



## Rojas Zorrilla en su IV Centenario

---

Congreso Internacional

*Toledo, 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*



*Edición cuidada por*  
Felipe B. Pedraza Jiménez  
Rafael González Cañal y  
Elena E. Marcello

*Rojas Zorrilla en su  
IV centenario*

**Congreso internacional  
(Toledo, 4-7 de octubre de 2007)**

Edición cuidada por

**Felipe B. Pedraza Jiménez,  
Rafael González Cañal**

y

**Elena E. Marcello**



2008

## *Los problemas de atribución de «Del rey abajo, ninguno»\**

Germán Vega García-Luengos

---

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

### UNA COMEDIA EMINENTE EN EL REPERTORIO DE ROJAS ZORRILLA

*Del rey abajo, ninguno* ha acompañado insistentemente al nombre de Rojas Zorrilla, por breves que hayan sido las palabras dedicadas al escritor en manuales, enciclopedias o periódicos. Y también ha formado parte del canon indiscutido del teatro español, quizá por ser una de las comedias que mejor partido saca a ideas y sentimientos nucleares de la dramaturgia aurisecular, como el amor, el honor, la fidelidad, la dignidad personal o la exaltación de la naturaleza, que alcanzan en algunos de sus parlamentos formulaciones pletóricas de tensión y poesía.

Con escasas noticias sobre su representación en el siglo XVII y no muchas ediciones conservadas, los datos apuntan una fortuna mejor en la centuria siguiente. Pero es en el XIX —con la recuperación titánica del repertorio teatral que llevaron a cabo los Ochoa, Durán, Hartzenbusch, Mesonero Romanos, Fernández Guerra...— cuando *Del rey abajo* se consagró como una de las piezas principales del Siglo de Oro. Y alguna voz se oyó que la situaba incluso por encima de todas.

Desde las primeras propuestas decimonónicas de rescate como bien del pasado cultural, cuando aún no habían cesado las reimpresiones de la secuencia de sueltas que

---

\* Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D HUM2005-07408-C04-04, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

fluía desde el XVII sin solución de continuidad<sup>1</sup>, los juicios que se emitieron sobre la obra fueron muy encomiásticos. Se producían en paralelo a su excelente acogida en los escenarios, que tuvo su momento culminante de la mano del mítico Isidoro Máiquez, para quien fue el «instrumento de uno de sus más legítimos triunfos escénicos» [Mesonero, 1862: XIII].

La obra ocupa el primer lugar de las ocho que a partir de 1827 publicó a nombre de Rojas la *Colección general de comedias* de Ortega. El autor anónimo del juicio que acompaña a su edición, tras el rechazo retórico de distintas etiquetas genéricas, apostilla: «Será pues forzoso llamarle obra divina» [Cotarelo, 1911: 107].

En 1838, Eugenio de Ochoa daba a la prensa los cinco tomos de su *Tesoro del teatro español*. En la «Advertencia» a las comedias de Rojas del IV, deja constancia desde el primer párrafo de la enorme popularidad que la obra ha alcanzado, por encima de cualquier otra del repertorio áureo. Sus palabras se recogen en el programa de mano de la propuesta escénica llevada a cabo en 2007 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Laila Ripoll:

Es tan popular esta comedia en España, que apenas hay joven medianamente educado que no recite de memoria algunos trozos de ella; en los teatros de las ciudades se representa continuamente y aun en los lugares y aldeas es muy conocida por ser la primera que sacan a relucir, cuando pasan por ellas, las trashumantes compañías de cómicos de la legua. Puede decirse, pues, que esta comedia es la más generalmente conocida en España de todas las de nuestro inmenso repertorio.

[Ochoa, 1838: IV, 339]

Para el conde de Schack, «ocupa un lugar preferente entre las composiciones superiores de la poesía dramática» [1888: t. V, 66].

Y llegamos a Ramón Mesonero Romanos, el responsable de la mayor recopilación de obras a nombre de Rojas Zorrilla que se ha publicado hasta la fecha. De la treintena que agrupó en el tomo 54 de la BAE (1861), de nuevo concedió el primer lugar a *Del rey abajo*. Esta primacía física se corresponde con la que le confieren sus palabras en el estudio preliminar, donde la saca a colación a menudo y la utiliza como una suerte de vara de medir que posterga todas las demás. Así, al analizar las tragedias del escritor, apunta que hay que dejar aparte *García del Castañar*, «admirable creación fuera de línea y con

<sup>1</sup> En la reciente *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega [2007: 143] se da la aparente incongruencia de ofrecer como final de las ediciones antiguas una suelta de Ildefonso Mompíe de 1839, mientras que a continuación las modernas se abren con la de la colección de Ortega de 1827. En dicho catálogo se registran once ediciones del XIX (nº 182-192). También hay siete traducciones en dicho siglo: tres al alemán, dos al francés, una al italiano y otra al inglés.

la que ninguna otra del mismo Rojas puede ser comparada» [Mesonero, 1861: xix]<sup>2</sup>. La opinión de Mesonero no es desdeñable, aunque pueda tildarse de impresionista: no cabe menospreciar el parecer de quien antes de emitirlo se ha leído todo el teatro seguro, probable e improbable del escritor. Pues bien, lo que dice con meridiana claridad es que *Del rey abajo* resulta excepcional en su repertorio, que ninguna otra obra es como ella. Nada más lejos de la voluntad del esforzado editor que poner en duda su atribución, ni se le pasaba por la cabeza: y eso es lo que refuerza aún más el valor de su opinión con respecto a los problemas de autoría que aquí se van a plantear. Aún faltaba casi un siglo para que alguien considerase que la «excepcionalidad» de la comedia entre las del dramaturgo apuntaba no hacia un Rojas distinto sino hacia un poeta diferente.

#### LOS CUESTIONAMIENTOS DE LA AUTORÍA DE MACCURDY Y WITTMANN

Raymond R. MacCurdy [1957] fue el primero en discutir la autoría por escrito, hace de eso cincuenta años justos. Apareció entonces su nota «Francisco de Rojas Zorrilla», título de nula explicitud, porque, en realidad, de lo único que habla es del problema de atribución de *Del rey abajo*. A pesar de la brevedad con que en dos páginas y media formula los distintos inconvenientes que encuentra para la atribución a Rojas, no carecen de importancia ni de consistencia, ya que se aprecia que detrás ha habido bastante tiempo de comprobaciones y reflexiones.

Es claro que no obtuvo la repercusión que debería. Ni en el propio MacCurdy. Causa cierta perplejidad comprobar cómo después de haber planteado con decisión que se trata de una atribución espuria, basándose en indicios probatorios bastante sólidos, pocos años más tarde, al elaborar la *Bibliografía crítica* de Rojas, su trabajo más difundido sobre el escritor, alinea *Del rey abajo* limpiamente entre las 36 «comedias propias», diferenciadas de las «apócrifas o dudosas» [1965: 9-11]. Sin duda, este «desdoblamiento de personalidad» ha perjudicado su tesis.

De ella se ha hecho eco especialmente Brigitte Wittmann, quien formuló sus opiniones en un artículo [1969] y en sus dos ediciones de la comedia [1970 y 1980]. Entre las novedades que aporta, más allá de los argumentos ya apuntados por MacCurdy, la más importante es la explotación textual de una suelta localizada en la Biblioteca

<sup>2</sup> Señala Mesonero cómo antes de asumir la obligación de editar a Rojas Zorrilla no lo conocía mucho, aunque «estimaba como el que más, especialmente su incomparable drama del *García del Casañar*...» [1861: v]. Más adelante, tras pasar revista a distintos textos recapitula: «En todos ellos se encuentran, sin embargo, escenas bien preparadas, caracteres muy nobles y elevados, diálogos castizos, armoniosos y llenos de pasión y ternura; pero sólo en el *García* es donde, olvidándose de sus malos resabios, sujetando su indómito capricho, supo colocarse constantemente a una altura tal a que sus más poderosos rivales en vano pretenderían seguirle» [xx].

Nacional de París con atribución a Calderón, que considera la copia más fiable de la obra. En efecto, como se expondrá más adelante, el análisis textual pormenorizado demuestra que dicha suelta —nº 168 de González Cañal, Cerezo y Vega [2007]— está en el arranque de toda la transmisión. Con respecto a la autoría, se inclina por que se trata de una obra en colaboración, que —a sugerencia particular del susodicho MacCurdy— llega a identificar con una de Solís, Rojas y Calderón de cuya representación en el Buen Retiro el 2 de julio de 1640 da noticia Pellicer [Cotarelo, 1911: 72].

Tampoco estas propuestas han tenido la repercusión que debían, a pesar de que su última entrega conocida se encuentre en una colección de tanto alcance como la de «Letras hispánicas» de Cátedra. Tal vez haya faltado una mayor profundización en los indicios y, como en el caso de MacCurdy, que acabara de convencerse la propia autora, o, al menos, que lo diera a entender con suficiente firmeza, porque el caso es que sus ediciones aparecen atribuidas a Rojas Zorrilla, a quien dedica un apartado de «Vida y obras». Y aunque en la última lo justifica por «los lamentables automatismos en la tradición de la crítica» [1980: 10], lo cierto es que no consigue superarlos.

A partir de ahí los estudiosos han mostrado diferentes actitudes. Los hay que han pasado de largo, como si nada hubiera ocurrido (porque se ignoran los cuestionamientos o por no meterse en camisas de once varas): es el caso de la última edición conocida, a cargo de Annette Grant Cash [2006]. Otros se limitan a hacer alusión al problema en una nota a pie de página, remitiendo a MacCurdy y a Wittmann. Lo normal hoy en los círculos más enterados es acompañar la mención de su título con la coletilla de que la atribución está en entredicho.

Pero también hay estudiosos que se han reafirmado en que es obra de Rojas Zorrilla. Quien lo ha hecho con mayor contundencia y sin asomo de duda ha sido Ann L. MacKenzie en sus libros sobre *La escuela de Calderón* [1993: 47-48 y 64] y sobre *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto* [1994: 21, n. 17 y 75-79]. Dice en el primero:

A diferencia de ellos [MacCurdy y Wittmann], estamos convencidos de que este famoso y excelente drama, en que figura como héroe limitado y vacilante «el labrador más honrado», García del Castañar, fue enteramente compuesto por Rojas Zorrilla. [1993: 48]

No se detiene en dar razones. Se deduce de lo expuesto en los alrededores de sus apoyos explícitos a la autoría tradicionalmente asumida que son las características del protagonista masculino las que le parecen que encajan perfectamente en el universo de héroes rojianos.

## LOS FUNDAMENTOS BIBLIOGRÁFICOS Y TEXTUALES DE LA ATRIBUCIÓN A ROJAS

Las páginas que siguen se proponen insistir sobre algunos de los indicios que cuestionan la autoría de Rojas formulados con anterioridad y apuntar otros. En esta ocasión se centrarán sobre todo en los aspectos más materiales de la atribución al escritor. A esta categoría, susceptible de una evaluación de mayor objetividad que los que tienen que ver con las características de escritura, pertenece precisamente el que constituye el único fundamento de su atribución —como muy bien apuntó MacCurdy—: la presencia del nombre de Rojas en la portada de varias ediciones antiguas. Se analizará su consistencia desde la bibliografía y la crítica textual. Esto se hará con cierto detenimiento, mientras que tan solo se esbozarán otras inconveniencias que tienen que ver con los usos dramáticos.

El lector o espectador actual considera que la autoría es una instancia fundamental de la obra artística; pero, según qué épocas, entornos o géneros, no ha tenido siempre igual importancia; ni tampoco ha sido factible asegurar su respeto en la misma medida que puede hacerse ahora. Antes de entrar en materia, debería recordarse la normalidad de los problemas de atribución en el teatro español del Siglo de Oro, asumida por quienes están al tanto de esta riquísima parcela de la cultura española, conscientes de que afectan a un número notable de obras, entre las que figuran algunas de las más nombradas.

Por lo que se refiere a Rojas Zorrilla, el alcance de esta cuestión se aprecia bien en la *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega [2007]. Según este inventario de las copias antiguas y modernas de las obras que se le han atribuido, son 44 las comedias cuya autoría en exclusiva cuenta con un margen aceptable de seguridad; a las que hay que añadir las trece en colaboración con diversos dramaturgos. Por el contrario, son 43 —casi tantas como las de autoría única y segura— las que se le han atribuido erróneamente o con garantías insuficientes, o que no aparecen. Estos problemas de Rojas no son de diferente sustancia de los que afectan al fenómeno general. Si superan ligeramente la media se debe a la importancia del autor en determinados momentos de la trayectoria del teatro áureo. Los negociantes del libro supieron en seguida, desde el mismo momento en que en 1603 se decidieron a explotar el éxito de Lope en los tablados, que algunos nombres eran mucho más comerciales que otros. Y como los usos y reglas de entonces para ese tipo de productos tenían una laxitud impensable en nuestro tiempo, no orientaron tanto sus esfuerzos a lograr obras auténticas de los autores preferidos del público como a trocar los nombres de los encabezamientos en su favor. Es decir, que en la mayoría de los casos estos problemas con las atribuciones se originaron en los ámbitos de la representación y, sobre todo, de la edición; no fueron responsabilidad de

los escritores. Esto debe tenerse en cuenta para tratar de explicar lo que pudo pasar con *Del rey abajo*.

Consideremos a continuación los soportes principales de la transmisión de *Del rey abajo*, que hoy por hoy cuenta con diecisiete copias antiguas registradas: un manuscrito tardío (Madrid, BNE, ms. 21733-4) con letra del siglo XIX [Paz y Melia, 1934: nº 10359]; una edición incluida en la *Parte 42 de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Juan de Ibar-Pedro Escuer, 1650), cuya pertinencia desde el punto de vista textual es mucho mayor; y quince sueltas correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX.

#### UNA NUEVA SUELTA DEL SIGLO XVII

A las dieciséis copias registradas en la última *Bibliografía* de Rojas [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: nº 166-181], hay que añadir una más localizada con posterioridad, cuya primicia se ofrece aquí. Se trata de una nueva suelta sin datos de imprenta, cuyo interés viene señalado por varios factores. En primer lugar, sus características materiales inducen a datarla en el siglo XVII; con lo que se suma al reducido número de testimonios correspondientes a la centuria en que se escribió la pieza. Como la mayoría de los de este siglo, el dramaturgo que consta como autor es Pedro Calderón. Otro aspecto relevante es la presencia en su encabezamiento de una segunda denominación tras la principal: *El Castañar de Toledo*. Es la única de las copias conservadas que lleva este título, que da por buena su mención en los distintos catálogos desde los de Medel [*Índice*, 1735: 20] y García de la Huerta [1785: 38] a los de La Barrera [1860: 553] y Urzáiz [2002: 68]. Si los primeros lo atribuyen a Calderón, los otros dos lo registran como anónimo, acompañado de la precisión «Impresa ya en 1682». Casi con toda seguridad este apunte de La Barrera se basa en la presencia del título entre los de la lista de «comedias supuestas» que andan bajo el nombre de Calderón que Vera Tassis incluyó en los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (Madrid, Francisco Sanz, 1682). También le dedican un breve apartado Kurt y Roswitha Reichenberger en su capítulo de «obras supuestas» del *Manual bibliográfico calderoniano* [1979: t. I, 748], donde con referencia a F. W. V. Schmidt (1822) apuntan que se trata de *Del rey abajo*. Así pues, con la nueva suelta queda disipado definitivamente un fantasma bibliográfico: en efecto, el título de *El Castañar de Toledo* es uno de los que se usaron como alternativos de la comedia que aquí se considera.

Esta es la descripción de la nueva suelta (la reproducción de su portada se incluirá un poco más abajo junto con las otras tres del siglo XVII):



DEL REY ABAXO [sic] NINGVNO, / Y EL CASTAÑAR DE TOLEDO. /  
 COMEDIA FAMOS [A] / DE DON PEDRO CALDERON. / Hablan en ella  
 las personas siguientes. / [*dram. pers.* a 2 col. en cursiva] / IORNADA PRIMERA.  
 / [col. izq.:] *Sale el Rey con vanda roxa atraue[s]fada, leyendo vn memorial, y don /*  
*Mendo. / Rey. Don Mendo, vue[est]ra demanda / he visto. / D. Men. Dezid querella,*  
 / [...]  
 [Fin:] dando con aque[est]to fin, / y principio a mis hazañas. / FIN.

4º. A-D<sup>4</sup> [B<sub>2</sub> i. e. C<sub>2</sub>]. 16 fol. sin num. Titulillos: *Del Rey a baxo ninguno. // De don Pedro Calderon. [abaxo A1v, A2v, B1v, B4v, C1v, D1v, D2v; ninguno A1v, C1v, D2v; ninguno, A4v, B2v, B4v, C2v, C4v; don B2r, D3r].* Reclamos: A<sup>4</sup>v *Rey.* B<sup>4</sup>v *Tere-* [i. e. *Tér.*] C<sup>4</sup>v a Dios.

Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional de España: T-55305-11.

#### LAS CUATRO COPIAS DEL SIGLO XVII

La edición incluida en la *Parte 42 de comedias de diferentes autores* (1650) y tres sueltas, entre las que figura la recientemente incorporada, conforman el conjunto de testimonios fechables en el siglo XVII, cuyo interés es grande tanto para fijar el texto como para iluminar algunas cuestiones relacionadas con el problema de atribución —dicho sea como anuncio y síntesis de las conclusiones de la *recensio* llevada a cabo sobre todos los testimonios.

A continuación se ofrecen las referencias bibliográficas abreviadas de estos cuatro impresos, junto con las reproducciones de sus portadas y la letra asignada a cada uno para su identificación. También se aducen los números que tres de ellos tienen en la *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega [2007], donde pueden verse las descripciones bibliográficas completas. La del cuarto, la suelta recientemente incorporada con el segundo título de *El Castañar de Toledo*, se acaba de ofrecer. El orden en que se han colocado es ya el de sus posiciones en el estema derivado de la *collatio*, de la que se darán algunos detalles un poco más adelante:

P

Fol. 1.

DEL REY ABAXO NINGUNO. FOL. 1. COMEDIA FAMOSA.

DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las personas siguientes.

- Don Garcia Labrador. El Rey. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador.

ORNADA PRIMERA.

La el Rey con un criado que se llama... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador...

[A nombre de Calderón] Suelta: S.I. S.I. S.A. Ejemplar: Paris, BNF, Yg. 138 (12) G. Cañal, Cerezo y Vega, 2006: n° 168

B

Fol. 2.

DEL REY ABAXO NINGUNO. FOL. 2. COMEDIA FAMOSA.

DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las personas siguientes.

- Don Garcia Labrador. El Rey. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador.

ORNADA PRIMERA.

La el Rey con un criado que se llama... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador...

[A nombre de Calderón] En Parte 42 de comedias de diferentes autores, Zaragoza, J. de Ibar-P. Escuer, 1650, pp.1-32. Ejemplar: Londres, BL, 11725.d.10 G. Cañal, Cerezo y Vega, 2006: n° 167

N

Fol. 3.

DEL REY ABAXO NINGUNO. Y EL CASTAÑAR DE TOLEDO. COMEDIA FAMOSA DE DON PEDRO CALDERON.

Hablan en ella las personas siguientes.

- Don Garcia Labrador. El Rey. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador.

ORNADA PRIMERA.

La el Rey con un criado que se llama... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador...

[A nombre de Calderón] Suelta: S.I. S.I. S.A. Ejemplar: Madrid, BNE, T-55305-11

M

EL LABRADOR MAS HONRADO. Garcia del Castañar. COMEDIA FAMOSA DE D. FRANCISCO DE ROSA.

Hablan en ella las personas siguientes.

- Don Garcia Labrador. El Rey. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador. Don Alonso Labrador.

ORNADA PRIMERA.

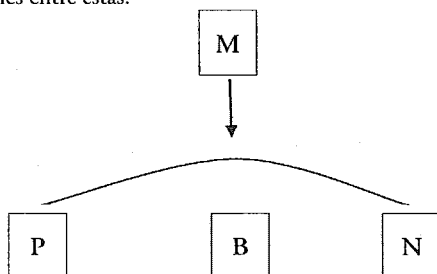
La el Rey con un criado que se llama... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador... Don Alonso Labrador...

[A nombre de Calderón] Suelta: S.I. S.I. S.A. Ejemplar: Madrid, BNE, T-55334-8 G. Cañal, Cerezo y Vega, 2006: n° 171

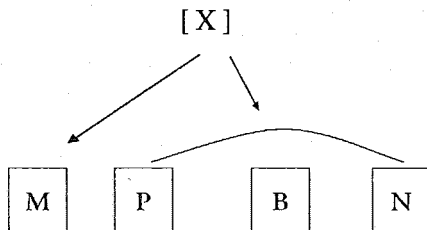
ATRIBUCIÓN Y CRÍTICA TEXTUAL

Señalaba en otro lugar en que trataba de forma general los problemas de atribución del teatro áureo que los procedimientos de la crítica textual podían ser útiles para evaluar el fundamento de las autorías alternativas de algunas obras; que la constatación de los puestos que ocupan en el estema los testimonios críticos con autores alternativos podía dar buenas pistas [Vega, 2002: 17]. No pensaba entonces en el caso de *Del rey abajo* porque no lo conocía, pero a la postre ha resultado un buen refrendo de esa propuesta.

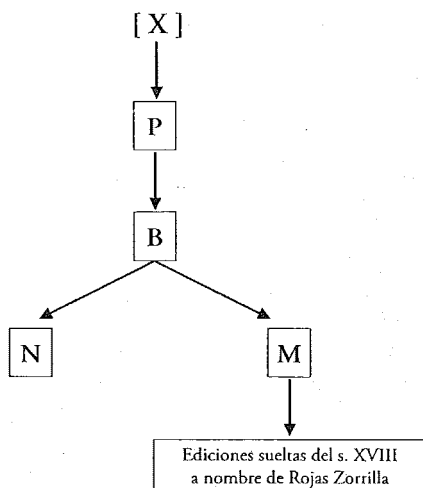
Del cotejo de las trece ediciones antiguas a nombre de Rojas Zorrilla localizadas, de la que una (M) corresponde al siglo XVII y las doce restantes al XVIII y al XIX, se desprende que todas derivan en última instancia de M. Pues bien, si el soporte principal de la atribución a Rojas es la presencia de su nombre en dichos testimonios, la relación textual con las otras ediciones del siglo XVII, a nombre de Calderón, más favorable a su autoría sería la que situara a M como modelo de las otras tres, sin importar cuáles sean las conexiones entre estas:



Tampoco le vendría del todo mal una relación del tipo:



Pero, tras una *recensio* exhaustiva de los *testimoni critici*, las posiciones que se marcan en el estema resultante son estas:



La transmisión textual de *Del rey abajo* es relativamente sosegada, con un número de variantes bajo para lo que es normal en bastantes otras obras de la época. Pero afortunadamente los diferentes componedores han cometido o mantenido los errores suficientes para que pueda inferirse, con un margen de error escaso, cuál ha sido la secuencia de copias. El estema da la razón a la prioridad que Brigitte Wittmann concedió a la suelta parisina (P) en sus dos ediciones [1970 y 1980]. Pero no sólo ofrece un texto «más fidedigno» en distintos lugares conflictivos, la condición textual que revela la *collatio* permite identificarla con el origen de toda la tradición que hoy conocemos.

#### UN LOCUS CRITICUS ESCLARECEDOR

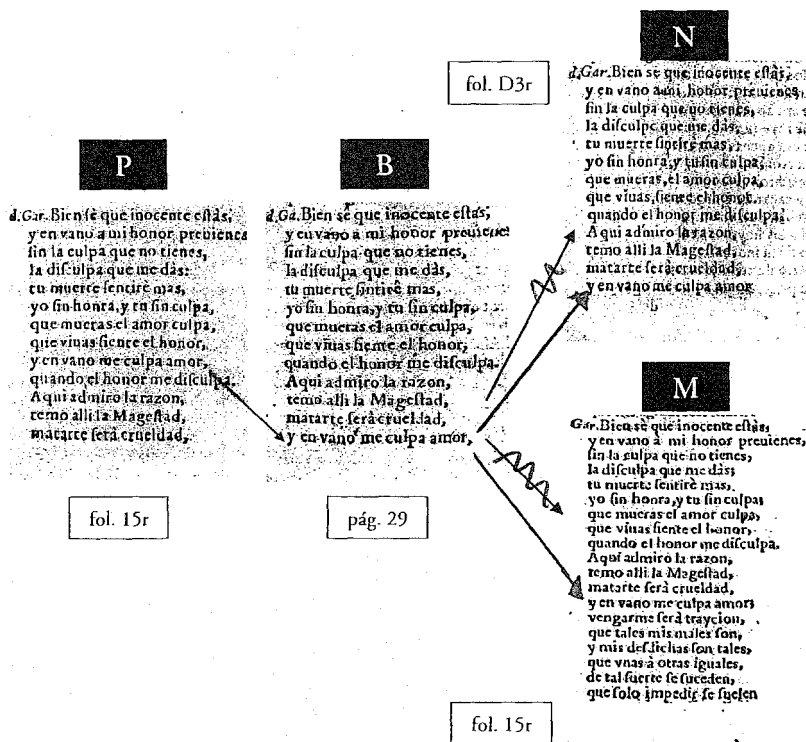
Uno de los indicios textuales que mejor justifican la relación entre los distintos testimonios que el estema refleja lo proporcionan las vicisitudes por las que pasa el verso 2285<sup>3</sup>. Consideremos los primeros quince versos —décima y media— que pronuncia don García en este punto de la tercera jornada (vv. 2277-2291). La columna izquierda recoge lo que se lee en el f. 15r de P, con una posición del v. 2285 que, a todas luces, es

<sup>3</sup> La numeración de los versos que se adopta a partir de aquí corresponde a la edición de Wittmann [1980].

la correcta. Sin embargo, la que el susodicho verso ocupa en B, N y M es diferente. En la columna derecha transcribimos el texto de M, que es el atribuido a Rojas:

<p><i>d. Gar.</i> Bien sè que inocente estàs, y en vano a mi honor preuienes sin la culpa que no tienes, la disculpa que me dàs: 2280 tu muerte sentirè mas, yo sin honra, y tu sin culpa, que mueras el amor culpa, que viuas siente el honor, y en vano me culpa amor, 2285 quando el honor me disculpa. Aqui admiro la razon, temo alli la Magestad, matarte serà crueldad, vengarme serà trayción: 2290 que tales mis males son...</p>	<p><i>Gar.</i> Bien sè que inocente estàs, y en vano à mi honor preuienes, sin la culpa que no tienes, la disculpa que me dàs; tu muerte sentirè mas, yo sin honra, y tu sin culpa; que mueras el amor culpa, que viuas siente el honor, quando el honor me disculpa. Aqui admiro la razon, temo alli la Magestad, matarte serà crueldad, y en vano me culpa amor, vengarme serà trayción: que tales mis males son...</p>
--	---

No puede por menos que extrañar, en primera instancia, este desplazamiento de un verso a una posición de cuatro líneas más adelante, incrustándose entre los de la décima siguiente, donde ni el sentido ni la rima convienen. Este es uno de los casos en que se demuestra la importancia de tener en cuenta no solo las variantes textuales sino también la materialidad de los testimonios críticos donde aparecen. Con ellos delante no es difícil entender lo que pasó, a nada que se conozca la forma de componer en las imprentas de tipos móviles. La explicación más verosímil está en el seguimiento a plana y renglón que el responsable de B, el segundo testimonio del estema, ha llevado a cabo sobre P (aunque podría haber sido otro impreso desaparecido muy cercano a este). Esta manera de componer es la que menos esfuerzo requiere, al evitar una de sus operaciones más complejas: el cálculo de la cantidad de texto que debía ir en cada una de las páginas de la forma. Sin embargo, si se adoptaba la misma organización de versos por página del impreso que servía de modelo todo resultaba mucho más fácil. Eso es lo que ha ocurrido con dos de las ediciones conservadas del siglo XVII, B y N, como puede comprobarse en las reproducciones de los fragmentos afectados de las cuatro ediciones, que recogen los extremos inferiores de las columnas respectivas:



Aquí está la solución del enigma: el componedor de B se distrajo y se saltó el verso de marras. No se dio cuenta de ello hasta llegar al final de la columna, que lógicamente quedaba coja. Un rápido vistazo le hizo comprobar dónde estaba la pifia. Pero como ese día no andaba para florituras y creía que nadie, al menos el patrón, se iba a dar cuenta (y faltaban siglos para que sobreviniera ese respeto escrupuloso por la letra de los clásicos), decidió no deshacer las líneas ya montadas sobre la forma y colocó el verso distraído al final, para llenar el hueco en la columna. El verso descolocado pasó tanto a la edición N como a la M, atribuida a Rojas Zorrilla. Al no haberse compuesto a plana y renglón este último impreso, el verso en cuestión cae en el interior de la columna, borrando las huellas del delito que con meridiana claridad se muestran en B y N.

Una prueba de esta contundencia se basta prácticamente para desechar toda posibilidad de explicar que M haya servido de modelo de ninguna de las otras tres ediciones del XVII, atribuidas a Calderón, o que se inserte en otra rama independiente de la de estas. M tiene la marca indeleble de la familia, a pesar de su rechazo de la autoría espuria asumida por sus restantes tres miembros.

#### LA SUELTA DEL SIGLO XVII ATRIBUIDA A ROJAS ZORRILLA (M)

Es clara su datación posterior a 1650: el estema denuncia que procede de la única edición fechada, la de la *Parte 42* (B). Cotarelo, que poseyó un ejemplar, la creía de finales del siglo XVII [1911: 157]. Cruickshank considera que «no es tan antigua» como P, y que su letra redonda tiene algún parecido con la de uno de los tres impresores —el desconocido— de la segunda edición de la *Tercera parte* de Calderón (;1674?)<sup>4</sup>. Pero no es el hecho de su datación tardía lo que le quita valor, porque podría ser copia de un testimonio perdido de mayor antigüedad y cercanía al original ilocalizable —la crítica textual esgrime para estos casos la sentencia incontestable de Pasquali: *recentiores non deteriores*—: son las pruebas aportadas por el examen de las variantes las que señalan su posterioridad y dependencia de otras copias que sí se conservan, y en las que no aparece su nombre sino el de Calderón.

Tampoco el título que lleva en su portada este único impreso del XVII atribuido a Rojas, y modelo último de todos los que proliferan en los siglos siguientes, incita a la confianza. Todo apunta a que *El labrador más honrado García del Castañar* no es el discurrido en primera instancia. Aviva esta sospecha el hecho de que, aun siendo dos octosílabos perfectos, en ningún momento se pronuncian en la comedia, como era práctica habitual entre los dramaturgos, y particularmente en Rojas.

Con frecuencia sus títulos responden a máximas o expresiones contundentes, que suelen acomodarse al esquema octosilábico y recitarse dentro de la comedia, incluso varias veces (hasta tres es frecuente): *Abre el ojo*, *Cada cual lo que le toca*, *El Caín de Cataluña*, *Casarse por vengarse* *Donde hay agravios no hay celos*, *Entre bobos anda el juego*, *La hermosura y la desdicha*, *Lo que son mujeres*, *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, *Más vale maña que fuerza*, *Morir pensando matar*, *No está el peligro en la muerte*, *No hay amigo para amigo*, *No hay duelo entre dos amigos*, *No hay ser padre siendo rey*, *No intente el que no es dichoso*, *Obligados y ofendidos*, *y gorrón de Salamanca*, *Peligrar en los remedios*, *Primero es la honra que el gusto*, *Selva de amor y de celos*, *Sin honra no hay amistad*, *La traición busca el castigo*, *La vida en el ataúd*.

<sup>4</sup> Agradezco esta información a mi buen amigo y avezado experto en impresos teatrales Don W. Cruickshank. Sobre la segunda edición de la *Tercera parte* de Calderón, ver Cruickshank [1973].

El de M parece efecto de ese interesado cambio de denominación al que se acostumbraba a someter a las comedias en los escenarios y en las prensas con la intención de que pasasen por nuevas. Son muchos los casos conocidos de doble y triple titulación que obedecerían a esa finalidad. Tampoco es raro que ese segundo título incida sobre uno de los aspectos que más llaman la atención de la pieza relanzada: en este caso sobre el protagonista, que es indudablemente uno de los pilares de la obra. Sería un proceso parecido al que experimentó *No hay mal que por bien no venga* de Ruiz de Alarcón, convertida en *Don Domingo de Don Blas*.

Qué motivos habrían movido a un comerciante de sueltas a cambiar en un determinado momento de la segunda mitad del siglo XVII los dos datos principales del encabezamiento de la comedia: su título y su atribución. Caben distintas respuestas, por supuesto, pero a la vista de los datos de que disponemos no parece demasiado aventurada una que implica indirectamente al propio Calderón. Como es sabido, don Pedro incluyó *Del rey abajo* en la lista de títulos de comedias que no eran suyas de los preliminares de la *Cuarta parte*, que vio la luz en 1672 (Madrid, Joseph Fernández de Buendía - Antonio de la Fuente). Una hipótesis razonable es que el desvío de la atribución a Rojas, perpetrado en una suelta cuyo modelo presentaba el nombre de Calderón en el encabezamiento, y cuya fecha de composición podría no estar lejos de 1674 —según el apunte de Cruickshank visto anteriormente—, se habría debido a la existencia de ese rechazo público y notorio. Si Calderón ha descubierto la falsedad propongamos otro título y otro padre digno —podría haberse planteado el responsable de la elaboración de dicha suelta.

El rechazo del autor de *La vida es sueño* ha bastado para que ningún estudioso haya indagado en esa dirección. De hacerlo —y no debería excluirse *a priori* esta opción, porque no hay que fiarse a pie juntillas de esa lista de 1672 ni de las de Vera Tassis que vendrán después [Vega, 2007: 1053-1054]—, se encontraría, junto con algunos elementos que podrían asumirse dentro del arte calderoniano (más que los que remiten al de Rojas, que también los hay), otros que no parecen encajar en él.

#### SOBRE LA IMPRENTA Y LA FECHA DE LA SUELTA PARISINA

Obviamente, resulta de gran interés todo lo que pueda saberse sobre P, dada su posición de cabecera de toda la transmisión de *Del rey abajo*. Pues bien, a pesar de la ausencia de datos de imprenta, sus rasgos tipográficos delatan el estrecho parentesco que tiene con otras sueltas tempranas de las que ya tuve ocasión de ocuparme [Vega: 2001]. De hecho, el encuentro con ella fue producto del afán que desde hace unos años me ha movido a buscar impresos con esas características. Ellos formarían parte de la campaña comercial promovida por un impresor sevillano en los años treinta del siglo



XVII. Dicho profesional — que muy probablemente haya que identificar con Francisco de Lyra, por lo que luego se dirá — habría buscado la mejor acogida de sus productos en el mercado, aprovechándose para ello de los nombres de los dramaturgos que a su parecer tenían más tirón en cada momento. Primero del de Lope: y así, a principios de la década de los treinta, le atribuyó sin empacho distintas comedias de otros poetas que cayeron en sus manos; y entre ellas, quizá como caso más llamativo, *La vida es sueño*<sup>5</sup>. Pero tras su muerte en 1635, habría buscado otros nombres como «ganchos» entre los que apuntaban como sus sucesores en la Corte y en los corrales. Obviamente, Calderón, que en esos años había experimentado un ascenso importante, tenía que ser uno de ellos. Esto motivaría la publicación de una serie de sueltas a su nombre, entre las que, además de la de *Del rey abajo*, estarían estas otras seis cuyas portadas se reproducen a continuación:

NOVENA CONFUSION FAMOSA  
**COMEDIA FAMOSA.**  
DE DON PEDRO CALDERON.  
Hablan en ella las personas siguientes.

Don Pedro	Don Juan	Don Alonso
Don Diego	Don Juan	Don Alonso
Don Pedro	Don Juan	Don Alonso

**JORNADA PRIMERA.**

En el primer acto se representa el primer acto de la comedia, en el que se introduce a los personajes principales y se establece el conflicto central de la obra.

EL MEJOR TESTIGO ES DIOS.  
**COMEDIA FAMOSA.**  
DE DON PEDRO CALDERON.  
Hablan en ella las personas siguientes.

Don Pedro	Don Juan	Don Alonso
Don Diego	Don Juan	Don Alonso
Don Pedro	Don Juan	Don Alonso

**JORNADA PRIMERA.**

En el primer acto se representa el primer acto de la comedia, en el que se introduce a los personajes principales y se establece el conflicto central de la obra.

EL PERDON CASTIGAMAS  
**COMEDIA FAMOSA.**  
DE DON PEDRO CALDERON.  
Hablan en ella las personas siguientes.

Don Pedro	Don Juan	Don Alonso
Don Diego	Don Juan	Don Alonso
Don Pedro	Don Juan	Don Alonso

**JORNADA PRIMERA.**

En el primer acto se representa el primer acto de la comedia, en el que se introduce a los personajes principales y se establece el conflicto central de la obra.

EL MEJOR TESTIGO.  
**COMEDIA FAMOSA.**  
DE DON PEDRO CALDERON.  
Hablan en ella las personas siguientes.

Don Pedro	Don Juan	Don Alonso
Don Diego	Don Juan	Don Alonso
Don Pedro	Don Juan	Don Alonso

**JORNADA PRIMERA.**

En el primer acto se representa el primer acto de la comedia, en el que se introduce a los personajes principales y se establece el conflicto central de la obra.

LA PALABRA EN LA MYGER.  
**COMEDIA FAMOSA.**  
DE DON PEDRO CALDERON.  
Hablan en ella las personas siguientes.

Don Pedro	Don Juan	Don Alonso
Don Diego	Don Juan	Don Alonso
Don Pedro	Don Juan	Don Alonso

**JORNADA PRIMERA.**

En el primer acto se representa el primer acto de la comedia, en el que se introduce a los personajes principales y se establece el conflicto central de la obra.

YAN LARGO ME LO HAYAS.  
**COMEDIA FAMOSA.**  
DE DON PEDRO CALDERON.  
Hablan en ella las personas siguientes.

Don Pedro	Don Juan	Don Alonso
Don Diego	Don Juan	Don Alonso
Don Pedro	Don Juan	Don Alonso

**JORNADA PRIMERA.**

En el primer acto se representa el primer acto de la comedia, en el que se introduce a los personajes principales y se establece el conflicto central de la obra.

<sup>5</sup> Sobre este caso y otros de comedias de Calderón atribuidas a Lope, ver Cruickshank [2000: 11-12].

El parecido físico de estos siete impresos a nombre de Calderón es verdaderamente estrecho. Se han aprovechado algunos de los tipos para todos los encabezamientos, como atestiguan los defectos que el desgaste ha producido en ellos: por ejemplo, en el hombro de la «D» y en el asta de la «E» de «COMEDIA», en la parte superior del anillo de la «O» de «FAMOS A», etc. Diríase que esas portadas se han compuesto en una estrecha franja temporal. También llama poderosamente la atención el carácter espurio — o aparentemente espurio — de sus atribuciones: ninguno de los siete títulos figuran en el canon calderoniano. Don W. Cruickshank [1989] ha analizado con detalle la suelta de *Tan largo me lo fiais*, que le parece un producto del taller sevillano de Francisco de Lyra de hacia 1635<sup>6</sup>. Esta posibilidad de adscripción valdría para las demás sueltas, lógicamente.

EL RECLAMO COMERCIAL DE ROJAS ZORRILLA

Pero el avisado impresor no apostó sólo por Calderón, también intentó valerse del prestigio de otros autores. Como Rojas Zorrilla. Y es lógico: hoy sabemos que el toledano no le anduvo a la zaga a Calderón en aquellos primeros años de la sucesión de Lope. Hay indicios externos que hablan de lo bien aceptadas que eran sus comedias en los círculos de la Corte [Profeti, 1997: 12]. Y los hay también editoriales, como los que representan las dos sueltas cuyas portadas se reproducen a continuación. Ambas admiten pocas dudas sobre su pertenencia a la misma campaña de impresión, y venta, que las que se vieron más arriba:



<sup>6</sup> «It therefore appears that *Tan largo me lo fiais* was printed by Francisco de Lyra in Seville in or about 1635 [...] Even if it turns out that Lyra did not print the play, I believe that it will be found to have been printed in Seville in the 1630s» [Cruickshank, 1989: 251].

Tampoco estas dos comedias le pertenecen a Rojas, aunque se le atribuyan. *Los desatinos de amor* es rechazada por el propio escritor en la «Dedicatoria al lector» de su *Segunda parte* (Madrid, F. Martínez, 1645). *Las cartas en la estafeta* es en realidad *En los indicios la culpa*, obra de Lope publicada en la *Parte veynete y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, Pedro Verges-Jusepe Ginobart, 1630); y constituye un singular testimonio de cómo han cambiado los vientos en el mercado editorial: el mismo poeta al que unos pocos años antes le robaban su nombre como marchamo comercial de los productos de los escritores más dispares se veía ahora despojado de sus propias obras.

Y la pregunta con la que retornamos a lo que ahora nos interesa principalmente, la autoría de *Del rey abajo*, resulta obvia: por qué el impresor sevillano que en los años treinta planeó poner en las librerías el conjunto que consideramos, en una campaña con todos los indicios de haber sido tan intensiva como de corta duración, había de cambiar la autoría de una comedia de Rojas en unos momentos en que su nombre se bastaba para obtener unas ganancias semejantes al de Calderón. No parece lógico que rizara el rizo de esa manera, arrebatándole una pieza a Rojas para atribuírsela a otro, cuando está sustrayéndoselas a otros para aplicárselas a Rojas. Este —insisto— era un valor suficientemente fuerte como para no necesitar un trueque de autoría.

#### SOBRE LA FECHA DE ESCRITURA DE *DEL REY ABAJO*, NINGUNO

La datación aproximada de la suelta P también interesa en relación con la fecha de escritura de la comedia, que es uno de los asuntos calientes de los estudios que ha suscitado. Se han formulado diversas hipótesis, basadas en alusiones internas, indicios externos y en supuestas aplicaciones de la lógica<sup>7</sup>. Con excepción de Á. Valbuena Prat, que ha interpretado alguno de sus elementos internos como producto juvenil de Rojas [1956: 304], la mayoría de los que se han pronunciado sobre la cuestión han optado por fechas tardías: André Nogué ha propuesto una entre 1637 y 1640 [Wittmann, 1980: 17]; Wittmann —según se vio— la ha identificado con una comedia en colaboración representada en julio de 1640 en el Buen Retiro [1980: 20]; Pablo Pou se ha inclinado por 1646, durante el periodo de suspensión de representaciones [1971: 6]. Para J. W. Barker, «form, finish and metre suggest a mature mind and a practised hand», y se pronuncia por los años postreros del poeta, 1646 o 1647 [1935: ix]. Sin embargo, si la comedia estaba impresa ya hacia 1635 y lo normal para los usos de la época es que

<sup>7</sup> Una relación de diferentes propuestas pueden verse en Wittmann [1980: 15-17], que he aprovechado para la síntesis que sigue.

hubiera dispuesto de unos años de explotación escénica, no menos de cuatro o cinco, antes de arribar a las librerías, es obvio que habría que pensar en una fecha anterior a las vistas.

Esta fecha más temprana hacia la que apunta un factor material como es la datación del primero de los impresos registrados, puede verse apoyada por factores internos. La métrica sería uno de ellos. El bajo porcentaje de romance (26,26 %) es un inconveniente de esa datación tardía, a la par que de la atribución a Rojas —como notó R. R. MacCurdy [1957: 8]— o a Calderón.

Hay indicios más sutiles. La presencia entre las *dramatis personae* de un labrador con el nombre de Belardo no debería considerarse caprichosa. Como bien es sabido, así se llama el *alter ego* poético de Lope de Vega en bastantes obras suyas, desde los poemas líricos a las novelas, pasando por sus comedias, donde su presencia es aún mayor: superan con creces el medio centenar entre las incluidas en sus veinticinco partes. El Belardo de *Del rey abajo* no es un mero nombre funcional para la orientación de los comediantes, sino que durante las dos breves presencias del personaje en escena en la primera y segunda jornadas todo el público oye pronunciarlo hasta en cuatro ocasiones. En este sentido, también es significativa su caracterización de «viejo». Y más aún que una de sus principales intervenciones sea averiguar el «enigma» propuesto por Blanca: «¿Cuál es el ave sin madre/ que al padre no puede ver,/ ni al hijo, y le vino a hacer/ después de muerto su padre?» (vv. 1323-1326). La respuesta es el Fénix: «No hay ave a quien mejor cuadre/ que el Fénix, ni otra ser puede,/ pues esa misma procede/ de las cenizas del padre» (vv. 1331-1334). Que el personaje que se llama con el nombre literario de Lope pronuncie el nombre que se autoaplicó al frente de muchos de sus libros el propio poeta creo que apunta bastante claro que estamos ante algo intencionado.

No es la única vez que ocurre esta comparecencia de Belardo fuera de las comedias de Lope. Lo he llegado a ver en otras tres piezas. Dos de ellas indiscutiblemente escritas por Calderón: *El alcaide de sí mismo* (1627), de fecha más o menos cercana a la que interesa, y *El pintor de su deshonra* (1649-1650), más alejada, pero en la que Belardo es también caracterizado como «vejete». La tercera es *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, que está también en la órbita de Calderón, como he argumentado recientemente [Vega, 2005]: de nuevo aquí al personaje se le caracteriza como «viejo». Hay diferentes indicios para fecharla hacia 1628-1629. En el trabajo aludido he tomado estas presencias como señales de la confrontación artística con Lope [Vega, 2005: 262]. Y tienen su sentido mientras Lope vive; lo que nos pondría el tope del mes de agosto de 1635 para la escritura de *Del rey abajo*.

Por otra parte, sería uno de los factores que acercarían hacia Calderón la obra. Pero, como dijimos, esta adscripción encuentra serios inconvenientes en otros aspectos. Lo que sí puede hacer es cooperar en las tareas de acotar una fecha para su escritura. Tiene

toda la pinta de ser un guiño con los espectadores y sobre todo con los colegas, cuya eficacia como tal crece en concomitancia con otros en el mismo sentido. Por este y otros indicios, 1629-1630 podría no ser una mala fecha para la obra. Aparte de que Belardo suba a los tablados de la mano de otro u otros escritores que no son Lope en torno a esa fecha, por lo que se refiere a la mención del ave Fénix de los vv. 1323-1335, interesa recordar que en 1630 salió a la luz el libro de José Pellicer titulado *El fénix y su historia natural: escrita en veinte y dos exercitaciones, diatribes o capitulos...* (Madrid, Imprenta del Reino-Pedro Coello, 1630); un libro que, sin embargo, había sido compuesto y tramitado para su publicación con bastante antelación —la encomiástica censura de Quevedo lleva fecha de 3 de febrero de 1628—, y que, por tanto, podía haber generado alusiones antes de 1630.

Otro de los elementos peculiares de la obra es la presencia en la primera jornada de dos sonetos dialogados, a través de los cuales García y Blanca se expresan su amor en el primer encuentro. También esto apunta con cierta fuerza hacia Calderón. Rafael Osuna, que ha dedicado una monografía a los sonetos del autor de *La vida es sueño*, ha localizado dieciocho casos, lo que le parece «uno de los hechos que más llaman la atención al estudiar los sonetos de Calderón»; a lo que sigue este comentario: «No nos es posible indagar hasta qué punto el autor es original en este respecto pero semeja serlo mucho. La insistencia calderoniana, al menos, no la recordamos en otro autor» [1974: 20]. También Susana Hernández Araico ha tratado sobre esta modalidad a propósito del uso que se hace en *Los tres mayores prodigios*, y ha dicho al respecto: «un diálogo de sonetos [...] demuestra una práctica teatral no común, pero tampoco nueva [...] El intercambio de sonetos en *El príncipe constante* sería el ejemplo anterior más notable; también se da en *La dama duende*, ambas comedias geniales del joven Calderón» [2001: 214].

Puede que, en efecto, Calderón sea el más proclive a su inclusión, pero no es el único. Lope ya los había utilizado, aunque bastante antes. Concretamente los de *Del rey abajo* guardan un estrecho paralelismo en cuanto a función dramática, tema y motivos con los que aparecen en *Cómo ha de ser el privado*, la única comedia entera que conocemos de Quevedo. También con ellos los protagonistas, el Rey y Serafina, encarecen la superioridad de su amor en relación con el del otro. La fecha propuesta para esta comedia por parte de John H. Elliott [1991: 237] y Luciana Gentilli [2004: 9-15] es 1629, el mismo año que *La dama duende* y *El príncipe constante*, las dos comedias donde primero aparece este tipo de sonetos de toda la obra conservada del que apunta como el principal usuario de esta fórmula; también las características de estos dípticos son parejas al de *Del rey abajo*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> No se vuelven a localizar en Calderón hasta 1634.

Una fecha temprana constituye un nuevo factor externo poco favorable a la paternidad de Rojas. No decisivo, pero sí coadyuvante con otros. Piénsese que la primera representación constatada de una pieza suya corresponde a febrero de 1633, en que se exhibió en el palacio del Pardo *Persiles y Segismunda*. No obstante, es evidente que llevaba ya unos años en la tarea, como prueba el que Pérez de Montalbán lo cite elogiosamente en el «Índice de los ingenios de Madrid» del *Para todos* (1632): «Don Francisco de Roxas, poeta florido y galante, como dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas». A partir de entonces ya serán frecuentes los testimonios de puestas en escena de sus obras.

Otro aspecto de la relativa inconveniencia de una fecha temprana es la ausencia de la comedia en varias operaciones en que nos consta que el escritor vendió o publicó una serie de piezas suyas. Si estaba escrita con antelación a 1635, por qué Rojas no la incluyó entre las ocho que vendió al librero Diego Logroño en marzo de ese año, según hemos sabido por un documento de gran interés dado a conocer recientemente por Alejandro Rubio San Román y Elena Martínez Carro [2006]. Podría pensarse que en esos momentos aún no podía disponer de un texto que algún autor de comedias estaría explotando en los tablados. Pero ¿por qué no la incorporó años más tarde entre las veinticuatro que dio a las prensas en las dos partes de 1640 y 1645? La pregunta ya se la han formulado diferentes estudiosos para proponer una fecha tardía para la comedia, toda vez que están convencidos de la autoría de Rojas Zorrilla y la obra es valiosa —y de ello sí que no cabe duda. Pero todo apunta a que la obra es anterior. Entonces, ¿no hubiera sido lógico insertarla ya en alguno de los tomos, aunque solo fuera para reivindicar su autoría y neutralizar el que hubiera salido a nombre de Calderón unos años antes? De nuevo, se podrá objetar que quizá no conoció esa edición; pero lo cierto es que de la misma imprenta y por los mismos días salió la de *Los desatinos de amor* a su nombre, y bien que rechazó su paternidad en los preliminares de 1645.

#### ALGUNAS NOTAS SOBRE INCONVENIENCIAS INTERNAS DE LA ATRIBUCIÓN A ROJAS

Así pues, los factores externos que han sido la base de la atribución al dramaturgo toledano durante siglos son decididamente inconsistentes, como han tratado de demostrar las páginas anteriores. Y vienen a sumarse a los relacionados con la construcción dramática y del discurso de los personajes, que tampoco dan demasiadas oportunidades para pensar en él. Sobre algunos ya se han pronunciado estudiosos como MacCurdy o Wittmann. No es mi intención tratar ahora de estos aspectos con detalle, sino dejar algunos apuntes al respecto, que en una próxima ocasión habrá que considerar con profundidad y completar con otros.

Desde luego, tenía razón MacCurdy al apuntar la rareza de su métrica, tanto si pensamos en Rojas como en Calderón [1957: 8]. El 26,26% de romance está sustancialmente por debajo de la comedia de Rojas con menor porcentaje de este metro entre las veintitrés de autoría exclusiva incluidas en sus dos partes, que es *Progne y Filomena*, con el 39,1%<sup>9</sup>. Por el contrario, el 12,78% de décimas es superior al 7,8%, que alcanza *Casarse por vengarse*, la de más alta proporción de todas. De nuevo, los sonetos marcan claras diferencias con los hábitos constatados en los tomos de Rojas, donde solo se encuentran dos: uno en *Persiles y Sigismunda* (el Rey, solo en escena, manifiesta su disgusto amoroso), y otro en *Lo que son mujeres* (en esdrújulos como parte de una academia burlesca). Ya tuvimos oportunidad de ver que los de *Del rey abajo* son dialogados y amorosos; muy distintos, por tanto.

También acierta MacCurdy al señalar a Bras como otra de las pegas para alinear la obra entre las de Rojas [1957: 8]: no encaja entre sus graciosos ni por su configuración —lo que hace y lo que dice—, ni por la distribución de su presencia en los distintos cuadros y actos. Sería la única vez que hace hablar a alguien en sayagués. O que le hace desaparecer de la tercera jornada y del final, después de haber intervenido bastante y decisivamente en la acción principal. Los graciosos de Rojas, aunque no en todas las obras, suelen estar presentes e incluso hablar en los momentos finales.

La posibilidad de que se trate de una comedia de varios autores la adelantó R. R. MacCurdy en su propuesta inicial [1957: 9] y la ha defendido con claridad B. Wittmann, como se ha apuntado ya [1980: 19-20]. Desde luego, no faltan elementos que encontrarían en esta circunstancia de la doble o triple autoría la explicación. Por ejemplo, el diferente trato que recibe el protagonista don García (que en parte se nota también en Blanca): de su lirismo alegre, ingenuo, campesino, de la primera jornada, pasamos en la segunda a un hombre de peor humor y de verbo mucho más culto (y hasta culterano). Contrasta severamente la ausencia de alusiones mitológicas en sus parlamentos del primer acto con la máxima presencia en los del segundo: qué le ha pasado para que no sepa hablar sin recurrir a ellas.

Acabo con un detalle menor, pero no falta de fuerza indiciaria de que se ha producido un cambio de mano o de planes tras la primera jornada: la utilización del concepto y el término de «cuento». Hasta siete veces se repite este en cinco momentos de la primera jornada:

<sup>9</sup> Para los porcentajes me he servido de Azcune [2000: 272-274], por eso pueden diferir de los que apunta escuetamente MacCurdy, que proceden de la tesis inédita de Dorothy L. Duis (Ohio State University, 1926), a la que no he tenido acceso.

- DON GARCÍA. Con esta misma llaneza  
serviera a Su Majestad,  
que aunque no le he visto, intento  
servirle con afición.
- REY. ¿Para no verle hay razón?
- DON GARCÍA. ¡Oh, señor, ese es gran cuento;  
dejalde para otro día. (vv. 473-479)  
.....
- DOÑA BLANCA. Haced al señor entrar,  
que no quiere hasta acabar  
un cuento de Calainos.
- DON GARCÍA. (*Aparte*) ¿Si el cuento fuera de amor  
del Rey, que Blanca me dice,  
para ser siempre infelice! (vv. 748-753)  
.....
- DOÑA BLANCA. Así me quiere García.
- DON GARCÍA. ¿Es el cuento? (vv. 774-775)  
.....
- DON GARCÍA. Imaginé que era el cuento. (v. 813)  
.....
- DOÑA BLANCA. ¿De qué son tus descontentos?
- DON GARCÍA. Del cuento del cortesano.
- DOÑA BLANCA. Vamos al jardín, hermano,  
que esos son cuentos de cuentos. (vv. 835-838)

El motivo funciona como una suerte de *leit-motiv* que llega a su culminación al final del acto con ese último verso en que para mayor abundancia aparece el término repetido. Uno esperaría que siguiera pautando el resto de la obra y, sin embargo, hasta ahí ha llegado: ya nadie se volverá a acordar de él. Ha desaparecido para siempre, como lo harán otros elementos de la comedia.



BIBLIOGRAFÍA

- AZCUNE, Valentín [2000]: «Miscelánea erudita», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV, pp. 267-280.
- BARKER, J. W. (ed.) [1935]: Francisco de Rojas Zorrilla: *Del rey abajo, ninguno*, Cambridge, University Press.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la [1860]: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra. Edición facsímil: Madrid, Gredos, 1969.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos. Edición facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- CASH, Annette Grant (ed.) [2006]: Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*, Newark. Delaware, Juan de la Cuesta.
- CRUICKSHANK, Don W. [1973]: «Calderón's *Primera* and *Tercera partes*: the reprints of '1640' and '1664'», en *The Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de *Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A facsimile edition*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, Londres, Gregg International Publishers - Tamesis Books, pp. 143-160.
- [1989]: «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 11, 3, pp. 231-252.
- [2000]: «La historia del texto de *La vida es sueño* en el siglo XVII», en G. Vega García-Luengos, D. W. Cruickshank y J. M. Ruano de la Haza: *La segunda versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool, University Press, pp. 11-33.
- ELLIOTT, John H. [1991]: *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente [1785]: *Theatro hespañol. Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real.
- GENTILI, Luciana [2004]: «Introduzione» de F. de Quevedo y Villegas: *Cómo ha de ser el privado*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore (Agua y peña, 10).
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana [2001]: «"Todo vive sujeto a la mudanza". Calderón entre centenarios y comedias mitológicas de 1636 y 1661; ¿con sonetos idénticos?», en I. Arellano y G. Vega García-Luengos (eds.): *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)*, Nueva York, Peter Lang. Ibérica, pp. 205-225.
- ÍNDICE [1735]: *Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos...* Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo, Madrid, Alfonso de Mora.
- MACCURDY, Raymond [1957]: «Francisco de Rojas Zorrilla», *Bulletin of the Comediantes*, ix, pp. 7-9.
- [1965]: *Francisco de Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, Madrid, CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, 18).
- MACKENZIE, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press.
- [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de [1861]: «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla. Ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, 54).
- OCHOA, Eugenio de (ed.) [1838]: *Tesoro del teatro español desde su origen (1356) hasta nuestros días*, París, Librería Europea de Baudry.
- OSUNA, Rafael [1974]: *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas*, Chapel Hill, U. N. C. Department of Romance Languages (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n. 148).
- PAZ Y MELIA, Antonio [1934]: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. I, 2ª ed., Madrid, Blass s. a. Tipográfica.
- POU FERNÁNDEZ, Pablo (ed.) [1971]: *Francisco de Rojas Zorrilla: Del rey abajo, ninguno*, Zaragoza, Ebro.
- PROFETI, Maria Grazia [1997]: «El último Lope», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-39.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha [1979]: *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, t. I., Kassel, Verlag Thiele und Schwarz.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, y Elena MARTÍNEZ CARRO [2006]: «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24, pp. 219-234.

- SCHACK, Adolf F. von [1888]: *Historia de la literatura y del arte dramático en España. Traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier*, t. V, Madrid.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor [2002]: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1956]: *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2001]: «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias», en I. Arellano y G. Vega García-Luengos (eds.): *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)*, Nueva York, Peter Lang. Ibérica, pp. 367-384.
- [2002]: «Atribución», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.): *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 16-19.
- [2005]: «Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura “calderoniana” de *Las almenas de Toro*», *Anuario de Lope de Vega*, XI, pp. 243-264.
- [2007]: «Las credenciales calderonianas de otra comedia rechazada por Calderón: *El perdón castiga más*», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.): *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia (Anejos de *Criticón*), pp. 1053-1069.
- WITTMANN, Brigitte [1969]: «Falscher Lorbeer für Rojas Zorrilla?», *Iberoromania*, I, pp. 261-268.
- (ed.) [1970]: Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*, Salamanca, Anaya.
- (ed.) [1980]: Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*, Madrid, Cátedra.