

## PRÓLOGO

En los últimos años, los estudios y principales proyectos de investigación en torno al teatro del Siglo de Oro español se han dedicado a la recuperación y estudio del ingente patrimonio legado por nuestros dramaturgos áureos. Hoy nadie duda de que la realización de ediciones críticas es una labor imprescindible para el único acercamiento posible a nuestro teatro barroco, aquel que se hace sobre textos fiables. Unos textos que, además de hacer accesibles obras cuya última edición se encuentra, con suerte, en la BAE, se acompañan de estudios rigurosos sobre sus aspectos de interés. Solo así se pueden cimentar de manera adecuada todos los demás pasos que conducen a un conocimiento mejor de los diferentes niveles de implicación y significación del fenómeno teatral del siglo xvii, uno de los capítulos de mayor repercusión del pasado literario español.

El presente trabajo consiste en la edición crítica y estudio de *El catalán Serrallonga*, comedia escrita en colaboración por Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara, tres de los dramaturgos con más consideración en la corte durante los años treinta del siglo xvii, la «década de oro» del teatro español. Desde su publicación en la Biblioteca de Autores Españoles, en el tomo dedicado a Rojas Zorrilla, la obra no se había vuelto a editar.

A partir del año 2005, desde la Universidad de Castilla-La Mancha se han desarrollado dos proyectos de subvención nacional coordinados con equipos pertenecientes a las universidades de Barcelona y Valladolid. El objetivo ha sido establecer el corpus dramático de Francisco de Rojas Zorrilla y realizar ediciones críticas de sus obras dramáticas completas. Asimismo, el 31 de diciembre de 2014 finalizó un proyecto, colofón de los anteriores, para la realización de una monografía de referencia sobre el dramaturgo toledano. El presente trabajo se ha elaborado al amparo de los proyectos *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla* (FFI2008-

05884-C04), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y *Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla* (FFI2011-25040), respaldado por el Ministerio de Economía y Competitividad; a su vez, ambos han estado integrados en el proyecto Consolider *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación* (CSD2009-00033), también bajo el amparo del Ministerio de Economía y Competitividad.

La comedia se basa en la vida del bandolero catalán Juan Sala, conocido como Serrallonga, quien desarrolló su actividad delictiva entre 1622 y 1633, año en el que lo arrestaron. Fue ajusticiado el 8 de enero de 1634. Tan solo media un año entre la ejecución de Serrallonga y el estreno de la obra basada en su vida, el 10 de enero de 1635. Los tres poetas transformaron a este campesino catalán, convertido en bandolero por su precaria situación económica y la malintencionada trampa de un vecino, en un joven noble, que se ve abocado al bandolerismo por defender el honor familiar y por conseguir el amor de doña Juana, joven también noble, pero perteneciente a un bando enemigo de la familia del protagonista. Es un perfecto ejemplo de cómo los escritores barrocos utilizaron sucesos reales y contemporáneos como fuente para los argumentos de sus comedias, y del proceso de idealización y literaturización que estos hechos sufrían para adaptarlos a las convenciones teatrales, el gusto del público áureo y los intereses políticos y religiosos del momento.

El volumen lo conforman dos grandes apartados: el estudio y la edición crítica de la pieza. En el estudio se han analizado los aspectos más relevantes de la obra —circunstancias de creación, fuentes, rasgos genéricos, métrica, personajes y puesta en escena—, además de su acogida en las tablas y la tradición literaria existente en torno a la figura del afamado bandolero. Por otra parte, la edición crítica se basa en una amplia y compleja tradición textual de una treintena de testimonios conservados, cifra a la que muy pocas otras obras del teatro áureo llegan. Entre ellos destaca un manuscrito de la segunda y tercera jornadas, pertenecientes a Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara, respectivamente, con firma y fecha de Rojas y autógrafo de Vélez. Por desgracia, la primera jornada, correspondiente a Antonio Coello, se halla en paradero desconocido.

La documentación conservada sobre el bandolero muestra un gran interés por parte de las autoridades en su captura. El hecho de que la comedia se estrenara en palacio, un año después de la muerte de Serrallonga, y la actitud que este presenta cuando se nombra al rey en la obra, entre otros indicios, me permiten sugerir, en el primer capítulo

del estudio, que la creación de esta pieza se debió a un encargo de la corte. Lo que resulta más difícil de establecer es si este se hizo a los tres autores directamente o si fue uno de ellos el que lo recibió y decidió compartirlo con sus compañeros. Podemos afirmar la buena conexión entre los tres dramaturgos, quienes colaboraron en diversas ocasiones y de forma exitosa.

Su condición de comedia escrita en colaboración es otro de los elementos importantes en el estudio de esta obra. Tanto las características compositivas, como el contexto sociocultural que motivó la aparición de estas comedias, confieren gran interés a este método, definitorio de la vida teatral y los gustos barrocos. Para conocer el método de escritura ha sido de gran ayuda la conservación del manuscrito antes citado de las jornadas de Rojas y Vélez.

De especial interés es el argumento trazado por los tres dramaturgos. Convirtieron a Joan Sala en el noble Juan de Serrallonga a partir de una serie de convenciones y tópicos que sabían del gusto del público. Para el segundo capítulo, dedicado a las fuentes, he considerado necesario un primer apartado con un documentado estudio sobre la vida del auténtico Joan Sala y los bandos catalanes del siglo xvii, con el que se aprecian las divergencias existentes entre la vida de este y el argumento de la pieza; tras ello, a partir de los paradigmáticos estudios de Dixon y Parker<sup>1</sup>, señalo cómo los rasgos que conforman el argumento y los personajes de la obra están también presentes en otras comedias en las que el protagonista es un bandolero, y se ajustan a las claves que daban éxito al teatro áureo.

Para estructurar la pieza me he decantado por la división en cuadros, unidad definida por José María Ruano de la Haza<sup>2</sup> y que aúna los diferentes componentes estructurales de las comedias barrocas: acción, espacio, tiempo y métrica. Esta fórmula me ha llevado a determinar la simetría de la obra, con tres cuadros en la primera y tercera jornadas y dos en la segunda, además de una correcta cohesión entre los tres fragmentos creados por cada dramaturgo.

El análisis de la métrica, en el que realizo un acercamiento a las teorías de Marc Vitse y Fausta Antonucci<sup>3</sup> sobre métrica y estructura, muestra una utilización uniforme de los metros, con una clara preeminencia del

<sup>1</sup> Dixon, 2006, y Parker, 1949.

<sup>2</sup> Ruano de la Haza, 2000, p. 69.

<sup>3</sup> Vitse, 2007 y 2010 y Antonucci, 2007 y 2010.

romance y la redondilla en los tres poetas; metros, por otra parte, que fueron predominantes en todo el teatro áureo español a partir de la década de los treinta.

En el examen de los personajes he podido corroborar, por un lado, la importancia de los tópicos teatrales áureos y, en particular, los referentes a las comedias de bandoleros, en la creación de los caracteres, especialmente en los de Serrallonga, doña Juana y el padre de este. Por otro, se confirma la coordinación existente entre Coello, Rojas y Vélez en esta pieza. Los personajes siguen una misma línea de caracterización y la evolución que van sufriendo sus protagonistas está ligada a los acontecimientos más que al cambio de dramaturgo. Tan solo en el gracioso, Alcaraván, se aprecian con claridad las peculiaridades propias de cada uno de los autores en su presencia en escena, rasgos humorísticos y lenguaje.

En el estudio no podemos olvidar que nos encontramos ante un texto dramático y que, como tal, nació para ser representado. Los tres poetas dejaron a través de las acotaciones implícitas y explícitas una serie de pautas o pistas para Antonio de Prado y su compañía (que fue la responsable de la primera puesta en escena) sobre cómo debían vestir los personajes, sus movimientos y los lugares donde se desarrollan las diferentes acciones. A través del texto he podido dilucidar los principales elementos escénicos y conocer, gracias al manuscrito áureo conservado, qué pautas consideraron importantes Rojas y Vélez a la hora de señalarlas en sus jornadas. Poseemos, sin embargo, menos datos de la de Coello. El cotejo entre el manuscrito y las ediciones impresas demuestra una tendencia a simplificar las acotaciones escritas por Rojas y Vélez, por lo que podemos suponer el mismo proceso para la jornada del madrileño. Para una mejor organización del estudio escénico, he seguido la división en cuadros previamente realizada en el capítulo de la estructura. En este apartado destaco la escena entremesil presente en la tercera jornada, muy característica del estilo de Vélez de Guevara y similar a las que encontramos en comedias suyas como *El águila del agua* o *Correr por amor fortuna*.

Finalmente se ha estudiado la recepción de la obra. Son numerosas las representaciones de las que ha quedado constancia desde su estreno hasta mediados del siglo XIX en diversos teatros de la geografía española, aunque con la clara preeminencia de los escenarios madrileño y barcelonés; es en este último en el que más representaciones tardías encontramos.

Por otro lado, gran parte de la tradición literaria en torno a la figura del bandolero se nutre del argumento trazado en esta pieza. Víctor Balaguer creó en la segunda mitad del XIX una obra teatral y dos novelas sobre Serrallonga en las que se mantiene la intriga amorosa y la condición noble del protagonista y añadió una serie de ingredientes nacionalistas, propios de la época, que han pervivido hasta nuestros días. Son numerosas las manifestaciones populares y literarias que han recuperado la figura de Serrallonga a lo largo de cuatro siglos, cada una aportando su visión propia.

La edición del texto va precedida de un estudio de crítica textual. En *El catalán Serrallonga*, la riqueza de testimonios conservados es realmente importante. Además del manuscrito del XVII, se conserva otro manuscrito con censura de 1776, casi con seguridad perteneciente a una compañía, a juzgar por los tachones y modificaciones añadidos al texto. El resto de testimonios son todos impresos: cuatro están incluidos en las diferentes tiradas de la *Parte XXX de comedias famosas de varios autores*, publicada por primera vez en Zaragoza en 1636 y reeditada en tres ocasiones: en Sevilla y en Zaragoza en 1638 y, de nuevo en Zaragoza, en 1639. Existe también una suelta desglosable<sup>4</sup> impresa en Lisboa en 1645. En cuanto a ediciones sueltas, sin datos de lugar, fecha e imprenta hay doce; otras siete carecen de fecha, pero las imprentas en las que se crearon permiten adscribir las en su mayoría al siglo XVIII, aunque alguna podría datar de principios del XIX. Existen otras tres sueltas en las que consta además el año. Ya en el siglo XX, la comedia fue incluida en el tomo 54 de la Biblioteca de Autores Españoles, dedicado a Rojas Zorrilla.

El estudio de las ediciones muestra una compleja transmisión. Podemos asegurar la adscripción al siglo XVII de seis testimonios, por conocer sus fechas de impresión, cuatro muy cercanos al estreno y dos relativamente próximos. Lo más interesante lo desvela el estudio de las sueltas y el cotejo de los diversos testimonios, ya que me ha permitido concluir que nueve de las sueltas en las que no consta lugar, imprenta, ni año, se adscribirían también al siglo XVII y, lo que es más importante, dos de ellas presentan una mayor cercanía al autógrafo que al texto recogido en las cuatro impresiones de la *Parte XXX*.

<sup>4</sup> Se encuentra inserta en el volumen *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*, Lisboa, Lorenzo de Amberes/Juan Leyte Perera, 1646.

El estema final resulta un frondoso árbol, con un gran número de ramas que se extienden desde 1635 hasta mediados del siglo XIX. La importancia de las sueltas es incuestionable en la transmisión de la obra desde los puntos más altos, y el elevado número de estas demuestra el éxito de la pieza a lo largo de dos siglos; al igual que el número de testimonios perdidos que el cotejo de las variantes nos ha hecho suponer para conseguir explicar la transmisión textual de la comedia.

Los criterios de edición adoptados responden a los establecidos en los proyectos de investigación en los que se ha enmarcado este trabajo: modernización de la ortografía, salvo la que pueda tener valor fonológico; desarrollo de las contracciones y las abreviaturas; conservación de la presencia o ausencia de los grupos cultos, excepto los latinizantes en completo desuso y que jamás han tenido valor fonológico en español (presunción); puntuación acorde con los criterios actuales; marcación con sangrado del comienzo de cada estrofa.

Tras el texto de la comedia, se presenta el aparato de variantes, en el que se recogen las pertenecientes a los testimonios de las ramas más altas del estema. Las variantes presentan la ortografía y caracteres del primer testimonio que las recoge. Cada edición es referida por las siglas también utilizadas en la elaboración del estema, y el orden responde a su cronología y a la pertenencia a las diferentes ramas de la transmisión.

Las notas al texto completan la edición crítica. Con ellas, he pretendido aclarar los pasajes más oscuros, las referencias sobre personajes y acontecimientos históricos y bíblicos presentes en la comedia, así como sus conexiones con otras piezas de estos mismos dramaturgos y de sus contemporáneos.

La elaboración de este trabajo ha conllevado varios años de intensa labor y esfuerzo durante los que he contado con la inestimable ayuda y apoyo de varias personas a las que quiero transmitir mi agradecimiento. En primer lugar, a mi maestro y amigo, Germán Vega García-Luengos, porque su ayuda y apoyo nunca me han faltado. A Juan Antonio Bonachía, por dirigirme a la investigación y confiar siempre en mis capacidades. Quiero transmitir también mi gratitud a Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Milagros Rodríguez Cáceres, Elena Marcello, y Alberto Gutiérrez Gil, mis compañeros del Instituto Almagro de teatro clásico, así como a Irene Vallejo, Francisco Florit y Héctor Urzáiz. Los consejos y advertencias de todos ellos han sido una ayuda inestimable para la realización de este trabajo. He de agradecer también los consejos y la confianza de muchos de los investigadores y amigos que he

conocido en las actividades del Instituto Almagro, con mención especial por su ayuda en el desarrollo de este volumen a Judith Farré, Gema Cienfuegos, Rosa Navarro, Roberta Alviti y Abraham Madroñal.

Todas las horas y esfuerzos requeridos para la realización de este trabajo han repercutido en las personas más queridas de mi entorno. A pesar de lo cual, y del esfuerzo que también ha supuesto para todos ellos, siempre he contado con su apoyo incondicional. Gracias a todos mis amigos y familiares y, especialmente, a mis padres, mis hermanos y mi marido.