentido;
 que hace más daño la queja
 que el principal del peligro.
 (f. 134v)²²

12. Al comienzo de la tercera jornada, el Duque refiere cómo se perturba el ánimo del rey Carlos: «defectuoso el semblante, / el aliento atropellado...» (BAE LIV, p. 503a). Sólo he localizado otra ocasión en que «semblante» y «aliento», en contigüidad, son los elementos elegidos para dar cuenta de esa alteración. Está en *Persiles y Sigismunda*: «Hallóla el semblante yerto, / el aliento sin cuidado» (f. 143v).

Pero pasemos para finalizar a otro tipo de consideraciones. Utilizaba más arriba la imagen de la balanza para mostrar que frente a la acumulación de indicios en el brazo de Rojas Zorrilla, cuyo peso espero que haya aumentado con los aportados en la páginas precedentes, el de Pérez de Montalbán sólo contaba hoy por hoy con la atribución del único testimonio crítico fechado en el siglo XVII, el de la *Parte 45* de

1679, que es el factor en que se apoyaba Cotarelo, y los demás autores con él, para concederle la prioridad. Sin embargo, puede que su robustez ya no sea tan clara a la vista de todas las sueltas localizadas atribuidas a Rojas y de lo que hoy podemos conocer sobre procedencias y fechas a partir de los rasgos tipográficos. Los de las cuatro sin datos de imprenta apuntan con suficiente nitidez que salieron de talleres sevillanos del siglo XVII, y una de ellas —la nº 398 de la *Bibliografía* de G. Cañal, Cerezo y Vega— podría incluso adscribirse a los años cuarenta. Habría que admitir, en consecuencia, que el peso de la principal baza de Montalbán es más liviano del que se le ha concedido. Porque, además, hoy sabemos también que la tradicional postergación de las ediciones sueltas, en beneficio de las insertas en partes o de los manuscritos, no tiene fundamento textual: es la *recensio* de todos los *testimoni critici* la que pone a cada uno en su sitio²³.

Cabe dedicar el último comentario a otra posible objeción a la propuesta de autoría hacia la que apuntan los datos contantes y sonantes. La posteridad ha favorecido el prestigio de Rojas Zorrilla sobre el de Pérez de Montalbán, lo que puede hacer que desde nuestra perspectiva actual consideremos absurdo que en un mercado tan competitivo como el de los impresos teatrales —porque es bien probable que fuera en este ámbito donde se produjera el trueque en el sentido que sea— alguien le arrebatara una comedia al primero para atribuírsela al segundo. Y, sin embargo, en el riguroso trabajo bibliográfico que sobre Montalbán llevó a cabo M. G. Profeti puede apreciarse con nitidez cómo el que aquí se contempla no tendría por qué ser un caso aislado, sino que son bastantes los impresos con comedias de otros dramaturgos que se le atribuyeron, sin exclusión de las correspondientes a algunos de los que hoy consideramos más grandes: Lope, Calderón, Ruiz de Alarcón o Vélez de Guevara. Todo parece indicar que el de *La esmeralda del amor* es un testimonio más de esa seducción montalbaniana que experimentaron los libreros a la hora de colocar sus productos, cuyas razones habrá que determinar con más precisión²⁴.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D HUM2005-07408-C04-04 *Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

² Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007.

³ Alejandro Rubio San Román y Elena Martínez Carro, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24 (2006), pp. 219-234.

⁴ Germán Vega, «*Más vale maña que fuerza*: Los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 55-87.

⁵ González Cañal, Cerezo y Vega, *Bibliografía*, p. 186.

⁶ No obstante, de ella se ocupó la sugerente ponencia de María Teresa Cattaneo en el *Congreso Internacional del IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla* (Toledo, del 4 al 7 de octubre de 2007), que será publicada en sus actas.

⁷ Las descripciones detalladas de los impresos, con inclusión de imágenes de las portadas, pueden verse en González Cañal, Cerezo y Vega, *Bibliografía*, pp. 203-208.

⁸ *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911. Edición facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007, pp. 249-250.

⁹ *Francisco de Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC, 1965 (*Cuadernos Bibliográficos*, n° 18), p. 11.

¹⁰ *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, pp. 468-471.

¹¹ «Miscelánea erudita», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV (2000), pp. 267-280.

¹² Para ello ha obtenido los esquemas métricos de las veintitrés comedias de autoría exclusiva de los dos volúmenes publicados bajo su control en 1640 y 1645. Tarea ardua para un artículo breve, pero impagable, porque Rojas Zorrilla carecía de esa herramienta tan útil para el estudio de la cronología y de las atribuciones en otros escritores.

¹³ Se respetan las lecturas que de ambas tiradas da V. Azcune en su artículo, quien dice haber seguido sendas ediciones antiguas de las comedias para soslayar los errores del texto de Mesonero Romanos («Miscelánea erudita», p. 269, n. 21). Los pasajes se encuentran respectivamente en las pp. 505a y 280c de *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla. Ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861 (Biblioteca de Autores Españoles LIV). Reedición: Madrid, Ediciones Atlas, 1952. Salvo que se advierta otra cosa, las citas de *La esmeralda del amor* y de las comedias de Rojas Zorrilla se harán por esta edición. Por facilitar la lectura no he respetado el uso de letras mayúsculas para los inicios de versos. Las referencias se darán en el propio texto señalando el número de página y columna tras la identificación del volumen, BAE LIV. En las comedias que no se citan por este tomo, al disponer de ediciones críticas actuales, se apunta la numeración de los versos en el cuerpo del trabajo y en la primera comparecencia se dan en nota los datos bibliográficos.

¹⁴ Para su localización me he servido de aplicaciones de búsqueda en diferentes bases de datos de texto completo. De especial ayuda han sido las del TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, coord. C. Simón Palmer, CD-ROM, Madrid, Chadwyck-Healley España, 1998), el CORDE (*Corpus del Español Diacrónico*, Real Academia Española, <http://www.rae.es>. Consultada en noviembre de 2007) y la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (<http://www.cervantesvirtual.com>).

¹⁵ Las citas de esta comedia se hacen por el texto de Rafael González Cañal en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. I, Primera parte de comedias*. Edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal; coordinadora del volumen, Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 21-143.

¹⁶ El texto de esta comedia se cita por la edición de María Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.

¹⁷ Las citas de esta obra se hacen por el texto de María Teresa Julio en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. I, Primera parte de comedias*, pp. 417-551.

¹⁸ En el repertorio teatral áureo he localizado únicamente otra comparecencia del ciego que recupera la vista y confunde los astros: en *Casa con dos puertas* de Calderón. Puede apreciarse cómo su tratamiento estilístico es diferente al de las otras dos comedias: «Pues explíqueme mejor / otro ejemplo: nace ciego / un hombre, y discurre luego / cómo será el resplandor / del sol, planeta mayor, / que rumbos de zafir gira; / y cuándo por fe le admira, / cobra en una noche bella / la vista; y es una estrella / la primer cosa que mira. / Admirando el tornasol / de la estrella, dice: "Sí, / éste es el sol; que yo así / tengo imaginado al sol"; / pero

cuando su arrebol / tanta admiración le ofrece, / sale el sol y le oscurece. / Pregunto yo: ¿ofenderá / una estrella que se va / a todo un sol que amanece? / Yo así que ciego vivía / de amor, cuando no te amaba, / como ciego imaginaba / cómo aquel amor sería: / adoraba lo que vía, / presumiendo que era así / el amor, mas ¡ay de mí!, / que no vi al sol, vi una estrella, / y entretúveme con ella, / hasta que el sol mismo vi» (P. Calderón de la Barca, *Obras completas. II: Comedias*. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, p. 285).

¹⁹ Las citas de esta comedia se hacen por la *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones-Pedro Coello, 1640. He modernizado la ortografía y la puntuación.

²⁰ Las citas se harán por el texto de Enrico di Pastena en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. I, Primera parte de comedias*, pp. 145-276.

²¹ Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. I, Primera parte de comedia*, pp. 162-173.

²² Cito por la *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones-Pedro Coello, 1640. He modernizado la ortografía y la puntuación.

²³ De ello tratará la ponencia «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla» que presentaré al *Congreso Internacional. Estudio y edición del teatro del Siglo de Oro*, organizado por el grupo Prolope, el GRISO y la CECE (Barcelona, del 15 al 17 de noviembre de 2007), y se publicará en sus actas.

²⁴ Algo apunto en «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara», en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, eds., *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 252-253.