

TRAS LA AUTORÍA DE *NO ESTÁ EL PELIGRO EN LA MUERTE*: ENTRE ROJAS ZORRILLA Y JERÓNIMO DE LA FUENTE¹

Alberto Gutiérrez Gil 

Universidad de Castilla-La Mancha

alberto.gutierrez@uclm.es

RESUMEN: El nombre de Rojas Zorrilla fue utilizado habitualmente por los editores de teatro del siglo XVII como un potente reclamo para autores y lectores. Es por ello por lo que los problemas autoriales relacionados con sus títulos son comunes y se hace necesario, por tanto, un estudio detallado de cada uno de ellos para ratificar su paternidad. Así ocurre con *No está el peligro en la muerte*, una comedia poco conocida de su corpus que coexiste con *Engañar con la verdad*, de Jerónimo de la Fuente, un texto prácticamente idéntico hasta la tercera jornada, donde presenta cambios textuales y argumentales más evidentes. La finalidad de nuestro artículo es, por tanto, dilucidar cuál sería el texto primigenio y cuál la copia a través del análisis del usus scribendi de los dramaturgos y los ya citados cambios, intentando fijar de manera definitiva la autoría de esta interesante comedia palatina de ambientación francesa.

PALABRAS CLAVE: Rojas Zorrilla, Jerónimo de la Fuente, *No está el peligro en la muerte*, *Engañar con la verdad*, autoría, apropiación.

TRACKING DOWN THE AUTHORSHIP OF *NO ESTÁ EL PELIGRO EN LA MUERTE*: BETWEEN ROJAS ZORRILLA AND JERÓNIMO DE LA FUENTE

ABSTRACT: Rojas Zorrilla's name was commonly used by 17th Century drama editors as a boosting call for both authors and readers. For this reason, authorship-related problems associated to his titles are common, and so, a detailed study of each of them becomes mandatory to reaffirm his authorship. This is the case of *No está el peligro en la muerte*, a

¹ Este trabajo se beneficia de mi vinculación al Grupo de Investigación de Teatro Clásico Español y el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación: "Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica", con el número de referencia PDI2020-117749GB-C21.



little-known comedy of Rojas' corpus which coexists with Engañar con la verdad, by Jerónimo de la Fuente, a practically identical text up to its third act, where the most evident plot and textual changes are included. The main aim of our essay is, thus, to clarify which one would be the original text and which one the copy by means of the analysis of the playwrights' usus scribendi and the previously mentioned changes, trying to figure out the authorship of this interesting French-atmosphere palatine comedy.

KEYWORDS: Rojas Zorrilla, Jerónimo de la Fuente, No está el peligro en la muerte, Engañar con la verdad, authorship, ownership.

SUR LA TRACE DE LA PATERNITÉ DE *NO ESTÁ EL PELIGRO EN LA MUERTE* : ENTRE ROJAS ZORRILLA ET JERÓNIMO DE LA FUENTE

RÉSUMÉ : Le nom de Rojas Zorrilla a été habituellement utilisé par les éditeurs de théâtre du XVII^e siècle comme une puissante réclame pour les auteurs et les lecteurs. De ce fait, les problèmes de paternité littéraire liés à ses œuvres sont récurrents ; c'est pour cela qu'il est nécessaire de mener une étude détaillée, dans le but de ratifier leur paternité. C'est notamment le cas de No está el peligro en la muerte : il s'agit d'une pièce peu connue de son corpus, qui coexiste avec Engañar con la verdad, de Jerónimo de la Fuente, un texte pratiquement identique à celui de Rojas Zorrilla jusqu'à la troisième journée, moment où il présente des changements textuels et fictionnels plus évidents. Le but de notre travail est donc d'identifier le texte original et la copie en examinant l'usus scribendi des dramaturges et les changements mentionnés ci-dessus, pour essayer d'établir définitivement la paternité de cette intéressante comédie palatine d'atmosphère française.

MOTS CLÉS : Rojas Zorrilla, Jerónimo de la Fuente, No está el peligro en la muerte, Engañar con la verdad, paternité littéraire, appropriation.

Recibido: 02/11/2022. Aceptado: 05/02/2023

Tras la invención de la imprenta las necesidades lectoras de la población crecieron a la vez que aumentaron las posibilidades de difusión de las obras gracias a su más rápida producción. Tanto es así que en tiempos de Felipe II las autoridades consideraron necesaria una legislación que controlara la publicación de títulos bajo la supervisión de entes responsables que vigilaran, sobre todo, la adhesión a los valores defendidos por la corona y el catolicismo. Es así como se promulga la *Pragmática* del

7 de septiembre de 1558, un claro antecedente de los actuales derechos de autor, por la cual se obligaba a que todos los títulos impresos recibieran una licencia del Consejo Real para su posterior impresión y difusión. El ejemplar revisado y sellado por la autoridad competente sería el único que podría ir a la imprenta y llegar a manos de los lectores (Ezquerria Revilla, 2014: 300-301).

Estos intentos de control de la producción literaria impresa, sin embargo, se vieron parcialmente dinamitados con el teatro del Siglo de Oro. A pesar de los esfuerzos de los censores y de gran parte de los editores, los textos dramáticos áureos fueron objeto de los más diversos juegos de piratería dirigidos a aumentar sus posibilidades de venta y, dado su carácter espectacular, su representación en los corrales. Como veremos más adelante, Rojas Zorrilla fue uno de los autores que más sufrió los embates del fraude, en muchas ocasiones a su favor, y *No está el peligro en la muerte* es un claro ejemplo de ello. Su edición nos hizo enfrentarnos con un caso bibliográfico curioso: el texto coexiste con otro prácticamente idéntico en la primera y segunda jornadas y que lleva por título *Engañar con la verdad*, cuyo autor es Jerónimo de la Fuente.

1. *No está el peligro en la muerte y Engañar con la verdad*

No está el peligro en la muerte se ha conservado en una única suelta conocida. González Cañal, Cerezo y Vega (2007: 274), en su *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, nos presentan de manera sucinta los rastros que, desde su escritura, ha dejado esta pieza. No fue jamás citada en los catálogos tradicionales de Fajardo (1716), Medel (1735) o en posteriores obras de referencia del teatro de Rojas como las de Cotarelo (*Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, 1911) o MacCurdy (*Francisco de Rojas Zorrilla; bibliografía crítica*, 1965). No sería hasta 1987 cuando un ejemplar datable en el siglo XVII salió de entre las estanterías de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Por su parte, *Engañar con la verdad*² comienza su andadura en 1653, cuando fue publicada en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*. A partir de ahí fue sistemáticamente recogida en diversos catálogos bibliográficos, como el de Fajardo (que señala dos copias, una suelta impresa en Valencia y otra conservada en la casa de los herederos de Gabriel de León), La Barrera (1860), etc. En la

² Como nos recuerda Héctor Urzáiz en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (2002: 328), en un catálogo manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo se cita bajo el título *Engañar amando*.

actualidad conservamos dos testimonios, uno de ellos en la Biblioteca Nacional de España (el de la *Parte tercera de comedias*) y otro en los fondos de la British Library de Londres.

No tenemos muchos datos del éxito que ambas piezas tuvieron en los escenarios. *No está el peligro en la muerte* figuraba sin nombre de autor en el repertorio de comedias con las que trabajó el autor Manuel Vallejo, cuya compañía representó en Valencia entre 1632 y 1634 (Esquerdo Sivera, 1979: 232; Sarrió Rubio, 2001: 232). Por su parte, no tenemos noticia de ninguna representación de *Engañar con la verdad*, aunque sí de *Engañar sin engañar* (CATCOM). El autor de comedias Tomás Fernández firmó en 1637 un poder por el que impediría que otros autores representaran en Sevilla y entre las piezas listadas en dicho documento aparecía *Engañar sin engañar*. Sánchez Arjona sospecha que detrás de este título estaría o bien la obra de Jerónimo de la Fuente, o bien otra pieza lopesca de título similar: “¿Será la que escribió Jerónimo de la Fuente con el título *Engañar con la verdad*? También Lope escribió otra intitulada *Engaño en la verdad*” (Sánchez Arjona, 1898: 311).

Como vemos, en este caso aparece un tercer posible padre del texto: Lope de Vega. De su *Engaño en la verdad* se conservan dos testimonios en la Biblioteca Nacional de España y ninguno de ellos tiene relación alguna con el texto que nos ocupa: el primero de ellos es una impresa suelta en el siglo XVII (también en copia manuscrita con signatura 15443) y que Lope citó en su *Peregrino* en 1603; el segundo, con signatura 15367, data de 1614. Sin embargo, su relación con nuestra pieza vendría por otro camino, y nos lleva al *Cançoner del baró de Claret*, una compilación manuscrita del siglo XVII que se atesora en la Biblioteca de Catalunya con signatura ms. 2222. En este curioso cancionero aparece un fragmento de la comedia *Engaño con la verdad* que se corresponde letra por letra con los versos 298-332 de *Engañar con la verdad* de Jerónimo de la Fuente. Según Durán (2006: 357), este segmento recogido en la antología pertenecería a Lope de Vega, una afirmación que únicamente se fundamenta en el hecho de que los versos, citados sin nombre de autor, se encuentran insertos entre algunos extractos de *La discreta enamorada*, esta sí de Lope. La pista que puede aclarar este misterio, en nuestra opinión, nos la da la *Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna (MCEM)*: una de las canteras literarias de las que se copiaron los textos para el cancionero de Claret fue la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, publicada en 1653, en la que se imprimen correlativamente la pieza de Jerónimo de la Fuente y *La discreta enamorada* de Lope. Así, no parece descabellado pensar que el copista tomara el

ejemplo de *Engañar con la verdad* y lo entremezclara con los de Lope sin señalar por descuido su verdadera autoría. Ante las pruebas presentadas, por tanto, descartamos en la lid la paternidad lopesca.

Excluido Lope de Vega del tablero de juego, centrémonos ahora en Jerónimo de la Fuente y Francisco de Rojas Zorrilla, los dos literatos cuya autoría parece más firme. Veamos cuáles son las circunstancias vitales y profesionales que pueden hacernos entender la raíz de nuestro problema para, posteriormente, analizar ambas piezas.

Jerónimo de la Fuente, natural de Mandayona, municipio de la provincia de Guadalajara, fue un insigne farmacéutico del XVII (Diges y Sagredo, 1889: 135); de hecho, es el autor del más célebre tratado de farmacia español de dicho siglo: el *Tyrocinio Pharmacoepo methodo medico y chimico*, publicado en 1660 (Sanchís González, 1984: 321-322). Después de ejercer su profesión en tierras murcianas, volvió a Madrid, donde pasó a ser boticario mayor del Hospital General y boticario de cámara en torno al año 1665.

Además de su carrera como boticario en la corte, Jerónimo de la Fuente sentía una fuerte inclinación por el cultivo de las letras. A pesar de su mínima producción, se granjeó los elogios de insignes dramaturgos como Lope de Vega o Pérez de Montalbán. De él dice Montalbán en su *Para todos* (1633):

Gerónimo de la Fuente las trabaja con mucho ingenio y arte, como se vio en la famosa de *Adán*, que se hizo en toda España con opinión de la mejor y que dio más dinero (recogido en José Prades, 1963: 307).

Por su parte, Lope de Vega le dedica los siguientes versos dentro de su *Laurel de Apolo*, de 1630:

Pero venid, Parnasides hermanas,
y adornar de un Jerónimo la frente,
que con tan claro ingenio y tan fecundo
pintó la infancia al mundo,
de nuestra vida, prólogo eminente.
Que de cuantas corona
Febo en la sacra fuente de Helicon,
ninguno se llamó más propiamente
el apellido de la misma Fuente.
Porque si a Persio por un libro solo
ciñe la frente de Laurel de Apolo,

quien describió el principio en dulce verso
 de todo el Universo,
 y por fuente primero se corona,
 bien merece ser fuente de Helicon.
 (Recogido en José Prades, 1963: 307)

Curiosamente, de Jerónimo de la Fuente solo han llegado hasta nuestros días, además de sus obras farmacéuticas, algunos poemas compuestos a propósito de las fiestas de beatificación de san Isidro (que recopiló Lope en 1620) y, posteriormente, de su canonización (1622), así como otros poemas sueltos compuestos, por ejemplo, en honor de san Ignacio y san Francisco Javier. En cuanto a su obra dramática, solo podemos citar *Adán o la creación del mundo*, de 1629, desconocida en la actualidad, pero, basándonos en los elogios de Montalbán, muy aplaudida en vida del autor; y *Engañar con la verdad*, aparecida en 1653.

Más consolidada es la carrera dramática de Rojas Zorrilla, con más de cuarenta comedias de atribución segura y un número alto de piezas de atribución no tan segura, aunque probable en muchos casos. Esto no exime al autor toledano de haber podido incurrir en un perverso juego de plagio o, en su defecto, a algún autor de comedias de utilizar su nombre, de tanto éxito en los escenarios, para asegurarse el lleno en el patio de comedias. González Cañal (2003: 1152) o Vega García-Luengos (2000: 57-58), grandes conocedores de Rojas Zorrilla y de los quehaceres bibliográficos en el siglo XVII, han rastreado la transmisión textual de numerosas piezas atribuidas falsamente a Rojas salidas de la imprenta sevillana, “sede de los más avispados piratas tipográficos”, como la apoda el profesor Vega, a partir de mediados de los años 30, utilizando el nombre de Rojas como atrayente cebo para los posibles compradores. El propio Rojas denuncia esta situación en la dedicatoria al lector de su *Segunda parte de comedias*, de 1645:

Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza, y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las gradas de la Trinidad y, entre otras comedias que vendían en ellas, era el título de una *Los desatinos de amor, de don Francisco de Rojas*. ¿No me bastan –dije– más desatinos, sino que con mi nombre bauticen los ajenos? (Rojas Zorrilla, 2011: 21).

La labor actual de los estudiosos de Rojas es discernir entre la veracidad o no de ciertas atribuciones establecidas a lo largo de los siglos y que difuminan los límites

del corpus dramático del nuestro dramaturgo. Algunas de estas investigaciones han ampliado el listado de atribuciones seguras con comedias como *Más vale maña que fuerza* (Vega García-Luengos, 2000) o *La esmeralda de amor* (Vega García-Luengos, 2008a); sin embargo, otras han eliminado interesantes piezas como *Del rey abajo, ninguno* (Vega García-Luengos, 2008b), históricamente uno de los bastiones en la producción del toledano, o *La confusión de fortuna* (Gutiérrez Gil, en prensa), comedia palatina métricamente muy alejada de la inercia rojiana.

No está el peligro en la muerte y, consecuentemente, *Engañar con la verdad*, se adscriben al género palatino, caracterizado por un distanciamiento espacial y/o temporal de la acción con respecto a la contemporaneidad del espectador (en este caso nos situamos en Nápoles a principios del siglo XVI, coincidiendo con el desarrollo de la Guerra de la Liga Santa); la pertenencia de los personajes, por un lado, al estamento noble (realeza, aristocracia), por otro, a un escalafón social inferior; los espacios de la acción localizados en palacios y sus alrededores y el predominio de temas amorosos y de poder.

En ellas nos tropezamos con las desventuras amorosas del rey Leopoldo de Nápoles y María, duquesa de Urbino, y con un tema de candente actualidad entre las casas reales de la época: los matrimonios concertados. Tras los esfuerzos realizados por Carlos, mano derecha del rey, en los conflictos bélicos en los que Nápoles estaba inmersa, se concertan los desposorios de Leopoldo con María, asentándose los pilares de lo que sería un nuevo y poderoso Estado. El impedimento que encuentra esta beneficiosa unión matrimonial se llama Isabela, amada de Carlos. El monarca, que encarna la figura del rey-joven –gobernado de sus pasiones o, más bien, desgobernado por la acción perturbadora de estas– está enamorado de ella, lo que le supone un fuerte conflicto sentimental. A lo largo de toda la pieza, el argumento nos conduce por los caminos de las pasiones de estos protagonistas: una duquesa que, desconfiando de las intenciones de Leopoldo, se disfraza de criada para observarlo más de cerca; un rey que lucha consigo mismo para no contaminar sus decisiones gubernamentales de evidentes desajustes sentimentales; un caballero, Carlos, que se ve bamboleado entre los celos de su esposa y las intenciones de su monarca por conquistarla a toda costa; y una Isabela que desconfía de su marido y, a la vez, intenta protegerse de las malas intenciones de Leopoldo.

Con un argumento tan interesante, ambos autores construyen su ficción, con ciertas variaciones que iremos analizando a continuación. La metodología a seguir, debido a que no conservamos la otra comedia conocida de Jerónimo de la Fuente, es

partir del *usus scribendi* de Rojas para intentar establecer posibles lazos entre *No está el peligro en la muerte* con sus composiciones, para, a continuación, ratificar estas intuiciones a través del análisis de cambios textuales y argumentales que puedan darnos alguna pista de cuál fue la composición primigenia.

2. Análisis de los elementos textuales

2.1. Usus scribendi: métrica y vocabulario

Como es ampliamente conocido, la métrica es uno de los indicadores más claros de la adscripción de una obra al corpus dramático de un escritor. Tenemos un ejemplo paradigmático de su uso en los trabajos de Morley y Bruerton, en los que aplicaron los resultados de un recuento estadístico de las formas estróficas utilizadas por Lope en sus comedias auténticas en aquellas de atribución dudosa para verificar su autoría y, posteriormente, datarlas en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1968); o, en los del ya citado Morley (“Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto” [1918]), para discernir entre la originalidad o el plagio y la refundición en algunas comedias de Alarcón y Moreto.

Si nos fijamos en la siguiente tabla, podemos ver los porcentajes generales obtenidos a partir de un estudio métrico de más de una treintena de piezas de Rojas, confrontados con los resultados del análisis estrófico en *No está el peligro en la muerte*. Una de las señas identificativas de Rojas es la predilección por el romance (presente en algunas comedias hasta en el 76% del texto, como en *Abrir el ojo*), seguido de la redondilla (con más de un 49%, por ejemplo, en *Obligados y ofendidos*). De ahí se produce un salto cuantitativo hacia formas como la décima, la silva de pareados o el soneto, mucho menos presentes. Como podemos comprobar, *No está el peligro en la muerte* se acerca bastante a esta inercia métrica, sumando casi un 86% del total entre romances y redondillas.

Metros	<i>No está el peligro...</i>	Media de 33 comedias
Redondilla	50.38 %	24.8%
Romance	35.58 %	59 %
Décima	7.21 %	3.6 %
Silva de pareados	3.03 %	9.4 %
Octava real	2.60 %	0.34 %
Soneto	1.01 %	1 %
Silva	0.19 %	0.05 %

Cuando nos fijamos en la métrica de *Engañar con la verdad*, vemos que ocurre algo muy curioso. Mientras su texto coincide con el de Rojas la métrica se mantiene intacta; la variación se produce a la hora de introducir nuevos fragmentos o modificar los ya existentes, momento en que la métrica cambia y hace más evidentes los cortes y remiendos realizados por Jerónimo de la Fuente.

El caso más flagrante nos lo encontramos en el último cuadro de la segunda jornada. Es la primera ocasión en la que el autor guadalajareño transforma totalmente el texto de Rojas, aunque manteniendo el mismo camino argumental. Irrumpiendo en la supremacía abrumadora de la redondilla y el romance, hacen su aparición 154 versos escritos bajo la forma métrica del romancillo, variante del romance presentada en versos hexasílabos con rima asonante en los pares y que es utilizado, según las leyes del arte teatral lopesco, para que el personaje descubra su mundo interior a los espectadores. En ellos cambia totalmente el ritmo del verso seguido a lo largo de la comedia, su fluidez y la vivacidad del discurso de los personajes, que parece diluirse en palabras vacías de significado y que, como ocurre en un palimpsesto, nos dejan entrever al original de Rojas. Más significativa es esta interrupción de la corriente métrica cuando comprobamos que la forma no es utilizada en ninguna de las comedias del toledano, como tampoco lo es en las composiciones poéticas conservadas del guadalajareño.

Además de la métrica, el uso reiterado de cierto vocabulario o ciertas expresiones puede guiarnos en la identificación de textos pertenecientes a la pluma del mismo autor, convirtiéndose en marcas idiosincrásicas de su escritura, no porque no aparezcan en otros autores, sino porque lo hacen asiduamente o con una intencionalidad específica en sus creaciones.

Algunos de estos indicadores nos fueron proporcionados por el profesor Vega en su interesante artículo dedicado a confirmar la atribución de la comedia palatina *Más vale maña que fuerza* a Rojas Zorrilla (2000: 80-83). Así lo vemos, por ejemplo, en la contraposición “hermano” o “amigo” *versus* “cuñado” o, en su caso, la utilización con un sentido negativo o jocoso del término “cuñado”, presente en *Entre bobos anda el juego*, *No hay amigo para amigo*, *Obligados y ofendidos*, *Sin honra no hay amistad* o *Más vale maña que fuerza*, y, cómo no, en la comedia que nos ocupa:

Porque no hay locura
que más digna de castigo
sea como dar poder

para casarse un marido,
 pues ya si el tal poder trae
 un suegro, un cuñado, un tío,
 y llega a darle la mano
 a la triste que ha tres siglos
 que aguarda un novio de azúcar,
 pienso que quedan corridos
 allí, no solo la dama,
 sino el cura y los testigos.
 (Rojas Zorrilla, 2021, pp. 165-166, vv. 257-268)

Reiterada es en Rojas también la utilización tópica de determinados animales o seres mitológicos asociados a actitudes vituperables de los amantes. En nuestro caso, podemos destacar el uso de “sirena” como símil de la amada que, con bellas palabras, embauca al amante. Este recurso lo encontramos en *Primero es la honra que el gusto*, *Morir pensando matar* o *Más vale maña que fuerza*, entre otras. Así lo vemos también en *No está el peligro en la muerte*:

Sirena cuyas palabras
 disfrazan mortal veneno,
 que con voces engañosas
 dulcemente hiere el pecho;
 (Rojas Zorrilla, 2021, pp. 204-205, vv. 1182-1185)

Asimismo, es recurrente en Rojas el sintagma preposicional «sin mí» que nos emplaza al conocido estribillo manriqueño “Sin Dios y sin vos y mí”, presente a través de diferentes variantes en obras como *La traición busca el castigo*, *Primero es la honra que el gusto*, *El médico de su amor* y que, de nuevo, aparece en nuestra comedia (Rojas Zorrilla, 2021, p. 224, v. 1737 y p. 261, v. 2705).

Cerramos este recorrido léxico haciendo referencia al refrán “hacer (o echar) la cuenta sin la huésped”, frase propia del estilo jocoso. En numerosas obras de Rojas los personajes recurren a este refrán para explicar una situación dada en escena, tal como vemos en *No intente el que no es dichoso* (“y pudiera / la cuenta sin la ventera / salir con algún remiendo”, [Rojas Zorrilla, 2021, p. 503, vv. 1760-1762]), *El médico de su amor* («Haces la cuenta sin mí / y yo contento no estoy», [Rojas Zorrilla, s.a.: 10v]), o el texto que nos ocupa: «Eso es hacer / sin la huésped la cuenta» (Rojas Zorrilla, 2021, p. 202, vv. 1115-1116).

2.2. Cambios textuales

Una vez rastreados todos elementos métricos y léxicos que, de alguna manera, ya apuntan a Rojas como autor de la ficción dramática, pasemos a analizar los cambios textuales que se producen en el proceso de copia o re-composición del texto. Estas variaciones se localizan fundamentalmente en la primera y segunda jornadas, pues en la tercera Jerónimo de la Fuente toma un sendero distinto en el desarrollo argumental y, por tanto, se ve obligado a rehacer casi por completo el texto.

Son numerosas las adiciones y extracciones de versos que lleva a cabo Jerónimo de la Fuente de la que creemos la primigenia obra de Rojas, y en el 90% de las ocasiones con resultados poco agraciados, ya sea por errores métricos, errores situacionales de los personajes o, simplemente, por una pérdida en el sentido o en la belleza de dichos fragmentos. Veamos algunos de los casos más significativos.

El primer gran corte textual lo encontramos al inicio de la primera jornada:

<i>No está el peligro en la muerte</i>	<i>Engañar con la verdad</i>
CARLOS. Pues aún es más mi cuidado, descanse el alma contigo, que lo que solo ella sabe aquí a tu lealtad fio: temo que el rey, aunque intenta casarse, tormento esquivo, ama en secreto.	CARLOS. Pues aún es más mi cuidado, descanse el alma contigo, que lo que solo ella sabe aquí a tu lealtad fio: Temo que el rey, aunque intenta casarse, tormento esquivo, ama en secreto <i>a Isabela</i> .
TOMÁS. Detente, tu pensamiento adivino. ¿Son desvelos de Isabela?	TOMÁS. Detente, tu pensamiento adivino, ¿son desvelos de Isabela?
CARLOS. Que el rey la adora he sabido, y siguiendo mis temores amor, que el daño ha previsto, usando aquí del poder que me dio el rey atrevido, me determiné a casarle.	CARLOS. Que el rey la adora he sabido, y siguiendo mis temores amor que el daño ha previsto, usando aquí del poder que me dio el rey atrevido, me determiné a casarle.
TOMÁS. ¡No es nada lo que me has dicho!	TOMÁS. ¡No es nada lo que me has dicho!
CARLOS. En la dilación, Tomás	CARLOS. En la dilación, Tomás

<p>hallo juntos dos peligros: el primero es perder a Isabela, por quien vivo. TOMÁS. ¿Y el segundo? CARLOS. Mi opinión tomar, pues si arrepentido no quiere colarse el rey... TOMÁS. ¡Tú has dado en lindo bajío! (Rojas Zorrilla, 2021, pp. 166-167, vv. 269-292)</p>	<p>hallo juntos dos peligros: el primero es perder a Isabela, por quien vivo. TOMÁS. ¿Y el segundo? CARLOS. Mi opinión tomar, pues si arrepentido no quiere colarse el rey... TOMÁS. ¡Tú has dado en lindo bajío! (Fuente Pierola, 1653: 42r)</p>
--	--

La desaparición de 22 versos, si bien no impide la comprensión del fragmento, sí empobrecen el efectismo y el dramatismo buscado en la escena y, sobre todo, diluye una de las ideas fundamentales para el desarrollo de la acción: Carlos ha concertado de manera rápida el casamiento entre el rey y la duquesa para evitar que este pretenda a Isabela, su amada.

Otro ejemplo que evidencia que hablamos de una copia descuidada lo hallamos en el verso 534:

<i>No está el peligro en la muerte</i>	<i>Engañar con la verdad</i>
<p>LEOPOLDO. No, que su honor me asegura que no la podré vencer, y puesto que no ha de ser mi esposa, será locura. Sirve en palacio a mi hermana, y <u>el vivir</u> dentro en palacio da en mi pecho más espacio a esta pasión inhumana. (Rojas Zorrilla, 2021, p. 178, vv. 531-536)</p>	<p>LEOPOLDO. No, que su honor me asegura que no la podré vencer, y puesto que no ha de ser mi esposa, será locura. Sirve en palacio a mi hermana, y <u>Elvira</u> dentro en palacio da en mi pecho más espacio a esta pasión inhumana. (Fuente Pierola, 1653: 43v)</p>

En él, Jerónimo de la Fuente hace una lectura errónea de «el vivir» y lo transforma en “Elvira” que, tanto en el contexto de la acción como en el textual, carece de sentido: está hablando de su amada, María de Urbino, por lo que la introducción de otro nombre radica en un error sin sentido en la historia, más aún cuando no hay

constancia a lo largo de la comedia de la existencia de ninguna dama o criada en palacio llamada Elvira.

A pesar de que eliminar o añadir acotaciones es una acción habitual en la transmisión textual de una comedia, bien por necesidades de las compañías, bien por correcciones varias, Jerónimo de la Fuente prescinde en esta segunda jornada de una acotación primordial para la comprensión del fragmento, además de que es fundamental para el sustento del sistema de celos que articula toda la acción:

<i>No está el peligro en la muerte</i>	<i>Engañar con la verdad</i>
<i>Dala el rey otra sortija.</i>	<i>Dala el rey otra sortija.</i>
LEOPOLDO. Esta podéis vos traer en mi nombre.	LEOPOLDO. Esta podéis vos traer en mi nombre.
TOMÁS. (¡Eso es hacer sin la huéspedada la cuenta!)	TOMÁS. (Eso es hacer sin la huéspedada la cuenta.)
CARLOS. Recibióla.	CARLOS. Recibióla.
TOMÁS. Óyeme, advierte...	TOMÁS. Óyeme, advierte...
CARLOS. Esta la ocasión ha sido porque hallé al rey divertido; Isabela le divierte.	CARLOS. Esta la ocasión ha sido porque hallé al rey divertido; Isabela le divierte.
ISABELA. Por vuestro lo estimaré.	ISABELA. Por vuestro lo estimaré.
TOMÁS. El trueque ha sido extremado. Señora, si te has burlado basta, di que me le dé.	TOMÁS. El <u>trueco</u> ha sido extremado. Señora, si te has burlado basta, di que me le dé.
(Rojas Zorrilla, 2021, pp. 201-202, vv. 1114-1124)	(Fuente Pierola, 1653: 47v)

El intercambio de sortijas que se plantea en escena es el punto de arranque para la posterior manera de actuar de Carlos y, sin él, no podría entenderse por completo el devenir de los personajes. Se consolida esta teoría de la modificación descuidada si nos fijamos en que en el verso 1123 se hace referencia a dicho negocio mediante el sustantivo *trueque* (*trueco* en *Engañar con la verdad*) un juego escénico que, dada la ausencia de acotación en la comedia de Jerónimo de la Fuente, no habría sucedido.

2.3. *Cambios argumentales*

Señalados los principales cambios textuales, que siguen remando a favor de la hipótesis que apunta a una probable y verosímil autoría de Rojas, pasamos a identificar modificaciones argumentales que desvían en algunas ocasiones a los personajes de la posible construcción original del enredo, obviando incluso algún pilar fundamental que sostiene la trama de manera sólida.

Como ya indicábamos anteriormente, Jerónimo de la Fuente no se libera del andamiaje que le proporciona la obra del dramaturgo toledano hasta la tercera jornada. En las otras dos ha realizado tímidas incursiones y modificaciones en el texto; sin embargo, es en la tercera jornada cuando se aparta del original para crear algo relativamente nuevo. Durante los primeros trescientos versos, de la Fuente se adhiere a la creación de Rojas, que se conserva como un esqueleto que sufre un sinfín de interrupciones y supresiones, y es a partir de ahí cuando el original desaparece por completo para dejar paso a algo nuevo y no necesariamente mejor.

Uno de los cambios fundamentales con el que nos topamos tiene que ver con la situación de Carlos ante el rey, su señor. En los versos 2050 y siguientes Leopoldo confesaba a su privado, Roberto, los planes que tiene para Carlos, que es el único obstáculo que le impide llegar abiertamente a Isabela. Para intentar alejarle de ella decide mandarle a la guerra con la esperanza de que muera en combate (aquí vemos una clara reminiscencia con el episodio bíblico protagonizado por David, rey de Israel, el soldado Urías y su esposa Betsabé: al igual que Leopoldo, el mandatario despeja el camino hacia la amada mandando a su esposo a la guerra). Curiosamente, Jerónimo de la Fuente elimina de raíz uno de los móviles de la acción, de hecho, el pilar que sostiene las pasiones de los protagonistas hasta el final.

¿Qué tiene como resultado este desvío argumental? Pues repercute de manera patente en el dramatismo y la intensidad de la historia:

<i>No está el peligro en la muerte</i>	<i>Engañar con la verdad</i>
ISABELA. (¡Qué escucho, cielos; no espera mi vida ya alegre día! Traza del rey viene a ser, que fundado en su poder pretende, ¡ay desdicha mía!, mi muerte así apresurar.)	ISABELA. No hay más gusto, esposo, en mí que el tuyo; siempre le adora el alma, y de suerte siento verte sin él, que comprara, si con mi vida se hallara, todo su gusto y contento.

CARLOS. ¿No me respondes, señora?	CARLOS. Mis disgustos, Isabela,
ISABELA. Si el alma, Carlos, te adora y te escucha este pesar, ¿qué te puedo responder?	nacen de no ver casado al rey. ¡Ay, que otro cuidado es el que al alma desvela!
CARLOS. Qué pena, forzoso es ir, fuerza es partir a morir, fuerza es dejarte de ver.	ISABELA. El rey, pues también lo está, no dilatará el casarse.
ISABELA. Y fuerza también será, pues que soy tan desdichada, que en tu estado retirada viva yo; en palacio ya vivir no quiero sin ti.	CARLOS. Mientras a determinarse no llega pena me da.
CARLOS. Nada mi pena consuela. Dices muy bien, Isabela, mejor estarás allí.	ISABELA. Tu pena siento, señor. TOMÁS. (¡Gran desdicha estoy temiendo!) CARLOS. Vete con Dios. ISABELA. Si te ofendo iré a llorar mi dolor.
(Rojas Zorrilla, 2021, pp. 236-237, vv. 2050-2070)	(Fuente Pierola, 1653: 54r)

Mientras que en *No está el peligro en la muerte* los jóvenes luchan ante la situación injusta en la que el rey tirano les ha situado y que puede tener como resultado la muerte final del caballero, en *Engañar con la verdad* dicha angustia de los amantes deriva de la imposibilidad del rey por contraer matrimonio.

Otro de los momentos clave que desarma el boticario guadalajareño es la escena del sueño fingido de Isabela³. Francisco Florit hizo un interesante análisis de este recurso en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (2000: 77 y 2001) como una escena de recurrente aparición en el género palatino, sobre todo como vía de comunicación entre dos amantes de escalas sociales distintas que no disponen de un canal más directo para la transmisión de sentimientos o, como en el caso que nos ocupa, como artificio para advertir a uno de los amantes un peligro derivado de las pasiones amorosas forjadas dentro de un triángulo amoroso. Una escena tan efectista como esta es transformada por Jerónimo de la Fuente en algo baladí y carente de tensión dramática: mientras que en el original servía como advertencia al caballero

³ Tal eventualidad es señalada por Rojas en una acotación que abre el discurso de Carlos: “Sale Carlos. Isabela finge que duerme en una silla” (Rojas, 2021, p. 246, v. 2293).

para que no partiese a la guerra, en la copia el sueño pasa a ser una artimaña vacía de significado, permaneciendo, únicamente, como recurso escenográfico.

Finalmente, se suprime uno de los momentos más interesantes en la comedia de Rojas y, con él, se ausenta uno de los personajes de los que tanto se ayudaba el dramaturgo para construir la ficción sentimental: la criada, llamada Flora. El rey, un ser déspota y enloquecido por su pasión amorosa, manda apresar a Isabela para llevarla a palacio, a riesgo de provocar la muerte de su marido si no consiente. La mano ejecutora sería Flora, criada de la propia dama. Las intenciones de esta se ven trastocadas ante la rebeldía de Isabela, que toma la daga que portaba la criada como advertencia y con ella misma le da muerte. La duquesa, que se encuentra con la comprometida escena, ayuda a la dama a esconder el cuerpo, manera de asegurarse el éxito de su empresa (vemos aquí otro de los sellos de Rojas: la unión de damas enfrentadas contra el poder y los engaños del género masculino, muy claro también en *Donde hay agravios no hay celos* o *Primero es la honra que el gusto*):

FLORA. Carlos, tu esposo, está preso.
Tú sabes que el rey te quiere,
lo demás es un enigma
pues este corto presente
es jeroglífico triste
aunque fácil de entenderse.

ISABELA. Muestra a ver, una corona
y un desnudo acero es este.

FLORA. Esto mandó el rey, señora,
que yo en su nombre te diese
advirtiéndote que la daga,
si ingrata correspondieras
a su amor, es para Carlos.

ISABELA. No es sino para romperte,
villana, el pecho con ella. *Dale con la daga.*

FLORA. ¡Mira, muerta soy! ¡Valedme,
cielos! *Cae a la parte de adentro.*

Sale la duquesa, que ha estado escuchando.
(Rojas Zorrilla, 2021, p. 252, vv. 2438-2454)

Este cuadro escénico cargado de dramatismo y que muestra la faceta más senequista y violenta del dramaturgo toledano se transforma en un juego absurdo entre

la duquesa y el rey y un intercambio de retratos y cartas falsas que pretenden desenmascarar las verdaderas intenciones del monarca y sus súbditos.

3. Conclusiones: la paternidad de Rojas Zorrilla

El estudio pormenorizado de *No está el peligro en la muerte y Engañar con la verdad* nos ha proporcionado numerosas pruebas empíricas que apoyan la tesis de la paternidad de Rojas Zorrilla: el recuento métrico, cuyos porcentajes demuestran que el texto sigue las líneas maestras de la producción del dramaturgo toledano; el uso de un léxico y una sintaxis que se acomoda al *usus scribendi* del autor; cambios textuales que señalan a una supremacía estilística de *No está el peligro en la muerte*; y, finalmente, variaciones argumentales que, en la mayoría de las ocasiones, deslucen la historia y quitan entidad dramática a los personajes.

Pues bien, para dotar de mayor fundamento a estas pruebas, hemos acudido a una de las herramientas que actualmente están aportando luz a las grandes incógnitas autoriales en el teatro áureo: la estilometría. Gracias a este instrumento digital, que se basa en parámetros relacionados con la frecuencia léxica, podemos establecer un lazo entre un título y un corpus determinado, adscribiendo la pieza en cuestión a la obra de un autor o ligándolo a otro. En el caso de *No está el peligro en la muerte* los resultados no son claros y, como nos indica Álvaro Cuéllar, investigador al que agradecemos los datos y el análisis de los mismos, la obra no presenta una relación clara con Rojas ni con otro dramaturgo, siendo *Engañar con la verdad* el texto obviamente más cercano, como podemos ver en la siguiente tabla (CETSO):

Posición	Obra	Distancia
1ª	FUENTE_EngañarConLaVerdad(Transk-IMPR)	0,407024
2ª	MIRA_LoQueNoEsCasarse	0,7524733
3ª	MONTALBAN_DespreciosEnQuienAma(Transk-IMPR)	0,7939744
4ª	LOPEdudosa_DoncellasDeSimancas	0,7980848
5ª	DIAMANTE_DichaPorElAgravio(Transk-IMPR)	0,8120522
6ª	MATOS_PocoAprovechanAvisos(Transk-IMPR)	0,8133433
7ª	GOMEZ-ACOSTA_PongaleNombreElDiscreto(Transk-MSS)	0,8158891
8ª	VALDES_ProdigiosDeAmor(Transk-IMPR)	0,8173659
9ª	BERMUDEZ_OlvidaParaVivir(Transk-IMPR)	0,82108641

10ª	LOPEdudosa_AmorBandolero(Transk-IMPR)	0,821897
11ª	MONTALBAN_OlimpaYVireno	0,8261596
12ª	DESCONOCIDO_RenunciacionDelReyWamba(Transk-MSS)	0,83033759
13ª	BELMONTE_EnRiesgosLuceElAmor(Transk-IMPR)	0,83086944
14ª	CARDONA_MasHeroicoSilencio(Transk-IMPR)	0,83131825
15ª	MORETO&MENESES&MATOS_Oponerse	0,8330834
16ª	DESCONOCIDO_DosFinezasDeAmor(Transk-MSS)	0,83320734
17ª	AVILA-FERNANDO_TodoCabeEnLoPosible(Transk-IMPR)	0,83368991
18ª	CALDERONdudosa_HuyendoVenceElHonor(Transk-IMPR)	0,83548408
19ª	JUANA-INES&GUEVARA_AmorEsMasLaberinto	0,835865
20ª	MIRA_LocaDelCielo	0,8362809

A falta de más datos objetivos por el momento y a la espera de nuevos hallazgos que pudieran dar luz al caso, mantendremos la autoría de la comedia a Rojas Zorrilla. Ahora queda preguntarse por el procedimiento hipotético de plagio utilizado por Jerónimo de la Fuente. Tal y como vemos en Estébanez Calderón, el plagio es un concepto que

en la sociedad actual es considerado como un delito que atenta contra el derecho de propiedad intelectual protegido por las leyes. (...) En los Siglos de Oro se producen fenómenos análogos en los que no es fácil discernir si se trata de apropiación, adaptación o mera inspiración (1999: 17).

A esto añadiremos los conceptos de refundición, procedimiento por el cual se da una nueva forma y disposición a una obra; reelaboración; reconstrucción, que recobra parcial o totalmente un texto teatral perdido con el fin de recuperar la versión original; y reutilización, que aprovecha materiales textuales o escenográficos en diferentes piezas teatrales⁴.

En nuestro caso podríamos estar hablando de apropiación o reapropiación de una obra a la que, posteriormente, se han realizado los cambios que han creído necesarios para adaptarla a los gustos del escritor que realiza la copia. Estos fenómenos de plagio, tal y como recuerda el profesor Vega, se hicieron cada vez más habituales a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XVII (1998: 12). Lo

⁴ Para comprender mejor la diferencia entre los diversos procedimientos véase el trabajo de Ruano de la Haza (1998).

curioso en este caso es intentar esgrimir cómo se dio el proceso de apropiación. Nuestra hipótesis pasa por la corte real en la que ambos escritores estuvieron acogidos, cada uno con sus quehaceres profesionales. Recordemos que Jerónimo de la Fuente fue boticario de cámara y oficial de la Farmacia Real; por su parte, gracias a biógrafos de Rojas como Mesonero Romanos, Cotarelo o, actualmente, Madroñal, sabemos que Rojas, además de un poeta muy aplaudido, fue poeta de corte, de hecho, uno de los preferidos por la reina (Madroñal, 2008: 59). Debido a este hecho, no es descabellado pensar que *No está el peligro en la muerte* quedara relegado en algún rincón de la biblioteca de palacio hasta que Jerónimo de la Fuente lo encontrara y le sacara cierta rentabilidad. No hemos de olvidar tampoco que en los últimos años de la vida de Rojas las representaciones se vieron suspendidas por la muerte de la reina Isabel de Borbón, en 1644, y, seguidamente, por la muerte del Príncipe Baltasar Carlos, en 1646, lo que no impidió a Rojas, suponemos, seguir escribiendo comedias a la espera de que dicha prohibición quedara abolida.

Referencias bibliográficas

- CATCOM: Ferrer Valls, T. et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. <https://catcom.uv.es/consulta/>
- CETSO: Cuéllar, A. y Vega García-Luengos, G. (2017-2022). *CETSO: Corpus de Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. <http://etso.es/cetso/>
- DIGES ANTÓN, J. y SAGREDO Y MARTÍN, M. (1889). *Biografías de hijos ilustres de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara, Tipografía y Encuadernación Provincial.
- DURÁN, E. (2006). *Repertori de manuscrits catalans (1474-1714)*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- ESQUERDO SIVERA, V. (1979). "Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1607 y 1679". *Revista de Literatura*, 41, n.º 81, 239-288.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial.
- EZQUERRA REVILLA, I. (2014). "El Consejo Real de Castilla y la autorización administrativa de impresión de libros en el siglo XVI". *Obradoiro de Historia Moderna*, 23, 295-324.

- FLORIT DURÁN, F. (2000). “*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género”. En Arellano, I. y Oteiza, B. (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles. Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*. Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 65-83.
- FLORIT DURÁN, F. (2001). “Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina”. *Criticón*, 81-82, 89-103.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2003). “Rojas Zorrilla”. En Huerta Calvo, J. (dir.), *Historia del teatro español. Vol. I*. Madrid, Gredos, pp. 1149-1179.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., CEREZO, U. y VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2007). *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel, Reichenberger.
- GUTIÉRREZ GIL, A. (en prensa). *Francisco de Rojas Zorrilla y la comedia palatina*. Nueva York, IDEA.
- JOSÉ PRADES, J. de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid, CSIC.
- MADROÑAL, A. (2008). “Rojas Zorrilla en Toledo”. En Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R. y Marcello, E. (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 51-74.
- MCEM: *Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*. https://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=258
- MORLEY, C. (1918). “Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto”. *Modern Philology*, 7 (3), 131-173.
- MORLEY, S. G. y BRUERTON, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos.
- ROJAS ZORRILLA, F. de (s. a.). *El médico de su amor*. s.l., s. i. Ejemplar de la suelta: Friburgo, Biblioteca de la Universidad de Friburgo, E 1032, n-45.
- ROJAS ZORRILLA, F. de (2012). *Obras completas IV. Segunda parte de comedias: Lo que son mujeres, Los bandos de Verona, Entre bobos anda el juego, Sin honra no hay amistad*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

- ROJAS ZORRILLA, F. de (2021). *Obras completas IX. Comedias sueltas: Primero es la honra que el gusto, No está el peligro en la muerte, No hay duelo entre dos amigos, No intente el que no es dichoso*. Ed. Alberto Gutiérrez Gil. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1998). “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”. *Criticón*, 72, 35-47.
- SÁNCHEZ ARJONA, J. (1898). *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla, Imprenta de E. Rasco.
- SARRIÓ RUBIO, P. (2001). *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (1998). “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”. *Criticón*, 72, 11-34.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2000). “*Más vale maña que fuerza*: Los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla”. En Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R. y Marcello, E. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-87.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2008a). “Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda del amor*”. En *Lengua vivía: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*. Valladolid, Universidad de Valladolid / Diputación de Valladolid, pp. 1221-1233.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2008b). “Los problemas de atribución de *Del rey abajo, ninguno*”. En Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R. y Marcello, E. (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 459-485.