Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático

Actas de las XXII JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO

Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999

Edición cuidada por

Felipe B. Pedraza Jiménez,

Rafael González Cañal

y Elena Marcello

Festival de Almagro

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

2000

Más vale maña que fuerza: *Los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla*

Germán Vega García-Luengos
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Efectivamente, *Más vale maña que fuerza* existe. No es una superchería o invención de las listas y noticias del teatro áureo que desde Fajardo [1716: 34r] y Medel [1735: 67] vienen repitiendo el título. Su reciente recuperación[1] ha permitido sustraerla del apartado de comedias «desconocidas atribuidas a Rojas» e incorporarla al de «apócrifas o dudosas»[2], un grupo tan conflictivo como amplio, y, desde luego, muy necesitado de atención. La posibilidad de considerar las circunstancias en que se produjeron ésta y otras adscripciones inseguras al poeta es uno de los aspectos interesantes que aporta la nueva pieza, además de los que conciernen a sus peculiaridades dramáticas y a las circunstancias de escritura y representación que se insinúan. Unos y otros darán pie para afrontar el problema de su autoría.

[1] De sus características y circunstancias se da cuenta en Vega García-Luengos [1994: 58-59].

[2] Éstas son las denominaciones que reciben en MacCurdy [1965: 10-11], el más difundido de los trabajos bibliográficos sobre el dramaturgo.

1. *MÁS VALE MAÑA QUE FUERZA* Y LAS SUELTAS TEMPRANAS Y SEVILLANAS DE ROJAS ZORRILLA

Los críticos que se han acercado a la bibliografía del dramaturgo han propuesto distintas explicaciones de su inestabilidad y de sus huecos[3]. MacCurdy [1961: XVII] cifra el descontrol en las ochenta y una piezas (sin contar las colaboradas ni los autos) que se mencionan indiscriminadamente en el índice de Medel de 1735[4]. Sin embargo, y aunque haya alguna duplicación, no parece que éste inventase nada[5]. Que no son títulos ilusorios lo demuestra el que de vez en cuando aparezcan las obras que podrían haberse considerado inexistentes, como la que ahora nos ocupa. Al contrario. Hay pruebas de que se quedó corto, de que existieron más de las ochenta y una comedias registradas. Entre las sueltas rarísimas a nombre de Rojas del mismo fondo de la Biblioteca Nacional donde ha aparecido la nueva comedia, se encuentra otra denominada *Las cartas en la estafeta* [T-55.340] (figura 1). Tal título no aparece en la relación de 1735, ni en ninguno de los listados de teatro español habituales. En realidad, no se trata de una pieza desconocida y mucho menos de Rojas, sino que es la de Lope titulada *En los indicios la culpa*, con algunas alteraciones[6].

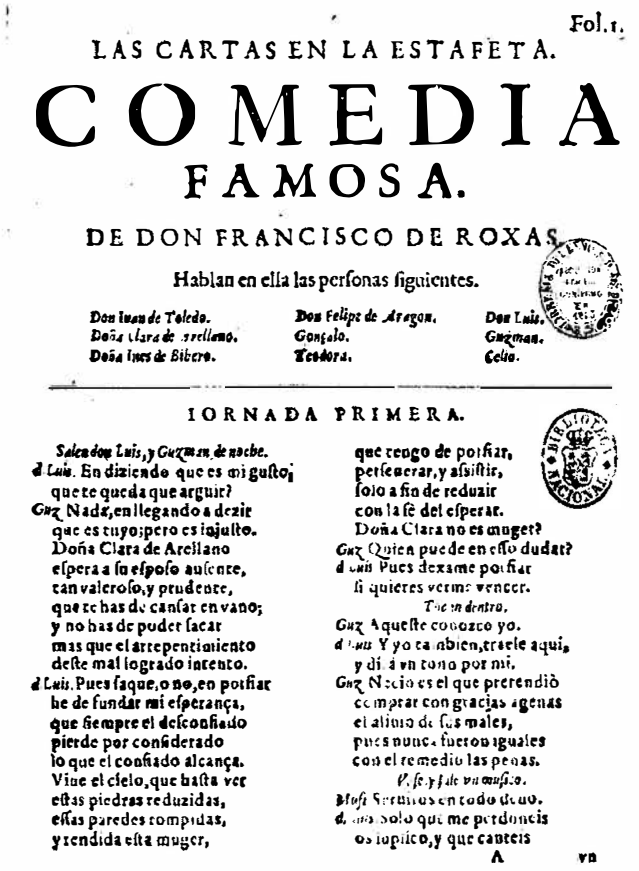
La atribución espúrea fue práctica habitual en el negocio impresor. Nos la encontramos ya en el arranque de la aventura de la comedia nueva en las imprentas: en 1603, en Madrid y en Lisboa, se publicó un volumen cuyo título, *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, explotaba el reclamo del Fénix, cuando en realidad sólo era suya una de las piezas incluidas. La cosa no había hecho más que empezar. Y los criterios habrían de ser los mismos que apuntaba este libro pionero: ofrecer como escritor al que más vendía. Lope lo fue durante mucho tiempo, y sus quejas acerca del arrimo de comedias expósitas pueden leerse en los prólogos de diferentes partes. Las prácticas falsificadoras también obedecían a coordenadas

[3] Así, M. T. Julio [1996: 474] apunta la existencia de diversos autores con el mismo nombre.

[4] Según este crítico —y ha seguido repitiéndose—, constituye la primera lista del teatro de Rojas. No es así: casi veinte años antes, en 1716, había elaborado la suya Juan Isidro Fajardo. Que, además, tiene mayor fiabilidad. Muy probablemente los responsables de la de Medel copiaron de ella o de una fuente intermedia. Por otro lado, los títulos pueden ir acompañados de noticias de su publicación en los diferentes volúmenes de partes o en sueltas (a veces, se apunta si son sevillanas o valencianas) y otras circunstancias de su edición y tenencia.

[5] El que luego los títulos estén en otras listas, como las de García de la Huerta, Mesonero Romanos, La Barrera, etc. ya no asegura nada, porque éstas tienden a reproducir las menciones de la de Medel.

[6] Fue publicada en 1630 en la *Parte veynte y dos de las comedias del fénix de España Lope de Vega Carpio* (P. Verges - J. Ginobart, Madrid). La fecha de escritura propuesta por Morley y Bruerton [1968: 456-57], quienes no ven objeción alguna a su atribución, es 1596?-1603.



Fol. 1.

LAS CARTAS EN LA ESTAFETA.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON FRANCISCO DE ROXAS.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Iuan de Toledo.	*Don Felipe de Aragon.*	*Don Luis.*
Doña Clara de Arellano.	*Gonçalo.*	*Guzman.*
Doña Ines de Bibero.	*Teodora.*	*Celio.*

IORNADA PRIMERA.

Salen don Luis, y Guzman de noche.

d. Luis. En diziendo que es mi gusto,
que te queda que arguir?
Guz. Nada, en llegando a dezir
que es tuyo; pero es injusto.
Doña Clara de Arellano
espera a su esposo ausente,
tan valeroso, y prudente,
que te has de cansar en vano;
y no has de poder sacar
mas que el arrepentimiento
deste mal logrado intento.
d. Luis. Pues saque, o no, en porfiar
he de fundar mi esperança,
que siempre el desconfiado
pierde por considerado
lo que el confiado alcança.
Vine el cielo, que hasta ver
estas piedras reduzidas,
estas paredes rompidas,
y rendida esta muger,
que tengo de porfiar,
perseuerar, y assistir,
solo a fin de reduzir
con la fe del esperar.
Doña Clara no es muger?
Guz. Quien puede en esso dudar?
d. Luis. Pues dexame porfiar
si quieres verme vencer.
Tocan dentro.
Guz. A queste conozco yo.
d. Luis. Y yo tambien, traele aqui,
y di a vn tono por mi.
Guz. Necio es el que prendiò
comprar con gracias agenas
el alivio de sus males,
pues nunca fueron iguales
con el remedio las penas.
Vase, y sale vn musico.
Musi. Seremos en todo dezo.
d. Luis. Solo que me perdoneis
os suplico, y que canteis

A vn

FIGURA 1. Primera página de la edición suelta (s. l., s. i., s. a.) de *Las cartas en la estafeta*. Biblioteca Nacional de Madrid.

temporales y espaciales. Hay que significar la relevancia de Sevilla como sede de los más avispados piratas tipográficos y el periodo de suspensión de licencias para imprimir novelas y teatro en el Reino de Castilla entre 1625 y 1634. Dicha medida acaecía en los momentos de mayor pujanza del fenómeno teatral en su plano escénico y también en el impreso. El interés en proseguir desde la ciudad andaluza con la productiva publicación de las partes de Lope, en curso antes de la suspensión, unido a la escasez de textos nuevos del poeta que aquí se sufría, más la tradicional práctica manipuladora de los empresarios hispalenses (como Francisco de Lyra o Manuel Faxardo) nos lleva a las partes espúreas del Fénix y, en general, a la atribu-

ción a él de las comedias de los más variados autores [Moll, 1974a y 1974b] [Cruickshank, 1989].

En mi anterior comparecencia en las Jornadas de Almagro daba cuenta de algunos de estos enredos sevillanos [Vega García-Luengos, 1998]. Lo apuntado ahí viene muy a cuento de lo que ahora tratamos sobre Rojas Zorrilla. Son sus precedentes. Descubríamos la existencia de una serie de sueltas de dramaturgos varios que habían sido publicadas a nombre de Lope por el impresor sevillano Francisco de Lyra al principio de los años treinta. Pero, para entonces, pocos años le quedaban al Fénix de disfrutar de esta primacía. Muy pronto, no más de dos o tres años después, y también en Sevilla, y por obra de impresores entre los que casi seguro que contaba el mismo Francisco de Lyra, empezaron a ser otros los «beneficiarios» de las atribuciones falsas. He aquí un excelente criterio para fijar las fechas del relevo en el favor del público entre los antiguos y modernos (el gracioso de nuestra comedia habla de «comedias a lo viejo», y seguro que se está refiriendo a las de los autores que ahora se desbancan). Nada como el dinero que exponen los impresores puede servirnos de criterio. Confieso que hasta aquí yo pensaba que Calderón era la gran apuesta del mundo del libro, ahora el contacto con las sueltas más antiguas de Rojas Zorrilla me ha hecho apreciar que no le anduvo a la zaga en los primeros momentos del relevo.

El elevado número de obras que se le atribuyen con las que hoy contamos, o de las que tenemos noticia, parece deberse, en parte, a esta magna operación sevillana puesta en marcha a partir de mediados de los años treinta, en la que se quiso lanzar al dramaturgo como producto de mejor venta. Los impresores estarían dispuestos a sacar sus comedias auténticas en cuanto llegaran a su mano. Pero también sabemos que estaban decididos a prohijarle las de otros. Merece la pena que recordemos la dedicatoria *Al lector* de su *Segunda parte* (F. Martínez, Madrid, 1645):

> Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza: y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las Gradas de la Trinidad, y entre otras comedias que vendían en ellas, era el título de una: *Los desatinos de Amor*, de don Francisco de Rojas. No me bastan, dije, mis desatinos, ¿sino que con mi nombre bauticen los ajenos? Determiné, por esta causa, proseguir esta impresión; no porque no me recelo de tu censura, letor amigo, sino porque no quiero pagar también la que haces a los otros[7].

[7] He modernizado las grafías.

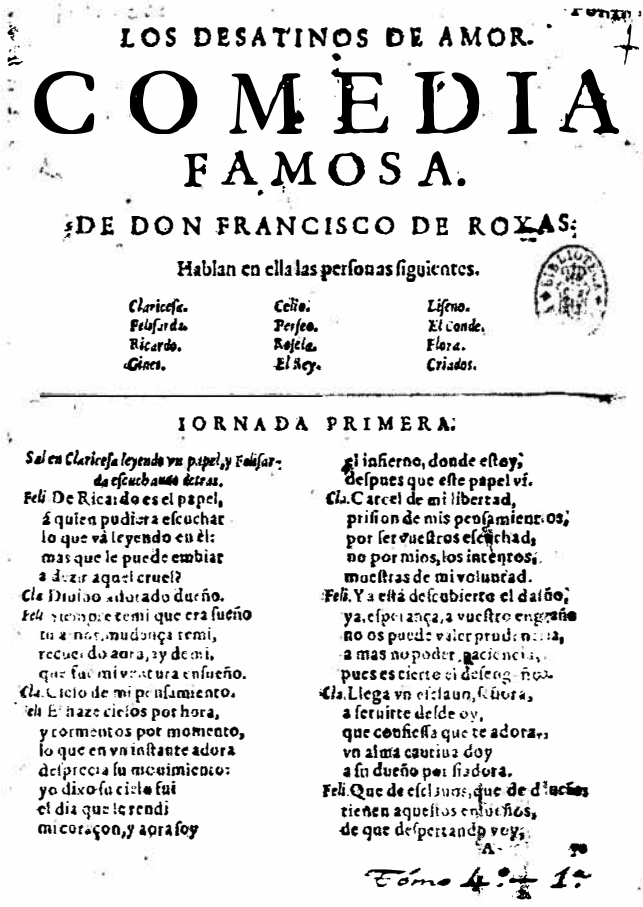
Son palabras muy ilustrativas de lo que venimos viendo. Quien ha leído otros paratextos de partes de comedias, tal vez sienta la tentación de creer que Rojas está reproduciendo lugares comunes y no hablando desde su propia experiencia. Sin embargo, hay datos contantes y sonantes hoy que respaldan su veracidad. La referencia a una comedia titulada *Los desatinos de amor* no es una invención del escritor al que le viene bien el título para hablar de lo que habla. El mismo aparece en las listas de Fajardo, Medel y sucesivas, aunque MacCurdy [1965] no señala la existencia de ningún ejemplar. He tenido oportunidad de localizar uno [Biblioteca Nacional de Madrid, T-55.328-20], que bien pudiera ser de la misma edición que el que efectivamente vio Rojas en las gradas de la Trinidad en 1644 (figura 2). Desde luego, se trata de un producto sevillano de la década de los treinta, estrechamente hermanado con la suelta de *Las cartas en la estafeta*, como permiten comprobar las reproducciones de las portadas que se incluyen. Puede asegurarse que ambas son obra del mismo impresor que la suelta de *Tan largo me lo fiáis* atribuida a Calderón, que D. W. Cruickshank cree salida del taller de Francisco de Lyra hacia 1635 [1989: 251].

2. Un impreso de malos presagios para la autoría de Rojas Zorrilla

Que algunas de esas comedias atribuidas a Rojas en los años treinta y cuarenta no eran suyas en realidad lo sabemos a ciencia cierta: bien porque nos lo ha dicho el propio dramaturgo, como ocurre con *Los desatinos de amor*; bien porque lo descubrimos nosotros, al encontrar suficientes garantías de que pertenecen a otros poetas, como en el caso de *Las cartas en la estafeta*; o de *La Esmeralda del amor*, que debe adjudicarse a Pérez de Montalbán con el título de *La mudanza en el amor* [Profeti, 1976: 469]; o de *La loca del cielo*, que sería de Diego de Villegas, como consta en el manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 16.568) con licencias de 1625 y 1628 [Paz y Melia, 1934: nº 2092][8].

Hay bastantes otras para las que no disponemos de autoría alternativa: es decir, o se las atribuimos a nuestro poeta o las consideramos anónimas. Pero esto tam-

[8] Me inclino a pensar que Rojas tampoco escribió *Esto es hecho*, aunque MacCurdy [1965: 9] la coloque entre las que le parecen auténticas de las publicadas fuera de las dos partes, contraviniendo los estrictos criterios que aplica normalmente a la hora de admitirlas. El caso es que como *Ello es hecho* fue publicada a nombre de Pedro Rosete en la *Parte treinta y tres de Diferentes Autores* (Valencia, 1642). También fue impresa suelta con la misma atribución y el título de *Acertar pensando errar*. Adjudicársela a Rojas creo que es problemático y no se corresponde con lo comprobado en otros casos de autoría alternativa. Parafraseando la terminología ecdótica, podríamos decir que Rosete es lectura *difficilior* mientras que, como vemos, el nombre de nuestro dramaturgo es decididamente *facilior* en esos años. ¿A quién le puede interesar quitarle una comedia en esos momentos en que está en plena alza?



LOS DESATINOS DE AMOR.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON FRANCISCO DE ROXAS.

Hablan en ella las personas siguientes.

Clariceſa.	*Celio.*	*Liſeno.*
Feliſarda.	*Perſeo.*	*El Conde.*
Ricardo.	*Rojela.*	*Flora.*
Ginés.	*El Rey.*	*Criados.*

IORNADA PRIMERA.

Sale en Clariceſa leyendo vn papel, y Feliſarda eſcuchando detras.

Feli. De Ricardo es el papel,
á quien pudiera eſcuchar
lo que và leyendo en èl:
mas que le puede embiar
a dezir aquel cruel?
Cla. Diuino adorado dueño.
Feli. Siempre temi que era ſueño
tu amor, mudança temi,
recuerdo aora, y de mi,
que fue mi venturа enſueño.
Cla. Cielo de mi penſamiento.
Feli. Eſ haze cielos por hora,
y tormentos por momento,
lo que en vn inſtante adora
deſprecia ſu mouimiento:
yo dixo ſu cielo fui
el dia que le rendi
mi coraçon, y aora ſoy
el infierno, donde eſtoy,
deſpues que eſte papel vi.
Cla. Carcel de mi libertad,
priſion de mis penſamientos,
por ſer vueſtros eſcuchad,
no por mios, los intentos,
mueſtras de mi voluntad.
Feli. Ya eſtà deſcubierto el daño,
ya, eſperança, a vueſtro engaño
no os puede valer prudencia,
a mas no poder, paciencia,
pues es cierto el deſengaño.
Cla. Llega vn eſclauo, Flora,
a ſeruirte deſde oy,
que confieſſa que te adora,
vn alma cautiua doy
a ſu dueño por ſiadora.
Feli. Que de eſclauos, que de ducños
tienen aqueſtos enſueños,
de que deſpertando voy.

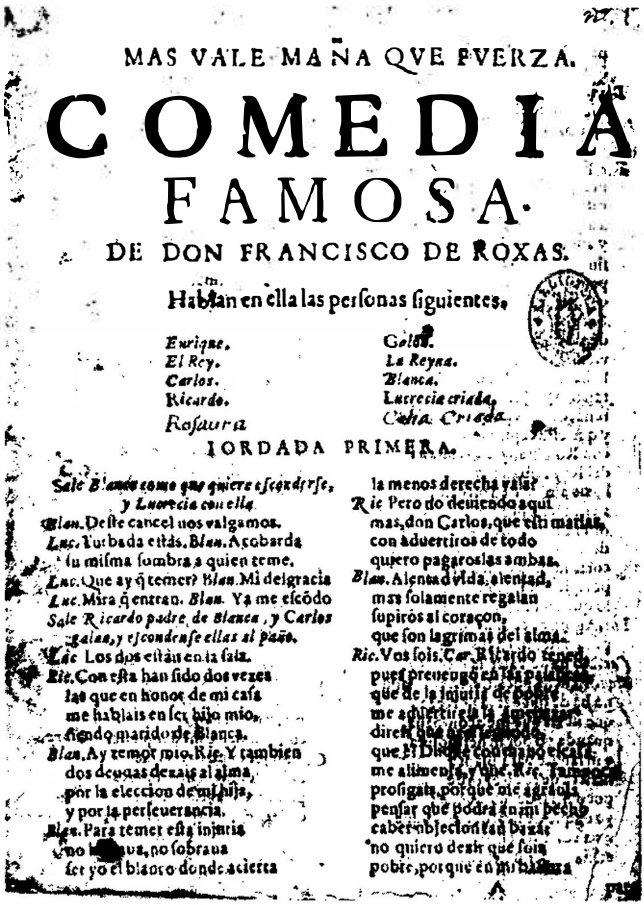
Tomo 4.º 1.ª

FIGURA 2. Primera página de la edición suelta (s. l., s. i., s. a.) de *Los desatinos del amor*. Biblioteca Nacional de Madrid.

poco es una garantía. Pensemos en *Los desatinos de amor*, cuya inautenticidad hemos conocido porque él mismo nos lo ha dicho.

Así las cosas, creo que se debe ser muy receloso con las atribuciones que se soportan en la presencia del nombre de Rojas en sueltas sevillanas de la primera mitad del siglo XVII. Porque —insisto— hubo un momento en que fue preferido como gancho para la venta por encima del mismísimo Lope y a la altura de Calderón.

Y el impreso de *Más vale maña que fuerza* es sevillano y entraría dentro de esos años (figura 3). Su descripción bibliográfica es ésta:



MAS VALE MAÑA QVE FVERZA.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON FRANCISCO DE ROXAS.

Hablan en ella las perſonas ſiguientes.

Enrique. *Galon.*
El Rey. *La Reyna.*
Carlos. *Blanca.*
Ricardo. *Lucrecia criada.*
Roſaura *Otra Criada.*

IORDADA PRIMERA.

Sale Blanca como que quiere eſconderſe, y Lucrecia con ella.

Blan. Deſte cancel nos valgamos.
Luc. Turbada eſtàs. *Blan.* Acobarda
ſu miſma ſombra a quien teme.
Luc. Que ay q̃ temer? *Blan.* Mi deſgracia
Luc. Mira q̃ entran. *Blan.* Ya me eſcõdo
Sale Ricardo padre de Blanca, y Carlos galan, y eſcondenſe ellas al paño.
Luc. Los dos eſtàn en la ſala.
Ric. Con eſta han ſido dos vezes
las que en honor de mi caſa
me hablais en ſer hijo mio,
ſiendo marido de Blanca.
Blan. Ay temor mio. *Ric.* Y tambien
dos deuas dexais al alma,
por la eleccion de mi hija,
y por la perſeuerancia.
Blan. Para temer eſta injuria
no [illegible], no ſobraua
ſer yo el blanco donde acierta
la menos derecha valla.
Ric. Pero do deuiendo aqui
mas, don Carlos, que eſti mal
con aduertiros de todo
quiero pagaroslas ambas.
Blan. Alentad vida, alentad,
mas ſolamente regalan
ſuſpiros al coraçon,
que ſon lagrimas del alma.
Ric. Vos ſois, Car. Ricardo tened,
pues preueugo en las palabras
que de la injuria de pobre
me aduertiros la [illegible]
direis [illegible]
que el Dios [illegible] con mano eſcaſa
me alimenta, y [illegible] *Ric.* Tambien
proſigais, porque me agrauia
penſar que podrà en mi pecho
caber objecion tan baxa
no quiero decir que ſoia
pobre, porque en mi [illegible]

FIGURA 3. Primera página de la edición suelta (s. l., s. i., s. a.) de *Más vale maña que fuerza*. Biblioteca Nacional de Madrid.

MAS VALE MAÑA QVE FVERZA. / COMEDIA / FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / Hablan en ella las perſonas ſiguientes. / [dram. pers. a dos cols.:] *Enrique.* / *El Rey.* / *Carlos.* / *Ricardo.* // *Galon.* / *La Reyna.* / *Blanca.* / *Lucrecia criada.* / IORDADA [sic] PRIMERA. / [col. izq.:] *Sale Blanca como que quiere eſconderſe,* / *y Lucrecia con ella.* / *Blan.* Deſte cancel nos valgamos. / *Luc.* Turbada eſtàs. *Blan.* Acobarda [...]

[final:] *Gal.* Porque in pace del Senado / requieſcat in pace. *Todos.* Amen. / FIN.

4° A-D⁴ (marcadas A3, A4, B3, B4, etc.) 16 hs. Titulillos: Mas vale maña que fuerça. // De Don Franciſco de Roxas. Reclamos: A4v *Gal.* B4v que C4v y en Medida de

tipos: 82 mm. / 20 lín. Observaciones: A mano se han añadido dos nombres de personajes al final de la lista de la primera página: «Rofaura» y «Celia Criada». Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional, T-55.272-23.

Y no quedan ahí las cosas: entre las múltiples sueltas tempranas atribuidas a Rojas, he localizado una tan sólo cuya cercanía desde el punto de vista tipográfico obliga a pensar que son responsabilidad del mismo taller. Corresponde a la comedia de *La loca del cielo* atribuida a Rojas, aunque, como se acaba de apuntar, sería obra de Diego de Villegas [Biblioteca Nacional de Madrid, T-55.334-11] (figura 4).

Dejando aparte por el momento lo que a nuestra suelta le atañen los problemas de atribución de los especímenes de su calaña, está claro que sí le afecta otro de los manejos que denuncia el poeta en la dedicatoria *Al lector* de la *Segunda parte*, inmediatamente después de la cita anterior:

> Dos comedias de las que leyeres en este libro andan impresas por esas esquinas; pero tan mal, que les falta más de la tercera parte: que en Zaragoza y Sevilla quitan a cada comedia dos pliegos, porque se puedan ceñir en cuatro. Cabales te las confío: si acaso eres maldiciente, materia te doy para murmurar; huélgate, que tu dinero te cuesta; si eres bien intencionado, yo te pagaré la merced que hicieres a mi segunda parte, con dar a la estampa la tercera. Dios te guarde.

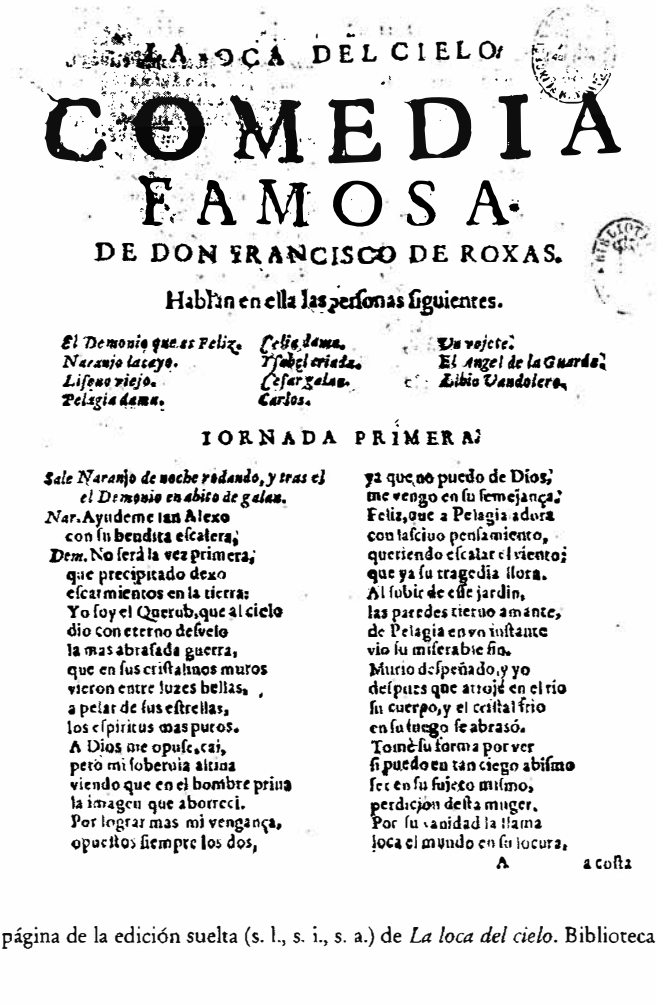
También aquí podemos confirmar la veracidad del aserto: la inmensa mayoría de las comedias sevillanas de esos años que he visto tiene cuatro pliegos (treinta y dos páginas). Para llegar a esta medida a menudo se habrá tenido que sacrificar versos. Lo podemos comprobar en *Las cartas en la estafeta*, ya que existe el texto de Lope para comparar. En otros casos, como el que nos ocupa, al no disponer de más copias no estaremos tan seguros, pero cabe deducirlo de los quebrantos métricos y semánticos.

Es hora ya de introducirse versos adentro.

3. UNA COMEDIA PALATINA PARA PALACIO

A la primera precisión del epígrafe le hace acreedora la fórmula dramática desarrollada; a la segunda, su destino escénico. Pocas dudas caben sobre su catalogación genérica. La pieza ostenta todas las señas de identidad del tipo palatino[9]: el

[9] Véase en Arellano [1995: 138-39] una de las últimas y más completas propuestas taxonómicas de la dramaturgia áurea.



LA LOCA DEL CIELO.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON FRANCISCO DE ROXAS.

Hablan en ella las personas siguientes.

El Demonio que es Feliz. *Celia dama.* *Un vejete.*
Naranjo lascivo. *Isabel criada.* *El Angel de la Guarda.*
Lisseno viejo. *Cesar galan.* *Libio Vandolero.*
Pelagia dama. *Carlos.*

IORNADA PRIMERA.

Sale Naranjo de noche rodando, y tras el el Demonio en abito de galan.
Nar. Ayudeme tan Alexo
con su bendita escalera,
Dem. No serà la vez primera,
que precipitado dexo
escarmientos en la tierra:
Yo soy el Querub, que al cielo
dio con eterno desvelo
la mas abrasada guerra,
que en sus cristalinos muros
vieron entre luzes bellas,
a pesar de sus estrellas,
los espiritus mas puros.
A Dios me opuse, caì,
però mi soberuia altiua
viendo que en el hombre priua
la imagen que aborrecì.
Por lograr mas mi vengança,
opuestos siempre los dos,
ya que no puedo de Dios,
me vengo en su semejança.
Feliz, que a Pelagia adora
con lasciuo pensamiento,
queriendo escalar el viento;
que ya su tragedia llora.
Al subir de esse jardin,
las paredes tiruo amante,
de Pelagia en vn instante
vio su miserable fin.
Murio despeñado, y yo
despues que arrojé en el rio
su cuerpo, y el cristal frio
en su fuego se abrasó.
Tomè su forma por ver
si puedo en tan ciego abismo
ser en su sujeto mismo,
perdicion desta muger.
Por su vanidad la llama
loca el mundo en su locura,

A a costa

FIGURA 4. Primera página de la edición suelta (s. l., s. i., s. a.) de *La loca del cielo*. Biblioteca Nacional de Madrid.

enredo preside la acción; una acción que mueven el amor y los celos; que se sitúa en la lejanía espacial y temporal de Albania; que está protagonizada por personajes de extracción social alta (reyes, duques, marqueses). Es de la estirpe de *El perro del hortelano*, *El vergonzoso en palacio* o *El desdén, con el desdén*. Dicho sea esto con ánimo de situarla tipológicamente en el enorme repertorio áureo, no para dar a entender que su calidad permita el parangón: la nueva comedia no podrá alzarse al selecto grupo de las obras maestras.

Dos nobles pretenden casar con la misma dama. Ella se inclina por uno de ellos. Su adversario intenta conseguirla con maña —así lo repite varias veces—: aunque

más bien son mañas, trucos, tantas veces ensayados, como la suplantación de personalidad y el trueque de cartas. Los celos y malentendidos implican en el enredo a todos, incluso a los mismísimos reyes de Albania. Hay escenas nocturnas, de jardín, hasta representación de una comedia.

Se incluye a continuación un resumen argumental, que facilitará el seguimiento del análisis, y más teniendo en cuenta su condición de desconocida:

Jornada primera:

Salón en el palacio del noble Ricardo en el reino de Albania. Carlos, hermano y heredero del duque de Rusia —«Rusía» es su silabación en la obra—, pide a su anfitrión que le permita casarse con su hija Blanca. Éste accede si da licencia el rey, que está a punto de hospedarse en la casa. La conversación ha sido escuchada por la dama con gran consternación, porque ama a Enrique.

Entran los monarcas y Rosaura, marquesa de Belgrado y hermana de la reina Celidaura. El rey autoriza el matrimonio que solicita Carlos, por quien interceden las dos mujeres. En ese momento, Enrique llega del campo de batalla. Con sendos apartes, se dan a conocer la pasión del caballero por Blanca y los celos del rey, que sospecha que se entiende con su esposa. El recién llegado refiere que el ejército coaligado de albaneses y rusos ha derrotado al sueco, aunque ha costado la vida de su jefe, el duque de Rusia. Las manifestaciones de dolor dan paso rápidamente al nombramiento de Carlos como sucesor. El rey intenta que el nuevo duque se case con Rosaura como tenía concertado su hermano, a fin de solucionar conflictos de herencia.

Ricardo trae las llaves de las dependencias del monarca, cuya guarda quedará encomendada a los personajes que se elijan. Su distribución en una típica escena de comedia palatina pone de manifiesto las preferencias y hace surgir los celos. De resultas de ello, Rosaura escoge a Enrique como marido. Los reproches de la reina por la elección confirman los celos del rey, que obliga al caballero a que dé la mano a la marquesa de Belgrado inmediatamente. A pesar de sus réplicas, ya que ama a Blanca, no le queda más remedio que aceptar. El soberano concierta también el matrimonio de la dama con Carlos. De nada le vale a ella el ardid de que pretende entrar en un convento ni su propuesta de que el nuevo duque se case con Rosaura. Al fin, se entera de que ésta se ha enlazado con su amado. Y Carlos, a su vez, de que Blanca es a Enrique a quien quiere, y no a él.

Jornada segunda:

Blanca y su criada Lucrecia se encuentran esa misma noche en un jardín recogido al que da el aposento de la dama. Por un escotillón al pie de una de las fuentes aparecen Enrique y su lacayo Galón. Tres años llevan los enamorados utilizando el pasadizo secreto para verse. Ahora el rey obliga a que él se case con Rosaura, so pena de acusarle de traición. Ella le exhorta a abandonar juntos el reino y refugiarse en España. Ante la negativa del caballero, lo conmina con la pistola que le ha arrebatado. Su disparo fortuito y las voces del rey a sus hombres provocan la huida apresurada del caballero por el escotillón. Con la luz apagada, Galón no acierta a hacerlo.

Espada en mano y a tientas, entra el monarca en el jardín. El lacayo escapa *in extremis* dejando el broquel. Enrique está de nuevo a la puerta para atender supuestamente a la llamada del rey. Aunque intenta controlar la entrada, al final acceden al recinto la reina y Rosaura. La situación es embarazosa para el rey y Blanca. Él cuenta su versión de lo ocurrido. Las sospechas de haber mantenido un encuentro privado, del que darían fe el disparo y el escudo, recaen sobre la dama, que se defiende. Rosaura pide que se registre el lugar de donde el supuesto visitante no ha podido escapar. El interés que en ello pone el rey confirma las sospechas de la reina sobre la fidelidad de su marido. Ante el fracaso de la búsqueda, éste ordena a Galón, que ha vuelto a entrar, que cave en el suelo del jardín. La exhaustividad de la prospección aguza el suspense. Pero ésta se interrumpe cuando sale un chorro de agua a la primera azadonada sobre la fuente que oculta el pasadizo secreto. Enrique aprovecha la ocasión para ofrecerse como marido de Blanca y así limpiar su honor. Pero el rey no acepta. Los celos arrecian en la reina y Rosaura.

Jornada tercera:

Iglesia de san Francisco, a la mañana siguiente. Acompañada de Lucrecia y tapada con un manto, Blanca acaba de entregar una carta a Carlos donde le desengaña de su amor. Ahora quiere hablar con el confesor de la reina para que sea su mediador y permita que se case con Enrique. Carlos, que ha suplantado al cura en el confesionario, se entera así de las relaciones amorosas de su amada y de la existencia del acceso secreto al jardín. Finge que intercederá por ella y le pide la llave del pasadizo para que pueda presentarla como prueba.

En la calle (o en la mansión de Ricardo), el rey escucha a Enrique y accede a su petición de casarse con Blanca.

Aposento de la dama y jardín de la jornada anterior. Ella se apresta a escribir una carta a Enrique para manifestarle su amor. Se la entregará durante la comedia que se representará en el salón por la tarde. Carlos ha entrado por el escotillón de la fuente, y, en un momento en que se ausenta Blanca, cambia la carta por la que le había entregado a él por la mañana.

Hora de la comedia. Enrique recibe de Galón el mensaje de Blanca. En él conoce el desengaño que iba dirigido al duque de Rusia. Mientras, éste lee el otro papel. Se encuentran ambos. Carlos desalienta a su adversario mostrándole el escrito y la llave secreta. En plena decepción de Enrique, sale el rey para decirle que la reina también está de acuerdo en su matrimonio con Blanca. La negativa del dolido enamorado le enfurece y ordena, para acallar sus celos, que definitivamente se case con Rosaura. La escena final descubre el engaño de las cartas y la verdad del amor entre Blanca y Enrique. La comedia se cierra con la concesión del perdón y la unión de manos de la pareja, junto con la de Carlos y Rosaura.

Así pues, *Más vale maña que fuerza* conforma un desarrollo más del tema sempiterno de las relaciones entre el amor y el poder. Un tema ampliamente tratado en las comedias de enredo palatino, y que a su vez venía rodando desde los inicios mismos de la literatura culta en lengua romance: fueron abundantes las canciones y tensones del movimiento trovadoresco provenzal que lo acogieron y pusieron en circulación por toda la literatura occidental. Una vez más, en nuestra comedia gana el amor, la maña, la habilidad para llevar adelante los deseos amorosos, sobre la fuerza, sobre las imposiciones del poder.

La concentración preside el tratamiento de los personajes. Son pocos y, como de costumbre, las relaciones de parentesco, amor, desamor y celos están sobrecargadas. Su calidad social es alta. Como se vio en el resumen del argumento, Blanca, la hija de Ricardo, es la pieza fundamental del enredo, al ser pretendida por el marqués de Belgrado y el duque de Rusia; y suscitar los celos de Rosaura, que ve cómo su amado Enrique la pretende, e incluso de la reina, que piensa que su marido bebe los vientos por ella. Porque, efectivamente, los soberanos no están libres de pasiones —para eso el dramaturgo ha buscado que sean extranjeros—. Él, a su vez, sospecha que Enrique se entiende con su esposa. Todos están implicados y todos contribuyen a enredar las cosas con sus pretensiones y ostentaciones de poder, amor y celos.

Las unidades de lugar y de tiempo están regidas por el mismo afán de circunscripción. Las dos primeras jornadas se componen de un sólo cuadro[10]. La primera transcurre toda ella en un salón del palacio de Ricardo y sin ningún corte temporal. La segunda, en un jardín recogido de la misma mansión. La concentración no sólo se da dentro de las jornadas, sino que afecta también al engarce entre éstas: la primera se desarrolla a lo largo de una parte del día; la segunda ocurre esa misma noche; y la tercera, al día siguiente. En ésta las unidades se tratan de manera más laxa al contener tres cuadros: el primero se sitúa por la mañana en la iglesia de san Francisco; el segundo, entre un aposento y el jardín anterior, más avanzado el día; el tercero, en el mismo lugar, por la tarde, a la hora de las comedias.

4. La escenificación

Materializar dichos espacios para la representación no tuvo que suponer mayores problemas, dada la austeridad de los requerimientos. El vestuario de aristócratas y lacayos podía ser atendido perfectamente con las pertenencias normales de un hato de compañía.

La primera jornada no necesita ningún accesorio especial para su único cuadro. Por todo decorado, bastarían las inexcusables cortinas que sirvan de «paño» desde donde espíen Blanca y su criada. Como utilería de escena sólo se requieren las tres llaves plateadas cuya distribución hará conocer las preferencias amistosas y sentimentales de los personajes.

Los requisitos escénicos aumentan a medida que avanza la pieza. El cuadro único de la segunda jornada simula desarrollarse en un jardín recogido con tres o cuatro fuentes. Una de ellas se sitúa sobre un escotillón por el que salen y entran dos personajes. Debería proveerse un mecanismo para que pueda echar agua en un momento determinado, con lo que se pone fin a una de las escenas más tensas del cuadro y de la obra. Como utilería de escena se necesitan bujías, a las que se les encomienda significar, en primer lugar, que el cuadro es de noche; y, más adelante, cuando se apaguen, que los personajes no se ven unos a otros. También es imprescindible una pistola, cuyo disparo accidental pone en pie a los habitantes del palacio y desencadena los acontecimientos.

[10] Sirva como definición de esta unidad dramática la adoptada en Ruano de la Haza y Allen [1994: 291]: «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados».

El espacio dramático del primer cuadro de la jornada tercera corresponde al exterior e interior de la iglesia de San Francisco. Requiere un cordel con campanilla para llamar y un confesonario, cuya constitución se explica así en la acotación oportuna: «*Vuélvase una tabla que está de haz de esquina para la gente, y ha de tener en medio un rallo con su abertura en medio, como un confisionario, y quedará a un lado el banquillo, que parezca asiento por donde saldrá Carlos*» (C4r a)[11]. Parece ser, por tanto, una especie de bofetón. El segundo y tercer cuadros se desarrollan en un espacio que comprende el jardín de la segunda jornada con su escotillón y la habitación de la hija del propietario. También se supone que ahí confluyen otras dependencias, como la que acoge la representación de la comedia. Se precisa recado de escribir y dos papeles que Carlos trueca para dar el nudo más apretado de toda la obra.

5. HUMOR Y METATEATRO

Galón, el lacayo de Enrique, es el principal encargado del humor, un ingrediente importante de la comedia. También colabora en la causa del donaire, aunque en menor grado, Lucrecia, criada de Blanca y pareja del susodicho, con más pullas que carantoñas, como es habitual. Son muchos los versos que se le encomiendan al gracioso y los desempeña con gracia. El público para el que la obra se pensó tuvo que aprovecharse mucho más que nosotros de las alusiones y chistes, al conocer el contexto. Uno de los aspectos asequibles hoy que más resaltan es el persistente discurso metateatral que despliega. Obviamente, su existencia no supone nada original: desde que el teatro existe, no importa el tiempo y el lugar, ha habido personajes que se han dirigido a nosotros como espectadores para excitar nuestro humor y reflexión desenmascarando la ficción. Hay testimonios desde los principios de la comedia nueva: en Lope, en Tirso, y mucho más aún en Calderón y otros[12]. A medida que las convenciones de la fórmula crecieron y se asentaron, hicieron lo propio los segmentos encargados de descubrirlas, cuestionarlas y ponerlas en solfa. Hoy nos son muy útiles, entre otras cosas, para conocer la conciencia que los agentes de aquel teatro tenían de los mecanismos dramáticos. Y,

[11] Para facilitar la comprensión del texto, he puntuado y modernizado las grafías. Como la suelta carece de numeración de páginas, las citas se localizarán por las signaturas de los pliegos, haciendo constar si es recto (r) o verso (v) de la hoja y la columna (a, b).

[12] Serralta ha publicado recientemente un estudio sobre su uso en Antonio de Solís [1998].

desde luego, Rojas Zorrilla ha dejado sobradas muestras del buen uso de este recurso.

Algunas de las intervenciones inciden sobre los usos métricos. En estos términos se dirige Galón a Blanca y Lucrecia, que vienen conversando en silva del tipo 1° (también llamada «de consonantes»):

Dejen las palabradas,
que están las dos, a fe, bercebuadas,
y apéense al instante
de los cabes que pega el consonante,
aunque más nos provoque;[13]
y vamos sin trabajos
en romancitos bajos
a que a todos exhorto,
que es ponerse en romance como en corto. (B2v b)

En otras ocasiones se refiere al tratamiento del personaje que él mismo representa:

Lucrecia, mil veces sueño
que [...]
[...] en la tabla
de un honrado pastelero
(que hay pasteleros honrados)
una jornada me almuerzo
de pasteles, que es mejor
que alguna de malos versos.
Y porque es bueno el suceso,
amanezco menos harto,
más engalgado y hambriento
que han pintado los lacayos
de comedias a lo viejo. (B3v b-B4r a)

Más adelante, lo que destaca Galón es la curiosidad meticona consustancial al tipo dramático al que pertenece:

[13] Este verso está suelto. Es muy probable que falte alguno en este pasaje, al igual que se aprecia en otros momentos de la copia impresa, bastante descuidada en su factura.

Vengo, pues Dios lo remedia,
a entrar sin venir violento
hasta el último aposento,
cual lacayo de comedia (C3r a)

También hay referencias jocosas a otros aspectos de la tópica dramática. El gracioso señala la excepcionalidad de la entrada en escena de Enrique, que no ha incurrido en la obligada reverencia al rey:

Bien haya, amén,
un recién llegado limpio
que no ha pedido los pies. (A3r a)

De inmediato, Galón se mofa de los acostumbrados comienzos de las relaciones noticieras. El monarca se ha adelantado a la esperable fórmula del relator, Enrique, manifestando que ya está dispuesto a escuchar:

El «escúchame» ha querido
ahorrarse el rey. Que han dado
en parecer los principios
de romances locutorios
de monjas, adonde ha habido
para gastos de devotos
tantos «escuchas» prolijos. (A3r a)

También el lacayo subraya la estructura convencional, ritual, del espectáculo al final del segundo acto:

Jornada a la mar, señores.
Orate por la tercera. (C3v b)

Algunos de estos segmentos pueden enseñarnos aspectos concretos sobre escenificación que no son fáciles de apreciar por otros cauces. Hacia el final de la obra, Galón ve a Carlos con la nota de Blanca. Su comentario nos sirve para poder apreciar dónde solían leer los papeles los muchos personajes que lo hacen en las comedias:

Helo: papel y punta de tablado.
Paso ha de haber que llaman apretado. (D2v a)

Los espejos donde se confrontan teatro y realidad están por doquier. Como se ha apuntado, la acción del cuadro final transcurre mientras se representa una comedia en el palacio de Ricardo. Nos adelantamos al apartado donde se esgrimirán argumentos en favor de la autoría de Rojas Zorrilla subrayando que el poeta ha dejado constancia de su propensión hacia el teatro dentro del teatro en obras como *Lo que son mujeres* o *Donde hay agravios no hay celos*[14]. Si bien la explotación del recurso es muy inferior en nuestra pieza.

No falta la comedia dentro de la comedia ni la crítica sobre la misma. *Más vale maña que fuerza* nos ofrece una nueva manifestación anticulterana. El interés que pueda tener, dentro de la larga cosecha de menciones semejantes a partir de los años veinte, estriba en su incidencia sobre la recepción; lo que resulta de cierta pertinencia en el largo debate crítico acerca de lo que entendían los indoctos del discurso oscuro de las comedias:

LUCRECIA. Y esta noche en el salón
el papel darle podré,
que hay comedia.
BLANCA. Y será tal,
si hay verso de rosa y nieve,
que aunque no entienda la plebe
retumba mucho el cristal,
pues se usan unas labores
en el verso que hoy se fragua,
que por ser flores y agua...
LUCRECIA. Es chamelote de flores. (D1v a)

6. Entorno de representación y fecha de escritura: Nördlingen, el Buen Retiro y Olivares al fondo

Afortunadamente, nuestra pieza parece contar con suficientes indicios para situarla en un momento y un lugar. Esto, sin duda, confiere un valor añadido a su recuperación. No andamos sobrados de obras que se puedan fechar y, mucho menos, contextualizar. Uno de los grandes problemas de base a los que se enfrenta la investigación del teatro barroco español es la ubicación cronológica y espacial de

[14] F. Pedraza, en su sugerente análisis de esta comedia, destaca cómo la teatralidad es su «ingrediente esencial y característico» [1999: 56].

una gran cantidad de obras. Son pocas, porcentualmente, las que disponen de referencias externas o alusiones internas que permitan una operación tan pertinente para abordar cuestiones de diferente índole pero tan importantes como la autoría o la intención.

Se apuntó al comienzo que *Más vale maña que fuerza* además de palatina era una comedia de palacio. Efectivamente, todo parece indicar que su escritor pensaba en una exhibición cortesana. El entorno regio de Felipe IV se presenta como principal destinatario de este texto. Así se deduce del pasaje en octavas de los primeros compases de la obra (A3r a-b) —especialmente, de la segunda y tercera estrofas—. Aparte de otras intenciones, la necesidad de rememorar un suceso venturoso para la corona española y ensalzar a quien, con toda probabilidad, era el espectador privilegiado corta el desarrollo de la intriga y la coherencia significativa del pasaje en el que Enrique, recién llegado del campo de batalla, da cuenta de la muerte del Duque de Rusia. La relevancia de este dato para la trama dramática no obsta para que el relator se demore en la pintura de un rey culto y ocioso, que emerge en medio de los avatares guerreros:

Al sueco apretaba en otra parte
el español ejército del Cuarto
Filipo, primer rey, segundo Marte,
pasmo del orbe, y de los astros parto;
en quien naturaleza, el cielo, el arte
juntaron tanto, que, aunque más me aparto
de la lisonja, excede su grandeza
al arte, al cielo y la naturaleza.
Que en ingenio y en gala y valentía,
en andar a caballo a la jineta,
en las lanzas, bridón, en la armonía
de música, en las cañas y escopeta,
en valiente pintura y poesía,
en el manejo de armas, tan perfeta
es la quinta del rey, que en sus aceros
reyes pudieran ser diez caballeros. (A3r b)

Algo se escapa de estos versos, como de bastantes otros, ya sea por los estragos causados en el texto, o por lo velado de las referencias. Sin embargo, hay cuestiones que se vislumbran con bastante claridad en las dos estrofas transcritas, así co-

mo en algunas más de las sucesivas. Pienso que hay en ellas suficientes indicios para proponer el otoño de 1634 como fecha de escritura y primera representación. En primer lugar, no hay duda de que estos versos se están refiriendo a la victoria obtenida en Nördlingen contra el temible ejército sueco el 6 de septiembre. Al frente de las tropas imperiales estaban el Cardenal-infante Fernando, hermano de Felipe IV, y el duque Carlos de Lorena. Este episodio puso fin al llamado «periodo sueco» de la guerra de los Treinta años. La noticia fue recibida con júbilo en Madrid, donde se conoció a partir del 30 de septiembre [Brown y Elliott, 1981: 183]. El triunfo militar llegaba en buen momento para acallar las dudas sobre el poderío español. Y era especialmente decisivo para la política del conde-duque de Olivares, quien lo consideró «la mayor victoria que se ha visto en estos tiempos» [Elliott, 1998: 534-35].

Tampoco puede pasar desapercibido el interés propagandístico de los versos, sobre todo de la segunda octava, en favor de un espacio, «la quinta del rey», donde se proclama que resplandecen las armas, las artes y, por supuesto, el propio monarca. Teniendo en cuenta la fecha apuntada como verosímil y lo que se conoce sobre la historia de la corte de Felipe IV en ese momento, qué duda cabe que se está refiriendo al Buen Retiro, ese complejo palacial inaugurado unos meses antes, en diciembre de 1633, empeño primordial de Olivares y, en cierta manera, expresión de su poder y de su gloria [Brown y Elliott, 1981: 202]. Tal promoción publicitaria cobra verdadera fuerza y sentido sólo si se considera dirigida a quienes estaban implicados en la aceptación o rechazo de este punto candente de la geografía cortesana, y del ministro a cuyos deseos se debía.

Podría pensarse que nuestra obra fue escrita con ánimo de incorporarse al cúmulo de manifestaciones artísticas de las que se hace gala dentro de ese recinto. Y, sin embargo, las noticias nos dicen que las fiestas por la victoria de Nördlingen no se celebraron en el Buen Retiro, como quería Olivares, sino en el Alcázar, por voluntad de la reina [Brown y Elliott, 1981: 209]. Es muy posible que la representación de *Más vale maña que fuerza* tuviera lugar durante estos festejos. Y no sería descabellado pensar que los versos en exaltación de la «quinta» del rey fueran una suerte de réplica y desquite inspirados por el entorno del poderoso valido.

Este pasaje, y toda la comedia, quizá haya que intentar leerlos también desde otro de los episodios que convulsionaron la vida cortesana en aquellos momentos, protagonizado por don Fadrique de Toledo, el duque de Alba. Los recelos de éste, al igual que los de otros Grandes de España, hacia el primer ministro culminaron en un tormentoso enfrentamiento verbal en el Alcázar en julio de 1634, que dio

con el duque en prisión acusado de desobediencia al rey. Sabemos que una de las protestas que emprendieron en bloque los miembros de la casa de Toledo en los primeros momentos del conflicto fue, precisamente, boicotear las fiestas del Buen Retiro. A mediados de noviembre el Consejo de Castilla condenó duramente al duque con penas de destierro a perpetuidad y privación de todos los cargos e ingresos [Brown y Elliott, 1981: 181-82]. Según parece, la reina, al igual que el pueblo, apoyaba al de Alba [Elliott, 1998: 532]. Y, como se apuntó, ella debió de ser la principal responsable de que para celebrar la victoria de Nördlingen no se utilizase el recinto, cuya promoción comportaba la exaltación del valido. En fin, si sugiero la posibilidad de rastrear ecos de este problema —que no pretendo explotar aquí por falta de tiempo y de información suficiente para hacerlo en condiciones—, es en buena medida porque no creo que pueda considerarse una mera casualidad que la acción de una comedia que con toda probabilidad fue exhibida en palacio en 1634 se sitúe en Albania, y sean albaneses algunos de sus personajes fundamentales, desde el rey, al noble Ricardo o su hija Blanca. La explotación de la homonimia para transmutar a miembros de la casa de Alba en seres literarios bajo este gentilicio cuenta con una rancia y prestigiosa tradición, en la que militan nada más y nada menos que el pastor Albano de la Égloga Segunda de Garcilaso (trasunto de don Bernardino de Toledo) o el protagonista del romance de Góngora que principia «Criábase el Albanés / en las cortes de Amurates» (al que posiblemente haya que identificar con otro Fadrique de Toledo, en posesión del título entre 1582 y 1585 [Menéndez Pidal, 1953: II, 141]).

7. LA CANDIDATURA DE ROJAS ZORRILLA A LA AUTORÍA DE *MÁS VALE MAÑA QUE FUERZA*

Desde este último aspecto —la dimensión palaciega de la comedia— y algunos otros vistos hasta aquí —como la importancia de lo metateatral—, el escritor toledano se constituye en una buena opción para atribuírsela, cuestión en la que nos centraremos ahora.

En los años treinta puede fecharse la gran mayoría de las obras conservadas del autor [MacCurdy, 1968: 22]. Muchas de las cuales gozaron de especial acogida en palacio, por encima incluso de Calderón[15]. De ser cierta, como parece, la fecha aproximada de representación de la que ahora nos ocupa, se encontraría bien

[15] Así lo subraya M. G. Profeti [1997:12], quien aporta datos objetivos de tal aceptación.

arropada por otras del dramaturgo que se exhibieron en las dependencias regias, fueran o no escritas con esta finalidad. La primera de las que tengo noticia es *Persiles y Sigismunda*, exhibida en el Pardo en febrero de 1633 [Shergold y Varey, 1963: 233], un año y medio antes de la fecha supuesta de nuestra pieza. En mayo de 1634, se representó *El desafío de Carlos V* [Shergold y Varey, 1963: 222][16]. Unos meses después, en enero de 1635, *El catalán Serrallonga* (en colaboración con Luis Vélez y Coello); en abril, *Peligrar en los remedios* [Shergold y Varey, 1963: 233]; en mayo, *El profeta falso Mahoma* [Shergold y Varey, 1963: 233]; en septiembre, *El villano gran señor* [Cruzada Villaamil, 1871: 75] y *Santa Isabel, reina de Portugal* [Shergold y Varey, 1963: 237]. En enero de 1636, *Progne y Filomena* [Shergold y Varey, 1963: 235][17], que se repuso en el Buen Retiro en junio y en febrero del año siguiente; en abril de 1636, *Obligados y ofendidos* [Shergold y Varey, 1963: 232]; en julio, *No hay amigo para amigo*; en septiembre, *Selva de amor y celos* [Shergold y Varey, 1963: 237][18]; en noviembre, parece que tuvo lugar la primera representación atestiguada de *Donde hay agravios no hay celos* [Shergold y Varey, 1963: 224], una de las obras de mejor acogida en la corte y en general, tanto dentro como fuera de la península [Pedraza, 1999: 54-55]; se volvería a exhibir en el Pardo en enero de 1637, formando parte de los festejos para celebrar el nombramiento de Fernando III, cuñado de Felipe IV, como Rey de Romanos [Cotarelo, 1911: 44-45]; también se representó en esa ocasión *El más impropio verdugo*; en noviembre de ese mismo año se repondría *Donde hay agravios no hay celos* en el Buen Retiro [Shergold y Varey, 1963: 224]. El trato de favor deparado al teatro de Rojas Zorrilla culmina en la prueba incontrovertible de que fuera a él a quien se encargara la pieza inaugural del Coliseo del Buen Retiro, el local de espectáculos teatrales más a la última de la Península tanto para acomodar al público como para propiciar efectos escénicos avanzados: *Los bandos de Verona* fue la obra exhibida aquel 4 de febrero de 1640.

¿Es también Rojas Zorrilla un buen postulante a la autoría de *Más vale maña que fuerza* desde otros considerandos que no sean su mención en el único testimonio crítico localizado?

---

[16] Con ella debe identificarse, sin duda, la obra que la documentación contable de palacio denomina *El desafío del emperador*.

[17] Guillén de Castro tiene otra comedia con el mismo título; pero precisamente la abundancia de exhibiciones cortesanas de obras de Rojas Zorrilla inclina la balanza en su favor a la hora de dilucidar a quién corresponde la obra representada en palacio en estas fechas.

[18] En el documento se la denomina *Selva de amor*.

Es cierto que el corpus dramático áureo presenta graves problemas de atribución. Son muy diversos los motivos que se vislumbran para ello: desde la concepción del fenómeno como una especie de bien mostrenco por parte de agentes y pacientes, a los condicionantes económicos con los que se movía. Los trueques en la autoría de las piezas ya existían en su trayectoria escénica. Pero, sobre todo, se produjeron al convertirse en producto impreso (dimensión donde, además, la atribución tenía mayor peso: para su aceptación en los corrales quizá era más relevante que lo representase tal o cual autor o actor que no quién hubiera escrito los versos). Y ese teatro lo conocemos principalmente a través de ediciones sueltas y en partes, donde encontraron salida como objeto de lectura centenares y centenares de textos[19]. Efectivamente, la imprenta fue la principal preservadora del teatro frente a los peligros que lo abocaban a la desaparición: desde su propia razón de ser como género específico, que lo justifica en los escenarios y no en los papeles, a los cambios de gustos y tendencias. Pero como no trabajaba para conservarlo, normalmente, sino para obtener beneficios, pues eso se nota en la salud de los textos y las atribuciones de muchos de ellos. Y aquí cada dramaturgo tiene su historia particular con respecto a la expropiación o apropiación de comedias.

La de Rojas Zorrilla es de las más complejas. Si nos fijamos en la *Bibliografía crítica* de R. R. MacCurdy [1965: 9-11], nos percataremos de que son más las comedias «apócrifas o dudosas» (treinta y una) y «desconocidas» (siete) que las llamadas «propias» (treinta y siete)[20]. No es Rojas Zorrilla el único afectado, pero sí posiblemente el más afectado en términos relativos. Ni Calderón, porcentualmente, tiene tal volumen de textos en esa especie de limbo que son los apartados de «comedias de dudosa atribución»[21]. Este panorama hace que los críticos pasen co-

[19] Las calas realizadas en unos cuantos dramaturgos del siglo XVII con bibliografías más o menos fiables (Belmonte, Cubillo, Godínez, Mira de Amescua, Monroy, Pérez de Montalbán, Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara) lo expresan con rotundidad: casi el 90 % de las comedias conservadas lo han hecho en impresos (y más del 60 % sólo en impresos).

[20] Parecido es el panorama que ofrece el último planteamiento bibliográfico sobre el poeta, desarrollado en el apéndice del imprescindible libro de María Teresa Julio [1996: 471-86].

[21] Afortunadamente se están realizando trabajos que permitirán dotar al dramaturgo de bases más seguras para atender los problemas de autoría. Desde hace unos años un equipo del Instituto Almagro de teatro clásico, coordinado por Felipe Pedraza, aborda diferentes aspectos de su obra. La publicación de sus resultados, tanto en lo referente a argumentos, temas y motivos, como a las técnicas dramáticas, será una ayuda importante. En marcha está también la elaboración de una bibliografía del dramaturgo, a cargo de Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo y Germán Vega. Pretende ser un trabajo sistemático —en la línea de los que gracias a M. G. Profeti, tienen otros poetas menos renombrados hoy como Pérez de Montalbán, Godínez o Cubillo— que abarque más bibliotecas que las consideradas hasta ahora, que indague en sus fondos con mayor exhaustividad, que describa los

mo sobre ascuas por buena parte de los títulos que se le imputan y se recluyan en el seguro de las veinticuatro comedias editadas por el poeta en las partes de 1640 y 1645, y algunas pocas más.

Pero volvamos a nuestra obra para seguir evaluando la propiedad de que lleve el nombre de Rojas en su encabezamiento. Tal operación se ve perjudicada por la existencia de evidentes desperfectos en el texto. El componedor de la suelta, o el de la que éste copió, no lo entendió en bastantes puntos[22]. Al tiempo, se dedicó a cortar aquí y allá. Es claro que faltan más versos de los que, por haberse producido de uno en uno o de dos en dos, denuncia la métrica. Faltan tiradas. Ésta es su segmentación estrófica:

Jornada I

Romance á-a	1-146	146	versos
Endecas. par.	147-148	2	
Romance í-o	149-194	46	
Silva 1ª	195-242	48	
Romance í-o	243-326	84	
Octavas reales	327-374	48	
Redondillas	375-418	44	
Romance á-o	419-528	110	
Décimas	529-558	30	
Redondillas	559-694	136	
Romance í-a	695-856	162	
Endecas. par.	857-858	2	

ejemplares con los criterios exigentes que para estos materiales han impuesto estudiosos como la propia hispanista italiana, E. M. Wilson o D. W. Cruickshank. Esta obra es especialmente necesaria para controlar las sueltas sin datos de edición, que en nuestro escritor apuntan un interés especial, como veremos, dada la peculiar trayectoria de su teatro.

[22] Por si fuera poca la confusión que de suyo tiene el impreso, alguien que poseyó en lo antiguo el único ejemplar localizado creyó oportuno completar la lista de *dramatis personae* con dos nombres más, uno en cada columna. El cuidado que puso en conseguir una letra como de imprenta no lo tuvo para comprobar la exactitud de lo que escribía. Efectivamente, *Rosaura* está bien incorporado porque faltaba; pero no así *Celia, criada*. El lector se puede volver loco para ver quién es ese personaje. El error responde a que la abreviatura de *Cel.*, a la que el texto atribuye determinados parlamentos no corresponde a *Celia*, una supuesta *criada*, sino a *Celidaura*, la *reina*, que bajo esta denominación sí que figura en el reparto impreso. Lo que ocurre es que no se usa su abreviatura en los parlamentos, para no confundirlos con los de su esposo.

Jornada II

Silva 1ª	859-953	95
Romance é-o	954-1394	441
Redondillas	1395-1534	140
Décimas	1535-1584	50
Redondillas	1585-1760	176

Jornada III

Romance í-o	1761-2018	258
Décimas	2019-2068	50
Redondillas	2069-2112	44
Endecas. par.	2113-2114	2
Redondillas	2115-2118	4
Endecas. par.	2119-2120	2
Redondillas	2121-2124	4
Endecas. par.	2125-2126	2
Redondillas	2127-2134	8
Endecas. par.	2135-2136	2
Redondillas	2137-2176	40
Décimas	2177-2196	20
Redondillas	2197-2208	12
Silva 1ª	2209-2227	19
Décimas	2228-2276	49
Romance é-a	2277-2411	135
Décimas	2412-2441	30
Romance -é	2442-2581	140

Así pues, ésta sería la fórmula donde se reflejan las cifras absolutas y porcentuales de los diferentes metros:

Romance	9 tiradas	1.522 versos	58'97 %
Redondillas	6	608	23'56 %
Décimas	6	229	8'87 %
Silva 1ª	3	162	6'28 %
Octavas	1	48	1'86 %
Endecas. pareados	6	12	0'46 %

Es una pena que el teatro de Rojas Zorrilla no disponga de un estudio de su textura métrica, como tienen otros. Éste tipo de trabajos es importante no sólo para

conocer mejor los entresijos del quehacer de cada dramaturgo, sino también por ser una apreciable ayuda en las tareas de datación y atribución[23].

Tras los cotejos oportunos —si no exhaustivos, sí intencionados, al efectuarse con comedias de su presunta franja temporal—, puede afirmarse que la estructura estrófica de *Más vale maña que fuerza*, sería asumible por los hábitos de Rojas en esos momentos. La existencia de algunas desviaciones (menor porcentaje de romance y mayor de redondillas, utilización de endecasílabos pareados) no parece de suficiente entidad como para negarle su posible responsabilidad:

Persiles y Sigismunda:

Romance	8 tiradas	2.049 versos	70'70 %
Silva 1ª	3	365	12'59 %
Redondillas	4	269	9'28 %
Décimas	2	200	6'90 %
Soneto	1	14	0'48 %

El desafío de Carlos V:

Romance	8 tiradas	1.693 versos	68'79 %
Redondillas	4	472	19'18 %
Silva 1ª	3	166	6'75 %
Décimas	1	130	5'28 %

Peligrar en los remedios:

Romance	8 tiradas	2.186 versos	68'74 %
Redondillas	5	528	16'60 %
Silva 1ª	3	346	10'88 %
Décimas	2	120	3'77 %

[23] El mejor aval lo constituye el ejemplar trabajo de Morley y Bruerton [1968]. La eficacia del análisis de esta dimensión en Lope se debe al rigor científico de los investigadores, pero también al volumen y características del corpus dramático del poeta, que permite establecer unas pautas con suficientes garantías. Los estudios dedicados a otros ingenios no han alcanzado resultados tan eficaces, pero siempre son un buen apoyo: así, los de Morley [1914] [1918] [1953] sobre Tirso de Molina, Alarcón, Moreto y Vélez de Guevara; el de Juliá Martínez [1934] sobre Guillén de Castro; el de Williamsen [1977] sobre Mira de Amescua; o el de Bolaños [1983] sobre Godínez. El caso es que MacCurdy dispuso de los resultados de un análisis métrico de las obras de Rojas, y en el prólogo de su edición de *Morir pensando matar* [1961: XVIII, n. 7] expresa opiniones de conformidad o discordancia sobre su autoría en virtud de unas tablas métricas propias y ajenas (la tesis inédita de Doroty Duis [1929]), que desgraciadamente no han visto la letra impresa.

Hoy día se están desarrollando programas informáticos que pueden resultar una ayuda extraordinaria para determinar las afinidades y repugnancias de los usos de una obra con los de un autor determinado[24]. En todo caso, la disponibilidad de textos digitalizados facilita la búsqueda de correspondencias de léxico, motivos, construcción de imágenes, etc., en otras piezas. Lo que puede contribuir a afirmar o negar la autoría de una obra determinada. Por el momento, me he limitado a este tipo de indagaciones[25], con un balance en el que hay más conveniencias que desavenencias. Y del que daré algunos testimonios a continuación[26].

En *Más vale maña que fuerza* no faltan aspectos de fácil, aunque no exclusiva, asociación con el dramaturgo. Es el caso de las chanzas contra los calvos, una indiscutible seña de identidad del alopécico Rojas[27]. Trece de las veinticuatro comedias insertas en las dos partes que publicará el poeta tienen menciones jocosas de los calvos. Y, a veces, con bastante desarrollo como en *Los trabajos de Tobías*, *Obligados y ofendidos* y *Casarse por vengarse*. Las dos menciones de nuestra comedia son más modestas, pero tienen en común con ellas el presentar la calvicie como el no va más de las desgracias. En la primera nos encontramos con este intercambio de palabras entre los criados:

LUCRECIA. Picarazo al quitar, bribón de lance.
Calvo te haré de barba y de bigotes.
GALÓN. Antes cien mil azotes
que calvizarme. ¡Ay, Dios! Pondréme en salvo.
Marido cien mil veces y no calvo. (B2v b)

[24] De especial interés resulta *Hyperbase*, programa hipertextual para el tratamiento documental y estadístico de corpus textuales, desarrollado por Étienne Brunet de la Universidad de Niza; aunque, naturalmente, su mayor eficacia se consigue con obras en francés. Ricardo Serrano ha realizado distintas propuestas de análisis infoasistido —así lo denomina el propio investigador— al campo específico del teatro español del Siglo de Oro [1994]. En prensa se encuentra su *Manual de análisis infoasistido de textos aplicado al teatro de los Siglos de Oro* (UNED, Madrid), al que acompaña el programa *Brocense*.

[25] Considero más factible y eficaz este tipo de análisis para averiguar la veracidad de una autoría que los centrados en elementos más propiamente dramáticos, como la configuración de los personajes (Mackenzie [1994] se ha ocupado recientemente de los del autor) o la construcción del enredo (que dispone de los trabajos de M. T. Julio [1994] [1998]). En estos campos parece bastante más difícil deslindar modos individualizadores unívocos.

[26] Para este trabajo he utilizado fundamentalmente el CD ROM de C. Simón Palmer [1998]. En él están transcritas las piezas de la *Primera parte de las comedias* (Maria de Quiñones-Pedro Coello, Madrid, 1640) y de la *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (Francisco Martínez, Madrid, 1645). También me he servido de las obras del dramaturgo no publicadas en estos dos volúmenes y que se ofrecen en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra [1999]: *Del rey abajo ninguno*, *Morir pensando matar*, *Numancia cercada*, *Numancia destruida*, *La vida en el ataúd*.

[27] De las que él sufrió en la vida real tenemos el conocido pasaje del *Vejamen* de Jerónimo de Cáncer en la Academia de Madrid, que repiten sus biógrafos [Barrera, 1860: 340a].

En la segunda, el gracioso habla mal de Lucrecia, y en el colmo de su ensañamiento dice de ella «que es calva / de canal hasta el ombligo» (C4v a).

También notable es la propensión de Rojas a explotar cómicamente el guardainfante, ese artificio enfatizador de basquiñas que sufrió diversas prohibiciones en la época. Esta fijación le llevó a llamar así a dos de sus graciosos en *Los bandos de Verona* y *Los tres blasones de España*, que han merecido la atención de los estudiosos [MacCurdy, 1954] [Suárez Miramón, 1993]. En la comedia en cuestión hay dos alusiones jocosas a este artilugio:

> Lucrecilla es pasatiempo;
> ya me llamo guardainfante. (B1r a)

Así se ufana Galón de su ascenso social, ante la perspectiva de que su amo Enrique se case con Rosaura. Palabras que aclaran su sentido en las que pronuncia Beatriz en *Donde hay agravios no hay celos*:

> Albricias te pido:
> el novio de ti esperado,
> más galán que diez Narcisos,
> más hueco que un guardainfante,
> en este instante ha venido. [Mesonero Romanos, 1952: 153b]

Más adelante el mismo personaje pide a Lucrecia que oculte un broquel delator en la escena de su difícil escapada en el jardín:

> Allá se queda.
> Mas póntele entre el manteo.
> Pasará plaza de enaguas,
> que yo al guardainfante apelo
> que es arca de Noé en carnes. (C1r b-C1v a)

La contraposición «hermano» o «amigo» *versus* «cuñado» tiene suficientes testimonios en el teatro de Rojas. La mención de este término aparece en cuatro pasajes de las comedias consultadas —*Entre bobos anda el juego*, *No hay amigo para amigo*, *Obligados y ofendidos* y *Sin honra no hay amistad*— y siempre con un sentido negativo y jocoso. Pareja predisposición se delata en nuestra pieza, donde no

se pierde la oportunidad de hacer un juego ingenioso, un chiste, al propósito, aun a costa de la seriedad con que Carlos le ha pedido a Rosaura que interceda ante el rey para conseguir la mano de Blanca:

> Cuando no fuera
> tu gusto, ya me obliga
> el que no haya de ser siempre enemiga
> una cuñada, y quiero
> interceder hermana. Pero infiero
> que uno y otro habr[é] sido:
> lo hermana en querer hoy lo que has querido
> y, con razón trocada,
> en tratar [de] casarte lo cuñada. (A2r b)

Cuando Blanca dice «Mariposa he de morir, / no al calor, sino a la llama» (B1r a1), está incidiendo en una imagen literaria muy repetida, con abundantes testimonios en los escritores áureos. Sin embargo, entre los dramaturgos ninguno la ha usado tanto como Rojas Zorrilla: veintiocho ocasiones en dieciséis de las veinticuatro comedias incluidas en las dos partes (once en concurrencia con el término «llama» para denominar el agente destructor de la fatal atracción amorosa, en lugar de «fuego» que suele ser preferido por otros autores).

Más adelante se lamenta Blanca, de nuevo:

> Ay, penas; ay, fantasías,
> todas vais hacia evidencias. (B1v a)

Es sin duda una expresión menos tópica que la anterior y, por tanto, su resonancia en algunas obras de Rojas Zorrilla, posee una mayor solidez como indicio; o, si se quiere, por remedar los versos que se citarán a continuación, confiere mayor carácter de evidencia al indicio. En *La traición busca el castigo* dice don Juan Osorio:

> Ya se ha passado
> el indicio a la evidencia,
> y la duda al desengaño [Simón Palmer, 1998: *La traición*...,3, 355]

En *No hay ser padre siendo rey*, es Casandra la que exclama:

Ò que de ilusiones andan
a parecer evidencias
en penas dissimuladas,
[Simón Palmer, 1998: *No hay ser padre...*, 2, 599]

Otra vez nos las vemos con tópicos cuando Blanca, amante despechada, asocia a diferentes animales las actitudes recriminables del amado Enrique:

Pues, cocodrilo, ¿qué lloras,
si engañas, hiena fingiendo?
Sirena, ¿qué te regalas,
si basilisco me has muerto? (B4r a)

Sin embargo, el valor indiciario en estos casos deriva de la estrechez de los paralelismos con otras formulaciones en obras de autoría segura. En *Morir pensando matar*, Flabio saca a colación en sus quejas a los mismos dos animales centrales:

Pues, tirano cocodrilo,
que lloras para matar,
sirena que con hechizos
en la voz quitas la vida...
[Biblioteca Virtual Cervantes, 1999: *Morir pensando...*, acto II]

La hiena, concretamente, comparece en semejantes condiciones en cuatro comedias de Rojas (*Los áspides de Cleopatra*, *Casarse por vengarse*, *Entre bobos anda el juego* y *Sin honra no hay amistad*); mientras que ninguna, por ejemplo, en las de las partes de Moreto o de Diamante.

No alargaremos ya la mención de pequeños indicios, cuyo valor probatorio en favor de nuestro poeta no estriba en el peso de cada uno de ellos por separado, sino en su acumulación. También en su incidencia sobre aspectos diversos tanto de historia externa como de crítica interna.

Parece haber base suficiente para que *Más vale maña que fuerza* dé un salto sustancial en sus relaciones con el poeta toledano desde su condición de «atribuida» a la de «atribuible». Si las características tipográficas de la única copia que la ha transmitido infundían malos presagios sobre la veracidad de la autoría, las circunstancias de representación —que, además, apuntan aspectos de indudable interés en

relación con la corte de Felipe IV— y algunos de los componentes dramáticos y poéticos analizados la hacen verosímil. Hoy por hoy no encuentro mejor alternativa que Rojas Zorrilla para la adscripción de esta comedia. O lo que queda de ella.

OBRAS CITADAS

ARELLANO, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la [1860]: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid (Ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1969).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA [1999]: Universidad de Alicante, Banco Santander Central Hispano (http://cervantesvirtual.com).

BOLAÑOS DONOSO, Piedad [1983]: *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Excma. Diputación Provincial, Sevilla.

BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT [1981]: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Revista de Occidente - Alianza Editorial, Madrid.

COTARELO, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid.

CRUICKSHANK, Don W. [1989]: «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», en *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, University Press, Oxford, s. 6ª, XI, 3, pp. 231-52.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio [1871]: «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los sitios reales, en el Alcázar de Madrid, Buen Retiro y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquella época que se conservan en el Archivo del palacio de Madrid», en *El Averiguador*. Segunda época, I, pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-8, 123-25, 170-72, 201-2.

DUIS, Doroty [1929]: *Versification in the Comedias of Rojas Zorrilla*, Ohio State University (tesis inédita).

ELLIOTT, John. H. [1998]: *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona.

FAJARDO, Juan Isidro [1716]: *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo [1934]: «La métrica en las producciones dramáticas de Guillén de Castro», en *Anales de la Universidad de Madrid*, III, pp. 62-71.

Julio, María Teresa [1996]: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Edition Reichenberger, Kassel.

Julio, María Teresa [1998]: «La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla», en F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997). Almagro, 8, 9 y 10 de julio*, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 237-53.

MacCurdy, Raymond R. [1954]: «A note on Rojas Zorrilla's Guardainfante», en *Bulletin of the Comediantes*, VI, pp. 1-4.

MacCurdy, Raymond R., ed. [1961]: Francisco de Rojas Zorrilla: *Morir pensando matar* y *La vida en el ataúd*, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos 153, Madrid.

MacCurdy, Raymond R. [1965]: *Francisco de Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, CSIC, *Cuadernos Bibliográficos* 18, Madrid.

MacCurdy, Raymond R. [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne Publishers, New York.

Mackenzie, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool University Press, Hispanic Studies TRAC 8, Liverpool.

Medel [1735]: *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos* [...] *se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo...*, Imprenta de Alfonso de la Mora, Madrid.

Menéndez Pidal, Ramón [1953]: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 3 t.

Mesonero Romanos, Ramón, ed. [1952]: *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles LIV, Madrid.

Moll, Jaime [1974a]: «La Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores, falsificación sevillana», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII, pp. 619-26.

Moll, Jaime [1974b]: «El problema bibliográfico de la 'Primera parte de comedias' de Tirso de Molina», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, pp. 85-94.

Morley, S. Griswold [1914]: «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina», en *Bulletin Hispanique*, XVI, pp. 177-208.

Morley, S. Griswold [1918]: «Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto», en *University of California Publications in Modern Philology*, VII, 3, pp. 131-73.

MORLEY, S. Griswold [1953]: «Eight plays by Vélez de Guevara», en *Romance Philology*, VI, pp. 248-53.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Versión española de M. R. Cartes, Gredos, Madrid.

PAZ Y MELIA, Antonio [1934]: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass s. a. Tipográfica, Madrid, Tomo I, 2ª ed.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [1999]: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en Francisco de Rojas Zorrilla: *Obligados y ofendidos*, Ed. Fundamentos, Madrid.

PROFETI, Maria Grazia [1976]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Univ. degli Studi di Padova, Verona.

PROFETI, Maria Grazia [1996]: «El último Lope», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 11-39.

RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Editorial Castalia, Madrid.

SERRALTA, Frédéric [1998]: «Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís», en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, eds., *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, II, pp.: 1519-27.

SERRANO DEZA, Ricardo [1994]: «Un protocolo de análisis infoasistido aplicado al teatro de los Siglos de Oro», en *Criticón*, LXII, pp. 79-98.

SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY [1963]: «Some Palace Performances of Sevententh Century Plays», en *Bulletin of Spanish Studies*, XL, pp. 212-244.

SIMÓN PALMER, Carmen, ed. [1998]: *Teatro Español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey España, Madrid (CD Rom).

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [1993]: «La función cómica del personaje Guardainfante en el teatro de Rojas», en *Ex libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, UNED, Madrid, t. I, pp. 453-67.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1994]: «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», en *Criticón*, LXII, pp. 57-78.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1998]: «Enredar con Lope: indagaciones a partir de la comedia de *Dos agravios sin ofensa*», en F. Pedraza Jiménez y R. Gon-

zález Cañal, eds., *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997). Almagro, 8, 9 y 10 de julio*, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 71-96.

WILLIAMSEN, Vern G. [1977]: «The versification of Mira de Amescua's comedias and some comedias attributed to him», en *Studies in honor of R. L. Kennedy*, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, pp. 151-67.

Colección

Estudios
10

ISBN 84-8427-073-4
9 788484 270737

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha