

OTRA VEZ SOBRE *EL MONSTRUO DE LA FORTUNA*

GERMANA VOLPE

Las ciencias que algunos llaman 'blandas' con un toque de superficialidad, cuando no en sentido peyorativo, bien mirado exigen una marcada propensión al análisis crítico de los datos que se manejan; pero, cuanto menos esos datos pueden considerarse fiables, tanto más se reducen las posibilidades de llegar a unos resultados inequívocos. Si algo blando hay en los estudios literarios, es en algunos casos la fiabilidad del éxito, no el método. El área de investigación del teatro áureo español se presenta al especialista como una maraña de fechas, falsas atribuciones, conjeturas, catálogos y documentos no siempre fidedignos, que difícilmente llegarán a convertirse en datos ciertos y evidentes; tal situación va complicándose aún más en el caso de las comedias escritas en colaboración, en cuyo examen entran en juego además los problemas de la autoría múltiple y de los procedimientos de redacción. Al estudio que quiera establecer con toda seguridad la autoría de una obra, su datación o las relaciones de filiación con otras comedias, no le queda más remedio que conformarse con la idea de que la verdad, después de tres siglos, se pierde en el sinfín de tránsitos desde el poeta hasta el impresor pasando por el autor de comedias, los actores y los copistas. Es cierto que debemos desprendernos de la "Romantic ideology of the relations between an author, his works, his institutional affiliations, and his audience"¹ puesto que el texto teatral es, de hecho, el resultado de

¹ J. J. Mc Gann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, University Press of Virginia, Charlottesville 1992, p. 42.

una práctica social en la que el dramaturgo es solamente el primer eslabón de una cadena formada por otros profesionales que tienen acceso a él y pueden, por lo tanto, modificarlo. Como escribe Ruano de la Haza:

El texto teatral no es producto final de una actividad autónoma; sino más bien un acontecimiento social e institucional [...] Sobre la obra de un dramaturgo actúan variadas y complejas fuerzas, que provienen no sólo de actores, censores, arrendadores, y autores de comedias, sino también, antes, durante y después de la composición del texto teatral, del público, las condiciones sociales, los acontecimientos históricos, y un largo etcétera².

Por otra parte yo misma, en la edición crítica de *El monstruo de la Fortuna. La lavandera de Nápoles. Felipa de Catanea*³ que publiqué en 2006, y de nuevo en un ensayo de 2015, titulado “Questioni di intertestualità in *Yerros de Naturaleza y Aciertos de la Fortuna* di Antonio Coello e Pedro Calderón de la Barca”⁴, hacía hincapié en que:

l’abitudine alla collaborazione nel processo di creazione letteraria dovesse apparire in epoca barocca molto più naturale e spontanea di quanto possa sembrare a noi oggi (immersi come siamo in una cultura ancora fortemente segnata dall’individualismo romantico), a causa dello stretto legame che l’evento letterario dell’epoca manteneva con la scrittura corale delle cronache, dell’epopea e del *romancero* medioevali⁵.

Me refería yo allí a la colaboración entre diferentes ingenios, pero lo mismo podría decirse de las intervenciones de otras figuras profesionales del teatro en un texto destinado a la escena. Tales consideraciones

² J. M^o Ruano de la Haza, *Historia de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, Las órdenes militares y la Inquisición*, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, vol.1 (1998), p. 91.

³ P. Calderón de la Barca, J. Pérez de Montalbán, F. de Rojas Zorrilla, *Comedia famosa El monstruo de la Fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*, edición crítica, introduzione e note a cura di G. Volpe, Il Torcoliere Editore, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Napoli 2006.

⁴ In G. Volpe (ed.), *Amistades que son ciertas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, Think Thanks, Napoli 2015, pp. 231-249.

⁵ *Ibid.*, p. 232.

implican que en algunas ocasiones sólo podamos hacer suposiciones sin que lleguemos a tener seguridad de ellas. Con este estado de ánimo me preparo a escribir el presente ensayo; motivo de ello es la publicación, en 2017, de un artículo del estudioso holandés Erik Coenen, titulado “Antonio Coello, coautor de *El monstruo de la Fortuna*”⁶, cuya lectura me impulsó a volver a reflexionar sobre la comedia colaborada allí mencionada. Como se infiere del título del trabajo, Coenen propone que el autor de la segunda jornada de la obra no sea Montalbán, sino Antonio Coello y que éste tenga “un papel decisivo en el diseño del argumento”⁷. Tras señalar de paso el complejo estado de la cuestión de las atribuciones de los diferentes actos en los catálogos, el profesor holandés defiende las autorías tradicionalmente aceptadas de las jornadas I y III, respectivamente de Calderón y Zorrilla, en tanto que rechaza rotundamente la de Montalbán en el caso del acto II. Coenen fundamenta su posición en el cotejo de los versos iniciales del acto II de *El monstruo de la Fortuna* y los del acto I de otra comedia escrita de consuno, a saber *Yerros de Naturaleza y Aciertos de la Fortuna*, comúnmente considerada obra de Pedro Calderón de la Barca y Antonio Coello, cotejo que yo también había realizado en 2015. De la confrontación infiere que “si excluimos explicaciones muy rebuscadas, lo razonable es dar por sentado que el autor de la primera jornada de *Yerros de Naturaleza* sea el mismo que el de la segunda jornada de *El monstruo de la Fortuna*, y que por tanto, una de las dos está mal atribuida”⁸. Esta afirmación deja por lo menos abierta la posibilidad de que haya otra explicación (o incluso más de una) al evidente parecido de los versos de los dos textos, por muy rebuscada que sea. Ni tan rebuscada en mi opinión, puesto que para justificar la coincidencia basta con recordar el clima de colaboración que caracterizaba la llamada escuela de Calderón o, por otro lado, la actividad de los memoriones, es decir de los ‘piratas’ *ante litteram* de comedias que actuaban haciendo caso omiso de la propiedad intelectual. De todas formas, lo que me importa subrayar aquí es que existe esta posibilidad y que, por lo tanto, cualquier razonamiento que de por sentado que el au-

⁶ *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXIX, núm. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 418.

⁸ *Ibid.*, pp. 424-425.

tor de la primera jornada de *Yerros de Naturaleza* sea el mismo que el de la segunda jornada de *El monstruo de la Fortuna* apoya en un aserto su-brepticio. Para apuntalar su opinión, Coenen invoca el estilo empleado en ambas comedias con “sus característicos clímax marcados por esticomitia o versos compartidos; sus tiradas de versos terminados en apartes exclamativos; sus series de versos anafóricos y paralelísticos, de los que cabe citar, en ambos textos, el gusto por los que empiezan por ‘ya’”⁹. Esta argumentación, perfeccionada gracias a cuatro citas que corroboran la idea, sorprende mucho al lector, ya que tres páginas atrás el estudioso dictaminaba que los estilemas, que yo alegaba como prueba de lo razonable de la atribución a Montalbán de la II jornada de *El monstruo*, podían considerarse característicos de muchos otros dramaturgos barrocos, y que por lo tanto “hacen falta pruebas más contundentes para que se pueda construir una demostración sólida de la autoría de la segunda jornada”¹⁰. Si ésto es verdad – es indudable que cierto aire de época uniformaba el estilo y que, por lo menos, tales argumentaciones pueden funcionar más bien como ratificación de algo ya sentado –, entonces debemos aplicar el mismo criterio también a la opinión coeniana de que el autor de la primera jornada de *Yerros de Naturaleza* sea el mismo que el de la segunda jornada de *El monstruo de la Fortuna*. Es cierto que los rasgos estilísticos mencionados no constituyen elementos privativos del supuesto único autor de los textos mencionados – que Coenen identifica con Coello –, ya que otros poetas dramáticos de la época los empleaban frecuentemente. Con ejemplos de versos compartidos, apartes exclamativos, así como de paralelismos sacados de textos teatrales auriseculares se podrían llenar centenares de páginas, de modo que me parece más significativo mostrar algún ejemplo de versos esticomíticos, aunque éstos tampoco pueden considerarse raros en la tradición literaria hispánica. Para mayor eficacia de mi discurso, utilizo los textos del mismo Juan Pérez de Montalbán: el primero pertenece a la comedia palatina *Cumplir con su obligación*, donde encontramos el siguiente diálogo entre los dos criados Mendoza y Leonida:

⁹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁰ *Ibid.*, p. 422.

LEONIDA	Ver, sentir y desear.
MENDOZA	No dices conglutinar.
LEONIDA	Eso imposible ha de ser.
MENDOZA	La ocasión es cosa grande.
LEONIDA	Tiene mi señora honor.
MENDOZA	¿Qué importa donde hay amor?
LEONIDA	No hayas miedo que se ablande.
MENDOZA	¿Y si mi amo porfía?
LEONIDA	Resistirase enojada. ¹¹

El segundo es extraído de *Lo que son juicios del cielo*, en que una larga serie de versos esticomílicos se ve interrumpida por un dístico con encabalgamiento:

INÉS	Lo que me dieron llevé.
DUQUE	Ángela, en vano porfías.
ÁNGELA	Soy mujer, y tengo amor.
DUQUE	Yo soy hombre, y tengo envidia.
ÁNGELA	Yo te quiero, y me aborreces.
DUQUE	Yo quiero, y también me olvidan.
ÁNGELA	Remedios tiene el amor.
DUQUE	¿Qué remedio, si me quitan esperanza, vida y gusto?
ÁNGELA	Procurar cobrar la vida.
DUQUE	Soy de nieve para ti.
ÁNGELA	El sol podrá derretirla.
DUQUE	Soy pedernal escabroso.
ÁNGELA	Lumbre dará si le pican.
DUQUE	Soy diamante en la firmeza.
ÁNGELA	Otro labrarle podría.
DUQUE	Soy mar furioso y soberbio.
ÁNGELA	Tal vez el mar se apacigua.
DUQUE	Soy caballo desbocado.
ÁNGELA	Tal vez domado se humilla ¹² .

¹¹ *Cumplir con su obligación*, edición crítica a cargo de Katerina Vaiopoulos, en *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, Primer tomo de comedias, vol. 1.1, Edition Reichenberger, Kassel 2013, vv. 1626-1634, p. 240.

¹² *Lo que son juicios del cielo*, edición crítica a cargo de Daniele Crivellari, en *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, Primer tomo de comedias, vol. 1.1, Edition Reichenberger, Kassel 2013, vv. 857-876, pp. 348-349.

Se podrían añadir otros ejemplos, pero creo que ya queda demostrado que el uso de la esticomitia no es exclusivo de Coello, sino que se encuentra también en las obras de otros dramaturgos, como las del madrileño biógrafo de Lope de Vega. Análogamente el uso de los versos anafóricos que empiezan por “ya”, que señala Coenen, se encuentra también en el ejemplo que traigo a continuación, sacado otra vez de *Lo que son juicios del cielo*, en que la dama Leonor le cuenta a su criada el estado de confusión que está experimentando:

LEONOR Ya turbada no acierto a dar un paso,
ya el corazón con el dolor se ahoga,
ya no caben las penas en el vaso,
ya la piedad por el amor aboga,
ya me pone la soga a la garganta
y el verdugo dolor tira la soga;
ya el corazón tristes endechas canta,
ya se deshace en lágrimas severo
y sangre vierte, viendo sangre tanta;
ya me olvido de mí, ya desespero,
ya lloro, aunque murmure mi marido,
ya doy voces al cielo, ya me muero.¹³

Más adelante, para cerciorar su hipótesis, Coenen apela también al estudio de Daniel Rogers quien, sin descartar definitivamente la posibilidad opuesta, afirma que “parece más probable que los versos de *El monstruo de la fortuna* sean posteriores a los de *Yerros de naturaleza*”¹⁴. El profesor norteamericano forma este juicio a partir de dos indicios: el primero estriba en una redondilla imperfecta de *El monstruo de la fortuna*, que se explicaría por un descuido de Montalbán al tratar de introducir versos nuevos en la versificación original; el segundo en un hemistiquio en particular que contiene la respuesta “Es ambición” (v. 994), que según Rogers le correspondería mejor a Matilde, protagonista de *Yerros*, que a la reina Juana de *El monstruo*. Coenen expresa algún excep-

¹³ *Ibid.*, vv. 1844-1855, pp. 383-384.

¹⁴ *Dos notas sobre Yerros de naturaleza y Aciertos de la fortuna*, en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse Editions Canada 1989, p. 368.

REINA		Mi suerte.
FELIPA	¿Qué causa en ti?	
REINA		Una pasión.
FELIPA	¿Es amor?	
REINA		Es ambición.
FELIPA	¿Gustas de algo?	
REINA		De la muerte.
FELIPA	Divierte tu mal.	
REINA		Ya pruebo.
FELIPA	Consuélate.	
REINA		Será ocioso.
FELIPA	¿Qué te falta?	
REINA		Tengo esposo.
FELIPA	Habla claro.	
REINA		No me atrevo ¹⁸ .

Este diálogo representa uno de los momentos cruciales en la acción de la obra en que la reina Juana empieza a sondear la lealtad de su privada; por este motivo se limita a aludir a su ambición sin explayarse demasiado. Desde un punto de vista propiamente dramático, además, estamos en un momento de clímax emotivo, y no en un momento narrativo; pero en la escena final de esta II jornada, en cuanto se presente la ocasión propicia, la reina le ilustrará lo sofocante de su relación con Andrés, persuadiéndola con astucia para que se ofrezca a matar el odiado esposo.

En mi mencionado ensayo, añadía que otro verso me parecía más apropiado para la reina angevina que para la polaca: se trata del verso 1025 – o más bien la segunda división métrica del verso 1025 –, “Ayudarme es su interés”, que la reina pronuncia en un aparte. Juana sabe muy bien que la fortuna de Felipa depende de la suya y que, por lo tanto, es interés de la privada defender el cetro y la vida (amenazada por Andrés) de su reina. No se puede decir lo mismo de Filipo, cuya relación de privanza con la soberana es muy ambigua y complicada por ser él esposo de Clorilene, hija del rey Manfredo y prima de Matilde. Clorilene fue excluida del trono por efecto de la ley sálica, que ahora impide a Matilde reinar en lugar de su hermano Polidoro. A pesar de ello,

¹⁸ Véanse los vv. 988-999.

Filipo es honesto y leal al rey, porque es un defensor del poder monárquico. Estas consideraciones nos indican que no es en absoluto interés del privado ayudar a Matilde. Transcribo aquí los dos textos para mayor comprensión del lector:

Yerros de Naturaleza y Aciertos de la Fortuna

FILIPO	Mucho previene la Infanta.
MATILDE	Mucho de Filipo fío.
FILIPO	Mas suyo soy.
MATILDE	Mas si es mío...
FILIPO	¿Qué recelo?
MATILDE	...¿qué me espanta?
FILIPO	Servirla en todo es mi intento.
MATILDE	Ayudarme es su interés.
FILIPO	¿Qué dudo?
MATILDE	... ¿Qué dudo, pues?
FILIPO	Solo estoy. ¹⁹

El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles. Felipa de Catanea

FELIPA	Ya temo prevención tanta.
REINA	Mucho a su fe mi amor fía.
FELIPA	Mas suya soy.
REINA	Mas, si es mía.
FELIPA	¿Qué recelo?
REINA	¿Qué me espanta?
FELIPA	Servirla mi riesgo intenta.
REINA	Ayudarme es su interés.
FELIPA	¿Qué dudo?
REINA	¿Qué dudo, pues?
FELIPA	Sola estoy. ²⁰

Esta última frase también se ajusta más a la catanesa que al consejero de la reina polaca. La primera, aunque haya medrado – o tal vez por ello –, no puede contar con ningún apoyo en la Corte de Nápoles, con

¹⁹ Cito a partir del manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14778), pero modernizo la ortografía y la puntuación.

²⁰ Son los versos 1020-1027.

la excepción del de la reina; siendo una ex-lavandera, mujer humilde y extranjera, elevada rápidamente a la posición de Duquesa de Amalfi, no es difícil imaginar que provoque la aversión y el recelo de los demás cortesanos. Filipo, en cambio, tiene su esposa y su familia y, siendo primer ministro desde hace mucho tiempo, es respaldado por relaciones de larga duración.

Volviendo al ensayo de Coenen, él señala otro *locus criticus*, a saber el verso “Si yo, que a tus pies llegué...” (v. 987) pronunciado por Filipa y dirigido a Juana en *El monstruo*, que define “una solución bastante torpe y forzada”²¹ para sustituir – dando por sentado que *El monstruo* sea posterior a *Yerros* – el verso “Si yo, porque te crié” pronunciado por Filipo y dirigido a Matilde. En este caso también discrepo de la observación del estudioso, en cuanto la frase contiene un elemento de coherencia textual: las comedias escritas en colaboración suelen presentar unos hilos conductores que desempeñan la función de cohesionar el texto, cuya unidad es amenazada por la autoría compartida. En *El monstruo*, por ejemplo, encontramos el motivo del *alter ego*, es decir las referencias repetidas al hecho de que Felipa ha llegado a ser en Nápoles otra reina, introducido por Calderón al final del primer acto y expresado muchas veces en el segundo (el de Montalbán, o de Coello según afirma Coenen). Igualmente encontramos expresiones o frases como “No has de lograr / tan altivos pensamientos”, que la ex-lavandera utiliza cuatro veces en la primera jornada, como para amonestarse a sí misma y a sus propias pretensiones; en el último acto Zorrilla vuelve a utilizarla cumpliendo con el doble propósito de dotar al texto de unidad y de recordar al público los orígenes humildes de la protagonista de la obra. Es evidente que los tres autores se esmeraron en crear elementos de continuidad y coherencia entre las jornadas y que se esforzaron también por cuidar la unidad interior o psicológica de los personajes, rasgo que caracteriza la escuela calderoniana diferenciándola de la comedia lopesca. También Ann McKenzie subraya la importancia de “este método escrupuloso de dividir y ordenar su trabajo colectivo de redacción”²² de los dramaturgos calderonianos, mientras Franco Meregalli señala que “gli

²¹ Coenen, *art. cit.*, p. 426.

²² *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press 1993, p. 35.

autori che collaboravano dovevano essere coscienti del pericolo dell'eterogeneità ed appunto per questo preoccupati della coerenza tra le parti"²³. No olvidemos, además, que Felipa es la protagonista de *El monstruo*, y por lo tanto sus palabras merecían especial atención, mientras que Filipo es un personaje secundario en *Yerros*... De todas formas, el verso "Si yo, que a tus pies llegué..." no resulta forzado, puesto que por un lado vehicula una idea de acatamiento de la favorita a su reina (frecuentemente expresada en la obra, no sólo por Felipa), por otro lado es una explícita referencia a una acción que se ha realizado ante los ojos del público: me refiero a la escena final del acto calderoniano, en que la lavandera Felipa cae herida a los pies de la reina – como descrito en la acotación – tras haber intentado infructuosamente defender la ciudad de Nápoles frente al ejército de Andrés de Hungría:

Sale Felipa, cayendo a los pies de la reina

FELIPA	¡Jesús mil veces!
REINA	¿Qué es aquesto?
FELIPA	Una infelice que oy agradecida muere al cielo, porque la dio ocasión para que hiciese su fama en el mundo eterna.
REINA	No en vano a mis brazos vienes a morir, ¿cómo te llamas?
FELIPA	Felipa.
REINA	¿De dónde eres?
FELIPA	De Catania.
REINA	¿Fuiste tú la que mi casa defiendes?
FELIPA	Sí, señora.
REINA	¡Ilustre sangre sin duda ninguna tienes!
FELIPA	Si no lo fue, lo será, pues a tus ojos se vierte ²⁴ .

²³ Franco Meregalli, *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles* en Giovanni Battista De Cesare (ed.), *La festa teatrale ispanica*, Atti del convegno di Studi, Napoli, 1-3 dicembre 1994, Istituto Universitario Orientale 1995, p. 187.

²⁴ Son los versos A+845-859.

Por lo tanto el verso “Si yo, que a tus pies llegué...” representa una de esas referencias intratextuales que vertebran el texto en tanto que testimonian la labor concertada de los dramaturgos, a la que aludía antes.

Por último, señalo rápidamente – por miedo a fastidiar demasiado al lector – que Coenen llama la atención sobre otro verso, “¿Qué me espanto”, presente en la *editio princeps* de *El monstruo* (segundo hemistiquio del v. 1023) y convertido por los editores posteriores (yo incluida) en “¿Qué me espanta” por razones de rima. En su opinión constituye otra prueba de la anterioridad de *Yerros* respecto de *El monstruo* ya que “resulta plausible que se quedara sin cambiar al adaptar el texto de *Yerros*, donde sí es la lección correcta”²⁵; en realidad no se queda sin cambiar porque en la *princeps* (el testimonio más fiable de que dispongamos de momento) aparece una lección diferente, es decir “espanto” en lugar de “espanta”. Es sin duda un lugar crítico del texto, sin embargo un error de una única letra no me parece indicio suficiente para sacar conclusiones terminantes.

Todo lo expuesto hasta ahora me obliga a disentir con la afirmación del profesor holandés, según la cual “la comparación de los dos pasajes da bastante motivos para suponer que el de *El monstruo de la Fortuna* se construyó sobre el de *Yerros de Naturaleza*, y no a la inversa, por lo que habrá que fechar *El monstruo de la Fortuna* después de mayo de 1634”²⁶. De ello deriva que también el razonamiento sobre la enfermedad mental que afectó a Pérez de Montalbán a principios de 1635 pierda significado: Coenen utiliza este asunto para demostrar lo erróneo de la atribución al dramaturgo de la segunda jornada de *El monstruo*, manteniendo que en dicha condición no hubiera podido escribir. Aunque reconozca que la enfermedad de Montalbán se agrava a principios de 1637, el estudioso hace hincapié en que, después de 1635, su actividad teatral se reduce mucho puesto que, como señala Victor Dixon citando al mismo dramaturgo, le tienen “cansado las comedias”²⁷; sin embargo, leyendo

²⁵ Coenen, *art. cit.*, p. 426.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Coenen aquí parafrasea a Dixon, quien a su vez cita al mismo Montalbán. Véase *Un discípulo de Lope de Vega*, en “Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo”, número 7, 2013, p. 270.

con mayor atención el ensayo de Dixon, nos percatamos de que las palabras de Montalbán no resultan tan tajantes, pues que confiesa cierto desencanto con las comedias y que había tomado la escritura del florilegio *Para todos* como pretexto “para no escribirlas *por unos meses*”²⁸, lo cual nos indica que su labor teatral sufrió una breve pausa temporánea, pero no que se interrumpió definitivamente. Si dejó de escribir comedias por unos meses (¿cuántos? ¿tres, cuatro, cinco?), ésto quiere decir que siguió haciéndolo por otros tantos, o quizás más.

Se me conceda, por último, un comentario a la suposición de Coenen, según la cual “Coello tuvo un papel decisivo en el diseño del argumento”²⁹; es evidente que mi rechazo de la idea primaria trae como consecuencia también el de la idea corolaria. En la edición de *El monstruo...*, además, ilustré las razones para atribuir este papel a Calderón³⁰. La hipótesis coeniana procede de una comparación estructural y temática entre *El monstruo de la Fortuna* y *El Conde de Sex* de Coello; las coincidencias que encuentra entre las dos obras son indudables y merecerían un estudio por separado. Sin embargo, sorprende que éstas se refieren en particular a las terceras jornadas de ambas comedias. Coenen afirma que no duda que el autor de la tercera jornada de *El monstruo...* sea Francisco de Rojas Zorrilla³¹, pero ve “en su concepción global la mano de un Coello deseoso de repetir su mejor hallazgo”³², es decir el éxito de su comedia antes mencionada. Esto implica que el estudioso holandés conoce con toda seguridad las fechas de composición y estreno de ambas comedias (*El monstruo...* fue posiblemente escrita entre 1630 y 1633, y *El Conde...* muy probablemente en los mismos años, o quizás poco después) y al mismo tiempo que imagina que Zorrilla se deje guiar pasivamente por Coello en la construcción de la trama de su acto (¡habría sido más conveniente asignarle la III jornada de la obra!). Aparte de algunas consideraciones sobre las características zorrillianas de la jornada, no entiendo por qué el dramaturgo que coordina y dirige a los otros dos, debería ser Coello, es decir ni el maestro, ni el más experto, ni el

²⁸ *Ibidem*. La letra cursiva es mía.

²⁹ Coenen, *art. cit.*, p. 418.

³⁰ *Ed. cit.*, pp. 22-23.

³¹ Coenen, *art. cit.*, p. 431.

³² *Ibidem*.

más famoso, sino el más joven. Es verdad que en la llamada escuela calderoniana, como afirma Felipe Pedraza Jiménez, “no hubo [...] conciencia de discipulazgo”³³, pero me parece bastante raro que se atribuyera al más joven dramaturgo la responsabilidad de concebir el plan general de la obra. Más bien creo que estas coincidencias se pueden interpretar como el reflejo de un substrato cultural común que acaba formando una especie de repertorio de episodios, situaciones y caracteres, cuando no como el resultado de las estrechas relaciones entre los dramaturgos que pertenecían a una misma escuela.

Para concluir, la argumentación de Coenen es sin duda muy articulada y sugerente, además de comunicar un apreciable entusiasmo por arrojar una supuesta luz nueva sobre la cuestión. A pesar de ello, no me convence por las razones antes expuestas y también porque no se basa en el hallazgo de nuevos documentos o de algún testimonio hasta la fecha desconocido; en mi opinión, representa tan solo una de las posibles explicaciones al rompecabezas de las autorías tanto de *El monstruo de la Fortuna* como de *Yerros de Naturaleza y Aciertos de la Fortuna*. Mi hipótesis es otra posible explicación, tal vez menos atrevida (empleo aquí el término en una acepción positiva), que sin embargo se fundamenta en elementos concretos de análisis microtextual. Por lo tanto, mientras no podamos gritar ¡eureka!, como Arquímedes de Siracusa, esto es mientras no se descubra un documento que desenmarañe y esclarezca el asunto, no encuentro razones suficientes para negar la habitual atribución de la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna* a Juan Pérez de Montalbán y la de la primera de *Yerros de Naturaleza y Aciertos de la Fortuna* a Antonio Coello.

³³ Felipe Pedraza Jiménez, *Calderón. Vida y teatro*, Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 279.