



Escribir

*Agustín
Moreto
y el Teatro
Barroco*

entre

amigos

*Escribir
entre amigos:
Agustín Moreto
y el Teatro Barroco*

COMEDIA FAMOSA.

EL PRINCIPE PERSEGUIDO.

DE TRES INGENIOS.

PERSONAS.

Juan Basilio, Príncipe.
Demetrio, su hijo.
Rodulfo, Embaxador.
Jacobo Mauricio.

Margarita.
Elena.
Laura.
Filipo, viejo.

Pepino, Gracioso.
Ladislao, Príncipe de Polonia.
Acompañamiento.

JORNADA PRIMERA.

Salen Filipo, y Jacobo Mauricio.

Filip. Juan Basilio, señor nuestro, á quien ya cuentan por horas la vida, pues los remedios la advierten mas peligrosa: en las últimas fatigas nuestras penas le congojan, dudando quien ha de ser sucesor de la Corona de tan dilatado Imperio: es Gran Duque de Moscovia, Emperador de la Rusia, y á las Provincias remotas del Tártaro, con presidios las tiene sujetas todas. Estas noticias, señor, que las refiera perdona, siendo, como eres, su primo, y á quien la parte le toca del remedio; pero son para hacernos mas notorias las penas que el Rey padece, y los vasallos las lloran.

Jac. Filipo, bien considero, que el dolor que mas le ahoga, es ver, que con Juan Basilio, su hijo, anduvo tan corta naturaleza, que al alma le negó la generosa porción del entendimiento: hizole incapáz, que copia la imágen de un bruto, tanto, que ni educacion le informa, ni enseñanza le corrige, porque la razon conozca. Y en su oposicion, su hijo Demetrio, niño, que ahora cumple diez años, descubre al alma luz tan hermosa en la parte racional, que con muestras prodigiosas

se vé en él anticipada la razon; tambien le toca á tu cuidado, á tu ingenio, como Ayo suyo, la gloria de efectos tan admirables que felizmente se logran. Pluguiera el Cielo que fuera para mi ambicion zelosa, tan incapaz como el padre; mas si el Cielo no lo estorva, serán las máquinas mias de mi designio inventoras. Ya ves como Ladislao, el Príncipe de Polonia, está en la Corte. *Fil.* A qué viene?

Jac. Como la fama le informa de la enfermedad del Rey, viene de Bohemia ahora, término de esta Provincia, por verle, y á que sus bodas se dispongan con Elena, mi hija; y si ya envidiosa la fortuna no derriba mis intentos, que se apoyan en mi sedienta ambicion, yo le daré una Corona en dote: viene tambien á tratar que se dispongan las bodas de Margarita su hermana (que las malogran mis deseos) con Demetrio, niños los dos: bien conforma su edad, si accidentes varios de la fortuna no cortan el hilo á las esperanzas, que se prometen dichosas; pero tú, en qualquier fortuna, Filipo, es bien que conozcas que te estimo por amigo: en dignidades, en honras colmaré tus esperanzas, si en mi favor hoy se apoyan.

ap.

ap.

ap.

Escribir

entre Agustín Moreto
y el Teatro Barroco

amigos

“Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco”

20 DE DICIEMBRE DE 2018 / 28 DE ABRIL DE 2019

IMPRENTA MUNICIPAL- ARTES DEL LIBRO

ALCALDESA DE MADRID

Manuela Carmena

COORDINADORA GENERAL DE

CULTURA, DEPORTES Y TURISMO

M^a del Carmen Rojas Cerro

DIRECTORA GENERAL DE

BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

M^a Belén Llera Cermeño

SUBDIRECTORA GENERAL DE

BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

Carmen Hervás Cortés

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO

BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

Ascensión Aguerri Martínez

IMPRENTA MUNICIPAL-ARTES DEL LIBRO

Francisco José Marín Perelló

DIRECTORA DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL

Ilda M.R. Pérez García

EXPOSICIÓN

COMISARIAS

María Luisa Lobato

Elena Martínez Carro

TRADUCCIÓN

George Peale

Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio, S.A.

COORDINACIÓN

Biblioteca Histórica Municipal

Ilda M.R. Pérez García

M^a Teresa Bravo Peláez

GESTIÓN DE CONTRATACIÓN Y SERVICIOS

Madrid Destino, Cultura, Turismo y Negocio, S.A.

RESTAURACIÓN

Imprenta Municipal- Artes del Libro

DEPARTAMENTO DE EXPOSICIONES

Fernando Rodríguez Olivares

Alicia Navarro Granell

Fernando Arias Octavio

PRODUCCIÓN DE AUDIOVISUALES

Compañía de Teatro Morboria

Centro Dramático Nacional

DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO

BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

Ascensión Aguerri Martínez

Carmen Cerro González

GRÁFICA

PeiPe Diseño y Gestión

IMPRENTA MUNICIPAL-ARTES DEL LIBRO

Francisco José Marín Perellón

TRANSPORTE

Ordax Transporte

Arte & Exposiciones S.L.

SELECCIÓN MUSICAL

Lola Josa, investigadora principal de “Digital Música

Poética” (proyecto de investigación financiado por el

Ministerio de Economía, Industria y Competitividad)

MONTAJE E ILUMINACIÓN

Intervento2, S.L.

SEGURO

Axa Art

PRESTADORES

Archivo de Villa
Archivo Diocesano de Toledo
Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
Archivo Histórico Provincial de Toledo
Archivo de la Real Iglesia de San Ginés
Biblioteca Histórica Municipal
Biblioteca Nacional de España

Centro de Documentación Teatral/INAEM
Compañía Nacional de Teatro Clásico/INAEM
Museo de Historia de Madrid
Museo Lázaro Galdiano
Museo Nacional del Teatro (Almagro)
Real Academia Española
The Hispanic Society of America

BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL

FONDOS GENERALES

M^a Teresa Bravo Peláez
M^a Paz Guasch Giner

FONDOS ESPECIALES

Fernando Millán Sánchez
Pablo Pérez Casas

INFORMACIÓN Y REFERENCIA

Susana Ramírez Paredes

TÉCNICOS AUXILIARES

Ana M^a Sánchez Gómez
Carmen Lorenzo Martínez
Carmen Villanueva Gutiérrez
Silvia Pinedo Herranz

NEGOCIADO ADMINISTRATIVO

Teresa Esteban Ortega
Juncal Fuertes Comings
Dolores García Antón

ASISTENCIA INTERNA

Carmen Núñez González

IMPRENTA MUNICIPAL-ARTES DEL LIBRO

ADMINISTRACIÓN

Isabel López de Felipe Menéndez, Vicenta
Nava Martínez, Ángeles Carrión Martín,
Beatriz Luzuriaga Renedo, Concepción del
Dedo Gómez y Eugenio Cano Hernández

TALLERES PROFESIONALES

Rosa Alcázar Felipe, José Luis Arenas Sanjuán,
Acisclo Arribas Pulido, Miguel Ángel de la Calle
Gómez, Alicia Díaz Martínez, José María Díaz
Vázquez, Francisco Espelleta Rodríguez, María
Josefa Ferro Payero, María Inmaculada García
Montijano, José Luis García Rubio, José González
Cañibano, María del Carmen Lorenzo Lozano,
Agustín Montemayor Berlinches, Mercedes Morán
Quintanilla, Ángel Pascual Calatrava, María Luisa
del Peso Berlanga y María del Carmen Vila López

SERVICIOS

Alejandro Burgos Triviño, Esther Fernández
Fernández, María Jesús Montero Gutierrez, María
Ángeles Prieto Sánchez y Santos Sanabrias Tébar

PERSONAL DE APOYO

Manuel Alonso Barrio, Concepción García
Fernández, Josefa Tardo y Paloma Martín Martín

PERSONAL DE SEGURIDAD

Javier Alejandro Sotelo Briceño, Yavé Enrique
Olortegui, Vanessa Corvillo Formoso y Dobrita Duma

CATÁLOGO

TEXTOS

María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)
Elena Martínez Carro (Universidad Internacional de La Rioja)
Javier Rubiera Fernández (Université de Montréal)
Alejandra Ulla Lorenzo (Universidad Internacional de La Rioja)
Roberta Alviti (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

DISEÑO

Wearebold.es

EDICIÓN

Ayuntamiento de Madrid

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Advantia CG.

ISBN 978-84-7812-797-9

D.L. M-35817-2018

© Copyright de los textos, sus autores

© Copyright de las imágenes: Archivo de Villa; Archivo Diocesano de Toledo;
Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; Archivo Histórico Provincial de Toledo;
Archivo de la Real Iglesia de San Ginés; Biblioteca Histórica Municipal;
Biblioteca Nacional de España; Centro de Documentación Teatral/INAEM;
Compañía de Teatro Morborea; Compañía Nacional de Teatro Clásico/INAEM;
Museo de Historia de Madrid; Museo Lázaro Galdiano; Museo Nacional del Teatro (Almagro);
Real Academia Española; The Hispanic Society of America



AGRADECIMIENTOS

Ascensión Aguerri Martínez
Raquel Anaya Moraleda
Sara Akkad Galeote
Hortensia Barderas Álvarez
Ágata Bolívar Morán
Oscar Castañón
M^a Luisa Crespo Rodrigo
Ana Marta de Catalina Blasco
Javier de Dios
Covadonga de Quintana
M^a Teresa del Pozo Arroyo
Teresa Díez de los Ríos San Juan
Gemma Domínguez Domingo
Gloria Donato Blanch
Aurora Egidio
Carmen Espinosa Martín
Beatriz García Gómez
Esther García Torres
Soledad Garrido Escribano
M^a Concepción Garvia Pastor

Rosa González
Elena Hernando Gonzalo
Luis Ramón Jiménez-Tajuelo Romero
Israel López Pérez
Juan Luis Milán
Pedro Ocaña Triguero
John O'Neill
Gilberto Pedreira Campillo
Eva Reichenberger
M^a José Rivas Capelo
Ana Santos Aramburu
Juan Ramón Sanz Villa
Rosa María Seisdedos González
Araceli Serrano Gallego
M^a Ángeles Tejedor
Marta Trobat Bernier
Isabel Tuda Rodríguez
Godwin Ujakpor
Mar Zubieta Tabernero

ÍNDICE

PRESENTACIÓN ALCALDESA: MANUELA CARMENA CASTRILLO XIII

PRÓLOGO: MARÍA LUISA LOBATO XIV

TEXTOS

El negocio teatral en el Siglo de Oro.
JAVIER RUBIERA 20

La fiesta teatral cortesana durante el reinado de Felipe IV.
ALEJANDRA ULLA LORENZO 54

El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro.
ELENA MARTÍNEZ CARRO 80

Moreto colaborador.
ROBERTA ALVITI 112

CATÁLOGO DESCRIPTIVO

ILDA M. R. PÉREZ GARCÍA
M^a TERESA BRAVO PELÁEZ

El negocio teatral en el Siglo de Oro. El teatro en la calle y su público 144

La Casa de Austria y la fiesta dramática 153

Las nuevas fórmulas de escritura colaborativa y reescritura:
el Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro 163

Un ejemplo representativo: Agustín Moreto en su Cuarto Centenario (1618-1669) 168

Adenda 176



Preliminares

PRESENTACIÓN

MANUELA CARMENA CASTRILLO

ALCALDESA DE MADRID



Las calles y plazas de Madrid fueron testigos durante el XVII, Siglo de Oro de nuestra cultura, del devenir de sus gentes. Entre ellas, escritores, músicos, pintores y otros ingenios de la Corte recorrían la urbe en busca de patronazgo y clientela. Merece reflexión este Madrid como cruce de identidades y redes de sociabilidad. A menudo se ha focalizado la atención sobre los grandes nombres que vivieron y crearon en ella –Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y Diego Velázquez, entre otros- pero ha pasado más inadvertido el fenómeno de la colaboración entre los diversos creadores para dar a luz una nueva obra.

Conocemos el esfuerzo de artistas por lograr objetivos comunes, como es el caso de la construcción del Buen Retiro, donde arquitectos, pintores y paisajistas trabajaron mancomunados con otros oficios. Y, desde luego, no fue menor la colaboración entre diversos gremios para levantar las grandes creaciones de Calderón de la Barca sobre el estanque del Buen Retiro o su Salón de Comedias. Algunas de ellas fueron causa de desencuentros en la Corte, como el del escenógrafo italiano Cosme Lotti, que parecía querer ahogar los versos calderonianos con recursos escenográficos de gran calado.

XIII

Ha llegado el momento de presentar en público esta particularidad de la escritura dramática entre varios autores, que otros países ya conocen en figuras tan señeras como William Shakespeare. Se trata de una sola obra construida por dos, tres y hasta nueve genios reunidos, con vínculos de amistad y, por qué no decirlo, también de rendimiento en las tablas, en un periodo en el que el público pedía teatro como el mejor medio de ocio. Muchas preguntas no se habían hecho ni respondido hasta el momento sobre las razones y los procedimientos de esta escritura solidaria, que se establece así como precedente de nuestras costumbres contemporáneas de escritura colaborativa, hoy ya a través de redes virtuales.

Este interés por la escritura participativa en el siglo XVII coincide, además, con dos fechas notables relativas a quien fue uno de los representantes más señeros de esta forma de trabajo: el dramaturgo madrileño Agustín Moreto. Ligado por lazos de amistad con Pedro Calderón de la Barca, fue eje y participante a su vez de una constelación de escritores de teatro menos conocidos hoy que vale la pena reivindicar, porque forman parte de las artes en el Siglo de Oro y, en especial, en Madrid. Entre ellos, nombres como los de Guillén de Castro, Juan Pérez de Montalbán, Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón y Francisco de Rojas Zorrilla.

Llegados casi al inicio de la segunda década del siglo XXI es tiempo, pues, de matizar. De no quedarnos solo en los grandes nombres, bien conocidos por todos, sino de descubrir aspectos y personas que permanecían en manos de los investigadores de nuestra literatura y que ahora, con generosidad, pasan al saber de todos. Y si los centenarios son ocasiones de reivindicación, es muy oportuno hacerlo con Agustín Moreto, del que en 2018 se recuerdan los cuatrocientos años de su nacimiento y en 2019 los cuatrocientos cincuenta de su fallecimiento.

PRÓLOGO

MARÍA LUISA LOBATO
UNIVERSIDAD DE BURGOS

LAS REDES DE SOCIABILIDAD LLEVAN MUCHO TIEMPO ENTRE NOSOTROS. Fueron las relaciones humanas las que dieron origen a algunas de las mejores construcciones artísticas que han llegado hasta hoy y el espectáculo teatral barroco se prestó a ellas con especial intensidad. Escritores, músicos, pintores y escenógrafos convivieron en la preparación y en el desarrollo de las grandes fiestas de la época de los Austrias. Y, con menos medios, su acción compartida se vio en los corrales de comedias y en otros espacios de representación que poblaron las ciudades y villas de la España peninsular y de fuera de nuestras fronteras. El teatro del Siglo de Oro, verdadero espectáculo de masas en su momento, tiene para las diez mil comedias aproximadas que se compusieron autores ilustres como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca y otros nombres que se suman a la estela de esta primera división, entre los que están los de Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla y, desde luego, Moreto.

Esta exposición quiere presentar por primera vez el teatro barroco desde una nueva perspectiva, la de la escritura en colaboración entre varios dramaturgos en su momento de mayor esplendor. Si conocíamos ya buena parte de la producción de estos autores, ampliaremos nuestra mirada a la tarea que algunos de ellos llevaron a cabo de forma mancomunada y paralela a su creación en solitario. Solo desde hace algunos años se ha comenzado a estudiar este fenómeno, por lo que darlo a conocer a la sociedad en general tiene un especial interés y conecta bien con otros modos de escritura participativa que han florecido en momentos posteriores y parecen una de las marcas de la contemporaneidad. A partir de este eje axial es posible presentar una nueva visión del teatro español del Siglo de Oro, poblado por más artistas de los que han formado parte del canon habitual y tejido de acuerdos y colaboraciones concretas entre ellos, lo cual contribuye a dibujar un mapa novedoso de la España teatral barroca.

XIV

Se presenta de forma visual esta ‘escritura entre amigos’ enmarcada en las coordenadas teatrales de su época. Durante el reinado de la Casa de Austria no faltaron las representaciones en diversos ámbitos. Las consecuencias económicas de los problemas políticos, sin embargo, repercutieron en el ámbito de las compañías teatrales, en especial, en las quejas de sus directores, los llamados *autores*, para recibir lo que se les debía por los espectáculos realizados. Si el teatro no sufrió con más fuerza el embate de las dificultades económicas fue por una suma de diversas circunstancias, entre las que el gusto del público y la aportación de las ganancias al mantenimiento de los hospitales resultaron ser algunas de las razones más importantes, pero no las únicas. A esto se sumó el porqué, el quién, el cómo, el dónde y el cuándo tuvieron lugar las fiestas teatrales.

Las respuestas a estas preguntas están estrechamente vinculadas con los responsables de que se pudiera seguir produciendo el festejo teatral. Durante este periodo no faltaron las ocasiones de celebración y se multiplicaron las instituciones interesadas en las representaciones dramáticas en muy diversos órdenes sociales. Entre los principales estuvieron las corporaciones locales deseosas de crear una imagen de su comunidad, los gremios laborales para celebrar las fiestas de patronos y los ayuntamientos que querían dar lucimiento a sus festejos, en especial, llegado el periodo de la Pascua y su Octava. También los templos necesitaban marcar a través de fiestas teatrales las visitas de autoridades religiosas, entronizaciones de imágenes y otros hechos festivos. Además, promovieron y costearon fiestas algunos nobles que deseaban mostrar su poder a través de la organización de este tipo de eventos y, desde luego, la propia Casa Real, tanto en representaciones ‘particulares’ como en las grandes celebraciones vinculadas al calendario de matrimonios, nacimientos de príncipes, cumpleaños, visitas de embajadores y recepción de títulos extranjeros, como se dirá más adelante.

En relación con el negocio teatral en la España áurea, no deja de sorprender que, a pesar de los problemas políticos y económicos de la época, los arrendadores de los corrales de comedias no sufrieran mermas significativas. Interesa notar también la libertad con la que actuaron durante el siglo XVII, así como su influencia en las obras compuestas por algunos dramaturgos y su interacción en la vida profesional de ciertas compañías teatrales. Por otra parte, dada su cercanía con poetas dramáticos y directores, podemos afirmar que el devenir del teatro en los corrales de comedias gozó a través de ellos de cierta independencia de las instituciones y autoridades.

El teatro se constituyó en el más popular de los divertimentos en estratos sociales y en circunstancias muy variadas, que cubrían una amplia geografía física y humana, madrileña pero no solo, ya que los centros teatrales fueron muy variados en la península y aun en los virreinos americanos y europeos.

La fiesta teatral ocupó calles, plazas y corrales de comedias, pero también los espacios destinados a la recreación del Rey y la expansión de su imagen. El palacio del Buen Retiro y otros lugares de la corte fueron el ámbito de grandes momentos de proyección de imagen pública de la Casa de los Austrias en el siglo XVII. Concebido el festejo teatral como un espectáculo total, participaron en su preparación pintores, escenógrafos, arquitectos y otros oficios, bajo la supervisión de cortesanos. El teatro resultó un instrumento muy útil para el medro personal de todos los implicados en él como espectáculo. Representantes de la nobleza, como Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche o Liche, deben a su responsabilidad en las fiestas de la corte buena parte de su carrera en la misma, en este caso bajo el reinado de Felipe IV, pues ocupó el cargo de alcaide del Buen Retiro y 'superintendente' de los festejos reales.

xv

Las comedias se presentaban en escena acompañadas de otras obras dramáticas más breves, que conformaban la fiesta en su conjunto. Precedidas de loas y acompañadas en sus cambios de 'jornada' y en los finales por entremeses, jácaras, bailes dramatizados y mojigangas, la fiesta alternaba lo serio con lo jocoso en un juego de *variatio* que tuvo mucho éxito en su tiempo.

Solo en muy raras ocasiones los festejos fueron permeables a las difíciles circunstancias del tiempo en que se vieron, pero en la mayoría de los casos constituyeron momentos de evasión y de placer también para los espectadores y, a veces, de dificultad para cobrar por parte de las compañías llamadas desde palacio. A este fin lúdico se sumaba, como se indicó, el propagandístico por parte de quienes los promovieron como la proyección de un poder que se aminoraba con los cambios de reinado.

Dramaturgos, comediantes, músicos y bailarines contribuyeron a hacer de estas creaciones obras que perduraron en el tiempo e instauraron géneros como el de la zarzuela, llamados a tener larga trayectoria. A los argumentos caballerescos e históricos, se sumaron en las grandes fiestas las fábulas mitológicas dramatizadas, destinadas a la pedagogía de reyes y aún más a la exhibición de la imagen y los valores del buen gobernante.

En la corte, además de las grandes fiestas que tuvieron a Calderón de la Barca como máximo creador literario durante buena parte del Barroco, se hicieron también abundantes representaciones 'particulares' en los Cuartos del Rey y de la Reina, a los que asistían los más íntimos y algunos invitados de excepción. Entre ellas, hubo no pocas obras escritas en colaboración por varios autores.

A través de imágenes resulta quizás más fácil reflexionar sobre cuáles pudieron ser las razones que motivaron el éxito de la creación dramática y, en concreto, la particularidad de escribir comedias entre varios autores: cómo se produjo esta colaboración, el modo en que una comedia pudo tener desde dos a nueve autores, el interés de los dramaturgos por esta nueva técnica, los temas elegidos y la morfología de su trabajo. Interesa también recordar de qué manera se organizó el negocio teatral, esto es, la venta de estas comedias a las compañías teatrales, y cuáles fueron las claves del éxito de público en el Barroco español y en la imprenta de los siglos XVII y XVIII.

Esta tarea colaborativa entre escritores se inició en 1622, tuvo gran éxito a partir de 1630 y se desarrolló hasta comienzos del siglo XVIII, aunque su transmisión impresa llenó toda esa centuria. En ese marco temporal puede hablarse de unas ciento cincuenta comedias escritas con esta tipología de trabajo común, de las que diecisiete se conservan manuscritas. Se descubren así razones de cercanía y amistad que llevaron a determinadas colaboraciones más frecuentes que otras; por ejemplo, la de Calderón con Montalbán, Coello y Rojas Zorrilla o la de Moreto con Matos Frago, Cáncer y Martínez de Meneses.

xvi

Cabría preguntarse por las razones de esta exposición aquí y ahora. Como su título indica en *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el Teatro Barroco* hemos querido relacionar esta técnica de escritura teatral con la figura de Moreto, dramaturgo cuyo Cuarto Centenario de su nacimiento se celebra en 2018 y los cuatrocientos cincuenta años de su muerte en 2019. La alargada sombra de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón no permite a veces ver con suficiente contraste otros nombres de autores con excelentes obras. La producción teatral de Agustín Moreto ronda las sesenta comedias y treinta y cinco piezas breves, entre las que destacan títulos como *El lindo don Diego*, *El desdén, con el desdén*, *No puede ser el guardar una mujer*, *De fuera vendrá* y *El poder de la amistad*, del que se conserva el único autógrafo conservado de una obra escrita por Moreto en solitario, la cual se presenta en esta exposición.

Además de su producción escrita por él solo, dos de sus técnicas de escritura le hacen representante de una nueva manera de hacer comedias: la colaboración con otros dramaturgos para idear y construir las obras teatrales, y la reescritura de nuevas obras a partir de antiguas. Ambas técnicas, además del éxito de su escritura dramática en solitario, hacen de Moreto el autor dramático español más representativo del tercer cuarto del siglo XVII. Una vez impulsada su entrada en el mundo teatral en parte por Calderón de la Barca, colaboró con él en la creación de *La fingida Arcadia*.

El *nuevo arte de hacer comedias* se enmarca en su tiempo y conviene insertarlo en su devenir histórico, de modo que la construcción de la obra teatral en su época de máximo esplendor pueda verse con una mirada nueva y complementaria. No solo los grandes autores crearon comedias escritas de forma independiente, las cuales han sido la forma habitual de conocer el teatro del Siglo de Oro, sino que también existieron estas obras escritas ‘a varias manos’, con una técnica que implica la socialización del acto de la escritura y que fue muy celebrada en su tiempo. Entre las comedias de este Moreto escritor que colabora con otros dramaturgos, y a menudo realiza la revisión total del texto, puede destacarse por la conservación del autógrafo la obra titulada *El príncipe perseguido*.

Junto a Calderón de la Barca, otros escritores intervinieron en este gran juego del teatro áureo, con producciones desiguales, pero hasta en el mismo Lope las hubo. Nombres conocidos, como los de Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y, junto a ellos participando en una misma producción, Coello, Belmonte Bermúdez, Huerta, Rosete, Zabaleta, Solís, Diamante, Villaviciosa, Diego y José de Figueroa, Avellaneda, Hurtado de Mendoza, Lanini, Villegas, Gil Enriquez, Godínez, Cubillo de Aragón y Monteser, entre otros. Una constelación de dramaturgos que, como en todo buen juego, trabajaron unidos para satisfacer a un público exigente que reclamaba teatro como principal modo de evasión.

Nuestro agradecimiento, el de Elena Martínez Carro y el mío, comisarias de esta exposición, a todos los que la han hecho posible con su saber y buena ejecución. A los colaboradores en los capítulos de este catálogo, investigadores reconocidos por la comunidad científica internacional: Roberta Alvití, Javier Rubiera y Alejandra Ulla, además de la citada Elena Martínez Carro. A los responsables de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid, de la Imprenta Municipal-Artes del Libro, del Archivo de Villa, del Museo de Historia de Madrid, del Museo del Teatro de Almagro, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de la Biblioteca Nacional de España. En especial, a quienes supieron acoger y dar forma a nuestra propuesta desde la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: María Teresa Bravo Peláez, Alicia Navarro Granell y, en especial, a Ilda María Rosario Pérez García.





TEXTOS

El negocio teatral en el Siglo de Oro.

JAVIER RUBIERA

*La fiesta teatral cortesana
durante el reinado de Felipe IV.*

ALEJANDRA ULLA LORENZO

*El Arte de hacer comedias
colaboradas en el Siglo de Oro.*

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Moreto colaborador.

ROBERTA ALVITI

El negocio teatral *en el Siglo de Oro.* *El teatro en la calle* *y su público*

20

Javier Rubiera

Université de Montréal

El teatro se ve, el teatro se oye, el teatro se lee. El teatro es arte, es diversión, es negocio, es espectáculo, es acto social. La perspectiva de la Historia de la literatura es, por lo tanto, insuficiente para dar cuenta del rico fenómeno teatral del Siglo de Oro. Pensamos en Lope de Vega (1562-1635), en Tirso de Molina (1579-1648), en Calderón de la Barca (1600-1681) y los vemos ante todo como grandes escritores, como extraordinarios creadores de ficciones dramáticas a la altura de las de Esquilo, Shakespeare o Molière. Reconocemos en estos poetas españoles la altura estética de sus versos, el ingenio de sus artificios cómicos y el valor de sus conflictos trágicos, pero no podemos olvidar que forman parte de un complejo mundo artístico y comercial, con fuerte impacto sobre la sociedad de su tiempo, en el que intervienen numerosos componentes materiales y humanos. Por todo ello, entendemos por teatro de Calderón, de Agustín Moreto y de tantos otros dramaturgos de su tiempo, «además e inseparablemente, junto con sus obras poéticas, los actores que las representaron, la escena en que fueron ejecutadas y el público que las presenció»¹, según la idea luminosa de Ortega y Gasset hace setenta años.

¹ Ortega y Gasset, 2008 [1946], p. 229.

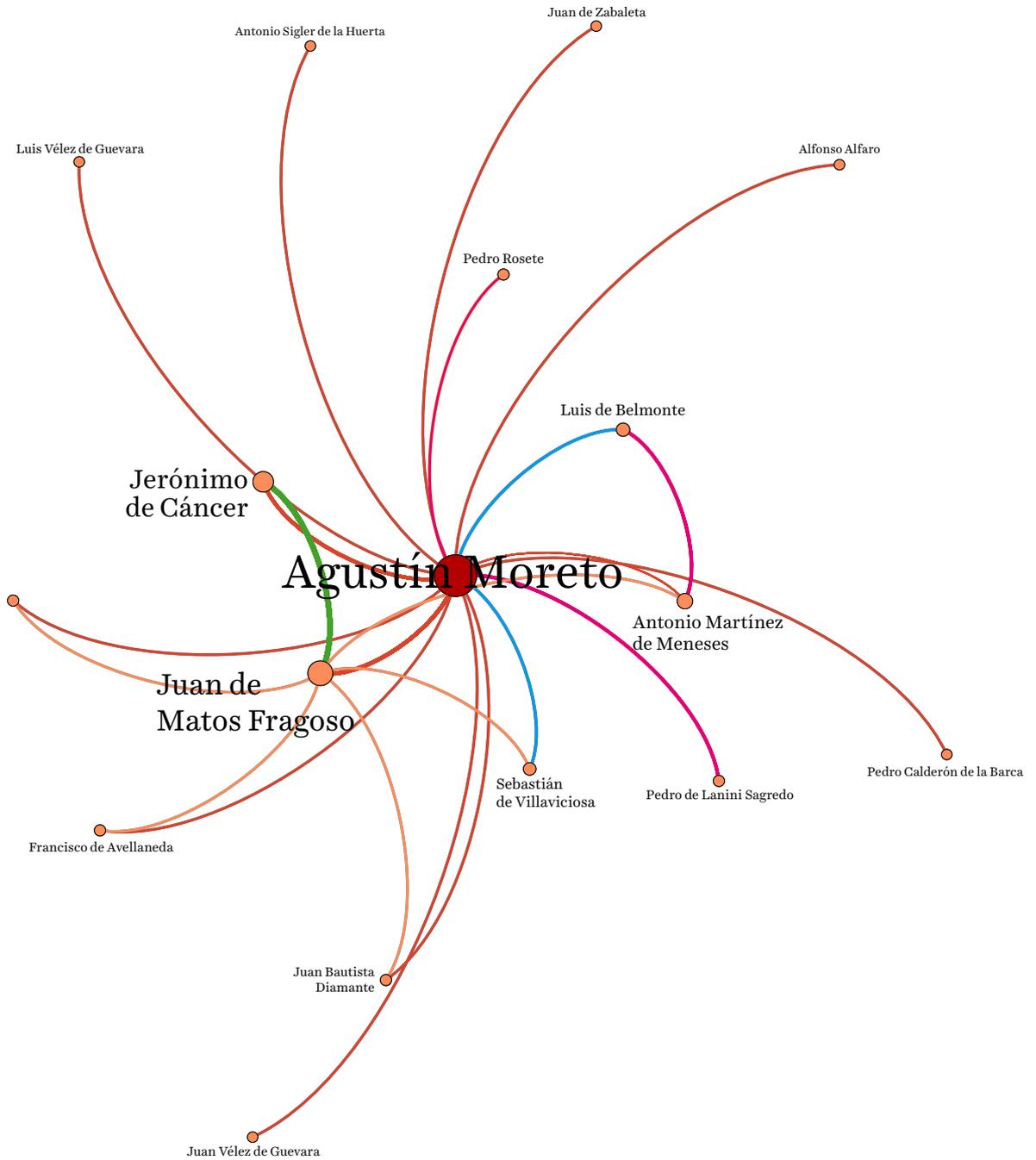
1

LOS DRAMATURGOS Y EL MUNDO DEL TEATRO

Si en literatura se habla de un Siglo de Oro español, que identificamos generalmente con el siglo XVII, no es solo por la grandeza reconocida de tres o cuatro poetas y novelistas de nombre universal, sino por la excelencia, mantenida durante décadas, en la obra ingente de un amplísimo grupo de escritores. Por lo que respecta al teatro, a pesar de los intentos de revisión crítica del canon, no cabe duda de que sigue predominando hoy una visión del panorama dramático presidido por el sonoro trío de Lope, Tirso y Calderón, creadores de las *comedias* —de carácter trágico, decididamente cómicas o combinándose ambas en la tragicomedia— más representativas y conocidas del periodo barroco, como *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *El burlador de Sevilla* (atribuida a Tirso), *Don Gil de las calzas verdes*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* o *La dama duende*. Siempre con la sombra del gran Miguel de Cervantes al fondo —figura discutida como poeta de comedias, pero reconocido cultivador del entremés, aunque los publicados en 1615 no fueran nunca representados en su época—, tradicionalmente se situaba una segunda línea de autores formada por Juan Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto y Francisco de Rojas Zorrilla, seguida muy de cerca de autores de la talla de Guillén de Castro, Antonio Mira de Amescua y Luis Vélez de Guevara. Afortunadamente, en los últimos veinticinco años varios grupos de investigadores se han dedicado a editar y comentar con rigor y sistematicidad las obras de estos autores, por lo que en poco tiempo se irá completando por fin la edición fiable de una muy buena parte de este riquísimo patrimonio cultural en lengua española compuesto por unas diez mil piezas dramáticas. El mejor conocimiento de la producción de todos estos poetas propicia una reevaluación de sus méritos, aunque de momento no se haya logrado modificar una visión de conjunto a la que hay que añadir toda una pléthora de escritores de gran mérito, a veces llamados «segundones»: Juan Pérez de Montalbán, Álvaro Cubillo de Aragón, Luis Belmonte Bermúdez, Felipe Godínez, Cristóbal de Monroy, Jerónimo de Cáncer, Antonio de Solís, Juan de Matos Frago, Juan Bautista Diamante, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa o Francisco Bances Candamo, entre otros muchos más. Varios de estos autores practicaron la curiosa modalidad de la escritura teatral en colaboración, a la que se dedica esta exposición, y cultivaron el teatro breve (loas, entremeses, bailes y mojigangas), arte en el que sobresalió Luis Quiñones de Benavente.

En la nómina de estos veintiún dramaturgos notará, sin embargo, el lector la significativa ausencia de autoras, en un espacio cultural público que pertenecía al hombre y en un ambiente marcado por un discurso moral dominante que trataba de confinar a la mujer en el ámbito doméstico². De entre la escasa producción femenina de obras teatrales, poquísimas fueron publicadas en su momento y, aunque se han conservado algunos manuscritos autógrafos y algunas copias, el corpus de escritura de mujeres para el teatro tiene una representación mínima, con la reducida obra, por ejemplo, de la andaluza Ana Caro de Mallén, de la madrileña María de Zayas, y, por supuesto, al otro lado del Atlántico las comedias, loas y autos escritos por la décima Musa mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz.

² Sobre el teatro escrito por mujeres y sobre la función de la mujer en el mundo teatral del siglo XVII, véanse, entre otros trabajos, los de Teresa Ferrer Valls (1995 y 2002), Fernando Doménech (2003) y Mimma de Salvo (2008).



Pero ya decíamos que el teatro es bastante más que los nombres de unos poetas y los textos verbales de unos poemas dramáticos, por mucho valor artístico que se les reconozca a piezas como la comedia de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, como el entremés de *El retablo de las maravillas* o como el auto sacramental de *El gran teatro del mundo*. El teatro, en su sentido fuerte, es representación espectacular en un mismo ámbito compartido por aquellos que actúan —llamados en la época representantes, farsantes, recitantes, actores o comediantes— y por los receptores del espectáculo, en su triple dimensión de espectadores (miran y ven gestos, vestuario, escenografía), de oyentes (ante todo escuchan palabras en verso, recitadas o cantadas) y de público (que participa en un acto social), porque como bien observaba Juan de Zabaleta en 1659, «las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas»³.

Puede decirse que la profesionalización del actor comienza en la Península Ibérica en los años cuarenta del siglo XVI con la figura, siempre recordada por su carácter pionero, de Lope de Rueda, quien como otros actores-autores más o menos coetáneos, procedía del ámbito gremial, que tanta importancia tiene en la organización de los actos en torno a la fiesta del Corpus Christi: Lope había sido batihoja, Alonso de la Vega calcetero y Joan de Timoneda curtidor. José Luis Canet señala que «los datos que conocemos de todos estos actores-autores de mitad de siglo los relacionan siempre con grandes poblaciones urbanas, bien representando a cargo de los gremios y de los ayuntamientos en las fiestas del Corpus, bien para la Iglesia en las catedrales, bien en representaciones privadas o semiprivadas de la nobleza y de la burguesía»⁴. A mediados de siglo empieza a acelerarse la demanda de representaciones en diferentes ámbitos civiles y religiosos, siempre en relación con fiestas privadas o públicas, lo que va a propiciar el establecimiento de las primeras compañías de teatro que comienzan a diseñar con sus viajes por la Península las primeras rutas de comediantes, a medida que van estableciendo sus contratos para la representación en diversas ciudades, pueblos y villas, más allá de lugares preferentes como Sevilla, Valencia, Toledo o Valladolid.

El impulso decisivo para que se complete el proceso de profesionalización de los actores y el funcionamiento de un verdadero negocio teatral será el establecimiento de los corrales o patios de comedias a partir de 1565-1570⁵. Hasta entonces el teatro, vinculado a un acto celebrativo (de una festividad religiosa, la entrada en la ciudad de una persona principal, una fiesta cortesana), era una actividad que se desarrollaba en un tablado especialmente erigido para esa representación concreta, que

³ Zabaleta, 1983, p. 322.

⁴ Canet, 2003, p. 437.

⁵ Además de los términos corral o patio de comedias, también se habla de casas de comedias o de coliseos, que con el tiempo proliferarán por toda la Península. Entre los más conocidos de esta primera época destacan el corral del Príncipe y el corral de la Cruz en Madrid, el corral de doña Elvira y el corral de las Atarazanas en Sevilla o la Casa de l'Olivera de Valencia, cada uno con sus peculiaridades arquitectónicas y diversos tipos de administración. Aparte de lo relativo a estos tres grandes centros teatrales (Madrid, Sevilla, Valencia), en los últimos cuarenta años se han ido estudiando diferentes casas de comedias o corrales de la Península, con sus diversas fisonomías, así como la vida teatral de su entorno en el siglo XVII: Alcalá de Henares, Almagro, Ávila, Badajoz, Burgos, Calahorra, Carmona, Ciudad Rodrigo, Córdoba, Daroca, Granada, Jaén, Logroño, Málaga, Martos, Oviedo, Pamplona, Plasencia, Salamanca, Toledo, Toro, Úbeda, Valladolid, Zamora, Zaragoza... que, a pesar de sus diferencias, dan prueba de la extensión e importancia del negocio de los espectáculos públicos en pueblos y ciudades de toda la geografía española.

se desmontaba una vez terminado el espectáculo efímero. Sin dejar de realizarse este tipo de escenificaciones en plazas públicas o en casas particulares, ahora se introduce la novedad extraordinaria de aprovechar edificios, o de crearlos de nueva planta, que se especializan en la representación teatral. A estos recintos solo se puede acceder mediante el pago de una entrada, lo que da lugar al nacimiento de un teatro comercial que genera gran actividad económica. Los escritores de comedias entran entonces en un circuito movido por las leyes de oferta y demanda, y regulado o muy influido por el «gusto» del público, al que Lope de Vega dará prioridad, como es bien sabido. Si un poeta quiere triunfar en el teatro, más que preocuparse por seguir la senda de los maestros antiguos (Plauto, Terencio, Séneca) y obedecer los preceptos de Aristóteles u Horacio o los modernos nearistotélicos italianos, deberá estar bien atento a satisfacer los gustos de los espectadores. El éxito se mide por el aplauso de los oyentes y por la capacidad de generar nueva demanda de obras similares por las que el público está dispuesto a pagar, mientras desapruera airadamente otras que considera ya trasnochadas o que le aburren. Lope de Vega da con la fórmula para crear este «nuevo arte de hacer comedias» y en 1609, ante la Academia de Madrid, expone en un famoso discurso consejos o recetas sobre cómo componer poemas dramáticos para la representación.

LOS AUTORES DE COMEDIAS Y LAS COMPAÑÍAS TEATRALES

Pero entre el poeta, los textos salidos de su pluma y el público había que contar con la labor mediadora imprescindible de los actores, organizados en compañías encabezadas por los así llamados en la época «autores de comedias», que combinaban las funciones de farsante, director de compañía y empresario teatral. Efectivamente, observa Ignacio Arellano que sus tareas fundamentales eran «contratar al resto de actores, componer el repertorio, comprar las comedias a los poetas, estudiar las piezas y dirigir los ensayos, adaptar los textos si es necesario, y regular las finanzas de la compañía»⁶. Desde finales del siglo XVI se distingue entre «compañías de título (o reales)», título concedido por el Consejo Real a un autor de comedias autorizándole a representar, y «compañías de la legua», que solo tenían permiso oficial para hacer representaciones a más de una legua de distancia de las grandes ciudades, lo que les situaba al margen de los cauces principales del negocio teatral. El número permitido de compañías de título fue variable a lo largo del siglo XVII: eran seis en 1598, ocho en 1603, doce en 1615 y parece que dieciséis o diecisiete en 1632, aunque en algunos periodos incluso pudo ser mayor, pues, por ejemplo, en 1625 la Junta de Reformación vinculada al Consejo de Castilla se refiere a la necesidad de reducir a doce las cuarenta existentes⁷. Hay que tener en cuenta además que hubo autor de comedias, como el caso testimoniado de Andrés de la Vega, que tenía a la vez compañía de título y compañía de la legua. Entre los más famosos autores de comedias, que por lo tanto ejercían como empresarios teatrales, destacaron a lo largo del siglo XVII Alonso de Riquelme, Gaspar de Porres, Juan de Morales, Antonio de Prado, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa o Pedro de la Rosa.



⁶ Arellano, 1995, p. 100.

⁷ Ferrer, 2002, p. 152.

los príncipes y otras cosas
de tierna edad.

[...]

LÉNTULO ¿Qué haces tú?

ALBINO Yo los graciosos,
desdichados, no dichosos,
si aquí muestras tu furor.
Hago también los pastores,
si se pierde alguna dama
y por los montes me llama.

LÉNTULO Vos, ¿qué hacéis?

SALUSTIO Yo, los traidores.

LÉNTULO Mala figura tenéis.
[...]
Y vos, buen hombre, ¿qué hacéis?

FABRICIO Hago los padres y reyes,
figuras de gravedad.
[...]

LÉNTULO Vos, ¿qué hacéis?

CELIA Segundas damas,
las criadas y pastoras,
y otras figuras de moras.

LÉNTULO ¿Quién eres? ¿cómo te llamas?

GUARDARROPA Soy guardarropa, y Ribete
es mi nombre.

LÉNTULO ¿Y tú, el postrero?

MARCIO Yo soy el sepulturero.

LÉNTULO ¿Cómo?

MARCIO El que los muertos mete⁸.

⁸ Vega, 1621, pp. 283r-283v.

De muy variada composición, como vemos, las compañías —que podían llegar a integrar hasta veinte o treinta individuos— cuentan desde los años setenta del siglo XVI con presencia de mujeres, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en Inglaterra, donde tenían prohibido representar. Según Teresa Ferrer⁹, en la década de los ochenta se encuentran documentados 185 actores y 21 actrices en activo, y en la década de los noventa el número de actrices documentadas asciende a 48: «las actrices constituían alrededor de 1580 el 10% total de la compañía, [pero] el porcentaje de su participación se fue incrementando progresivamente hasta la década de 1630, manteniéndose hasta ese momento y hasta final del siglo XVII en torno al 36%. Un porcentaje similar revela la *Genealogía [origen y noticia de los comediantes en España]*, de comienzos del siglo XVIII], como señala Davis: de las 2459 entradas que contiene, 1505 (61'20%) corresponden a actores y 954 (38'80%) a actrices»¹⁰.

El teatro, como todas las otras manifestaciones culturales del periodo, tuvo una fuerte vinculación con la Iglesia y con la vida religiosa en general. Por un lado, no solo hay que recordar la tradicional integración de las representaciones escénicas en el contexto de la fiesta religiosa —a lo que luego nos referiremos con más detalle—, sino que el nacimiento de la actividad del teatro comercial y el florecimiento de los corrales o casas de comedias, particularmente en Madrid, tiene su origen en las Cofradías (congregaciones de carácter caritativo y benéfico-social) que, como las de la Pasión y la Soledad alquilaron o compraron corrales en los que realizar representaciones de las que se extraía un beneficio económico que servía para la financiación de hospitales¹¹. Por esta razón, ya hacia 1571 el Consejo de Castilla concede a las cofradías el monopolio para la comercialización del teatro con fines benéficos. Por otro lado, señalemos que entre 1631 y 1634 se constituye en Madrid la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, con sede en la Iglesia de San Sebastián, agrupación de actores y *autores* —y de sus familiares directos— con el fin, entre otros, de recaudar dinero y lograr ayudas para la vejez de los cofrades. A ella pertenecían los recitantes que ejercitaban su oficio en la villa y corte, a los que se aseguraban las honras fúnebres y un enterramiento cristiano. Según recuerda Antonio Regalado, siguiendo a Subirá, «en los entierros de cofrades salía el estandarte de la Cofradía con veinticuatro hachas acompañando el cadáver hasta la Iglesia de San Sebastián, donde se oficiaba una misa cantada de cuerpo presente»¹². El culto a la Virgen del Silencio o de la Novena se extiende en Madrid a partir de 1624 y en poco tiempo se convertirá en la patrona de los representantes españoles, como aún se puede ver hoy en una placa que lo recuerda en la Capilla que acoge su imagen en esta iglesia tan señalada en el mundo de las letras del Siglo de Oro, donde, por ejemplo, fueron enterrados Lope de Vega o Juan Ruiz de Alarcón.

⁹ Ferrer, 2002, pp. 150-151. Los datos más completos sobre actores y actrices se encontrarán en el excelente *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) coordinado por Teresa Ferrer y publicado en 2008.

¹⁰ En el DICAT el número de entradas para las actrices supera las 1500, lo que da prueba de la importancia de la mujer en el negocio teatral. Sobre todo ya en la segunda mitad del XVII incluso se ha documentado a algunas mujeres como "autoras de título" (Margarita Zuazo, María Álvarez, la Perendenga o Francisca Correa, entre otras).

¹¹ Precisa Ignacio Arellano que «la primera noticia de un teatro permanente es de 1568 y es la Cofradía de la Pasión la que lo inaugura, con representaciones en el mismo patio del Hospital de la Pasión y de terrenos alquilados, donde se montan improvisados tablados como escenario» (1995, p. 66). Sobre la vinculación de cofradías, hospitales y negocio teatral en el último tercio del XVI, véase Davis y Varey, 1997. Véanse los trabajos de Subirá, 1960 y de Oehrlein, 1993.

¹² Regalado, 2000, p. 216.



Matías de Irala. Verdadero Retrato de Nuestra señora de la Nobena que se venera en su Capilla de los Representantes en la Parroquia de San Sebastián de Madrid. 1721. AHPM, DG. 35

En un siglo apasionado por todo lo que concierne al teatro, no es difícil encontrar opiniones enfrentadas en cuanto a la valoración de los espectáculos y el mundo de la farándula. Desde el último tercio del siglo XVI se vive en constante controversia, polarizándose las actitudes entre, por una parte, quienes atacan la inmoralidad de las representaciones y pretenden que sean prohibidas, y, por otra, los que defienden el papel del teatro como imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad, según la sentencia ciceroniana, insistiendo además en su papel benefactor para el sostenimiento de los hospitales. ¡Cuántas veces los sectores más conservadores de la Iglesia, que ven a Lope de Vega como un «lobo carnicero de las almas» y dicen horrorizarse ante los meneos lascivos de las actrices y sus costumbres licenciosas, intentarán la prohibición de las comedias sin conseguirlo! También son extremadas las opiniones sobre los actores, desde los que les niegan el pan y la sal —pues si «los teatros son templos del demonio» «los comediantes son sus ministros»¹³— a los que casi los idolatran, aunque, en general, los representantes lograban más fama y reputación profesional que buena consideración social. Aparte de los que antes hemos nombrado como *autores* de comedias, entre los más famosos actores españoles del siglo XVII destacaron Baltasar de Pinedo —*príncipe en su arte* según Lope de Vega—, Manuel Vallejo, Damián Arias de Peñafiel o Sebastián de Prado. Pero sobre todos ellos, *Juan Rana*, nombre artístico de Cosme Pérez, fue el recitante más popular y es el mejor y más largamente estudiado por la crítica. Especializado en papeles cómicos, para él escribieron numerosas piezas breves, particularmente entremeses, las plumas más agudas de su tiempo, como Quiñones de Benavente, Solís, Moreto y Calderón, entre otros. Tuvo una larga carrera de más de cincuenta años sobre los tablados, fundiéndose nombre de actor y personaje, y fue figura muy querida en la Corte, siendo alabado en numerosas ocasiones por el Rey Felipe IV, como muestra su epistolario¹⁴.

¹³ Son palabras de Fray José de Jesús María, uno de los más exacerbados impugnadores del teatro, quien escribía en 1601: «Es cosa sin duda que las comedias, como agora se representan, son cuchillo de la castidad, incentivo de torpezas, seminario de vicios, fuente de disolución, estrago de todos los estados, corrupción de las costumbres, destrucción de las virtudes» (Cotarelo, 1997, p. 368). Habla de los actores como gente «holgazana, mal inclinada y viciosa, y que por no aplicarse al trabajo de alguno de los oficios útiles y loables de la república se hacen truhanes y chocarreros para gozar de la vida libre y ancha» (p. 370). Este es el tono de numerosísimos discursos y oraciones de los detractores del arte dramático recogidos en la larga polémica ética y estética que conforman las «controversias sobre la licitud del teatro en España».

¹⁴ Sobre el actor Juan Rana en palacio y los elogios del Rey véase Lobato, 1999, y sobre su figura en general el estudio de Sáez Raposo, 2005.



JUAN RANA

Entre las actrices más apreciadas sobresalieron Jerónima de Burgos, Josefa o Josepa Vaca, Francisca Baltasara, María Calderón, *la Calderona*, María Riquelme, María de Córdoba, *Amarilis*, Francisca Bezón, *la Bezona*, o María de las Navas, *la Milanesa*. La pasión por los actores y por las actrices se manifestaba con fervor dentro del teatro —donde con gran animación se aplaudía, se silbaba, se gritaba, se hacían sonar llaves o pitos—, pero también fuera de él. Las buenas comediantas o *actoras*, como también se las llamaba, eran apreciadas por su gesto, por su voz, por su garbo y por su destreza artística, sí, pero, como recordaba Madame D'Aulnoy en la *Relación que hizo de su viaje por España*, «en esta corte las comediantas son verdaderamente adoradas; casi todas entretiene la pasión de algún personaje, dando lugar a riñas y desafíos, donde algunos caballeros han perdido la vida». Junto a su talento escénico, en muchas ocasiones la belleza de las actrices provocaba un deseo insano que terminaba en sucesos como este al que se refiere una noticia en los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo, comentada con tan buena pluma como desfachatez. En 1657 recuerda así Barrionuevo lo acaecido en Madrid en torno a la actriz Isabel de Gálvez, que era primera dama en la compañía de su marido el autor de comedias Francisco García, a quien llamaban *el Pupilo*¹⁵:

Estaban el Marqués de Almazán y el Conde de Monterrey juntos viendo una comedia. Antojóseles una comedianta muy bizarra, que representaba muy bien y con lindas galas. Asieron de ella sus criados, y así como estaba la metieron en un coche que picó, llevándosela como el ánima del sastre suelen los diablos llevarse. Siguióla su marido, dando, sin por qué, muestras de honrado, y con él un Alcalde de Corte que se halló al robo de Elena. No se la volvieron, aunque los alcanzaron, hasta echarle a la olla las especias. Mandólos el Rey prender. Todo se hará noche. Contentarán al marido, con que habrá de callar y acomodarse al tiempo como hacen todos, supuesto que se la vuelvan buena y sana, sin faltarle pierna ni brazo y contenta como una Pascua. Llámase la tal la Gálvez.

Esta noticia, que tan bien retrata el abuso de los poderosos y los atropellos que podían llevar a cabo sin pena, es ejemplo entre otros muchos de la pasión levantada por las actrices, condenada con dureza por los discursos de los moralistas que reprendían tanto la conducta de los comediantes en público y en privado como los actos impropios a los que daban lugar. Todo ello lo veían como una clara manifestación de la degeneración moral de la sociedad, una sociedad que, sin embargo, continuaba asistiendo con gusto desprocurado a espectáculos multitudinarios que eran la principal diversión pública de la Monarquía católica.

¹⁵ Como la cita de la *Relación* de Mme. D'Aulnoy, la recuerda, entre otros, Deleito y Piñuela, 1988, pp. 234-235.

LOS ITINERARIOS DE LAS COMPAÑÍAS

3

Las compañías representaban en muy variados espacios, entre los que destacan los corrales de comedias, la plazas públicas durante las festividades religiosas, las casas particulares de gente principal y los conventos. Además, sobre todo en tiempos de Felipe IV (1621-1665), con frecuencia eran llamados los recitantes a palacio para representar ante el rey y la corte en diferentes espacios exteriores (jardines y parques de los Reales Sitios) o interiores (Salón Dorado del Alcázar o, a partir de 1640, Coliseo del Palacio del Buen Retiro), con motivo de muy diversas ocasiones festivas, con especial dedicación en tiempos de Carnaval. A las principales compañías a veces se las llamaba a palacio con muy poco tiempo de aviso, debiendo interrumpir las representaciones ya previstas en los corrales y, como esto les podía causar grave perjuicio, sus *autores* eran debidamente recompensados. Contando con estas contingencias, había que planear las temporadas teatrales, establecer los contratos correspondientes y diseñar los itinerarios de las compañías por la geografía peninsular según un calendario preciso. A veces las compañías llegaban hasta el *Pátio das Arcas* de Lisboa o salían a representar a otros lugares de la Monarquía (en Italia o en los Países Bajos)¹⁶ o a París mismo, sobre todo en tiempos de la reina María Teresa de Francia —esposa de Luis XIV e hija de Felipe IV— cuando las compañías de Pedro de la Rosa o de Sebastián de Prado, en la que actuaba la famosa Francisca Bezón, pasaron allí varios años.

32

Como ejemplo significativo de las rutas de los representantes por las tierras de España —trabajo que requiere aún estudio y definición precisa en su conjunto—, puede servir muy bien el caso de la vida teatral en el valle del Ebro. Francisco Domínguez Matito, que ha estudiado a fondo la cuestión, propone que por toda esa zona

se cruzaban dos itinerarios de origen distinto: uno, al que podemos denominar «ruta aragonesa», y otro que podemos identificar como «ruta castellana». Las compañías de comedias que partían de Zaragoza o que pasaban por esta ciudad desde Valencia o Barcelona, hacían un itinerario que, con algunas variantes, tenía como puntos principales Tarazona, Tudela, Calahorra, Logroño, Vitoria, Pamplona. El eje castellano, más difuso, tenía, al menos, dos variantes principales: una «oriental» o «soriana» (Madrid-Guadalajara-Sigüenza-Soria) que alcanzaba La Rioja y Navarra a través de los puertos de Piqueras, de Oncala o del Madero; y otra «occidental» o «burgalesa» cuyo recorrido, partiendo desde Madrid o Toledo, pasaba por Segovia, Valladolid, Palencia y Burgos, y accedía a Logroño y Pamplona a través del «Camino de Santiago», con paradas en Santo Domingo de la Calzada, Nájera y Haro¹⁷.

¹⁶ Ya recordaba Emilio Cotarelo en 1916 como «hecho digno de observación y estudio» que «durante casi todo el siglo XVII hubo en Italia, en Francia y en Flandes compañías de recitantes españoles que no iban de paso sino que residieron largas temporadas en Nápoles, Palermo, Milán, Parma y Mantua, en París y Bruselas, y aun se corrieron hasta la capital de Inglaterra» (1916, p. 2).

¹⁷ Domínguez Matito, 2006, pp. 94-95.

Observa Domínguez Matito que las compañías no solo se detenían en aquellas localidades que contaban con patios o corrales de comedias «sino también en lugares de diversa entidad, situados en o cerca de los caminos principales» y, así, recuerda los casos de Alfaro, Arnedo o Cornago, junto a otros lugares de menor importancia que también reclamaban la presencia de comediantes para la representación de autos o comedias con motivo de alguna festividad.

Con una pequeña compañía ambulante, quizás una de cómicos de la legua yendo de un pueblo a otro, se cruzó don Quijote de la Mancha en el capítulo XI de la Segunda parte de su famosa historia, dejándonos Cervantes un cuadro lleno de vida y de interés para la investigación teatral:

Responder quería don Quijote a Sancho Panza, pero estorbóselo una carreta que salió al través del camino cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores. Con estas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. Todo lo cual visto de improviso, en alguna manera alborotó a don Quijote y puso miedo en el corazón de Sancho; mas luego se alegró don Quijote, creyendo que se le ofrecía alguna nueva y peligrosa aventura, y con este pensamiento, y con ánimo dispuesto de acometer cualquier peligro, se puso delante de la carreta y con voz alta y amenazadora dijo:

—Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan. A lo cual, mansamente, deteniendo el Diablo la carreta, respondió:

—Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo. Hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de *Las Cortes de la Muerte*, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de

Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles. Si otra cosa vuestra merced desea saber de nosotros, pregúntemelo, que yo le sabré responder con toda puntualidad, que, como soy demonio, todo se me alcanza¹⁸.

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN: EL CORRAL DE COMEDIAS

4

De fiebre teatral y de virus escénico se ha hablado para caracterizar el gusto desmesurado por presenciar representaciones en el siglo XVII y vivir el ambiente festivo que las rodeaba. Los lugares para la representación documentados son numerosísimos a lo largo del siglo, tanto en espacios interiores como exteriores: se elevaron tablados en la plaza pública o en las plazas de palacio, en corrales de comedias, en jardines y salones en los Sitios Reales, en claustros de conventos, en salas o patios de colegios y universidades, aparte de las actuaciones en habitaciones privadas de palacios o de casas de la nobleza, de la escenificación sobre carros triunfales o carretas al estilo de la compañía de Angulo el Malo durante desfiles o procesiones por las calles, sobre barcas en el estanque del Buen Retiro, y hasta esporádicamente en barcos en el mar. La crítica reciente coincide en reducir esta variedad de representaciones y de espacios a tres ámbitos escénicos principales: los corrales de comedias para el teatro comercial, el teatro de la corte para las fiestas palaciegas con sus comedias cortesanas, y el teatro en la calle, es decir, los tablados y carros en la plaza pública, principalmente para la representación de autos sacramentales pero también para otras festividades religiosas. Sin embargo, no hay que tomar como espacios estancos estos tres ámbitos y sus manifestaciones, como si tuvieran poco que ver entre sí, pues compartían muchos elementos comunes. En este sentido y en relación con el negocio teatral, reténgase bien que una misma compañía podía ser contratada para realizar representaciones de una comedia de capa y espada en el corral, de una comedia mitológica de gran aparato en palacio o de un auto en las fiestas del Corpus, a pesar de que, como es evidente, se debieran adaptar las escenificaciones a cada marco espacial¹⁹.

34

¹⁸ Cervantes, 2004, pp. 625-627.

¹⁹ Desde el punto de vista genérico, piénsese, por ejemplo, en que loas y entremeses se representaban tanto en el corral como en palacio como durante la fiesta del Corpus, o que se escenificaban los autos principalmente en la plaza pública, pero que también podían hacerse en palacio y que a partir de los años cuarenta en Madrid, pero mucho antes en Sevilla, se representaban además en los corrales. También desde el punto de vista de la recepción, nótese que había espectadores que podían disfrutar de actuaciones en los tres ámbitos, pues bien podían tener un aposento en el corral, asistir a una representación en palacio y no perderse la de un auto en la plaza. En fin, valgan estas pinceladas para señalar la complejidad de este asunto que, como otros, debe quedar simplificado y reducido en nuestra síntesis.

En riguroso paralelo con lo que ocurre en Inglaterra, hacia 1570 se produce un fenómeno decisivo para el desarrollo del teatro moderno: el nacimiento del teatro comercial. Como comentamos más arriba, se comienzan a especializar ciertos locales —a veces en el interior de una manzana de casas, en el patio— para la representación de comedias y para espectáculos a los que cualquier ciudadano puede asistir mediante el pago de una entrada. Son locales cerrados, que, por ejemplo en Madrid, dependen de ciertas “cofradías” —como la de la Pasión o la de la Soledad— que van a aprovechar los beneficios económicos para subvencionar la mejora o la creación de Hospitales, por lo que, aparte de la diversión que proporcionan los entretenimientos escénicos, tienen un gran efecto social inmediato. Los corrales, casas o patios de comedias se extendieron, como hemos visto, por toda la geografía española, adoptando diferentes fisonomías y características arquitectónicas. Predominaron los de planta cuadrangular, al estilo de los madrileños corrales de la Cruz y del Príncipe, pero algunos de los más afamados de otros lugares tenían «planta semicircular, poligonal u ovoidal, como sucede en la Casa de las comedias de Córdoba (1602), la *Casa nova* de la Olivera de Valencia (1619) y el Corral de la Montería de Sevilla (1626)»²⁰. Como recuerda John J. Allen, a pesar de las variedades de diseño y estilo (más grandes o más pequeños, con techo o descubiertos, elegantes o modestos), las dimensiones de los tablados varían muy poco: «unos 11 a 12 pies castellanos (3,08 a 3,36 m.) de fondo por 24 (6,72 m.) de ancho. Sólo un poquito más grandes, los tablados de Madrid mantienen la misma forma y las mismas proporciones»²¹.

35

En el último tercio del siglo XVI Madrid contó con varios corrales de corta vida, todos ellos situados en el corazón de la villa, a diferencia de lo que ocurrirá en otras ciudades de su tiempo, como Londres o la lejana Kioto, en las que la creciente actividad teatral se aleja hacia zonas marginales, al otro lado del río. Esta localización de los teatros en Madrid —y en España en general, donde, como en Almagro y Alcalá de Henares no sorprendía ver situados los corrales en la plaza principal— dice mucho de la fuerte vinculación entre el teatro, la sociedad y el poder. El corral de la Cruz y el corral del Príncipe, centros permanentes del teatro comercial en Madrid durante el siglo XVII, se encuentran a poca distancia, bien integrados en el tejido urbano y en la vida social y festiva de una ciudad en expansión y transformación durante el periodo de los Austrias. No lejos de los corrales se encontraba el Mentidero de representantes, en el cruce de la Calle de León y de la Calle de Francos (hoy de Cervantes), donde se reunían diariamente poetas, comediantes y otras gentes del teatro para tratar de sus asuntos y negocios, además de ser lugar animadísimo de comentarios y chismes sobre lo que pasaba en la villa y corte, como el otro gran *mentidero*, el de las gradas de San Felipe, junto a la Puerta del Sol.

²⁰ Reyes Peña, 2003, p. 74.

²¹ Según Arellano «las dimensiones de un escenario de corral varían y los documentos permiten algunas dudas, pero podemos aceptar que un tamaño aproximado era de 8,5 por 4,8 metros: el corral de la Cruz, por ejemplo, tiene una superficie de 31,75 metros cuadrados, el del Príncipe, de 47,04» (1995, p. 74).

Al corral iba el público a oír y ver comedias de muy variados asuntos: religiosos, históricos, de costumbres contemporáneas... Se localizan en todo tiempo y lugar: Babilonia siglos antes de Cristo, Roma Imperial, cortes italianas, América, España (Madrid, Valencia, Toledo y otras muchas ciudades), Turquía, etc. La acción —en la que no falta nunca un enredo o un conflicto amoroso— puede moverse por espacios muy distintos y extenderse en el tiempo mucho más allá de lo que las poéticas clásicas del XVII recomiendan, por lo que normalmente se habla de que la comedia se caracteriza por la variedad de acciones, tiempos y lugares. De especial gusto e interés eran las comedias que mostraban un conflicto en el que el «honor» jugaba un papel importante, como bien recordó Lope de Vega, aunque también señalaba en el mismo pasaje del *Arte nuevo de hacer comedias* algo que suele citarse menos: «los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente; / con ellos las acciones virtuosas, / que la virtud es dondequiera amada» (vv. 327-330).

Cada comedia tiene unos tres mil versos, con gran variación de estrofas, pues en muchas ocasiones se eligen en función de la situación dramática, ya que no se utilizan del mismo modo un romance, un soneto, una redondilla, una octava real, unos endecasílabos sueltos... que tienen sonoridades y ritmos diferentes. Por otro lado, la presencia del elemento cómico, de la risa, era prácticamente imprescindible, incluso dentro de las comedias más serias o incluso trágicas. Por eso se habla de la mezcla de lo trágico y de lo cómico como uno de los puntos más característicos de la Comedia española, llegándose a utilizar el término «tragicomedia» para designar a algunas piezas tan famosas como *El caballero de Olmedo*. Muchas de las obras cuentan con un esquema fijo de personajes, tipos en los que se especializaban los diferentes actores de una compañía : el galán, la dama, el padre de la dama (viejo o «barba»), la criada de la dama, la figura del poderoso (muy a menudo un Rey). De primerísima importancia es el papel del «gracioso» o «donaire», principal vehículo de la comicidad, lleno de chispa e ingenio y que cumple muy variadas funciones dentro de la comedia, más allá de la simple función de hacer reír.

36

En el corral madrileño, con capacidad para más de mil espectadores, el público hacía mucho más que ver y oír una comedia. En un auténtico ambiente de fiesta, que comienza bastante antes de la salida de los comediantes a escena, no se representa únicamente la comedia. Aunque pueden darse algunas variaciones según tiempo y lugar, normalmente el espectáculo comienza con una rudimentaria obertura musical con una «loa», que es una pieza breve introductoria de presentación (muchas veces un romance), que sirve para llamar la atención de los espectadores, mientras se van acomodando los rezagados. Después se representa la primera jornada de la comedia, a la que sigue una pieza de corta extensión, llamada «entremés», de carácter cómico. Después la segunda jornada y luego una nueva pieza breve (otro entremés o un baile, mixto de canto, danza y recitado). Viene a continuación la tercera jornada que, una vez terminada da lugar a un fin de fiesta (con una mojiganga, por ejemplo) en que danzan y cantan todos los comediantes, dándose fin al espectáculo y a la fiesta.

Los espectadores se sitúan en diferentes lugares del teatro, también con diferentes precios de entrada. Una parte se abonaba a las mismas puertas del corral y otra cuando se ocupaba el sitio, ya dentro del recinto. Los alguaciles debían emplearse a fondo, pues siempre había los que querían colarse sin pagar, creándose altercados, como se deduce de numerosas referencias en el interior de comedias o en textos de los escritores costumbristas. Es bien sabido que los temibles mosqueteros se situaban de pie en el patio, en el que había además unas gradas laterales con asiento; que existía un lugar llamado *cazuela* para las mujeres del pueblo llano y otro para las autoridades, como los aposentos para el Consejo de Castilla y de la Villa de Madrid; y que no faltaban localidades preferentes, privadas y reservadas a la vista de otros espectadores²². Con unos versos de Quiñones de Benavente suele ejemplificarse los distintos tipos de público según el lugar que ocupaban, a los que el actor que salió a decir la loa afirmaba servir para ganar su benevolencia:

Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma;
aposentos que callando
sabéis suplir nuestras faltas;
infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros;
damas que en esta jaula
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada,
a serviros he venido²³.

37

²² Díez Borque lo resume así: «Esquemáticamente, la estructura social del corral de comedias se ajusta al siguiente patrón: entradas populares: *patio, cazuela, bancos* y *gradas*; localidades para doctos: *desván* o *tertulia*; localidades restringidas: *aposentos* y *rejas*, y localidades oficiales. Entre ellas hay marcadas diferencias de precio, lo que las adscribe, privativamente, a distintos sectores sociales» (1988, p. 23).

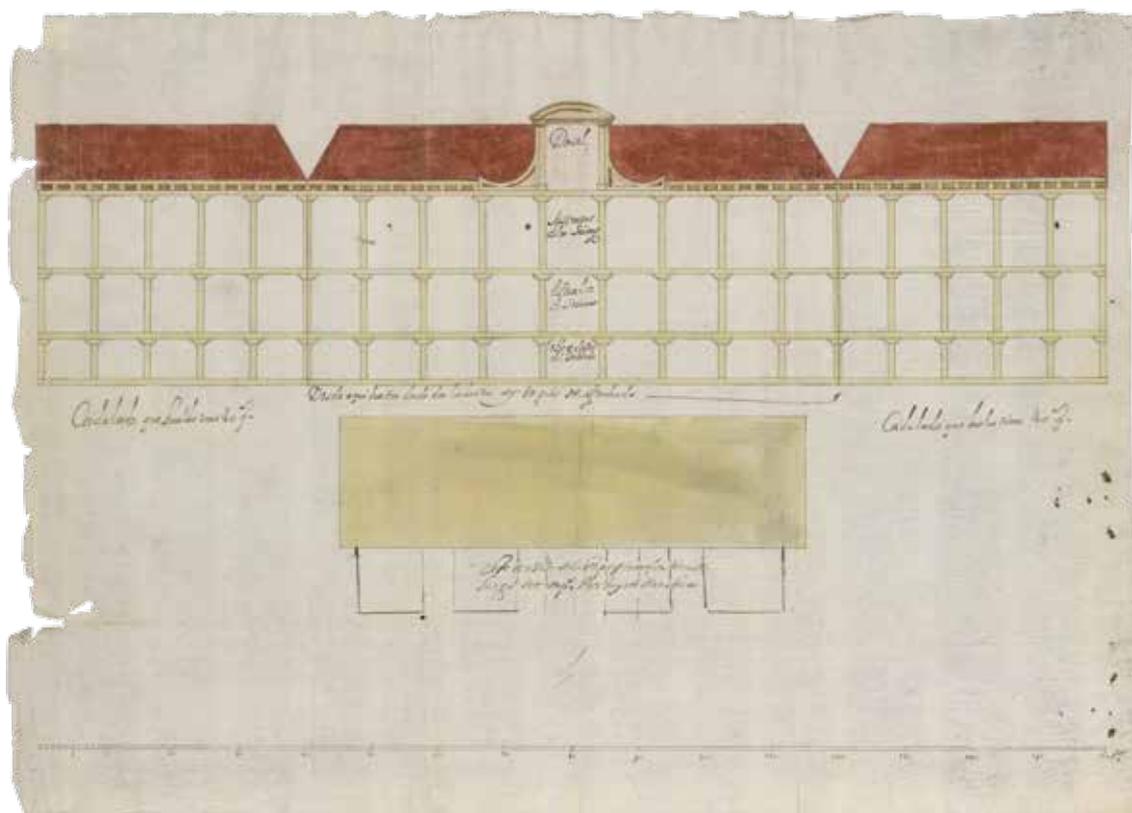
²³ Estos versos de la *Loa para Roque de Figueroa*, citados innumerables veces, los tomo de Deleito y Piñuela, quien recuerda además estos otros del mismo Benavente, con los que de nuevo se pide favor y silencio a un público temido al que también se solían referir los actores al final de la comedia, haciéndose perdonar las posibles faltas de la representación: «¡Piedad, ingeniosos bancos! / ¡Perdón, nobles aposentos! / ¡Favor, belicosas gradas! / ¡Quietud, desvanes tremendos! / ¡Atención, mis barandillas! / Carísimos mosqueteros, / (granuja del auditorio), / defensa, ayuda, silencio» (1988, pp. 188-189). Los versos pertenecen a la *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid, la segunda vez* y son pronunciados por varios personajes distintos sucesivamente.

5

LAS FIESTAS RELIGIOSAS Y EL TEATRO EN LA CALLE: ESPACIOS PARA LAS FIESTAS DEL CORPUS

Es fundamental situar el concepto de fiesta en el centro de cualquier especulación sobre el teatro en general, pero muy particularmente sobre la actividad escénica en el mundo barroco del siglo XVII. La representación de las comedias y de las piezas breves que se combinaban en el espectáculo del corral se hacía en un contexto festivo y popular. En el entorno palaciego de la España de los Austrias, como en otras cortes europeas, tenían lugar con tanta frecuencia como esplendor las fiestas cortesanas, en cuyo marco se desarrollaban representaciones teatrales para un público privado, cuestión a la que se dedicará el segundo apartado del presente catálogo. Pero posee un especial interés, por su peculiar carácter español, la celebración pública de las fiestas de Corpus Christi, durante las que alcanzaba una relevancia crucial la representación de autos, —aunque también a veces de comedias— acompañados de piezas breves como loas, entremeses y mojigangas.

38



Tablado para el Corpus, 1665. Archivo de Villa, 2-198-10. Ayuntamiento de Madrid.

Además de por el ciclo de las estaciones y por el ritmo que impone la Naturaleza (de la siembra a la cosecha), el tiempo en las Españas de los Austrias se mueve al ritmo del calendario litúrgico, de carácter cíclico, como en el resto del mundo católico. Momentos estelares del calendario son los que recuerdan el nacimiento de Cristo (Navidad o Natividad) y su muerte (Pasión) y resurrección, que desde la Edad Media dieron lugar durante su celebración a que se representaran breves piezas dramáticas, como también en la fiesta de Epifanía o de los Reyes Magos, tan próxima a la Navidad. Pero todo el año se ve jalonado de otras numerosísimas fiestas que podían dar lugar a la escenificación de piezas que complementan los actos litúrgicos, combinando los versos con la música y la danza, y donde no suele estar ausente la comicidad, a veces de muy baja estofa: destacan las fiestas en honor de la Virgen María (Anunciación, Asunción) y en honor de santos diversos. Aunque tiene su origen en el siglo XIII, una fiesta se irá imponiendo durante los siglos XVI y, sobre todo, XVII como «el momento celebrativo por excelencia del calendario católico»: Corpus Christi. A pesar del carácter marcadamente religioso del Corpus, que celebra el cuerpo de Cristo en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, su manifestación festiva debe emparentarse no solo con otras también religiosas (canonizaciones o traslados de reliquias, por ejemplo) sino con las de carácter civil (como entradas de personas principales en la ciudad, embajadas extranjeras, cumpleaños de miembros de la familia real, etc.) con las que comparte puntos de contacto. Como bien indica Díez Borque, que ha escrito con gran tino sobre la cuestión de la fiesta barroca:

Junto a las fiestas de calendario fijo (aunque algunas fueran móviles, incluido el propio Corpus) hubo en los Siglos de Oro —y se prolongaron, claro, en los siguientes— muchas fiestas ocasionales, de carácter civil o religioso que, con características propias [...] iban rompiendo también el calendario del tiempo ordinario con los regocijos del extraordinario. Se produce —y esto es especialmente significativo para la fiesta sacramental— una ocupación espectacular de la calle, articulando arquitecturas fijas y efímeras, adornos, poesías, emblemas, empresas, jeroglíficos..., con un significativo valor de la procesión-cortejo en la que hay carros triunfales, diversa utilería (banderas, estandartes, pendones...), ricos vestidos, etc. Es la exaltación y celebración que ponen la teatralidad desbordada al servicio de una causa civil y/o religiosa²⁴.

Una excelente muestra del teatro en la calle durante la celebración de la fiesta de carácter religioso la encontramos escrita por la propia mano de Lope de Vega, por lo que bien merece la pena detenerse en su consideración. Se trata de la *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron*²⁵. El relato y la descripción de Lope dan prueba de la transformación del espacio urbano para esta celebración de 1622: habla en primer lugar de las ocho pirámides —con sus banderolas, escudos, figuras y jeroglíficos—

²⁴ Díez Borque, 1992, pp. 26-27.

²⁵ Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622. Cito por la edición de la BAE recogida en la Bibliografía.

erigidas en cuatro lugares diferentes (Plaza de la Villa, Puerta de Guadalajara, Calle de Toledo y Plaza de la Cebada); después refiere con cuidado cómo era la composición de nueve altares levantados en nueve lugares distintos de la ciudad y el primor con el que se compuso en la Plaza de la Cebada un enorme «jardín y huerto de ducientos pies de largo y ciento y ochenta de ancho, por medio de la cual pasase la procesión», con fuentes, árboles frutales y una figura de «nuestro santo labrador arando, que fue justo y lucido advertimiento»²⁶. Indica Lope que

las vallas que se previnieron para la procesión por todas las calles, y en palacio para los fuegos, fueron de grande costa, pero de importante defensa, con otras muchas carreras en maderos altos para las luminarias de aquellas noches. Los teatros para las danzas en frente de las ventanas de su majestad, para ver las comedias el Consejo en la plaza de la Villa, y para los cantores en la Iglesia, también merecen lugar en la ostentación y adorno de la fiesta²⁷.

Tras otros ornamentos y alguna sorprendente tramoya móvil, se refiere por fin Lope de Vega a las representaciones dramáticas:

Hubo asimismo cuatro medios carros de extremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias: la primera de *Las niñeces de San Isidro*, la segunda *La juventud*. Quiso la villa que fuesen más; representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño; irán al final de esta relación por que los que no las oyeron puedan, leyéndolas, gozarlas. Hubo, sin estos, otros cuatro carros, cuya fábrica irá entre las danzas de esta fiesta descrita sucintamente, porque no exceda los términos de relación deste discurso. La víspera deste día fueron a palacio en alarde con música de trompetas y chirimías todas las danzas que la Villa tenía prevenidas y los carros referidos, como previniendo los ánimos a la esperanza de las fiestas, y alegrando a sus majestades, que favorecieron este día con su real presencia²⁸.

Refirámonos ahora brevemente a dos casos famosísimos en el ámbito civil, que también proporcionaron amplio despliegue de desfiles y cortejos, luminarias, danzas, juegos, teatro y músicas. En marzo de 1623, tuvo lugar la visita sorpresa del Príncipe de Gales, Carlos Estuardo, para tratar de lograr el matrimonio con la Infanta María, hermana de Felipe IV. Durante la estancia del príncipe de Gales en Madrid, que se prolongó hasta septiembre, los gobernantes españoles trataron de dar una muestra de vitalidad, de esplendor, de poderío, mediante manifestaciones festivas de todo tipo, entre ellas la representación de autos y comedias: divertimentos para el pueblo en calles y plazas y distracción para el príncipe de Gales, al que había

²⁶ Lope de Vega, 1950, p. 154.

²⁷ Lope de Vega, 1950, p. 155.

²⁸ Lope de Vega, 1950, p. 155.

que atender, mantener entretenido y a veces impresionar²⁹. Todo ello quedó recogido en relaciones y dio lugar a una amplia literatura y a una de las ilustraciones (por Juan de Madrid) más conocidas de la Plaza Mayor, en fiestas durante un juego de cañas. El 15 de noviembre de 1649 una jovencísima Mariana de Austria hizo su entrada triunfal en la Corte como nueva reina de España, tras su matrimonio con Felipe IV y un largo viaje desde Viena, pasando por varias ciudades italianas. Madrid recibió con esplendor a la reina y transformó su fisonomía, convirtiéndose «por unos días en un enorme escenario de propaganda y de exaltación del poder real»³⁰, del que han quedado numerosos testimonios precisos, con las calles engalanadas para la ocasión y con cuatro arcos triunfales que desarrollaban un coherente programa iconográfico. Si leemos con atención las relaciones que dan cuenta de estas tres importantísimas celebraciones ocasionales que he recordado a modo de ejemplo entre otras muchas posibles³¹, concluiremos, efectivamente, que lo mismo en el ámbito civil que en el religioso la celebración desborda los límites del espacio reducido en el que puntualmente se festeja, para ocupar buena parte de la ciudad con unas calles y plazas que transforman su apariencia cotidiana, y que acogen desfiles o procesiones durante muchas horas³². De forma parecida ocurría todos los años que las ciudades y pueblos de España se transformaban y vestían sus mejores galas durante la fiesta primaveral del Corpus Christi³³, a finales de mayo o primeros de junio, produciéndose lo que, como hemos visto, Díez Borque llamaba ocupación espectacular de la calle. Como parte imprescindible de este día de celebración se organizaba con cuidado extremo la representación de autos sacramentales, integrándose de este modo el teatro en los actos litúrgicos y ceremoniales que comenzaban la mañana del jueves festivo con una procesión presidida por la Custodia, signo ostensible de la Eucaristía en torno al cual gira toda la fiesta sacramental.

²⁹ En relación con este episodio hispano-inglés véanse los trabajos contenidos en Samson, 2006.

³⁰ Moya García, 2013, p. 227. Entre las relaciones que dan cuenta de este evento destaca la *Noticia del recibimiento y entrada de la reina nuestra señora doña Mariana de Austria en la muy noble y muy leal coronada Villa de Madrid*, encargada por el Ayuntamiento. Sobre el viaje de la reina desde Viena y los numerosos recibimientos y actos en su honor, véase la reciente tesis doctoral de María Moya García (2017).

³¹ Díez Borque, que ha insistido particularmente en el valor de las relaciones como documentación para el estudio del teatro, proporciona otros ejemplos en el capítulo «Distintas posibilidades del teatro en la calle» (1998, pp. 111-113).

³² Observa Díez Borque en que «la calle se transformaba con tapices, adornos, colgaduras, arcos triunfales, obeliscos pirámides (muy frecuentemente con versos que asocian íntimamente imagen y texto) con un complejo intercambio de significados de la arquitectura real y la efímera y una rica cultura simbólica que hundía sus raíces en un saber mitológico, bíblico, alegórico, que si no era entendido por todos, sí constituía espectáculo para la mayoría» (1992, p. 27).

³³ «El Corpus era la gran fiesta primaveral de la Iglesia» afirmaba Marcel Bataillon en un importante artículo de 1940 (1976, p. 460), insistiendo en la relevancia del momento del año. El artículo de Bataillon señala dos aspectos que han sido y siguen siendo debatidos por la crítica: 1) frente a los que subrayan el carácter antiprotestante o contrarreformista del auto sacramental y de su triunfo en España, propone que más bien resultaría «de una transacción entre la costumbre ya inveterada de celebrar el Corpus con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempos del Concilio de Trento, pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución» (p. 469); 2) sugiere que la fiesta del Corpus y los autos sacramentales estaban en «la clave de la organización financiera del teatro español» (p. 472), puesto que su encargo servía de «estímulo permanente para la producción teatral» (poetas, autores de comedias y actores) y para la preparación de la temporada, con la renovación de repertorio y de vestuario, la construcción de los carros... que quedaban estipulados en los contratos con las municipalidades (pp. 473-474).

EL AUTO SACRAMENTAL COMO APORTACIÓN ESPAÑOLA

Cada año celebra Nuestra Santa Madre la Iglesia el inefable misterio del Sacramento del Altar un día que para esto tiene señalado. Este se llama el día del *Corpus*. Es día de alegría grande, porque merece tanto alborozo tanto día. El certamen que hay es de alegría devota. Opónense los monarcas, los consejos, las religiones, las comunidades, las cofradías y el pueblo desgranado³⁴.

Tal como recuerda Juan de Zabaleta en 1659, en Madrid todos están llamados a participar en este particular día de fiesta, de alegría devota, desde los reyes a las autoridades civiles y religiosas, con la participación entusiasta de las cofradías y del pueblo. Desde bien temprano en la mañana del jueves de celebración, tocaban las campanas de los numerosísimos conventos y muchas parroquias de la villa. La larga procesión, durante horas, recorría las principales calles y plazas, discurriendo con un orden estricto en el que los participantes ocupan espacios según su preeminencia social. Todo se ha ido preparando cuidadosamente con meses de antelación y sigue lo dispuesto por las comisiones organizadoras de la fiesta presididas por el Corregidor. Las calles, protegidas del sol por lonas o toldos, se engalanaban para la ocasión con arcos triunfales y con reposteros. Madame D'Aulnoy recuerda con agrado que «todos los balcones están sin celosías, cubiertos de tapices llenos de ricos dibujos cuadrados y provistos de doseles. [...] Se echa agua encima de la lona para que esté más fresca; las calles están cubiertas de arena, bien regadas y llenas de tantas flores, que sería imposible pisar otra cosa». A la procesión acompañaban músicos y danzantes que se detenían a veces en tablados para realizar sus bailes. Se entonan himnos, suenan cascabeles y castañuelas, tambores, chirimías y tamboriles; huele a flores, a hierbas aromáticas y a incienso. Los que desfilan -ataviados con los hábitos, uniformes y capas representativos de su dignidad u oficio- portan estandartes, banderas, grandes velas y ciriales, cruces. Todo contribuye al esplendor de la fiesta, que es banquete para los sentidos. Los espectadores, a la vez feligreses, también se han vestido para la ocasión, aunque algunos lindos o «lucidos» habrá, como critica Zabaleta en 1659, que estén más preocupados por los valores mundanos y exteriores de la fiesta, olvidando que todo debe contribuir a la exaltación del Sacramento y todo tiene una significación moral³⁵. No podían faltar además las danzas de gigantes o gigantones (enormes figuras de cartón que bailaban alocadamente, arriba y abajo, movidas desde el interior por un hombre) y la importantísima figura de la tarasca (que, abriendo la procesión, representaba una mujer montada en un dragón o gran

42

³⁴ Zabaleta, 1983, p. 280.

³⁵ En su agudo escrito, describe Zabaleta con humor satírico la procesión matinal del día de Corpus, a la que asiste un galán «lucido» de esos que se preocupan demasiado por su apariencia. Este escrito ('El lucido del día del Corpus') se ha utilizado muy frecuentemente para documentar con un texto costumbrista de la época algunos componentes de la procesión: la tarasca, la comunidad de los Niños Desamparados (con una cruz delante y sus «pitillos de barro de agua que suenan»), los niños de la doctrina coronados de flores, la danza de los gigantones, las cofradías, otras danzas... En todo es capaz Zabaleta de ver su significación moral, a la que debería más bien atender el lindo galán si no quiere perderse.

serpiente³⁶), elemento grotesco sobre el que Zabaleta nos da una curiosa descripción con su sentido moral y que nos adiestra para saber leer a dos luces los signos de apariencia más común, como será propio del auto sacramental:

Va a salirle al encuentro a la procesión, y sátele la procesión a él al encuentro. Lo primero que ve es muchos muchachos huyendo de la tarasca, mas no hace caso della, pareciéndole cosa de muchachos. Muy bien pudiera reparar en que aquella es la serpiente que venció Cristo en la cruz, y que va como vencida en el triunfo. Entregado va allí el demonio a los muchachos como loco, pues no puede haber locura más grande que oponerse a Dios. Va a los muchachos entregado, porque son los que representan a los justos. Los justos son los que se burlan del demonio, los que le enojan y le embravecen. Aquella culebra va alargando la garganta a los sombreros, como el demonio a las cabezas: a todos les quiere tragar el entendimiento para que sin entendimiento obren, y allí todo el cuidado de los muchachos es guardar los sombreros, viva imagen de los justos, que todo su cuidado le ponen en andar guardando la razón de este enemigo. De las espaldas de esta serpiente salen de cuando en cuando, bullendo como holgura, los vicios para divertir al muchacho a quien intenta cogerle el sombrero. El que se divierte le pierde, el que se desvía le escapa. De estos reparos puede resultar reparo en las costumbres—; quien no los hace no se aprovecha de la intención del día³⁷.

43

³⁶ Covarrubias en su *Tesoro* dice lo siguiente en la voz correspondiente: «Una sierpe contrahecha, que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo. Dijose así porque espanta los muchachos. [...] Los labradores, cuando van a las ciudades, el día del Señor, están abobados de ver la tarasca, y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles las caperuzas de la cabeza, y de allí quedó un proverbio de los que no se hartan de alguna cosa, que no es más echarla en ellos que 'echar caperuzas a la tarasca'».

³⁷ Zabaleta, 1983, pp. 284-285.



Tarasca para procesión del Corpus, 1685. Archivo de Villa, 2-199-4. Ayuntamiento de Madrid.



Tarasca para procesión del Corpus,
1685. Archivo de Villa , 2-199-4.
Ayuntamiento de Madrid.

Como parte de la festividad se representaban los autos sacramentales sobre carros, que previamente iban tirados por bueyes a lo largo del recorrido procesional, llevando comediantes y decorados por las calles hasta llegar a una plaza para la representación. Los autos eran piezas dramáticas escritas en verso, en un solo acto, que tenían un contenido religioso vinculado —a veces no de un modo tan evidente— al sacramento de la Eucaristía, utilizando la técnica de la alegoría como un medio expresivo que permitía cumplir con su objetivo didáctico-moral. Con muchas variantes a lo largo del siglo y en diferentes lugares de la Península³⁸, fue desarrollando cada vez más la complicación de sus efectos escenográficos, con una fuerte relevancia del aspecto musical y cantado que le acompañaba. En los autos, la sutil elaboración de ideas y conceptos de la poesía dramática se combinaba en una equilibrada integración de las artes visuales y auditivas, con la intención de lograr un efecto sobre el intelecto y sobre el ánimo a través del impacto sobre los sentidos. Muchos autores cultivaron con acierto la escritura de autos para las fiestas, pero Pedro Calderón de la Barca, como es bien sabido, los llevó a su máximo esplendor y durante muchos años los compuso en exclusiva para el Ayuntamiento de Madrid. Calderón, que tuvo el cuidado de dejar con clara letra y en limpio los textos de muchos de sus autos que hoy se conservan en manuscritos inapreciables, los definía de esta manera, en la loa a uno de los suyos (*La segunda esposa*) :

³⁸ De especial relevancia para la historia del teatro son los representados en la Ciudad de Sevilla, sobre los que es imprescindible ver el excelente estudio reciente de Mercedes de los Reyes, 2017, con una reconstrucción virtual de gran interés.

sermone
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y el regocijo dispone
en aplauso de este día.

Si el *asunto* del auto era siempre el mismo (la Eucaristía) — como el propio Calderón de la Barca señaló en el prólogo que compuso para la edición de sus autos en 1677— el *argumento* podía variar, y lo mismo la acción dramática giraba en torno a episodios bíblicos (*La cena del rey Baltasar*), que sobre relatos mitológicos (*Psiquis y Cupido*), que sobre acontecimientos de la vida contemporánea (*El nuevo Palacio del Buen Retiro*)³⁹. Como muy bien explica Ignacio Arellano al ilustrar uno de los tipos de alegoría más frecuentes en los autos⁴⁰:

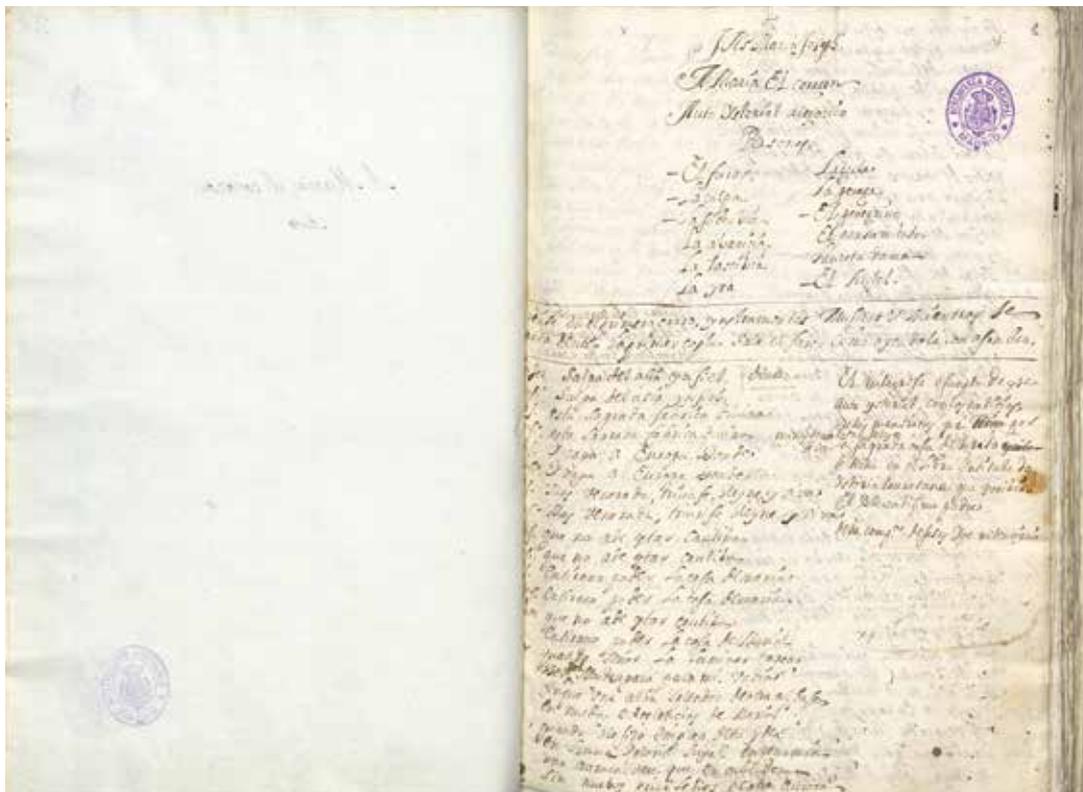
así es posible convertir una historia mitológica, por ejemplo, en expresión de la aventura divina de la salvación. Tomemos el caso de *El divino Jasón*, auto atribuido a Calderón : tenemos aquí la redención en clave alegórica, a través de la historia de los argonautas y su expedición en busca del vellocino de oro a la Cólquida. A cada elemento de la leyenda mitológica corresponde con bastante rigor (tanto más rigor cuanto más perfecto es el resultado del poeta) otro elemento en el doble plano simbólico religioso: así Jasón es Cristo, los argonautas representan a los apóstoles, el vellocino de oro es el alma corrompida por el pecado original, guardada por los dragones mitológicos que representan vicios y pecados, las fuerzas del mal que serán doblegadas por Jasón⁴¹.

45

³⁹ Son muchos los autos que combinan la dimensión teológica con la política, autos circunstanciales que se refieren directamente a sucesos concretos de la vida social del siglo XVII. Tras estudiarlos cuidadosamente en Calderón, concluye Arellano: «El auto sacramental es, sin duda, un género que puede ser leído *sub specie aeternitatis*, pero esa lectura no debe ignorar la verdad propiamente historial que constituye una de sus dimensiones esenciales. Los sucesos, personajes y problemas de la realidad coetánea; las estructuras sociales y políticas; los conflictos religiosos y culturales; las prácticas religiosas y civiles celebrativas y reforzadoras de los lazos de la comunidad... todo el complejo mundo humano del XVII forma parte de los autos de Calderón, unido indisolublemente a un mundo espiritual al que se accede a través de la interpretación alegórica» (2001, p. 45).

⁴⁰ El otro tipo de alegoría se refiere al uso de personajes que encarnan entidades abstractas (Fe, Pecado, Apetito, Herejía, Mundo, Caridad, Hermosura, Vanidad...).

⁴¹ Arellano, 1995, pp. 692-693.



46

Pedro Calderón de la Barca. *A María el corazón: auto ystorial alegórico.*
Manuscrito autógrafo, ca. 1665-1670. Biblioteca Histórica Municipal, 12.
Ayuntamiento de Madrid.

Si la preparación de la procesión del Corpus era ya muy costosa para el Ayuntamiento, no eran menores el cuidado y los gastos que suponían la preparación de los espectáculos sacramentales, pues había que prevenir, por ejemplo, tanto los tablados para la representación como los asignados para el Rey, Consejos y Tribunales; el mantenimiento de los carros y la construcción de las nuevas escenografías con sus complicadas tramoyas cada año; el pago de las compañías, a las que se dotaba de lujoso vestuario y ostentosa utilería; la «joya» o premio para la compañía que mejor hubiera representado. De todo ello queda abundantísima documentación que lo certifica⁴². En Madrid se suelen distinguir dos épocas en el siglo XVII según el número de autos y la disposición de los carros para el espectáculo. En la primera época, hasta 1645, recuerda John J. Allen que «se contrataban cada año dos compañías de actores y

⁴² Véase, por ejemplo, el apartado "la realización de la fiesta en la década 1635-1645" en el que Díez Borque (1992, pp. 37-43) se apoya en la documentación extraída por Shergold y Varey, y por Agulló.

cada compañía representaba dos autos, con un carro (llamado *medio carro*) arrimado a cada lado de una plataforma o carrillo. Los dos carros laterales tenían dos pisos y servían de espacio para el vestuario y la maquinaria y ‘apariencias’ necesarias para los efectos espectaculares que caracterizaban los autos»⁴³. A partir de 1647, año en que también comenzaron a representarse autos en los corrales, «se redujo el número de autos de cuatro a dos», utilizándose entonces cuatro carros para cada una de las dos representaciones y haciéndose aún más rico y vistoso el espectáculo. Desde ese año se colocaba «un carro a cada lado del tablado de la representación y dos arrimados detrás de él, o en ciertas circunstancias se arrimaban los cuatro en línea detrás del tablado»⁴⁴.

Con el fin de precisar su concepto del espectáculo mediante el uso de los carros, los poetas escribían como complemento de los poemas dramáticos las «memorias de las apariencias», que servían de orientación tanto para los artesanos y artistas que participaban en la construcción de la máquina escénica sobre los carros y tablados como para las compañías de comediantes que las ensayaban y representaban. Se conservan muchas «memorias» de Pedro Calderón escritas de su propia mano, de las que estos ejemplos pueden dar una idea al lector de la complejidad y de los efectos sorprendentes que podían alcanzar los espectáculos:

Primer carro de *El arca de Dios cautiva* (1673):

El primer carro ha de ser en su pintura una fábrica de templo rica de jaspes y bronces, la fachada de ambos cuerpos se ha de cubrir con una cortina de holandilla pintada en ella la portada en correspondencia de la demás fábrica. Esta cortina a su tiempo se ha de recoger arriba y dejar descubierto un retablo como de altar mayor, en cuyo principal nicho que será un medio óvalo redondo ha de haber un ídolo con rostro de mujer hermosa de medio cuerpo, y el otro medio de pescado a manera de sirena de color de bronce. Este ídolo a sus tiempos ha de postrarse la primera vez entero y la segunda ha de caer dividido a pedazos desuniéndose dél la cabeza, manos y brazos, que han de caer al suelo. Ha de salir por el lado derecho del retablo en una devanadera una mujer, la cual ha de llegar al altar a distancia que pueda alcanzar con la espada al ídolo a cuyo golpe se deshace. Ha de haber delante deste altar un pedestal de jaspes, el cual al tiempo que caiga la cortina se ha de retirar, y sobre él se ha de armar dentro del vestuario un carretón con sus ruedas y barandas y su lanza, en que han de venir uncidas dos vacas cubiertas de piel natural lo más bien imitadas que se pueda. Este carro con el arca encima ha de atravesar todo el tablado hasta esconderse en el carro de enfrente, llevado de un mozo que irá debajo del faldón que ha de tener el carro.

⁴³ Allen, 2003, p. 649.

⁴⁴ Allen, 2003, p. 650.

Tercer y cuarto carros de *El Divino Orfeo* (1663):

El tercer carro ha de ser un globo celeste con estrellas, signos y plantas. Este medio globo se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, cayendo la una a la parte de la representación sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado y el otro medio vestuario, y puedan salir y entrar personas que han de representar en él. En la parte que queda fija ha de haber una rueda de rayos que a su tiempo se descubra dando vueltas, y en ellos ha de haber sol y luna con otras estrellas y imágenes celestes, y moverse todo.

El cuarto carro ha de ser un peñasco, el cual también se ha de partir en dos mitades, cayendo la de la representación sobre dos cipreses, y quedar, como el globo, la mitad tablado y la mitad vestuario, de donde puedan salir y entrar los que representen. Todo este peñasco se ha de poblar a su tiempo de árboles que han de estar embebidos, de suerte que la cumbre quede coronada, y al mismo tiempo por todos sus costados y fachada han de asomar diversos animales, y corriéndose la cortina que hacía vestuario se ha de ver en su fondo un mar en cuyas ondas se han de mover algunos peces y salir de ellas pájaros vivos soltándolos a que vuelen en el mayor número que se pueda.

48

Cuarto carro de *El Maestrazgo del Toisón* (1659) :

El cuarto carro ha de ser una nube que se ha de abrir en tres cuerpos a seis hojas cada uno, debajo de la cual ha de verse en pie un león grande hecho de pasta. Ha de abrirse a su tiempo y dentro dél se ha de ver un cordero, que también ha de abrirse y verse dentro un cáliz y una hostia. Esta se ha de abrir también y verse un niño. Si pudiere ser vivo, será mejor, y si no, será de pasta. Avisaráse con tiempo para que se le puedan poner versos, o suplirlos en otra boca, contentándonos con sola la demostración en la apariencia.

Para terminar, digamos que entre las características de la fiesta sacramental, siempre se señala como contraste muy propio del mundo barroco la presencia de elementos serios y cómicos, religiosos y profanos, tanto en las procesiones del Corpus —con sus danzas, tarasca y gigantones, al lado de la Custodia, a los que ya nos hemos referido— como en la representación de los autos, puesto que estos se acompañaban de loas, entremeses y mojigangas, pudiendo incluso integrarse elementos de graciosidad dentro del propio auto, como había sido casi obligado en los autos viejos del siglo XVI. Esta copresencia e interferencia de lo popular —a veces cómico— y religioso-doctrinal en la fiesta y en las representaciones escénicas tendría un efecto de atracción sobre los no tan letrados entre el público, que tendrían dificultad para entender los «sermones puestos en verso» y las cuestiones teológicas puestas «en idea representable», cuyo intrincado nivel conceptual y alegórico no sería a veces fácil de alcanzar. Habría que recordar, además, el carácter seductor de la escenografía y del canto, aspectos visuales y auditivos imprescindibles para entender el éxito y el sentido de la fiesta sacramental que, sin embargo, no son apreciables en la simple lectura de los textos dramáticos. Por otra parte, ya lo había comprendido así Pedro Calderón de la Barca cuando en 1677 avisaba al lector de sus autos:

Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces decaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado⁴⁵.

⁴⁵ Calderón de la Barca, 1717, p. 4v.

Bibliografía

- ALLEN, John J., «Los espacios teatrales» en *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, t. I, pp. 629-653.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, «Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón», en *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa. (Cuarto centenario, 1599-1600, 1999-2000)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.
- ARELLANO, Ignacio y J. Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- BATAILLON, Marcel, «Ensayo de explicación del “auto sacramental”» en *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976 [1940], pp. 455-480.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid, Manuel Ruíz de Murga, 1717.
- 50 CANET, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, t. I, pp. 431-474.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2004.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1916.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997 [1904].
- GOVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- DAVIS, Charles y J. E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *...también se deleita el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DE SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, Midesa, 2008 (tesis doctoral revisada): <https://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=La%20mujer%20en%20la%20practica%20escenica%20de%20los%20Siglos%20de%20Oro.htm>
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, coord. Teresa Ferrer, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.

DÍEZ BORQUE, José M^a, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

DÍEZ BORQUE, José M^a, «Fiesta sacramental barroca de *El gran teatro del mundo* de don Pedro Calderón de la Barca», en *Fiesta barroca*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 25-56.

DÍEZ BORQUE, José M^a, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Barcelona, Olañeta, 1996.

DOMÉNECH RICO, Fernando, «El teatro escrito por mujeres», en *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, t. I, pp. 1243-1259.

DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, «Para la geografía teatral del Siglo de Oro en el norte de la península», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 87-120.

FERRER, Teresa, «La ruptura del silencio : mujeres dramaturgas en el siglo XVII», en *Mujeres, escrituras y lenguajes. (En la cultura latinoamericana y española)*, ed. Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 91-108.

51

FERRER, Teresa, «La incorporación de la mujer a la empresa teatral : actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en *Calderón entre veras y burlas*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.

FERRER, Teresa, «El espectáculo de la fe : manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 121-135.

La fiesta del Corpus Christi, coord. Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

LOBATO, María Luisa, «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 1999, pp. 79-111.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1975.

MONREAL, Julio, *Cuadros viejos. Colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII*, Madrid, Oficinas de la Ilustración española y americana, 1878.

OHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

- REGALADO, Antonio, «Sobre Calderón, los actores y la representación», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. I, pp. 191-220.
- REYES, Mercedes de los, «En los mayores peligros se conoce la amistad, auto sacramental de José de Valdivielso, representado en el Corpus hispalense de 1619. Estudio y reconstrucción virtual», *Hipogrifo*, 5.2., 2017, pp. 11-42.
- RUANO DE LA HAZA, José, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- SAMSON, Alexander, ed., *The Spanish Match. Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2006.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SUBIRÁ, José, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1960.
- Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, com. José M^a Díez Borque, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII», en *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003a, t. I, pp. 855-896.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Solís, Bances Candamo y otros autores de la segunda mitad del siglo XVII», en *Historia del Teatro Español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003b, t. I, pp. 1207-1242.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, «Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro», en *Colección escogida de obras no dramáticas*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXXVIII, 1950, pp. 148-158.
- VEGA, Lope de, *Décimasexta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.

La fiesta teatral cortesana durante el reinado de Felipe IV

Alejandra Ulla Lorenzo
Universidad Internacional de La Rioja

54

I

INTRODUCCIÓN

El teatro español del Siglo de Oro ocupó un lugar privilegiado en el conjunto de las manifestaciones festivas con las que se agasajó a los miembros de la Casa de Austria. Estas celebraciones cortesanas, que emanan del poder, se organizaban con una intencionalidad precisa y estaban vinculadas con la exaltación y ostentación monárquica, dos elementos que, sin duda, favorecían la fastuosidad de los medios empleados en muchas de las representaciones¹. En este sentido debe considerarse que las producciones dramáticas escenificadas en el contexto de la fiesta cortesana se caracterizan, habitualmente, por su naturaleza espectacular gracias a la integración de diferentes artes. Importa considerar, no obstante, que en los diferentes espacios cortesanos también se representaron otro tipo de comedias que, a pesar de no cumplir los mismos presupuestos escenográficos grandiosos, formaron parte del calendario de diversiones de los Reyes y otros miembros de la corte, por lo que debemos integrarlas en la etiqueta de teatro cortesano y examinarlas en el panorama que a continuación dibujaremos, para cuyo trazado tomaremos como marco cronológico el reinado de Felipe IV (1621-1665), probablemente el período más esplendoroso del teatro barroco español.

¹ Díez Borque, 2002, p. 191; Farré Vidal, 2003, 276-278 y Sanz Ayán, 2006, p. 18.

LAS FIESTAS DRAMÁTICAS CELEBRADAS EN LOS REINADOS DE FELIPE II Y FELIPE III

Especialmente problemático resulta acotar el teatro cortesano que se celebra durante el gobierno del Rey Planeta; precisamente por el rico abanico de formas dramáticas diferentes que convivieron de manera armónica y se representaron en los jardines, palacios y casas particulares de nobles a lo largo de este período. En este contexto importa tener en cuenta, en primer lugar, las representaciones palaciegas fastuosas, herederas de la tradición cortesana propia del siglo XVI².

El interés por este tipo de espectáculos teatrales se forja durante el reinado de Felipe II, pues bajo su auspicio se representaron farsas pastoriles, comedias o máscaras en las que participaron escultores y pintores italianos. En este marco se insertan piezas cortesanas muy tempranas vinculadas a una circunstancia festiva, como son la anónima *Fábula de Dafne*, representada en las habitaciones de la emperatriz María, o *Adonis y Venus* de Lope de Vega³. Con la llegada al trono de Felipe III, en 1598, comienzan a proliferar las noticias de representaciones teatrales ante la nobleza⁴, gracias al significativo papel que jugó su valido, el duque de Lerma. De su mano surgieron máscaras como las de Valladolid de 1605, para festejar el nacimiento de Felipe IV, o las de Lerma de 1617 y, en fin, representaciones tan relevantes como las de *El premio de la hermosura* (1614) o *El caballero del Sol* (1617)⁵. El ámbito de escenificación de todas estas producciones teatrales era el recinto privado; habitualmente se habilitaban para esta función los salones de palacio y, en menos ocasiones, los aposentos privados de algún miembro de la corte. Sin embargo, con el Renacimiento habían cobrado especial interés los jardines o parques privados, que acabaron por convertirse en marco ideal para la celebración de todo tipo de fiestas cortesanas construidas, en la mayor parte de las ocasiones, bien sobre materia caballeresca, bien sobre temas mitológicos. En el parque de Lerma se representaron las ya aludidas *El premio de la hermosura* o *El caballero del Sol* y, unos años después, al principio del reinado de Felipe IV, y para festejar su decimoséptimo cumpleaños, los jardines de Aranjuez acogieron, en el mes de mayo de 1622, la escenificación de las comedias *El vellocino de oro* y *La gloria de Niquea*. Esta última contó con un aparato escénico complejo diseñado por el experimentado ingeniero italiano Giulio Cesare Fontana y fue interpretada, bajo las indicaciones del conde de Villamediana⁶, por un grupo de aficionadas cortesanas, entre las que se encontraba la misma reina Isabel de Borbón. Con este montaje se clausura una primera etapa en el teatro cortesano, pues se trató de uno de los últimos espectáculos caracterizado por «tener una compleja escenografía, [...] estar organizado por los propios miembros de la corte, [...] únicos participantes, fuera y dentro del escenario»⁷ y vinculado «a alguna circunstancia celebrativa, ya fuera cíclica o extraordinaria»⁸.

2

² Ferrer Valls, 1991 y 1993.

³ Ruano de la Haza, 1998, pp. 138-140.

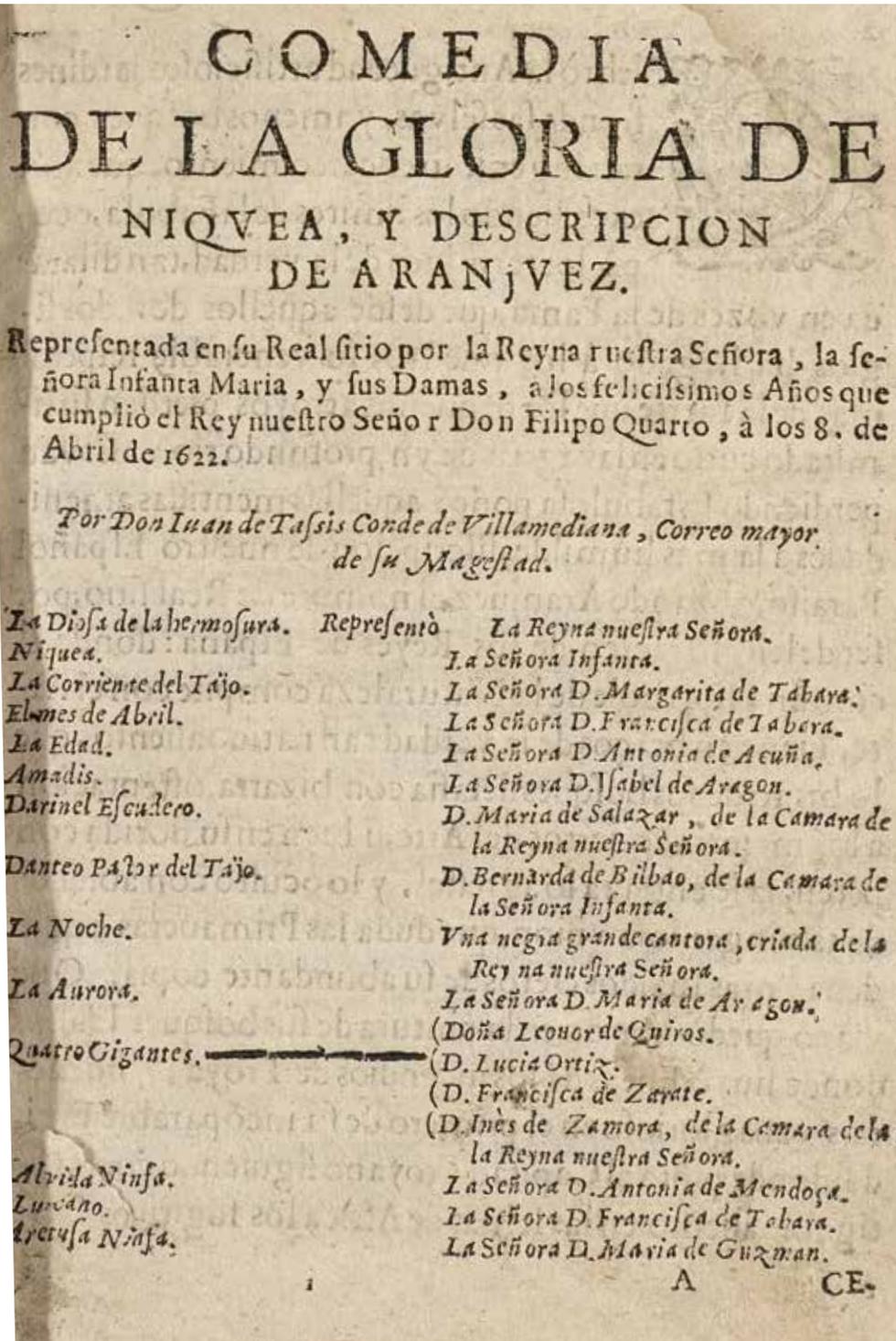
⁴ Ferrer Valls, 1993, pp. 29-30.

⁵ Ferrer Valls, 2017.

⁶ Pedraza Jiménez, 1992, p. vii.

⁷ Chaves Montoya, 2007, p. 325.

⁸ Chaves Montoya, 2007, p. 325.



Habrá que esperar hasta 1627, cuando se escenifica *La selva sin amor* de Lope de Vega bajo dirección escenográfica de Cosimo Lotti, quien acababa de llegar a España a petición del mismo conde-duque de Olivares⁹, para encontrar el ejemplo de producción escenográfica que presenta, por fin, los rasgos que sustentan la nueva forma dramática propia del teatro cortesano barroco:

[...] la plena aplicación de los modelos escenográficos italianos (uso de la perspectiva ilusionista en dos dimensiones –bastidores laterales pintados y único punto de fuga central–, arco de proscenio, mutaciones escénicas en las que se repetían los convencionales ambientes de marina, bosque, jardín, palacio, templo, cielo, infierno), proliferación de los efectos espectaculares producidos por elaboradas tramoyas, prevalencia de una estructura dramática rica en textos de los que fueron autores las más insignes plumas del Siglo de oro español, e interpretación a cargo de actores profesionales, procedentes de las compañías que habitualmente actuaban en los teatros públicos¹⁰.

A este respecto *La selva sin amor* tiene enorme significado, tanto por los medios escenográficos como por los musicales, otra de las características propias del teatro cortesano de este período. No debe olvidarse, en este sentido, que se trata de la primera ópera española, a la que siguen, algunos años más tarde, dos calderonianas como más tarde estudiaremos.

⁹ Puede verse el documento reproducido por Shergold, 1973, p. 596.

¹⁰ Chaves Montoya, 2007, p. 326. Debe verse también el clásico trabajo de Ruano de la Haza, 1998, pp. 137-167, sobre la escenografía en el teatro cortesano. En él sistematiza las características principales de esta forma teatral que divide en tres etapas. Según indica este autor, dos piezas tan tempranas como *Adonis y Venus* o *El premio de la hermosura*, ambas de Lope de Vega, muestran ya los componentes esenciales de la comedia cortesana, esto es, del espectáculo que durante todo el siglo XVII se haría ante la persona real: adopción de asuntos exóticos o mitológicos tomados habitualmente de las *Metamorfosis* ovidianas pero también del legendario mundo histórico medieval; empleo de ingeniosas tramoyas y decorados suntuosos y, en fin, actores vestidos lujosamente. Dentro de estas características generales, señala Ruano de la Haza, 1998, pp. 140-141, deben establecerse tres fases no excluyentes que, de algún modo, conviven a lo largo del siglo XVII. En la primera los dramaturgos escribían piezas que se representaban en espacios *ad hoc* –esto es, jardines, la orilla de un río, un estanque, los salones del Alcázar madrileño o las habitaciones privadas de los reyes– y tenían como punto de referencia todavía el corral de comedias. En la segunda fase, siguen montándose comedias en espacios *ad hoc*, pero el teatro experimenta ya las primeras influencias escenográficas italianas; y en fin, en la tercera, si bien se mantienen los usos italianos y sus principios de perspectiva, las producciones cortesanas contarán con un espacio propio de representación: el Coliseo inaugurado en 1640.

LAS FIESTAS TEATRALES DE GRAN ESPECTÁCULO DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV

Gracias a las cartas de Averardo Medici¹¹, sabemos que en abril de 1627 estaban terminados tanto el texto de *La selva sin amor* como la escenografía; el espectáculo, que debía celebrarse en la Casa de Campo, estaba previsto para el 18 de agosto de ese mismo año, pero se vio aplazado hasta en dos ocasiones. Finalmente la escenificación de esta comedia enteramente cantada tuvo lugar el 18 de diciembre en el Salón de Comedias del Alcázar, con dos representaciones más el día 25 del mismo mes a las que de nuevo asistieron los Reyes¹².

A partir de este momento Lotti continuó diseñando, según los patrones italianos, la escenografía para distintas piezas teatrales celebradas en diferentes espacios cortesanos. En 1632, por ejemplo, se ocupó de la de *Júpiter vengado* de Jiménez de Enciso, representada también en el Salón del Alcázar con motivo de la tradicional jura de fidelidad al príncipe Baltasar Carlos. Sin embargo, el florentino no contaba todavía en estas fechas con un lugar apropiado en el cual poder desarrollar todas sus habilidades, aunque pronto lo haría, pues el conde-duque de Olivares deseaba construir un «centro palaciego capaz de acoger una corte brillante y digna del esplendor de la monarquía española»¹³, y, con este propósito, mandó iniciar, en 1629, la construcción del Palacio del Buen Retiro que se convertiría, tal y como señala Greer¹⁴, en pieza clave del proyecto olivariano de creación de una imagen real.

Según indican Brown y Elliot¹⁵, el emplazamiento del nuevo Palacio resultó ser, hasta cierto punto, casual. Las opciones de construcción del mismo eran muchas: Aranjuez, el Pardo o la Casa de Campo, lugares que también funcionaron, en muchas ocasiones, como espacios para la representación teatral cortesana; pero Olivares encaminó la vista hacia la iglesia y monasterio de San Jerónimo. En julio de 1630 consiguió ser nombrado alcaide del cuarto Real de San Jerónimo, que se había construido para servir de alojamiento al Rey cuando se retiraba al monasterio en Semana Santa o participaba en las ceremonias de Estado que se celebraban allí. Olivares comprobó que el lugar era un estupendo emplazamiento para edificar, pues se trataba de un espacio asociado desde hacía tiempo a la Corona y se consideraba como iglesia

¹¹ Embajador en España del Gran Ducado de Toscana desde 1621 hasta 1629. Las cartas que los embajadores toscanos y sus secretarios destinados en la corte madrileña enviaron desde la primera mitad del siglo XVI hasta principios del siglo XVII al Gran Duque de Toscana se conservan actualmente en el Fondo Mediceo del Principato del Archivio degli Stato di Firenze y suponen una rica documentación para estudiar el teatro cortesano del siglo XVII. Entre 1536 y 1660 España contó con embajadores toscanos estables; mientras que entre 1661 y 1715 tuvo tan solo enviados extraordinarios.

¹² Profeti, 1999, pp. 8-11.

¹³ Arellano, 1995, p. 90.

¹⁴ «Olivares preparó a Felipe IV para ser el rey planeta, el cuarto planeta o el rey sol alrededor del cual iba a brillar una potente vida social y cultural; así se constata en el frenesí de la vida teatral de la corte desde la llegada de Cosimo Lotti a ella en 1626» (Greer, 2000, p. 652).

¹⁵ 2003, pp. 55-70.

real. El testimonio que ha dejado una de las cartas de Bernardo Monanni¹⁶ indica que, incluso antes de que se inaugurase el Palacio del Retiro, los Reyes acudieron al nuevo jardín para la celebración de las fiestas de San Juan de 1633; en esta fecha se representó una comedia según los modelos italianos, encargada por el Rey, de la que se desconoce el título. Se trataba, como ha indicado Chaves Montoya, de un «espectáculo teatral de carácter bufo, organizado por Lotti al modo de los que se solían representar en Florencia, con un amplio espacio concedido a la improvisación gestual y mímica propia de la *commedia dell'arte*»¹⁷.

Las obras avanzaron muy rápidamente y los días 5 y 6 de diciembre de 1633 se celebraron las fiestas de inauguración. Desde esta fecha, el Buen Retiro se convirtió, en gran medida por empeño olivariano, en espacio privilegiado para la representación de todo tipo de piezas teatrales; los Reyes, los miembros de la corte y, en menos ocasiones, el pueblo pudieron ver comedias en los diferentes emplazamientos que el Retiro ofrecía: bien en los cerrados, como eran el Salón de los Reinos o el llamado saloncillo, bien en aquellos localizados al aire libre, como sucedía con la isla del Estanque grande, el Patinejo, la Plaza Grande y el coso del Prado Alto. Puede recordarse en este punto la representación de *El amor enamorado* de Lope de Vega con escenografía de Cosimo Lotti que acogió el Salón de los Reinos entre el 31 de mayo y el 2 de junio de 1635¹⁸. Con respecto a los espacios exteriores, ha de mencionarse la escenificación de *El mayor encanto, amor* de Calderón sobre una isla artificial emplazada en el Estanque grande del Buen Retiro, alrededor de la cual se situaba el público; la comedia estaba prevista para la noche de San Juan de 1635, aunque no se representó hasta el 29 de julio del mismo año a causa de la guerra entre España y Francia¹⁹.

Este espectáculo constituye una de las fiestas cortesanas más importantes del siglo; no solo por el espacio de representación escogido, sino también por la escenografía a cargo de Cosimo Lotti, el uso de iluminación artificial, la intervención de tres compañías distintas y la duración del festejo, que alcanzó las cuatro horas²⁰. Un ejemplo semejante lo encontramos en las fiestas de San Juan del año siguiente, 1636, cuando se representó *Los tres mayores prodigios*, también de Calderón, sobre tres escenarios distintos en el patio del Palacio del Buen Retiro. Al estreno acudieron los

¹⁶ Bernardo Monanni ocupó el cargo de secretario de varios embajadores toscanos destinados en España desde la década de los años veinte hasta 1645. Escribe las siguientes palabras sobre el Buen Retiro: «Sua Maestà, al nuovo giardino et habitazione, che si fa a San Girolamo, si compiacque d'ordinare una Commedia all'uso d'Italia, cioe rappresentata all'improvviso con molte facezie, pero dai comedianti publici, scelti tutti i migliori. Et la scena, et teatro in una galleria grande, che resta finita, fù tracciata da Cosimo Lotti, ingegnier fiorentino, di divirse prospettive, boscherecce et lontani, che fece vista assai dilettevole. Dopo questa commedia, che fini poco doppo innanzi giorno [...]» (Carta de Bernardo Monanni, del 25 de junio de 1633, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4.960). Este reportaje de publicó por primera vez en Chaves Montoya, 2004, p. 118, n. 142.

¹⁷ Chaves Montoya, 2004, p. 46.

¹⁸ Whitaker, 1997, p. 81 y p. 244, n. 2.

¹⁹ Ulla Lorenzo, 2013, p. 11.

²⁰ Carta de Bernardo Monanni, del 4 de agosto de 1635, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Mediceo, filza 4960. La primera investigadora que reprodujo la citada carta fue Whitaker, 1997, pp. 92-93.

monarcas, los miembros del Consejo y los embajadores. Parece que en esta ocasión no se emplearon máquinas móviles en la representación; aunque los espectadores cortesanos pudieron disfrutar una vez más de la escenografía e iluminación creada por Cosimo Lotti. Llama la atención, a juicio de Monanni²¹, la riqueza de los vestidos empleados, así como la gran cantidad de participantes en la representación, quienes pertenecían a las tres compañías que se hicieron cargo de la escenificación de cada una de las tres jornadas; como bien señala Monanni, sin embargo, en algunos momentos del espectáculo, durante los bailes, por ejemplo, todos los actores se juntaron en el escenario²².

También el Patinejo fue escenario de la representación de comedias, como las que protagonizaron, en 1638, las noches de San Juan y Santa Isabel. Ambas piezas, muy probablemente de autoría calderoniana²³, fueron representadas por las compañías de Bartolomé Romero y Antonio de Rueda²⁴.

En todo caso, no será hasta 1640, fecha en la que se termina el Coliseo, cuando el magno proyecto olivariano del Buen Retiro se concluya en su totalidad. El 4 de febrero se inauguró el nuevo espacio con la representación de la comedia de Rojas Zorrilla *Los bandos de Verona*²⁵; pero las fiestas de Carnaval no llegaron a celebrarse aquel año a causa del gran incendio sucedido el día 20 del mismo mes²⁶, que obligó a cancelar dos comedias de Calderón preparadas para esas fechas²⁷. Esto no impidió, en cualquier caso, que los días anteriores al desastre los Reyes disfrutaran de algunas representaciones a las que, de forma excepcional, también pudo asistir el pueblo.

Lor Maestà seguivano a stare con buona salute nella nuova habitazione del Buon Ritiro; et perché la qualità per non dire la calamità del tempo persiste per le turbolenze del mondo non dà occasione á farsi molte feste carnevalesche; per ora si passa solamente con molte commedie di comici publici; perché oltre alli due teatri ordinari ne i quali si rappresenta in Madrid, n'è in questi giorni altro pur comune et publico, nel Buon Ritiro dove entra ognuno a veder la comedia pagando dieci baiocchi²⁸.

²¹ Chaves Montoya, 2004, pp. 59-63.

²² Para el estreno de *Los tres mayores prodigios* puede verse también Shergold, 1967, pp. 285-287, quien alude y reproduce parte de un reportaje del embajador británico en España que asistió a la representación.

²³ Shergold, 1967, p. 291.

²⁴ Chaves Montoya, 2004, p. 71.

²⁵ Para las fiestas de estos días ver también Pellicer, 1965, p. 67 (Avisos del 14 de febrero de 1640); y Pellicer, 2002, t. I, p. 89 (Avisos del 7 de febrero de 1640).

²⁶ Chaves Montoya, 2004, 106-107.

²⁷ Así lo indica Pellicer, 1965, pp. 68-69, en un aviso del 28 de febrero de 1640 en el que se refiere tanto al incendio como al incidente sucedido antes del mismo y durante los ensayos de las comedias: «En el aviso pasado di cuenta del incendio del Buen Retiro por mayor. Ahora, por menor, hablaré de otras circunstancias. Tenía el señor conde duque prevenida una gran fiesta y dos comedias en el Coliseo nuevo con muchas tramoyas, y aquéllos tan bien aderezados, que no podía alcanzar más la imaginación [...]. El domingo antecedente, estando ensayando las comedias, en unas cuchilladas que se levantaron, dieron algunas heridas a Pedro Calderón, su autor [...]».

²⁸ Carta de B. Monanni del 11 de febrero de 1640, Archivo di Stato di Firenze, Mediceo Principato, filza 4.964.

El Coliseo del Buen Retiro pasó a convertirse, desde entonces, en el primer espacio cerrado concebido, en un principio, únicamente para la ejecución de grandes producciones dramáticas que integraban todos los avances escenográficos importados de Italia, lo que lo diferenciaba, en gran medida, del Salón de Comedias del Alcázar antes mencionado:

[...] este teatro incorporaba todas las elaboradas máquinas teatrales que habían ido desarrollando los ingenieros italianos para diversiones palaciegas; el escenario se componía de juegos de bastidores en perspectiva y de cortinas o bastidores de fondo que podían ser cambiados por otros a la vista del auditorio, y fue provisto de máquinas de vuelos y escotillones, todo dentro del acusado marco de una boca de escena arquitectónica²⁹.

Las piezas teatrales cortesanas de gran espectáculo celebradas a lo largo del reinado de Felipe IV estaban pensadas específicamente para alguno de los espacios mencionados, destinadas a un público cortesano y ocasión determinada y, en fin, representadas por una compañía de actores profesionales en el contexto de la denominada fiesta teatral. Esta seguía habitualmente un esquema más o menos fijo en el que se sucedían la loa, que inauguraba la representación y dejaba patente el motivo de la celebración así como la presencia de los miembros de la familia real en el espectáculo; la comedia, mediada por una pieza breve al final de cada jornada, como, por ejemplo, un entremés o baile; y el fin de fiesta. Son muy pocos los ejemplos en los que se ha conservado el texto de la fiesta completa, esto es, la comedia y el conjunto de piezas breves que se escribieron para acompañarla. Lo habitual es más bien contar con el texto de la comedia y algunos de los representados al principio o en los intermedios de la fiesta. En ocasiones, el propio autor de la comedia escribía también los interludios, como ocurrió en el caso de *El golfo de las sirenas* (1657), espectáculo representado en la Zarzuela, al que Calderón aportó el texto de la comedia además de la loa inicial y la mojiganga³⁰; no obstante, lo habitual era que los intermedios se encargasen a otros dramaturgos, como sucedió en el ejemplo de *El hijo del sol Faetón* (1662)³¹, fiesta para la que Calderón compuso el texto de la comedia y, de acuerdo con el manuscrito 16539 de la Biblioteca Nacional de España, también la loa, aunque no las piezas breves que corrieron a cargo de Francisco de Avellaneda (*El hidalgo de la membrilla*), Antonio Cifuentes (*La fiesta del Ángel*) y Francisco de Montesión. En efecto, no debe olvidarse que fueron varios los dramaturgos que, si bien no tuvieron la ocasión de componer los textos de las comedias para las fiestas cortesanas de espectáculo, sí participaron en ellas con numerosas obras breves que se escenificaron en los intermedios de las fastuosas fiestas dramáticas encargadas para la celebración de ocasiones relevantes. Ejemplo de ello es el caso de Agustín Moreto, quien compuso el baile entremesado de *El Mellado*, dedicado al mundo del hampa, para celebrar el cumpleaños de la princesa niña Margarita María en 1655; el

²⁹ Shergold y Varey, 1982, p. 16.

³⁰ Lobato, 2003b, p. 264.

³¹ Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, pp. 184-188.

mismo año en que representó también en Madrid la *Loa para los años del emperador de Alemania*, dedicada a Fernando III³². En enero de 1658 se escenificaron dos entremeses de su autoría, *El alcalde de Alcorcón* y *Las fiestas de palacio*, «con motivo de la salida de la Reina a misa a la Real Capilla»³³; y, ya en 1662, «se representó el entremés *La loa de Juan Rana*, para celebrar a la reina Mariana y también en una fiesta real se hizo *El ayo*, que tuvo como protagonista de nuevo a Juan Rana»³⁴.

La representación de la comedia cortesana y las piezas breves, como espectáculo de conjunto, era algo ocasional, pensado para una circunstancia concreta y única. En este sentido parece importante recordar que existía un calendario fijo de representaciones cortesanas, que se repetía cada año, y otro variable. El primero está integrado por las comedias destinadas a celebrar festividades como el Carnaval o los días de San Juan y San Pedro. Al segundo grupo, por su parte, pertenecen aquellas celebraciones de carácter extraordinario organizadas por motivos civiles, como los cumpleaños, los matrimonios, los nacimientos y la visita de embajadas extranjeras, o religiosos³⁵, como las canonizaciones o la inauguración de algún templo.

Se desconoce en gran medida cómo funcionaba el proceso de gestación de las fiestas teatrales cortesanas; aunque sí sabemos quiénes eran los agentes del espectáculo, que estaban íntimamente relacionados entre sí. Por supuesto ha de considerarse, en primer lugar, la compañía teatral. Las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años han permitido vincular algunas formaciones concretas al teatro palaciego, como las de Roque de Figueroa, Antonio de Escamilla o Manuel Vallejo, así como ciertos actores por los que los Reyes mostraron especial querencia como, por ejemplo, hicieron hacia Juan Rana³⁶.

Pero antes de su actuación debe considerarse el miembro del poder del cual partía la organización del evento y que, asimismo, lo financiaba. Es probable que este se encargase también de vigilar no solo los gastos, sino también de evaluar los progresos y, especialmente, el contenido de las representaciones que comisionaba³⁷, por lo que quizás los temas pudieron partir de él en algún caso. No debe desdeñarse, en cualquier caso, la posibilidad de que el propio Rey mostrase, en algunas ocasiones, inclinación por ciertas materias, por ejemplo de tipo mitológico, un asunto de particular éxito en el conjunto de los espectáculos teatrales de gran aparato que compartió protagonismo con las historias caballerescas. En este contexto debe recordarse la labor ejercida por los sucesivos alcaides del Buen Retiro, quienes actuaron como superintendentes de los espectáculos reales, cargo que, aunque nunca existió de forma oficial, sí pasó a convertirse en una de las «atribuciones de los validos, a los que dicha alcaidía estuvo ligada desde su constitución»³⁸. Si bien es cierto que la labor de los privados como

³² Lobato, 2003a, p. 1182.

³³ Lobato, 2003a, p. 1182

³⁴ Lobato, 2003a, p. 1184

³⁵ Díez Borque, 2002, pp. 209-214.

³⁶ Lobato, 2003b, pp. 264-270. Ver, también, el trabajo de García Reidy, 2017.

³⁷ Fernández Mosquera, 2008, p. 216.

³⁸ Flórez Asensio, 2010, p. 150.

promotores de las fiestas teatrales proviene del siglo anterior y se ejemplifica en el duque de Lerma, esta función no se estabilizará hasta la fundación del Palacio del Buen Retiro, cuyo primer alcaide, el Conde-Duque de Olivares, se convertirá en el gestor de las grandes fiestas celebradas en este espacio tras la llegada del escenógrafo italiano Cosimo Lotti.

Es posible inferir con lo apuntado hasta ahora que, entre los agentes de la fiesta teatral, resulta igualmente significativa la figura del escenógrafo. A este respecto ha de considerarse que, en algunos casos, ellos fueron los primeros en plasmar sobre un texto escrito la idea inicial del espectáculo. Así sucedió, por ejemplo, en el caso de *El mayor encanto, amor* (1635), de la que se conserva una Memoria de apariencias³⁹ inicial firmada por el mismo Cosimo Lotti que llegó, posteriormente, a manos de Calderón para que este la revisase y escribiese su comedia. En su respuesta el dramaturgo rechazó algunas de las propuestas tramoyísticas del escenógrafo aunque expresó, también, su conformidad con otros de sus planteamientos. No se sabe con certeza qué ocurrió tras la respuesta del dramaturgo, pero es posible que haya existido una contestación de Lotti a las palabras de Calderón. Tanto la carta del dramaturgo como este documento señalan que la correspondencia entre el escenógrafo y el dramaturgo no era directa; sino que existía un intermediario que moderaba los intercambios epistolares, muy probablemente algún miembro de la corte o acaso el propio Conde-Duque⁴⁰, mientras que fue alcaide hasta 1640, se ocupaba de primera mano del avance de este y otros proyectos escénicos de gran envergadura.

63

Precisamente será a partir de 1640⁴¹ cuando se suspendan las visitas de los Reyes al Buen Retiro y, por tanto, las representaciones, pues Cataluña estalló en rebelión mientras que Portugal anunció su independencia en diciembre proclamando rey Juan IV al duque de Braganza⁴². No existen noticias de fiestas para el año 1641 y, si las hubo, debieron de ser muy discretas⁴³. Al año siguiente, en abril de 1642, Felipe IV partió hacia Aragón para unirse a sus ejércitos acompañado por Olivares que, apenas un año más tarde, se vio derrocado de su posición de valido. En 1643 murió Cosimo Lotti y al año siguiente, en 1644, las representaciones teatrales siguieron canceladas a causa del luto por la muerte de la reina Isabel de Borbón. La supresión se mantuvo en 1646, cuando fallece el príncipe Baltasar Carlos, y, asimismo, durante los dos años siguientes. El recién estrenado Coliseo no cobraría nueva vida hasta 1649, momento en el que se inicia una nueva etapa tanto en la corte como en su teatro con el impulso que Felipe IV dio a las funciones dramáticas para entretener a su joven esposa, la reina Mariana de Austria.

³⁹ Esta Memoria con título «La CIRCE. Fiesta que se representó en el Estanque Grande del Retiro, invención de Cosme Loti, à petición de la Excelentísima Señora Condesa de Olivares, Duquesa de San Lucar la Mayor, la noche de San Juan» fue publicada por primera vez por Casiano Pellicer (1804, t. 2, pp. 146-166), concretamente en el Apéndice de Documentos Cómicos. El original se encuentra perdido.

⁴⁰ Para el estudio de la correspondencia entre Lotti y Calderón con respecto a la gestación de *El mayor encanto, amor* ver Ulla Lorenzo, 2013, pp. 12-15.

⁴¹ Brown y Elliot, 2003, p. 208.

⁴² Cruickshank, 2009, pp. 245-254.

⁴³ A este respecto puede verse el trabajo de Martínez Carro, 2015.

Las primeras fiestas que se celebraron entonces tuvieron lugar en el Coliseo durante el Carnaval de 1650 y estuvieron a cargo de Lorenzo Ramírez de Prado, a quien Felipe IV nombró «presidente de la comisión organizadora de los actos para el recibimiento de Mariana⁴⁴», aunque, posteriormente y pasada esta ocasión particular, don Luis de Haro recobró sus funciones como organizador de los festejos en tanto que alcaide del Buen Retiro, cargo que había asumido tras la desaparición de su tío, el conde-duque de Olivares⁴⁵.

Durante su administración llevó a cabo los trámites necesarios para traer a España al nuevo escenógrafo, también florentino como Lotti, Baccio del Bianco⁴⁶. El primer proyecto teatral de gran envergadura en el que trabajó tras su llegada a España fue la escenografía de la comedia titulada *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón de la Barca, con quien el escenógrafo colaboró de forma estrecha y equilibrada hasta su estreno en 1652⁴⁷, algo que, sin embargo, no había logrado con Lotti. La atenta mirada de don Luis de Haro, quien supervisó este proyecto, vigiló un año más tarde la organización del montaje de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, la nueva colaboración entre Baccio del Bianco y Calderón para festejar la recuperación de la Reina. En agosto de 1654 don Luis de Haro delegó en su hijo, el Marqués de Heliche, las funciones de superintendente del Buen Retiro⁴⁸. Este se ocupó de la organización de distintos festejos reales hasta 1661. Para los Carnavales de 1655 gestionó la representación de *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís y, algún tiempo más tarde, se ocupó de la disposición de la fiesta en la que se escenificó *El golfo de las sirenas* de Calderón, representada en enero de 1657 en el palacete de la Zarzuela. Se trataba de una comedia de una sola jornada «con recitativos y partes cantadas y declamadas» que podemos considerar la primera zarzuela del teatro calderoniano⁴⁹. Debido a la noticia del nuevo embarazo de la Reina, quien dio a luz al príncipe Felipe Próspero en noviembre, el año resultó pródigo en celebraciones teatrales en las que progresivamente la música fue alcanzando mayor protagonismo en forma de fiestas cantadas, zarzuelas y óperas. Con tal motivo se preparaba una comedia grande de tramoyas que, sin embargo, se pospuso hasta febrero, cuando se estrenó la pieza de Antonio de Solís *Triunfos de amor y fortuna* con música de Antonio Hidalgo y escenografía de Antonio Maria Antonozzi, quien substituyó a Baccio del Bianco tras su fallecimiento en 1657⁵⁰. Algunos años más tarde, en 1659, Calderón compuso *La púrpura de la rosa*⁵¹, fiesta cantada con la que se celebró el matrimonio entre la infanta María Teresa y el rey Felipe IV, que ponía fin al enfrentamiento entre España y Francia y se estrenó en 1660. El mismo año, pero en diciembre, se escenificó otra fiesta cantada de Calderón, *Celos aun del aire matan*, para festejar, esta vez, el cumpleaños del príncipe Felipe Próspero⁵².

⁴⁴ Chaves Montoya, 2004, p. 148.

⁴⁵ Flórez Asensio, 2010, p. 151.

⁴⁶ Chaves Montoya, 2004, p. 150.

⁴⁷ Chaves Montoya, 2004, p. 171.

⁴⁸ Chaves Montoya, 2004, p. 220. Flórez Asensio, 2010, p. 152 indica que la cesión se produjo en 1658.

⁴⁹ Chaves Montoya, 2004, p. 231.

⁵⁰ Chaves Montoya, 2004, p. 265. Con respecto a este estreno ver Lobato, 2009, p. 81.

⁵¹ Flórez Asensio, 2006, pp. 171-350.

⁵² Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, p. 178.



R E L A C I O N
DE LOS FESTIVOS APLAVSOS
con que celebrò esta Corte Catolica las alegres nue-
uas del feliz Desposorio del Rey nuestro Señor Don
Felipe Quarto (que Dios guarde) y el cum-
plimiento de años de la Reyna
nuestra Señora.

Por Don Iuan Francisco Dauila.

Legò vn correo a Madrid a los quinze de Diziembre del año passado de 648. despa-
chado de Viena por la Magestad Cesarea al Excelèntissimo Señor Marques del
Carreto, y Grana, Cauallero del Tufon de Oro, de sus Còsejos de Estado, y Gue-
rra, Gentilhombre de su Camara, su Marichal de Campo general, y Embaxador
Extraordinario en esta Corte, trayendo la alegre nueua del feliz Desposorio del Rey
N. S. D. Felipe Quarto (que Dios guarde) con la Serenissima Archiduquesa Mariana de
Austria su sobrina (Reyna ya de Espana) que se celebrò a ocho de Nouiembre passado en a-
quella Imperial Corte, con el decoro, ostentacion, y pompa deuida a lo festiuo de aquel
dia, tan digno de que piedra blanca le numere, auiendo en este legal contrato, hecho la par-
te de contrayente (por la de su Magestad) el Serenissimo Rey de Vngria, y Bohemia en vir-
tud de los poderes que para ello tenia, y asinusimo partido de aquella Ciudad, y seno pa-
tèrno acompañando a su amada hermana cinco dias despues, que se contaron treze del mis-
mo mes (Dios les de a entrambas Magestades el feliz viage, y prósperos sucesos q̄ la Chris-
tiandad ha menester, y vea España desta dichosa vnion producir efectos fauorables en dila-
tada sucefsion. Auendo pues el Señor Embaxador de Alemania abierto los pliegos que tra-
xo el correo, y visto lo que contenian con sumo alborozo, y singular alegria, fue a Palacio
antes que su Magestad saliesse a las Descalças, dõde hazia Capilla por la Octaua de la Imma-
culada Concepcion de N. S. y le dio cuenta de todo lo referido, que su Magestad escuchò
con el gusto que se dexa considerar en nueuas que eran tan del suyo, encargandole el silen-
cio hasta el Lunes siguiète, en q̄ gustaua se divulgale, y no antes, que el Embaxador obseruò
con su acostumbrada prudencia. En cuya execucion Miércoles 16. a las cinco de la tarde
fue a Palacio, vestido de gala con cadena, y joyas para besar la mano a su Magestad, y repre-
sen-

Tal y como indica Chaves Montoya, «los años 1661 y 1662, con su acumulación de fiestas ricas de música y aparatos como en los mejores tiempos del reinado de Felipe IV, marcaron el colofón de una época». Es posible que estas se hayan inaugurado con el estreno de *Apolo y Climene* de Calderón en el mes de enero; en julio el mismo dramaturgo estrenó *Eco y Narciso* en el Retiro. Posteriormente don Pedro comenzó a preparar la fiesta para el nacimiento del nuevo príncipe, pero a principios de noviembre murió Felipe Próspero, lo que ocasionó la cancelación de todas las representaciones hasta el nacimiento del nuevo príncipe, el futuro Carlos II, y la recuperación de la Reina. En fechas cercanas falleció también don Luis de Haro y el Rey nombró al duque de Medina de las Torres nuevo Alcaide del Buen Retiro. Este organizó los preparativos para las próximas fiestas de Carnaval en el Buen Retiro que estuvieron precedidas por la representación de la calderoniana *Ni Amor se libra de Amor* en el mes de enero y protagonizadas por *El Faetón* en el mes de febrero, a pesar del intento de prender fuego al Coliseo que el marqués de Heliche impulsó como venganza tras haber sido despojado de su poder en el Buen Retiro⁵³. Dado que en el mes de junio Antonozzi no pudo ofrecer a los Reyes una representación teatral, se suplió el divertimento con un concierto⁵⁴; esta fue una de las últimas ocasiones en las que el Rey asistió a una gran fiesta, pues la que se organizó para festejar su cumpleaños en 1663 solo pudo disfrutarla ya desde una galería⁵⁵ a pesar de no fallecer hasta septiembre de 1665.

⁵³ Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, pp. 183-184.

⁵⁴ Chaves Montoya, 2004, p. 300.

⁵⁵ Chaves Montoya, 2004, p. 301.

4

OTRAS FORMAS DE TEATRO CORTESANO EN EL REINADO DE FELIPE IV

No conviene olvidar, en cualquier caso, que, como señalábamos al principio de este capítulo, a lo largo de todo el reinado de Felipe IV, los montajes escénicos pensados específicamente para espacios cortesanos, de gran aparato, con música y exigencias en cuanto al lugar de representación llevados a cabo gracias a la actividad de los escenógrafos italianos en España y protagonizados por la comedia de un único autor, conviven con otro tipo de fenómenos dramáticos que, sin contar con las características descritas, podrían incorporarse bajo el marbete de teatro cortesano⁵⁶, puesto que ocupan un lugar significativo en la programación de estos espacios.

En este sentido deben considerarse, en primer lugar, las comedias que se representaban de ordinario en diferentes escenarios cortesanos y que seguían los esquemas sencillos de las escenificadas en los corrales de comedias. En este grupo se incluyen las representaciones palaciegas de piezas teatrales que, inicialmente, se habían creado para los teatros comerciales. Estas dan cuenta de las habituales transferencias de comedias entre distintos espacios de representación propias de la época⁵⁷. Por ejemplo, en 1635, a pesar del inicio, ya explícito, de la guerra con Francia, los Reyes permanecieron durante todo el mes de mayo y gran parte de junio en el Buen Retiro. Según indican Shergold y Varey⁵⁸, la compañía de Roque de Figueroa representó el 22 de mayo, en el Buen Retiro *Amar, servir y esperar* de Lope de Vega; y, dos semanas más tarde, el 3 de junio, la comedia *Empeños del amor*⁵⁹. Mientras que en mayo de 1660, se representó en Palacio *Lo que puede la aprehensión* de Agustín Moreto, que solo un día antes se había escenificado en el corral de la Cruz.

67

En muchas ocasiones, estas comedias se escenificaron como particulares en los aposentos privados del Rey y la Reina. En este sentido ha de recordarse, por ejemplo, «la densa programación que promueve Isabel de Borbón, en el segundo año de su reinado, entre el 20 de septiembre de 1622 y el 8 de febrero de 1623»⁶⁰, período durante el cual se representan particulares los jueves, los domingos y las fiestas intermedias. El fenómeno ha quedado bien recogido en las cartas de los embajadores toscanos destinados en España; valga como ejemplo el siguiente reportaje del 21 de abril de 1635, en el que se refiere la representación en palacio de comedias que provenían de los corrales:

⁵⁶ Pedraza Jiménez, 1998, pp. 76-77.

⁵⁷ Arellano, 1995, pp. 63-64.

⁵⁸ 1963, p. 216.

⁵⁹ Shergold y Varey, 1963, p. 225.

⁶⁰ Pedraza, 2009, p. 126.

Domenica scorsa, per il dopo Pasqua, si ricominciarono le commedie in Palazzo che se fanno di ordinario questi giorni, et il martedì e giovedì ancora negli appartamento di loro Maestà [...] et quivi in piano rappresentano i commedianti le medesime composizione che fanno nei teatri publici⁶¹.

A este mismo respecto puede considerarse la carta de Monanni de marzo de 1639, en la que se ofrece noticia de una representación privada de la que disfrutaron los Reyes coincidiendo con una de sus estancias en el Buen Retiro.

Si ben questo carnevale non ci era occasione di fare molte feste et allegrelle per i travagli della guerra tuttaua gli ultimi tre giorni non si potete lasciare di secondare alquanto lo stile solito; et domenica sera Lor Maestà hebbero comedia privata nell Buon Ritiro con un balletto all'ultimo dei medesimi comici publici⁶².

También la reina Mariana, muy aficionada al género dramático, disfrutó, desde su llegada en 1650, de numerosas comedias particulares tanto en el cuarto de la Reina del Alcázar como en los sitios reales de El Pardo y El Escorial. A este respecto deben recordarse las obras de Moreto representadas en el cuarto de la Reina entre 1650 y 1652: *Nuestra Señora de la Aurora*, escrita en colaboración con Cáncer y *El licenciado Vidriera*⁶³.

68

Junto a estas comedias, escenificadas de manera ordinaria en los espacios cortesanos, pueden recordarse aquellas piezas representadas en el contexto de las fiestas palaciegas que, sin embargo, seguían todavía los esquemas de las comedias de corral. Para los Carnavales de 1655, Antonio de Solís escribió *Las Amazonas*, que se interpretó en palacio el día 7 de febrero acompañada de una loa también suya⁶⁴. En noviembre de 1659 la compañía de Sebastián de Prado estrenó en Palacio *No puede ser el guardar una mujer* de Moreto con ocasión del cumpleaños de Felipe Próspero⁶⁵; en 1660, Diego Osorio representó la comedia *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, una obra del mismo autor compuesta posiblemente en 1653 pero representada en esta ocasión con loa y sainetes nuevos, para reemplazar a la «fiesta grande que se pospuso hasta que los actores la aprendiesen bien»⁶⁶. Y, solo un año más tarde, se representó en el Retiro *Fingir y amar*, también de Moreto, en el contexto de las celebraciones del Carnaval en el mes de febrero⁶⁷.

⁶¹ Carta de Bernardo Monanni del 21 de abril de 1635, Archivo di Stato di Firenze, Fondo Mediceo, filza 4.960.

⁶² Carta de B. Monanni, de 12 de marzo de 1639, Archivo di Stato di Firenze, Mediceo Principato, filza 4.964.

⁶³ Lobato, 2003a, p. 1183.

⁶⁴ Lobato, 2009, p. 83.

⁶⁵ Lobato, 2003a, p. 1182.

⁶⁶ Lobato, 2003a, p. 1183.

⁶⁷ Lobato, 2003a, p. 1183.

A las comedias referidas en este primer grupo conviene añadir las representadas al margen de los espacios estrictamente reales, pero todavía cortesanos, como los palacios y jardines de diferentes nobles. A este respecto es posible mencionar los festejos organizados por el conde de Monterrey para festejar la noche de San Juan, para cuya celebración se encargaron sendas comedias a Lope de Vega (*La noche de San Juan*) y a Francisco de Quevedo y Diego Hurtado de Mendoza (*Quien miente más, medra más*).

En segundo lugar, deben considerarse aquellas comedias representadas por actores aficionados, de las que son ejemplo, las comedias de repente, muchas veces protagonizadas por los mismos poetas que tomaban parte en certámenes y academias palaciegas, como las celebradas en Palacio en abril de 1636:

Madrid 26 de abril de 1636. «Domingo hubo grandes prevenciones en Palacio para entremeses y comedias de repente, haciendo prevenir á todos los comediantes hiciesen cuantas buffonerías pudiesen para hacer reir á Su Magestad, que por la mañana estuvo de secreto en su capilla⁶⁸».

En este mismo contexto podemos situar las llamadas fiestas de damas, que organizaban e interpretaban las damas de la corte⁶⁹ y tienen su origen en el siglo XVI. La disposición de estos pasatiempos parece partir de las mismas damas que, más tarde, protagonizaban la comedia.

En este sentido debe recordarse, por ejemplo, la representación organizada y ejecutada en 1648 por la infanta María Teresa de la máscara compuesta por Gabriel Bocángel titulada *La piedra cándida*, acompañada de algunos bailes y danzas, para festejar el cumpleaños de la futura reina Mariana de Austria:

En el Salón Dorado, hacia las seis de la tarde y en presencia del Rey y sus cortesanos, la infanta y las damas representaron una obra de carácter mitológico en la que no se escatimó en vestidos y decorados. En el Salón se había levantado un escenario todo pintado de azul y plata, y en el centro del mismo se había colocado un trono para la infanta María Teresa, gran estrella de la Máscara. La infanta, acompañada de dieciocho damas y meninas, irrumpió en el Salón disfrazada con lujosas vestimentas y ricas joyas; tras esta deslumbrante aparición, las damas emparejadas realizaron un baile conjunto que debió recabar la mirada de todos los asistentes y que ejerció la función de preámbulo de la obra mitológica que a continuación se representó: la infanta se sentó en su trono con el papel de Júpiter (personificación de su poder sucesorio) y una a una, las damas fueron representando sus papeles de diosas, musas y demás divinidades femeninas de la antigüedad, extraídas de la mitología⁷⁰.

⁶⁸ Cito por Cañas Murillo, 2012, p. 16.

⁶⁹ Ver, al respecto, Profeti, 2000; Ulla Lorenzo, 2014 y Profeti, 2017.

⁷⁰ Oliván Santalieu, 2006, p. 152.

Algunos años más tarde, tanto en 1657 como en 1658, Mariana de Austria, las infantas y otras damas de la corte celebraron el cumpleaños de Felipe IV con festines, saraos y la representación de algunas piezas breves, circunstancia que también aprovechó el marqués de Heliche para organizar un espectáculo similar en su palacio representado por los miembros de su casa, lo que constituye un ejemplo más de este tipo de fenómenos dramáticos ejecutados por parte de actores aficionados.

11-IV-1657

Domingo 8 fue el festín grande de la Reina e Infanta y 12 damas a los años del Rey. Costaron los vestidos 6.500 ducados, fuera de las personas reales, y las tramoyas 30.000, que con la nueva de la venida de la flota, el festejo fue grande y el gusto del Rey en extremo, y el marqués de Liche a su costa le hace otro de la gente de su casa esta noche o mañana⁷¹.

4-IV-1658

El domingo de Cuasimodo hacen a los años del Rey, la Reina e Infanta y doce damas un sarao, festín y representación de diferentes loas, entremeses y graciosidades. Han librádoles para esto 4.000 ducados, siendo los vestidos sólo de velillos de plata y oro falso, porque no digan se gastan en esto los dineros en tiempo tan apretado como este⁷².

70

Relacion... de la entrada... de Madama Maria de Borbon, Princesa de Cariñan. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del buen Retiro, a la eleccion del Rey de Romanos. Madrid, 1637. Biblioteca Histórica Municipal, M 757. Ayuntamiento de Madrid.



⁷¹ Barrionuevo, 1968, p. 191.

⁷² Barrionuevo, 1968, p. 197.

A la vista de esta exposición, y como señalábamos al comienzo, podría resultar justificable ampliar la etiqueta de teatro cortesano e incluir en ella todo este tipo de piezas dramáticas que, sin constituir espectáculos de gran artificio escénico, se representaron ante los Reyes y otros miembros de la corte, formando parte, entonces, de la programación lúdica destinada a los escenarios y espectadores cortesanos, que engloba tanto las representaciones cortesanas, etiqueta que incluye torneos, bailes, fiestas y diversiones aristocráticas, como los entretenimientos de participación colectiva, categoría en la que pueden referirse procesiones, mascaradas, asaltos y gigantes o fiestas sociales, como eran las cañas, los toros y otros animales, desfiles, batallas, naumaquias, justas, certámenes y academias literarias. A este respecto pueden recordarse los ricos festejos de Carnaval del año 1637; los motivos para tales celebraciones eran varios: si, por una parte, el verano de 1636 había sido «pródigo en triunfos de las armas españolas, con las fuerzas del cardenal-infante avanzando en el interior de Francia hacia París y los ejércitos del marqués de Leganés victoriosos en el norte de Italia»⁷³; por otra debía conmemorarse la llegada a España de la princesa de Carignano en 1637 y, en fin, la casa de Habsburgo no podía dejar de celebrar la elección en Ratisbona el 22 de diciembre de 1636 del cuñado de Felipe, el rey de Hungría, como rey de Romanos⁷⁴. El Buen Retiro acogió en estas fechas una mascarada celebrada en la plaza del Prado Alto de San Jerónimo la noche del 15 de febrero. Mientras que algunos días más tarde, concretamente el 19, ha de mencionarse la academia burlesca que se celebró en el Salón de Reinos decorado por Lotti para la ocasión, con un jurado compuesto por Luis Vélez de Guevara y otros poetas. Por su parte, el domingo de Carnaval, 22 de febrero, tuvo lugar una mojiganga a cargo de Jerónimo de Villanueva; esa misma noche los Reyes acudieron también a una comedia, *El amor vizcaíno* de Vélez de Guevara. Al día siguiente, el lunes 23, se representó la pieza de tres ingenios titulada *El robo de las Sabinas*, escrita por Antonio Coello, Juan de Coello y Rojas Zorrilla. Por fin, el martes 24 se clausuraron los diez días de festejos con una comedia de Calderón, hoy perdida, sobre las aventuras de Don Quijote que se representó en el Salón de Reinos⁷⁵.

Esta celebración nos ofrece un ejemplo paradigmático del carácter poliédrico de la fiesta cortesana. Tal y como hemos explicado, resultaba fundamental la figura del dramaturgo que componía la comedia principal del festejo, habitualmente de gran espectáculo, que en el ejemplo ofrecido podría ser la aportada por Calderón. A su lado se situaban aquellos dramaturgos que contribuían con las piezas breves, tal y como en este ejemplo hace Jerónimo de Villanueva con su mojiganga. Si los festejos duraban varios días, habitualmente se representaba otra u otras comedias, que acompañaban a la principal, y que muchas veces provenían de los corrales y no suponían una inversión económica tan elevada como la dedicada a la pieza espectacular, de lo que nos ofrece buena prueba la comedia de Vélez de Guevara. Los entretenimientos dramáticos coexistían con otro tipo de diversiones como, por ejemplo, las academias, como la celebrada en el año 1637, en las que también participaban los dramaturgos. Estas favorecían el encuentro entre los poetas que formaban parte de los círculos

⁷³ Brown y Elliot, 2003, p. 211.

⁷⁴ Véase el trabajo de Varey, 1968, pp. 253-282, para la preparación y ejecución de estas fiestas.

⁷⁵ Brown y Elliot, 2003, p. 213.

cortesanos, muchos de los cuales ostentaban un puesto en palacio⁷⁶, y, por tanto, la gestación de alianzas que les permitían llevar a cabo otros proyectos de conjunto como la composición de comedias en colaboración, un proceso de creación propio del teatro barroco español⁷⁷ que dio lugar a un producto dramático de extraordinaria relevancia en el contexto del teatro cortesano de este período tal y como demuestra *El robo de las sabinas*, representada en el contexto de las citadas fiestas carnales del año 1637. Este tipo de comedias presupone un ambiente palaciego y sus autores tienen que ver con la servidumbre del Rey o de algún señor aficionado a representar comedias en su casa⁷⁸; no en vano, son varias las noticias de estrenos conservadas que nos permiten constatar su importancia y éxito en los escenarios palaciegos.

Estos acogieron la representación de comedias escritas en colaboración encargadas para ocasiones de carácter ordinario y extraordinario. A este respecto debe considerarse uno de los primeros ejemplos de comedia de consuno estrenada durante el reinado de Felipe IV. Se trata de *La Baltasara*, que compusieron al alimón Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla, y en la que se relata la conversión de la actriz del mismo nombre, quien abandonó los escenarios para retirarse a vivir en una ermita. La comedia se representó, probablemente en 1634, nada menos que durante tres semanas no solo en el Alcázar sino también en las casas particulares de algunos nobles:

72

In questa Villa últimamente è stata composta da huomini di lettere una Commedia (che qua chiamano tutte, ma è più tostò una Rappresentazione spirituale) et recitata dai comici publici nei loro saloni, che ha havuto tanto applauso et concorso che s'è replìcala ogni giorno per tre settimane continue, oltre à moite altre volte fatta in casa di Signori et in Palazzo à Lor Maestà sichè i comedianti ci hanno guadagnato assaissimo⁷⁹.

También el Palacio del Buen Retiro constituyó un espacio fundamental para la representación de comedias escritas en colaboración encargadas para celebrar festejos tan importantes como los del Carnaval o el de San Juan. En este sentido puede recordarse la comedia burlesca *La restauración de España*, compuesta por Francisco de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva y acompañada de los sainetes de Jerónimo de Cáncer, encargada por don Luis de Haro que se representó en el Buen Retiro:

⁷⁶ Madroñal Durán, 2017, pp. 2112-2113. Ver, asimismo, el panorama que, a partir de la figura de Antonio Martínez de Meneses, traza Martínez Carro (2004) sobre las relaciones de los poetas en la Corte.

⁷⁷ Alviti, 2006, p. 14.

⁷⁸ Madroñal Durán, 1996, p. 334.

⁷⁹ Carta de B. Monanni, de 11 de noviembre de 1634, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo Principato, filza 4.960.

23-VI-1655

El día de San Juan se hace en el retiro a los Reyes una comedia burlesca. Estos días atrás la han probado en el jardín del Almirante. Cuentan los aparatos, ayudas de costa, vestidos, meriendas y limonadas, 100.000 reales. Es cierto. Representanla los dos autores; hanla hecho todos los mejores ingenios de la Corte. Hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses y músicas (...)⁸⁰.

26-VI-1655

(...) Esto acontece con el Rey, que en los mayores aprietos sólo se trata de festines. Representóse en el retiro La Restauración de España, comedia burlesca. La primera jornada, de Monteser; la segunda, de Solís; la tercera, de don Diego de Silva, alias Abad de Salas, hijo de la princesa de Melito; el gracejo y sainetes, de Cáncer; entremeses y danzas, de otros ingenios selectos de la Corte⁸¹.

También es posible evocar el ejemplo de *La fingida Arcadia*, escrita por Moreto, Calderón y un tercer autor desconocido⁸² cuyo estreno puede ser el relatado por Monanni, el secretario del embajador toscano, en una carta del mes de julio de 1640. Se trataba de una comedia de gran aparato, encargada quizás inicialmente para celebrar el día de San Juan aunque más tarde celebrada para festejar el día de Santa Isabel, nombre de la Reina, quien tenía una especial querencia por las comedias de tres ingenios. Esta se representó en el estanque del Buen Retiro, un espacio que se empleaba solamente en ocasiones muy singulares tal y como hemos señalado anteriormente.

Lunedì á 2 stante giorno della Visitazione della Madonna et di Santa Isabella, in che la Regina fà festa al Monastero che ha eretto á la santa, per il nome che ha della medesima, [...] et se rappresentò la commedia grande con le machine, che se intitolò La finta Arcadia; et perché seguì di notte et in mezzo al vivaio grande del Buon Ritiro, non la videro oltre alle persone reali [...]. Dopo, per l'altissimo di loro Maestà et gran Principe, il Conte duca ha fatto rappresentare ogni dì commedie ordinarie nel Teatro del Ritiro a porta aperta, acciò entrasse ognuno che volesse senza pagare [...]⁸³.

Y, asimismo, la fábula de *Pico y Canente*, en la que jugó un papel fundamental la intervención musical tanto en forma instrumental como vocal⁸⁴. Contó con la participación de Luis de Ulloa y Pereira, Rodrigo Dávila, Diego de Silva, fray Juan de Rao y Antonio de Solís, quien también compuso los entremeses *Los volatines* y *Juan Rana, poeta*⁸⁵ y se representó en el Salón de Reinos, ante la atenta mirada del rey Felipe IV y la reina Mariana, en 1656.

⁸⁰ Barrionuevo, 1968, p. 190.

⁸¹ Barrionuevo, 1968, p. 190.

⁸² Trambaioli, en prensa y Trambaioli, 2008, pp. 188-196. Agradezco a la profesora Trambaioli que me haya hecho llegar su edición antes de la publicación.

⁸³ Carta de Bernardo Monanni, del 7 de julio de 1640, Archivo di Stato di Firenze, Mediceo Principato, filza 4.965.

⁸⁴ Chaves Montoya, 2004, p. 226.

⁸⁵ Lobato, 2009, p. 84.

LUTO DRAMÁTICO EN LA CORTE POR LA MUERTE DE FELIPE IV

Pocos años más tarde, cuando falleció el rey Felipe IV en septiembre de 1665, la reina Mariana de Austria mandó, por indicación y consejo de su confesor el Padre Everardo Nitard⁸⁶, que cesasen las representaciones teatrales «hasta que el Rey su hijo (que no llegaba a cuatro años) tuviese gusto en verlas»⁸⁷. Dicha prohibición aludía a los teatros públicos, que permanecieron cerrados hasta el 2 de mayo de 1667 y el 15 de agosto del mismo año, cuando se reanuda la programación en los corrales del Príncipe y de la Cruz respectivamente⁸⁸. También se refería a la representación anual de los autos sacramentales, que se cancelaron durante cuatro años. Y, por supuesto, mencionaba las fiestas teatrales cortesanas, que no se retomaron hasta el comienzo de la década siguiente.

Durante los años en que se extendió el luto por la muerte de Felipe IV, los dramaturgos que habían formado parte de la nómina de poetas cortesanos y participado en los entretenimientos palaciegos se vieron obligados a volver la vista hacia los teatros comerciales y, los más privilegiados, pudieron ocuparse, asimismo, de los autos sacramentales. Muchos de ellos continuaron escribiendo textos dramáticos para cuando se reanudaran los festejos dramáticos en Palacio. En este sentido es posible mencionar a Agustín Moreto, quien estaba redactando *Santa Rosa de Perú*, una comedia «with special effects» pensada para la Corte⁸⁹, cuando le sobrevino la muerte en 1669. También a Agustín de Salazar y Torres, autor de *También se ama en el abismo* que pudo estrenarse en diciembre de 1670 o 1671⁹⁰. Igualmente a Calderón, quien debió de ejercer una actividad creativa frenética en estos años. Si por una parte reescribió comedias antiguas para su representación en los corrales y autos sacramentales para su publicación, por otra se afanó en la escritura de *Fineza con fineza*, que se estrenó en Viena en 1671 para festejar el cumpleaños de la Reina Madre⁹¹ o de *Fieras afemina amor*, cuya representación pudo tener lugar en enero de 1672 como motivo del cumpleaños del Rey⁹². En el mismo año se estrenó, además, *Lides de Amor y desdén*, la nueva zarzuela de Juan Bautista Diamante, en el Salón Dorado del Alcázar⁹³. Estas fiestas dramáticas, promovidas por el duque de Medina de las Torres, nuevo Alcaide del Buen Retiro, inauguraron la última etapa en el teatro cortesano del siglo XVII, entre cuyas funciones, además de las mencionadas al principio de este trabajo, se cuenta la pedagógica, por cuanto el teatro palaciego de este período cumplió un significativo papel en la formación del último de los reyes de la Casa de Austria⁹⁴, Carlos II.

5

⁸⁶ Varey, 1991, pp. 352-353.

⁸⁷ Cotarelo y Mori, 1904, p. 25.

⁸⁸ Varey y Shergold, 1974, p. 13.

⁸⁹ Shergold, 1967, p. 373.

⁹⁰ O'Connor, 2005, pp. 1273-1281 señala que la comedia se representó en 1670; mientras que Sanz Ayán, 2006, p. 40, apunta como fecha de estreno el año 1671.

⁹¹ Sanz Ayán, 2006, p. 35.

⁹² Algunos autores (Sanz Ayán, 2006, p. 40) han defendido que la comedia se estrenó en enero de 1670 con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria; otros (Greer y Varey, 1997, pp. 35-38) que no tuvo lugar hasta 1672.

⁹³ Sanz Ayán, 2006, pp. 40-41.

⁹⁴ Sanz Ayán, 2006, p. 21.

Bibliografía

- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione: catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Méliá, Madrid, Rivadeneyra, 1968.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, trad. Vicente Lleó y M^a Luisa Balseiro, Madrid, Taurus, 2003.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXV, 2012, pp. 5-26.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- CRUICKSHANK, Don, *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- «La escenografía del teatro cortesano a principios del seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo J. García y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 325-345.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y el espectáculo del elogio en el teatro cortesano del Siglo de Oro», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pp. 273-292.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. Actas del XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Archivum Calderonianum, 11, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 209-232.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991.

- *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Col.lecció Oberta: Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, Valencia, UNED, 1993.
- «Lope de Vega y la corte de Felipe IV. El ocaso de una ambición», *Teatro y Corte en la época de Felipe IV*, coord. Teresa Ferrer Valls, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica. Espiritualidad, literatura y teatro*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, Tomo III, Vol. 3, pp. 2085-2104.
- FLÓREZ, M^a Asunción, «El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales», *Anales de Historia del Arte*, 2010, 20, pp. 145-182.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Entre los bastidores del poder: los actores profesionales y la corte de Felipe IV», *Teatro y Corte en la época de Felipe IV*, coord. Teresa Ferrer Valls, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica. Espiritualidad, literatura y teatro*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, Tomo III, Vol. 3, pp. 2061-2083.
- GREER, Margaret, «El poder en juego: *El mayor encanto, amor*», en *Estudios sobre Calderón*, coord. Javier Aparicio Maydeu, Barcelona, Istmo, 2000, vol. II, pp. 649-692.
- GREER, Margaret R. y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Alejandra ULLA LORENZO, «Las fechas de *El Faetonte*», *Anuario Calderoniano. Otro Calderón. Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, coord. Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero, 3, 2010, pp. 173-198.
- LOBATO, María Luisa, «Moreto», en *Historia del teatro español*, coord. Javier Huerta Calvo, vol. I (*De la Edad Media a los Siglos de Oro*), 2003a, pp. 1181-1206.
- «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003b, pp. 251-271.
- «Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias. Solís, Antonozzi y Cosme Pérez celebran a Felipe Próspero (1658)», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, Catalina Buezo, 2009, pp. 79-98
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en el candelero*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346.
- «Los dramaturgos y el poder en la época de Felipe IV», *Teatro y Corte en la época de Felipe IV*, coord. Teresa Ferrer Valls, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica. Espiritualidad, literatura y teatro*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, Tomo III, Vol. 3, pp. 2105-2135.

MARTÍNEZ CARRO, Elena, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

———, «Rememorar el pasado como “lectio”: *Los Esforcias de Milán*, una comedia histórica de intrigas palaciegas en la corte de Felipe IV», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, s.p. Disponible en: <http://books.openedition.org/pup/4677>.

O’CONNOR, Thomas A., «Calderón y Salazar de Torres, 1670-1672: ¿Coincidencia o colaboración?», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 1273-1281.

OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Tesis doctoral.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas, ed., Juan de Tasis, Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, 1992.

——— «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, 10, 1998, pp. 75-103.

——— «Rojas Zorrilla y las fiestas reales», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, ed. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 125-145.

77

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progressos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas Reales Resoluciones y Providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas así antiguos como modernos. Con algunos retratos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804.

PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR, José, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965.

——— *Avisos I*, ed. Jean Claude Chevalier y Lucien Clare, Paris, Editions Hispaniques, 2002, vol. I.

PROFETI, Maria Grazia, ed. Lope de Vega Carpio, *La selva sin amor*, Firenze, Alinea, 1999.

——— «Fiestas de damas», *Salina: Revista de Lletres*, 14, 2000, pp. 79-90.

——— «Teatro y música. Los festejos cortesanos en la época de Felipe IV», *Teatro y Corte en la época de Felipe IV*, coord. Teresa Ferrer Valls, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la monarquía católica. Espiritualidad, literatura y teatro*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, Tomo III, Vol. 3, pp. 2155-2174.

RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenografía del teatro cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, 10, 1998, pp. 137-167.

SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de Reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II, Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo. Sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo del Llano*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

— «Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV», *Studia Iberica, Festschrift für Hans Flasche*, Francke Verlag, Bern und München, 1973.

SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, «Some palace performances of seventeenth-century plays», *Bulletin of Spanish Studies*, 4, 1963, pp. 212-244.

— *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.

TRAMBAIOLI, Marcella, «*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consuno», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 185-208.

— ed. Agustín Moreto, *La fingida Arcadia*, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Kassel, Reichenberger, 2018, vol. VII, pp. 387-545.

ULLA LORENZO, Alejandra, ed. Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.

— «Juegos, versos y festines de damas en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 66, 2, 2014, pp. 195-209.

VAREY, John E., «Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid festivities of 1636-1637», *Renaissance Drama*, ed. Samuel Schoenbaum, New Series I, Evanston, 1968, pp. 253-282.

— «La minoría de Carlos II y la prohibición de comedias de 1665-1667», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1991, vol. 3, Tomo 1, pp. 351-358.

VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1974.

WHITAKER, Shirley B., «Calderón's *El mayor encanto, amor* in Performance: Eyewitness Accounts by Two Florentine Diplomats», en *The Calderonian Stage. Body and Soul*, ed. Manuel Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 81-104.

El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro

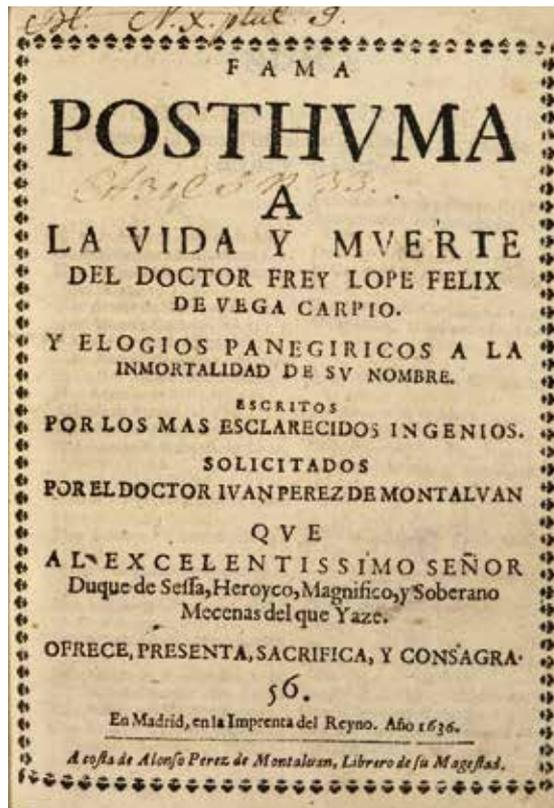
Elena Martínez Carro
Universidad Internacional de La Rioja

80

En 1636 Montalbán publicó en la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio* una anécdota de indudable interés que –según muchos de los investigadores que se han ocupado de este tipo de comedias– bien pudo ser el origen de estas obras escritas entre varios dramaturgos:

Hallóse en Madrid Roque de Figueroa, autor de comedias, tan falto de ellas que está el Corral de la Cruz cerrado, siendo por Carnestolendas y fue tanta su diligencia que Lope y yo nos juntamos para escribirle a toda prisa una que fue *La tercera orden de San Francisco*, en que Arias representó la figura del Santo con la mayor verdad que jamás se ha visto. Cupo a Lope la primera jornada y a mí la segunda, que escribimos en dos días, y repartióse la tercera a ocho hojas cada uno¹.

¹ Pérez de Montalbán, 2001, p. 33.



Fama posthuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio ...
Madrid, 1636.
Biblioteca Histórica Municipal,
L 208. Ayuntamiento de Madrid.

81

Esta noticia sobre el nacimiento de las comedias mancomunadas, que surgieron alrededor de 1622², mantenía la tesis de la premura del negocio teatral para atender a la demanda cada vez más creciente. La teoría fue consolidada por Cotarelo, quien afirmaba que «después de la muerte de Lope de Vega comenzó a ser frecuente el hecho de juntarse dos o tres autores dramáticos para componer una sola comedia»³. Los investigadores posteriores siguieron este planteamiento avalado por el elenco de este tipo de obras, la mayoría de ellas divididas en tres actos o jornadas coincidentes con una triple autoría. De esta forma, tras una división inicial sobre una temática consensuada, cada dramaturgo podría trabajar –de manera autónoma y rápida– en su jornada, agilizando así el proceso de escritura. Este sistema permitía que se multiplicaran los dramaturgos en colaboración «hasta una doble o triple autoría: tres, seis y hasta nueve dramaturgos colaboraban en la composición de una comedia. Al repartir las jornadas, se lograba componer una pieza en un tiempo más reducido»⁴.

² Roberta Alviti, 2006, pp. 14-15, recogiendo los estudios de Mackenzie, 1993, pp. 31-40 y de Madroñal, 1996, pp. 330-333, concretó la cronología de las comedias colaboradas. Según los datos de los que disponemos en la actualidad, en 1622 se escribió la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, aunque posiblemente, en 1619, ya había surgido la colaboración de Mira de Amescua y Belmonte que compusieron *El mártir de Madrid*. Sin embargo, habrá que esperar a 1630 para que la costumbre se afiance con la comedia colaborada *Polifemo y Circe* y en 1631 con *Los terceros de San Francisco*, a la que hace alusión Montalbán.

³ Cotarelo y Mori, 1911, p. 99.

⁴ Reichenberger, 1990, p. 418.

Sin embargo, fue Ann L. Mackenzie quien primero puso en duda esta hipótesis sobre la génesis de las comedias colaboradas al detectar que sus temáticas –mayoritariamente– se basaban en refundiciones de obras antiguas con argumentos conocidos por los dramaturgos y el público contemporáneo. El conocimiento de la trama por el grupo de poetas permitía una reelaboración singular sobre el tema y un reparto de la comedia equitativo. «Mediante este método escrupuloso de dividir y ordenar su trabajo colectivo de redacción, los dramaturgos calderonianos convertían la colaboración en un proceso constructivo notablemente parecido al de refundición de comedias antiguas»⁵. Puede decirse que el equipo de escritores partía ya de un conocimiento temático común sobre el que trabajar al que tenían que someter su originalidad de estilo. Este enfoque permitió a los investigadores posteriores contemplar otras posibilidades creativas en el trabajo colaborativo, diferentes a las crematísticas y derivadas del negocio teatral, y por tanto, más cercanas al estudio de los testimonios. En esta línea, Roberta Alviti realizó el análisis pormenorizado de todos los manuscritos autógrafos conservados de comedias colaboradas, lo que le permitió acercarse a una comprensión más detallada sobre «el método de trabajo de los dramaturgos en sus talleres»⁶. Al igual que Mackenzie subrayaba que «el equipo de autores componía a partir de una serie de recursos dramáticos experimentados y de una materia narrativa ya elaborada: la redacción de las piezas en colaboración se realizaba, pues, a partir de unos conocimientos compartidos, lo que simplifica mucho el trabajo en equipo»⁷. Pero lo más significativo en el estudio de las comedias manuscritas de varios autores, es la evidencia de dos «modalidades opuestas de composición. La primera, que se podría definir como diacrónica, suponía que los poetas se sucederían en la creación de la obra. En el segundo caso los dramaturgos escribían según una modalidad que se podría llamar sincrónica: después de haber establecido los pormenores del enredo y la distribución de los segmentos de la diégesis por cada jornada los dramaturgos componían simultáneamente la parte de la pieza que se les asignaba y el texto se ensamblaba cuando cada uno de ellos había llevado a cabo su parte»⁸.

De los diecisiete manuscritos analizados por Alviti, cinco fueron escritos sincrónicamente y cinco de forma diacrónica, mientras que en siete de ellos no se puede determinar la modalidad compositiva debido a la ausencia de marcas definidas⁹. Los manuscritos sobre los que es posible señalar la forma de producción son borradores que utilizaron los distintos dramaturgos sobre los que corrigieron, tacharon o enmendaron, permitiendo ver a través de sus marcas escriturales una modalidad de composición. En el momento en que el borrador pasaba a manos de un copista para depurarlo y unificar el escrito, las señales de colaboración se perdían, lo que nos impide –en la actualidad– ver la génesis de la obra. No cabe duda de que uno de los autores llevaba a cabo una relectura global del texto, al mismo tiempo que lo enmendaba y le daba la coherencia necesaria para trasladarlo a las tablas. Lógicamente, este procedimiento de armonización exigía un tiempo mayor que el empleado para la corrección de una comedia de un único dramaturgo. La tesis inicial, sobre la necesidad apremiante de componer comedias en equipo para satisfacer la rápida demanda del mercado, no parece avalada por los testimonios documentales que han llegado hasta nuestros días.

⁵ Mackenzie, 1993, p. 35.

⁶ Alviti, 2017, p. 17.

⁷ Mackenzie, 1993, p. 18.

⁸ Alviti, 2017, p. 20.

⁹ Alviti, 2017, pp. 21-24.

Por otro lado, el análisis de las fechas de composición de los manuscritos conservados, así como sus licencias de representación, vuelve a poner de manifiesto que la premura del negocio teatral no era tal pues, en algunos casos, transcurrían meses entre el final de composición de la comedia y la licencia de representación¹⁰.

Independientemente de la forma de trabajo que los dramaturgos utilizaran para la composición de la comedia, sucesiva o simultánea, así como del origen de esta moda en la tercera década del siglo XVII, es un hecho la participación de todos los dramaturgos –a partir de 1630– en este *usus scribendi*. Puede decirse que no hay escritor teatral que no componga comedias junto a otros, hasta el punto de poder agruparlos por sus numerosas colaboraciones.

Como afirmaba Claudia Dematté: «el esbozo solo parcial del entorno literario de la década de los años treinta nos lleva inmediatamente a sospechar que las relaciones entre los dramaturgos [...] eran muy estrechas»¹¹. Colaboraciones como las de Lope, Montalbán, Calderón y Rojas dejan entrever una amistad, o camaradería, que nació con anterioridad al trabajo mancomunado¹². Tenían un conocimiento mutuo derivado de su oficio, pero quizás fue la colaboración escritural, en acontecimientos de carácter conmemorativo, lo que les llevó a un trato más estrecho que facilitaba –posteriormente– el trabajo en una misma comedia.

Entre los testimonios más evidentes sobre las conexiones de poetas áureos se encuentran la participación en academias, justas y vejámenes literarios, acontecimientos que favorecían las relaciones de manera lúdica y festiva¹³.

El tono de estos encuentros manifestaba el trato que existía entre los poetas de la época y la manera jocosa y libre que tenían de enfrentarse a cualquier evento social con el fin de entretener y divertir al vulgo. Valga como ejemplo de este estilo el vejamen de Alfonso Batres en la Academia del Buen Retiro de 1637:

Aquí entró Luis Vélez de mantenedor con una bocanada de poetas lacayos, que merecían ser sus mozos, y su merced, guardando mucha correspondencia al Vélez, los buscó que acabasen en «ez», como son Pedro Méndez, D. Antonio Martínez, Antonio Enríquez y, porque le faltaba uno, Don Rodrigo de Herrera se llamó Rodríguez¹⁴.

¹⁰ A este respecto pueden verse las censuras y licencias en los manuscritos teatrales que está estudiando Héctor Urzáiz Tortajada con su equipo en el proyecto CLEMIT. <http://www.clemit.es/index.php>

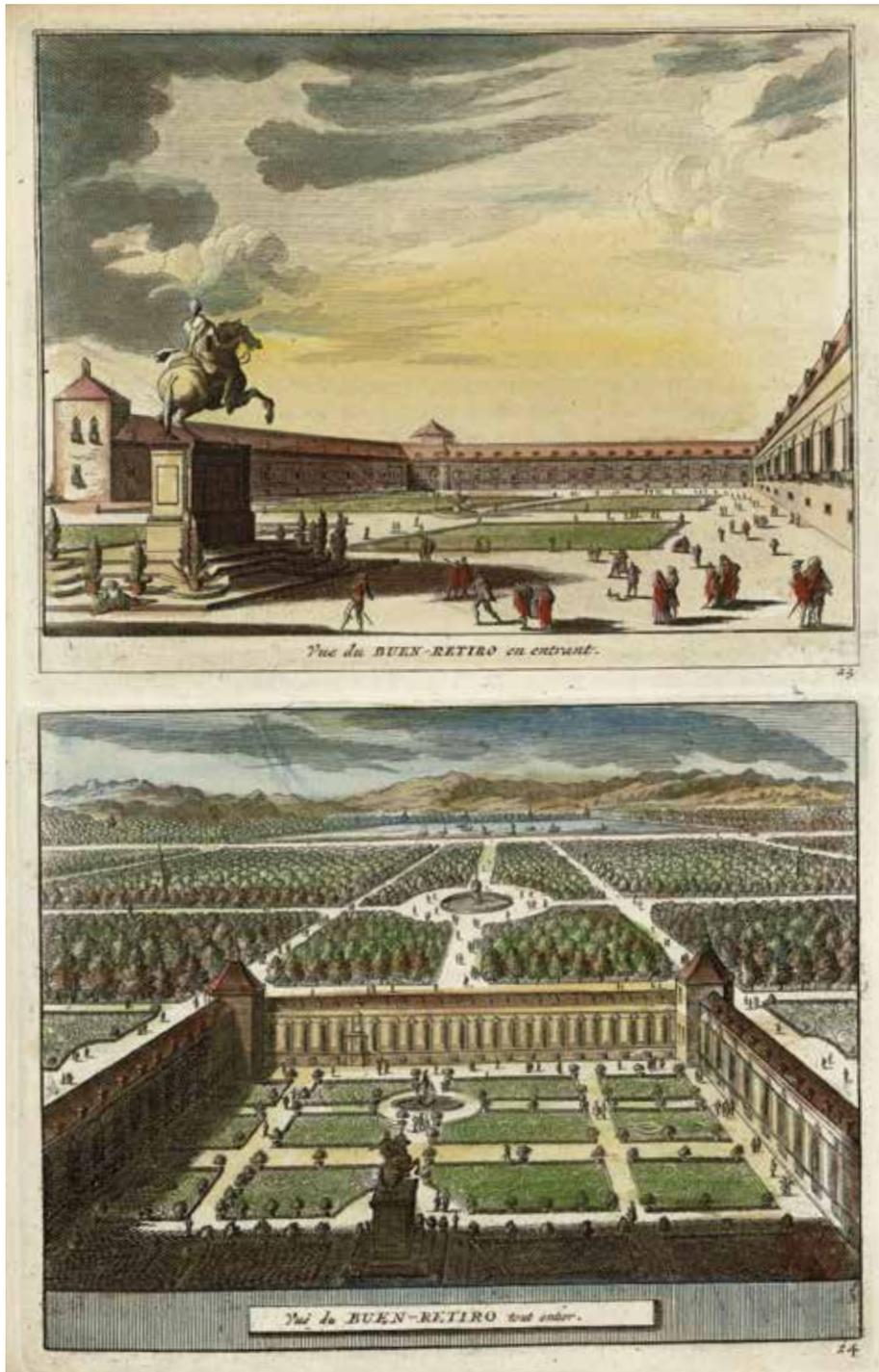
¹¹ Dematté, 2017, p. 229.

¹² Rafael González Cañal, 2002, p. 545, señalaba la colaboración entre Montalbán, Lope, Calderón y Rojas, y destacó que «la primera obra en la que colabora Calderón con otros autores es el *Polifemo y Circe* con Montalbán y Mira de Amescua, que se supone escrita en 1630».

¹³ Abraham Madroñal, 1996, pp. 329-346, ya destacó al estudiar las comedias colaboradas de Mira de Amescua, la relación entre la génesis de este tipo de obras y las Academias literarias en Madrid.

También cabe señalar los estudios de Teresa Julio, 2007, sobre la Academia literaria de 1637 y la burlesca de 1638.

¹⁴ Sánchez, 1961, p. 134.



84

Buen Retiro. En: Juan Alvarez de Colmenar. *Annales d'Espagne et de Portugal...* Amsterdam, 1741. Biblioteca Histórica Municipal, I 257 y MB 1824. Ayuntamiento de Madrid.

Fue posiblemente en este contexto donde nació el juego colaborativo en torno a las comedias. Dramaturgos y amigos emulaban el arte de componer de manera lúdica. Partían de un conocimiento teatral que habían recorrido de manera individual, en el que no sobresalían como los grandes, pero su teatro era necesario y gustaba a un público ávido de nuevas interpretaciones sobre temas conocidos. Imitaban el arte de hacer comedias, la combinación métrica y su necesario equilibrio. Conocían el arte poético de cada uno de sus compañeros y sus principales ventajas teatrales, bien al crear grandes parlamentos descriptivos, bien en la forma de organizar la trama o en el cierre de jornadas. En definitiva, formaban un grupo de camaradas que habían participado en las academias, certámenes y justas poéticas de la época de manera ingeniosa y divertida, lo que seguramente acrecentó su relación y posiblemente les llevó a una forma de colaboración teatral novedosa que logró el aprecio de un público anhelante de invenciones. Como señaló Lope de Vega en una de sus cartas refiriéndose a esta moda:

Estos días se decretó en el senado cómico que Luis Vélez, don Pedro Calderón y el doctor Mesqua hiciesen una comedia, y otra, en competencia suya, el doctor Montalván, el doctor Godínez y el licenciado Lope de Vega, y que se pusiese un jarro de plata en premio. Respondí que era este año capellán mayor de la Congregación, y para el que viene aceptaba el desafío. Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo¹⁵.

La Academia literaria de 1637 en honor de Felipe IV en los jardines del Buen Retiro destaca por el gran número de dramaturgos que acudieron a ella; todos «excepto Moreto y Juan Vélez»¹⁶.

Volvió a repetirse el acontecimiento en 1638 en la Academia burlesca del Buen Retiro, celebrada en carnestolendas con motivo de la llegada de la princesa de Chevreuse, donde de nuevo se reunieron la mayoría de los poetas del momento¹⁷. Como era de esperar allí se crearon algunos círculos literarios que tuvieron notable éxito. A este respecto señalaba Rafael González Cañal:

Todo apunta a que la amistad de Rojas con los hermanos Coello, la relación estrecha que mantuvieron durante estos festejos celebrados en el Buen Retiro, llevó a los cronistas de aquellas fiestas reales a atribuirles a los tres la comedia representada el lunes de Carnaval sin mayores averiguaciones¹⁸.

¹⁵ González de Amezúa, 1943, pp. 101-102.

¹⁶ Matas, 2017, p. 31.

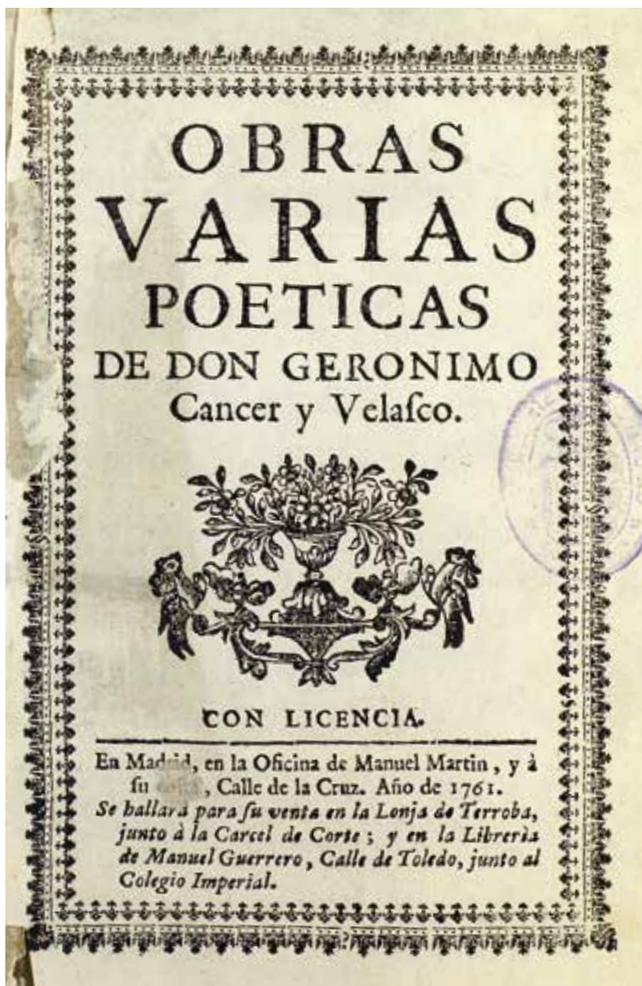
¹⁷ John H. Elliott, 1990, p.189, destacaba el interés político que tenían estas reuniones de poetas cuando comentaba que «a pesar de las múltiples decepciones que sintieron determinados escritores, el régimen de Olivares gozó de un vasto apoyo entre los hombres de letras españolas, al menos durante sus primeros años. Las desilusiones vendrían después. [...] Olivares, a su vez, daba la bienvenida a la efusión de obras dramáticas, poemas y tratados que saludaban la aurora de un nuevo siglo. La enorme concentración de «ingenios» en la corte daba lustre al rey y ello significaría la seguridad de una gloria duradera para su persona. Era además perfectamente consciente de los beneficios más inmediatos que podía producir su presencia en ella. Aunque siguiera lamentándose de que “verdaderamente son muchos los descuidos que tenemos, y entre los demás no es el de menor consideración lo poco que se cuida de la historia”, no tardó en darse cuenta de que los grandes autores, dramaturgos y artistas que se apiñaban en los alrededores de la corte podían hacer mucho a la hora de presentar al mundo una nueva imagen favorable del rey y también para poner de relieve las actividades de sus ministros».

¹⁸ González Cañal, 2017, p. 123.

Algunas de las más significativas academias y vejámenes nos han dejado un vivo testimonio de la relación de trabajo existente entre los dramaturgos. Cáncer relatará en su *Vejamen* de 1649 cómo estas amistades se afianzaron a través de este oficio colaborativo:

Y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el vellos juntos, y don Antonio Martínez me sacó de esta novedad con esta redondilla:

Con esa duda me enfadas.
¿Quién el vernos extrañó?
Porque siempre hago yo
con Belmonte las jornadas¹⁹.



Vejamen. En: Jerónimo Cáncer y Velasco. *Obras varias poeticas*. En Madrid, 1761. Biblioteca Histórica Municipal, R 396. Ayuntamiento de Madrid.

¹⁹ Sánchez, 1961, p. 46.

La costumbre, ya consolidada, fue relatada por otros ingenios que hicieron chanza de la moda imperante, como Cubillo de Aragón en su célebre «Retrato de un poeta cómico»²⁰:

Y si algo nuevo se encomienda al arte
en tres ingenios se reparte,
que como el poema consta de jornadas
para andarlas mejor ponen paradas.
Corre la primera pluma a lo tudesco,
entra luego la otra de frescos,
corre veloz, y cuando está cansada,
se arrima, y corre la tercera parada.

Fue posiblemente en estas reuniones literarias donde, de común acuerdo, los dramaturgos buscaban la temática de la comedia, en muchos casos rescatada de la antigüedad o de la tradición literaria, para dividirla argumentalmente en tres jornadas, al tiempo que establecían la métrica correspondiente a cada uno de los actos, cuestión no baladí que había aconsejado Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* y de la que no prescindieron los dramaturgos colaboradores:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las decimas son buenas para quejas;
el soneto esta bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas²¹.

87

A pesar de que esta forma de segmentación parece la más razonable, como ya hemos comentado anteriormente, no siempre fue así pues, como puede verse en el estudio de algunas de las comedias, «los dramaturgos no siempre se dividían el trabajo»²². Los testimonios de los propios poetas manifiestan que algunos eran expertos en iniciar las obras, mientras que otros lo eran en descripciones paisajísticas o en monólogos. Existen numerosas citas de estas peculiaridades poéticas, entre las que destacan los versos de Álvaro Cubillo de Aragón:

Solo siento al compás de mi ventura
el no tener de Cáncer la frescura,
de Calderón lo heroico y sentencioso,
de Moreto lo cómico jocosos,
de Martínez lo lírico y suave²³.

²⁰ Cubillo, 1654, ff. 389-391.

²¹ Vega, 2003, vv. 305-312.

²² Farré, 2017, p. 128.

²³ Cubillo, 1654, f. 145.

O la valoración de Montalbán en el *Para todos*: «Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban»²⁴.

Tampoco cabe duda de que algunos de ellos trabajaban como coordinadores, correctores o sintetizadores. Es el caso de Pedro Rosete que cierra la memoria de los ingenios que colaboraron en *La mejor luna africana* con la enumeración de todos los poetas que colaboraron en la comedia:

[...] el primero
Luis de Belmonte; tras él
Luis Vélez el afamado;
Luego don Juan Vélez fue
quien acabó la primera;
empezó la otra después
el maestro Alfonso Alfaro;
quien le vino a suceder
fue don Agustín Moreto,
y a la segunda el pincel
de don Antonio Martínez
la acabó de componer.
La postrera comenzó
con don Antonio Sigler
de Huerta; siguióse luego
la ingeniosa pulidez
de don Jerónimo Cáncer,
y acaba, como veis,
don Pedro Rosete, el cual
os pide humilde y cortés
perdón en nombre de todos.
[...]

88

La colaboración poética que se produjo en la segunda mitad del siglo XVII es de indudable interés a pesar de que «el origen y la indiscutida popularidad de los textos dramáticos compuestos por dos o más autores se pueden aclarar solo si se propone una solución que tenga en cuenta una multiplicidad de factores»²⁵. Las investigaciones en este campo siguen abiertas pues, a los puntos aquí expuestos, hay que añadir los derechos de autoría de la época en contratos y recibos notariales que hasta el momento no se han podido analizar detenidamente. La clasificación y digitalización de muchos de los documentos relacionados con estas comedias, que se encuentran en los Archivos de Protocolos de Madrid, Histórico y de Indias –entre otros– incluidos actualmente en la página de archivos PARES, permitirá avanzar en estos aspectos que –hasta el momento– no se han estudiado especialmente desde una perspectiva filológica.

²⁴ Pérez de Montalbán, 1632, fol. 341.

²⁵ Alvití, 2017, p. 27.

1

POETAS Y DRAMATURGOS: UNA APROXIMACIÓN A LA NÓMINA DE COLABORADORES

Tradicionalmente la relación de autores que colaboraron en la creación de comedias desde 1630 hasta finales del siglo XVII se ha considerado paralela a la llamada «escuela de Calderón», autores que de una u otra forma convivieron con él y compartieron su forma de hacer teatro²⁶.

La división en torno a los dos ciclos, de Lope y Calderón, de los dramaturgos del Siglo de Oro no ha dejado de ser cuestionada especialmente por la dificultad que entraña una división de autores contemporáneos clasificados desde la perspectiva actual como mayores o menores e imitadores. Pfandl, uno de los iniciadores de este concepto, señalaba en 1933 que muchos de los seguidores de Lope y Calderón agrupados como tales

Elevan las fronteras de la simple imitación literaria, y que por lo tanto no hay razón para prescindir de la división Lope-Calderón convertida desde hace algún tiempo en norma aceptada. Pero no se puede proceder sin algo de arbitrariedad al distinguir en los dos grupos de este esquema los autores de segundo y de tercer orden. Porque se les suele dividir únicamente en imitadores de Lope y de Calderón, mientras que de hecho la individualidad de los mejores y más bien dotados de entre ellos se eleva mucho sobre las modestas fronteras de la simple imitación literaria²⁷.

89

Ignacio Arellano señalaba esta problemática al abordar el tema de la distribución de los autores en distintos ciclos de Lope o Calderón:

No se trata, evidentemente, de una clasificación matemática. Ya se ha dicho que las generaciones coexisten en parte de su vida productiva, y por otro lado dentro de los mismos poetas hay evoluciones personales y variedades de aspectos, que justifican estudiar también a un dramaturgo como Pérez de Montalbán, en principio discípulo de Lope, dentro del ciclo de Calderón de la Barca, con quien escribió comedias en colaboración²⁸.

²⁶ Tanto Ignacio Arellano, 2001, como Ann L. Mackenzie, 1993, –por señalar algunos especialistas en este periodo– apuestan en sus respectivas obras por la denominación de «escuela dramática de Calderón».

²⁷ Pfandl, 1933, p. 440.

²⁸ Arellano, 2001, p. 128.

Pfandl²⁹ precisaba la lista de los dos periodos en los que dividía el teatro áureo y en ambos se observa que algunos de los dramaturgos colaboradores se sitúan en periodos diferentes, al mismo tiempo que existen grandes ausencias de los denominados «dramaturgos menores».

Alborg constataba que las diferencias entre los dos periodos «no son profundas o esenciales, pues ambos beben del mismo río, desde una perspectiva panorámica»; sin embargo, en un estudio detenido puede observarse cómo «lo que distingue esencialmente a Calderón –aparte de sus peculiaridades estilísticas– es un mayor cuidado constructivo, una más estudiada elaboración arquitectónica, con la que trata de extraer la novedad del generoso derroche de Lope, una actitud más reflexiva y meditada»³⁰. Es más, creemos con Valbuena Prat y Arellano que los «dos estilos calderonianos –el más cercano a las formas lopescas y el propiamente barroco, estilizado y poético, completamente diverso al del teatro anterior, no siempre aparecen en sucesión cronológica y pueden coexistir en ocasiones»³¹, como sucede en bastantes de las comedias en colaboración.

Independientemente de las valoraciones sobre estilos y formas de imitación de los dramaturgos áureos, de lo que no cabe duda es de que desde 1630 la nómina de colaboradores está definida. El conocimiento exhaustivo del elenco de comedias mancomunadas nos permite acceder a una relación indiscutible, que no depende tanto de las fechas de defunción de los poetas, o de la deuda contraída con el estilo del maestro, sino de la coproducción literaria³².

Si bien es cierto que Calderón fue el posible punto de unión entre muchos de los colaboradores de la segunda mitad del XVII, también hay que señalar que algunos de ellos no intervinieron nunca con el ingenio, aunque tuvieran amistad, y si lo hicieron con Moreto, Matos Fragoso, Cáncer o Belmonte. De las 146 obras en colaboración³³:

²⁹ Pfandl, 1933, p. 441, señalaba: «Presentamos el siguiente plan, al pasar de la división por periodos a la agrupación por autores. Su detalle no puede extenderse hasta la valoración y crítica de cada poeta; sólo se propone un doble objetivo: dar idea de la fecundidad española, y ofrecer al lector la posibilidad, por medio de un claro índice, de situar debidamente cada uno de los autores dramáticos dignos de mención de estos periodos: a) Periodo de Lope de Vega: Aguilar, Gaspar (+1623); Armendáriz, Julián (+1614); Belmonte Bermúdez, Luis (+1650); Boil, Carlos (+1617); Castro, Guillén de (+1613); Cubillo de Aragón, Álvaro (+1661); Godínez, Felipe (+1639); Herrera, Rodrigo de (+1657); Hurtado de Mendoza, Antonio (+ 1644); Jiménez de Enciso, Diego (+1634); Monroy, Cristóbal de (+ 1649); Pérez de Montalbán, Juan (+1638); Ruiz de Alarcón, Juan (+1639); Salucio del Poyo, Damián (+1614); Tárrega, Francisco (+1602); Tirso de Molina (+1648); Turia, Ricardo de (+1638); Vélez de Guevara, Luis (+1644); Villayzán, Jerónimo de (+1633). b) Periodo de Calderón: Bancos Candamo, Francisco Antonio (+1704); Cáncer y Velasco, Jerónimo de (+ 1655); Coello, Antonio (+1652); Diamante, Juan Bautista (+1687); Enríquez Gómez, Antonio (+1660); Hoz y Mota, Juan de la (+1714); León y Marchante, Manuel de (+1680); Leyva Ramírez de Arellano, Francisco (+1676); Matos Fragoso, Juan de (+1689); Mira de Amescua, Antonio (+1644); Monteser, Francisco Antonio de (+1688); Moreto y Cabaña, Agustín (+1669); Rojas Zorrilla, Francisco de (+1648); Salazar y Torres, Agustín de (+1675); Solís y Rivadeneira, Antonio (+1686); Zárate y Castronovo, Fernando de (+1660)».

Como puede observarse –uno de los principales colaboradores– Belmonte Bermúdez figura en la lista del «ciclo de Lope» cuando escribe con varios de los dramaturgos del «ciclo de Calderón», de hecho Alejandro Rubio, 1985, corrobora esta clasificación, incluyéndolo por sus características dramáticas, como imitador y discípulo de Lope. Ello da buena muestra de las dificultades que entraña cualquier tipo de ordenación sistemática.

³⁰ Alborg, 1980, pp. 660-661.

³¹ Arellano, 1995, p. 452.

³² Alessandro Cassol, 2008, p. 166, señalaba el desinterés generalizado en el estudio y crítica de estas comedias que todavía no gozan de bibliografías completas.

³³ Roberta Alvití, 2006, pp. 179-194, realizó el repertorio de 145 comedias editadas y conocidas hasta el momento en colaboración. Posteriormente, 2017, p. 15, aclaró la posibilidad de que este número ascendiera a 146 después de las sugerencias de A. Cassol y M. Trambaioli, de introducir la comedia *La fingida Arcadia* de Moreto y Calderón.

Suman trece las comedias conservadas que Calderón habría escrito con otros dos o tres ingenios. Su participación se puede afirmar con seguridad cuando el principal soporte que las ha transmitido es un autógrafa [...] el número no es escaso, en comparación con otros dramaturgos coetáneos, y más si se tiene en cuenta que no se preocupó por la pervivencia de estos textos, ni siquiera por la memoria de estos títulos³⁴.

Fueron tres los principales autores que generaron la mayor parte de las colaboraciones entre los dramaturgos del momento: Matos Fragoso que intervino en 25 comedias, Cáncer en 20 y Agustín Moreto casi en 20³⁵.

Muchos de los autores con los que trabajaron los principales dramaturgos de comedias colaboradas lo hicieron de una manera accidental o para la ocasión, pues solo figuran en una comedia que refleja esta relación. Es de suponer que eran aficionados, propietarios de compañías o autores teatrales relacionados todos ellos con el mundo de las tablas.

Las combinaciones son múltiples, hasta un total de 83, incluyendo aquellas comedias donde colaboró un dramaturgo de fama con un ingenio de la corte desconocido. Algunas reflejan los grupos de colaboraciones más cercanas como las de Moreto, Matos Fragoso y Cáncer, que a su vez colaboraron con Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa y Juan Bautista Diamante. O las generadas en torno a Rojas Zorrilla con Calderón, Coello y Vélez de Guevara.

Resultan abundantes los estudios sobre comedias colaboradas que han pasado a estudiarse de manera independiente con el fin de comprender la *oficina poética* en su posible génesis. De hecho, son estas investigaciones las que dejan patentes las relaciones y agrupaciones más reveladoras entre los poetas dramáticos del momento.

Por otra parte, las últimas décadas han sido proliferas en el acercamiento a los datos biográficos de los llamados «dramaturgos menores», de los que apenas se conocían noticias y a los que Lope gustaba llamar ‘pájaros nuevos’. Pero el desinterés en los siglos posteriores a su vida, eclipsados por las obras y la vida de los grandes maestros, hizo que la documentación necesaria para su estudio se perdiera. Recomponer sus vidas y la relación amistosa y teatral que entre ellos existió es de gran complejidad y resulta arriesgado aventurar algunas noticias no corroboradas por testimonios documentales³⁶. A pesar de ello, la investigación actual no cesa en el empeño por conocer las relaciones que existieron entre los dramaturgos de la corte en este periodo, conexiones que en muchos casos se constatan por el descubrimiento de documentos notariales o contractuales que emergen de nuevas ordenaciones y catalogaciones de archivos.

³⁴ Vega, 2017, p. 181.

³⁵ María Luisa Lobato, 2016, p. 337, señala la clasificación de las obras moretianas en colaboración que en principio fueron 19 hasta la inclusión de *La fingida Arcadia*, como señalaron A. Cassol y M. Trambaioli.

³⁶ El Archivo de Protocolos de Madrid conserva documentos de indudable interés que reflejan estas relaciones de manera contractual. Entre ellos se encuentran documentos que avalan las relaciones de Jerónimo de Cáncer y Rojas Zorrilla (Rubio y Martínez Carro, 2007) o de Calderón con Martínez de Meneses (Martínez Carro, 2006, p. 19).

HACIA UN CORPUS DE LAS COMEDIAS COLABORADAS: MANUSCRITOS, *COMEDIAS ESCOGIDAS*, *DIFERENTES* Y SUELTAS

2

A pesar del éxito de las comedias en colaboración, su corpus dramático es reducido si se compara con el número de comedias conservadas del Siglo de Oro. Aunque la datación exacta de obras teatrales áureas sigue oscilando en la actualidad debido al análisis minucioso de las mismas, su elenco es en torno a las diez mil. Entre ellas se encuentran las 146 comedias escritas en colaboración, de las cuales solo conservamos 25 manuscritos y 17 autógrafos³⁷. Muchos de ellos se encuentran en la Biblioteca Nacional de España y pueden observarse en la actual exposición:

A un tiempo rey y vasallo, de tres ingenios:
Vargas, Belmonte y un autor desconocido.

Con Música y por amor, de dos ingenios: Zamora y Cañizares.

La [mejor] luna africana, de nueve ingenios.

El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla, de dos ingenios:
Lanini Sagredo y Hoz y Mota.

El Mártir de Madrid, de dos ingenios: Mira de Amescua y Belmonte.

El mejor amigo, el muerto, de tres ingenios:
Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón.

El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia, de tres ingenios:
Matos Fragoso, Diamante y Gil Enríquez.

La viva imagen de Cristo. Santo Niño de la Guardia, de dos ingenios:
Cañizares y Hoz y Mota.

Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, de dos ingenios:
Coello y Calderón de la Barca.

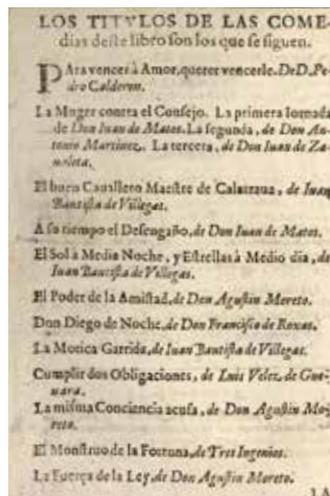
El príncipe perseguido, de tres ingenios:
Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses.

Oponerse a las estrellas, de tres ingenios:
Matos, Martínez de Meneses y Moreto.

La mayoría de estas comedias corrieron distinta suerte, pues aunque generalmente fueron compuestas para su representación y sus manuscritos fueron comprados y usados por autores de comedias, también es cierto que casi todas pasaron a la imprenta en diversas modalidades.

³⁷ Alviti, 2006; 2017, pp. 22-24.

En el siglo XVII, estas obras se recogieron en grandes colecciones teatrales áureas, como la *Colección de Diferentes Autores*, la *Colección de Doce Comedias las más grandiosas*, la *Colección de Comedias Nuevas Escogidas*³⁸ y *El Jardín ameno*. En las *Comedias Escogidas* se encuentran 70 comedias colaboradas³⁹ que no fueron rescatadas por los propios autores para sus *Partes*. Si el «apogeo de la comedia escrita en colaboración en las tablas tiene lugar entre 1630 y 1680, a nivel de impresión será entre 1652 y 1667»⁴⁰ y se prolongará en los 47 tomos de la serie de *Escogidas* entre 1652 y 1681.



Teatro poetico en doze comedias nuevas ... septima parte ... Madrid, 1654. Biblioteca Histórica Municipal, L 35. Ayuntamiento de Madrid.

A lo largo de la centuria las comedias colaboradas se convirtieron en un producto de consumo entre los lectores, que en algunos casos habían visto la representación pero que –en otros casos– tan solo gustaban de leer tramas divertidas y evocar ficciones pasadas.

El negocio de la imprenta encontró en estas comedias un abastecimiento económico alejado de los derechos de autor que los grandes dramaturgos habían establecido para sus obras, generalmente agrupadas en tomos, como fueron los casos de Lope, Calderón e incluso Moreto. Las comedias colaboradas entre varios ingenios no facilitaban un entendimiento entre la imprenta y el número de autores, lo que permitía a los impresores actuar libremente para conseguir copiosas ganancias. Surgió así una difusión incontrolada de las obras colaboradas en formato de ‘seltas’ como producto de fácil adquisición que permitió que –una nómina tan reducida de comedias– tuviera una amplísima difusión. Pocas son las imprentas que durante el final del XVII y el siglo XVIII no accedieron a esta práctica, primeramente sin datar las ediciones y después señalando el año, lugar e imprenta⁴¹.

³⁸ Alejandra Ulla, 2010, pp. 79-98, realizó un estudio detallado y amplio sobre las ediciones de las comedias en estas colecciones donde puede observarse la distribución de las mismas y la datación exacta de cada una de ellas.

³⁹ Cassol, 2012, pp. 52-61.

⁴⁰ Álvarez, 2017, p. 140.

⁴¹ A este respecto son clásicos los estudios de Jaime Moll, 1979, sobre los problemas bibliográficos del Siglo de Oro.

Las comedias editadas como sueltas inundaron el mercado y permitieron la difusión de un producto que había nacido con otras perspectivas iniciales. Esta labor llevó a que se creara un ingente bosque de autorías y dataciones que en muchos casos impide reconocer a los verdaderos colaboradores. Algunas de ellas pasaron a la tradición bibliográfica como de «tres ingenios de esta corte», en otros casos la fama de uno de los ingenios eclipsaba a la de otros y se cambiaba el orden de los dramaturgos que habían intervenido. Tampoco era raro que –por el mismo motivo y con la finalidad de tener una venta más rápida– alguno de los dramaturgos con menor impacto entre el público fuera sustituido por otro de mayor fama. En general, son varias las ediciones diversas sobre una misma comedia que han llegado hasta nuestros días, la mayoría de ellas sin manuscrito original, por lo que solo el cotejo entre las distintas impresiones sueltas, y el análisis de testimonios documentales de otra índole, permite vislumbrar y fijar la autoría, así como el texto más cercano a la intencionalidad de los primitivos autores.

Los estudios actuales sobre las comedias colaboradas, conscientes de esta problemática, tratan de analizar cada obra desde una perspectiva única, acercándose a ellas de manera individual. Si bien es cierto que muchas de las colaboraciones se repiten y permiten ver un sistema reiterado, esto no es óbice para que el análisis más definitivo y cercano a la intencionalidad inicial deba hacerse de manera específica en cada comedia.

Entre otros estudios gozan de especial interés los dedicados a las colaboraciones como las de Rojas, Vélez de Guevara y Coello⁴² en la comedia *También tiene el sol menguante*⁴³; Rojas y Coello en *El robo de las sabinas*⁴⁴; Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses en *Oponerse a las estrellas*⁴⁵; Moreto, Cáncer y Matos Fragoso en *El bruto de Babilonia y Caer para levantar*⁴⁶; Rojas, Coello y Calderón en *El jardín de Falerina*⁴⁷; Moreto y Lanini en *Santa Rosa del Perú*⁴⁸; Vargas, Belmonte y un autor desconocido en *A un tiempo rey y vasallo*⁴⁹.

Tampoco este tipo de comedias escritas entre compañeros consiguió evitar el comercio fraudulento y las falsificaciones que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se produjeron para beneficio de autores e impresores. Fueron muchos los tomos facticios y contrahechos derivados de las agrupaciones de comedias sueltas de distintas imprentas a las que se les añadían portadas y licencias falsas que facilitaban su comercialización y el consiguiente beneficio económico.

En muchos casos los testimonios manuscritos se alejaban de los impresos y, autores como Calderón, utilizaron comedias en colaboración como germen para otras de única autoría. De hecho, como señalaba Germán Vega, Calderón prescindió en su elenco

⁴² García González, 2017, pp. 93-101.

⁴³ Bolaños, 2017, pp. 81-91.

⁴⁴ González Cañal, 2017, pp. 113-123.

⁴⁵ Farré, 2017, pp. 127-137.

⁴⁶ Álvarez, 2017, pp. 139-147.

⁴⁷ Pedraza, 2017, pp. 217-228.

⁴⁸ Zugasti, 2017, pp. 149-162.

⁴⁹ Martínez Carro, 2017, pp. 163-177.

de las comedias en colaboración de manera motivada y sistemática sin que sepamos a ciencia cierta la explicación. Pudo considerar don Pedro que eran obras de circunstancias y de una calidad inferior, inadecuadas, por lo tanto, para que se le recordase por ellas. También pudo querer evitar problemas de propiedad con los colaboradores⁵⁰.

Sin embargo, en obras como *Las armas de la hermosa*, «la comedia en colaboración es la única guía que la tradición nos ha legado para la comprensión del proceso de génesis de una pieza teatral calderoniana, un leve asidero para atisbar apenas la eterna incógnita de creación literaria»⁵¹.

Las colaboraciones y hurtos parecen darse la mano en algunas de estas producciones que los críticos tratan de salvar como una «vieja cuestión sobre el tema del repertorio calderoniano: los posibles aprovechamientos de las comedias de colaboración en obras de autoría exclusiva»⁵². Los temas tomados de la tradición, así como las repeticiones de los mismos y su reelaboración, pueden llevar a una mala interpretación de la ‘originalidad’ de estas obras tal y como se entiende desde el posromanticismo. Como subrayaban Luis Galván y Carlos Mata:

Calderón utiliza distintos materiales, casi todos suyos propios, con diversos fines; no se trata de mera copia o desarrollo de una obra preexistente. Toma el sentido doctrinal de un auto [...] se trata de un trabajo complejo y riguroso, que da lugar a una obra enteramente caba^l⁵³.

95

Pero el caso de Calderón no es el único y encontramos problemas de atribución en comedias como *La muerte de Valdovinos*, que Cáncer publicó como de única autoría a pesar de que en diversos impresos figura como de tres ingenios⁵⁴, o la comedia *También tiene el sol menguante*, que, a pesar de que hallarse como de tres ingenios, tan solo conocemos la colaboración de dos de ellos: Luis Vélez de Guevara y Francisco de Rojas Zorrilla⁵⁵.

En definitiva, no cabe duda de que como afirmaba Germán Vega:

Los participantes en estas comedias tendieron a reutilizar situaciones, expresiones e imágenes de obras suyas previas con mayor frecuencia que cuando escribían en solitario. La explicación podría estar en el apresuramiento con que debieron afrontar muchas de estas tareas, lo que dificultaría que los dramaturgos afinaran su arte como en otras ocasiones, y favorecía, por el contrario, el afloramiento de clichés y tics. También podía deberse a que en la colaboración la responsabilidad artística quedaba más difuminada. Autores y público asumirían que se trataba de una actividad de circunstancias⁵⁶.

⁵⁰ Vega, 2017, p.182.

⁵¹ Hernández González, 2017, p. 215.

⁵² Vega, 2017, p.199.

⁵³ Galván y Mata Induráin, 2007, p. 12.

⁵⁴ Madroñal, 2017, p. 55.

⁵⁵ Bolaños, 2017, p. 81.

⁵⁶ Vega, 2017, p. 201.

La transmisión del corpus teatral de las comedias colaboradas constituye uno de los principales problemas para la edición de estas obras, hasta el punto de que la localización de todos los testimonios existentes en el “complejo bosque editorial” constituye una de las primeras labores del editor actual. A pesar de que en muchas ocasiones se conocen todas las ediciones de una obra, sigue resultando complejo y arriesgado determinar la autoría en comedias que han sufrido una tradición bibliográfica desigual. Esperemos que los futuros estudios de estilometría desde la digitalización de los textos permitan establecer los colaboradores de las obras más significativas.

3

REFUNDICIÓN E INVENCIÓN: TEMÁTICAS DE LAS COMEDIAS COLABORADAS

Como se ha señalado anteriormente, muchos de los temas que frecuentaron los coautores en sus comedias partieron de argumentos conocidos y tratados mediante la técnica de la refundición. Este fenómeno, en apariencia independiente a la colaboración, se da en cada uno de los dramaturgos que ocuparon la escena desde el reinado de Felipe IV hasta Carlos II⁵⁷, bien en comedias de única autoría o en las de autoría múltiple.

96

No hay ningún autor que en ese periodo no recurra a comedias y asuntos tratados anteriormente para «reelaborarlos» o «rehacerlos». Como afirmaba Ann Mackenzie:

Entre la multitud de obras dramáticas de Calderón y su escuela hay un grupo de comedias, suficientemente numerosas, que manifiestan también una deuda muy especial. Nos referimos a las obras desarrolladas a base de comedias antiguas específicas. Se trata de técnica dentro de técnica: la técnica comprensiva calderoniana encierra una técnica específica de elaboración dramática. A nuestro juicio, Calderón y sus discípulos aprovechan esta técnica específica para cumplir con la misma compulsión que les obliga a emplear la técnica comprensiva: es decir la compulsión de profundizar en sus propias ideas barrocas en cuanto al carácter y vida del género humano en toda su complejidad paradójica⁵⁸.

⁵⁷ En este estudio nos referimos tan solo a las refundiciones que se llevaron a cabo en el siglo XVII. Sin embargo no deja de ser interesante atender a la evolución que el término ha seguido hasta las obras más actuales. Alejandro Casona, 1949, pp. 9-10, hacía referencia a este hecho en la edición de su obra, *La molinera de Arcos*, cuando comentaba: «Los temas más fértiles en sugestión humana [...] han sido reiterados en todas las épocas sin desmedro para sus renovadores. Cuanto más vieja una semilla, tanto más tentadora y promisoría para la nueva cosecha. [...] Aceptar una herencia para trabajar sobre ella, no es solamente un derecho; puede ser incluso un deber si contribuye en la conciencia pública una tradición artística. [...] Cuando Lope escribe su *Alcalde de Zalamea*, no pierde valor alguno de originalidad por el hecho de llevar a las tablas el suceso no inventado, sino ocurrido en la realidad viva de la Puebla de Montalbán. Y cuando, una generación después, Calderón lo repite, tampoco deja de ser original por haber tomado la anécdota, ya hecha carne artística, de manos del maestro. El “Alcalde” lo pesco nos da exactamente la medida dramática de Lope, tanto como el “Alcalde” calderoniano nos da la de Calderón». De igual forma señala Patricia Traperó, 2001, p. 199, al hablar de las refundiciones en el siglo XX: «El concepto de refundición no debe considerarse como privativo de épocas en que no existe lo que en la actualidad llamaríamos “derechos de autor” y por tanto en que no existirían mecanismos legales para poder controlar el plagio en las distintas disciplinas artísticas. Bien al contrario, las manipulaciones textuales en el teatro han sido utilizadas habitualmente como mecanismos de evolución en las visiones que de una misma obra pueden tener autores o grupos y, por tanto el poder constatar cómo se producen lecturas diversas de una realidad textual. Así, son ejemplares las adaptaciones que hiciera, entre otros muchos autores, Bertolt Brecht de las piezas de teatro isabelinas, sólo por mencionar un paradigma en las técnicas de refundición».

⁵⁸ Mackenzie, 1993, p. 15.

Este hecho se ha interpretado en muchas ocasiones como falta de originalidad en los dramaturgos del «ciclo de Calderón». Algunos críticos como Menéndez Pelayo llegaron a decir de algunos de ellos: «aquel gran plagiario, Matos Frago, que tantas piezas de Lope estropeó»⁵⁹. Pero la realidad es que comedias teatrales se reelaboran con frecuencia unas veces para pasar de la comedia colaborada a la individual y otras de manera contraria, por fines diversos, entre los que cabe señalar aspectos como los comerciales o la intencionalidad de superar el original.

Dos son las líneas de investigación e interpretaciones sobre las refundiciones de comedias, en apariencia, distintas pero complementarias. Una de ellas, fue especialmente tratada por Carol Kirby⁶⁰, que comparaba el texto base, o primitivo, con el texto refundido. Los versos, fragmentos, acotaciones, etc., que no coinciden literalmente son destacados, para deducir finalmente el porcentaje de versos originales, sobre los imitados. Kirby planteaba un estudio sistemático para comprobar cuándo estamos ante una refundición.

Una segunda línea de trabajo, especialmente desarrollada por Ann Mackenzie, López Estrada⁶¹, Ruano de la Haza⁶² y Farrell, interpretaba la refundición desde el argumento base y su recreación posterior, sin recurrir a un estudio exhaustivo de los versos en las comedias comparadas.

Esta última tendencia ha sido seguida por los investigadores más recientes tratando de estudiar la reelaboración argumental de cada una de las comedias. Cada obra contiene una génesis individual a la hora de ser refundida y no puede aplicarse el mismo método de análisis a todas las obras que se consideran deudoras de un pasado. La refundición constituye una nueva forma de hacer comedias para estos dramaturgos que revisaban las suyas propias en numerosas ocasiones y creían que cualquier obra era susceptible de perfección. Las mejores fuentes dramáticas estaban en los temas anteriormente tratados y en los dramaturgos de los cuales aprendieron. Llegará a comentar Ann Mackenzie que «no hay comedia alguna del ciclo calderoniano que no ejemplifique una deuda general al teatro del ciclo anterior»⁶³. No se trataba de un menosprecio teatral sino de una «imitatio», que lejos de ser un plagio, busca la imitación de una pieza pretérita con el fin de superarla, o reinterpretarla, en algún aspecto, temático, formal o estructural.

Reflejo de esta costumbre es la famosa descripción de Cáncer y Velasco para retratar la actividad de Moreto:

⁵⁹ Menéndez Pelayo, 1949, p. 387.

⁶⁰ Kirby, 1992.

⁶¹ El mismo López Estrada al hablar de las refundiciones en su estudio sobre *Fuenteovejuna* aclaraba: «las dos maneras de referirse a la nueva *Fuente Ovejuna* (imitación y refundición) se han de entender con un criterio muy amplio, pues es el caso de las varias versiones de una obra de esta clase. No hay intención de plagio, sino una recreación del fondo del argumento (que por otra parte no era de los imaginados enteramente por Lope). El hecho de Fuente Ovejuna sigue sirviendo como fondo, y da otra vez título a la obra, pero tanto los personajes ficticios como el argumento dramático son distintos».

⁶² Ruano de la Haza, 1998, p. 35.

⁶³ Mackenzie, 1993, p. 15.

Y revolviendo unos papeles, que eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba... diciendo entre sí: «esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo, mudándole algo. Este paso se puede aprovechar»⁶⁴.

Para estos críticos, refundir es tomar el asunto antiguo y reelaborarlo, tendiendo a una nueva perfección, que en nada tiene que ver con la copia de algunos versos o jornadas.

A este respecto son muy acertadas las palabras de Farrell:

El trabajo literario denominado «refundición», y en particular la de una obra de teatro, interesan por su carácter doble y potencialmente contradictorio, ya que es una combinación de imitación y de originalidad. El autor que emprende esta tarea espera, en mayor o menor grado, que el lector tenga presente la obra que le sirve de modelo. Más específicamente, que sepa que la obra teatral que presencia ahora se ha inspirado en un modelo «ilustre». Al mismo tiempo el refundidor trabaja con la esperanza de que su originalidad sea reconocida, que sus esfuerzos propios —y no sólo lo que ha pedido prestado— terminen por merecer el aplauso del público.

98

La razón de las refundiciones es la de mejorar algo ya existente, poner al día un tema, «aprovechándose de sus primores», como reza la frase, pero evitando en lo posible un ciego proceso de copia. Lo que realmente constituye el arte del buen refundidor son los criterios que gobiernan el proceso de eliminación, conservación y nueva aportación al trabajo original [...] Empezamos diciendo que toda refundición lleva inherente una contradicción potencial que surge de la pugna entre lo que se decide conservar y lo que se quiere añadir. [...] Nos brindan una obra dramática que explora caminos ajenos a la intención artística del primer autor⁶⁵.

Es obvio que en una refundición hay uno o varios textos anteriores sobre los que trabajar, sin embargo las formas de tratamiento sobre el texto deudor han hecho que utilicemos el mismo término para realidades muy diferentes. Algunas de las refundiciones de este periodo copian gran parte de los versos de comedias anteriores, pero muchas otras —también englobadas bajo el mismo concepto— tan solo toman el tema y el título con el fin de optimizar el drama o como decía Sloman el «irrepressible will to perfect»⁶⁶. Este afán es el que lleva a algunos de estos dramaturgos a “reelaborar” una historia de todos ya conocida.

De hecho, muchos de estos textos son homónimos respecto a su texto deudor y esta es una de las pruebas más claras por las que no se puede considerar a estos dramas como plagios. Premeditadamente querían indicar al público la comedia original con la que debían comparar la representación.

⁶⁴ Cáncer y Velasco, 2005, p. 161.

⁶⁵ Farrell, 1989, p. 367.

⁶⁶ Sloman, 1958, p. 9.

Si en muchas de las refundiciones se ocultaban intenciones o finalidades políticas y sociales, es algo que hasta el momento desconocemos. Para Ruiz Ramón la reinterpretación de temas conocidos por todos responde a una necesidad de comunicación en sociedades marcadas por la censura:

En la España de los Austrias, al igual que en la Inglaterra de los Tudor o en la Francia de Luis XIV, el teatro sometido a una fuerte censura política, religiosa y social, tiene que crear un sistema de comunicación en el que la ambigüedad se convierte en instrumento necesario para representar lo institucionalmente difícil de representar o irrepresentable, al mismo tiempo que, en el proceso de interpretación, tiende a producir entre emisor y receptor ese especial tipo de tácita convivencia estribada en la hipersensibilidad para los subtextos y los dobles sentidos que caracteriza «la hermenéutica de la censura» en toda sociedad de censura⁶⁷.

Independientemente de los motivos que propiciaron las refundiciones, no cabe duda de que el conocimiento de un argumento tratado anteriormente servía de base para que los escritores que colaboraban tuvieran un consenso común en el que trabajar de manera sincrónica y rápida en el tiempo. Conocer la obra anterior permitía establecer un plan de trabajo previo que daba cierta libertad al dramaturgo para escribir sin depender de sus colaboradores. Como ya demostró Ann Mackenzie, los procesos de refundición y colaboración están íntimamente unidos, lo que no es óbice para que siempre se repita este esquema y las formas de creación, y las intervenciones *in itinere* estudiadas en los manuscritos demuestren distintos procesos de creación.

Si bien es cierto que muchas de las comedias colaboradas responden a este diseño, es claro que no siempre los temas tratados habían sido antes llevados a la escena. En general, el análisis de las temáticas de este tipo de producción nos lleva a la clasificación de las obras individuales. Los géneros teatrales de las comedias colaboradas son similares a los de las comedias de autoría individual, aunque con una clara tendencia a algunos subgéneros como el de las comedias burlescas, las hagiográficas o de santos, bíblicas y –cómo no– las comedias de enredo, con o sin base histórica.

Si la alianza entre refundición y colaboración es imprescindible, no lo es menos entre comedia burlesca y colaborada. Numerosos estudios han señalado la manera lúdica y satírica que los dramaturgos tenían de reelaborar temas antiguos y manidos, muy conocidos por el público, para ridiculizarlos⁶⁸. La parodia, como reflejo, solo es posible cuando el público conoce el sujeto de burla. Exagerar o satirizar las formas anteriores es un recurso humorístico que los poetas áureos comenzaron a tratar en las Academias burlescas y que prolongaron en sus comedias. La «valoración y admiración de los textos precedentes, da lugar tanto a intentos de emulación como de transgresión burlesca de la tradición heredada»⁶⁹ y «sin duda comedia en colaboración, comedia de repente y comedia burlesca están fuertemente unidas»⁷⁰.

⁶⁷ Ruiz Ramón, 2000, p. 98.

⁶⁸ Madroñal, 2017, p. 45.

⁶⁹ Hernández, 2017, p. 204.

⁷⁰ Madroñal, 1996, p. 332.

A este respecto puntualizaba Germán Vega cuál era el

alcance desde las intervenciones (en las comedias pasadas) que solo retocaron aspectos superficiales, o aquellas en las que el modelo resultó totalmente 'trastornado'. Esta tensión perenne a veces se formalizó en subgéneros donde la reescritura no solo constituía una práctica más o menos tácita, sino obligada: fue el caso de las comedias burlescas, cuya boga hoy nos consta en un amplio elenco de piezas⁷¹.

Entre estas numerosas obras destacan *La muerte de Valdovinos*, de Cáncer y otro ingenio de la corte⁷², *El Hamete de Toledo* de tres ingenios⁷³, *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza*, *Marqués de Cañete*, de ocho ingenios⁷⁴, *La renegada de Valladolid* o *Los siete infantes de Lara*⁷⁵.

Las comedias hagiográficas constituyen otro de los temas más tratados por los colaboradores. Paolo Pintacuda señalaba que:

De las 145 entradas reunidas por Alviti por lo menos 25 son comedias de santos, es decir el 17% [...] y agregásemos a estas las otras 21 de tema piadoso, mariano y bíblico [...] el porcentaje subiría hasta casi el 32% [...] si no podemos afirmar que el género llega a imponerse dentro de las colaboradas, es patente que, de todas formas, alcanza una gran relevancia, constituyendo una veta temática muy explotada⁷⁶.

100



Juan de Matos Fregoso, Gerónimo Cáncer, y Agustín Moreto. Comedia famosa *Caer para levantar*. Madrid, 1756. Biblioteca Histórica Municipal, FMR 64. Ayuntamiento de Madrid.

⁷¹ Vega, 1998, p. 11.

⁷² Huerta, 2000, pp. 101-164.

⁷³ Arellano, 1999, pp. 16-20.

⁷⁴ Madroñal, 1996, p. 333.

⁷⁵ Estas dos últimas comedias son homónimas burlescas de otras comedias serias que el público conocía previamente.

⁷⁶ Pintacuda, 2017, p. 61.

Este género también permitía un trabajo en equipo fácil de realizar, puesto que la vida del santo era conocida o al menos estaba recogida en el *Flos Santorum*, edición a la que recurrían los dramaturgos de la época para conocer la vida del canonizado. En otras ocasiones eran encargadas por órdenes religiosas, y otro tipo de autoridades, o se escribían para conmemorar una beatificación o canonización, por lo que anteriormente también se habían conocido las loas del santo.

La escritura en colaboración no desdeñaba en absoluto –si no es que privilegiaba– asuntos contemporáneos o celebrativos: y las comedias de santos, sobra decirlo, ofrecían en abundancia argumentos adecuados a tales exigencias. En segundo lugar, la estructura del relato hagiográfico con su tripartición canónica –pecado- conversión/ alejamiento del mundo-santidad–, se avenía muy bien a la división de tres jornadas del texto teatral, y en consecuencia facilitaba la repartición de la materia dramática⁷⁷.

Miguel Zugasti en su estudio sobre *Santa Rosa de Perú*⁷⁸, donde demuestra la colaboración entre Moreto y Lanini, como colaborador póstumo, deja entrever las distintas causas que condicionaron este tipo de obras que gozaron de la admiración del público en su momento, y no solo como propaganda religiosa, sino como síntesis de una concepción barroca. Las comedias bíblicas y hagiográficas trataban de acercar al espectador a las creencias que formaban parte de su cosmovisión. Estas temáticas «se adaptaban a la realidad contemporánea para conectar sucesos lejanos con la sensibilidad del espectador»⁷⁹. Como indicaba María Rosa Álvarez: «a los dramaturgos no se les pedía singularidad en sus planteamientos, sino su puesta en escena [...] no se trataba de ser originales sino creativos, de ahí que muchas tramas recreasen pasajes bíblicos o relatos hagiográficos»⁸⁰. Comedias como *El apóstol de Valencia*, *San Vicente Ferrer*, de Lanini y Diamante; *El mejor representante*, *San Ginés*, de Cáncer, Martínez de Meneses y Rosete; *No hay reino como el de Dios o los mártires de Madrid*, de Cáncer, Villaviciosa y Moreto; *El divino calabrés*, *San Francisco de Paula*, de Matos y Avellaneda; *San Froilán* o el segundo Moisés, de Moreto y Matos, fueron –entre otras muchas– representadas con motivo de fiestas y canonizaciones para deleite del público y ejemplaridad.

Distintos interrogantes nos suscitan las comedias bíblicas, como *El Arca de Noé*, de tres ingenios, donde desde la perspectiva actual se nos hace difícil imaginar la audacia de los escritores para llevar a cabo este tipo de obras y ser capaces de representarlas en escena. Coincidimos con Francisco Sáez Raposo cuando comenta que solo desde la imaginación del público y las referencias intrínsecas de la obra era posible este tipo de representaciones:

La espectacularidad de la historia veterotestamentaria, solo apta para ser formulada por medio de recreaciones escenográficas verbales y/o, como mucho, mediante el recurso al decorado sinécdoico, ese al que tanto partido supieron sacar los comediógrafos gracias a la capacidad imaginativa de un público entrenado para concebir mentalmente cualquier tipo de espacio dramático⁸¹.

⁷⁷ Pintacuda, 2017, p. 62.

⁷⁸ Zugasti, 2017, pp. 149-162.

⁷⁹ Álvarez, 2017, p. 145.

⁸⁰ Álvarez, 2017, p. 146.

⁸¹ Sáez Raposo, 2017, p. 255.

Algunas comedias bíblicas gozaron de gran éxito, como *El bruto de Babilonia*, de Cáncer, Moreto y Matos o *El hijo pródigo*, de tres ingenios, aunque no deja de ser curiosa la trasgresión que de las fuentes bíblicas se hacía, a pesar de la censura imperante, donde en muchos casos el humor invadía los temas sagrados sin ningún reparo ni pudor.

Las comedias históricas, constituyen otro de los subgéneros más destacados, tratado por la mayoría de los dramaturgos áureos. La recreación del pasado, aunque no siempre fiel a los acontecimientos, constituía un reclamo de primera índole para el público. En muchos casos, tan solo se trataba de un motivo histórico, pues el argumento se desarrollaba en el enredo y solo a través de él, aunque en la comedia estuvieran integrados los temas manidos de la escena áurea, como el amor, los celos y el honor, principales generadores del conflicto. En estos casos el tema es el enredo, a pesar de la evocación histórica, lo que mantiene la trama y crea la tensión dramática. Comedias como *La mejor luna africana*⁸², *El príncipe perseguido*, *El príncipe prodigioso o Defensor de la fe*, *El rey don Enrique el enfermo*, *La renegada de Valladolid*, en las que colaboró Moreto⁸³, son indudablemente historiales pero, en algunos casos, podrían incluirse en otros subgéneros.

La nómina de comedias colaboradas incluye todo tipo de clasificaciones como palatinas, de ‘validos y privanzas’⁸⁴, mitológicas y caballerescas, entre otras muchas, a las que no puede atenderse de manera detallada aquí. La dificultad que sigue existiendo hoy en día para clasificar estas comedias pervive, pues en muchos casos su asunto general convive en una mezcla de temáticas.

102

En definitiva, creemos con Joan Oleza que:

El drama y la comedia, los dos macrogéneros de la práctica escénica en época de Lope se manifiestan por una gran variedad de géneros: las comedias pastoriles, las mitológicas, las palatinas, las urbanas de capa y espada, los dramas privados de la honra, los dramas de hechos famosos, etc. Estos géneros eran perfectamente identificables por el espectador barroco y lo discernía por lo menos al mismo nivel que los representantes. A medida que me he internado en estos géneros he podido comprobar la relevancia de formaciones más pequeñas que los géneros, de agrupaciones de obras que aparecen en un momento dado en la obra de Lope o de sus contemporáneos y que luego desaparecen o no, de redes de piezas que exploran un determinado conflicto y las posibles respuestas al mismo, por debajo incluso de los géneros, pues piezas de un mismo grupo atraviesan las fronteras de los géneros y reciben tratamientos diversos según el marco genérico en que se inscriban. Podríamos denominarlos subgéneros o sotogéneros, por debajo de los géneros, y reconocer que hoy por hoy no es posible trazar un catálogo completo de los mismos, ni establecer las condiciones o restricciones de su constitución⁸⁵.

⁸² En el análisis de esta comedia tiene especial interés el artículo de M^a Soledad Carrasco, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», 1969, pp. 255-298.

⁸³ María Luisa Lobato, 2015, p. 337, destacó en las comedias de Moreto las concomitancias entre las comedias historiales y moriscas al clasificar *La [mejor] luna africana* en ambos subgéneros.

⁸⁴ Bolaños, 2017.

⁸⁵ Oleza, 1994, p. 241.

4

DEVENIR HISTÓRICO Y PERVIVENCIA DE LAS COMEDIAS COLABORADAS

No cabe duda de que las comedias colaboradas supusieron un éxito notable desde mediados del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, pero su decadencia paulatina se hizo notar desde las primeras décadas del XIX. Fue a partir de entonces cuando comenzaron a considerarse como un producto de escasa calidad pues ni siquiera los grandes dramaturgos –que habían colaborado en ellas– las habían incluido en sus repertorios.

La crítica dieciochesca y la decimonónica sepultaron a estas comedias en el olvido, tanto desde las representaciones como desde la perspectiva crítica e investigadora. Solo a finales del siglo XX las investigaciones filológicas iniciaron un estudio objetivo sobre la calidad literaria de estas obras, de las que ya no se conocían representaciones cercanas, pues las tablas –ávidas de nuevas fórmulas teatrales– solo permitieron que se atisbaran resquicios de los grandes dramaturgos áureos.

Desde la perspectiva histórica, cabe preguntarse si la falta de calidad literaria en estas obras, a la que aludían los críticos de los siglos XIX y XX, es objetiva o tan solo una forma de denostar el pasado en busca de una originalidad propia de los nuevos tiempos.

A este respecto Ann Mackenzie observaba:

A pesar de la intención profunda y admirable con que se juntaban para escribir comedias, y pese a la técnica meticulosa que empleaban, Calderón y sus seguidores no lograron componer en colaboración ninguna comedia de calidad excepcional. [...] La causa más dominante y general del fracaso artístico de numerosas comedias de varios ingenios no tiene que ver con el estilo ni con la organización estructural sino con la caracterización de los personajes principales. Éstos habitualmente carecen de un coherente perfil psicológico adecuadamente mantenido a lo largo de la acción dramática en que toman parte⁸⁶.

Efectivamente, el análisis de obras como *La mejor luna africana*, en la que participaron nueve ingenios, nos permite ver que la organización de la obra estaba perfectamente estructurada y planificada:

Una simple observación de los cuadros escénicos de la obra permite concluir que la distribución que los nueve ingenios han realizado de la escritura de la comedia es muy equitativa, tanto en el número de versos como en el de los cuadros escénicos. [...] La organización de la materia dramática y, por lo tanto, de los cuadros escénicos está bien coordinada y estructurada. El poeta que actuó como apuntador o coordinador realizó, en este sentido, una fina tarea, pues la acción dramática no solo evoluciona de forma coherente, sino que está muy bien trenzada, hasta el punto de que se pueden observar algunas directrices organizativas

⁸⁶ Mackenzie, 1993, p. 37.

de la materia y acción dramática de la comedia [...] También se aprecia cómo se combinan perfectamente los espacios abiertos o exteriores y los espacios internos o cerrados, pudiéndose notar una evolución en el movimiento escénico de los personajes y una lógica interna en el cambio de dichos espacios escénicos⁸⁷.

A su vez, estas comedias escritas en colaboración tenían –en general– una «unidad de estilo», producto del momento y de las modas imperantes. Entre estas características «cabe enumerar: su común afición a los largos parlamentos explicativos; su predilección casi universal por las alusiones acumuladas, las imágenes culteranas, los símbolos dinámicos y las inversiones sintácticas desconcertantes»⁸⁸.

Pero posiblemente, para ser justos con el valor real de las comedias colaboradas, hay que volver al juicio que el propio Lope hizo en su carta interpretada por Claudia Dematté:

En primer lugar se trataría de ‘una grande invención’ si consideramos la calidad incuestionable de los dramaturgos que participaron; en segundo lugar ‘un solemne disparate, desautorizada cosa’ si consideramos los juicios de los críticos de la época que podemos resumir en la imagen que nos propone Álvaro Cubillo de Aragón en *El enano de las musas* cuando pinta el ‘Retrato de un poeta cómico’ al que no queda más remedio que elegir entre alistarse a las ‘carabanas’ de las colaboraciones o más bien reescribir ‘agenas canas’, tanto que si los dramaturgos reciben ‘dos reales [...] le damos al Autor gato por liebre’. Pero sobre todo [...] Lope define las comedias en colaboración, sin salir del ámbito semántico del gusto, como ‘un gran plato del vulgo’, un juicio que no parece demasiado sorprendente si se tiene en cuenta que el espectador “no se limitaba a entretenerse con representaciones de obras maestras del teatro nacional, sino que se divertía sin dificultad y recibía con aplauso las puestas en escena de obras de mucho menos mérito dramático”⁸⁹.

No se trató en modo alguno de un género pasajero o efímero, como parecían indicar sus orígenes, sino de una nueva forma teatral con éxito gracias al conocimiento que los dramaturgos tenían del sistema compositivo y representativo. Conocían la maquinaria teatral y supieron acomodarse a ella. Eran conscientes de los gustos del público y de la corte e intuyeron cómo llegar a ellos.

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 entendidos⁹⁰.

⁸⁷ Matas, 2017, pp. 39-40.

⁸⁸ Mackenzie, 1993, p. 39.

⁸⁹ Dematté, 2017, p. 233.

⁹⁰ Álvarez, 2017, p.147.

Fue una fórmula teatral que prosperó entre un público que sí sabía de la calidad literaria de las obras, pero que exigía a las comedias parámetros distintos que los considerados actualmente. La coherencia argumentativa, la agilidad del verso, la chanza y parodia, la mezcla de estilos dramáticos adecuados a la diversidad de cuadros y el juego, que para el espectador suponía detectar las distintas plumas, son factores –entre otros– a veces eclipsados en nuestra lectura contemporánea, si consideramos cada comedia solo desde el texto escrito. Una visión parcial que no justifique la pervivencia de estas obras nos impedirá ver lo que posiblemente las llevó al éxito: elementos distintos a los textuales que funcionaban en un contexto inimitable. A pesar de la reflexión sobre la génesis de las comedias colaboradas, el hecho inicial no responde a la amplia producción posterior de estas obras que siguieron a lo que posiblemente solo fue una tentativa lúdica que tuvo su éxito entre el público de la segunda mitad del siglo XVII.

El análisis de las carteleras desde principios del siglo XVII⁹¹ hasta nuestros días nos permite observar el triunfo de esta moda teatral que poco a poco se fue diluyendo en el tiempo y casi desapareció a finales del siglo XVIII. Aunque el Romanticismo intentó rescatar de nuevo algunas de estas piezas, «solo algunas de ellas sobrevivieron al desgaste, la censura y las críticas que fue sufriendo el teatro barroco»⁹². Tampoco los directores teatrales del siglo XX apostaron por estas comedias descontextualizadas de sus encantos y prefirieron asegurar su éxito con reposiciones de los grandes dramaturgos como Lope o Calderón, centrando los riesgos en otras modalidades teatrales posdramáticas. Esperemos que los próximos lustros den una oportunidad, a través de nuevas investigaciones y de representaciones teatrales, a un arte que todavía no ha tenido su última palabra.

⁹¹ La cartelera teatral del siglo XVII fue especialmente estudiada por Shergold y Varey y posteriormente ordenada y ampliada por el equipo de Teresa Ferrer en el *Diccionario de autores teatrales* (DICAT). Así mismo, Andioc y Coulon, trabajaron la *Cartelera Teatral Madrileña del siglo XVIII*, y Coe, las noticias de las comedias interpretadas desde 1661 hasta 1819 donde pueden observarse las numerosas representaciones de las comedias colaboradas.

⁹² García González, 2017, p. 93.

Bibliografía

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1980.
- Álvarez SELLERS, María Rosa, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 139-147.
- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. de Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 15-28.
- 106 ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, FUE, 2008.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS, Carlos MATA, M^a. Carmen PINILLOS, *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid, Austral, 1999.
- *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «En el subgénero de comedias de validos y privanzas: *También tiene el sol menguante*, de tres ingenios», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 81-91.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 2007, (Col. Autos sacramentales completos, 58).
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo, *Obras varias*, ed. Rus Solera López, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2005.
- CARRASCO URGOITI, M^a Soledad, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», *Papeles de Son Armadans*, 96, 1969, pp. 255-298.
- CASONA, Alejandro, *La molinera de Arcos*, Buenos Aires, Losada, 1949.

CASSOL, Alessandro, «El ingenio compartido: panorama de las comedias colaboradas de Moreto», eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 165-184.

——— «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. de Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. IV, Teatro, pp. 52-61.

CENSURAS Y LICENCIAS EN MANUSCRITOS IMPRESOS TEATRALES, PROYECTO CLEMIT, dir. Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016-2019, <http://www.clemit.es/index.php>

COE, Ada M^a, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias Biográficas y Bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.

CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, por María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés, 1654.

DEMATTÈ, Claudia, «Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 229-242.

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Edición digital, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel - Reichenberger, 2008.

ELLIOTT, John H., *El Conde-Duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1990.

FARRÉ VIDAL, Judith, «Las colaboraciones en la comedia *Oponerse a las estrellas*, compuesta por Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 127-137.

FARRELL, Anthony J., «¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota», *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II.*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra, Amsterdam, Rodopi, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/II, 1989, p. 359-367.

GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena, «Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 93-101.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, septiembre de 2002, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, I, pp. 541-554.

——— «La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: *El robo de las sabinas*», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 113-123.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Aldus, 1943, t. IV.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura, «Comedias en colaboración entre las fuentes de *Las armas de la hermosura* de Calderón de la Barca», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 203-215.

HUERTA CALVO, Javier, «La comedia burlesca del siglo XVII: *La muerte de Valdovinos* de Jerónimo de Cáncer: edición y estudio», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 25, 2000, pp. 101-164.

JULIO, Teresa, «El vejamen de Rojas para la academia de 1638. Estudio y edición», *Revista de Literatura*, LXIX, 2007, pp. 299-332.

——— *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande: año de 1637*, edición, prólogo y notas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

KIRBY, Carol Bingham, «Hacia una definición más precisa del término refundición en el teatro clásico español», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, 1992, vol. 2, pp. 1005-1012.

——— «El nuevo historicismo y comedias refundidas del siglo XVII», *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al siglo XVIII*, *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California-Irvine, 1994, pp. 308-316.

LOBATO, María Luisa, «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 2015, 92:8-10, pp. 333-346.

MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993.

- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua», *Mira de Amescua en candelero, Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII, Granada, 27-30 de octubre de 1994*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I. pp. 329-346.
- «*La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 45-57.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*, Madrid, FUE, 2006.
- «*A un tiempo rey y vasallo*. Historia de un manuscrito en colaboración. Historia de una leyenda», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 163-177.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La oficina poética de una comedia colaborada: *La mejor luna africana*», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 29-41.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C, III, 1949.
- MOLL ROQUETA, Jaime, «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 49-107.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega», *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos, Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Reichenberger-Kassel, 1994, pp. 235-250.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 217-228.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos, exemplos morales, humanos y divinos*, por el doctor Juan Pérez de Montalbán, a costa de Alonso Pérez, su padre, Madrid, Imprenta del Reyno, 1632.
- *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- PINTAGUDA, Paolo, «Comedias de santos en colaboración: unas (primeras) reflexiones», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 59-68.
- REICHENBERGER, Kurt, «Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», *Crítica textual y anotación filológica en las obras del Siglo de Oro, Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones del mayor monstruo del mundo, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, *Luis de Belmonte y Bermúdez. Vida y obra*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Elena MARTÍNEZ CARRO, «Relaciones entre Rojas Zorrilla y Jerónimo de Cáncer», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXIII – 726, Madrid, CSIC, 2007, pp. 461-473.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Sobre las particularidades de la puesta en escena de *El arca de Noé*, comedia de tres ingenios», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 255-271.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SLOMAN, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1958.
- TRAPERO LLOBERA, Patricia, «La refundición en teatro español del siglo XX. Lope de Vega y Alfonso Sastre», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, Junio de 1998-Julio 2001, nº 13-14, Madrid, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 199-216.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las Partes», *Criticón*, 108, 2010, pp. 79-98.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34.
- «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», *La comedia de santos. Coloquio Internacional*, Almagro, 1, 2, y 3 de diciembre de 2006, ed. Felipe B. Pedraza y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.

—— «Uso y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 181-202.

VEGA, Lope de y Cristóbal MONROY, *Fuente ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1979.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--o/html/ffb1e6co-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

ZUGASTI, Miguel, «*Santa Rosa del Perú* de Moreto y Lanini o las circunstancias de una colaboración póstuma», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 149-162.

Moreto

Colaborador

Roberta Alviti

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

112

A la hora de analizar el *corpus* de comedias colaboradas tradicionalmente atribuidas a Agustín Moreto y Cabaña observamos que las piezas que nuestro dramaturgo escribió con otros autores constituyen un conjunto relevante. De hecho, María Luisa Lobato, en su estudio dedicado a la cronología de la obra dramática de Agustín Moreto, acota el *corpus* dramático del madrileño a 60 títulos de comedias: 42 individuales y 18 colaboradas¹, número que se confirma en un artículo sucesivo que se ocupa de manera específica de Moreto en cuanto dramaturgo colaborador². Cassol, en cambio, en el trabajo que se centra en las piezas que Moreto escribió con otros ingenios, fija un *corpus* de 16 títulos³. Sea como fuere, hablamos, de una cantidad de piezas colaboradas que correspondería, más o menos, a un 33% de su entera producción teatral. Se trata de una cantidad significativa, que atestigua el hecho de que la participación de Moreto en equipos de escritura dramática de consuno fue sistemática y fervorosa, a diferencia de otras plumas de la época que se dedicaron a esta práctica solo de manera esporádica. En efecto, se observa que nuestro dramaturgo ejerció su actividad entre 1637 y 1669 periodo de tiempo que coincide, *grosso modo*, con la época en la que se afianzó y alcanzó su punto culminante la escritura dramática en colaboración⁴.

¹ Lobato, 2010, pp. 56-58 y 64-65.

² Lobato, 2015, pp. 33-37.

³ Cassol, 2008, pp. 170-171.

⁴ Es en la década de los treinta, por lo tanto, cuando las comedias escritas en colaboración proliferan: ya no se trata de ejercicios ocasionales sino de una práctica que, en la segunda mitad de la centuria, se volverá habitual y a la que se dedicarán con entusiasmo los dramaturgos de la época calderoniana y el mismo don Pedro. El período de mayor difusión de las comedias de varios ingenios se relaciona con una colección excepcionalmente popular en la España de la época: las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, publicada en 48 *Partes* desde 1652 hasta 1704. En cada *Parte* figuran 12 piezas: de los 576 títulos de la colección, 70 son de obras escritas de consuno, una cantidad que corresponde casi a la mitad del *corpus* total de comedias colaboradas. A este propósito, véase Ulla Lorenzo, 2010.

PREMISA

En el presente trabajo se toman en consideración las comedias en las que la participación de Moreto parece fiable, o sea, las que atribuyen a Moreto una jornada o un segmento menor de texto por lo menos en un testimonio⁵: el corpus que fijamos consta de 18 títulos y coincide con el individuado por Lobato. Quedan excluidas, por lo tanto, comedias que en algún momento, a partir de consideraciones de tipo estilístico y estético, se contaron entre las colaboradas del madrileño:

- a) *La confusión de un jardín*, publicada en la *Tercera parte de comedias de Moreto* en 1681, en la que Fernández-Guerra (1856, p. XXXI) creyó detectar la intervención de otro autor, en concreto, uno de los hermanos Figueroa y Córdoba; Kennedy (1932, p. 143) rechazó la hipótesis de que se tratara de una colaborada.
- b) *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*: véase abajo el párrafo dedicado a *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*.
- c) *No puede mentir el cielo* se atribuye en una copia manuscrita de la Biblioteca Nacional de España a Agustín Moreto y a Andrés Gil Enríquez; Restori localizó en la Biblioteca Palatina de Parma otro manuscrito en el que la pieza figura a nombre de Gil Enríquez. Londero, apoyándose en criterios métricos-estilísticos, ha editado la obra adscribiéndola únicamente a este último⁶.
- d) *San Froilán o El segundo Moisés*, editada a nombre de Juan de Matos Fragoso en la *Parte XIX de Escogidas* (Madrid, 1663); La Barrera (1860, p. 280a) cita un catálogo manuscrito en el que la comedia se adscribiría a Matos y a Moreto.
- e) *Santa Rosa del Perú* es una comedia hagiográfica dedicada a Santa Rosa de Lima y se trata, probablemente, de la última obra de Moreto. Según apunta Zugasti la santa fue beatificada en febrero de 1668; Moreto participó en las celebraciones que tuvieron lugar en Madrid, a finales de este mismo año escribiendo varios poemas⁷. El dramaturgo, que murió el 28 de octubre de 1669, solo escribió dos jornadas. Lanini y Sagredo compuso la tercera jornada y completó la comedia. De acuerdo con Cassol (2008, p. 169), no consideramos *Santa Rosa* una comedia colaborada *stricto sensu*; proponemos la denominación de «colaborada involuntaria».
- f) *La traición vengada*, publicada en la *Tercera parte de Moreto* (Madrid, 1681), se consideró en ocasiones fruto de la colaboración entre Lope, Moreto y Francisco de Rojas Zorrilla. Se trata en realidad de la comedia *Tanto hagas cuanto pagues*, que se editó en la Parte XXV de las comedias de Lope de Vega⁸.
- g) *Travesuras son valor* se editó anónima en la *Parte VIII de Escogidas* (Madrid, 1657); Fernández Guerra (1856, p. XLII) opinó, sin alegar pruebas concluyentes, que la primera jornada se debía a la pluma de Moreto.

⁵ Sin embargo, queda excluida del corpus la comedia *No puede mentir el cielo* atribuida a Moreto y a Gil Enríquez en el manuscrito 15242 de la Biblioteca Nacional de España; véase *infra*, el párrafo correspondiente.

⁶ Gil Enríquez, 2000.

⁷ Zugasti, 2016, pp. 249-251.

⁸ Véanse Profeti, 1988, p. 209 y Vega García-Luengos, 2016, p. 292.

Por lo que se refiere a las comedias que en rigor adscribimos al *corpus* de las piezas fruto de escritura mancomunada, si se excluye el caso de un manuscrito autógrafo en el que se refleja concretamente la contribución de cada ingenio (*El príncipe perseguido*), o bien ocasiones en que haya una indicación explícita que permita individuar al autor a quien tiene que adscribirse la paternidad de una jornada o de un segmento de texto (*El mejor par de los doce* y *El príncipe prodigioso*), en la mayoría de los casos es difícil evaluar la aportación de Moreto. De hecho, el orden en que se mencionan los dramaturgos en las portadas, los encabezamientos y en el *explicit* de los textos no siempre corresponde con la efectiva autoría de las jornadas.

Lo que se podría acometer para intentar averiguar la autenticidad de las atribuciones sería un estudio basado en patrones temáticos, estructurales y formales, entre los que destaca la métrica. Muy útil sería también detectar la presencia de las que la profesora Lobato llama «marcas de autor»⁹, o sea locuciones o estilemas típicos de Moreto; pero, como afirma la misma investigadora «hay que ser un excelente conocedor de la obra de un dramaturgo para ser capaz de individuar y de asociar a él y solo a él algunas “marcas de teatralidad” que permitan individuar la atribución de un pasaje concreto»¹⁰. En las últimas investigaciones sobre el tema contamos también con programas informáticos de estilometría.

114

De la misma manera, en ausencia de elementos fidedignos, no se puede establecer con precisión la fecha y tampoco acotar la época de composición de gran parte de las comedias examinadas, sino que solo se puede fijar un *terminus ante quem*. Para las piezas que Moreto escribió en colaboración con Jerónimo de Cáncer y Velasco solo o con otros autores, este término es el 2 de octubre de 1655, fecha en la que murió este último, que damos por sentado sin repertirlo en cada título, a menos que intervengan elementos que permitan datar con mayor precisión la obra.

Antes de acabar estas consideraciones preliminares quiero agradecer a los colegas (y amigos) María Rosa Álvarez Sellers, Erik Coenen, Stefano De Capitani, Delia Gavela García y Marcella Trambaioli, la generosidad con la que me facilitaron sus trabajos de edición de obras de Moreto todavía en prensa¹¹.

⁹ Lobato, 2013.

¹⁰ Lobato, 2013, p. 100.

¹¹ Responsables, respectivamente, de la edición de *El bruto de Babilonia*, *La Virgen de la Aurora*, *El mejor par de los doce*, *El hijo pródigo*, *La adúltera penitente* y *La fingida Arcadia*. A Rodríguez-Gallego va un agradecimiento ulterior por haberme hecho llegar una copia de su artículo, «Problemas de autoría en comedias en colaboración: *La adúltera penitente*, de Matos Fragoso», en prensa b.



La adúltera penitente
o Santa Teodora.
BHM. MR 575.

1

LA ADÚLTERA PENITENTE O SANTA TEODORA¹²

La comedia se basa en varias fuentes hagiográficas y relata, según el patrón ejemplar de la pecadora penitente, la historia de santa Teodora, que vivió en Alejandría en la segunda mitad del siglo V¹³. La pieza, que cuenta con una abundante tradición textual, tanto impresa como manuscrita, se publicó por primera vez en la *Parte IX de Escogidas*; la fecha que se asume como *terminus ante quem* de su composición, según dijimos, es la del mes de octubre de 1655. Sin embargo, algunos datos disponibles en la base de datos DICAT permitirían fijar la datación de manera precisa; en la base de datos, en efecto, se proporcionan noticias de varias puestas en escena de nuestra pieza y la primera de estas podría haber corrido a cargo de la compañía de Sebastián de Prado quien

el 25 de noviembre de 1651 [...] se comprometía con el administrador de la casa de comedias de Toledo para acudir a la dicha ciudad y hacer treinta representaciones con once comedias, cinco nuevas y seis viejas. Entre las mencionadas como nuevas se encontraba *Santa Teodora*. [...] la compañía de Prado representó en dicha ciudad entre el 29 de noviembre de 1651 y 7 de enero de 1652 inclusive, por lo que es probable que dicha obra se representara dentro de este período¹⁴.

Dicho lo cual, coincidimos con Fernando Rodríguez-Gallego cuando afirma que el título *Santa Teodora* podría razonablemente corresponder al de nuestra comedia y que, por lo tanto, «podemos considerar como bastante seguro que *La adúltera penitente* haya sido compuesta en 1651»¹⁵.

De la misma manera, por lo que se refiere a la autoría de las tres jornadas, compartimos la opinión del mismo Rodríguez-Gallego quien, en línea con las opiniones de Kennedy y de Castañeda y haciendo hincapié en consideraciones de tipo métrico, afirma que «se puede afirmar con cierta seguridad que la primera jornada de la comedia fue escrita por Matos Fragoso y, con más dudas, que la segunda se debe a Jerónimo de Cáncer y la tercera a Agustín Moreto»¹⁶.

¹² Según señala Rodríguez-Gallego, en prensa b, p. 6, nota 2, «el manuscrito 14915 de la BNE de la colaborada evidencia que el título de *Santa Teodora* se empleaba como alternativa o complemento al de *La adúltera penitente*, pues con el de *La adúltera penitente santa Teodora* se abre el texto de la comedia, mientras que los encabezamientos tanto de la segunda (fol. 17r) como de la tercera (fol. 33r) jornada llevan la coletilla de *Santa Teodora*. También en las licencias y censuras recogidas al final de la primera jornada (fols. 15v-16r) se emplean indistintamente los títulos *La adúltera penitente* y *Santa Teodora*».

¹³ Para una primera aproximación a la comedia, véase Mata Indurán, 2005; sobre el patrón de la pecadora penitente en la literatura dramática del Siglo de Oro, véase Fernández Rodríguez, 2009.

¹⁴ DICAT, 2008, s.v.

¹⁵ Rodríguez-Gallego, en prensa b, pp. 5-6.

¹⁶ Rodríguez-Gallego, en prensa b, p.

9. El estudio se ha ocupado de manera más específica de la autoría de la comedia en otro trabajo: véase Rodríguez-Gallego, en prensa a.

2

EL BRUTO DE BABILONIA

Se trata de una pieza bíblica que se centra en dos sucesos distintos del *Libro de Daniel*: el sueño de Nabucodonosor y la castidad de Susana que culminan con la liberación del pueblo hebreo por parte del rey asirio¹⁷. En la *princeps*, la edición en la *Parte XXX* de *Escogidas* (Madrid, 1668) y en los demás testimonios impresos, se indica que la obra fue compuesta por Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer y Velasco, mientras que el único testimonio manuscrito¹⁸ propone un orden diferente: Matos, Cáncer y Moreto. En tiempos recientes, Gavela García¹⁹, en la estela de Morley, Fernández Guerra y Kennedy, tras una minuciosa comparación métrica con piezas moretianas de autoría cierta, se inclina por confirmar, aunque no de manera concluyente, la atribución de la tres jornadas propuesta en el manuscrito. La hipótesis de Gavela García es compartida por Álvarez Sellers, responsable de la edición de *El bruto* de próxima publicación²⁰.

La amplia tradición textual, que incluso cuenta con testimonios de los siglos XVIII y XIX, y las numerosas noticias de puestas en escena, tanto en ámbito palaciego como en corrales, prolongadas en el tiempo (Álvarez Sellers señala la presencia de la pieza en la cartelera teatral de 1804) atestiguan el éxito duradero de la comedia²¹.

116

3

CAER PARA LEVANTAR O SAN GIL DE PORTUGAL

En 1662, en la *Parte XVII* de *Escogidas* se publicó la *princeps* de *Caer para levantar*. La comedia se escribió al alimón entre Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos, según el orden en que los autores aparecen en los preliminares del volumen y en la portada del texto; la atribución propuesta en *Escogidas* se da por sentada en la reciente edición del texto, a cargo de Fernández Rodríguez²².

Los tres ingenios se inspiraron *El esclavo del demonio* de Antonio Mira de Amescua (1612) y dramatizaron la tentación, la caída y la redención de Fray Gil de Santarén, un hombre de gran virtud, quien al prendarse de Antonia llega a pactar con el diablo para conseguir que la mujer se enamore de él.

La ejemplaridad de la trama y sus posibilidades escénicas hicieron que la refundición gozara de un éxito prolongado: tuvo una fecunda circulación impresa, con más de veinte ediciones posteriores a la *princeps*, algunas de finales del siglo XVIII; son muy numerosas, además, las noticias sobre sus puestas en escena que continuaron de forma ininterrumpida durante las últimas décadas del siglo XVII y toda la centuria siguiente²³.

¹⁷ Para un primer acercamiento a la comedia, véanse Álvarez Sellers 2017a y 2017b.

¹⁸ Se trata del ms. 15041 de la Biblioteca Nacional de España, que lleva licencias de aprobación de la comedia fechadas en octubre y noviembre de 1669.

¹⁹ Gavela García, 2013.

²⁰ Álvarez Sellers, en prensa, pp. 19-20.

²¹ Álvarez Sellers, en prensa, pp. 3-7.

²² Fernández Rodríguez, 2016, p. 5.

²³ Fernández Rodríguez, 2016, pp. 5-6.

COMEDIA.

CAER PARA LEVANTAR.

DE MATOS, CANCER Y MORETO.

ACTORES.

D. Gil de Arogía, Galan. *Golondro*, Gracioso. *Brito*, Criado. *Un Angel*.
D. Diego de Meneses. *Doña Violante*, Dama. *El Demonio*.
D. Basco de Noroña, Viejo. *Doña Leonor*, Dama. *Dos Labradores*.

ACTO PRIMERO.

Salon corto, y Salen Don Basco, Violante y Leonor sus hijas.

Basco. Leonor, Violante, hijas mías, prendas del alma, en quien veo dos flores, que ha producido de esta blanca escarcha el Cielo; de mi vejez el alivio, seguro en las dos, siendo puntales de este edificio, á quien desmorona el tiempo. Mucho debeis á mi amor, que alegre á traerlos vengo nuevas de un gusto, á que entrambas debeis agradecimientos. Tú, Leonor, que has elegido para vivir un convento, inclinacion que heredaste de los favores del Cielo: tú, que de aquesta Ciudad de Coimbra eres exemplo de virtud y de hermosura, (¡lo que en decirlo me alegro!) muy presto verás logrado ese gusto á tu deseo: pues dentro de pocos dias desde Coimbra saldremos á meterte Religiosa

á Valde-Fuentes, un Pueblo seis leguas de aquí distante, abundante, rico, ameno, cabeza del Mayorazgo, que heredé de mis abuelos. Allí estarás asistida de quanto puede el deseo proponerte á la memoria; pues mis vasallos, sabiendo que eres tú la que gustos vas á ilustrar su convento, no habrá fineza ninguna, que dexé de obrar su zelo con tu hermosura, y mas yo, que allí retirado espero pagar de mi edad cansada el comun tributo al tiempo.

Leon. Dexa, Señor, que á tus plantas agradezca en rendimientos la fortuna de qué gozo, pues se cumple mi deseo.

Basco. Hija, á mis brazos levanta, que me enterneces el pecho: el mejor estado eliges.

Leon. Dilate tu vida el Cielo.

Basco. Y tú, Violante querida, ¿cómo no me hablas? ¿Qué es esto? Albricias quiero pedirte de que ya tu casamiento

LA FINGIDA ARCADIA

4

La fingida Arcadia es una comedia de género palatino que, según Trambaioli, guarda una la especial relación intertextual y paródica con *La Arcadia* de Lope de Vega²⁴. La autoría de la pieza es muy debatida: se publicó por primera vez en la *Parte XXV* de *Escogidas* (1666) a nombre de Agustín Moreto y con la misma atribución apareció en la *Segunda parte de comedias* del mismo. Sin embargo, Vera Tassis, en la hojas finales de la *Octava parte*, apunta que *La fingida Arcadia* es una comedia escrita en colaboración y que la autoría de la tercera jornada le corresponde a Calderón. Sobre esta cuestión a partir del siglo XVIII se han ofrecido muchas y abigarradas opiniones y, en ocasiones, la paternidad de la segunda jornada se ha achacado a Coello. Trambaioli, al prologar su edición de la pieza, repasa minuciosamente y aclara las opiniones críticas acumuladas sobre la enmarañada cuestión de la autoría²⁵; finalmente, haciendo especialmente hincapié en las marcas de autor, estilemas y formas métricas empleadas en la comedia, se inclina, aunque no de manera concluyente, a atribuir la primera jornada a Moreto, la tercera a Calderón y apunta a Antonio Coello como posible autor de la segunda²⁶.

Por lo que se refiere a la datación, Trambaioli, a partir de la similitudes entre la protagonista de la colaborada, Porcia, con la de *El desdén, con el desdén*, Diana, y de algunas alusiones que en la brillante comedia moretiana se hacen a «la Arcadia», infiere que posiblemente esta última sea posterior a la colaborada²⁷. Puesto que, según Lobato, *El desdén* habría sido escrito «en la segunda mitad de 1651 o muy a comienzos de 1652»²⁸, Trambaioli se inclina por asumir esta fecha como *terminus ante quem* de la composición de *La fingida Arcadia*²⁹.

²⁴ Trambaioli, 2018, p. 402. Véase también Trambaioli, 2008 y 2011.

²⁵ Trambaioli, 2018, pp. 389-393.

²⁶ Trambaioli, 2018, pp. 395-404.

²⁷ Trambaioli, 2018, pp. 397-398.

²⁸ Lobato, 2009, p. 402.

²⁹ Trambaioli, 2018, p. 398.

LA FUERZA DEL NATURAL

La pieza se centra en la figura de Carlos, príncipe educado como villano; aun perteneciendo en rigor al género palatino, *La fuerza del natural*, presenta rasgos típicos de la comedia de figurón³⁰. Se publicó por primera vez en la *Parte XV de Escogidas* en 1661 y sucesivamente en la *Segunda parte de comedias de Moreto* en 1676. Además de los dos testimonios impresos ya mencionados, la amplísima tradición textual de esta comedia cuenta con una veintena de ediciones sueltas, en su mayoría del siglo XVII, y dos manuscritos; la fortuna editorial de la pieza y los abundantes datos sobre sus representaciones atestiguan la popularidad de la que gozó en la segunda mitad del siglo XVII y en toda la centuria sucesiva³¹.

En el *explicit* de la mayoría de los testimonios se lee: «Y de Cáncer y Moreto / fin aquí las plumas dan, / probando que en todo sobra / la *Fuerza del natural*», mientras que en todas las ediciones y emisiones de la *Segunda parte*, los versos finales atribuyen la obra solo a Moreto. Según García Reidy «este cambio posiblemente se debió a una estrategia editorial para resaltar la labor de Moreto pues, a fin de cuentas, el volumen se presentaba exclusivamente bajo el marbete autorial del madrileño»³². A principios del siglo XIX, Morley, al analizar la estructura métrica de la pieza, apuntó los «remarkable features» del tercer acto que, si se excluye un fragmento en prosa y una décima, está escrito enteramente en versos de romance³³. Se trata de una configuración métrica absolutamente ajena al *usus scribendi* moretiano, pero relativamente común en la producción de Juan de Matos Frago, lo que llevó a Morley establecer la hipótesis de que el portugués fuera el autor del tercer acto. La atribución propuesta por el hispanista estadounidense es perfectamente plausible ya que, además de las razones de tipo métrico, hay que considerar que este segundón formó con Moreto y Cáncer un equipo dramático con cierto carácter de estabilidad. Por lo tanto, la hipótesis de la triple autoría ha sido aceptada por la mayoría de la crítica posterior y en la reciente edición de *La fuerza del natural*, a cargo de García Reidy³⁴.

³⁰ Véanse, además de Kennedy, 1936, García Reidy 2014a y 2014b.

³¹ García Reidy, 2016, pp. 476-482 y pp. 469-471.

³² García Reidy, 2016, p. 467.

³³ Morley, 1918, pp. 168-169; García Reidy, 2016, p. 467, es aún más concreto y señala que en ese acto se enlazan «tiradas de romance con cambios de rima sin que haya ninguna forma métrica intermedia que actúe de transición».

³⁴ García Reidy, 2016, p. 468.



Hacer remedio el dolor.
 BHM. Tea 1-117-16, al, fol.1.

120

6

HACER REMEDIO EL DOLOR

Hacer remedio el dolor es una comedia palatina que aparece publicada por primera vez en 1658 en la *Parte XI* de *Escogidas*; en esta edición y en la suelta de la imprenta sevillana de Diego López de Haro se indican como autores Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer. Sucesivamente, en las sueltas de la imprenta valenciana de los Orga, *Hacer remedio el dolor* figura como de Moreto, Cáncer y Matos Frago.

Lobato (2015, pp. 343-347), tras un minucioso cotejo entre la colaborada y *El desdén*, *con el desdén*, destaca los paralelismos de temas y motivos entre los dos textos, concluyendo que «la comedia insiste en una idea muy de Moreto y presente a cada paso en *El desdén*: que lo que se alcanza, se deja de desear. De lo anterior deriva que sea posible establecer como hipótesis de trabajo que Moreto estuvo detrás de la idea general que dio lugar a la construcción de la comedia *Hacer remedio el dolor*, aunque tuviese como colaborador al menos a Cáncer y con más dudas a Matos Frago»³⁵.

Llegando ya a la posible datación de la obra, se puede hipotetizar según Kennedy una fecha más temprana del *terminus ante quem* de octubre de 1655, fijado por la muerte de Jerónimo Cáncer, o sea 1649³⁶, dado que la obra se cita en las *Décimas de Felipe IV*, que Restori sitúa entre 1644 y 1649³⁷.

³⁵ Lobato, 2015, p. 344.
³⁶ Kennedy, 1932, p. 220.
³⁷ Restori, 1903, p. 31.

7

EL HIJO PRÓDIGO

El tema central de *El hijo pródigo* está basado en la homónima parábola del evangelio de Lucas (15, 11-33); sin embargo Gavela García advierte que «a pesar de que la fuente bíblica proporciona una etiqueta inmediata para clasificar esta comedia, es necesario tener en cuenta algunos aspectos taxonómicos que enriquecen su caracterización genérica»³⁸, a saber: un marco geográfico más amplio para las aventuras del protagonista Liberio, que abarca Egipto, de donde este último procede, y la Roma clásica, la constante presencia del sayagués en el habla del gracioso, «que conecta con la tradición dramática, autóctona y de raigambre popular, anterior»³⁹, así como los rasgos que comparte con las comedias de corte picaresco que remiten a textos lopescos como *El rufián Castrucho* y *El caballero del Milagro*.

La tradición textual de *El hijo pródigo* no es unánime por lo que se refiere a paternidad de la obra: un testimonio manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 14893), así como las impresiones sueltas la atribuyen a «tres ingenios», mientras que en los dos manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Ms. Tea 1-94-12 A y Tea 1-94-12 B) aparece como de Cáncer, Matos y Moreto. Kennedy rechaza esta última atribución por razones de carácter métrico y se inclina por la autoría única de la pieza⁴⁰. Por otra parte, la repetida colaboración entre Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Frago y Agustín Moreto autorizaría a dar por sentada esta triple autoría⁴¹ y es precisamente lo que hace Gavela García quien, a falta de estudios métricos y estilométricos, prudentemente no se aventura a sugerir a quién le correspondería concretamente la autoría de cada acto⁴².

121

³⁸ Gavela García, en prensa. Sobre *El hijo pródigo* en el marco de la producción moretiana de inspiración bíblica, véanse también Gavela García, 2012 y Lobato, 2012.

³⁹ Gavela García, en prensa.

⁴⁰ Kennedy, 1935, pp. 305-306. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Kennedy manejó «testimonios incompletos, los manuscritos, pues afirma que no conoce ningún impreso y que el texto que utiliza tiene 2601 versos, frente a los 2952 de la *princeps*» (Gavela García, en prensa).

⁴¹ Para un estado de la cuestión sobre la colaboración entre estos autores, véase Lobato, 2015.

⁴² Gavela García, en prensa.

8

LA MEJOR LUNA AFRICANA

La mejor luna africana es una pieza de ambientación granadina, clasificable como «morisca», que relata las vicisitudes de Leonor, joven dama que, a comienzos de la comedia, mientras viaja de Lorca a Murcia es secuestrada por los moros. La autoría de la obra ha sido largamente debatida por la crítica; la razón de esta controversia se debe a la discrepancia entre los testimonios: en cuatro sueltas del siglo XVIII *La mejor luna africana* figura como obra de «tres ingenios», mientras que al final del único testimonio manuscrito, una copia en limpio conservada en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 15540), aparece una «Memoria de los ingenios que se juntaron a hacer esta comedia». Se trata de una serie de versos en romance en los que se ofrece el listado de los nueve dramaturgos, tres por jornada, que participaron en la redacción; en la «Memoria» también se especifica el nombre del autor de cada parte de la comedia: el primer acto se repartió entre Belmonte Bermúdez, Luis Vélez de Guevara y su hijo Juan; el segundo le tocó a Alfonso Alfaro, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses; en el tercero colaboraron Antonio Sigler de Huerta, Jerónimo Cáncer y Pedro Rosete Niño. La identificación de los poetas que colaboraron en *La mejor luna*, además, aparece en algunas anotaciones que se leen en los márgenes del códice y en los versos finales de cada segmento textual. Kennedy fue la primera en acreditar la fiabilidad del manuscrito y en opinar que la comedia se debía a la pluma de nueve autores distintos⁴³; también Carrasco Urgoiti consideró fiable el manuscrito, subrayando que «todos los poetas mencionados convivieron durante unos seis años en los medios literarios madrileños»⁴⁴. En la actualidad, la crítica, e *in primis* Juan Matas Caballero, el mayor experto de la comedia, admite que *La mejor luna* se escribió al alimón entre nueve autores⁴⁵.

Una vez más, la fecha de su composición no puede determinarse con seguridad; la obra debe de ser, de todas formas, anterior al mes de junio de 1643, puesto que Alfaro, poeta involucrado en la composición de la comedia, murió el 29 de junio de 1643⁴⁶.

⁴³ Kennedy, 1935, p. 307.

⁴⁴ Carrasco Urgoiti, 1964, pp. 259-260

⁴⁵ Matas Caballero, 2017, pp. 31-32.

⁴⁶ Según Carrasco Urgoiti la comedia se escribió en un lapso de tiempo comprendido entre finales de 1642 y la primera mitad de 1643 (1964, p. 255).

EL MEJOR PAR DE LOS DOCE

9

La acción de la comedia se ambienta en la época de Carlomagno y de sus paladines, y gira en torno al personaje de Reinaldos; se adscribe, por lo tanto, al género de comedias «histórico-caballerescas»⁴⁷ y refunde *Las pobreza de Reinaldos* de Lope de Vega. Kennedy afirmó que la comedia colaborada era una imitación demasiado servil del modelo lopesco, señalando que en la rescritura «have not only followed the plot, and at times, the sequence of events [de *Las pobreza de Reinaldos*], but have also paraphrased the dialogue and, now and then, borrowed consecutive lines»⁴⁸. Aunque los datos proporcionados por la estudiosa son innegables, en *El mejor par* se puede apreciar cierta dosis de originalidad; de hecho, según apunta De Capitani, «Matos y Moreto realizaron cambios significativos que atañen a los personajes, a las escenas iniciales de su pieza y sobre todo al desenlace»⁴⁹.

El mismo estudioso, además de la *princeps*, que aparece en la *Parte XXXIX de Escogidas*, de 1673, reseña otros nueve testimonios impresos, todas ediciones sueltas, la mayoría de las cuales se remontan al siglo XVIII⁵⁰.

Aunque no se haya conservado un manuscrito autógrafo, la atribución de la pieza a Juan de Matos Fragoso y a Agustín Moreto está fuera de toda duda, ya que es el texto mismo el que certifica la doble autoría: en el segundo acto, de hecho, unos versos pronunciados por el gracioso Coquín indican el punto en que termina la parte redactada por Matos y empieza la sección que se debe a la pluma de Moreto: y «aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco» (II, 1506-1509); además, la autoría moretiana está confirmada también por el *explicit*: «Y aquí Moreto da fin / a este verdadero caso / del *mejor Par de los doce*, / que ya veis que fue Reinaldos» (III, 2907-2910)⁵¹.

123



La fecha de composición de la pieza debe adelantarse mucho a la de su primera publicación, aunque no es posible fijarla con seguridad. Sin embargo, De Capitani opina que «es razonable suponer que pudo haber sido escrita en los años 50», dado que esa época «representa la etapa de mayor actividad de los dos coautores, quienes, en ese momento, eran miembros de la Academia de Madrid y trabajaban para la corte de Felipe IV, teniendo así la oportunidad de encontrarse con frecuencia, y la posibilidad de practicar la escritura de *consuno*»⁵².

⁴⁷ De Capitani, en prensa, p. 5.

⁴⁸ Kennedy, 1936, p. 182.

⁴⁹ De Capitani, en prensa, p. 15.

⁵⁰ De Capitani, en prensa, pp. 18-22.

⁵¹ Manejamos la edición de De Capitani, en prensa.

⁵² De Capitani, en prensa, p. 4.

NO HAY REINO COMO EL DE DIOS Y MÁRTIRES DE MADRID

La pieza que nos ocupa se califica como religiosa, aunque, si quisiéramos encajarla en una taxonomía más precisa, se tendría que poner en relación al subgénero de la «comedia de cautivos», en la que aparecen personajes renegados y mártires de la fe cristiana⁵³.

El argumento de *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid* guarda un evidente parentesco con *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* y ambas tienen como modelo *Los mártires de Madrid*, pieza de autoría supuestamente lopianca; lo que, junto a los títulos muy parecidos, ha causado muchos problemas de identificación y de atribución⁵⁴. A la hora de intentar desenredar la complicada cuestión, resulta que dos sueltas sin año atribuyen *Dejar un reino por otro* a Agustín Moreto; en cambio, en la Parte XLIV de la *Escogidas* (1678) se adscribe también a la pluma de dos segundones, Jerónimo de Cáncer y Velasco y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa; la misma atribución aparece en una suelta sin pie de imprenta y en el manuscrito 14814 de la Biblioteca Nacional de España. En la misma biblioteca se conservan también dos manuscritos en los que la comedia está atribuida simplemente a «Tres Ingenios». Sin embargo, Luca de Tena y Miazzi Chiari (1979) señalan que este texto es idéntico a la obra de Cristóbal de Monroy y Silva titulada *Los tres soles de Madrid*, de la que encontraron una edición suelta en la Biblioteca Palatina de Parma. La existencia de este ejemplar, además de una serie de razones estilísticas y métricas, llevan a las dos estudiosas a rechazar la paternidad de Moreto, solo o en colaboración con Cáncer y Villaviciosa, y a sostener que la comedia de la que hablamos puede atribuirse a la pluma de Monroy y Silva, tal y como había señalado Kennedy⁵⁵.

En cambio, *No hay reino como el de Dios* puede atribuirse, más razonablemente, a la responsabilidad de Moreto. De esta comedia, de hecho, se conservan cuatro manuscritos⁵⁶ y tres ediciones sueltas y en todos los *explicit* de estos testimonios se asigna a Cáncer, Moreto y Matos.

Los problemas de identificación se deben al hecho de que precisamente el *explicit* de todos los testimonios manuscritos de ambas comedias reza: «y aquí tiene fin dichoso, / si merece vuestro aplauso, / *Dejar un reino por otro*, / de Cáncer, Moreto y Matos». A todo ello hay que añadir que dichos manuscritos van rotulados *La Gran Comedia / Los Mártires de Madrid* y / *Dejar un reino por otro*.

Pero, contrariamente a lo que pasa con *Dejar un reino*, para *No hay reino* la tradición textual se presenta unánime en la atribución. Si damos por sentado que el orden de autores que aparece en todos los testimonios responde a la autoría de cada uno de los actos, Cáncer sería autor de la primera jornada, Moreto de la segunda y Matos de la tercera. Sabemos que el equipo compuesto por los tres dramaturgos se había afianzado a lo largo de los años, ya que Moreto, Matos Fragoso y Cáncer escribirían juntos otras cinco piezas, y el propio Moreto trabajó con Cáncer y Matos por separado en otras muchas ocasiones.

Una evaluación basada en criterios métricos-estróficos permite descartar la hipótesis de que Moreto escribió el primer acto, pero no es solvente por lo que se refiere a la autoría de la segunda y la tercera jornadas⁵⁷; por ese motivo, de momento, damos por sentada la autoría de la comedia conforme al orden propuesto por los testimonios: Cáncer, Moreto y Matos.



No ay Reino como el de Dios.
BHM. Tea 1-53-1, a2, p. [32].

⁵³ Empleo la denominación propuesta por Navarro Durán, 1994.

⁵⁴ «El argumento de la pieza, aun guardando cierta relación con la obra lopesca, parece derivar directamente de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*. La semejanza de los argumentos y de los títulos llevó a Cotarelo a considerar *No hay reino* una variante de *Dejar un reino* y no una verdadera refundición. De la misma forma, a lo largo de los años, otros estudiosos creyeron que se trataba no de dos obras distintas sino de una única pieza que presentaba una variante en el título» (Alviti, en prensa)

⁵⁵ Kennedy, 1936, p. 185.

⁵⁶ Todos conservados en la Biblioteca Nacional de España, signaturas: 15814, 16461, 17100 y 18074.

⁵⁷ Alviti, en prensa.

NUESTRA SEÑORA DEL PILAR O LA VIRGEN DEL PILAR

11

Esta comedia mariana se publicó por primera vez en la *Parte V* de *Escogidas* en 1653; en la portada, la primera jornada se atribuye a Sebastián de Villaviciosa, la segunda a Juan de Matos Fragoso y la tercera a Agustín Moreto. La triple autoría se confirma en el otro testimonio impreso, una suelta sin pie de imprenta, y en tres copias manuscritas que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, todas del siglo XVII, en las que la comedia lleva el título *La Virgen del Pilar*. La pieza tiene como tema central el origen del culto a la Virgen del Pilar, que apareció en las orillas del Ebro en ocasión del viaje del apóstol Santiago a Zaragoza. En la trama principal de carácter religioso, en la que destaca la presencia del Demonio, se injertan dos intrigas secundarias: una de carácter amoroso y ambientación palaciega, la otra cómica⁵⁸.

A falta de elementos que permitan datar con precisión la obra, se asume como *terminus ante quem* para su composición el mes julio de 1653, fecha de publicación de la *Parte V* de *Escogidas*.

OPONERSE A LAS ESTRELLAS

12

Oponerse a las estrellas es una comedia palatina ambientada en la antigua Grecia. Se publicó por primera vez en la *Parte V* de *Escogidas* (1653); además de esta edición, la comedia cuenta con varias impresiones sueltas, la mayoría sin pie de imprenta y con un testimonio manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España. A propósito de dicho manuscrito, Farré Vidal señala:

La Barrera dice que tiene apariencia de autógrafo, dictamen que también sigue Kennedy y más recientemente, Alviti»; a continuación añade: «El análisis detenido del manuscrito demuestra que, efectivamente, se distinguen claramente tres tipos de letra diferente para cada una de las jornadas y que la escritura de la tercera encaja con la caligrafía de Moreto, que hemos comparado con un autógrafo de atribución segura, *El poder de la amistad*. El manuscrito también deja ver que en las tres jornadas se superponen correcciones, enmiendas y versos atajados que en, en algunos casos, parecerían proceder de una mano distinta de la que hubiera redactado el manuscrito⁵⁹.

Discrepamos con lo que afirma la estudiosa, ya que en ningún lugar de nuestro trabajo sobre las comedias escritas en colaboración clasificamos el manuscrito que nos ocupa de autógrafo⁶⁰; una ulterior inspección del códice nos confirma que no se trata de un borrador, sino, más bien, de una copia en limpio, redactada por una única mano, que no es la de Moreto. Tampoco se observan correcciones, enmiendas ni versos atajados⁶¹.

Por lo que se refiere a la autoría, toda la tradición textual de manera unánime atribuye la primera jornada a Juan de Matos Fragoso, la segunda a Antonio Martínez de Meneses y la tercera a Agustín Moreto; según Kennedy, *Oponerse a las estrellas* habría de datarse antes del año 1649, ya que está mencionada en las *Décimas a Felipe IV* que se remontarían a los años 1644-1649⁶².

⁵⁸ La comedia, bastante desatendida por la crítica, ha sido estudiada por Rubiera, 2013.

⁵⁹ Farré Vidal, 2017, pp. 128-129.

⁶⁰ Alviti, 2006.

⁶¹ Véase la web de la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000215947&page=1>; fecha de consulta 30 de mayo de 2018.

⁶² Kennedy, 1932, p. 21.

13

EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO

Esta pieza refunde, con cierta libertad, *El gran duque de Moscovia* de Lope de Vega. Desde un punto de vista genérico, la comedia que nos ocupa puede clasificarse como «histórica»; se desarrolla en un contexto geográfico que abarca Polonia y Moscovia y presenta evidentes parecidos con la *La vida es sueño*, planteando en términos dramáticos la cuestión de una sucesión dinástica.

El dato de mayor importancia de *El príncipe perseguido* estriba en el hecho de que se ha conservado su manuscrito autógrafo, que perteneció al duque de Osuna y que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de España, con signatura Res 81; las tres jornadas son autógrafas respectivamente de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses y cada una lleva, al final, la firma del dramaturgo responsable.

El examen concreto del manuscrito, amén de proporcionar un dato cronológico incuestionable, o sea la fecha *ante quem* de 26 de abril de 1645, que aparece en la censura de Juan Navarro de Espinosa, arroja luz sobre las técnicas de la escritura dramática colaborada. Ante todo se reconoce en la parte final de la segunda jornada, una hoja y media, redactada por la mano de Sebastián de Alarcón, un apuntador cuya grafía se encuentra en varios manuscritos autógrafos de comedias escritas en colaboración; en la redacción de la parte final de la segunda jornada Moreto se apoyó en el apuntador, que escribiría bajo la dirección del dramaturgo, dado que este segmento de texto se presenta limpio y sin ningún tipo de enmienda por parte de Moreto. Hay que observar, en cambio, que este último, ya concluida la redacción de la comedia, intervino en la primera jornada, asignada a Belmonte, y en la tercera, a cargo de Martínez de Meneses. No se trata de retoques sustanciales, sino de intervenciones (enmiendas, tachaduras, adiciones) de poca monta que atañen únicamente al nivel estilístico. Todo ello, y el hecho de que no se encuentren en ninguna parte del código intervenciones de Belmonte o Meneses, apuntaría a que solo Moreto leyó el texto por entero y desempeñó la tarea de dramaturgo revisor del trabajo final⁶³.

El príncipe perseguido se imprimió por primera vez, en el volumen *El mejor de los mejores libros que han salido de las comedias nuevas*, publicado en Alcalá en 1651 cuya segunda edición apareció en Madrid, en 1653. La comedia cuenta con otros dieciséis testimonios impresos: se trata de ediciones sueltas de los siglos XVII y XVIII, que atestiguan el popularidad de este texto durante dos siglos. En la mayoría de estas ediciones la obra se atribuye a «Tres ingenios», mientras que en cinco ocasiones figura a nombre de Juan Pérez de Montalbán⁶⁴.

⁶³ Para mayor detalles sobre el manuscrito, remito a Alvíti, 2006, pp. 119-127. Véase también Lobato, 2015, pp. 337-338.

⁶⁴ Profeti, 1976, pp. 486-492.

14

EL PRÍNCIPE PRODIGIOSO Y DEFENSOR DE LA FE

Se trata de una comedia de tema histórico que refunde *El capitán prodigioso*, que Luis Vélez de Guevara compuso probablemente a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, basándose en las peripecias del príncipe transilvano Segismundo Báthory (1588-1602), quien en el año 1595 rompió su pacto de fidelidad con el Sultán otomano y se pasó al bando católico, arriesgando su pequeño territorio⁶⁵. Mientras en la comedia del ecijano Segismundo se configura como cruzado y perfecto príncipe católico, en la colaborada, en la que se injertan muchos episodios secundarios y se potencia el elemento cómico, según Kennedy (1936, p. 194) «[the] hero [has] been dwarfed to the proportions of the drawing room».

La comedia se imprimió por primera vez en el volumen *El mejor de los mejores libros que han salido de las comedias nuevas*, publicado en Alcalá en 1651; dicha fecha constituye el *terminus ante quem* de la composición de la obra. En la «Tabla de los ingenios que escribieron este tomo de comedias», la cual aparece en los preliminares de la edición se lee que a Juan de Matos se debe «la mitad desde el principio de *La defensa de la fe y Príncipe prodigioso* y la otra mitad a don Agustín Moreto».

La comedia cuenta con otros diez testimonios impresos; en el volumen *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas*, publicada en Lisboa en 1653 por Pablo Craesbeeck, la pieza va atribuida en los preliminares a «dos autores», mientras que en la portada de la edición se lee «Comedia famosa *El príncipe prodigioso*. De Don Juan de Matos»; en cuatro de las nueve impresiones sueltas se indica como autor de la comedia a Juan Pérez de Montalbán⁶⁶.

⁶⁵ Véanse al respecto Sambrian 2012, 2013 y 2016.

⁶⁶ Véase Profeti, 1976, pp. 492-499.

LA RENEGADA DE VALLADOLID

La comedia que nos ocupa representaría, según Serralta, el punto más álgido de la fase teatral de una leyenda de notable popularidad en los siglos XVI y XVII⁶⁷: la noble doncella Águeda, natural de Valladolid, se enamoró de un capitán que la llevó con él a la ciudad de Bugía. Cuando los moros, en 1555, conquistaron la ciudad, la dama renegó de la fe cristiana y se casó con un rico moro, con el que vivió durante veinte y cinco años; tras su arrepentimiento y una severa penitencia consiguió el perdón del Papa. El hispanista francés, retomando algunas indicaciones de Kennedy (1937), propone una fecha de composición y representación muy temprana, o sea 1637, ya que el texto «contiene [...] una alusión muy precisa a una discusión que tuvieron, por cuestiones de pundonor, un noble español y un magistrado milanés el 11 de febrero de 1637»⁶⁸. La pieza sería entonces la primera que Agustín Moreto escribió de consuno con otros autores y la primera de las tres que compuso en colaboración con Luis de Belmonte Bermúdez, al que se le considera, junto con Mira de Amescua, el fundador de la escritura dramática mancomunada⁶⁹.

128

La renegada se publicó por primera vez en la *Parte I* de *Escogidas* (Madrid, 1652), únicamente a nombre de Belmonte; la misma atribución aparece en dos de las cuatro ediciones sueltas, mientras en otras dos la paternidad de la obra se adscribe a «Un ingenio desta corte». En la Biblioteca Nacional de España se conservan tres copias manuscritas: el texto de una de los tres (17.331) es idéntico al impreso en *Escogidas*; las otros dos (17014 y 16808) presentan muchas diferencias en la primera jornada. Según señala Juliá Martínez (1930, pp. 9-10) el manuscrito 16808, de 57 hojas, letra del siglo XVII, es el más interesante de los tres, ya que en la primera hoja, la comedia se atribuye, respectivamente, a Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses. La triple autoría, propuesta en el manuscrito está confirmada por el *explicit* de cada testimonio, tanto impreso como manuscrito: «Aquí tres humildes plumas / disculpa piadosa alcancen». También Kennedy (1937, p. 131) se inclina a considerar «*La renegada de Valladolid* the work of three men rather than one. [...] Both versification and characters portrayal show that it could not be the work of Belmonte alone».

Las divergencias textuales entre los testimonios y la homonimia con la comedia burlesca compuesta por Francisco de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva han sido causa de un largo debate sobre su autoría⁷⁰.

⁶⁷ Serralta, 1988, p. 137.

⁶⁸ Serralta, 1970, pp. 49-50; véase también Kennedy, 1937, pp. 129-130. La estudiosa, además, detecta en la *Academia burlesca* de febrero de 1637 una alusión a *La renegada de Valladolid* (p. 130, nota 19).

⁶⁹ Alviti, 2006, pp. 64-71.

⁷⁰ Además de los citados trabajos de Juliá Martínez 1930, Kennedy, 1937, véase Alonso Cortés, 1930, aunque hubo que esperar la bibliografía de Belmonte, a cargo de Rubio San Román, 1988, para una aclaración definitiva de la enmarañada cuestión.

16

EL REY DON ENRIQUE EL ENFERMO

Esta pieza de género histórico, tal y como se infiere del título, se centra en las vicisitudes del rey Enrique III, que reinó en Castilla desde 1390 hasta 1406. El breve reinado del joven rey se convirtió en un tema de gran atractivo en la literatura española; la figura de Enrique, llamado el «Enfermo» o el «Doliente» suscitó un particular interés en los dramaturgos áureos, tanto que, según señala González Cañal (2005, pp. 829-830), «encontramos dos comedias de igual título que han creado grandes confusiones en repertorios y manuales»; añádase que ambas comedias van atribuidas a «Seis ingenios». El estudioso, a partir de la *recensio* de los testimonios, aclara la enmarañada cuestión de la identificación y atribución de las dos piezas y se centra en las diferencias, ya apuntadas por Kennedy (1937, p. 316), entre los dos dramas sobre Enrique III: uno de ellos, publicado por primera vez en la *Parte IX* de *Escogidas* se debería a la pluma de Rojas Zorrilla, mientras que el otro, que presenta significativas diferencias argumentales, sería efectivamente obra de «Seis ingenios». Los ingenios involucrados serían: Juan de Zabaleta, Antonio Martínez de Meneses, Pedro Rosete Niño, Sebastián de Villaviciosa, Jerónimo Cáncer y Velasco y Agustín Moreto, según el orden de atribución que aparece en la última hoja de una copia manuscrita de 1689 conservada en la Biblioteca Nacional de España (signatura 15543): Moreto, por tanto, sería responsable del segmento final de la pieza. Se conservan otros dos testimonios manuscritos de *El rey don Enrique*, también conservados en la Biblioteca Nacional de España (signatura 17219 y 17336), en los que la obra se atribuye a «Seis ingenios». Contamos, además, con dos ediciones sueltas: en una, la comedia está impresa a nombre de José de Cañizares, mientras que en la otra se adscribe de manera genérica a «Un ingenio»⁷¹.

129

Por lo que se refiere a la vida escénica de la pieza, tenemos noticias de representaciones a partir de 1655 y durante los siglos XVII y XVIII. Andioc y Coulon (1996, p. 834) registran 37 representaciones de una comedia con el título de *El rey don Enrique el Enfermo* entre 1709 y 1800; por desgracia, la homonimia de la colaborada con la obra atribuida a Rojas no permite establecer si se trata de la comedia en cuya composición participó Moreto. Sin embargo, podemos suponer, gracias a las licencias que aparecen en las hojas finales del manuscrito 15543, que la colaborada se representó en los primeros años del siglo XVIII.

⁷¹ González Cañal, 2005, p. 833.

VIDA Y MUERTE DE SAN CAYETANO

Se trata de una comedia hagiográfica, totalmente descuidada por la crítica, que se desarrolla según el clásico patrón vida-muerte-milagros. La tradición textual es muy escueta: se publicó en la *Parte XXXVIII* de *Escogidas* (Madrid, 1672) y en una suelta sin pie de imprenta; en los encabezamientos de ambos testimonios, tal y como se puede leer en la «Tabla de títulos» del volumen de *Escogidas*, se atribuye a «Seis ingenios». Sin embargo, tanto la edición de 1672 como la suelta en los versos finales especifican los nombres de los autores: «[...] con que seis plumas piadosas, / que son las que iré nombrando / Diamante y Villaviciosa / con Avellaneda y Matos, / Ambrosio de Arce y Moreto, / si merecen vuestro aplauso / dan fin a la *Vida y muerte del glorioso Cayetano*». Moreto se habría encargado, si damos fe al orden en que aparecen los nombres de los dramaturgos, del tramo final de la pieza. Según se lee en los *Avisos* de Barrionuevo del 30 octubre de 1655, en aquellos días la comedia se ensayaba para la puesta en escena y se estrenó el 3 de noviembre, tras la aprobación de la Inquisición que debió de imponer cortes y retoques al texto⁷².

17

LA VIRGEN DE LA AURORA O NUESTRA SEÑORA DE LA AURORA

La comedia, tal y como indica el título, pertenece al género mariano y relata las vicisitudes de la escultura de la Virgen de la Aurora durante el desplazamiento de Escamilla al Convento de las Descalzas Reales; la circunstancia concreta que hay que relacionar con la génesis de la comedia es precisamente la de la traslación de la imagen que tuvo lugar el 27 de septiembre de 1648; el acto fue acompañado por juegos, certámenes y celebraciones que duraron hasta los primeros días de octubre de 1648⁷³. Es evidente que la pieza tuvo que componerse *ad hoc* para esta ocasión y que debió representarse en escena en este intervalo de tiempo. Por lo tanto, habría que situar la fecha de composición en una época inmediatamente anterior a la de la traslación.

En la *princeps*, que se incluye en la *Parte XXXIV* de *Escogidas* y que lleva el título *La Virgen de la Aurora*, la pieza figura como obra de Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer, mientras que en los otros tres testimonios impresos, la *Tercera parte* de Moreto (1681) y dos sueltas, la paternidad de la obra, que se rotula *Nuestra Señora del Aurora*, va atribuida únicamente a Moreto. Coincidimos con Coenen cuando afirma que «los argumentos a favor de la doble autoría deben considerarse razonables aunque no decisivos. [...] El hecho de que la *princeps* parece haber servido de base a los tres testimonios posteriores le da mayor autoridad. Es evidente, por otra parte, el interés comercial que pudo haber, después de la muerte de Moreto, en atribuirle comedias enteras que había escrito, en realidad, en colaboración con poetas de menos prestigio»⁷⁴. No hay en el texto indicaciones o indicios que puedan ayudar a avanzar hipótesis sobre la subdivisión del trabajo entre los dos dramaturgos; Kennedy opina que a Moreto habría que adjudicarle la parte final de la primera jornada y la mitad inicial de la segunda, mientras que Fernández Guerra indica como moretianas la primera y la tercera jornadas⁷⁵.

⁷² «Hase compuesto una comedia grande de San Gaetano, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tiene cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y género femenino» (Barrionuevo, 1968, vol. I, p. 212).

⁷³ Coenen, en prensa.

⁷⁴ Coenen, en prensa.

⁷⁵ Kennedy, 1932, p. 12; Fernández Guerra, 1856, p. XXXVIII.

18

Cronología, autoría y género

Presentamos, a continuación, con alguna *addenda et corrigenda*, el listado cronológico de las comedias en colaboración redactadas por Moreto que propusieron antes Cassol y Lobato después⁷⁶.

TÍTULO	AUTORES	FECHA DE COMPOSICIÓN	GÉNERO
<i>La renegada de Valladolid</i>	Luis de Belmonte, Agustín Moreto, Antonio Martínez de Meneses	¿Verano de 1637?	Histórica
<i>La mejor luna africana</i>	Luis de Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez de Guevara, Alonso Alfaro, Agustín Moreto, Antonio Martínez de Meneses, Antonio Sigler de la Huerta, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Pedro Rosete Niño.	<i>Ante quem</i> , 29 de junio de 1643, fecha de la muerte de Alfaro.	Histórico-morisca
<i>El príncipe perseguido</i>	Luis de Belmonte, Agustín Moreto, Antonio Martínez de Meneses.	26 de abril de 1645 (datos del manuscrito autógrafo).	Histórica
<i>La Virgen de la Aurora</i>	Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto.	Septiembre de 1648	Mariana
<i>Hacer remedio el dolor</i>	Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Velasco, ¿Juan de Matos Fragoso?	Antes de 1644-1649.	Palatina
<i>Oponerse a las estrellas</i>	Juan de Matos Fragoso, Antonio Martínez de Meneses, Agustín Moreto.	Antes de 1644-1649.	Palatina
<i>La adúltera penitente</i>	Juan de Matos Fragoso, ¿Jerónimo de Cáncer y Velasco? y Agustín Moreto.	¿ <i>Ante quem</i> 25 noviembre de 1651?	Hagiográfica
<i>La fingida Arcadia</i>	Agustín Moreto, ¿Antonio Coello?, Pedro Calderón de la Barca.	<i>Ante quem</i> 1651-1652	Palatina
<i>El príncipe prodigioso</i>	Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto.	<i>Ante quem</i> junio de 1651, fecha de publicación en la <i>Mejor de los mejores</i> .	Histórico-apologética
<i>Nuestra Señora del Pilar</i>	Sebastián de Villaviciosa, Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto	<i>Ante quem</i> , julio de 1653, fecha de publicación en la Parte V de <i>Escogidas</i> .	Mariana
<i>El bruto de Babilonia</i>	Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Agustín Moreto.	<i>Ante quem</i> , 2 de octubre de 1655, fecha de la muerte de Cáncer.	Bíblica

⁷⁶ Cassol, 2008, pp. 170-17, Lobato 2010, p. 58 y Lobato 2015, pp. 334-336.

TÍTULO	AUTORES	FECHA DE COMPOSICIÓN	GÉNERO
<i>Caer para levantar</i>	Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Frago.	<i>Ante quem</i> , 2 de octubre de 1655, fecha de la muerte de Cáncer.	Hagiográfica
<i>La fuerza del natural</i>	Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto.	<i>Ante quem</i> , 2 de octubre de 1655, fecha de la muerte de Cáncer.	Palatina
<i>El hijo pródigo</i>	Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Frago, Agustín Moreto.	<i>Ante quem</i> , 2 de octubre de 1655, fecha de la muerte de Cáncer.	Bíblica
<i>No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid</i>	Jerónimo de Cáncer y Velasco, Agustín Moreto, Juan de Matos Frago.	<i>Ante quem</i> , 2 de octubre de 1655, fecha de la muerte de Cáncer.	Religiosa / de cautivos
<i>El rey don Enrique el Enfermo</i>	Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Zabaleta, Antonio Martínez de Meneses, Sebastián de Villaviciosa, Agustín Moreto.	<i>Ante quem</i> , 2 de octubre de 1655, fecha de la muerte de Cáncer.	Histórica
<i>Vida y muerte de san Cayetano</i>	Juan Bautista Diamante, Sebastián de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Frago, Ambrosio de Arce, Agustín Moreto.	<i>Ante quem</i> , 30 de octubre de 1655, según los Avisos de Barrionuevo	Hagiográfica
<i>El mejor par de los doce</i>	Juan de Matos Frago, Agustín Moreto.	Década de los 50	Histórico-caballeresca

132

La que proponemos es una cronología *in fieri* ya que, si exceptuamos unas pocas obras sobre cuya fecha de composición tenemos datos ciertos, para la mayoría de las piezas podemos tan solo conjeturar una fecha aproximada. Sin embargo, la tabla pone de manifiesto un hecho evidente: Moreto se dedicó a la escritura en colaboración casi exclusivamente en la primera etapa de su producción. Afirma Lobato:

Se incluyen en esta primera parte de su producción (1637-1654), porque aunque Cáncer murió el 2 de octubre de 1655 las obras pudieron estar escritas con cierta anterioridad. Una segunda razón es que interesa marcar como fin de esta primera etapa la fecha emblemática de 1654 en que Moreto publicó su *Primera parte de comedias*⁷⁷.

No sorprende, por lo tanto, que ninguna de las colaboradas aparezca en la *Primera parte* de Moreto; en cambio, en la *Segunda parte* (1676) se incluyeron dos de los textos escritos de consuno: *La fingida Arcadia* y *La fuerza de natural*⁷⁸; en la *Tercera parte* (1681) se publicó una sola pieza, *La Virgen de la Aurora*, únicamente a nombre de Moreto. Merece la pena subrayar, por lo que se refiere a la circulación impresa de las colaboradas moretianas, que 13 de los 18 títulos del *corpus* acotado se publicaron en la colección de *Escogidas*, a partir del *Parte I* del 1652 hasta la *Parte XXXIX* de 1673. En *El mejor de los mejores libros* de 1651 donde se imprimieron *El príncipe perseguido* y *El príncipe prodigioso*.

⁷⁷ Lobato, 2010, p. 57, n. 11.

⁷⁸ «[...] este volumen de 1676 no recoge únicamente obras de la madurez creativa de Moreto, aunque también, como muestra el caso de *El lindo don Diego* (1662). Conviene tener en cuenta que casi la mitad de las obras de esta colectánea fueron escritas en el primer periodo de su producción, al que hemos datado entre 1637-1654» (Lobato, 2010, pp. 58-59).

Consideraciones finales

Podemos notar que, en su carrera de dramaturgo colaborador, Moreto participó en las distintas tipologías de comedias colaboradas en cuanto al número de dramaturgos involucrados:

- a) colaboradas entre dos autores (*La fuerza del natural*, *Hacer remedio el dolor*, *El mejor par de los doce*, *La Virgen de la Aurora*, *El príncipe prodigioso*);
- b) colaboradas entre tres autores (*La adúltera penitente*, *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar*, *La fingida Arcadia*, *El hijo pródigo*, *Nuestra señora del Pilar*, *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, *Oponerse a las estrellas*, *El príncipe perseguido*, *La renegada de Valladolid*);
- c) colaboradas entre seis autores (*El rey don Enrique el Enfermo*, *Vida y muerte de san Cayetano*)⁷⁹;
- d) colaboradas entre nueve autores (*La mejor luna africana*)⁸⁰.

Desde luego los textos escritos por tres autores, en los que, lógicamente a cada ingenio tocaría la redacción de un acto, resultan ser la tipología más común, tanto en el *corpus* de casi 150 comedias colaboradas, como en el conjunto de piezas moretianas escritas de consuno, en el que se cuentan diez títulos de piezas atribuibles a tres dramaturgos. Por lo que se refiere a las cinco comedias escritas junto a un solo autor, sabemos a ciencia cierta que a Moreto le tocó la segunda mitad de la segunda jornada y toda la tercera de *El mejor par de los doce*, ya que en el texto mismo se indica el punto en que acaba la parte que se debe a la pluma de Matos y comienza la sección compuesta por Moreto; el mismo esquema redaccional se encuentra en *El príncipe prodigioso*, según apunta la «Tabla de los ingenios», que aparece en los preliminares de *El mejor de los mejores libros* (Alcalá, 1651). De la misma manera, la «Memoria de los ingenios» que aparece al final del testimonio manuscrito de *La mejor luna africana* proporciona el elenco de los nueve dramaturgos, tres por jornada, que participaron en la redacción y se especifica a cuál de ellos se debe cada sección del texto. Si hacemos hincapié en el encabezamiento de *La fuerza del natural*, podríamos suponer que Cáncer fue responsable de la primera jornada y de la mitad inicial de la segunda, tocando a Moreto la segunda mitad y toda la tercera jornada; por el mismo motivo, para *La Virgen de la Aurora* habría que establecer la hipótesis del esquema redaccional contrario⁸¹.

⁷⁹ En las casi 150 comedias escritas en colaboración, son tres las comedias escritas por seis ingenios: las dos que acabamos de mencionar y *Vida, muerte y colocación de san Isidro* (1669), de Pedro Lanini Sagredo, Andrés Gil Enríquez, Francisco de Villegas, Juan Bautista Diamante, Juan de Matos Fragozo y Francisco de Avellaneda.

⁸⁰ Además de *La mejor luna africana*, se ha conservado otra pieza escrita entre nueve ingenios: *Algunas hazañas de la muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, de Antonio Mira de Amescua, Francisco de Tapia y Leyva, Luis de Belmonte Bermúdez, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera y Sotomayor, Diego de Villegas y Guillén de Castro. La comedia se imprimió suelta en 1621, estando, por lo tanto, entre los primeros ejemplos de escritura dramática mancomunada; véase Alviti, 2006, pp. 179-184.

⁸¹ Para estos dos casos, sin embargo, a falta de indicaciones explícitas, sería plausible pensar que uno de los dramaturgos escribió un solo acto, tocándole al segundo la redacción de los otros dos.

En un trabajo anterior habíamos apuntado que no existía un procedimiento convencional en la división de las tareas entre los dramaturgos colaboradores y que al analizar los autógrafos se notaba cómo algunos de estos autores se «especializaban» en la composición de partes específicas de las piezas y, habitualmente, se asignaba el desenlace de la comedia al dramaturgo más célebre e importante⁸². Ahora bien, si damos por sentado que el orden en el que aparecen los nombres de los ingenios se corresponde con la autoría real de las jornadas, de nuestro esquema se infiere que en las comedias colaboradas en cuya redacción participó Moreto se confirma esta tendencia: de hecho, al madrileño tendrían que atribuirse 4 primeras jornadas por entero (*Caer para levantar*, *Hacer remedio el dolor*, *La fingida Arcadia*, *La Virgen de la Aurora*), 3 segundas completas (*La renegada de Valladolid*, *La fuerza del natural*, *No hay reino como el de Dios*), la primera mitad de la segunda jornada de *La Virgen de la Aurora*, el segundo tercio de la segunda jornada de *La mejor luna africana* y la segunda mitad de las segundas jornadas de *El mejor par de los doce* y *El príncipe prodigioso* y 10 terceras (*La adúltera penitente*, *El bruto de Babilonia*, *El hijo pródigo*, *Oponerse a las estrellas*, *Nuestra Señora del Pilar*, *El mejor par de los doce*, *El príncipe perseguido*, *El rey don Enrique el Enfermo*, *Vida y muerte de san Cayetano*).

Otro dato significativo que se puede rastrear del examen de las comedias colaboradas del Siglo de Oro se refiere a la tendencia de los comediógrafos, clara y acusada, a colaborar siempre con los mismos autores. Probablemente la creación de un *équipe* se debería a las relaciones de amistad entre los autores, relaciones que se revelarían provechosas también desde el punto de vista artístico y profesional, y que favorecerían la creación de grupos que se reunirían y compondrían según las peticiones y las necesidades del momento. Efectivamente, según se desprende del esquema propuesto, Moreto también colabora habitualmente con los mismos nombres, dramaturgos de segunda fila como Cáncer y Velasco, Matos Fragoso y Martínez de Meneses⁸³. En particular, el equipo compuesto por Cáncer, Matos y Moreto tuvo un carácter de estabilidad incuestionable, ya que los tres compusieron juntos en 8 ocasiones, contando también las comedias para las que la autoría de uno de ellos sigue *sub iudice* (*La adúltera penitente*, *Hacer remedio el dolor*); además colaboró en dos ocasiones por separado sea con Cáncer sea con Matos Fragoso. Y, desde luego, «uno de sus más fieles colaboradores» fue Antonio Martínez de Meneses⁸⁴; con él, junto con otros autores, Moreto compuso 5 textos dramáticos. Las colaboraciones con otros ingenios resultan del todo esporádicas: entre ellas, hay que destacar las que tuvo con otro dramaturgo de renombre, Luis de Belmonte Bermúdez, también aficionado a la escritura dramática colaborada, con quien, junto con otros autores, escribió tres piezas.

Cabe señalar, entre otras cosas, que el *corpus* de las comedias colaboradas, aún siendo muy heterogéneo temáticamente, parte de tramas y argumentos conocidos. De hecho, a menudo se trata de refundiciones de piezas anteriores, o de comedias de carácter noticioso que relatan temas de actualidad, o de piezas inspiradas en personajes contemporáneos. Además, hay un significativo número de comedias burlescas que parodian una estructura dramática que el

⁸² Alviti, 2015, p. 93.

⁸³ «Es precisamente en el conjunto de los llamados «segundones», donde podemos localizar a los autores que se dedicaron con más ahínco a la escritura dramática colaborada»; véase Alviti, 2015, p. 93. Entre estos, encontramos nombres, como los de los tres autores que acabamos de mencionar, que se dedicaban casi exclusivamente a la escritura dramática mancomunada.

⁸⁴ Lobato, 2015, p. 335.

público ya conocía. Por otro lado, era también frecuente que los dramaturgos se inspiraran en la Biblia, en la epopeya castellana, en la materia homérica y en la mitología. También la historia y la pseudo-historia de países lejanos o exóticos proporcionaron los temas de algunas comedias. Son numerosos, además, los casos de piezas derivadas de narraciones hagiográficas o simplemente de carácter religioso⁸⁵. Las comedias colaboradas moretianas se ajustan, *grosso modo*, a las tipologías que acabamos de mencionar: en efecto, contamos con 8 comedias de tipo religioso (3 hagiográficas, 2 marianas, 2 bíblicas y 1 «de cautiverio») y 7 comedias de carácter histórico, siendo 5 de las 18 refundiciones de comedias anteriores. Destaca la presencia en el *corpus* de 4 comedias palatinas, ya que este subgénero, tal y como el de capa y espada está escasamente representado en el conjunto de las 146 piezas colaboradas: esta escasez no sorprende si se considera que dichos subgéneros, basados en una serie de clichés y de mecanismos narrativos recurrentes, se caracterizan por la distinta combinación de los mismos elementos en cada pieza⁸⁶.

Ya a la hora de concluir este trabajo, esperamos haber proporcionado un panorama exhaustivo de Moreto en su faceta de dramaturgo colaborador y haber puesto de relieve la envengardura de su contribución al desarrollo del fenómeno de las comedias escritas de consuno en el siglo XVII.

⁸⁵ En cualquier caso, el equipo de autores componía a partir de una serie de recursos dramáticos experimentados y de una materia narrativa ya elaborada: la redacción de las piezas en colaboración se realizaba, pues, a partir de unos conocimientos compartidos, lo que simplificaba mucho el trabajo en grupo. Es probable, por lo tanto, que la colaboración efectiva entre los autores estribase no en la ideación de la trama, sino en la distribución de los segmentos diegéticos en las tres jornadas. A la iniciativa de los dramaturgos le correspondería, en cambio, la articulación de la *fábula* en relación a los personajes, la disposición en escenas y la selección de la forma métrica en las secciones textuales que les tocaba; véase Alviti, 2006, pp. 17-19.

⁸⁶ Es lógico, por lo tanto, que estas tipologías de textos, que están relacionadas con una serie diegética susceptible de continuas modificaciones, con la improvisación y con la inspiración del comediógrafo más que con una trama preestablecida, no tenga una ejemplificación significativa en el corpus de comedias escritas de consuno; véase Alviti, 2006, pp. 17-19.

Bibliografía

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Universidad de Valladolid; Ayuntamiento de Olmedo, (Olmedo Clásico, 14), 2017, pp. 139-148.
- , «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*», en *Serenísima palabra*, eds. Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, (Biblioteca di *Rassegna Iberística*, 5), 2017, pp. 361-372.
- , «Prólogo» a Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, *El bruto de Babilonia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa.
- ALVITI, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. de Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006.
- , «Prólogo» a Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, *No hay reino como el de Dios*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa.
- , y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena, «Obras en colaboración», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2015, pp. 91-105.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y estenotipia de Rivadeneira, 1860.
- CARRASCO URGOITI, Soledad, «En torno a *La luna africana*, comedia de nueve ingenios», *Papeles de Son Armadans*, 1964, 96, pp. 255-298.
- CASSOL, Alessandro, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 165-184.
- CASTAÑEDA, James Agustín, *Agustín Moreto*, New York, Twayne Publishers, 1974.
- COENEN, Erik, «Prólogo» a Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer, *La Virgen de la Aurora*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa.
- CORTÉS, Narciso Alonso, «*La renegada de Valladolid*», en *Miscélanea Vallisoletana*, Valladolid, 1955, tomo II, pp. 167-178.

- DE CAPITANI, Stefano, «Prólogo» a Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, *El mejor par de los doce*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa, pp. 3-33.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Edición digital, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Las colaboraciones en la comedia *Oponerse a las estrellas*, compuesta por Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid & Olmedo Clásico, 2017, pp. 127-137.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, LUIS, «Prólogo» a *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, 1856 (Biblioteca de Autores Españoles, XXXIX), pp. IV-LII.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- , «Prólogo» a Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos, *Caer para levantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 5-29.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «La comedia barroca *La fuerza del natural* y su proteica difusión teatral y literaria», en *Más allá de las palabras. Difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, eds. Josefa Badía, Rosa Durán, David Guinart y José Martínez Rubio, Valencia, Universidad de Valencia, 2014a, pp. 111-121.
- , «Peasants in the Palace: Moreto and Cáncer's *La fuerza del natural* and the Mockery of Courtly Practices», *Bulletin of the Comediantes*, 2014b, 66, 1, pp. 75-95.
- , «Prólogo» a Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer, *La fuerza del natural*, en *Segunda parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Reichenberger, 2016, vol. V, pp. 465-485.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «David y los judíos: material dramático para Moreto y sus colaboradores», en *La Biblia en el teatro*, coord. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 607-613.
- , «La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera Parte* de Moreto», *eHumanista*, 2013, 23, pp. 143-160.
- , «Prólogo» a Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, *El hijo pródigo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa.

- GIL ENRÍQUEZ, Andrés, *No puede mentir el cielo*, ed. Renata Londero, Lucca / Viareggio, Mauro Baroni Editore, 2000.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «El rey Enrique el Enfermo en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 829-841.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «*La renegada de Valladolid*»: *rectificaciones bibliográficas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College, 1932.
- , «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, 1935, 3, pp. 295-316.
- , «The Sources of *La fuerza del natural*», *Modern Language Notes*, 1936, 51, 6, pp. 369-372.
- , «*La renegada de Valladolid*», *The Romanic Review*, 1937, 27, 2, pp. 122-134.
- LOBATO, María Luisa, «Prólogo» a Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, en *Comedias de Agustín Moreto, Primera Parte de Comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2009, vol. I, pp. 399-422.
- 138
- , «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 2010, 4, pp. 53-71.
- , «Las comedias bíblicas de Agustín Moreto (1618-1669) en el conjunto de su producción dramática» en *La Biblia en el teatro*, coords. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 599-605.
- , «Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2013, 8, pp. 97-113. [Revista electrónica: <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/MariaLuisaLobato.\(97-113\)n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/MariaLuisaLobato.(97-113)n8.pdf)>].
- , «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 2015, 92, 8-10, pp. 333-346.
- LUCA DE TENA, Blanca y MIAZZI CHIARI, Maria Paola, «Problemas de atribución en torno a la comedia *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*», *Boletín de la Real Academia Española*, 1979, 59, p. 109-117
- MATA INDURÁIN, Carlos, «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 827-846.

- MATAS CABALLERO, Juan, «La *officina poetica* de una comedia colaborada: *La mejor luna africana*», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo / Universidad de Valladolid (Olmedo Clásico, 14), 2017, pp. 29-41.
- MORLEY, S. Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the *Siglo de Oro*. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 1918, 7, 3, pp. 131-173.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Lope juega con los límites: Jorge Toledano, una comedia de cautivos», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 73-92.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Verona, 1976.
- , *La collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- RESTORI, Antonio, *Piezas de títulos de comedias. Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Problemas de autoría en comedias en colaboración: *La adúltera penitente*, de Matos Frago, Cáncer y Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa a.
- , «Prólogo» a Juan de Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, *La adúltera penitente*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa b.
- RUBIERA, Javier, «Moreto y la colaboración de ingenios. *Nuestra Señora del Pilar*», *eHumanista*, 2013, 23, pp. 2012-224.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 1988, 9, pp. 101-164.
- SÂMBRIAN, Oana, «El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca: *El prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 2012, 89, 1, pp. 31-42.
- , «Comedias “desdobladas”. Técnicas comerciales en *El príncipe prodigioso* de Juan de Matos y Agustín Moreto», *Bulletin of the Comediantes*, 2013, 64, 2, pp. 137-151.
- , «Problemas de autoridad y poder en el teatro aurisecular de argumento transilvano: *El capitán prodigioso* y *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*», en *Imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro* eds. Ignacio Arellano Ayuso y Jesús Menéndez Peláez, Nueva York, Idea, 2016, pp. 99-114.

SERRALTA, Frédéric, «*La renegada de Valladolid*». *Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1970.

———, «Otra adaptación dramática de *La renegada de Valladolid*», *Criticón*, 1988, 44, pp. 135-140.

TRAMBAIOLI, Marcella, «*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consuno», en *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 185-206.

———, «Lo pastoril en *La fingida Arcadia* de tres ingenios», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Como / Pavia, Ibis, 2011, pp. 161-174.

———, «Prólogo» a Agustín Moreto, *La fingida Arcadia, Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, coord. Guillermo Gómez SánchezFerrer, Kassel, Reichenberger, vol. VII, 2018, pp. 389-414.

ULLA LORENZO, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», *Criticón*, 2010, 108, pp. 79-98.

140 VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lope de Vega en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Copias antiguas de sus obras dramáticas», en *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, eds. Guillermo Serés Guillen y Germán Vega García-Luengos, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, pp. 283-310.

ZUGASTI, Miguel, «Prólogo» a Agustín Moreto, *Santa Rosa del Perú*, en *Comedias de Agustín Moreto, Segunda Parte de Comedias*, dir. María Luisa Lobato, coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Reichenberger, 2016, vol. V, pp. 249-278.



The background is a solid red color. Overlaid on this are several thick, dark blue, flowing lines that create a sense of movement and depth. One line starts from the top left, curves upwards and then downwards, forming a large loop. Another line starts from the bottom left, curves upwards and then downwards, forming a smaller loop. A third line starts from the bottom left, curves upwards and then downwards, forming a larger loop. The lines are smooth and elegant, suggesting a modern and sophisticated design.

Catálogo descriptivo

Ilda M. R. Pérez García

María Teresa Bravo Peláez

El negocio teatral en el Siglo de Oro. El teatro en la calle y su público

144

Durante el reinado de la Casa de Austria no faltaron las representaciones en diversos ámbitos. Las consecuencias de los problemas políticos afectaron a la actividad de las compañías teatrales y provocaron las quejas de sus directores para recibir lo que se les debía. Si el teatro no sufrió con más fuerza el embate de las dificultades económicas fue por una suma de circunstancias, entre las que el gusto del público y la aportación de las ganancias al mantenimiento de los hospitales resultaron ser algunas de las razones más importantes, pero no las únicas. A esto se sumó el porqué, el quién, el cómo, el dónde y el cuándo tuvieron lugar las fiestas teatrales.

Las respuestas a estas preguntas están estrechamente vinculadas con los responsables de que se pudiera seguir produciendo teatro. Durante este periodo no faltaron las ocasiones de celebración y se multiplicaron las instituciones interesadas en las representaciones dramáticas, en muy diversos órdenes sociales. Entre los principales estuvieron las corporaciones locales deseosas de crear una imagen de su comunidad, los gremios laborales para celebrar las fiestas de patronos y los ayuntamientos que querían dar lucimiento a sus festejos, en especial, llegado el periodo de la Pascua y su Octava. También los templos necesitaban marcar a través de fiestas teatrales las visitas de autoridades religiosas, entronizaciones de imágenes y otros hechos festivos. Además, promovieron y costearon fiestas algunos nobles que deseaban mostrar su poder a través de la organización de este tipo de eventos y, desde luego, la propia Casa Real, tanto en representaciones particulares como en grandes celebraciones vinculadas al calendario de matrimonios, nacimientos de príncipes, cumpleaños, visitas de embajadores y recepción de títulos extranjeros.

El teatro se constituyó en el más popular de los divertimentos en estratos sociales y en circunstancias muy variadas, que cubrían una amplia geografía física y humana, ya que los centros teatrales fueron muy variados en la península y aun en los territorios europeos y virreinos americanos.



Carro de comediantes. En: Pinelli, Bartolomeo.

Le azione piu celebrate del famoso cavaliere errante

Don Chisciotte della Mancia. Roma: R.Gentilucci & C°, 1835.

Agua fuerte; 38 x 50 cm

Biblioteca Histórica Municipal, Cer 1586.

Ayuntamiento de Madrid.

—
 Anónimo. *Retrato de Juan Rana*.
 Siglo XVIII.
 Óleo sobre lienzo; 112 x 77 cm
 Archivo Fotográfico.
 Real Academia Española.
 © Pablo Linés.
 Reproducido en página 30.



Relación verdadera del origen, y principio de la imagen de nuestra Señora de la Nouena, que esta en la Parroquia de san Sebastian desta villa de Madrid, compuesta por vn deuoto suyo. En Madrid: por Bernardino de Guzman, 1624.
 4 p.; Fol.

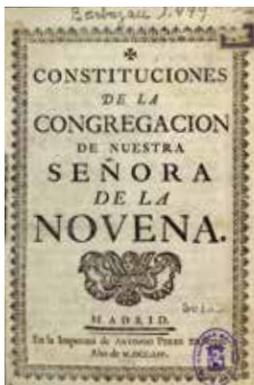
Biblioteca Histórica Municipal, MB 1885.
 Ayuntamiento de Madrid.



Joaquín Muñoz Morillejo. *Iglesia de San Sebastián y su cementerio*, 1916.
 Óleo sobre cartón; 41 x 28 cm
 Museo de Historia de Madrid, IN. 4147.
 Ayuntamiento de Madrid.

146

—
 Matías de Irala Yuso. *Verdadero Retrato de Nuestra señora de la Nobena que se venera en su Capilla de los Representantes en la Parroquia de San Sebastián de Madrid*. Madrid, 1721.
 Papel. Plancha de 42,6 x 38,8 cm sobre hoja de 42,2 x 36 cm
 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, AHPM DG 35.
 Comunidad de Madrid.
 Reproducido en página 28.



Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena.

Madrid: en la Imprenta de Antonio Perez de Soto, 1754.
 94, 7 p.; 4°.

Biblioteca Histórica Municipal, MB 1319.
 Ayuntamiento de Madrid.

—
 Bando (1766-10-31). *Manda el Rey Nuestro Señor y en su Real Nombre los alcaldes de su Casa, y Corte, que se observen por el Público las siguientes Reglas en la concurrencia á los Theatros*. Dado en Madrid a treinta y uno de octubre de 1766.
 1 h.; 40 x 28 cm
 Biblioteca Histórica Municipal, MB 665.
 Ayuntamiento de Madrid.

—
 Iglesia Católica. Papa (1623-1644: Urbano VIII). *Indulgencia plenaria del Papa Urbano VIII a quienes visiten la capilla de la Virgen de la Novena*. Roma, 1637.
 1 h.; 15,4 x 42,4 cm
 Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (depositada en el Museo Nacional del Teatro, Almagro).



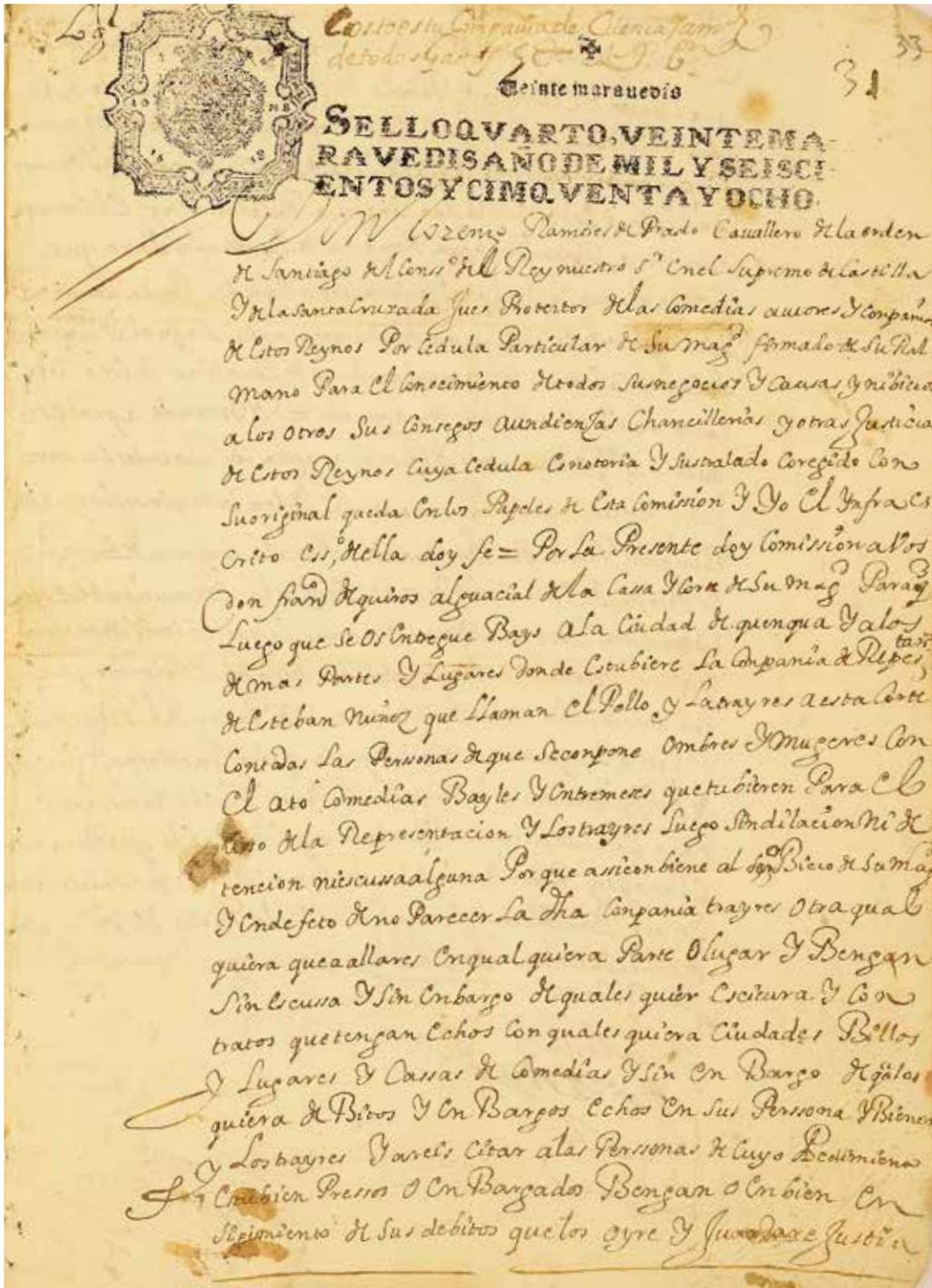
Manifiesto que los Oficiales de la Junta Particular de la Enfermería de la Congregación de nuestra Señora de la Novena (que se venera en su capilla, propia de los Representantes de España, sita en la Iglesia Parroquial de San Sebastian de esta Corte) y el Tesorero Claudio del Campo, hacen a la Junta General, y a todos los Autores, y demás Compañeros, así presentes como ausentes, desde 31 de Marzo de 1771 hasta 31 de Marzo de este año de 1772. Cuya cuenta de Cargo, y Data se hallan por menor en los libros de Cuenta, a que nos remitimos.
 2 h.; 29,5 x 21 cm
 Biblioteca Histórica Municipal, Pl 6-4.
 Ayuntamiento de Madrid.



Teatro. Para el miércoles 19 de agosto de 1818. La compañía de actores dramáticos de esta M.L.N. y H. Ciudad... Se dará principio con una nueva Sinfonía, después de la cual se abrirá la escena con la divertida y acreditada comedia en tres actos, del célebre D. Agustín Moreto, cuyo título es LO QUE PUEDE LA APREHENSION Y VIOLENCIA DEL OIDO. En la que egecutará la parte de primera Dama la Sra. María Lopez...Finalizada se baylará por la Sra. Encarnación Gil y el Sr. Tomás Barrasa un primoroso Padedú denominado PIAMONTES. Concluido éste se cantará una Tonadilla nueva á duo por la Sra. López y el Sr. Carbajo. Dando fin al todo de la función con el chistoso Saynete titulado El NO...
 Firmado: M.L.
 Al final: a las siete y media. A 3 rs. Vn.
 1 h.; 20 cm
 Biblioteca Histórica Municipal,
 FM Eph 19.
 Ayuntamiento de Madrid.



Departamento Bajo, 1º Distrito Barrio de la Cruz.
En: Planos de Madrid.
 Manuscrito, ca. 1835.
 23 h. de planos, dibujados a pluma, acuarela en colores; 34 cm
 Biblioteca Histórica Municipal, M 4.
 Ayuntamiento de Madrid.



148



Teatro del Príncipe. En: Madrid dividido en ocho cuarteles, con otros tantos barrios cada uno: explicación de ellos, y sus recintos ... Calles, y Plazuelas que comprehenden, como lo demuestra la lámina de cada uno, Señores Alcaldes de Casa, y Corte de S.M. encargados de ellos, y los de Barrio, para este año de 1775, según la nueva planta [por] Juan Francisco González. Madrid: se hallará en la Librería de Fermín Nicasio..., 1775. 22 p., 64 h. de plan.; 4º.

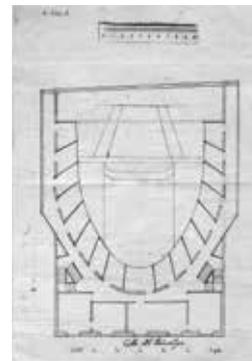
En la h. de plan. 64: "Cada Barrio y sus Compañeros los delineó y grabó al agua fuerte D. Antº Espinosa. Año 1769". Huella de la plancha: 107 x 160 mm Biblioteca Histórica Municipal, M 357. Ayuntamiento de Madrid.



Plaza Mayor. En: Fausto Martínez de la Torre y Jose Asensio. Plano de la villa y corte de Madrid, en sesenta y quatro láminas, que demuestran otros tantos barrios en que está dividida, con los nombres de todas sus plazuelas y calles, números de las manzanas, y casas que comprehende cada uno, con otras curiosidades útiles á los naturales y forasteros. Madrid: en la Imprenta de Joseph Doblado, 1800. Nueva edición corregida y aumentada con un índice alfabético de los nombres de todas las Plazuelas y Calles, Parroquias ... y por último con un Mapa del Plano General de Madrid. En el prólogo de los editores se hace mención a la deuda que el "pueblo de Madrid" tiene a la obra de Juan Francisco González, de la que ésta es ampliación.

115 p., 64 h. de planos, 1 h. de plan. Plegada; 15 cm. Estampas calcográficas que representan los barrios de Madrid y reproducen, a tamaño menor y sin inscripción, las de A. Espinosa de los Monteros para la ed. de 1775 de Juan Francisco González, Madrid dividido en ocho cuarteles. Biblioteca Histórica Municipal, M 1184. Ayuntamiento de Madrid.

Teatro de los Caños. En: Juan Francisco González. Madrid dividido en ocho cuarteles, con otros tantos barrios cada uno: explicación de ellos y sus recintos ... Calles y Plazuelas que comprehenden, y Señores Alcaldes de la Casa, y Corte ... este año de 1770, según la nueva planta. Manuscrito. Madrid: En la Oficina de Miguel Escribano: se hallará en la Librería de Joseph Batanero ..., 1770. En el prólogo, el autor hace constar que esta obra es ampliación de su Plan general de Madrid, de 1766. 14, 62 p., 2 h., 16 p.; 8º. Biblioteca Histórica Municipal, MB 1621. Ayuntamiento de Madrid.



Plano antiguo del Coliseo del Príncipe. Sin fecha. Archivo de Villa, 3-134-9. Ayuntamiento de Madrid.

Tablado para el Corpus, 1665. Archivo de Villa, 2-198-10. Ayuntamiento de Madrid. Reproducido en página 38.

—
José María Avrial y Flores. *Iglesia y convento de San Felipe el Real con sus gradas*, 1860 -1864.
Litografía de J. Donon; 26 x 37 cm
Museo de Historia de Madrid, IN. 2404.
Ayuntamiento de Madrid.

—
Esteban Boix. *Vista de la iglesia del Buen Suceso*, ca. 1790.
Butil; 13,3 x 19 cm
Museo de Historia de Madrid, IN. 1901.
Ayuntamiento de Madrid.

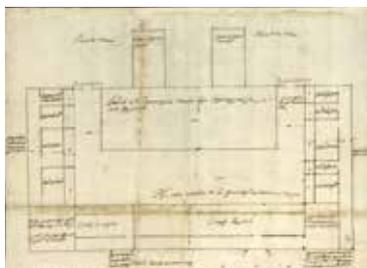
—
Reparos hechos en el Coliseo de la Cruz y del Príncipe. Techumbre para el corral del Príncipe, 1714.
Archivo de Villa, 3-134-24.
Ayuntamiento de Madrid.

150

—
Tarasca para procesión del Corpus, 1685.
Papel verjurado. Pluma y aguada.
Dibujo 1: 38 x 42 cm
Dibujo 2: 11 x 15 cm
Archivo de Villa, ASA 2-199-4.
Ayuntamiento de Madrid.
Reproducido en páginas 43-44.

—
Pedro Calderón de la Barca. *A María el corazón: auto ystorial alegórico*.
Manuscrito autógrafo, ca. 1665-1670.
1, 23 h.; Folio.
Copia en limpio hecha entre 1665 y 1670 por el mismo Calderón de un texto anterior.
Este auto incluye varias tachaduras y enmiendas autógrafas de Calderón.
Biblioteca Histórica Municipal, I 2.
Ayuntamiento de Madrid.
Reproducido en página 46.

—
Gastos y disposiciones para la función del Corpus. Atajo calles para la procesión, 1640.
Archivo de Villa, ASA 2-196-46.
Ayuntamiento de Madrid.



—
Tablado para el Corpus. Madrid, 1636.
Archivo de Villa, ASA 2-196-42.
Ayuntamiento de Madrid.



Tarasca para la procesión del Corpus. Madrid, ca. 1700.

Tinta. Colores al temple; 51 x 37 cm

Archivo de Villa, ASA 2-200-10.

Ayuntamiento de Madrid.

La Casa de Austria y la fiesta dramática

La fiesta teatral en el palacio del Buen Retiro y en los sitios de recreación del rey fue uno de los grandes momentos de proyección de imagen pública de la Casa de los Austria en el siglo XVII. Concebida como un espectáculo total, participaron en su preparación pintores, escenógrafos, arquitectos y otros oficios, bajo la supervisión de personajes de la corte. El teatro resultó un instrumento muy útil para el medro personal de todos los implicados en él como espectáculo. Representantes de la nobleza, como Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche, deben a su responsabilidad en las fiestas de la corte buena parte de su carrera en la misma, en este caso bajo el reinado de Felipe IV, pues ocupó el cargo de alcaide del Buen Retiro y superintendente de los festejos reales.

153

Las comedias se presentaban en escena acompañadas de otras obras dramáticas más breves, que conformaban la fiesta en su conjunto. Precedidas de loas y acompañadas en sus cambios de 'jornada' y en los finales por entremeses, jácaras, bailes dramatizados y mojigangas, la fiesta alternaba lo serio con lo jocoso en un juego de variatio que tuvo mucho éxito en su tiempo.

Solo en muy raras ocasiones los festejos fueron permeables a las difíciles circunstancias del tiempo en que se vieron, pero en la mayoría de los casos constituyeron momentos de evasión y de placer para sus espectadores y, a veces, de dificultad para cobrar por parte de las compañías llamadas desde palacio. A este fin lúdico se sumaba, en muchos casos, el propagandístico por parte de quienes los promovieron como la proyección de un poder que se aminoraba con los cambios de reinado.

Dramaturgos, comediantes, músicos y bailarines contribuyeron a hacer de estas creaciones obras que perduraron en el tiempo e instauraron géneros como el de la zarzuela, llamados a tener larga trayectoria. A los argumentos caballerescos e históricos, se sumaron en las grandes fiestas las fábulas mitológicas dramatizadas, destinadas a la pedagogía de reyes y aún más a la exhibición de la imagen y los valores del buen gobernante.



Juan Francisco Dávila. *Relacion de los festiuos aplausos con que celebrò esta Corte Catolica las alegres nuevas del feliz Desposorio del Rey ... Felipe Quarto ... y el cumplimiento de años de la Reyna....* En Madrid: Por Domingo Garcia y Morràs, ca.1649 4 h.; Fol.
Biblioteca Histórica Municipal, FM 6154.
Ayuntamiento de Madrid.
Reproducido en página 65.

Relación de la famosa máscara que hizieron los Alguaziles de la Casa y Corte de su Magestad, al nacimie[n]to del Principe de España nuestro señor Baltasar Carlos Domingo: Con una loa al nacimiento del Principe de España. S. l.: impresso por Bernardino de Guzma[n], 1629.

154

4 p.; Fol.
Biblioteca Histórica Municipal, MB 1855.
Ayuntamiento de Madrid.

Andrés Sánchez de Espejo. *Relacion aiustada en lo possible, a la verdad, y repartida en dos discursos: el primero, de la entrada en estos Reynos de Madama Maria de Borbon, Princesa de Cariñan. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del buen Retiro, a la eleccion del Rey de Romanos.* En Madrid: por Maria de Quiñones, 1637. 2, 25, 1 h.; 4º.
Biblioteca Histórica Municipal, M 757.
Ayuntamiento de Madrid.



—
Sumtuosa Entrada dela Reina ... Doña Mariana de Neoburgo y Babiera ... en el día Veinte y dos del mes de Mayo de 1690. **En:** Jerónimo de Quintana. A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid : Historia de su antigüedad, Nobleza, y Grandeza. Adiccionada y continuada, en quanto se ha podido hasta el tiempo presente por Joseph Antonio Alvarez Baena Pasqual de Ribera. Manuscrito, 1778. Grabado calcográfico. Biblioteca Histórica Municipal, I 268. Ayuntamiento de Madrid.

—

Escenografía. **En:** Pedro Calderón de la Barca. Fiesta de la comedia que mandó ejecutar, en el Real Palacio de Valencia, el Excelentísimo Señor Don Luis de Moscoso Ossorio, Hurtado de Mendoza, Sandoval, y Roxas; Conde de Altamira, ... Virrey y Capitán General del Reyno de Valencia. Manuscrito, ca. 1690.

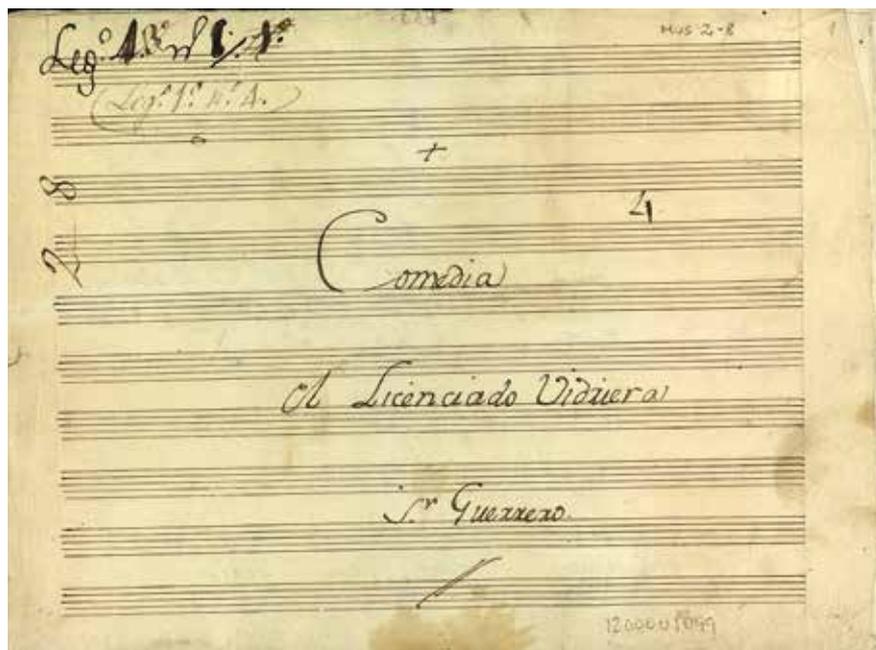
158 h.; 36 x 26 cm

Biblioteca Nacional de España, Ms 14614.



Agustín Moreto. *Comedia famosa, El licenciado Vidriera*. En Salamanca: en la Imprenta de la Santa Cruz, calle de la Rua, ca. 1725-1800. 32 p., 2 h.; 4º. Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-122-8. Ayuntamiento de Madrid.

157



Antonio Guerrero. *Comedia El licenciado Vidriera*. Música notada. Texto de Agustín Moreto, ca. 1730. 1 parte de apuntar (2 h.) + 5 partes; 11 x 30; 22 x 30 cm. Plantilla: Coro (S,S,S,T), ac Partes: Violín 1º (1 f.); Violín 2º (1 f.); Trompa 1ª (1 f.); Trompa 2ª (1 f.); Bajo (1 f.). Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Mus 2-8. Ayuntamiento de Madrid.

—

Agustín Moreto. *Comedia famosa Rey valiente y justiciero y ricohombre de Alcalá*. Madrid: Gregorio Rodríguez, 1657.

P. 325-363; 20 cm

Desglosada de la «Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España».

Biblioteca Histórica Municipal, FMR 75.

Ayuntamiento de Madrid.

—

Agustín Moreto. *Comedia famosa, Hasta el fin nadie es dichoso*. En Burgos: en la Imprenta de la Santa Iglesia..., entre 1740 y 1765.

47 p., 2 h.; 4º.

Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.

Biblioteca Histórica Municipal,

Tea 1-117-17.

Ayuntamiento de Madrid.

—

El rico hombre de Alcalá. Música notada. Texto de Agustín Moreto, ca. 1790.

1 parte de apuntar (1 h.) + 4 partes; 22 x 30 cm

Plantilla: S (2), ac.

Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.

158 Biblioteca Histórica Municipal, Mus 9-8.

Ayuntamiento de Madrid.

—

Manuel Ferreira. *Comedia Hasta el fin nadie es dichoso*. Música notada. Texto de Agustín Moreto, ca. 1755.

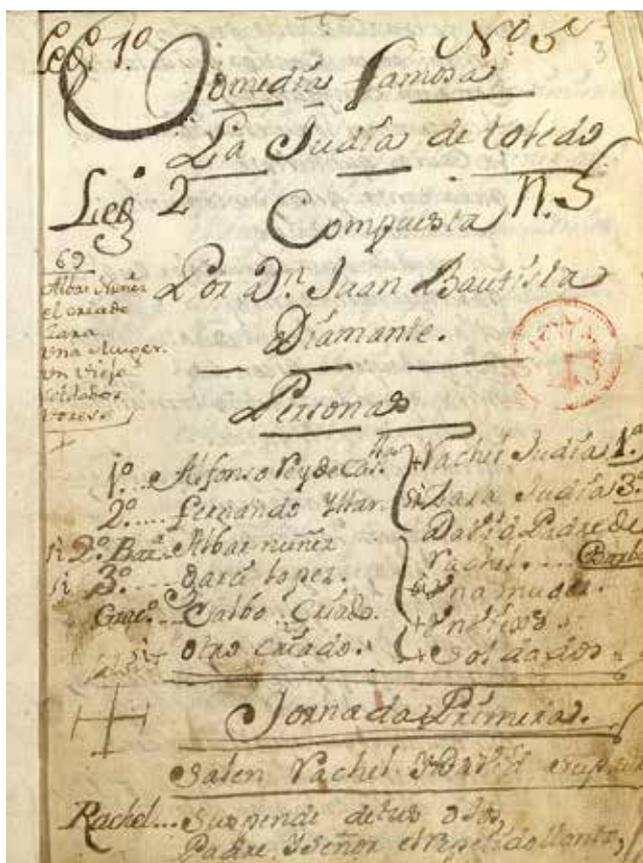
1 parte de apuntar (2 h.) + 8 partes; 22 x 29 cm

Plantilla: S1, S2, ac.

Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.

Biblioteca Histórica Municipal, Mus 2-4.

Ayuntamiento de Madrid.

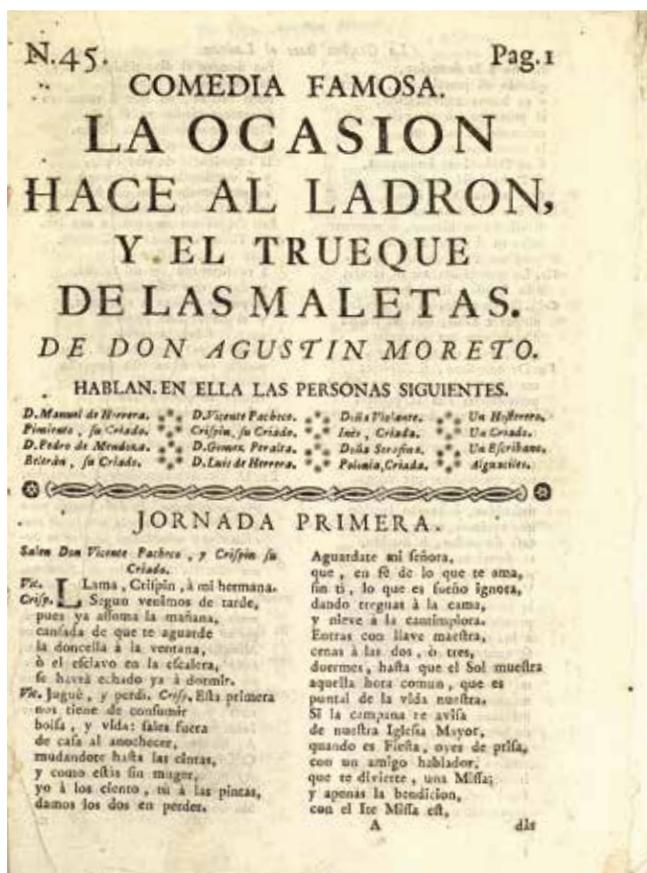


Antonio Mira de Amescua. *La Judia de Toledo: comedia famosa compuesta por Dn. Juan Bautista Diamante*. Manuscrito, 1750. 2 h., 23 h.; 24-48 h., 2 h.; 2 h., 49-72 h., 3 h.; 20,5 x 15 cm. Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-120-3. Ayuntamiento de Madrid.

159



Manuel Ferreira. *Música de la comedia la judia de Toledo*. Música notada. Texto de Antonio Mira de Amescua, ca. 1765. 1 parte de apuntar (3 h.) + 5 partes; 22 x 30 cm. Plantilla: S, Coro (S(3), T), ac. Partes: V[iolín]n 1º (2 copias (2 h., 2 h.); V[iolín]n 2º (2 copias (2 h., 2 h.); Acompañamiento (2 h.). Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Mus 28-6. Ayuntamiento de Madrid.



160

—

Agustín Moreto. *Comedia famosa, La ocasión hace al ladrón, y trueque de las maletas*. En Valencia: en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga..., 1763. 32 p.; 4º.

La autoría de Moreto es dudosa. Se atribuye también a Matos Fragoso (URZAIZ. Catálogo, t.II, p.471). Según Barrera es refundición de «La villana de Vallecas» de Tirso. Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, FMR 72. Ayuntamiento de Madrid.



—

Blas de Laserna. *Tonadilla a solo La ocasión hace al ladrón*. Música notada, entre 1787 y 1803. 1 parte de apuntar (14 h.) + 7 partes; 22 x 30 cm Plantilla: S, ac. Partes: Violín 1º (4 h.); Violín 2º (4 h.); Oboe 1º (3 h.); Oboe 2º (3 h.); Trompa 1ª (2 h.); Trompa 2ª (2 h.); Bajo (4 h.). Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Mus 81-7. Ayuntamiento de Madrid.



— Agustín Moreto. *Comedia famosa, El desdén con el desdén*. En Valencia: en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga..., 1761. 1 h, 32 p., 1 h.; 4º. Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-105-18.

— Ayuntamiento de Madrid.



— Manuel Ferreira. *Comedia El desdén*. Música notada. Texto de Agustín Moreto, 2ª mitad siglo XVIII. 1 parte de apuntar (6 h.) + 5 partes; 22 x 30 cm. Plantilla: Coro (SSST), ac. Partes: Violín 1º (2 partes (1 h., 1 h.)); Violín 2º (2 partes (1 h., 1 h.)); Bajo (1 h.). Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Mus 3-2. Ayuntamiento de Madrid.

—
La gloria de Niquea. **En:** Obras de D. Juan de Tassis, conde de Villamediana ...recogidas por el licenciado Dionisio Hipolito de los Valles. En Madrid: por Diego Diaz de la Carrera: a costa de Diego Martinez de Hartacho, 1634. 16, 432 p.; 4º.
Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.
Biblioteca Histórica Municipal, I 224.
Ayuntamiento de Madrid.
Reproducido en página 56.

—
Libro de tonos humanos. Música notada. Manuscrito copiado por varios amanuenses firmado por el copista principal Diego Pizarro Capón, [1655-1656]. 262 h., Fol.
162 Biblioteca Nacional de España, M 1262

—
Buen Retiro. **En:** Juan Álvarez de Colmenar. Annales d'Espagne et de Portugal : contenant tout ce qui s'est passé de plus important dans ces deux Royaumes & dans les autres Parties de l'Europe de même que dans les Indes Orientales & Occidentales depuis l'établissement de ces deux Monarchies jusqu'à présent : avec la Description de tout ce qu'il y a de plus remarquable en Espagne & en Portugal, leur Etat present, leurs Interets, la forme du Gouvernement, l'étendue de leur Commerce, &c. Le tout enrichi de Cartes Geographiques & de très belles Figures en Taille-douce ; Tome second.-- A Amsterdam : Chez François l'Honoré & fils, 1741. 4, 288 p., [45] h. de lám.; Fol.
Biblioteca Histórica Municipal, I 257 (ilustraciones y grabados coloreados) y MB 1824.
Ayuntamiento de Madrid.
Reproducido en página 84.

Las nuevas fórmulas de escritura colaborativa y reescritura: el Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro

La construcción de un texto entre varios autores no es un fenómeno solo actual ni únicamente vinculado a las redes sociales en nuestro mundo virtual. Ya en el Siglo de Oro español, varios dramaturgos se reunían para bosquejar y escribir una obra teatral destinada a un público amplio, que podía disfrutar de ella en los corrales de comedias distribuidos por toda la península y, desde luego, en Madrid.

Se presenta de forma visual esta ‘escritura entre amigos’, enmarcada en las coordenadas teatrales de su tiempo. A través de imágenes, puede reflexionarse sobre cuáles fueron las razones que pudieron motivar este trabajo mancomunado, el modo en el que una comedia podía tener desde dos a nueve autores, el interés de los dramaturgos por esta nueva técnica, la elección de los temas y la morfología de su trabajo, la venta de las comedias a las compañías teatrales y el éxito de público en el Barroco español y en la imprenta de los siglos XVII y XVIII.

163

Esta tarea colaborativa entre escritores se inicia en 1622, alcanza gran éxito a partir de 1630 y termina a comienzos del siglo XVIII, aunque desde luego su transmisión impresa durará con éxito importante toda esa centuria. En ese marco temporal puede hablarse de un centenar de comedias escritas con esta tipología, de las que 17 se conservan manuscritas. Se descubren así razones de cercanía y amistad que llevaron a determinadas colaboraciones más frecuentes que otras, por ejemplo, la de Calderón con Montalbán, Coello y Rojas Zorrilla o la de Moreto con Matos Fragoso, Cáncer y Martínez de Meneses.

El teatro del Siglo de Oro español, verdadero espectáculo de masas en su momento, tiene para las diez mil comedias aproximadas que se compusieron, otros nombres que se suman a la estela de la primera división citada, como son: Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla y Moreto.

Solo desde hace algunos años se ha comenzado a estudiar este fenómeno, por lo que darlo a conocer a la sociedad en general tiene un especial interés y conecta bien con otros modos de escritura participativa que han existido en momentos posteriores y parecen una de las marcas de la contemporaneidad.

A partir de ese eje axial es posible presentar una nueva visión del teatro español del Siglo de Oro, poblado por más artistas de los que han formado parte del canon habitual, y tejido de acuerdos y colaboraciones concretas entre ellos, lo cual contribuye a dibujar un mapa novedoso de la España teatral barroca.



—
Luis de Belmonte Bermúdez, Manuel Antonio de Vargas y otro autor desconocido. *A un tiempo rey y vasallo: comedia en tres jornadas* de. Manuscrito, ca. 1642. 55 h.; 22 x 16 cm
Biblioteca Nacional de España, Res 113.

—
Antonio Zamora. *Con música y por amor: comedia en dos jornadas*. Manuscrito, s. XVII-SXVIII. II, 45 h.; 23 x 17 cm
Biblioteca Nacional de España, Mss. 15534.

—
Juan de la Hoz y José de Cañizares. *La viva imagen de Cristo, Santo Niño de la Guardia: comedia en tres jornadas*. Manuscrito, s. XVII-XVIII. I, 60 h.; 22 x 16 cm
Biblioteca Nacional de España, Mss. 15418.

—
Juan de Matos Fragoso, Antonio Martínez de Meneses y Agustín Moreto. *Oponerse a las estrellas: comedia famosa*. Manuscrito, s. XVII. 70 h.; 23 x 17 cm
Biblioteca Nacional de España, Mss. 16030.

—
Pedro Lanini y Juan de la Hoz Mota. *El deseado Príncipe de Asturias y los jueces de Castilla: comedia en tres jornadas*. Manuscrito, 1708. I, 54 h.; 23 x 17 cm
Biblioteca Nacional de España, Ms. 14775.

—
Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca. *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna: comedia en tres actos*. Manuscrito, ca. 1634. IV, 60 h.; 22 x 16 cm
Biblioteca Nacional de España, Mss. 14778.



—
Antonio Mira de Amescua. *El mártir de Madrid: comedia en tres jornadas*. Manuscrito, ca. 1619. 66 h.; 21 x 15 cm
Biblioteca Nacional de España, Res. 107.

—
Luis de Belmonte Bermúdez, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca. *El mejor amigo el muerto: comedia en tres jornadas*. Manuscrito, s. XVII. 67 h.; 22 x 16 cm
Biblioteca Nacional de España, Res. 86.

—
Luis Belmonte, Francisco de Rojas y Pedro Calderón de la Barca. *Comedia famosa, El mejor amigo el muerto*. En Valencia : en la imprenta de Joseph y Thomás de Orga, 1777. 28 p. ; 4°.
Biblioteca Histórica Municipal, C 18772. Ayuntamiento de Madrid.



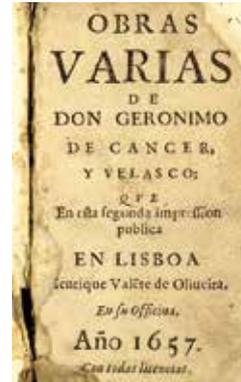
Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez.
El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia. Manuscrito, ca. 1672.
55 h.; 22 x 15 cm
Según Paz, autógrafa. Firmas de Juan de Matos Fragoso (h. 18v) y de Diamante (h. 32).
Biblioteca Nacional de España, Res. 129.

Luis de Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Alonso Alfaro, Agustín Moreto, Antonio Martínez, Antonio Sigler de la Huerta, Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete. *La[mejor] luna africana: comedia en tres jornadas*. Manuscrito, 1680.
II, 68 h.; 23 x 17 cm
Biblioteca Nacional de España, Mss. 15540.

Comedia famosa La mejor luna africana, de tres ingenios. En Valencia : en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio del Señor Patriarca..., 1764.
2 h., 36 p. ; 4º.

Obra colaboración de nueve autores: Luis de Belmonte, Luis y Juan Vélez de Guevara, Alonso Alfaro, Agustín Moreto, Antonio Martínez de Meneses, Antonio Sigler de Huerta, Jerónimo Cáncer y Pedro Rosete Niño (Mª Soledad Carrasco Urgoiti «En torno a la luna africana, comedia de nueve ingenios» en Papeles de Son Armadans, 96,p. 255-298).
Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.
Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-47-3.
Ayuntamiento de Madrid.

Bejamen. **En:** Jerónimo Cáncer y Velasco. *Obras varias poeticas*. En Madrid: en la oficina de Manuel Martín y à su costa: se hallará para su venta en la Lonja de Terroba... y en la librería de Manuel Guerrero...,1761.
12, 255 p.; 4º.
Incluye (p. 233-255): *La muerte de Baldovinos: comedia burlesca*.
En preliminares: aprobación de Pedro Calderón de la Barca firmada en Madrid el 20 de noviembre de 1650.
Biblioteca Histórica Municipal, R 396.
Ayuntamiento de Madrid.
Reproducido en página 86.



Obras varias de Don Jeronimo de Cancer y Velasco ...-- Segunda impression ... En Lisboa : Henrique Vale[n]te de Oliueira, en su officina, 1657.
12, 251 p.; 12º.
Biblioteca Histórica Municipal, R 882.
Ayuntamiento de Madrid.



Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara. *Comedia famosa, El catalán Serrallonga y vandos de Barcelona*. En Madrid: en la Imprenta de Antonio Sanz..., 1750. 36 p.; 4º.

“La primera jornada de D. Antonio Coello, la segunda de D. Francisco de roxas y la tercera de Luis Vélez de Guevara”.

Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-97-6. Ayuntamiento de Madrid.



Antonio Martínez, Pedro Rosete Niño, y Jerónimo Cáncer. *Comedia famosa El Arca de Noé*. En Valencia: en la Imprenta de Joseph, y Tomas de Orga ...,1771. 32 p.; 4º.

Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-80-3. Ayuntamiento de Madrid.

Juan Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. *Comedia, El bruto de Babilonia*. Madrid : Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de Concepción Gerónima ..., 1792. 32 p. ; 4º. Biblioteca Histórica Municipal, FMR 29. Ayuntamiento de Madrid.

Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Rojas Zorrilla. *La gran comedia, El monstruo de la fortuna, la lavandera de Napoles, Felipa Catanea* de tres ingenios. S.l. : s.n., s.XVIII. 32 p.; 4º.

Biblioteca Histórica Municipal, MR 577. Ayuntamiento de Madrid.



Luis Velez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas. *Comedia famosa, Tambien la afrenta es veneno*. En Madrid: en la imprenta de Antonio Sanz..., 1754. 36 p.; 4º.

“La primera jornada de D. Antonio Coello, la segunda de D. Francisco de roxas y la tercera de Luis Vélez de Guevara”. Biblioteca Histórica Municipal, FMR 90. Ayuntamiento de Madrid.

- Jerónimo de Cancer, Agustín Moreto y Juan Matos Fragoso. *Comedia famosa La adúltera penitente*, de tres Ingenios. En Madrid : en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz, 1738.
 16 h.; 4º.
 Biblioteca Histórica Municipal, MR 575.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Juan de Matos Fragoso, Jerónimo Cancer y Agustín Moreto. *Comedia famosa Caer para levantar*. En Madrid : en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz, 1756.
 32 p.; 23 cm
 Biblioteca Histórica Municipal, FMR 12 y FMR 64.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Luis Velez de Guevara, Francisco Rojas y Antonio Mira de Amescú. *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz, calle de la Paz, entre 1728-1770.
 P.181-196. 4º.
 "La jornada primera de Luis Velez de Guevara, la segunda de Don Francisco Roxas y la tercera del Doctor Miradeamesqua".
 Biblioteca Histórica Municipal, FMR 11.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Joseph Cañizares. *Comedia famosa, El rey D. Enrique el Tercero, llamado el enfermo*. En Salamanca: en la Imprenta de la Santa Cruz..., entre 1725-1785.
 32 p., 1 h.; 4º.
 Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.
 Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-142-14.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Francisco de Rojas. *Comedia famosa, La mas hidalga hermosura* de tres ingenios. S.l.: s.n., s. XVIII?.
 1 h., 32 p.; 21 cm
 Biblioteca Histórica Municipal, FMR 14.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Juan Matos Fragosos. *Comedia famosa, La muger contra el consejo de tres ingenios*. En Valencia: en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga...,1762.
 34 p., 2h. en blanco; 4º.
 Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.
 Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-126-6.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Juan Matos Fragoso, Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda de la Cueva y Guerra. *Comedia famosa, Sólo el piadoso es mi hijo*. Madrid : en la imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz, 1747.
 36 p.; 21 cm
 Biblioteca Histórica Municipal, FMR 12.
 Ayuntamiento de Madrid.
- Luis de Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses. *Comedia famosa El Príncipe perseguido* de tres ingenios. S.l.: s.n., anterior a 1814.
 1 h., 28 p., 1 h.; 4º
 Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.
 Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-55-5.

Un ejemplo representativo: Agustín Moreto en su cuarto centenario (1618-2018)

El Cuarto Centenario del nacimiento del madrileño Agustín Moreto (1618-1669) celebra a uno de los dramaturgos principales del Barroco, si se amplía la conocida tríada de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Entre su producción, que ronda las 60 comedias y 35 piezas breves, destacan títulos como *El lindo don Diego*, *El desdén, con el desdén*, *No puede ser el guardar una mujer*, *De fuera vendrá* y *El poder de la amistad*, del que se conserva el autógrafo.

168

Además de su producción en solitario, dos de sus técnicas de escritura le hacen representante de una nueva manera de hacer comedias: la colaboración con otros dramaturgos para idear y construir las obras teatrales, así como la reescritura de nuevas obras a partir de antiguas. Ambas técnicas, además del éxito de su escritura dramática en solitario, hacen de Moreto el autor dramático español más representativo del tercer cuarto del siglo XVII. Una vez impulsada su entrada en el mundo teatral en parte por Calderón de la Barca, colaboró con él en la creación de *La fingida Arcadia*.

El nuevo arte de hacer comedias se enmarca en su tiempo y conviene insertarlo en su devenir histórico, de modo que puede verse con una mirada nueva y complementaria la construcción de la obra teatral en su época de máximo esplendor. No solo los grandes autores crearon comedias escritas de forma independiente, las cuales han sido la forma habitual de conocer el teatro del Siglo de Oro, sino que también existieron estas obras escritas 'a varias manos', con una técnica que implica la socialización del acto de la escritura y que fue muy celebrada en su tiempo. Entre las comedias de este Moreto escritor que colabora con otros dramaturgos, y a menudo realiza la revisión total del texto, pueden destacarse por la conservación de sus autógrafos: *El príncipe perseguido*, *Oponerse a las estrellas* y *La renegada de Valladolid*.

Junto a Calderón de la Barca, otros escritores intervinieron en este gran juego del teatro áureo, con producciones desiguales, pero hasta en el mismo Lope las hubo. Nombres conocidos, como los de Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y, junto a ellos participando en una misma producción, Coello, Belmonte Bermúdez, Zabaleta, Huerta, Rosete, Zabaleta, Solís, Diamante, Villaviciosa, Diego y José de Figueroa, Avellaneda, Hurtado de Mendoza, Lanini, Villegas, Gil Enríquez, Godínez, Solís, Diamante, Cubillo de Aragón y Monteser, entre otros. Una constelación de dramaturgos que, como en todo buen juego, trabajaron unidos para satisfacer a un público exigente que reclamaba teatro como principal modo de evasión.



*Retrato del poeta cómico Dn. Agustín Moreto,
atribuido a Juan de Pareja, h. 1648-1653.
Óleo sobre lienzo.
Museo Lázaro Galdiano.*



Jesús Evaristo Casariego. *Calle del Arenal (San Ginés)*, 1869.
Fotografía coloreada de una estampa; 50 x 60 cm
Museo de Historia de Madrid, IN. 18353.
Ayuntamiento de Madrid.
En esta iglesia se conserva, con fecha 9 de abril de 1618, la partida de bautismo de Agustín Moreto que posiblemente nació en una de las calles aledañas.



Agustín Moreto. *El poder de la amistad y venganza sin castigo*.
Manuscrito, 1652
Autógrafo, menos las dos primeras h. de la tercera jornada.
36 h. ; 22 x 16 cm
Biblioteca Nacional de España, VITR/7/4



Agustín Moreto. *Comedia, De fuera vendrá quien de casa nos echará, La tía y la sobrina*. En Madrid: Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima, junto a Barrio-Nuevo..., 1796.
36 p.; 4º.

Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe.
Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-103-11.
Ayuntamiento de Madrid.

170



Partida de Bautismo. Archivo Parroquial de San Ginés Libro 18, Fol. 288.

—
Agustín Moreto. *La gran comedia, Como se vengan los nobles*. En Sevilla: en la Imprenta Castellana y Latina de los Herederos de Tomas López de Haro, en calle de Genova, ca. 1722.
1 h., 32 p.; 4º.
Biblioteca Histórica Municipal, C 18767.
Ayuntamiento de Madrid.

—
Agustín Moreto. *Comedia famosa, El caballero*. En Valencia: en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga ..., 1768.
32 p.; 4º.
Biblioteca Histórica Municipal, C 18866.
Ayuntamiento de Madrid.

—
Documentos de testimonios de su ordenación sacerdotal.
Archivo Diocesano de Toledo.



Agustín Moreto. *Comedia famosa, La fuerza del natural*. En Salamanca: en la Imprenta de la Santa Cruz, calle de la Rúa, ca. 1764. 2 h., 32 p.; 4º. Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-30-9. Ayuntamiento de Madrid.

Agustín Moreto. *Comedia famosa, La misma conciencia acusa*. Hallaràse... en Madrid: en la Imprenta de Antonio Sanz ..., 1746. 2 h., 32 p., 2 h.; 4º. Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-125-14. Ayuntamiento de Madrid.

Agustín Moreto. *Trampa adelante: comedia famosa*. En Sevilla: por Francisco de Leefdael ..., entre 1701-1728. 32 p.; 4º. Biblioteca Histórica Municipal, C 18873. Ayuntamiento de Madrid.

Agustín Moreto. *Comedia famosa, Yo por vos, y vos por otro*. S.l.: s.n., entre 1701-1725. 18 h.; 4º. Biblioteca Histórica Municipal, C 18873. Ayuntamiento de Madrid.



Agustín Moreto. *Comedia Famosa Sancta Rosa del Peru*. Manuscrito, primera mitad del siglo XVIII. 24 h.; 4º. Biblioteca Histórica Municipal, C 18873. Ayuntamiento de Madrid.

—

Firmas de Moreto en los libros de misas. Archivo Diocesano de Toledo. Libro 1334, fol. 36, 41, 42 y 57. Libro 472, fol. 300 y 376.

—

Firma de Francisco Carrasco en el Testamento de Juan de Padura. Archivo Histórico de Toledo, 3778, fol. 314 v.

—

Figurines de María Araujo pertenecientes al montaje *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, dirigido por Carlos Alfaro, 2013.

—

“No puede ser..., el guardar a una mujer”, de Agustín Moreto.

Dirigida por Josefina Molina (1986). Escenografía y vestuario de Julio Galán. Traje de Ana Gracia en el personaje de “Doña Ana”. Vestido bicolor de tapicería de algodón beige con brocado en burdeos y codo ribeteado con puntilla de organza. Zapatos de color beige con lengüeta y tacón.

—

“El desdén con el desdén”, de Agustín Moreto.

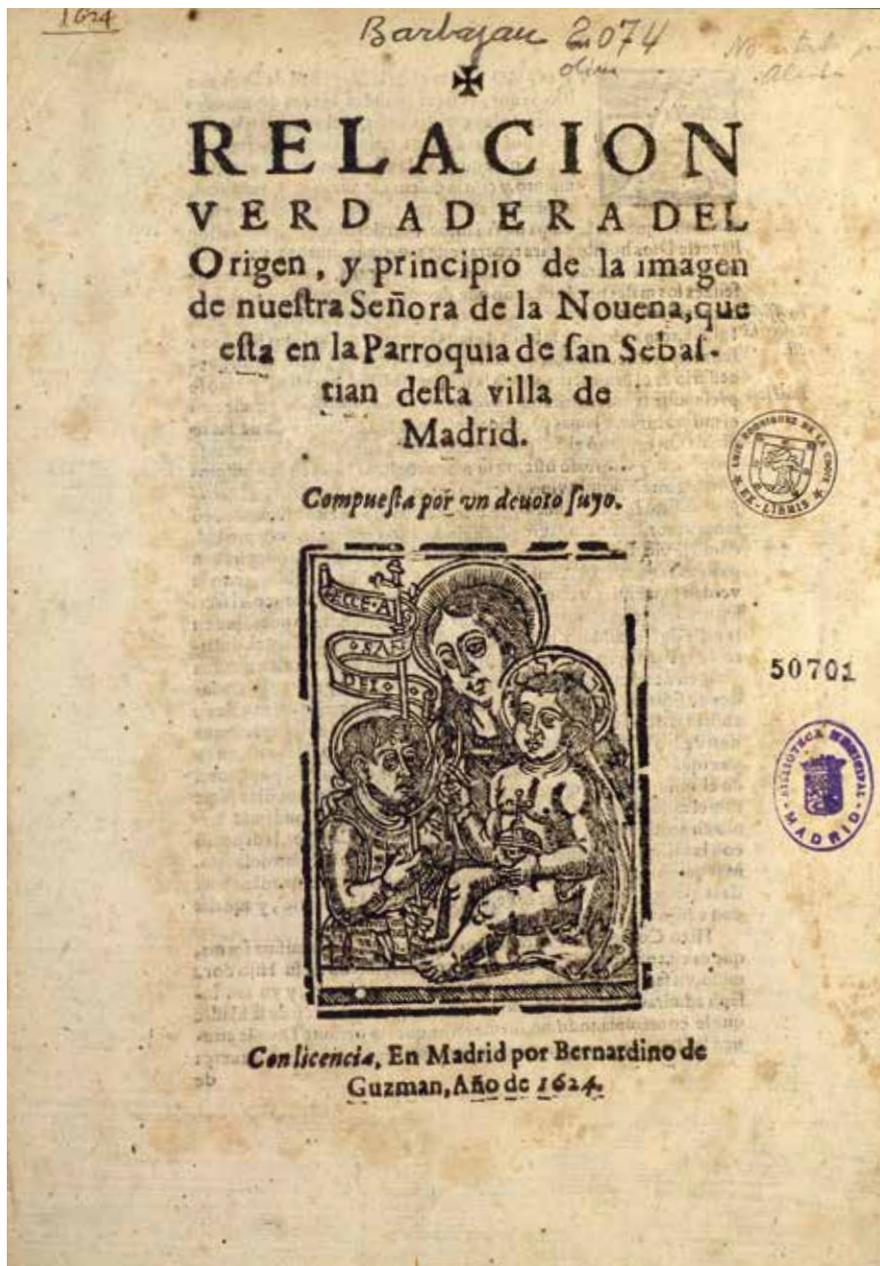
Dirigida por Gerardo Malla (1991). Escenografía y vestuario de Mario Bernedo. Traje de Miguel Palenzuela en el personaje de “Conde de Barcelona”. Pantalón tipo gregüesco tafetán de seda multicolor, faja amarilla de seda salvaje de forma rectangular rematada con flecos dorados, abrigo bicolor de seda salvaje.





Adenda

Adenda



176

Relación verdadera del origen, y principio de la imagen de nuestra Señora de la Nouena, que esta en la Parroquia de san Sebastian desta villa de Madrid, compuesta por vn deuoto suyo. En Madrid: por Bernardino de Guzman, 1624. 4 p., Fol.

Biblioteca Histórica Municipal, MB 1885.
Ayuntamiento de Madrid.

La cofradía nace con el afán de legitimar socialmente la profesión de cómico, que se miraba con desconfianza por tratarse de un oficio que siempre se ha movido en los difusos límites de lo socialmente permitido. [...] El proceso de fundación de la Cofradía se inició a finales de 1630, cuando *el autor* de comedias Andrés de la Vega solicitó permiso para imprimir lo que se denominó *Advertencias*, es decir, el documento fundacional en el que se indicaban los motivos que habían estimulado esta iniciativa.

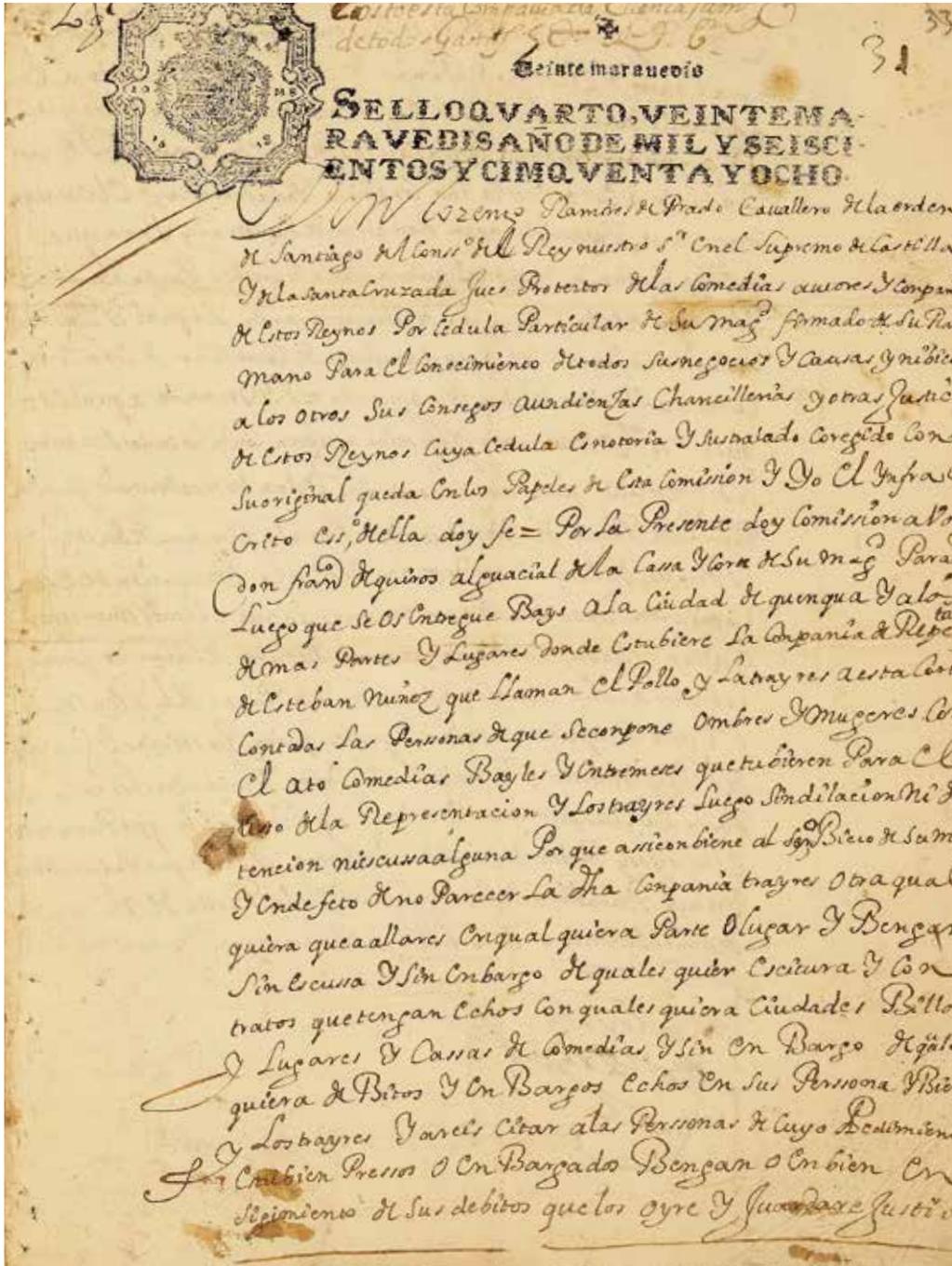
La Hermandad se funda definitivamente en la primavera del año 1631 en Madrid y establece su sede en la iglesia de San Sebastián, emplazada en el barrio donde se localizaban los dos corrales de comedias y en el que vivían los miembros de la farándula.

La Cofradía nacía con una clara vocación social, con el espíritu de actuar como montepío para representantes. Se propuso reunir bajo el patronazgo de la hermandad a todos los que se dedicasen a la profesión de actor y a sus familiares de primer grado en todos los reinos peninsulares.

(Francisco Sáez Raposo, *Todo Madrid es Teatro*, Comunidad de Madrid, p. 207.)

En 1637 el Papa Urbano VIII concediendo indulgencia plenaria a todos los fieles que visiten la Capilla de la Virgen de la Novena en Madrid, patrona de los cómicos. De esta forma la autoridad papal auspiciaba la iniciativa religiosa y social en torno al mundo teatral.

Elena Martínez Carro



178

Comisión a Francisco Quirós para traer compañía a la Corte, 1658.
 Archivo de Villa, ASA 2-468-24.
 Ayuntamiento de Madrid

[Fol. 31r]

Don Lorenzo Ramírez de Prado, caballero de la Orden de Santiago del Consejo del rey nuestro señor en el Supremo de Castilla y de la Santa Cruzada, **juez protector de las comedias, autores y compañías de estos reinos**. Por cédula particular de su majestad, firmado de su real mano para el conocimiento de todos sus negocios y causas, escribieron a los otros sus consejos, audiencias, cancellerías, y otras justicias de estos reinos, cuya cedula es notoria y su traslado, corregido con su original, queda en los papeles de esta comisión; y yo –el infra escrito de ella– doy fe.

Por la presente, doy comisión a vos, don Francisco Quirós, alguacil de la casa y corte de su majestad, para que luego se os entregue.

Vais a la ciudad de Cuenca y a las demás partes y lugares donde estuviere la compañía de representantes de Esteban Núñez, que llaman *El pollo*, y la traéis a esta corte con todas las personas de que se compone, hombres y mujeres, con el hato, comedias, bailes y entremeses que tuvieren para el uso de la representación. Y los traéis luego sin dilación, ni excusa alguna, porque así conviene al servicio de su majestad.

Y en defecto de no aparecer la dicha compañía, traéis otra cualquiera que hallares en cualquiera parte o lugar; y vengán sin excusa y sin embargo de cualesquier escritura y contratos que tengan hechos con cualesquiera ciudades, villas y lugares y casas de comedias; y sin embargo de cualesquiera débitos y embargos hechos en sus personas y bienes; y los traéis y haréis citar a las personas de cuyo dependiera si estuvieren presos o embargados; vengán o envíen en seguimiento de sus débitos que los oiré y guardaré justicia.

[Fol. 31v]

En lo que la tuvieren, y **si estuvieren presos los dichos representantes o cualquier de ellos que dependa de causa civil, mando al alcaide de la cárcel –donde estuvieren presos– os lo entregue sin inquirir en pena, con la calidad de los embargos.**

Y para conducir a esta corte la dicha compañía, podéis sacar el **carruaje** necesario pagándolo según premática de su majestad, para que la dicha compañía –otra cualquiera que hallares– pueda venir al reino que se le dé toda la ayuda de carta necesaria, la cual y vuestros salarios cobraréis del arrendamiento de comedias de esta corte, como así lo tiene pedido y asegurado.

Y mando a cualesquiera, señores y ministros de justicia, hagan con vos todos los autos y diligencias que sean necesarias y den los testimonios que convengan, pena de cien ducados para la cámara de su majestad y hospitales de esta corte.

Y os ocupa en la ejecución de esta comisión doce días, más o menos, o lo que vieres de menester y hallas; y lleváis en cada uno dos ducados de salarios que cobrared de dichos arrendamientos.

Y de parte del rey nuestro señor exhorto y requiero a todos, y cualesquier justicias y jueces del rey nuestro señor, **os den todo el favor y ayuda necesaria para el cumplimiento de todo lo aquí contenido** que para todo ello os doy poder y comisión en forma, y para que podáis llevar y traer vara alta de justicia.

Dada en la Villa de Madrid, a 4 días del mes de enero de **mil seiscientos cincuenta y ocho**. Mil y seis, vale.

Lorenzo Ramírez de Prado

Por mandato de su majestad
Juan Vázquez Albertos

Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros para la representación de las fiestas del Santísimo Sacramento en el Auto intitulado

Psiquis y Cupido.

El primer carro ha de ser una nave enjarcada y adornada como otras veces, ha de dar una y más vueltas y tener bajada para el tablado.

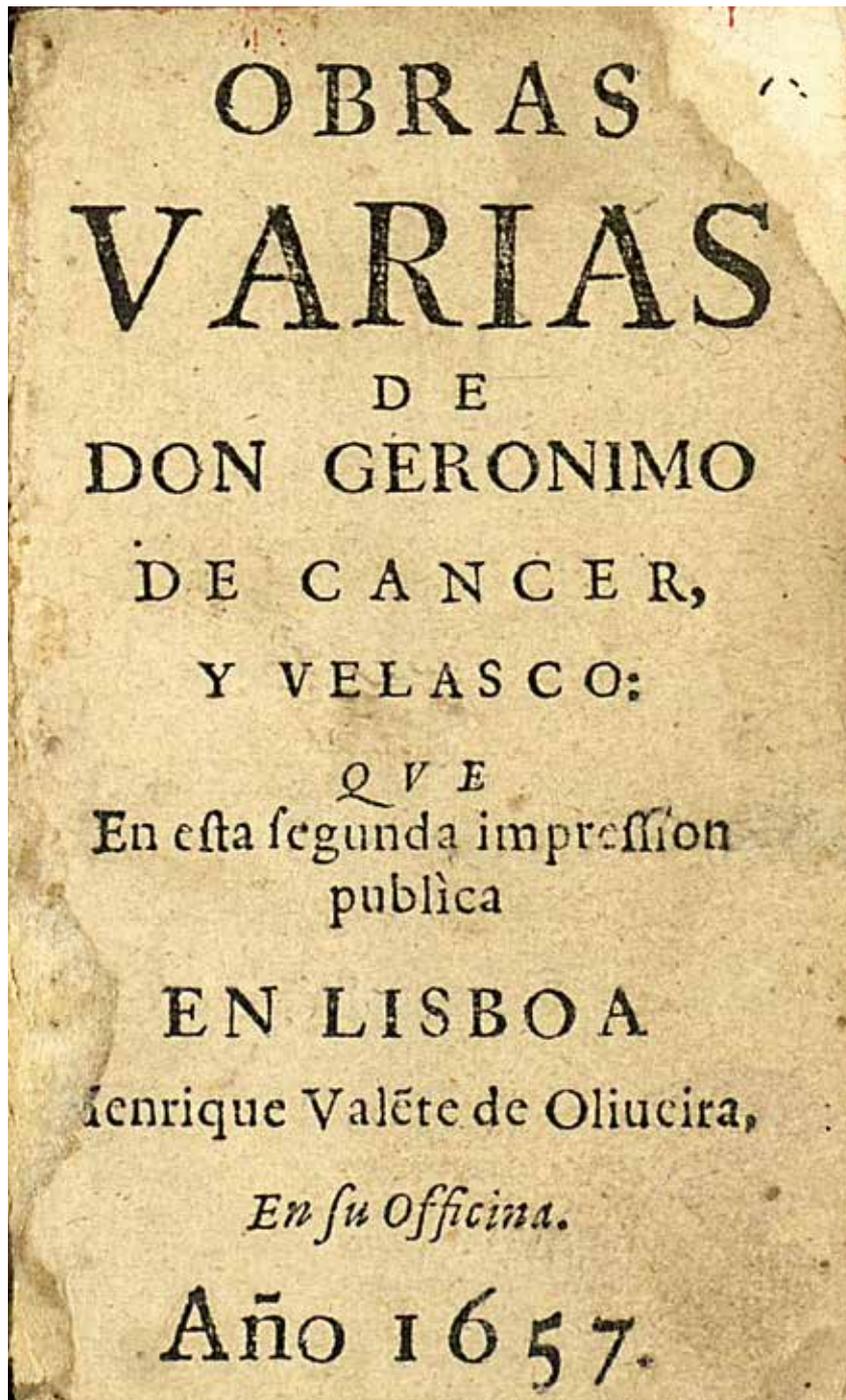
El segundo ha de ser un cenador emparrado con los demás adornos de jardín; debajo dél ha de haber una mesa con asientos en la cabecera y lados donde puedan sentarse seis personas, dos a cada parte. Todo este cenador y mesa se ha de cubrir con una fachada pintada de país hermoso, y a su tiempo ha de caer toda sobre el tablado de la representación, trayendo en sus gradas hecho un aparador lo más enriquecido que se pueda, de fuentes, aguamaniles, jarrones, salvas y tazas de plata, que pueden hacerse de pasta.

181

El tercer carro ha de ser de fábrica en su primer cuerpo, en el cual han de estar embebidos otros dos que en disminución, guardando el orden de su arquitectura, han de subir todo lo más que puedan con sus corredores y adornos, y en el remate una persona teniendo en que afijarse, porque a su tiempo ha de desaparecer con velocidad todo.

El cuarto carro ha de ser un escollo o peñasco rústico en el cual abriéndose en dos mitades el segundo cuerpo, se vea un hombre en un caballo. Este ha de tener un despeño en que bajando por canales al tablado, pueda la persona apearse, y dando vuelta el caballo, vuelva a subir y cerrarse el peñasco.

Don Pedro Calderón de la Barca.



182

—
Jerónimo Cancer y Velasco. *Obras varias de Don Geronimo de Cancer y Velasco ...*
Segunda impressiõn ... En Lisboa : Henrique Vale[n]te de Oliueira, en su officina, 1657.
12, 251 p.; 12°.
Biblioteca Histórica Municipal, R 882.
Ayuntamiento de Madrid.

Vejamen de D. Jerónimo Cáncer

Y como los sueños son ecos monstruosos de los sucesos del día, y yo me llevé en la fantasía socorro de Nápoles y versos de Virgilio y toda la Academia Castellana, al mismo instante empecé a soñar disparates. Parecióme que estaba en un campo dilatadísimo, y que hacia la parte donde yo me hallé venía infinito número de gente, como que algún suceso de improviso les había traído allí en el mismo ejercicio en que estaban. Y quiso mi buena dicha que porque no estuviese solo que vi junto a mí un hombre que, no conociéndonos los dos, la misma extrañeza que deseábamos saber nos hizo amigos: «¿Qué es esto?», me preguntó. Eso mismo deseo saber, dije yo; y si V.m. no lo sabe ni yo tampoco, remitamos la noticia a los mismos que nos causan la novedad. Diciendo esto vi venir con gran fatiga caminando de los primeros al **licenciado Felices** y a **don Juan de Veroaga**, porque camino del Parnaso tanto anda el cojo como el corcovado. Traían sus arcabuces al hombro, aunque don Juan de Veroaga no sabía cuál era su hombro derecho. Y, viéndolos impedidos y en aquel traje, dije entre mí: Estos dos, sin duda, deben de ir a algún soto de alguna imagen devota a caza de milagros.

[...]

Yo los dejé pasar por quedarme a ver lo restante del tumulto que ocupaba el camino. Y apenas me dejaron aquellos cuando se acercaron a mí, envueltos en sudor y polvo, don **Antonio Martínez** y **Belmonte**. Hízome novedad el verlos juntos, y don Antonio me sacó desta duda diciendo:

Con esa duda me enfadas.
¿Quién el vernos extrañó?
¿Cuándo dejo de hacer yo
con Belmonte mis jornadas?

Traía Belmonte unos calzones muy largos que casi le cubrían los tobillos, y dijele que acortase de calzones porque no le embarazasen al manejo de las armas. Y él me respondió: «Es un majadero y no lo entiende; nada llevo tan en favor de la batalla como los calzones largos, y echáralo de ver en esta redondilla:

Confiado en mis calzones
me animo más y me atrevo,
que para esta guerra llevo
un tercio más de valones.

[...]

Fuese sin hacer caso de mí, y al mismo punto vi a **Alfonso Batres** echando muchos votos y muchos por vidas, y con muchas señas de enfado decía de cuando en cuando solo entre sí: «¿Sitiado el Parnaso de poetas latinos? Voto a Cristo que es la mayor desvergüenza que se ha visto en el mundo. ¿Sitiado el Parnaso de poetas latinos?». Yo le dije, al emparejar conmigo, que no sintiese tanto estas cosas. Y así, sin mirarme, tal era su cólera, se pasó sin responderme, diciendo esta letrilla:

Romper quieren los divinos
fueros con armas y estruendos.

¿Qué es su intención? Yo no entiendo
estos poetas latinos.

Fuese Alfonso Batres, y, volviendo la cabeza, vi a un hombre que se las pelaba por caminar aprisa; traía, a mi parecer, la cabeza colgada de la pretina, y sobre los hombros, en lugar de cabeza, una calabaza. Parecióme extraño modo de caminar y, acercándose más, conocí que era don **Francisco de Rojas**, que la prisa no le había dado lugar a que se pusiese la cabellera, y la llevaba pendiente, y, al pasar por junto a mí, le dije sin querer, de repente, esta redondilla:

La prisa al revés te pinta,
hombre, para caminar;
yo siempre he visto llevar
la calabaza en la cinta.

Pasó como un trueno don Francisco de Rojas, y vimos junto a nosotros un hombre tan feo que nos atemorizó; y mi camarada, que hasta entonces no había hablado palabra, dijo: «¡Jesús sea conmigo, y qué cosa tan infernal! ¿Quién es este hombre tan feroz? —Éste es don **Juan de Zabaleta**, le respondí yo; es excelente poeta y ha escrito muy buenas comedias, aunque le sucedió un desmán en la comedia de *Aún vive la honra en los muertos*, que fue tan mala como esta redondilla dirá el suceso de aquel día:

Al suceder la tragedia
del silbo, si se repara,
ver su comedia era cara,
ver su cara era comedia.

Pasó D. Juan de Zabaleta y vimos venir con gran flema y mesura un hombre andando de medio lado. Preguntome mi camarada quien era, y yo, que ya le había conocido, le dije: «Éste es **don Pedro Rosete**. No está el pobre para caminar más aprisa porque está muy enfermo, y ha más de veinte años que está de aquel lado. —Ya caigo, dijo mi compañero, en él. ¿No es éste el que escribió la comedia de *San Isidro labrador* con un tal Cáncer y otro no sé quién, que tan mala comedia no se ha escrito en los infiernos? —Este mismo es, y **Cáncer soy yo**; pero esta redondilla os dirá nuestra disculpa:

Escribimos tres amigos
una comedia a un autor,
fue de un santo labrador,
y echamos por esos trigos.

Edición de Juan Carlos Moya
Críticón, 96, 2006, pp. 87-114

Este catálogo editado con motivo de la exposición

ESCRIBIR ENTRE AMIGOS
Agustín Moreto y el Teatro Barroco

que conmemora el cuarto centenario del nacimiento
de este dramaturgo madrileño, se terminó de imprimir
en Advantia Comunicación Gráfica el día 18 de diciembre
de 2018, festividad de nuestra Señora de la O





IMPRESA
MUNICIPAL
ARTES DEL LIBRO
MUSEOS MUNICIPALES

BIBLIOTECA
HISTÓRICA