

Presentación: colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro

El teatro áureo surge como un fenómeno genuino con características propias y alto valor literario y espectacular. Se trata de un legado todavía en gran parte pendiente de desentrañar, que continúa siendo en la actualidad objeto de interés y fuente de inspiración para dramaturgos y estudiosos. Este hecho artístico extraordinario no se habría producido si no se contase con un ambiente propicio, un contexto de efervescencia creativa, impulsado por condicionantes materiales que influyeron de forma positiva. No es baladí el hecho de que la corte de Felipe IV figurase como punto de encuentro ineludible para artistas y dramaturgos. Esta situación favorable incide en la formación del pueblo como consumidor de teatro, de manera que se va consolidando la afición a este espectáculo como entretenimiento habitual. Es así como se fragua, amparado por el contexto político, un circuito comercial que canaliza y estimula el recorrido de varias generaciones de autores, los cuales estarían muy atentos a las necesidades, inquietudes y requerimientos de su público.

En este sentido, se puede comprender la preferencia de muchos dramaturgos por temáticas que hubieran contado con un éxito previo, mientras que se evitan asuntos considerados poco atractivos o susceptibles de causar conflictos con la censura. Asimismo, es habitual que los poetas se esfuercen en transmitir los valores imperantes de la sociedad del momento sin que ello impida un tratamiento de los mismos más o menos innovador. Sirva como ejemplo de este juego de equilibrios el influjo del Consejo de Castilla, que a inicios de 1644 impuso fuertes restricciones en el tipo de comedias representables. En concreto, se cuestionaba la ligereza de las piezas de Lope de Vega, así como la proliferación de representaciones, hecho que promovía desorden público en los abarrotados corrales de comedias (Cotarelo y Mori). Otro aspecto contextual de enorme influencia en las representaciones teatrales fue el luto por la muerte de personajes reales. En línea con la fecha mencionada, el duelo por la

reina Isabel de Borbón, fallecida en octubre de 1644, forzó el cierre de los corrales hasta el año siguiente, con las consiguientes implicaciones para los profesionales del teatro. El día a día de los dramaturgos, al igual que el de los *autores* de comedias o los propios actores, estaba condicionado por diversos factores a menudo impredecibles, aspectos cuyo conocimiento por parte de los investigadores actuales es crucial para comprender los entresijos del teatro áureo como fenómeno cultural, social y económico.

Este producto artístico surge en un momento clave en la historia de los espectáculos públicos del Siglo de Oro español y cuenta con una proyección social, ya que por aquel entonces un conjunto de autores de distintas generaciones fueron capaces de forjar y consolidar, a partir de la estela de Lope de Vega, los principios de la comedia nueva. En cada propuesta teatral se pone en marcha un abanico de recursos temáticos, estilísticos y métricos pertenecientes a la comunidad artística, lo cual implica que se vaya moldeando un *modus scribendi* común de acuerdo con el *Arte nuevo de hacer comedias*. Se afianza así un imaginario compartido, validado por el público, que facilita el mantenimiento del circuito comercial. De hecho, abastecer la demanda de obras habría sido tarea imposible sin el *ars combinatoria*, que implicaría el manejo de una serie de herramientas literarias en continuo proceso de ampliación, restricción y codificación.

En su carrera por buscar los aplausos, los dramaturgos toman obras y autores consolidados como modelos, con el objetivo de emularlos y superarlos, en un reto creativo que implica actualizar, interpretar y hacer propios materiales heredados. Como afirma Sáez Raposo, las fuentes conforman un acervo que deja de pertenecer al individuo para ser tomado por el grupo. En efecto, ser artista en este contexto implica conocer los modelos tradicionales y contemporáneos, examinarlos y proceder a un ejercicio creativo que implique una superación estética.

Detrás de las relaciones de intertextualidad y del vínculo con la tradición laten a menudo las aspiraciones personales de los autores, que necesitan legitimar sus plumas por medio del soporte de la tradición o la colaboración en proyectos comunes con dramaturgos contemporáneos. Esta comunicación constante supone un juego de ingenio que nace con una dimensión social, proyectado en las tablas e inmortalizado en las prensas. Estamos ante la cristalización en el Siglo de Oro del teatro como un producto de naturaleza híbrida, donde la existencia de materiales diversos aporta un valor añadido.

Cabe tener presente el consabido hecho de que el teatro es un arte social por excelencia, que implica altos grados de comunicación entre los intérpretes y el público. No obstante, en un momento histórico tan extraordinario como

el que nos ocupa se acentúan por parte de los dramaturgos las ansias de alcanzar una posición favorable en el floreciente circuito comercial. Dicha circunstancia los impulsaba a trazar redes sociales mediante la puesta en marcha de estrategias de diversa índole, dentro y fuera de los textos literarios. En este sentido, el monográfico trata de acercarse a diversos aspectos que rodean y dirigen el acto creativo. ¿En qué términos se producen las relaciones de colaboración entre los distintos autores? ¿Qué necesidades concretas impulsan a establecer dichas conexiones? ¿Cuáles son las principales tendencias que siguen los dramaturgos áureos en la búsqueda de temas de inspiración? Detrás de estos interrogantes se alza el propósito de mostrar los hilos invisibles que conectan a los dramaturgos con el complejo entramado social y literario que los rodea. Se trata, en definitiva, de profundizar en un proceder compositivo muy relacionado con la cosmovisión y estética barroca, en el que se pone de manifiesto el gusto por lo ecléctico, la reescritura y las asociaciones de ideas dispares.

Dar a conocer este entramado y las constelaciones formadas entre distintas obras y autores servirá para ensanchar el conocimiento acerca de la complejidad y el alcance del teatro del Siglo de Oro, más allá de las piezas y dramaturgos más celebrados. Para afrontar este ambicioso cometido, es imprescindible acudir a propuestas de investigación surgidas desde múltiples perspectivas, de suerte que resulte viable acercarse a dimensiones tan dispares como la textual y contextual, la espectacular o la comercial, sin perder de vista el factor humano que rige los intereses individuales de cada autor.

En este baile de talentos y artificios, se localizan dramaturgos que contaron con mayor éxito que otros, hasta el punto de que sus comedias pasaron a ser fuentes de recursos utilizados por los demás autores a modo de reclamos publicitarios. Es el caso de Lope de Vega o Calderón, cuyas obras crearon escuela y sirvieron de puente para promover el éxito comercial de nuevos talentos. Conviene abundar en la idea de que elegir una obra como fuente de inspiración supone realzar su valor, actualizarla y, por ende, estrechar vínculos directos o indirectos con su autor. Del mismo modo, se genera un juego metaliterario con el público, que sería conocedor de la obra previa y estaría llamado a identificar los materiales reutilizados y a disfrutar de su nuevo recorrido teatral.

Por otro lado, el manejo del artificio teatral y el conocimiento en profundidad de un conjunto de fuentes permitiría a los autores más inexpertos, como Coello, participar en la composición de obras de cierta entidad como *El monstruo de la fortuna*. Se trata del frecuente caso de las piezas escritas a varias manos, que se relaciona de manera clara con la dimensión social del teatro co-

mercial, pues implica que los dramaturgos más consolidados se presten a impulsar las carreras de los menos conocidos. Las comedias escritas en colaboración surgen en este contexto concreto de eclosión de la actividad teatral, alrededor de 1630, como respuesta a la necesidad de proveer los circuitos comerciales. Es una práctica generalizada en los dramaturgos del momento, si bien los autores de primera fila recurrirán a ella con menos frecuencia.

Las comedias de consuno surgen de la agrupación de varios ingenios que se esfuerzan en coordinarse para la realización de un proyecto teatral único. La tarea requiere planificación y un mínimo de criterios unificados, aspectos que se facilitan gracias a la existencia de un imaginario común. Para llevar a cabo su cometido, los dramaturgos recurrían a menudo a tramas conocidas por todos los participantes, lo cual posibilitaba un rápido y equilibrado reparto de las jornadas. A partir del trabajo de MacKenzie (1993) se ha despertado en la crítica un gran interés por el estudio de este fenómeno. No obstante, el esfuerzo se ha focalizado en gran medida en el análisis de las piezas en las que participaron los autores más celebrados. Por esta y otras razones, a día de hoy todavía se mantienen muchos interrogantes, como aquellos que atañen a la distribución de la autoría de gran parte de las obras.

En general, se trata de comedias que fueron publicadas en sueltas o en *Partes* de varios autores, lo cual facilita su dispersión. Influye también de forma negativa en su estudio el hecho de que las obras colaboradas cayeron en el olvido a partir de mediados del siglo XVII y fueron desprestigiadas por los críticos de los siglos XVII y XVIII, más interesados en el encumbramiento de la obra individual de las figuras canónicas. En este sentido, tenemos pendiente completar un corpus fiable, por medio de un trabajo ecdótico y filológico asistido de nuevas herramientas como la técnica estilométrica o la teoría de redes o grafos. Este monográfico busca sumarse a los esfuerzos de los últimos años por fijar la atención en un fenómeno artístico y social que aporta muchas claves acerca de los entresijos del teatro comercial, y que profundiza en la definición de la comedia nueva. Autores como Moreto, Matos Frago, Cáncer o Belmonte mostraron una actividad especialmente intensa en este tipo de comedias, concentrados en captar la esencia de sus modelos y actualizarlos. Gracias a esta dedicación, lograron sintetizar en sus obras los temas, recursos cómicos y aspiraciones comerciales del momento.

“Hacer pasos a escote”, como diría Quevedo, motiva y refuerza las relaciones sociales entre autores, hasta el punto de que se puede hablar de la existencia de una comunidad de dramaturgos que compartían bagaje cultural, espacios y aspiraciones de éxito. Muchos de ellos participaban también en justas,

academias, vejámenes literarios y libros colectivos. En todas estas tareas conjuntas los poetas de distintas generaciones intercambiaban impresiones y vivencias en los terrenos de lo artístico y lo social, sin perder de vista la existencia de un propósito individual en cada caso. Queda pendiente fijar el grado de vinculación entre los distintos autores, así como la influencia de las relaciones personales y comerciales en las obras individuales y colectivas. Estamos ante una tarea ingente y compleja pero nunca dispusimos de tantos medios técnicos y humanos que nos permitieran acercarnos a nuestros propósitos.

Al igual que sucede en el teatro áureo que estudiamos, desde el campo de la filología necesitamos muchas voces para facilitar una comprensión nítida de la colaboración y la circulación de temas en el teatro áureo, debido a las grandes dificultades que se presentan para la investigación. Si se tiene en cuenta el estado de la cuestión, el principal reto de este monográfico es el de aportar una visión panorámica sobre las complejas constelaciones de dramaturgos y obras que pasaron de los teatros a la imprenta y se consolidaron como el gran legado del teatro clásico español.

El conjunto de trabajos científicos que aquí ofrecemos muestra un abanico de perspectivas para el acercamiento a un fenómeno artístico y cultural muy complejo. Se trata de un ramillete conformado por doce artículos, destinados a plasmar las relaciones sociales, las influencias, así como las aspiraciones individuales y colectivas que hicieron posible un fenómeno tan fecundo, rico e irreplicable como el del teatro áureo español. Como bien sabían nuestros dramaturgos, solo desde el trabajo compartido, la cooperación y el intercambio de los recursos de la comunidad surgen los hallazgos, la innovación y el avance, tanto en el conocimiento como en el arte. Todo ello no sería posible sin la buena disposición ni la colaboración amistosa de nuestros ilustres participantes. Gracias a este esfuerzo en equipo presentamos hoy nuestra particular obra en colaboración¹. Sin más, damos la palabra a los autores y autoras. Arriba el telón.

Alicia Vara López
María Luisa Lobato

Editoras

1 Este volumen monográfico se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P). Agradecemos la colaboración de Mírian Martínez en la presentación formal del volumen.

OBRAS CITADAS

- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Edición facsímil. Estudio preliminar de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: UP, 1993.
- Sáez Raposo, Francisco. “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”. *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona: Prolope/Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. 195-225.