

Imed Clásico



**La comedia escrita
en colaboración
en el teatro
del Siglo de Oro**

Edición al cuidado de Juan Mateo Ceballos

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 14

Edición al cuidado de
JUAN MATAS CABALLERO

LA COMEDIA ESCRITA EN COLABORACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Olmedo Clásico
2017

La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro / edición al cuidado de Juan Matas Caballero. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2017.

272 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección “Olmedo Clásico”; 14)
ISBN 978-84-8448-926-9

1. Comedia española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica I. Matas Caballero, Juan, ed. lit. II. Olmedo. Ayuntamiento, ed. III. Universidad de Valladolid, ed.

821.134.2-22



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



EDICIONES
Universidad
de Valladolid

Índice

Presentación de Juan MATAS CABALLERO	9
1. LA ESCRITURA EN COLABORACIÓN: CARACTERÍSTICAS Y MECANISMOS	
Roberta ALVITI, <i>El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía</i>	15
Juan MATAS CABALLERO, <i>La oficina poetica de una comedia colaborada: «La mejor luna africana»</i>	29
2. COLABORADAS, MODELOS ANTERIORES Y GÉNEROS TEATRALES	
Abraham MADROÑAL, <i>«La muerte de Valdovinos», de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración</i>	45
Paolo PINTACUDA, <i>Comedias de santos en colaboración: unas (primeras) reflexiones</i>	59
Anna BENVENUTI, <i>Monstruos, perlas y estrellas: la leyenda de fray Juan Guarín en unas comedias áureas</i>	69
3. UN SODALICIO FRECUENTE: LA COLABORACIÓN DE ROJAS, VÉLEZ Y COELLO	
Piedad BOLAÑOS DONOSO, <i>En el subgénero de comedias de validos y privanzas: «También tiene el sol menguante», de tres ingenios</i>	81
Almudena GARCÍA GONZÁLEZ, <i>Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara</i> ..	93
Juan Carlos GARROT ZAMBRANA, <i>«El catalán Serrallonga» de Coello, Rojas y Vélez de Guevara: a vueltas con la catalanofilia de los años 1630</i>	103
Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, <i>La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: «El robo de las Sabinas»</i>	113
4. LA COLABORACIÓN ENTRE AMIGOS: MORETO	
Judith FARRÉ VIDAL, <i>Las colaboraciones en la comedia «Oponerse a las estrellas», compuesta por Matos Frago, Moreto y Martínez de Meneses</i>	127
María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, <i>Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Frago: «El bruto de Babilonia» y «Caer para levantar»</i>	139

© LOS AUTORES, 2017
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-926-9
Dep. Legal: VA-508-2017

Imprime: Gráficas Gutiérrez Martín – Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Miguel ZUGASTI, « <i>Santa Rosa del Perú</i> » de Moreto y Lanini o las circunstancias de una colaboración póstuma	149
Elena MARTÍNEZ CARRO, « <i>A un tiempo rey y vasallo</i> ». Historia de un manuscrito en colaboración. Historia de una leyenda	163
5. EJEMPLOS CALDERONIANOS DE ESCRITURA EN COLABORACIÓN	
Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas	181
Laura HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Comedias en colaboración entre las fuentes de « <i>Las armas de la hermosa</i> » de Calderón de la Barca	203
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, « <i>El jardín de Falerina</i> », de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias	217
Claudia DEMATTÈ, <i>Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón</i>	229
6. SOBRE LA CENSURA Y PUESTA EN ESCENA EN LA COMEDIA COLABORADA	
Héctor URZÁIZ / Gema CIENFUEGOS, <i>Censura de una comedia colaborada: «El bruto de Babilonia»</i>	243
Francisco SÁEZ RAPOSO, <i>Sobre las particularidades de la puesta en escena de «El arca de Noé», comedia de tres ingenios</i>	255

PRESENTACIÓN

Juan MATAS CABALLERO
Universidad de León

La comedia escrita en colaboración fue una práctica habitual en el Siglo de Oro, como podría revelar el elevado número de obras que se conocen y que aparecen firmadas por más de un poeta o atribuidas a varios ingenios. Desde luego, el enorme corpus de comedias colaboradas parece evidenciar que debió de tratarse de una práctica teatral que gozó del gusto del público de su tiempo. Sin embargo, tal abundancia de testimonios de comedias colaboradas no se ha visto correspondida de la necesaria atención crítica, pues apenas se ha editado debidamente una insignificante parte de ese corpus teatral, que tampoco ha sido convenientemente estudiado. De hecho, ni siquiera existe todavía un estudio monográfico sobre el fenómeno de la comedia colaborada en el Siglo de Oro, y las escasas aportaciones parciales tampoco han ofrecido una información suficiente sobre las claves de dicha fórmula teatral. Quizá haya sido la crítica negativa que, ya en su tiempo, recaía sobre esta práctica teatral la culpable del desinterés que los eruditos y estudiosos le han profesado, lo que ha cercenado gravemente las posibilidades de su conocimiento y recuperación.

Una negativa valoración crítica, sustentada sobre todo en las circunstancias y características de su composición, que ha llegado prácticamente hasta nuestros días, manteniendo la

idea de que se trata de obras de escasa calidad artística y literaria. Ciertamente, sobre la escritura colaborada ha pesado muy negativamente la fama de obras escritas de forma apresurada debido a la necesidad de responder rápidamente a la demanda de los teatros comerciales, lo que se traduciría en estructuras deslavazadas e incoherentes, errores en los *dramatis personae*, pues hay personajes que aparecen o desaparecen de forma equivocada, temas y argumentos desarrollados de forma incoherente, una versificación demasiado irregular, etc. La crítica hispánica dedicada al teatro del Siglo de Oro ha prestado atención preferente a los poetas más renombrados y a sus obras, relegando lo que podría considerarse un terreno más resbaladizo, como el de la comedia escrita en colaboración, en la que, entre otras deficiencias, no faltan problemas de autoría ni ausencia de información sobre no pocos autores —figuras secundarias— que eran habituales de la práctica de la escritura de consuno. Todo esto se ha traducido en la manifiesta escasez de ediciones críticas de las obras colaboradas y, como consecuencia, en la inexistencia de estudios sobre las mismas.

La necesidad de contribuir a paliar la deficiente atención crítica sobre el fenómeno de la comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro nos llevó a la celebración de dos co-

COMEDIAS EN COLABORACIÓN ENTRE MORETO, CÁNCER Y MATOS FRAGOSO: *EL BRUTO DE BABILONIA Y CAER PARA LEVANTAR*

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS
Universitat de València

En su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), Lope de Vega empleó la imagen del Minotauro de Pasife para señalar el carácter monstruoso que tendría la mezcla inusitada de lo trágico y lo cómico, de Terencio con Séneca¹. Mas esa conciencia de lo bizarro no le llevó a arrinconarla, sino a defenderla como parte intrínseca y deleitosa de la naturaleza. Del minotauro solo estaba evocando su apariencia, pues el teatro construido siguiendo esa combinación inusual, lejos de provocar rechazo había conseguido el venerado aplauso que, sin embargo, se había resistido a obras canónicas de tendencia apolínea. La mezcla de lo trágico y lo cómico resultó ser todo un hallazgo del que

el Fénix se enorgullecía, aunque a Cervantes le costara admitir que esa transgresión de los géneros había resultado ser la clave del éxito que tanto había buscado el teatro renacentista. Al público no solo no le disgustaban los monstruos, sino que la intersección de contrarios, de la risa y el llanto, había resuelto el enigma de cómo salir del laberinto, pues tal y como el hilo que le entregó Ariadna guió a Teseo hacia la puerta que nadie había vuelto a encontrar, esa mezcla había hecho triunfar la bárbara fórmula teatral propuesta por Lope de Vega.

«Monstri de varie specie»², fue considerada también otra de las prácticas escénicas en la que el Fénix no renunció a participar: la comedia

¹ Lo trágico y lo cómico mezclado, y Terencio con Séneca, aunque sea como otro Minotauro de Pasife, harán grave una parte, otra ridícula, que aquesta variedad deleita mucho: buen ejemplo nos da naturaleza, que por tal variedad tiene belleza. (vv. 174-180)
E. Orozco, *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 67.

² Fabio Franchi, *Essequie Poetiche*, Venecia, 1636. Para las críticas emitidas en el XVII sobre la escritura en colaboración vid. A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993, p. 38.

escrita en colaboración, avalada por un *corpus* de unos ciento cincuenta textos fechados entre 1619 y 1720, aunque el apogeo del fenómeno en las tablas tiene lugar entre 1630 y 1680 y, a nivel de impresión, entre 1652 y 1667³.

No todos los dramaturgos se comprometen de la misma manera. Tirso de Molina no firmó ninguna obra de consuno⁴ y Lope de Vega solo *Los terceros de San Francisco* junto a Pérez de Montalbán, pero Vélez de Guevara y Mira de Amescua participaron en varias, Calderón compuso una docena de piezas y, en el caso de Rojas Zorrilla o Moreto, el porcentaje ronda el veinte por ciento del total de su producción. Hubo además autores asiduos a la escritura en colaboración, como Cáncer, Matos Fragoso, Antonio Martínez y Meneses, Pedro Rosete o los hermanos Diego y José de Figueroa.

Se trata, por lo tanto, no de una moda efímera sino de una forma de hacer teatro que tuvo éxito tanto en palacio como en los corrales, y por eso se desarrolló y se mantuvo. Sin la complicidad del público no habría prosperado, pues el teatro se regía por la ley de la oferta y la demanda, y todos los implicados conocían el funcionamiento de tan compleja maquinaria. Podemos

conjeturar acerca de las razones que pusieron en marcha la experiencia, pero sea por cuestiones de apremio por parte de la corte o los autores, sea por vínculos de amistad, sea por deseos de innovar, el caso es que muchos dramaturgos interrumpieron su actividad en solitario para juntar sus plumas, y lo que probablemente comenzó como una asociación puntual, fue especializándose a tenor del éxito cosechado.

La comedia en colaboración iba unida en ocasiones a otra particularidad de la dramaturgia del Siglo de Oro: la reescritura de piezas anteriores, cuya variación en los títulos no impedía reconocer la fuente en la que se inspiraban aunque se procurase introducir cambios en los personajes, el asunto o el enfoque. Mas a pesar de su popularidad en la época, las dos prácticas fueron denostadas u olvidadas por la crítica literaria posterior por haber relegado la originalidad a un lugar secundario.

Pero en el XVII no mandaba el crítico sino el público, y una de las alianzas más fructíferas fue la de Agustín Moreto con Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos Fragoso, de la que surgieron tres obras: *La adúltera penitente*, *El Bruto de Babilonia* y *Caer para levantar o San Gil de Portugal*,⁵

³ Así pues «se trata de unas 70 piezas distribuidas en los 47 tomos de la serie (1652-1681)» de las *Escogidas*. A. Cassol, «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea», en D. Vacari (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. IV, Teatro, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 52-61, cita en p. 58.

⁴ Aunque dadas las semejanzas entre la Jornada III de *La venganza de Tamar* (escrita en 1621; publicada en 1634) de Tirso y la Jornada II de *Los cabellos de Absalón* (1634) de Calderón, A. Rodríguez López-Vázquez («*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón», *Cauce*, vol. n.d., núm. 5, Sevilla, noviembre, 1982, pp. 73-85) apunta que *La venganza de Tamar* sería resultado de la colaboración entre Tirso, autor de los dos primeros actos, y Calderón, autor del tercero, por lo que este no habría tenido inconveniente en reproducir un texto que había escrito diez años antes, opinión compartida por S. Hernández-Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986.

⁵ S. G. Morley («Studies in Spanish Dramatic Versification of the "Siglo de Oro": Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7, 3, 1918, pp. 168-169 [pp. 131-173]) les atribuye

todas ellas fechadas antes de la muerte de Cáncer, acontecida el 2 de octubre de 1665.

El Bruto de Babilonia fue publicada en la *Parte XXX* de las *Escogidas* (1668) y representada por la compañía de Simón Aguado en el Coliseo del Buen Retiro el 21 de mayo de 1687⁶. Inspirada en el *Libro de Daniel* —de cuyo capítulo quinto partió Moreto para escribir *La cena del Rey Baltasar*—, también guarda relación con *Las maravillas de Babilonia*, atribuida a Guillén de Castro (representada en 1625 e impresa en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España*, Madrid, 1652). Matos, Cáncer y Moreto unirán la historia de la castidad de Susana a la del sueño de Nabucodonosor conectándolas a través de la atracción que un Rey que se cree dueño del universo⁷ siente por la joven y por la que rivalizará con Joaquín, circunstancia dibujada en la primera Jornada que hace sentir una trama de celos o incluso de abuso de poder pero que no prosperará en las Jornadas siguientes.

tes, quizá debido a que la colaboración entre los tres no se produjo de forma simultánea⁸.

Joaquín decide renunciar a Susana, pero esta lo convence de que el Rey no puede mandar en su albedrío: «No es dueño el Rey de las almas, / y lo que es gusto es preciso / que, si entra con amenaza, / que se convierta en castigo» (I, vv. 445-448). Ni tampoco en los sueños, pues Nabucodonosor se despierta alterado por una pesadilla sobre una estatua. Solo un esclavo, Daniel, puede descifrarla, pero a cambio de que el Rey se convierta a la verdadera religión. Este lo nombra virrey y le pide que adore al Dragón de Asiria, al que alimenta con rebaños; el esclavo responde que en realidad los sacerdotes se comen las ovejas, y que puede demostrar que ese dios es falso. La escena recurre a un efectismo que sin duda sería del agrado del público cortesano: «*Suena ruido y cáese un bastidor, y se descubre una cabeza donde está un dragón grande, echando fuego*

también *La fuerza del natural*, aunque la colaboración de Matos no está documentada. Véase el prólogo de la edición de A. García Reidy, Kassel, Reichenberger, 2016.

⁶ M. R. Greer y J. E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997, p. 226.

⁷ Rey. [...] Solo mi gusto hace leyes, sea justo o no mi arbitrio, y el error, en mí, de acierto se acredita por ser mío. Dueño soy de la fortuna, en cuerpos y almas domino: (I, vv. 253-258)

Ed. M. R. Álvarez Sellers, <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>.

⁸ «Queda por establecer, en cambio, si Moreto es el responsable de la segunda jornada, como indica la *princeps* y como sostiene Kennedy [1932: 149-150], o más bien de la tercera, como sugiere Fernández-Guerra [1856: XXX]». A. Cassol, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 165-184, cita en p. 181. R. Alvití (*I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e estudio*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 167-171) apunta dos formas de llevar a cabo la colaboración: sincrónica y diacrónica.

por la boca» (I, entre vv. 845-846) y, tras ser interpelado por Daniel, «Húndese el dragón y cúbrese la cueva» (I, entre v. 866). La espectacular conversión de Nabucodonosor queda completa cuando pide a Daniel que vaya por toda Babilonia «derribando los templos / de imágenes y esculturas» (I, vv. 880-881).

En la segunda Jornada han pasado seis días y continúan los golpes de efecto sobre el tablado. «Tocan chirimías y baja un Ángel en una apariencia» (II, entre vv. 1155-1156) para pedirle al profeta Abacuc que lleve comida a Daniel, que ha sido arrojado al foso de los leones por haber profanado los templos: «Vanse en un vuelo, llevando a Abacuc de un cabello, y al tiempo que corra la apariencia ha de estar Daniel con los leones en el tablado» (II, entre vv. 1172-1173). Entonces sucede un milagro: al preguntarse ambos profetas cuándo será Dios piadoso con su pueblo, que sigue esclavo, se oye cantar dentro y van «elevándose los leones» (II, entre vv. 1334-1335). Nabucodonosor queda estupefacto al verlo vivo, pero el criado Alcacer rebaja la tensión haciendo chistes sobre el asco que les daría a los leones comer judíos. El Rey reitera su conversión y Daniel hace una profecía:

DANIEL Por esa atención, espera de Dios el premio más alto, y aunque le enojas confía, que te has de ver perdonado.
(II, vv. 1441-1444)

Y no tardará en enojarlo, pues cuando un capitán insiste en que ese dios resulta extraño al pueblo asirio, Nabucodonosor se ofrece a serlo tras interpretar mal el sueño que le descifró Daniel, y pide que le hagan una estatua y le ofrezcan sacrificios.

La tensión del momento queda rebajada con el

regreso de la trama amorosa: Susana vive ahora recluida en el jardín del Rey —«pero si veo / que a mi poder se resiste, / no he de ofender su respeto, / porque primero es en mí / la razón que no el deseo» (I, vv. 1028-1032)—, aunque todas las noches la visita su marido. Allí van a coger flores para la fiesta dos ancianos jueces, que al observarla mientras se dispone a tomar un baño se sienten llevados por un «Incendio infernal» (II, v. 1796) y deciden «rendirla a ruego o fuerza» (II, v. 1794). La música no cesa, pero el erotismo llega a su punto culminante cuando reaparecen los tres: «Salen los viejos retirándose de Susana, que saldrá a medio vestir» (II, entre vv. 1804-1805). La desnudez de Susana fue recreada por Rubens, Tiziano, Caravaggio, Gentileschi o Tintoretto, pues sin duda era uno de los pasajes bíblicos con mayor atractivo pictórico y espectacular. Tras la impactante salida, Susana resiste el ataque y les pide que guarden silencio, pero ellos deciden acusarla de adulterio «Porque nuestro agravio muera» (II, v. 1943) con ella.

La segunda Jornada termina con una escena coral de fuerte visualidad que vuelve a exigir el empleo de maquinaria. En medio de los clamores a Nabucodonosor, tres judíos se niegan a adorarlo y son arrojados a un horno «que arderá con aguardiente» (II, entre vv. 2073-2075), y asistiremos a otro milagro: «Ábrese todo el horno y, ardiendo por abajo, por arriba será todo jardín, y en una elevación de gloria vayan subiendo, y mientras cantan dentro los que están en el horno» (II, entre vv. 2107-2108). Daniel le advierte que pronto verá el castigo de sus errores, pero es despojado de sus privilegios y encarcelado.

La tercera Jornada ilustra el cambio de fortuna de todos los protagonistas. Los jueces sobor-

nan a Alcacer y consiguen que el Rey firme sin leerla la sentencia a muerte de Susana, y Nabucodonosor tiene otro extraño sueño que lo obliga a volver a consultar a Daniel:

DANIEL [...] que tu soberbia postrada, ha de convertirte el cielo en bruto incapaz y torpe, sin sentido y sin acuerdo;
(III, vv. 2425-2428)

El castigo durará siete años, y la transformación del Rey en bestia se produce a la vista de todos.

Las emociones del público no hallan respiro: «tocan una sordina» (III, entre vv. 2581-2582) y salen las mujeres y los jueces con Susana maniatada porque va a ser apedreada, pero Daniel demuestra que es inocente tras interrogar a los jueces que la acusaban, cuyas declaraciones no concuerdan.

Queda por resolver la otra trama, para lo que se recurre a una última escena coral en la que participa «toda la compañía» (III, entre vv. 2888-2889): Nabucodonosor se arroja a los pies de Daniel y este pide clemencia a Dios. Un nuevo reclamo sensorial consigue dejar boquiabiertos a los espectadores: «Levántase Nabucodonosor y al mismo tiempo tocan chirimías, y aparece un Ángel en un vuelo» (III, entre vv. 2946-2947), el cual anuncia el final de una metamorfosis que

ha durado siete meses y pide la liberación del pueblo hebreo, que el Rey concede.

El análisis de *El Bruto de Babilonia* muestra que estamos ante una pieza que sabe explotar todos los recursos que agradaban a un público ávido de espectáculo y de novedades, que buscaba que lo sorprendieran con efectos escenográficos más que con intrigas originales. El procedimiento funcionaba, pues la misma planificación encontramos en otra pieza de los tres autores: *Caer para levantar*⁹, inspirada en la vida de San Gil de Portugal y en *El esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua. Fue publicada en la Parte XVII de las *Escogidas* (1662)¹⁰.

De Babilonia pasamos a Coímbra, donde D. Vasco de Noroña ha prometido en matrimonio a su hija Violante a D. Sancho de Portugal, deudo del rey. Mas ella confiesa amar a D. Diego de Meneses —que mató en campaña al hijo de D. Vasco— y no está dispuesta a ceder ni ante la maldición de su progenitor:

D. VASCO [...] ¡Ah tirana! Plegue al cielo, que la luz del sol te falte, albergue, amparo y sustento, y que por el mundo vayas, sin ley, sin razón, sin freno; precipitada te veas de tus propios pensamientos,

⁹ J. A. Castañeda indica que la crítica coincide en atribuir a Moreto la primera Jornada; «*El esclavo del demonio y Caer para levantar*: reflejos de dos ciclos», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1974, vol. II, pp. 181-188, cita en p. 185.

¹⁰ Según J. A. Castañeda (*Ibidem*, p. 181) y A. Guimont («La comedia en colaboración: recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 49, n.º 2 [Winter, 1997], p. 319 [pp. 319-336]) había sido editada por Diego Díaz de la Carrera en *Flor de las mejores doce comedias* (1652), aunque A. Ulla Lorenzo («Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes», *Criticón*, 108, 2010, p. 84 [pp. 79-98]) apunta que «En este volumen se imprime una sola comedia de varios autores (*El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*)».

y en infamia eterna vivas,
si le admitieres por dueño.

VIOLANTE Yo, señor, sigo lo justo,
y tu maldición no temo.

(I, vv. 236-246)¹¹

Leonor aconseja a su padre que le pida a D. Gil, «un retrato del cielo / en perfección y virtud» (I, vv. 270-271), que convenza a D. Diego de cesar en su galanteo. Pero Violante tiene sus propios planes: finge claudicar ante su hermana mientras envía recado a D. Diego de que la espere a la puerta del jardín para fugarse juntos cuando suene una música. Este está tan impaciente como ella por lograr su esperanza, y también miente para librarse de D. Gil.

La escena final sucede de noche, como indica la capa de D. Diego y las linternas de Golondro y D. Gil, que ha decidido seguirlo y logra asustarlo diciéndole que quizá solo le falta un pecado más para condenarse. La conversión de D. Diego no es pública ni espectacular como la de Nabucodonosor, pero sin que él pueda imaginarlo, tendrá peores consecuencias. Entonces trueca sus galas —«¡Adiós, profanos adornos, / humanas glorias fingidas!» (I, vv. 808-809)— por el hábito de D. Gil y se marcha. Ese cambio simbólico irá más allá de lo externo, pues subyugado por el encanto de la música, que incita al *carpe diem*, a D. Gil se le ocurre sustituir a D. Diego. «Contra la razón unidos / los deseos se amotinan» (I, vv. 920-921), y el apetito acaba ganando a la voluntad: «Soltome Dios de su mano; / ya lo erré, la culpa es mía» (I, vv. 968-969).

Han pasado seis años, y la segunda Jornada se abre con un asesinato perpetrado «dentro» por D. Gil, que presume de «este insaciable deseo / de robos y latrocinios, / de atrocidades y incendios» (II, vv. 995-997), que lo ha llevado a hacerse bandolero. Dos labradores que han capturado les informan del equívoco forjado aquella noche: todos creen que Violante huyó con D. Diego y que D. Gil vive aislado del mundo. Los bandoleros sorprenden después a D. Vasco y a Leonor camino del convento donde ella quiere profesar, pero D. Gil experimenta un deseo tan irrefrenable e instantáneo como el que sintió por Violante y les permite que compren con joyas su libertad, pues piensa ir luego a la quinta y secuestrarla: «Trofeo será esta noche / de mi amor, que al suyo aspira» (II, vv. 1291-1292). Enternecida al verlo, Violante pide a su padre que la bendiga para deshacer la maldición: «Dios desta vida te saque. / Él te perdone y te aplaque, / que perdonada te dejo.» (II, vv. 1264-1266).

D. Gil está furioso con ella por haber tenido que dejar ir a Leonor, que ya está a salvo en el convento, y en el colmo de su locura, ofrece su alma a cambio de poder gozarla:

D. GIL [...]

¡Oh qué imperio tiene en mí

mi apetito y mi maldad!

[...]

Aqueste es preciso efeto

de algún infernal furor,

y por gozar de Leonor

diera el alma.

Sale el Demonio

DEMONIO Yo la aceto.

(II, vv. 1361-1370)

La salida del Demonio es tan repentina como efectista, y aunque D. Gil siente el alma helada, acepta firmar el contrato. Cuanto más se hunde D. Gil, más desea Violante salir a flote, para lo cual decide buscar el consejo de un ermitaño. En una escena similar, en la que el Demonio se le aparece y ella no lo identifica, este le indica dónde vive D. Diego: «Logre yo / uno de dos precipicios» (II, vv. 1654-1655). Los antiguos enamorados tampoco se reconocen hasta que Violante cuenta su historia, y entonces D. Diego advierte que «el enmendar yo mi vida / os costó tantos delitos» (II, vv. 1733-1734). El encuentro no tiene el efecto que el Demonio esperaba, por ello da voces para que prendan a Violante, que antes de huir pregunta a D. Diego si volverán a verse, pero este prefiere no tentar la suerte.

En la tercera Jornada, D. Vasco va al monte con criados y villanos para cumplir la orden del Rey de capturar al terrible bandolero. D. Gil ha aprendido mucho del Demonio, pero se impacienta porque este aún no ha cumplido su promesa. Sabiendo que en realidad solo puede traerle «esta mujer en fantasía», le dice que Leonor vendrá a buscarlo, pues «no importa que ella en la verdad no sea / sino que él lo imagine y que lo crea.» (III, vv. 1924-1925). Mientras espera, llega una mujer penitente con el rostro tapado por el cabello, cubierta por un saco y con una calavera en la mano. Aunque no la reconoce, Violante lo insta a hacer como ella y arrepentirse de sus pecados. D. Gil queda impresionado: «Arrepentirme es acción / libre de mi entendimiento: / si la voluntad es mía, / ¿quién me estorba este camino?» (III, vv. 2098-2101). Pero el Demonio no está dispuesto a perder también esa batalla, y sale vestido de mujer con un coro de damas. Al instante, D. Gil olvida sus buenos propósitos y entran en la cueva.

D. Gil está satisfecho por haber consumado su deseo, hasta que llega D. Diego y, al retirarle el velo de la cara, le descubre que ha estado con una muerta. Horrorizado, llama al Ángel de la guarda, el único al que no ha negado, que aparece «con espada, en apariencia de raptó». Tras pelear por su alma, manda al infierno al Demonio —que se hunde en el tablado— y se va volando. Entonces se produce la *anagnórisis*: D. Gil confiesa a D. Vasco el intercambio de personalidades; Violante sale con una enorme cruz a costas que dos ángeles con hachas le ayudan a colocar y pide a su padre que perdone a su enemigo. D. Vasco promete hacerlo y construir un templo «donde viva / la memoria deste caso» (III, vv. 2748-2749), y D. Gil acabar su vida «en la religión sagrada» (III, v. 2751).

Tanto la temática bíblica como la hagiográfica se adaptan a la realidad contemporánea para conectar sucesos lejanos con la sensibilidad del espectador. De Nabucodonosor se destaca menos su condición de opresor del pueblo judío que su arrogancia al querer gobernar según su gusto, circunstancia que aparece en muchas obras del Siglo de Oro escritas en solitario y alejadas de la Biblia. Su ceguera es equiparable a la inicial de D. Diego y luego a la de D. Gil, empeñados en hacer su voluntad sin reparar en contratiempos. También la figura del profeta Daniel, ese consejero ideal preocupado por demostrar al Rey la falsedad de sus creencias y al que el soberano da y quita graciosamente poderes, podría estar emparentada con la del privado, tema de palpitante actualidad en la España barroca. Se trata de materia perteneciente al Antiguo Testamento, en el que los hebreos no solo no han matado al Mesías sino que lo esperan confiados, y pese a los chistes sobre judíos, presentes también en muchas comedias y entremeses, Daniel consigue liberar a

¹¹ Ed. N. Fernández Rodríguez, *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>.

su pueblo y triunfar sobre el pagano Nabucodonosor, que adora a dragones y es engañado tanto por sus sacerdotes como por la mujer a la que desea.

En las dos obras, los elementos religiosos se complementan con los sobrenaturales y los profanos, ambos muy del gusto del público. *El Bruto de Babilonia* recurre a la tramoya siempre que la circunstancia lo permite, saltando de asombro en asombro, pero no deja pasar la oportunidad de acentuar la carga erótica con la escena del baño de Susana, pese a no llegar a explotar la rentabilidad del triángulo amoroso.

La tensión sexual se percibe desde el principio en *Caer para levantar*, donde los tres protagonistas repiten términos tan contrarios a la razón como «inclinación», «pasión», «gusto», «deseo», «ardor» o «ceguera», dejándose arrastrar por sus emociones hasta las últimas consecuencias. D. Diego se convierte de repente y deja a su dama sin verla siquiera. Su delito es la omisión, pues engañada por D. Gil y habiéndose fugado con un hombre, la única opción de Violante es entregarse a él y adoptar la vida de bandolera a la que las irreflexivas actuaciones propias y ajenas la conducen. De D. Gil no se destaca su deseo de aprender las artes nigrománticas del Demonio —a diferencia de Cipriano en *El mágico prodigioso* de Calderón—, sino solo su lujuria, canalizada hacia Leonor cuando se cansa de Violante, pues si por esta dejó a Dios, por aquella vende el alma al Diablo. Si en *El Bruto de Babilonia* se trataba de la conversión a la religión verdadera, en *Caer para levantar*, como su título indica, los

personajes necesitan llegar a las profundidades del abismo para experimentar un cambio de actitud que los devuelva al buen camino, no sin antes pagar un alto precio.

Aunque de signo muy distinto, *El Bruto de Babilonia* y *Caer para levantar* tienen en común la inspiración en un relato de carácter religioso que había sido llevado a las tablas. Aunando en ocasiones el fenómeno de la reescritura, la comedia en colaboración se convierte en una forma especial de hacer teatro, y prospera porque tiene éxito no solo en los corrales sino también ante el público cortesano. A los dramaturgos no se les pedía singularidad en sus planteamientos, sino en su puesta en escena. Los vínculos de amistad y las ventajas del sistema favorecían las asociaciones circunstanciales, pues los escritores podían trabajar juntos pero no revueltos, es decir, podían dividirse las Jornadas y vestir a su manera una línea argumental que venía establecida por la tradición y/o por una pieza anterior. No se trataba de ser originales sino creativos, de ahí que muchas tramas, como es ahora el caso, recreasen pasajes bíblicos o relatos hagiográficos. Y si el resultado era el esperado, la alianza podía repetirse, tal y como sucede con los autores de las obras estudiadas.

De hecho, ambas piezas traspasaron las fronteras peninsulares. *Caer para levantar* superó en popularidad a *El esclavo del demonio* no solo en el siglo XVII, sino también en el XVIII y el XIX, y fue traducida al francés por Alfred Grassier y representada en el *Théâtre de l'Odéon* el 15 de abril de 1897¹². *El Bru-*

¹² J. A. Castañeda, *op. cit.*, p. 181. Cf. A. Guimont, *op. cit.*, p. 320.

to de Babilonia fue publicada en Amsterdam por David García Henríquez en *Comedias nuevas de los más célebres autores y realizados ingenios de España* (1726), que contiene doce comedias, de las cuales solo la primera y la última —*La judía de Toledo* de Diamante y *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega— no son de tema bíblico; entre ellas figuran *La creación del mundo y primer culpa del hombre* de Lope de Vega, *Judas Macabeo* y *Los cabellos de Absalón* de Calderón, *La prudente Abigail* de Enríquez Gómez y *El divino nazareno Sansón* de Pérez de Montalbán. El editor justifica en la «Dedicatoria al magnífico señor Don Manuel Ximénez Baró de Belmonte» su elección temática:

las doze Comedias, que son de los más célebres autores, que conocen las edades. Deseché las de inventiva y fabulosas para imprimir las que tienen por asunto Historias Sagradas, aunque yo no las compuse, las hago mías¹³,

Se trata de historias sagradas pero del Antiguo Testamento, puesto que las colecciones de este estilo publicadas en el extranjero estaban pensadas para el público sefardita, conocedor y amante de la Comedia Nueva española —en la que se realizaban pequeños pero significativos cambios para evitar susceptibilidades religiosas—, aunque con frecuencia

se falsificaban sus portadas para poder venderlas también entre un público cristiano. No fue un caso único. En 1697 y 1704 ya habían aparecido sendos tomos de comedias muy similares a los que solían editarse en España y Portugal¹⁴.

A tenor de lo expuesto, creemos que en sus comedias conjuntas, Moreto, Cáncer y Matos Fragoso combinan con maestría una serie de recursos tanto temáticos como formales que habían ido perfilando las directrices de este tipo de escritura. El público buscaba entretenimiento, y para ello no esperaba una trama original, sino unos efectos sobre el escenario capaces de sorprender y admirar. Por caminos distintos, tanto *El Bruto de Babilonia* como *Caer para levantar* consiguen ofrecerlos. Si Lope de Vega logró dar con la clave del éxito de la Comedia Nueva, no cabe duda de que los autores que repitieron la experiencia de la escritura en colaboración supieron encontrar y afianzar los parámetros que hicieron de esta forma de componer una nueva opción para alcanzar el único objetivo del teatro: el «vulgar aplauso» del público, es decir, no de los doctos, sino de los entendidos.

¹³ Citado por A. Valladares Reguero, «Panorama de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro», en F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 255-268, cita en p. 258.

¹⁴ Son ediciones falsificadas que dicen haber sido hechas en Colonia y Bruselas respectivamente, pero el nombre del impresor, Manuel Texera (Tartaz), y el de los patrocinadores, Manuel de Belmonte y Gil López Pinto, indica su procedencia sefardí. H. den Boer, *La literatura hispano-portuguesa de los sefardíes de Amsterdam en su contexto histórico-social* (ss. XVII y XVIII), Amsterdam, University van Amsterdam, 1992, pp. 166-167.