

# ROJAS ZORRILLA EN LA FRAGUA COLABORADORA: EL AUTÓGRAFO DE *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*\*

SERGIO RODRÍGUEZ NICOLÁS

Universidad de León  
srodn@unileon.es

## 1. INTRODUCCIÓN: EL MANUSCRITO AUTÓGRAFO DE *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*

Hace más de veinte años, Ana Elejabeitia (1991) hizo una pequeña incursión en la transmisión textual de *La más hidalga hermosura* de Juan de Zabaleta, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca. En sus calas críticas aporta una serie de datos, pero no realiza un análisis exhaustivo, dado que no atiende a toda la transmisión textual, bastante apreciable, como se muestra en la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* (González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007: 230-237), donde se registran doce testimonios (del número 456 al 467, además de la edición de 1861 en la Biblioteca de Autores Españoles, numerada con el 468), entre ellos el que nos ocupa: el manuscrito autógrafo<sup>1</sup>.

En cuanto a la descripción del autógrafo, María del Carmen Simón Palmer (1977: 7, 58 y 77) lo numera con los n.ºs 69, 655 y 864 en su catálogo de la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, dependiendo del poeta a que se refiera. Como reitera, es «autégrafo y firmado» por los tres dramaturgos.

Roberta Alvití (2006: 72-83) corrige diversas imprecisiones en su excelente *Catálogo de autógrafos de comedias en colaboración y, entre sus aportaciones,*

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica» (PID2020-117749GB-C21), así como se sirve de una ayuda en el Programa Propio de Investigación de la Universidad de León.

<sup>1</sup> Elejabeitia solo toma en consideración el autógrafo (456, según la *Bibliografía* de Rojas), la copia manuscrita (457), la *Parte* (458) y una suelta (466), por lo que el panorama no puede ser completo, habiendo más de cien años y no pocos testimonios entre el autógrafo inicial y la suelta de Antonio Sanz (que Elejabeitia nombra «Antonio Sánchez»).

indica que el papel en las jornadas de Zabaleta y Calderón mide 220 x 150 mm, mientras que en la de Rojas mide 215 x 150 mm (2006: 72).

Simón Kroll (2017: 79-81) también le dedica un apartado en su valioso *Catálogo* de autógrafos calderonianos, donde comenta que «todavía está por hacer una edición crítica que analice el proceso de composición del autógrafo» (2017: 79). Desentrañar la composición de la segunda jornada de Francisco de Rojas Zorrilla, la sección más compleja del autógrafo, es el objetivo de este trabajo, mientras que la edición crítica la completaremos en un futuro cercano (Rodríguez Nicolás, en preparación).

Según el catálogo de las bibliotecas del Centre de Documentació i Museu de las Arts Escèniques, la signatura del autógrafo es actualmente VIT-173. La primera jornada de Zabaleta contiene 16 hojas (falta la primera), la segunda de Rojas, 23 hojas y la tercera de Calderón, 19 hojas; por tanto, suman un total de 58 hojas<sup>2</sup>.

Pero son 58 hojas en las que no solo vemos las intervenciones de los autores, sino que hay otras manos que copian el texto en la parte de Rojas Zorrilla y que atajan versos en las tres jornadas, lo cual nos sirve para hacernos una idea del proceso por el que pasaban los autógrafos hasta su puesta en escena y posterior impresión, además del modo de trabajo de los dramaturgos en la revisión de sus comedias.

Simón Palmer (1977: 7 y 77) remite al primer verso de la comedia, que, como decimos, solo lo podemos conocer a partir del resto de testimonios. Transcribe «Este lavado metal»; sin embargo, lee mal el manuscrito numerado en la *Bibliografía* de Rojas con el 457, que en realidad contiene la lectura «Este cavado metal», que es la que se mantiene también en el resto de testimonios<sup>3</sup>. Aun así, el primer verso que podemos leer en el autógrafo es «desde el más limpio acero al plomo», como se recoge en la *Bibliografía* rojiana.

En cuanto a su descripción, solamente cabe añadir que Simón Palmer (1977: 58 y 77) informa de la presencia del *ex-libris* del marqués de Pidal; Elejabeitia (1991: 54) señala los *ex-libris* de Arturo Sedó, los cuales —añadimos— aparecen en el recto de la primera hoja conservada y en las páginas que contienen las correspondientes firmas de Zabaleta, Rojas y Calderón.

<sup>2</sup> Ha habido ciertos desajustes con la paginación en diferentes catálogos. Simón Palmer (1977: 58 y 77) indica 17 hojas en la primera jornada (contando la que falta) y 22 hojas en la segunda con lo que a pesar de los errores sí apunta el número exacto. En la *Bibliografía* de Rojas hallamos una simple errata, pues se indica «68 h.» a pesar de que el número de hojas de cada jornada sí es preciso (González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007: 230).

<sup>3</sup> Ha llevado a error a la estudiosa el trazo de la «c», que se podría confundir con una «l» en un primer vistazo; esta duda se resuelve en la lectura del resto del manuscrito, pues el trazo de «c» es consistente y diferente a «l».

Por último, Rafael González Cañal (2015) recientemente ha realizado un magnífico estudio de conjunto de *La más hidalga hermosura* como comedia de asunto histórico.

## 2. LA SEGUNDA JORNADA DE ROJAS ZORRILLA<sup>4</sup>

En cuanto al tipo de copia, la jornada de Zabaleta es la que más recuerda a una copia estrictamente en limpio<sup>5</sup> y la de Calderón presenta todas las peculiaridades de los autógrafos calderonianos (es decir, progresivamente van aumentando las correcciones y se dificulta la lectura), como señala con razón Alviti (2006: 78); en cambio, la segunda jornada rojiana es menos clara y fruto del trabajo de un dramaturgo mucho más caótico cuando copia y cuando corrige.

La copia del segundo acto fue realizada en varias fases; hecho que incluso hace dudar de si son tres o cuatro manos intervinientes en el manuscrito, lo que despierta las dudas de Alviti (2006: 80-82 y 2012) en torno a la autoría de Rojas<sup>6</sup>. Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: las ocho primeras hojas sin numerar son de puño y letra de Rojas, con total seguridad<sup>7</sup>; las primeras doce numeradas no fueron copiadas por el poeta<sup>8</sup>; las dos últimas numeradas (con «13» y «14») son de otra mano diferente, también ajena al toledano, con total seguridad; y la última es de otra mano diferente a Rojas Zorrilla (la del copista de los ff. 1-12), aunque el toledano certifique su autoría con su firma.

<sup>4</sup> Citamos las primeras ocho hojas sin numerar en números romanos y luego reiniciamos la numeración, conforme al manuscrito, en caracteres arábigos.

<sup>5</sup> Con Erik Coenen, quien se ocupa del proceso de revisión en Calderón, cabe decir que estos autógrafos «por más tachaduras y enmiendas que contengan, hay que considerarlos manuscritos finales, listos para ser entregados a una compañía» (2015: 76). Los borradores no conservados hubieron de ser mucho más caóticos. Asimismo, véase Crivellari (2015: 94) para los procesos por los que pasaban estos documentos oficiales tras finalizar los poetas su escritura.

<sup>6</sup> Por fortuna, hoy en día contamos con más recursos para el estudio autorial que en el momento de publicación del *Catálogo* de Alviti —quien también se ocupó del autógrafo en otro trabajo (2012)—; el más relevante tal vez sea el análisis estilométrico a través de *ETSO*, que refrenda la autoría de Rojas, como señala Germán Vega García-Luengos (2023: 293).

<sup>7</sup> Compárese, por ejemplo, la grafía de Rojas Zorrilla en *Nuestra Señora de Atocha, El catalán Serrallonga o Peligrar en los remedios* y en los documentos dados a conocer por Abraham Madroñal (2007). Véase, asimismo, Gutiérrez Gil (en prensa).

<sup>8</sup> Entre las diferencias más notables tenemos el trazo de «p», cuya jamba destrógira Rojas traza con una simple línea recta, mientras que el copista de los ff. 1-12 y 15 traza una «p» con jamba destrógira que termina en ángulo; no obstante, la diferencia más significativa la encontramos en el trazo de «z», aunque no debe dejar de señalarse la semejanza en la colocación de los puntos sobre las íes y las virgulillas sobre las abreviaturas y sobre la «ñ».

Respecto a las intervenciones tras la copia, que responden a la autocorrección de Rojas, a la censura de Juan Navarro de Espinosa<sup>9</sup> y a la adaptación dramática, Alviti (2006: 76) comenta que la censura, a diferencia de la compañía teatral, no solo encuadra los versos suprimidos, sino que también los tacha con líneas horizontales o en espiral para tratar de hacerlos ilegibles. Veremos cómo es un buen indicio para asignar a su respectivo responsable los tachones y adiciones, pero no lo podemos tomar como norma sin excepción.

### 3. ANÁLISIS DEL MANUSCRITO ROJIANO<sup>10</sup>

En la segunda jornada, se ha perdido la que sería la portadilla de la parte de Rojas Zorrilla, como sucede en el acto de Zabaleta, por lo que comienza directamente con la acotación que indica la salida a las tablas de Ortuño, el rey, la infanta y Violante (v. 1012+, «Por una puerta, Ortuño y el rey de Navarra; por otra, Violante y la infanta»). No se encuentran correcciones hasta el f. IIr (como decíamos, autógrafo del poeta toledano), donde se observa que una mano posterior a Rojas atajó los siguientes cuatro versos, seguramente el censor Navarro de Espinosa por su connotación erótica:

DOÑA SANCHA.  
DON GARCÍA.

Ardid de guerra sería.  
Guerra de amor, en que siempre  
que dos afectos batallan  
es el vencido el que vence  
(vv. 1087-1090).

Cuatro versos que no se registran en la transmisión textual que deriva del autógrafo.

Más interesante es la actuación de Rojas en el f. IIIr, donde observamos cómo trabajaba el dramaturgo toledano, pues copió una primera versión con la que no debía de estar muy satisfecho, dado que la tachó y la mejoró *in itinere* en el f. IIIv. Esta sería la primera versión, a falta de una palabra ilegible por el tachón de Rojas:

<sup>9</sup> Sobre Navarro de Espinosa, fiscal de comedias bastante atendido por la crítica, véanse Ruano de la Haza (1989), González Martínez (2012), Cienfuegos y Urzáiz (2013) y Ferreira Berrocal (2023). Sobre la censura del teatro aurisecular en general, véase la reciente monografía de Urzáiz Tortajada (2023), donde atiende brevemente *La más hidalga hermosura* y la censura de Navarro de Espinosa, la cual, a su juicio, «sugiere también que había suprimido algunos pasajes» (Urzáiz, 2023: 182), lo que está en sintonía con nuestro análisis detallado del autógrafo rojiano.

<sup>10</sup> La numeración de los versos de *La más hidalga hermosura* es nuestra.

DON GARCÍA. ————— Pues dentro en palacio...  
 DOÑA SANCHA. ————— Habla:  
 DON GARCÍA. ————— ...el conde...  
 DOÑA SANCHA. ————— Otra vez me ofendes.  
 DON GARCÍA. ————— ...aguarda...  
 DOÑA SANCHA. ————— Será mi ira.  
 DON GARCÍA. ————— ...mi castigo...  
 DOÑA SANCHA. ————— En él se cebe  
 ————— mi dolor.  
 DON GARCÍA. ————— ...y aprisionado...  
 DOÑA SANCHA. ————— Solo a Castilla escarmiente.  
 DON GARCÍA. ————— ...que hoy en Pamplona...  
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Qué intentas?  
 DON GARCÍA. ————— ...ver del mundo...  
 DOÑA SANCHA. ————— Él te obedece.  
 DON GARCÍA. ————— ...su muerte...  
 DOÑA SANCHA. ————— En fin, le prendió.  
 DON GARCÍA. ————— Mi .....  
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Dónde le tienes?

Lo cual reelaboró, teniendo como resultado:

DON GARCÍA. ————— Pues en palacio...  
 DOÑA SANCHA. ————— ¿A qué aguardas?  
 DON GARCÍA. ————— Que a besar tus plantas llegue.  
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Y ha de entrar [a] hablarte?  
 DON GARCÍA. ————— Sí.  
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Cómo le traen?  
 DON GARCÍA. ————— De esta suerte.  
 DOÑA SANCHA. ————— Pero espera...

*Tocan cajas.*

DON GARCÍA. ————— ¿Qué decías?  
 DOÑA SANCHA. ————— Ni hablarle quiero ni verle.  
 A mi cuarto me retiro  
 (vv. 1159-1165).

Justo a continuación de estas enmiendas en f. IIIv, parece que Rojas vuelve a intervenir en su propio texto, simplificándolo, pues suprime las réplicas entre el rey don García y Violante. El texto definitivo sería:

VIOLANTE. ————— [...] Rey de Navarra,  
 para cuya heroica frente

la fama en tantas provincias  
 va deshojando laureles,  
 si la piedad...

DON GARCÍA. Mala senda  
 tomaste para que encuentren  
 tus voces con mis oídos.  
 Llegue el conde.

*Sacan al conde y a Nuño presos Ortuño y soldados.  
 De rodillas vuelto y el rey la cara.*

CONDE. A tus pies tienes,  
 gran rey de Navarra, a quien  
 tuvo a sus pies muchos reyes  
 (vv. 1175-1184).

Cabe decir que aquí Rojas aplica los cambios después de copiar su texto, en una segunda revisión, parece que, a otra tinta, a diferencia del fragmento anterior, el cual reelabora *in itinere* justo después de copiarlo y tacharlo. De nuevo, como en el caso previo, Rojas subsana la falta de claridad de la primera versión cuando revisa su texto<sup>11</sup>.

En cuanto a los versos suprimidos, transcribimos aquello que hemos podido entender, situado, como se observa, entre las dos intervenciones que conforman el v. 1182 (entre «Llegue el conde» y «A tus pies tienes»). El «Llegue el conde» de la versión definitiva Rojas lo toma de la acotación que indica la entrada del conde en escena, la cual convierte en una orden en boca del rey don García tras su enmienda:

VIOLANTE. .... Llegue el conde .... preso.  
 DON GARCÍA. .... vuelves  
 .....  
 ..... que es el conde a quien tú quieres  
 ..... con lo mismo que me .....  
 ..... es con lo que más .....  
 ..... en lengua a mis .....<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Rojas escribe «pyes» en su corrección con una «y» casi exacta a la que podemos ver en una corrección de *Nuestra Señora de Atocha*, «Pues ¿qué rehenes yntentas» (Rojas Zorrilla, 1639: f. 15v); mientras tanto, el conjunto «es» de «pyes» también lo tenemos casi idéntico en *Nuestra Señora de Atocha*, «¿E a qué venis? ¿Cuál es la ocasión?» (Rojas Zorrilla, 1639: f. 20r).

<sup>12</sup> La palabra «conde» de la corrección a otra tinta está trazada del mismo modo que el «conde» que encabeza las intervenciones de Fernán González en los folios autógrafos, y se diferencia en gran medida del resto de manos del manuscrito. Refrenda lo anterior la escritura de «llegue el», que

En el f. IVr, las correcciones son de menor calado, los dos renglones con tachones nos pueden indicar que Rojas estaba copiando su texto de otro manuscrito, ya que se observa que el poeta toledano copia y tacha lo que luego será el v. 1211 porque le lleva a confusión la anáfora presente en el pasaje. De este modo, transcribimos el texto de lo que sería la edición crítica, añadiendo los tachones entre los vv. 1208-1209:

CONDE.	La invidia, y no la fama, te ha engañado. Con ejército tanto bajó a un prado que, al mirar el exceso de su gente, campo era de batalla propiamente su campo en las adargas tunecías orladas de claveles carmesíes; <del>campo en ver las cuchillas otomanas</del> <del>temblar</del> campo en ver almaíces de sabores parecerse del prado a las colores; campo en ver las cuchillas otomanas temblar como azucenas castellanas (vv. 1203-1212).
--------	---

Vemos, pues, un salto de igual a igual o por *homoioteleuton* que Rojas advierte y subsana, habitual del ejercicio de amanuense que estaba llevando a cabo.

Más dificultades presenta el fragmento tachado en el f. IVv, donde es difícil determinar si la censura aplicada concienzudamente es de mano del censor o es autocensura del propio dramaturgo. En nuestra edición crítica computamos los versos por la probabilidad de que sea Navarro de Espinosa quien atajó este segmento que hace una crítica bastante directa a la monarquía, cuyos errores se asocian con los malos consejeros, dejando a un lado tres versos que parece bastante claro que Rojas elimina con un tachón en espiral (los colocamos entre corchetes), dado que continúa la silva de pareados con la misma rima en «-ado» después (son los tres renglones representados con líneas de puntos entre «A tu reino me llamas engañado» y «llego a Navarra», que formarían parte de una nueva corrección *in itinere*). Transcribimos los versos previos y posteriores para contextualizar su contenido:

CONDE.	Castilla sabe, rey, y tú el primero, que batallé con él acero a acero.
DON GARCÍA.	Quien te vio darle muerte me ha contado que, a singular batalla provocado,

---

es prácticamente idéntica en los ff. Ir y IIIv (autógrafos de Rojas) y muy diferente, por ejemplo, en el f. 7r (obra del copista).

a seis que te ayudaban embestia.  
 CONDE. ¿Cómo le dejó solo quien lo vía?  
 DON GARCÍA. ¿Y engañame Navarra?  
 CONDE. Sí te engaña.  
 Solo arreglo lograra nuestra España  
 si del oído de las majestades  
 no anduvieran huyendo las verdades,  
 pero tú, si eres rey prudente y sabio,  
 ¿cómo a ti propio te haces este agravio?  
 A tu reino me llamas engañado,  
 [.....]  
 [.....]  
 [.....]  
 llego a Navarra...  
 DON GARCÍA. Yo no te he llamado:  
 CONDE. ....[ante]  
 .... constante  
 .... noble labra  
 que ..... la palabra.  
 DON GARCÍA. ¿Quién es tu rey y quién tu heroica reina?  
 (vv. 1231-1248).

En el f. Vr, de nuevo Rojas interviene en su texto para incluir modificaciones a la primera versión, pero, como la tinta de las correcciones al margen es más clara, no presenta problemas para su lectura el texto primigenio. Transcribimos el fragmento completo para mostrar más claramente las intervenciones de Rojas, cuya actuación resulta en un texto más claro:

DON GARCÍA. [...] Pueden los reyes,  
 por castigar a quien rompió sus leyes,  
 aprisionarles cautelosamente,  
 y a hombres como tú, principalmente.  
 donde va la intención tan arriesgada:  
 En la prisión que os tengo señalada  
 quedará el conde.  
 ORTUÑO. Haré lo que has mandado.  
 DON GARCÍA. Y solo le acompañe ese criado:  
 NUÑO. ¿Yo por qué en la prisión?  
 [Sígueme, Ortuño, por que sepas dónde]<sup>13</sup>  
 quiero que quede aprisionado el conde

<sup>13</sup> Este verso, que inicia la corrección rojiana en la marginalia, lo hemos recuperado a partir de la transmisión textual de la comedia, dado que no se lee en el facsímil del manuscrito.

y, en tanto que te fio mi cuidado,  
no se quite de aquí ningún criado.

NUÑO. Y a mí por qué, señor?

ORTUÑO. ¿Cómo no calla?

NUÑO. Que el primero escapé de la batalla  
y en el campo desierto  
a tu rey socorrí después de muerto  
y contra mi amo propio —así me vieras—  
me puse al lado de sus fraldriqueras.

DON GARCÍA. Ortuño.

ORTUÑO. Señor.

DON GARCÍA. Llévalde donde os digo.

ORTUÑO. Tus órdenes espero.

DON GARCÍA. Ven conmigo.

CONDE. ¿Esta es venganza?

DON GARCÍA. Llámala castigo  
(vv. 1261-1276).

En el f. Vv, se ataja una redondilla, pero no parece ser la mano de Rojas la que actúa, tanto por la tinta como por la pluma, sino que apunta a la figura del director de compañía adaptando el texto a su representación, para lo cual abrevia sistemáticamente el papel de Violante, bien en la jornada de Rojas, bien en las de Zabaleta y Calderón. Transcribimos la redondilla (vv. 1307-1310):

y a irritar su acero airado,  
si no es que por verte ansí  
se han olvidado de ti  
desde que eres desdichado.

Estos cuatro versos se mantienen en la transmisión textual y, concretamente, en la copia manuscrita custodiada en el Institut del Teatre de Barcelona (Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, *c.* 1645: f. 42), muy cercana en el tiempo al autógrafo, pues presenta lecturas previas a las correcciones de los dramaturgos.

Sí actúa Rojas en el f. VIr cuando corrige en su revisión con otra tinta en la marginalia derecha, como ya hemos visto en el f. Vr. A pesar de ser tachones en espiral, utilizados para ocultar concienzudamente el contenido tachado, que la segunda tinta sea más clara nos permite leer la primera versión. Transcribimos las dos versiones para mostrar la reelaboración rojiana:

DOÑA SANCHA. ¿Qué hace aquí, Violante?

VIOLANTE. Estaba  
diciendo...

CONDE. (¿Qué la diré?)  
 DOÑA SANCHA. ¿De la infanta qué es lo que  
 decís?  
 CONDE. De vos me quejaba.  
 DOÑA SANCHA. Bien hacéis. ¿Cómo a los dos  
 a la prisión no lleváis?  
 ORTUÑO. Lo que de nuevo mandáis,  
 a no haber salido vos,  
 ya estuviera ejecutado.  
 DOÑA SANCHA. Pues ya a los dos llevad.  
 DOÑA SANCHA. A esa prisión, ¿cómo vos  
 no los lleváis ya?  
 GUARDA. Primero  
 la orden del rey espero  
 que traiga Ortuño.  
 DOÑA SANCHA. A los dos  
 (¡cuánto el verle me ha indignado!)  
 a esotra pieza llevad.  
 VIOLANTE. ¡Ay, amor!  
 NUÑO. ¡Zape!  
 CONDE. ¡Oh crueldad!  
 GUARDA. Venid, conde.

*Vanle llevando.*

CONDE. ¡Infeliz hado!  
 (vv. 1327-1338).

En el f. VIIIr se observa a media página un cambio en el instrumento de escritura, pasando de un trazo grueso a uno notablemente más fino: el poeta o afiló su pluma, o sustituyó su utensilio. Al final de la página se hallan tachones en los últimos versos, dado que Rojas parece equivocarse en la repetición de «pero» en lugar de «sino», redundancia que corrige al inicio del f. VIIIv. Podría ser un nuevo salto en la copia por *homoioteleuton*. Transcribimos el pequeño fragmento, mostrando la corrección de Rojas:

CONDE. Que no premiasés mi amor  
 ni esta esperanza atrevida  
 que, imaginando que vuela,  
~~no vuela, pero imagina,~~  
 vaya  
 no vuela, sino imagina,  
 vaya, pero ¿que tú seas

la que me quite la vida  
con los ojos y que pienses  
que te hace falta la ira?  
(vv. 1481-1488).

Mientras tanto, el f. VIIIv presenta una curiosidad, que es la reutilización de una hoja de papel por parte de Rojas, ya que se ve la acotación que abre la segunda jornada en la esquina inferior derecha y buena parte del resto de la página queda vacía (véase figura 1). Quizás el poeta pensase iniciar la copia de su jornada en limpio en esta página y luego, por algún motivo desconocido, cambió de opinión. La reproducción de únicamente ocho versos en el f. VIIIv se entiende que se debe a que Rojas escribe hasta que el contenido enlaza con la copia precedente; en consecuencia, las catorce hojas numeradas serían anteriores en el tiempo a las ocho hojas autógrafas sin numerar que inician la segunda jornada del manuscrito.

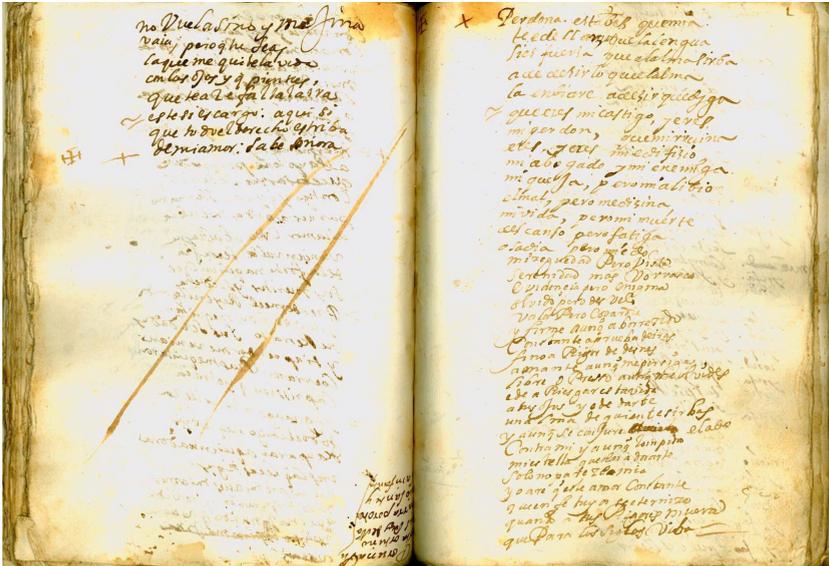


FIGURA 1. Segunda jornada de *La más hidalga hermosa*. Institut del Teatre, VIT-173, ff. [VIIIv]-1r.

En el recto de esta primera hoja (f. 1r), copiada por un amanuense que no es Francisco de Rojas Zorrilla, solo hallamos una pequeña corrección en el v. 1519, que da como resultado «y, aunque se conjure el hado», sin que podamos leer la palabra tachada a la que sustituye «el hado». Como curiosidad, véase la muestra de disgrafía en el v. 1513, donde se copia «fino a rigor de desnes» en lugar de «fino

a rigor de desdenes»<sup>14</sup>. En el vuelto, por su lado, se halla una mínima corrección que solamente afecta al cambio de interlocutor en el v. 1538, por el cual no es el conde quien replica «La misma» a la infanta, sino Nuño. Veamos la transcripción del pasaje:

DOÑA SANCHA.	¿De manera que conmigo se hizo la traición?
NUÑO. CONDE:	La misma.
DOÑA SANCHA.	¿Y yo soy la causa?
CONDE.	Tú, de que esté muriendo y viva (vv. 1537-1540).

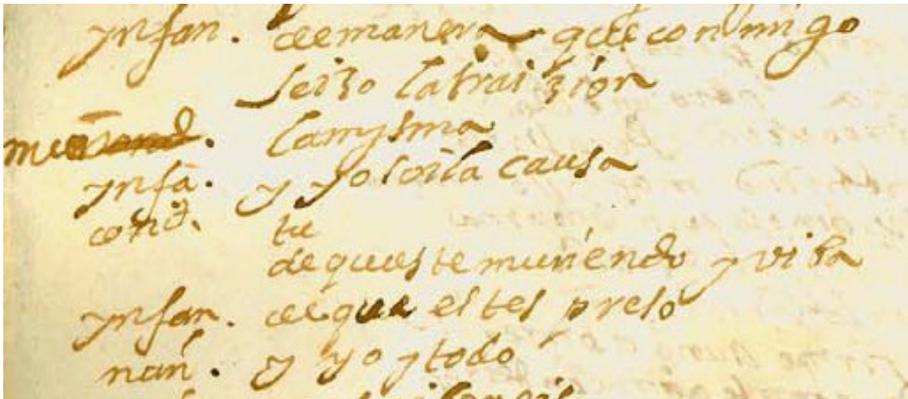


FIGURA 2. Segunda jornada de *La más hidalga hermosa*. Institut del Teatre, VIT-173, f. 1v.

Dado que el toledano diferencia «n» y «ñ» con un punto y aquí se observa una raya bastante pronunciada, nos inclinamos a pensar que el copista se percató de que había cometido un error en la copia del interlocutor que solventó después.

<sup>14</sup> No sabemos si estaba presente en la primera versión de mano de Rojas, pero cabría la posibilidad de que pudiera deberse a una leve disgrafía del toledano. Apuntalaría tal hipótesis, si «desnes» no es en realidad un caso de haplografía, la forma «almaizes» en lugar de «almaizares» en el f. IVr, escrita de mano de Rojas. El v. 1209 completo y enmendado sería «campo en ver almaiz[ar]es de labores», como parecen confirmar los vv. 1654-1655 de la rojiana *El desafío de Carlos V*: «Al punto el turco me entregue / el almaizar y la espada» (García Fernández, 2015: 421-422). La disgrafía es un fenómeno que se encuentra en otros poetas auriseculares, como es el caso del conde de Salinas (Dadson, 2016: 39-41) o del también dramaturgo Antonio Enríquez Gómez, con quien curiosamente comparte el uso de «egnima» en lugar de la forma «enigma» (no infrecuente en el siglo xvii).

El f. 2r presenta dos fragmentos tachados, tal vez por acción de la censura, al ser considerados poco decorosos. Primeramente, son cuatro versos y después, seis. Transcribimos ambos pasajes:

DOÑA SANCHA.	A los dos...
ORTUÑO.	¿Qué determinas?
DOÑA SANCHA.	...puedes llevar...
NUÑO.	Ya nos vamos.
DOÑA SANCHA.	...por este cuarto...
CONDE.	¡Gran dicha!
DOÑA SANCHA.	...a la prisión donde el rey
os dejó mandado.	
NUÑO.	Ortigas
	hoy halle aquel corchete.
CONDE.	¡Ah, señora, raro enigma
	es el que le .....!
	Tu lengua no le descifra:
	(Pues ¡viven los cielos!,...
DOÑA SANCHA.	Vamos,
ORTUÑO.	
Nuño.	
DOÑA SANCHA.	...que hoy la voz mía...
NUÑO.	¡Oh infanta!
ORTUÑO.	Ya llevo la orden.
NUÑO.	Mal tercio de infantería
	te entre a saco.
CONDE.	Amor, paciencia,
	que sin méritos no hay dicha. <i>Vase.</i>
DOÑA SANCHA.	...ha de irritar el oído...
ORTUÑO.	Mucho el conde me lastima. <i>Vase.</i>
DOÑA SANCHA.	...del rey.)
NUÑO.	Pues a un conde dejas,
	al cielo ruego, enemiga,
	que la noche desvelada
	veas un conde en camisa. <i>Vase.</i>
DOÑA SANCHA.	Y que ha de saber Navarra
	cuánto doña Sancha estima
	su pundonor. Oiga el mundo
	y mi hermano don García
	oiga de mí...
	(vv. 1548-1573).

En el final del f. 2v y el inicio del f. 3r se eliminan diez versos que aligeran el pasaje en que la infanta se queja al rey.

¿A mis ojos —¡oh cegaran  
 primero!— a rendir envías  
 al conde y a la cautela  
 de mi belleza te fías  
 y quieres coger el triunfo  
 de todo lo que ellas lidian?  
 ¿Es bien que, sitiado el conde,  
 a los partidos se rinda  
 de la mano porque sabe  
 por adonde solicita  
 amor ingenioso al alma  
 abrir doméstica mina  
 y no se cumplan los pactos  
 cuando él hace la salida  
 de aquella plaza en que el alma  
 sitiada está y no vencida?  
 ¿Con mi hermosura, traición?  
 (vv. 1595-1611).

Sin una seguridad absoluta, parece difícil pensar que Rojas, en su revisión, eliminase diez versos en los que se transmite una hermosa imagen del enamoramiento, como el acto de abrir una «doméstica mina» en el alma. Ante la dificultad para ver algo censurable en los diez versos tachados y encajonados (aunque Navarro de Espinosa tal vez vio un pasaje poco decoroso con la monarquía, si nos guiamos por lo concienzudo de los tachones), la intervención se podría deber al trabajo del *autor* de comedias<sup>15</sup> en su puesta en escena, con la intención de abreviar el parlamento de doña Sancha, como antes sucedía con la redondilla pronunciada por Violante.

En esta misma dirección, se atajan catorce versos en el final del f. 3v y el principio del f. 4r, aunque lo concienzudo de los tachones, de nuevo, no nos permite recuperar todos sus vocablos. Transcribimos el fragmento a continuación:

DOÑA SANCHA.      [...] diferente monarquía  
                                  es la de mi vanidad  
                                  que la de amor, que a esta cisma  
                                  la introduce en este reino  
                                  el oído y no la vista,  
                                  hombre que pudo creer  
                                  que ser mi esposo podía  
                                  hombre es con quien puedes tú  
                                  igualar la espada. Libra

<sup>15</sup> Escribimos *autor* en cursiva cuando nos referimos al director de compañía.

en tu valor tu venganza,  
 tu crédito en tu osadía,  
 campaña hay, sácale al campo,  
 que ha de mormurar Castilla  
 que no esté un ardid forzoso  
 y esté tu espada baldía  
 ..... le llamara  
 si ..... que diga  
 que le rindió mi belleza  
 cuando mi espada le rinda  
 y en un rey...  
 (vv. 1652-1671).

Al final del f. 4r, encontramos una nueva simplificación que es difícil de asignar con seguridad al poeta, al censor o al *autor* de comedias sin contemplar en persona el manuscrito y diferenciar así sus tintas, pero que por las grañas podría deberse a una adaptación para la representación. Parece que es una nueva mano la que interviene en el texto, copiando antes de lo atajado el último verso tachado («Yo no intento aventurar») para resumir el fragmento, si bien la brevedad de la escritura obliga a todas las cautelas posibles en la aseveración. Transcribimos, con todo, el pasaje:

DOÑA SANCHA. [...] ¿Qué importa?  
 Haz tú lo que hacer debías;  
 como obre bien el valor,  
 cuéntelo mal la malicia.

DON GARCÍA. Yo no intento aventurar  
 Esto es menospreciar  
 el poder.

DOÑA SANCHA. ————— También sería  
 hoy lunar a mi belleza  
 hacer que mis ojos sirvan  
 de añagaza en que peligro:  
 Sabe que al sol registra:..

DON GARCÍA. ————— Yo no intento aventurar  
 un castigo  
 (vv. 1689-1700).

Asimismo, en el f. 4v se han atajado cuatro versos buscando aligerar el texto dramático, suprimiendo algunos versos mancomunados, un procedimiento al que tan aficionado fue Rojas Zorrilla:

DON GARCÍA. Pues si piensas...  
 DOÑA SANCHA. Si imaginas...



ORTUÑO.	(Lealtad,...)
DON GARCÍA.	(Ira,...)
<del>VIOLANTE.</del>	<del>(No tan cobarde, esperanza.)</del>
VIOLANTE.	(Amor,...)
DOÑA SANCHA.	(Venganza,...)
DON GARCÍA Y ORTUÑO.	(¡Muera el conde!)
DOÑA SANCHA Y VIOLANTE.	(¡El conde <del>muera</del> viva!)
	(vv. 1740-1750).

El f. 5v contiene dos fragmentos atajados que se corresponden con los vv. 1753-1754 («REINA. ...a quien León, Ramiro el grande, aclama, / tú mayor solamente que tu fama») y los vv. 1769-1772:

REINA.	...a entraros de esta suerte a ir ensayando mi futura muerte,...
REY.	...a que la ira el brazo restituya?
REINA.	...si no es que cada cual es sombra suya?

Serían, de nuevo, pequeñas intervenciones en pos de aligerar la puesta en escena, con las rayas horizontales entre los versos y los tachones verticales para permitir su lectura. Era lo común en las adaptaciones a la escena, como apunta Alvití (2006: 76).

Ligeras modificaciones —parece que del copista—, en cambio, se observan en el f. 6, pero no demasiado relevantes. Así, a la pregunta de la reina Teresa de si se va de su corte, Garci Fernández respondía en un inicio «Sí, señor», que el escribiente corrigió con «También yo» (v. 1784). El v. 1820, en el que se pregunta a la reina por qué hizo prender al conde («Decid, ¿por qué?»), primero lo pronunciaba el rey de León, pero después se asigna a Garci Fernández<sup>17</sup>. El v. 1829 («de oído ajeno jamás») también tuvo una primera versión en que se adivina un «nunca», pero no se lee la última palabra; sin embargo, la brevedad de la intervención imposibilita adjudicarla con certeza a poeta, copista o adaptador dramático.

Sí es significativo el enjaulado con tachones verticales del pasaje en el f. 7r, el cual fue encajonado con un «no» en el margen derecho. Posiblemente, los cambios realizados para aligerar la puesta en escena sean la razón de esta supresión, que se traslada al resto de testimonios de *La más hidalga hermosura*. Transcribimos la larga tirada de versos atajados en su contexto:

<sup>17</sup> Se comprueba que es una corrección del copista anónimo en el trazo de la «r», parecida a nuestra «x» actual y similar a la «r» de finales del siglo xvii y del siglo xviii, la cual también utiliza en el f. 4v, «su libertad» (v. 1720).



Precisamente, la reproducción de la fable en el f. 8 complica que podamos comprender el texto encajonado y tachado. Sí se adivina que los primeros cuatro versos atajados y los cinco siguientes desarrollaban un contenido que no es reelaborado después por el poeta, pero que una mano posterior con otra tinta resume, aprovechando una acotación que especificaba que los personajes hablan «de aquesta guisa» (véase figura 3). Así, nos decantamos, sin una convicción absoluta, porque las simplificaciones puedan deberse a la representación, que abrevia el cuadro de la fable, y que sobre todo afecta al f. 8v, donde esta tinta más oscura resume 17 versos en una intervención de Garci Fernández: «Con vusco también lo juro». Pero también se observa lo que parece la intervención autógrafa de Rojas en el f. 8r, añadiendo la acotación «Pone la cruz y juran sobre ella» (v. 1927+), además de intervenir en el v. 1935, donde corrige «vueso velada hacéis tuerto» en «vueso velado hizo el tuerto»<sup>19</sup>.

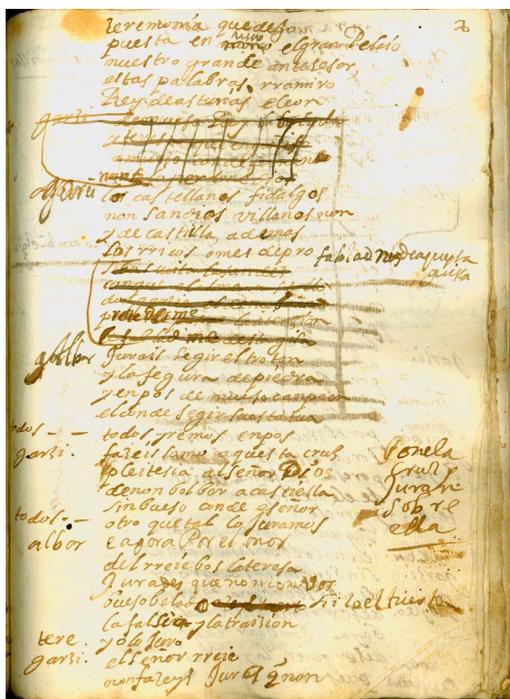


FIGURA 3. Segunda jornada de *La más hidalga hermosa*. Institut del Teatre, VIT-173, f. 8r.

<sup>19</sup> En cuanto al v. 1935, el trazo de «h» se asemeja sobremanera al presente en «hijas, presto nos veremos» de *Nuestra Señora de Atocha* (Rojas Zorrilla, 1639: f. 67r), además de que la grafía «z» es característica del toledano. Por su lado, en la didascalía explícita (v. 1927+) se puede comparar la escritura de «cruz» con el propio v. 1927, copiado a la izquierda por el escribiente, para observar las grandes diferencias en las grafías, donde destaca, de nuevo, el trazo de «z».

Diferente caso es el del f. 9r, donde parece que la procacidad de Nuño en su conversación con el guarda Otavio fue demasiado para la censura. Se ataja una larga tirada de versos sustituidos por «mire, conde enamorado», que redonda con el verso antes de los tachones y que difícilmente saldría de la pluma del poeta. Se puede observar cómo el amanuense en este pasaje se equivoca en la copia por dos veces y tacha con la misma tinta, muy diferente a la tinta que actúa después sobre sus versos (véase figura 4). Una transcripción provisional del fragmento, a falta de contemplar en persona el manuscrito, sería la siguiente (entendiendo que «Mire, conde enamorado» no fue obra rojiana, de ahí el subrayado):

NUÑO.	Mire, señor guarda.
GUARDA.	Hablad.
NUÑO. —————	Cualquiera conde...
GUARDA. —————	Adelante.
NUÑO. —————	Que quiera galantear una dama de palabra es lo primero pasear el terrero, hacer la seña, tosar, reírse, tentar el corazón y admirarse de verla todo cabal, decir recio ..... de sus aguas ..... decir en finezas ..... desengaña ..... queja, desdén, galanteo; hacer disgustos y hartar pero conde haer <u>Mire, conde enamorado</u> pero conde enamorado a todo ruedo no le hay en el mundo, sino es mi amo (vv. 1986-2003).



la tinta y el trazo de la pluma, esta última hoja seguramente ha sido copiada en un momento diferente a las 8 hojas sin numerar iniciales del segundo acto, a las primeras 12 hojas numeradas de la jornada y a las hojas numeradas con 13-14; no obstante, la grafía de esta última hoja no parece corresponderse con la del propio Rojas Zorrilla (pese a que certifica su autoría con su propia firma), sino con la del copista de los folios numerados 1-12.

#### 4. CONCLUSIONES

En resumen, la segunda jornada de *La más hidalga hermosura* presenta varias secciones: autógrafa con autocorrecciones de Rojas (ff. 1r-VIIIv), de un copista con correcciones autógrafas de Rojas (ff. 1r-12v), de un copista sin intervenciones externas (ff. 13r-14v) y de un copista sin apenas correcciones con firma de Rojas (última hoja, firmada en el vuelto). En el mismo testimonio encontramos, por tanto, rasgos de los tres tipos de manuscritos en que Margaret Rich Greer (1984: 76) clasificaba los autógrafos (completos o parciales) de Calderón de la Barca; esto es: completamente autógrafos con correcciones de Calderón, copiados por otra mano con correcciones de Calderón y copiados en parte por Calderón y en parte por otra mano. Puede ser una buena muestra de las dificultades que plantea el segundo acto del manuscrito custodiado en el Institut del Teatre de Barcelona con signatura VIT-173.

A esto se suman las intervenciones del censor (Juan Navarro de Espinosa en nuestro caso) y del desconocido adaptador para la representación, por lo que el panorama es todavía más complejo. Sin embargo, tanto el contenido de los versos atajados como el *ductus* de cada escribiente nos ayuda a arrojar luz sobre la evolución del manuscrito.

Así, en la primera sección, la autógrafa con correcciones del dramaturgo, encontramos hasta cuatro casos de reescritura en que Rojas elimina un texto previo y lo reelabora: una vez *in itinere* según copiaba de un manuscrito previo (f. III) y tres en su labor de revisión, ya en el mismo texto (f. IIIv), ya en la marginalia derecha (ff. Vr y VIr). Rojas no se limita a tachar y autocorregirse, sino que también demuestra que está copiando de un manuscrito anterior, tal y como podemos comprobar en los ff. IVr y VIIIr. De todos modos, no es Rojas el único que actúa sobre el contenido de estas ocho hojas autógrafas, ya que el censor Navarro de Espinosa (ff. IIr, IVv) y el desconocido adaptador (f. Vv) también suprimieron algunos segmentos.

En la siguiente sección del manuscrito, que comprende las hojas numeradas 1-12, Rojas sigue actuando como revisor de su texto dramático (ff. 7v-8r, 11r y

12v), pero quizás sean más importantes las intervenciones del censor (ff. 2r, 9r y 10v-12r) y del adaptador (ff. 2v-5v, 7r y 8r-v).

Las hojas numeradas con 13-14, como se indicaba previamente, son una copia en limpio sin intervenciones posteriores y la última hoja firmada al final por Rojas solo presenta una pequeña corrección sin importancia en el recto (el «¿Qué decís?» del conde en v. 2359 por error se había atribuido a la infanta) y otra en el vuelto (en el v. 2381, parece que se había copiado por error la intervención del conde «¡Amor grande!», que se corrige en «¡Pena grande!»).

Esta labor de análisis del autógrafo de Francisco de Rojas Zorrilla de la segunda jornada de *La más hidalga hermosura* se une a los estudios de autógrafos teatrales auriseculares de las últimas décadas<sup>21</sup>, intentando aportar su grano de arena en una mejor comprensión del proceso de escritura, autocorrección, censura y adaptación escénica por el que pasaban las comedias en el siglo xvii. En lo concerniente a la figura de Rojas Zorrilla, se comprueba cómo el dramaturgo toledano, a pesar de no ser tan minucioso como Calderón (solo hay que confrontar la tercera jornada de nuestra comedia al alimón), sí sometía sus textos a una cuidadosa revisión final antes de desprenderse de ellos y que llegaron a manos de las compañías teatrales<sup>22</sup>.

Para finalizar, sirvan como cierre las palabras de Ignacio Arellano en su artículo sobre los autógrafos calderonianos de los autos sacramentales:

Más allá de la evidente garantía que confieren a los textos, los autógrafos evidencian el proceso de escritura y aportan enseñanzas relevantes sobre el mecanismo de creación: son como esas radiografías que en la pintura revelan la fascinante historia del nacimiento y evolución de una obra de arte (2015: 48).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2015). «Calderón en su taller: Algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 31-52 <[https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/42977/1/2\\_Arellano\\_acal\\_8\\_2015.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/42977/1/2_Arellano_acal_8_2015.pdf)> [Consulta: 10/03/2024].
- ALVITI, Roberta (2006). *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea Editrice.
- ALVITI, Roberta (2012). «Francisco de Rojas Zorrilla, colaborador». En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (eds.), *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del his-*

<sup>21</sup> Desde Presotto (2000), pasando por Alviti (2006), hasta Kroll (2017), sin olvidar el número 8 de *Anuario Calderoniano* (2015) ni el proyecto *Manos*.

<sup>22</sup> Revisión que, como se ha ido deslizando a través de varias referencias, se observa nítidamente en el manuscrito de *Nuestra Señora de Atocha* (Rojas Zorrilla, 1639).

- panismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, IV, Siglos XVI-XVII*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, pp. 8-12 <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih\\_17\\_4\\_003.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_4_003.pdf)> [Consulta: 10/03/2024].
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (2013). «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23, pp. 296-325 <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/13%20ehumanista23.moreto.urzaiz.cienfuegos.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/13%20ehumanista23.moreto.urzaiz.cienfuegos.pdf)> [Consulta: 10/03/2024].
- [COELLO, Antonio], Francisco de ROJAS ZORRILLA y Luis VÉLEZ DE GUEVARA (1634). *El catalán Serrallonga*. Barcelona: Institut del Teatre, VIT-166.
- COENEN, Erik (2015). «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 71-92 <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/38095/33601>> [Consulta: 10/03/2024].
- COTARELO, Emilio (1911). *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Revista de Archivos <<https://archive.org/details/donfranciscocode-ro00cota>> [Consulta: 10/03/2024].
- CRIVELLARI, Daniele (2015). «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 93-111.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017-2024). *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es/>> [Consulta: 10/03/2024].
- DADSON, Trevor John (2016). «Introducción». En Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, *Obra completa. I. Poesía desconocida*. Trevor J. Dadson (ed.). Madrid: Real Academia Española, pp. 7\*-90\*.
- ELEJABEITIA, Ana (1991). «La transmisión textual de *La más hidalga hermosa*». *Letras de Deusto*, 51, pp. 53-65.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge (2023). «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 1, pp. 197-222. <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1270/pdf>> [Consulta: 10/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.11>.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (2015). *Edición, anotación y edición crítica de «El desafío de Carlos V» de Francisco de Rojas Zorrilla*. Rafael González Cañal y Juan Matas Caballero (dirs.) [tesis doctoral]. León: Universidad de León <<https://buleria.unileon.es/handle/10612/5898>> [Consulta: 10/03/2024].
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2015). «Una obra en colaboración de tema histórico: *La más hidalga hermosa* de Zabaleta, Rojas y Calderón». En Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, pp. 474-489.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2007). *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Edition Reichenberger.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo (2012). «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro, El negro del Serafín o El negro de mejor amor*». *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 403-17 <<https://revistadeli>

- teratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/354> [Consulta: 10/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.002>
- GREER, Margaret Rich (1984). «Calderón, copysts, and the problem of endings». *Bulletin of the Comediantes*, 36, pp. 72-81.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (en prensa). «Rojas Zorrilla a través de sus autógrafos: rasgos de escritura y composición dramática». *Bulletin Hispanique*.
- KROLL, Simon (2017). *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*. New York: Peter Lang.
- MADROÑAL, Abraham (2007). «Nuevos documentos sobre Rojas Zorrilla y su teatro». *Revista de Literatura*, LXIX, 137, pp. 271-295 <<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/38>> [Consulta: 10/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2007.v69.i137.38>.
- MANOS = GREER, Margaret Rich y GARCÍA-REIDY, Alejandro (dirs.) (2022). *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos* <<http://manos.net>> [Consulta: 10/03/2024].
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edition Reichenberger.
- RODRÍGUEZ NICOLÁS, Sergio (en preparación). *Edición crítica y estudio de «La más hidalga hermosa»*. Juan Matas Caballero (dir.) [tesis doctoral]. León: Universidad de León.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco (1634). *Peligrar en los remedios*. Madrid, BNE, VITR-7-6.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco (1639). *Nuestra Señora de Atocha*. Madrid, BNE, Res-61.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1989). «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII». En Francisco Mundi Pedret (dir.), Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres Martínez (coords.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 201-229.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1977). *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2023). «Nuevos indicios y propuestas para fijar el repertorio de comedias colaboradas de Calderón». En Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), *Bajo la égida calderoniana. Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 279-310.
- ZABALETA, Juan de, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (1645). *La más hidalga hermosa*. Barcelona: Institut del Teatre, VIT-173.
- ZABALETA, Juan de, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (c. 1645). *La más hidalga hermosa*. Barcelona: Institut del Teatre, Ms. 82636.

Recibido: 14/03/2024

Aceptado: 10/04/2024



ROJAS ZORRILLA EN LA FRAGUA COLABORADORA:  
EL AUTÓGRAFO DE *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*

RESUMEN: Este análisis del autógrafo de Francisco de Rojas Zorrilla de la segunda jornada de *La más hidalga hermosa* (escrita en colaboración por Juan de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca) se une a los estudios de autógrafos teatrales auriseculares de las últimas décadas, intentando aportar su grano de arena en una mejor comprensión del proceso de escritura, autocorrección, censura y adaptación escénica por el que pasaban las comedias en el siglo XVII. En lo concerniente a la figura de Rojas Zorrilla, se comprueba cómo el dramaturgo toledano, a pesar de no ser tan minucioso como Calderón (solo hay que confrontar la tercera jornada de la propia *La más hidalga hermosa*), sí sometía sus textos a una cuidadosa revisión final antes de desprenderse de ellos y de que llegaran a manos de las compañías teatrales.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Rojas Zorrilla, *La más hidalga hermosa*, comedia en colaboración, autógrafo, teatro del Siglo de Oro, censura.

ROJAS ZORRILLA IN THE COLLABORATED FORGE:  
THE AUTOGRAPH OF *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*

ABSTRACT: This analysis of the second act of Francisco de Rojas Zorrilla's autograph of *La más hidalga hermosa* (collaborated comedy written by Juan de Zabaleta, Rojas Zorrilla and Pedro Calderón de la Barca) joins the group of studies about autographs of the Golden Age theater in the last decades, trying to add new information in order to provide better comprehension of the writing, autocorrection, censorship and dramatic adaptation process that comedies went through in the XVII<sup>th</sup> century. Concerning the figure of Rojas Zorrilla, we find out how the Toledan playwright revised his comedies before he handed them out to theater companies.

KEYWORDS: Francisco de Rojas Zorrilla, *La más hidalga hermosa*, collaborated comedy, autograph, Golden Age theater, censorship.