

## Métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios: el caso de *El mejor amigo, el muerto*

MIGUEL CAMPIÓN LARUMBE  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** Hay varias teorías sobre los métodos de colaboración en las comedias de varios ingenios del Siglo de Oro. Se especula con la composición sucesiva o simultánea, el uso de planes argumentales previos o la fase de corrección de borradores. También hay controversia sobre las razones por las que colaboraban: encargos de última hora, sociabilidad literaria, experimentación o atractivo comercial. Para resolver estas cuestiones, sería necesario analizar cada obra antes de extraer conclusiones generales. En este artículo se estudia el caso de *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón, para tratar de dilucidar qué métodos de colaboración utilizaron sus autores.

**Palabras clave:** Autoría compartida, Colaboración literaria, Métodos de escritura, Siglo de Oro, Comedias de varios ingenios

**Abstract:** There are several theories about the cooperation methods in collaborative plays in the Spanish Golden Age. There is speculation about the successive or simultaneous composition, the use of previous plot plans or the phase of correction of drafts. There is also controversy about the reasons they collaborated: last minute commissions, literary sociability, experimentation or commercial appeal. Each play should to be analyzed before drawing general conclusions. This article studies the case of Belmonte, Rojas Zorrilla and Calderón's *El mejor amigo, el muerto* to try to elucidate what collaboration methods were used by its authors.

**Parole chiave:** Shared authorship, Literary collaboration, Writing methods, Spanish Golden Age, Collaborative plays

## 1. INTRODUCCI3N

U nas ciento cincuenta comedias del Siglo de Oro fueron escritas en colaboraci3n entre dos o m3s autores (Pedraza Jim3nez y Gonz3lez Ca3al, 2010: 14). Lo m3s habitual son las *comedias de tres ingenios*, uno por acto, aunque las hay hasta de nueve, como *Algunas haza3as del marqu3s de Ca3ete*. La primera comedia de varios ingenios es *El m3rtir de Madrid* (1619) de Mira de Amescua y Luis de Belmonte, pionero de la escritura en colaboraci3n (Cassol, 2008: 186) y uno de sus m3s prolif3cos cultivadores. La 3ltima obra colaborada de la 3poca es la zarzuela *Con m3sica y por amor* de Zamora y Ca3izares, de 1709.

La cr3tica ha desatendido estas comedias, tal vez porque en la 3poca rom3ntica, cuando se revive el inter3s por el teatro barroco espa3ol, se asienta «la idea del genio creador, individual y 3nico, pose3do por la inspiraci3n, que trasfund3a su poderosa personalidad en la obra art3stica. Desde estos supuestos, poco cr3dito est3tico se pod3a conceder a obras surgidas de varias cabezas» (Pedraza Jim3nez y Gonz3lez Ca3al, 2010: 14). Los cr3ticos han denostado generalmente las obras en colaboraci3n, se3alando su falta de unidad de estilo, su estructura imperfecta y la poca coherencia psicol3gica de sus personajes.

Sin embargo, estudios como el de Mackenzie (1993: 39) destacan la perfecta organizaci3n de sus tramas y su estructura, as3 como su coherencia estil3stica, dados los gustos y usos coincidentes de sus autores. Sobre la coherencia psicol3gica de los personajes dice Mackenzie: (1993: 41) «cuando un autor deja de componer y otro dramaturgo se interpone, el nuevo autor sigue retratando los mismos caracteres, pero los pinta de forma distinta, seg3n sus propias ideas». Esto podr3a ser un indicio del m3todo de composici3n, en el que el colaborador continuaba de forma sucesiva el argumento de la jornada anterior. A pesar de las cr3ticas, seg3n apunta Mackenzie (1993: 49-51), las comedias colaboradas se representaron tantas veces como las de autor3a individual durante las d3cadas posteriores a la Edad de Oro, por lo que se deduce que gozaban del favor del p3blico.

Cassol (2008: 188) destaca que hay poca bibliograf3a cr3tica sobre las comedias colaboradas y un exceso de valoraciones globales sin realizar un estudio detallado de cada obra. Uno de los posibles objetos de estudio ser3a determi-

nar los métodos de escritura en colaboración, que se podrían dividir en dos grandes hipótesis: la escritura simultánea o la sucesiva.

Los objetivos de este artículo son, por un lado, repasar las diferentes teorías elaboradas en estudios previos sobre los métodos de composición de las comedias en colaboración y por otro, aplicar estas hipótesis al análisis de una de estas obras, *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón para tratar de determinar, si es posible, el uso de alguna de estas técnicas compositivas.

## 2. LAS COMEDIAS COLABORADAS Y SUS MÉTODOS DE CREACIÓN

### 2.1. La hipótesis de la escritura simultánea o sincrónica

La escritura compartida se ha tratado de explicar por la necesidad de componer comedias en un corto plazo por encargos de última hora. Pérez de Montalbán cuenta cómo escribió a medias con Lope de Vega *Tercera Orden de San Francisco* porque la compañía de Roque de Figueroa tenía contratado el corral de la Cruz en carnaval y necesitaba urgentemente una pieza de estreno: «cupó a Lope la primera jornada, y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartiose la tercera a ocho hojas cada uno» (Pérez de Montalbán, 1632: 13). Cotarelo también afirma que el motivo de las colaboraciones eran los encargos a un poeta que, por falta de tiempo, buscaba a unos amigos los cuales «después de haber conferido entre sí el orden y desarrollo de la pieza, se la repartían por actos, que trabajaban simultáneamente» (Cotarelo y Mori, 1911: 101). Además, describe otro elemento común de estas obras, sus fuentes, que suelen ser temas históricos o legendarios, hagiografías o comedias antiguas, lo cual permitía ahorrar tiempo en la creación del argumento.

Por tanto, el método de creación de las comedias colaboradas podía consistir en la escritura simultánea de las distintas jornadas, tras acordar un argumento previo (González Cañal, 2003: 31). Aunque no hay mucha información sobre el proceso creativo de los dramaturgos áureos, algunos datos indican que era común elaborar un plan en prosa resumiendo el argumento antes de redactar los versos. Lope es claro en el *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 211-212): «El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le repar-

ta». El preceptista Pellicer de Tovar tambi3n lo recomienda en su *Idea de la comedia de Castilla* de 1635: «ser3 el 3ltimo precepto escribir primero la traza o mara3a de la comedia en prosa» (Pellicer, 1972: 271). Ferrer Valls (1993: 90) y Rozas (2002: 101) creen que pod3a ser habitual elaborar estos planes, aunque la escasa documentaci3n existente sobre los mismos haya suscitado dudas sobre su uso. Quiz3s su escasez se deba a que no se consideraban un material relevante para su conservaci3n, como afirma Jos3 Prades (1971: 138).

Entre los pocos planes en prosa que se conservan est3 el de *Historial Alfonso*, una comedia encargada a Lope por el conde de Ribargoza, editado y comentado por Ferrer Valls (1993). Tambi3n de Lope son el plan de *La palabra vengada* (Romero Mu3oz, 1995) y otro de un acto sin t3tulo (Romero Mu3oz, 1996). Estos planes estructuran los argumentos en jornadas, se3alando detalles como lugares de la acci3n, nombres de los personajes o qu3 partes se contar3n mediante relaciones en romance. Otro plan dram3tico que conserva es el del *Entrem3s del pa3o*, que presenta similitudes con los *canovacci* de la *commedia dell'Arte* (Vaccari, 2003: 879).

Por tanto, aunque no hay muchos testimonios de planes argumentales, los citados son suficiente indicio de su existencia al menos en algunas comedias. En cualquier caso, la hip3tesis de la escritura sincr3nica obliga a que haya un plan previo, escrito o no, como se3ala Rozas cuando afirma que si las jornadas de cada autor «se escribieron estando separados, cada uno en sus casas [...], es l3gico que al menos cada dramaturgo se retirase a trabajar con un peque3o plan en la cabeza para desarrollarlo» (Rozas, 2002: 101).

## 2.2. La hip3tesis de la escritura sucesiva o diacr3nica

Otros estudios sostienen que el m3todo de composici3n de las comedias colaboradas era sucesivo o diacr3nico. Mackenzie (1993: 33) cree que escrib3an jornada a jornada, un dramaturgo tras otro, bas3ndose en referencias coet3neas al fen3meno. Montalb3n en *Para todos* (1632) al hablar de Antonio Coello dice que «empieza donde otros acaban». El gracioso de *El mejor par de los doce* de Moreto y Matos dice a mitad de la jornada II: «y aqu3 lo ha dejado Matos, entre Moreto otro poco». Cubillo de Arag3n en su *Retrato de un poeta c3mico* compara la escritura compartida con un viaje en el que hay que ir cambiando los caballos para ir m3s deprisa:

Y si algo nuevo se encomienda al arte / en tres ingenios nuevos se reparte,  
/ que como el poema consta de jornadas, / para andarlas mejor ponen  
paradas. / Corre la primera pluma a lo tudesco, / entra luego la otra de  
refresco, / corre veloz, y cuando está cansada, / se arrima, y corre la tercer  
parada. (Cubillo de Aragón, 1654: 390)

Un indicio más sólido del uso de esta técnica serían las fechas al final de las jornadas en algunos manuscritos, como el de *El catalán Serrallonga* (Instituto del Teatro de Barcelona, VIT-166), en el que la jornada II de Rojas está fechada el 13 de noviembre de 1634 y la III, de Luis Vélez, el 8 de enero de 1635 (Mackenzie, 1993: 33).

Si el método de composición era sucesivo, no tiene sentido asumir que los encargos de última hora eran la causa de la colaboración. Mackenzie piensa que «tenemos que buscar una motivación mucho más profunda y compleja que la de la prisa y la demanda de comedias, si queremos entender y explicar adecuadamente la cooperación dramática» (1993: 32). Entonces, la razón para colaborar quizá fuera la misma que la que tenían para refundir: el propio juego de la recreación dramática en el marco de la sociabilidad literaria, como apunta Matas Caballero:

La actividad lúdica e intelectual de las academias literarias y la inagotable capacidad creadora de nuestros ingenios, cada vez más deseosos de hallar nuevas fórmulas dramáticas, terminaron propiciando un clima de permanente experimentación dramática. (Matas Caballero, 2011: 493).

A ese respecto, se pueden encontrar algunas referencias en los textos que hablan sobre las academias o reuniones literarias. Por ejemplo, en una carta escrita por Lope de Vega a Antonio de Mendoza en 1628 se dice:

Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mescua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalbán, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y que para el que viene aceptaba el desafío. (Vega Carpio, 1935-1943: IV, 102)

No consta que finalmente lo aceptara, y tal vez fuera porque Lope desdeñaba las colaboraciones, a juzgar por lo que dijo de ellas en otra de sus cartas:

“grande invenci3n, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo” (Vega Carpio, 1948: II, 142).

A todas estas hip3tesis habr3a que sumar otra: que las obras de varios ingenios eran apreciadas comercial y art3sticamente. Alviti (2006: 170) cree que la aceptaci3n del p3blico podr3a haber motivado el encargo espec3fico de comedias colaboradas. Si Rojas o Calder3n eran nombres que atra3an al p3blico de los teatros, ¿por qu3 no iba a tener el mismo atractivo una comedia en la que, sin perder la unidad del espect3culo, cada uno de los actos estaba compuesto por uno de ellos? El concepto de autor3a de una obra de teatro era distinto entonces del que tenemos en la actualidad. Tal vez una obra de varios ingenios era m3s un m3rito que un defecto para el p3blico 3ureo, al contrario de lo que pensaron los cr3ticos posteriores al Barroco.

Todos estos motivos para colaborar son compatibles con el m3todo de creaci3n sucesiva de las comedias. Fuera como experimento, diversi3n o creaci3n deliberada, los autores pod3an escribir su parte y pas3rsela al siguiente para que la continuara, sin que esto excluya la posibilidad de haber realizado previamente un plan argumental.

### 2. 3. *La revisi3n final*

Ya fuera sucesiva o simult3nea, la escritura compartida de comedias pudo tener una fase final de revisi3n en la cual «se aportaban correcciones, enmiendas seg3n criterios quiz3 no siempre compartidos, retoques estil3sticos, y todo tipo de cambios» (Cassol, 2008: 189). Alviti (2006: 168) tambi3n cree que esto podr3a ser una pr3ctica com3n con el fin de enmendar incongruencias y garantizar cierta cohesi3n m3trica y estil3stica. Vega Garc3a-Luengos (2009, 487) va m3s lejos y sugiere que no hay que descartar «la flexibilidad de las intervenciones de los diferentes colaboradores, que pueden o no limitarse a las fronteras de cada acto».

En todo caso, el estudio de los testimonios de las obras, en particular las correcciones en los manuscritos, podr3a aportar informaci3n sobre el proceso de g3nesis de las comedias. Debido a los azares de la transmisi3n de los textos del teatro aurisecular, no se pueden encontrar se3ales de correcciones en todos los casos. Tal vez algunos de los testimonios son los primeros borradores sin corregir y aunque esta fase se produjera posteriormente, no se

han conservado esos textos. Otra posibilidad es que el manuscrito que los autores entregaron a las compañías ya no fuera un borrador, sino un traslado previamente corregido, como son según Coenen (2015) los manuscritos autógrafos de Calderón, basándose en el número y tipo de correcciones presentes en ellos, incompatibles con un primer borrador. En estos casos sería complicado detectar señales de reelaboración de la comedia.

En conclusión, exceptuando los manuscritos que señala Mackenzie en los que hay fechas que atestiguan la composición sucesiva, no se puede afirmar que hubiera un método único de composición, sino que cada obra se pudo elaborar de forma diferente, obedeciendo a razones diversas y teniendo o no una fase de corrección final. Por ello, el estudio genético de una obra en colaboración debería tener en cuenta todas estas posibilidades para tratar de deducir, en la medida de lo posible, el método que emplearon sus autores en la creación conjunta de su comedia.

### 3. EL CASO DE *EL MEJOR AMIGO, EL MUERTO*

#### 3.1. *Información presente en los testimonios*

Para ilustrar cómo puede realizarse el análisis de los métodos de colaboración, se toma como caso de estudio *El mejor amigo, el muerto o Fortunas de don Juan de Castro*, una comedia de Luis de Belmonte, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca, fechada en 1635 (Cruickshank, 2011: 271), cuya primera representación documentada es la de la compañía de Tomás Fernández el 2 de febrero de 1636 en el Alcázar de Madrid (Ferrer Valls, 2008). No debe confundirse con *El mejor amigo, el muerto*, refundición de la primera de igual argumento que reutiliza el 27% de sus versos, de autor desconocido (Campión y Cuéllar, 2021) aunque en todos los testimonios figura a nombre de los tres autores citados.

Uno de los manuscritos (RES/86 de la BNE) es parcialmente autógrafo: la jornada I es de mano de Belmonte casi por completo y lo mismo sucede con la III de Calderón. La II de Rojas es de varias manos, ninguna la de su autor. Por las escasas enmiendas autógrafas de las páginas de Belmonte y Calderón se puede inferir, en línea con Coenen (2015), que son traslados y no borradores iniciales, lo cual sería compatible con la hipótesis de la existencia

de una fase de correcci3n donde los autores hubieran limado incoherencias y detalles disonantes entre sus borradores. Los manuscritos de cada jornada no tienen fechas de composici3n, por lo que no se puede determinar si la composici3n fue sucesiva o simult3nea. El resto de testimonios de la obra, tambi3n manuscritos, provienen del aut3grafo, as3 que no aportan m3s informaci3n pertinente sobre la g3nesis del texto.

### 3.2. Fuentes y argumento

La comedia en dos partes de Lope de Vega *Don Juan de Castro*, datada entre 1604 y 1608 (Morley y Bruerton, 1968), es la fuente principal de la obra, lo cual es evidente tanto por las coincidencias argumentales como por los nombres de los personajes (Gonz3lez, 1981). No se trata de una refundici3n ya que sus autores toman como comienzo de su argumento el episodio del naufragio de *Don Juan de Castro* pero desarrollan la trama de una forma totalmente distinta. Eliminan el t3pico de los dos amigos que es central en la obra de Lope y lo sustituyen por un tema m3s barroco: el de los falsos amigos de la tierra frente a los amigos verdaderos del cielo. Todas las aportaciones originales del argumento de la colaborada refuerzan la construcci3n de este tema. Por un lado, las acciones agradecidas del muerto frente a las traicioneras de Arnesto. Por otro, el contraste entre los dos criados de don Juan: Tibaldo, protegido fiel con rasgos filiales, frente a Bonete, t3pico gracioso de lealtad interesada. El resto del argumento de la obra no proviene de *Don Juan de Castro* y narra una disputa din3stica cuyo inicio es similar a otra comedia de Lope, *La reina Juana de Nápoles*, pero con un desarrollo distinto.

El uso tan libre de las fuentes sugiere la primera de las conclusiones sobre la metodolog3a que emplearon los autores de *El mejor amigo, el muerto*. Es evidente que leyeron las dos partes de *Don Juan de Castro* antes de escribirla. No solamente conservan la mayor3a de los nombres de los personajes, sino que algunos detalles secundarios presentes en el texto lo delatan, como la menc3n al apellido Alarcos, que figura sustituyendo al de Castro en algunos testimonios de la comedia de Lope y que sirve de falsa identidad al don Juan de la colaborada; o el pasaje donde el protagonista relata el enamoramiento de su madrastra, totalmente prescindible en la trama de *El mejor amigo, el muerto*, pero central en el primer acto de *Don Juan de Castro*.

Este desarrollo original de las tramas supone una reelaboraci3n argumental



profunda que tuvo que ser meditada, por lo que parece obvio que tuvo que haber un plan previo. Hay elementos argumentales que sólo tienen justificación si el autor está pensando en un desarrollo posterior, como el episodio en el que don Juan defiende a Arnesto en la jornada I, por el que acaba en la cárcel. Este incidente permite que en la jornada II se retrate a Arnesto como amigo ingrato en contraste con Lidoro, el muerto agradecido. Arnesto es un personaje episódico en *Don Juan de Castro* que tiene poco que ver con el de la comedia colaborada. No sería lógico que Belmonte le diera protagonismo en la primera jornada si no fuera a desarrollarse como ejemplo de amigo ingrato en las posteriores.

Tampoco tendría sentido el personaje de Tibaldo, hijo de Lidoro, original de esta comedia, si no fuera para marcar el contraste con el gracioso. Además de su función temática, esta rivalidad propicia momentos cómicos en las jornadas II y III, por lo que su inclusión en la jornada I parece meditada. Algo similar ocurre con la presencia de Roberto en el naufragio donde muestra su crueldad, en contraste con la piedad de don Juan, lo cual resultará en premio para uno y castigo para el otro al final de la comedia. La línea argumental de Roberto, ausente en *Don Juan de Castro*, plantea un conflicto dinástico en la jornada I que se complica en un triángulo amoroso con don Juan y la Reina en la II y concluye en la guerra de la III. Esta trama está diseñada con gran precisión argumental y división canónica en tres actos, vertebrando la comedia. ¿Para qué iba a utilizar Belmonte estos planteamientos argumentales si no estuviera previsto que Rojas y Calderón los continuaran en las jornadas posteriores según habrían acordado previamente? Lamentablemente, no hay más prueba que la lógica para afirmarlo.

### 3.3. Señales de cohesión

En algunas escenas de las jornadas II y III se hacen resúmenes o referencias a hechos acontecidos en actos anteriores. Esta práctica es común en el teatro de la Edad de Oro, pero su uso indica que, bien por un plan dramático o por la lectura de las jornadas anteriores, los dramaturgos conocen los sucesos anteriores y hay una intención de unidad y coherencia argumental. Valgan como ejemplo los hechos de la jornada II (intento de asesinato de don Juan, huida de la prisión, agradecimiento por su liberación) que Roberto relata al principio de la III:

Y aunque dej3 vengado  
en parte mi rencor, habiendo dado  
muerte a aquel espa3ol que pretend3a  
ciego oponerse a la justicia m3a,  
despu3s que con exceso  
igual sali3 de donde estaba preso,  
sin saber qui3n le diese  
la libertad, aunque 3l a m3 quisiese  
darme las gracias de ella...

(vv. 2409-2417)

M3s significativos que estos res3menes son los avances de eventos que a3n no se han producido. Estos adelantos argumentales pueden indicar que hubo plan dram3tico previo de los autores, dado que no tendr3an raz3n de ser si los autores de las jornadas I y II no supieran que estos sucesos van a ser desarrollados posteriormente en la comedia por sus compa3eros de escritura.

En la jornada II (vv. 1990-1998), uno de los lacayos fantasmales advierte a don Juan que se acuerde de su amigo y de Dios, a quien llama *el Pr3ncipe*, porque llegar3 un d3a en el que parecer3 «tan ingrato / que del Pr3ncipe y amigo / a un tiempo est3is olvidado», lo cual sucede en la jornada III. En la jornada II, la m3sica en la escena de los lacayos sobrenaturales le dice a don Juan (vv. 2007-2014) que un amigo le dar3 un reino y que entre «a batallar / que contigo llevas / quien te ayudar3». Tamb3en en la jornada II, Roberto amenaza con entrar en Londres a sangre y fuego. Ambos elementos anticipan la guerra de la jornada III y su final, en el que don Juan triunfa ayudado por el ej3rcito de muertos.

Adem3s de estas se3ales de coherencia argumentales, hay otras de tipo tem3tico que se repiten a trav3s de la obra. El motivo de la muerte est3 presente ya desde el t3tulo. La palabra «muerte» figura 32 veces en el texto; «muerto», 24; «difunto», 14; y el verbo «morir», 57. La obra comienza con un naufragio y termina con una guerra. El muerto se aparece tres veces, a las que hay que a3adir las de sus ayudantes fantasmales. Lidoro muere en escena y su cad3ver est3 presente hasta que lo sacan. En la pris3n, don Juan, Bonete y Tibaldo son condenados a muerte. Lidoro salva la vida de don Juan

en dos ocasiones: en la cárcel y en su intento de asesinato, «muriendo» en escena por segunda vez. La tercera jornada incluye también la segunda muerte aparente de don Juan.

La idea de los cielos es otro tópico importante en la obra. La palabra «cielo» aparece 58 veces en la obra y es la primera palabra de las jornadas I y II. La asociación de las palabras «piedad» y «cielo» se produce 11 veces, especialmente en momentos clave de la comedia, como principios, finales o escenas de gran importancia argumental. En la jornada I, cuando don Juan carga en hombros el cadáver de Lidoro, suma otra imagen a las de piedad y cielo: «hecho atlante de un difunto, / será la piedad mi cielo» (vv. 281-282). En la jornada III, al verse derrotado, don Juan de nuevo une las ideas de atlante, cielo y piedad, con lo que se repite la imagen creada en la jornada I (vv. 3153-3155): «¡Valedme, cielos piadosos! / Que a tanto peso de penas / son poco atlante mis hombros».

Por tanto, otro de los temas centrales es la piedad, ya desde el primer verso: «Cielos, piedad, que la borrasca crece». La palabra «piedad» se utiliza 28 veces en la comedia, y «piadoso», 5. De hecho, es la palabra clave de un grupo de versos que, a modo de estribillo, se repiten al final de la jornada II (vv. 2327-2330 y vv. 2389-2392): «Astros, aves, cielos, vientos.../ Luna, fuego, montes, mar... / ¡Venganza os pido, venganza! / ¡Piedad os pido, piedad!» Es muy notable cómo Rojas recoge elementos presentes en la obra que se han mencionado antes o anticipa incluso otros que tendrán protagonismo en la jornada III (fuego, montes) para hacer el estribillo que repite al final del diálogo entre Roberto y Clarinda y en el mismo colofón de la jornada, configurando su acto como un poema extenso en la línea de lo apuntado por Gitlitz (1980) sobre Lope (Valdés y Fernández, 2017: 347).

Otro tema recurrente son los cuatro elementos, que se van evocando con insistencia, bajo distintas formas pero claramente, a lo largo de la comedia. En la jornada III, la música celestial canta: «Sí haré, y fuego, aire, agua y tierra / tu mal repararán fuerte» (vv. 3288-3289). En su última aparición, Lidoro viene acompañado por un ejército numeroso que sale de volcanes y avanza por los aires, evocando los cuatro elementos.

DON JUAN

¿Qué ejército numeroso  
es aquel que en el silencio



de la noche, interrumpido  
de tantos marciales ecos,  
marchando viene a comp3s  
de todos cuatro elementos,  
pues hace temblar la tierra,  
engendrar rayos el fuego,  
amotinarse las ondas  
y estremecerse los vientos?

(vv. 3294-3303)

El tema de los cuatro elementos es t3pico de Calder3n (Arellano, 1995: 454), pero en este caso, tambi3n lo utilizan Belmonte y Rojas, en una se1al de coherencia tem3tica que indica una coordinaci3n entre los autores. Belmonte ya los introduce tem3ticamente en la octava real que da comienzo a la comedia, y Rojas siembra la idea de que los cuatro elementos ser3n los instrumentos de la venganza o la piedad para que Calder3n recoja el tema y lo remate en la escena que dramatiza la intervenci3n del ej3rcito de los muertos, enviados celestiales.

### 3.4. *Incoherencias entre jornadas*

Algunos elementos delatan incoherencias entre las jornadas, lo cual no es exclusivo de las comedias colaboradas y tal vez sea achacable a avatares de la transmisi3n textual m3s que a la falta de coordinaci3n de sus autores. Por ejemplo, las aspiraciones de Arnesto a casarse con la Reina, que expresa en la Jornada II, no vuelven a mencionarse en la comedia. No se puede saber si es un a1adido durante la transmisi3n textual y quiz3 en la versi3n inicial de Rojas este elemento no aparec3a o bien que su autor intent3 iniciar esta trama secundaria y Calder3n, por el motivo que fuera, no la desarroll3.

En la jornada II (v. 2285) don Juan dice que se embarc3 en La Coru1a. Pero Bonete en la I (v. 326) afirma que sali3 de Ribadeo. Esto podr3a indicar que Rojas no ley3 la jornada I. Aunque es un detalle demasiado anecd3tico para poder concluir nada, ya que tambi3n puede ser un error o un cambio realizado por otra persona implicada en la trasmisi3n del manuscrito. En la jornada II, tambi3n se dice que dio «dos joyas» al muerto, cuando en la I no se especifica el n3mero de joyas que le da.



En el autógrafo de Calderón, el personaje de Clarinda es denominado Clorinda. Esto sí podría indicar que el autor de la jornada III no leyó las anteriores, aunque también puede ser una señal de que en una fase de elaboración de la comedia anterior o posterior, se cambió el nombre del personaje y por eso no coincide con el de los manuscritos de las jornadas I y II. Lo que es cierto es que en el resto de testimonios, el personaje se llama Clarinda.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de todos los elementos que podrían aportar información sobre el método de colaboración de los autores de *El mejor amigo, el muerto*, podemos extraer varias conclusiones, aunque con suma prudencia dado que no hay pruebas evidentes que permitan afirmar nada con rotundidad. La excepción a esto sería el uso de las fuentes, ya que es evidente que se basaron en comedias de Lope, por lo que podemos concluir que la comedia tomó un argumento anterior como base para elaborar el suyo.

La trama de la comedia está construida con solidez y estructurada de forma canónica en sus tres actos, lo cual no parece dejar lugar a la improvisación. La posibilidad de que Belmonte inventara independientemente su parte de la trama, incluyendo dos nuevos personajes no presentes en las fuentes originales, y que Rojas y Calderón adivinaran esta intención y la desarrollaran coherentemente es poco verosímil. Hay que tener en cuenta que Calderón, que se había reservado la jornada final, acababa de comenzar su labor como dramaturgo de palacio y es de suponer que no querría encontrarse con un argumento imposible de concluir por incongruente. Por ello, se puede concluir que tuvo que haber un plan dramático previo tanto por la reelaboración del argumento de las fuentes y los signos que delatan su lectura, como por los elementos argumentales propios de la comedia que son planteados en la jornada I y resueltos en la II y III, así como por los pasajes que anticipan sucesos de jornadas posteriores.

Los ejemplos de coherencia temática y argumental entre las distintas jornadas son numerosos y se producen en momentos clave de la comedia, como principios, finales o escenas de gran importancia. Es una señal de coordinación, si bien no aclara si se debe a una composición simultánea, sucesiva o a una fase posterior de corrección. La repetición de estos elementos de unidad

temática podr3a sugerir que los autores leyeron las jornadas de los otros, de forma que fueron reiterando estos temas consciente o inconscientemente. Esto indicaría un sistema de colaboraci3n diacr3nico m3s que sincr3nico. No obstante, hay algunas incoherencias que desmontan esta unidad, haciendo sospechar que no leyeron los textos ya que no se corrigieron, as3 que la colaboraci3n podr3a haber sido sincr3nica, partiendo del plan previo. No se puede determinar si hubo una fase final de correcci3n posterior a los borradores, que ser3a incompatible con las peque1as incoherencias que existen en el texto.

En cuanto al origen de esta colaboraci3n no hay ning3n dato fehaciente, por lo que solamente se pueden lanzar hip3tesis bas3ndose en otros datos que se conocen. Calder3n fue nombrado director de representaciones de Palacio en 1635, por lo que tal vez recibiera un encargo real y recurriera a otros dos dramaturgos amigos para completarlo a tiempo y estrenar en carnaval. Cruickshank (2011: 478) afirma que «los encargos, muchos de ellos del rey o del ayuntamiento de Madrid, le somet3an (a Calder3n) a una gran presi3n, y no hay duda de que a menudo escribi3 con rapidez, ahorrando tiempo mediante la utilizaci3n de textos escritos con anterioridad». Aunque tambi3n podr3a inferirse lo contrario, es decir, que sabiendo que ten3a que estrenar una obra en carnavales, contara con dos autores conocidos para ofrecer al rey una obra de tres ingenios, caso en el cual habr3a dispuesto de tiempo suficiente para su composici3n sucesiva.

Sea como sea, la decisi3n creativa de colaborar con Belmonte y Rojas en esta comedia para su representaci3n ante el Rey parece un intento deliberado de ofrecer una gran obra a la corte real. *El mayor encanto, amor*, comedia cortesana estrenada en 1635 con escenograf3a de Cosme Lotti, fue un gran 3xito, por lo que no ser3a de extra1ar que desde palacio se demandaran otros grandes espect3culos similares, como *Los tres mayores prodigios* en verano de 1636. Entre estas dos fechas, se estrenan en palacio dos obras colaboradas de Calder3n y Rojas: *El jard3n de Falerina* y *El mejor amigo, el muerto*. Tanto Rojas como Calder3n eran autores que ya hab3an escrito sus principales 3xitos para los corrales de comedias, por tanto estaban en un momento de gran popularidad.

Belmonte se suma a esos dos talentos y no solo aporta su experiencia, dado que pertenec3a a una generaci3n anterior, sino su conocimiento de la obra de



Lope, de quien era discípulo. No hay que olvidar que el Fénix había muerto ese mismo año, el 27 de agosto de 1635, así que el uso de las fuentes podría entenderse como un cierto homenaje al creador de la comedia nueva. Tal vez la idea de tomar *Don Juan de Castro* y *La reina Juana de Nápoles* y fusionarlas en una nueva comedia partió de Belmonte, gran conocedor de Lope, en el año de su muerte.

En conclusión, sumando todos estos elementos, se puede deducir que el origen de esta comedia pudo ser un encargo con poco tiempo, debido a la fecha de estreno y a la cantidad de trabajo que tenía Calderón, para lo que contó con un amigo colaborador habitual, Rojas, y con un dramaturgo de la escuela de Lope. Los tres juntos reutilizaron materiales argumentales del recién fallecido autor y ofrecieron un gran espectáculo a la corte. Por la presencia de elementos de cohesión e incoherencias, podría deducirse que se hizo con un plan previo pero con un método de composición simultánea por la premura, sin evidencias de que hubiera una fase de corrección posterior.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea.
- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- CAMPIÓN LARUMBE, Miguel y Cuéllar, Álvaro (2021), «Discernir entre original y refundición en el teatro del Siglo de Oro a través de la estilometría: el caso de *El mejor amigo, el muerto*», en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, págs. 59-69.
- CASSOL, Alessandro (2008), «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 185-195.
- COENEN, Erik (2015), «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas», en *Anuario Calderoniano*, 8, págs. 71-92.

- CRUICKSHANK, Don William (2011), *Calder3n de la Barca*, Madrid, Gredos.
- FERRER VALLS, Teresa (1993), *Nobleza y espect3culo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED de Madrid.
- (ed.) (2008), *Diccionario biogr3fico de actores del teatro cl3sico espa3ol (DICAT)*, Kassel, Edition Reichenberger.
- GITLITZ, David M. (1980), *La estructura l3rica de la comedia de Lope de Vega*, Valencia, Albatros ediciones / Hispan3fila.
- GONZ3LEZ, Antonio (1981), *An3lisis e interpretaci3n de «Don Juan de Castro» de Lope de Vega*, Miami, Ediciones Universal.
- GONZ3LEZ CAÑAL, Rafael (2003), «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboraci3n», en Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Almer3a, Instituto de Estudios Almerienses, p3g. 29-43.
- JOS3 PRADES, Juana de (1971), Edici3n y estudio preliminar de Lope de Vega Carpio, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, p3gs. 1-280.
- MACKENZIE, Ann L. (1993), *La escuela de Calder3n*, Liverpool, Liverpool U.P.
- MATAS CABALLERO, Juan (2011), «El disfraz y el transformismo en tres comedias colaboradas de Calder3n», en Mar3a Luisa Lobato, (coord.), *M3scaras y juegos de identidad en el teatro espa3ol del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, p3gs. 493-514.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney (1968), *Cronolog3a de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- PEDRAZA JIM3NEZ, Felipe B. y Gonz3lez Cañal, Rafael (2010), Introducci3n y notas de Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calder3n de la Barca, *El jard3n de Falerina*, Barcelona, Ediciones Octaedro, p3gs. 1-86.
- PELLICER DE TOVAR, Jos3 (1972), «Idea de la comedia de Castilla», en Federico S3nchez Escribando y Alberto Porqueras Mayo (eds.), *Preceptiva dram3tica espa3ola del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos-CSIC, p3gs. 263-272.

- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1632), *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1995), «Otra comedia para Lope: La palabra vengada. I. Las razones métricas», en De Cesare, G. B. (Coord.), *La festa teatrale iberica. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 1-3 Dicembre 1994*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, págs. 71-127.
- (1996), «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», en *Rassegna Iberistica*, 56, págs. 113-120.
- ROZAS, Juan Manuel (2002), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la de 1976, Madrid, Sociedad General Española de Librería: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/>
- VACCARI, Debora (2003), «Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el Entremés del paño», en *Criticón*, 87-88-89, págs. 877-885.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y Fernández Rodríguez, Daniel (2017), «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz) », en *Studia Aurea*, 11, págs. 339-370.
- VEGA CARPIO, Lope de (1935-1943), *Epistolario*, Madrid, Aldus.
- (1948), *Cartas completas*, Buenos Aires, EMECE.
- (2002), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2009), «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Pamplona, Universidad de Navarra / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, págs. 465-489.

