

Las piezas mancomunadas como subgénero del teatro cortesano: el ejemplo del corpus moretiano

Marcella Trambaioli
(Università del Piemonte Orientale, Italia)

El reciente análisis por parte de la que escribe de un par de piezas del corpus moretiano de comedias escritas en colaboración,¹ es decir *La renegada de Valladolid*, de Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses (Trambaioli en prensa a) y *Oponerse a las estrellas* compuesta por Matos Fragoso, Martínez de Meneses y Moreto (Trambaioli en prensa b) ha puesto de relieve una notable cortesанизación del texto, en relación con las situaciones dramatizadas, las secuencias estáticas y refinadas de las cuestiones de amor así como de los juegos de ingenio, las acotaciones muy detalladas, las referencias a espacios del recreo palaciego y la risa discreta del gracioso con alusiones tópicas en el ambiente palaciego. Valga como ejemplo la mención carnavalesca de las mondongas, es decir de las criadas zafias de palacio, en *Oponerse a las estrellas* (cfr. Trambaioli 2012).

En el presente trabajo, que se centra en cuatro obras ulteriores de dicho corpus – *El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce*, *El hijo pródigo* y *El bruto de Babilonia* –, se aportan observaciones parecidas que permiten corroborar la hipótesis de que las comedias de consuno del repertorio señalado, y por extensión de todas las piezas mancomunadas, surgieron como un subtipo dramático peculiar del teatro cortesano. Al fin y al cabo, según señala con tino Madroñal, “hay que aludir también a conceptos como el juego, la burla o el disparate para explicarse la proliferación de este tipo de obras desde el momento en que empieza a reinar Felipe IV” (2012, 163).

El príncipe perseguido

De *El príncipe perseguido*, de Luis Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses, no conocemos ni la fecha ni las circunstancias del estreno, pero Baczyńska, en el prólogo de su reciente edición, aboga por un claro destino palaciego, enumerando unos cuantos elementos que denuncian la cortesанизación del texto, a saber: la explotación de unos “motivos recriminados, en su momento, por la ‘premática’ que formó parte de *La academia burlesca* que se celebró en el Buen Retiro” en 1637; las numerosas enseñanzas acerca de la “ciencia del reinar” al estilo de las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo,² y la atención especial a los personajes femeninos diseñados “pensando, en primer lugar, en sus regias espectadoras” (Baczyńska “Prólogo”, 13-18). En efecto, cabe aislar dos acotaciones en que se mencionan a algunas damas como figurantes silenciosas quienes acompañan a Margarita, hermana del príncipe Ladislao que, dicho sea de paso, en el texto se describe como una niña:³ “Sale Demetrio con Margarita en los brazos y

¹ Dicho corpus comprende los siguientes títulos: *La renegada de Valladolid*, *La mejor luna africana*, *El príncipe perseguido*, *La Virgen de la Aurora o Nuestra señora de la Aurora*, *Hacer remedio el dolor*, *Oponerse a las estrellas*, *La adúltera penitente o Santa Teodora*, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, *Nuestra señora del Pilar o la Virgen del Pilar*, *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, *La fuerza del natural*, *El hijo pródigo*, *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, *El rey don Enrique el enfermo*, *Vida y muerte de San Cayetano*, *El mejor par de los doce*, *Santa Rosa del Perú*. *La fingida Arcadia* ya no se puede incluir en el repertorio a raíz de los análisis de la estilometría, según revela Vega García-Luengos 2023, 293: “hay suficientes indicios para considerar que pueda tratarse de la obra de Solís, Rojas y Calderón que se representó para celebrar el santo de la reina Isabel en julio de 1640, mencionada por Pellicer en uno de sus avisos”.

² Advértase que Calderón, en su repertorio mitológico, compuesto para el regocijo de la corte, echa mano de esta clase de literatura política para crear unos verdaderos emblemas teatrales; cfr. Trambaioli 1997.

³ Ladislao, según informa Jacobo Mauricio, está planeando las bodas de Margarita con Demetrio, “niños los dos” (71, vv. 71-72).

damas” (126, v. 1217*acot*); “Vanse. Salen el Rey de Polonia, Margarita, damas y músicos” (162, v. 1931*acot*). De hecho, no se puede excluir que miembros de la corte participaran en el estreno, aunque fuera como comparsas, según una práctica palaciega bien conocida (Lobato 2007).

Por más señas, justo después de la segunda indicación escénica que acabamos de citar, incrustada en la jornada intermedia, el monarca, con un deíctico que bien puede leerse en clave coyuntural, dice a la princesa: “Este es el sitio ameno y celebrado / de los jardines de Belflor que han dado / envidia a Europa” (162, vv. 1930-1933).⁴ Es decir, es muy probable que el soberano polaco se esté refiriendo en clave metateatral al espacio de diversión cortesana donde se estrenó la pieza, tal como ocurre a menudo en las fiestas teatrales de palacio. Adviértase que vinculado al lugar ameno se halla el disfraz de Demetrio, siendo el del príncipe jardinero un motivo eminentemente cortesano, tal como testimonia la compleja cadena textual inherente a esta figura (Trambaioli 2011a). En concreto, en dicha huerta se produce un refinado fragmento musical donde la infanta Margarita, intentando aliviar sus penas amorosas, canta acompañada por músicos, para luego dar con Demetrio de hortelano. Sin embargo, la secuencia dramática de la plática entre la dama y el príncipe no solo se inserta en un marco bucólico de abolengo sentimental, sino que adquiere también un significado político. En efecto, según apunta con tino Piłat-Zuzankiewicz (2013, 177), señalando analogías con “la empresa 34” de Saavedra Fajardo: “El jardín de Belflor se convierte en la comedia en una escuela, donde transcurre el proceso de educación política del joven, cuestión que se vuelve un tema casi obsesivo para los teóricos políticos”. No es azaroso si Margarita, tras escuchar la culta intervención en que el galán compara el jardín a un imperio, exclama: “no habláis vos razón ninguna / de jardinero” (170, vv. 2087-2088).

El texto depara incluso alguna que otra referencia al protocolo de la corte. Por ejemplo, en la I jornada, la muerte del Gran Duque de Moscovia se anuncia con un “rumor de alabardas” (95, v. 549*acot*), tras lo cual Demetrio comenta: “¡Cielos, la guarda se muda / a mi cuarto!” (vv. 551-552). La moderna editora destaca oportunamente en la nota correspondiente que este personaje, nieto y heredero del noble, “recurre a la teicoscopia para informar que la guardia ha mudado de puesto siguiendo el estricto protocolo de la corte” (95).⁵

También algunas acotaciones dan cuenta de los ademanes típicamente palaciegos. Veamos, entre otras, la siguiente indicación escénica: “Al tiempo que se entran con cortesías detiene Jacobo a Filipo” (101, v. 667*acot*).

Una acotación especialmente detallada, típica de las piezas en que intervienen nobles personajes, aunque sea de figurantes, se engasta en la última jornada: “[Salen] Rodulfo delante, el Rey por una parte con criados que le siguen trayendo en fuentes una celada, espada y bastón, y las armas que pareciere; y por la otra la infanta con sus damas que la seguirán con azafates cubiertos y la música” (197-198, v. 2576*acot*). De hecho, las “damas” anunciadas no desempeñan ningún papel activo.

El mejor par de los doce

⁴ No deja de ser significativo que Baczyńska anote acerca de este punto: “resulta interesante la mención de Europa en relación con Polonia y Moscovia”; bien mirado, tiene mucho sentido si los jardines referenciales son los de alguna residencia de la corte española.

⁵ Deleito y Piñuela 1964, 110, a propósito de las distintas categorías de guardias regias de la Casa de Austria, destaca: “Los guardias de a caballo iban armados con lanza, adarga y pistolas; los de a pie usaban un instrumento corto, agudo y cortante, sujeto a un asta, llamado aguja o alabarda. De aquí les vino después el nombre de *alabarderos*, que conservaron los custodios del Palacio Real hasta que este dejó de serlo”.

El mejor par de los doce, de Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, es una comedia palatina, cuyo subtexto principal es *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope de Vega. Se trata de una pieza estática al igual que las demás, y con una destacada cortesización del texto a nivel temático y de los motivos desarrollados. Cabe subrayar con los modernos editores que los dos dramaturgos “eran miembros de la Academia de Madrid y trabajaban para la corte de Felipe IV”, y que varias de las representaciones conocidas se realizaron en ambientes de palacio: “la comedia fue puesta en escena durante tres días consecutivos, del 22 al 24 de abril, por la compañía de Manuel de Mosquera en el Coliseo del Buen Retiro, y se permitió la entrada a todo el pueblo de Madrid. Seis años antes, el 19 de diciembre de 1680, en el Palacio Real, la compañía de Manuel Vallejo puso en escena una comedia titulada *Los pares de Francia*”, y, según Shergold y Varey, “es posible que se trate de una representación de *El mejor par de los doce*” (Atencia Requena y De Capitani “Prólogo”, 2-3).

La intriga se basa en la materia caballeresca de la tradición francesa y de la épica italiana renacentista, lo que, de hecho, permite una exaltación indirecta del emperador español Carlos a través de la figura del homónimo galo. En una ocasión, en el acto inicial, ante las resistencias de los demás pares a considerar a Reinaldos como un traidor, este, en aparte, se impone portarse con comedimiento, parafraseando un precepto de la teoría política relativa a la educación de príncipes: “Importa templarme, que estos / de mi imperio son las basas” (67, vv. 315-316).

Además, personajes y situaciones moriscas, por un lado, y pastoriles, por otro, completan el repertorio literario idealizado del que echan mano los dramaturgos. Con respecto a las primeras, el rey de Fez y su hija Arminda, que contribuyen con generosidad a la recuperación de la fama de Reinaldos, son personajes que presentan un claro parentesco con los tipos de la tradición morisca quinientista correspondiente a *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*.

Por otra parte, aparecen en el I acto unos labradores cantando la bienvenida a Claricia, esposa del protagonista, en un fragmento de abolengo cortesano que podría perfectamente remitir al espacio ameno de la representación, según los indicios y los deícticos esparcidos en la réplica de la dama al alcalde:

[...] la fingida
 pintura de aquestos campos.
 Aquella yedra lasciva
 [...]
 Aquesa fuente nativa
 [...]
 Servirá de alivio el campo
 [...]
 Será ese monte mi alcázar... (72, vv. 419 ss.)

En el acto de clausura, salen al escenario un villano y una villana, al estilo de las farsas quinientistas de Juan del Encina, iniciador de la práctica escénica cortesana en España, quienes, con rasgos del sayagués, se burlan de los dos maganceses, Florante y Galalón, destinados a resultar perdedores en el cierre de la comedia.

Finalmente, se pueden recortar varias acotaciones detalladas, innecesarias para actores profesionales y, en cambio, típicas de las representaciones de palacio en que supuestamente pudo haber una parcial participación de nobles en el estreno. Me parece oportuno recordar, al respecto, lo que certeramente apunta Oleza a propósito de la práctica

teatral cortesana: “el escaso movimiento se acota casi exhaustivamente” (Oleza 1986, 320). Valgan, pues, algunos ejemplos:

Dale una bofetada y sacan todas las espadas, y Florante se pone al lado de Galalón (62, v. 198acot).

Dale un guion en que esté Cristo pintado, y luego le da la banda (70, v. 373acot). Vanse, y salen labradores cantando delante de Claricio, y un alcalde villano a su lado (71, v. 397acot).

Salen Arminda vestida en hábito de hombre, y un moro, y batallan con Coquín y Reinaldos (82, v. 634acot).

Salen el Emperador y los pares, y soldados con fuentes, y en ellas mantos, tusón y espada (117, v. 1520acot).

Toma Claricia la espada de Coquín y él la escalera, y métenlos a cuchilladas y vanse (134, v. 1961acot).

El hijo pródigo

Hasta aquí hemos considerado comedias de ambiente y tema palatinos, ya de por sí muy del gusto de un público aristocrático. Por razones metodológicas, hace falta extender la mirada a otros subgéneros dramáticos, como por ejemplo el bíblico que, de buenas a primeras, no parecería especialmente adecuado al contexto cortesano. Veamos pues el caso de *El hijo pródigo*, pieza, al parecer, de consuno compuesta por Cáncer, Matos Frago y Moreto,⁶ en la que, según advierte de entrada Gavela, “el tratamiento de la materia bíblica se supedita a los intereses de los autores”, y la pieza bien puede ser resultado de la reescritura de una obra de Tirso: *Tanto es lo de más como lo de menos* (Gavela “Prólogo”, 5).

Sea como fuere, un elemento que unifica las tres jornadas es la constante utilización del sayagués como rasgo distintivo del gracioso Capricho (Gavela “Prólogo”, 2), peculiaridad que pertenece al teatro palaciego desde las églogas renacentistas de Juan del Encina, según ya hemos recordado a propósito de *El mejor par de los doce*. A este respecto cabe apuntar que la figura del donaire desempeña un papel muy destacado, con réplicas a lo largo de toda la acción; por lo que hace falta suponer que debió de estrenarlo un actor muy popular en la corte antes del octubre de 1655, fecha de la muerte de uno de sus presuntos autores: es decir Cáncer y Velasco (Gavela “Prólogo”, 3). Desde luego, el más famoso es Cosme Pérez que, conocido como Juan Rana, acostumbraba a actuar como alcalde rural y simple. Por más señas, según destaca Sáez Raposo, en la década de los Cincuenta “se convertiría en el actor favorito dentro del ámbito cortesano. Su participación en todas las grandes celebraciones que se llevaron a cabo en estos años fue prácticamente obligatoria” (Saez Raposo 2005, 41). Su presencia en el estreno de *El hijo pródigo* queda, pues, más que plausible, considerando la gran relevancia del rol que el dramaturgo le ha asignado al gracioso, aunque sin ningún elemento documental que pueda sufragarlo.

En esta como en las demás comedias del corpus objeto de nuestro estudio se pueden recortar varias acotaciones que se fijan en adornos y gestos nimios:

Tornan a tocar la corneta, y sale Capricho en un matalote redículo, y un caballo enjaezado, que saque un mozo del diestro por el patio (37, v. 258acot).

Vanse. Sale Falsín, vejete, y Experio mal vestido, y Desidia echándole de una puerta (41, v. 368acot).

⁶ Gavela, “Prólogo”, 1-2, sintetiza la enmarañada cuestión crítica sobre la posible triple autoría del texto, apuntando que, en todo caso, no es fácil “determinar a qué pluma concreta pertenecen sendos actos”.

Suena ruido de espadas, y sale Celia con la espada desnuda, vestida de hombre (50, v. 573acot).

En una indicación escénica específica, tal como acontece por ejemplo en *La renegada de Valladolid*,⁷ y en *El príncipe perseguido*, analizada en las páginas anteriores, se alude a un juego escénico de ‘damas’, que, de hecho, no son figurantes del reparto: “Van saliendo a la media copla y tras ellos las damas y Sirena” (61, v. 836acot). De hecho, la acotación anuncia un fragmento musical de tema amoroso muy del gusto de las nobles espectadoras, algunas de las cuales, al parecer, debieron de subir al escenario probablemente para cantar:

La causa de tu desdicha
es amor, serrana hermosa;
[...]
pues si a tus ojos no faltan,
todos tus arpones sobran (61, v. 835-838).

Algo después se canta otra copla que remacha el poder seductor de la segunda dama, a la que sigue una acotación que anuncia en detalle el movimiento escénico de los dos galanes protagonistas: “Al irse a entrar sale Experio y detiene a Liberio” (64, v. 930acot.). La música sigue acompañando toda la secuencia dramática sucesiva con una técnica parecida a la del eco, tan en boga especialmente en el teatro cortesano y en la poesía áulica (Trambaioli 1998). En efecto, se repiten los avisos que Experio lanza a Liberio sobre la naturaleza engañosa de Sirena.

La segunda jornada empieza con otra acotación en que aparecen las “damas” como figurantes ausentes en las *dramatis personae*, detalle que no hace sino reforzar la cortesización de la puesta en escena del estreno: “Salen las damas con los vestidos de Liberio en fuentes de plata, Capricho con la espada, Liberio vistiéndose y Celia ayudándole” (69, v. 1020acot).

Más adelante un juego escénico parecido resulta acotado por la enésima indicación escénica: “Salen Liberio, las damas y Capricho, y los Músicos cantando” (77, v. 1260acot). Y poco después Sirena entretiene a los demás personajes y a las damas silenciosas con un típico juego cortesano anunciado por la Música:

Inventó el amor un juego
donde en gustosos descuidos,
pagando en prendas sus yerros,
se vino a quedar desnudo (79-80, vv. 1309-1312).

La dama explica que cada uno tendrá que darle algo a un hombre que “pide a todos los deleites”, empezando ella con ofrecerle el vicio. Seguirán las respuestas de Liberio (“lo liberal”), Capricho (“yo le do a todos los diabros”), Desidia (“el amor”), Felicia (“la gula”) y Flora (“la vanidad”), según el doble nivel serio y cómico conforme a los personajes que van interviniendo (80-81, vv. 1320 ss).⁸ El juego sigue con la explicación

⁷ Trambaioli, en prensa a. Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses, *La renegada de Valladolid*, 116, II, v. 1938acot: “Salen cantando y bailando todas las damas de moras, y Naranjo delante, también de moro”.

⁸ Semejantes pruebas de ingenio, de abolengo medieval, corresponden a certámenes típicos de la velada cortesana, tal como señala, entre otros, Castiglione en *Il libro del Cortegiano*: “tra piacevoli feste e musiche e danze che continuamente si usavano, talor si proponevano belle questioni, tal si faceano alcuni giochi ingenuosi ad arbitrio or d’uno or d’un altro, ne’ quali sotto varii velami spesso scoprivano i circostanti allegoricamente i pensier sui a chi più loro piaceva. Qualche volta nascevano disputazioni di diverse

de cada dádiva, con la reiteración de los turnos de los distintos personajes, creando una larga secuencia teatral estática típica de la teatralidad cortesana.

La acción se reanuda con el regreso al escenario de Celia, en hábitos femeninos ante Liberio y Capricho, quienes creen estar viendo un fantasma, puesto que ella había fingido su propia muerte para apiadar al antiguo amante. A lo largo del acto intermedio se dejan detectar acotaciones con una nimiedad de detalles superfluos para unos actores profesionales, por ejemplo, cuando a Liberio le toca defenderse de unos criados de Sirena:

Sale Liberio y dos acuchillándole y otros dos a Capricho y cogen a Liberio en medio (99, v. 1765acot).

Tropieza en el palo de Capricho y, al caer, pierde la espada y cógensela, y el palo y maltrátanlos. Sale Experio (99, v. 1771acot).

También en la tercera jornada se incrustan indicaciones escénicas detalladas:

Sale Liberio muy roto, arrojándose a un palo y cae en saliendo (108, v. 1973acot).

Sale Experio vestido de gala hablando desde adentro (117, v. 2193acot).

Vanse y suena ruido y música de villanos cantando y sale detrás Celia y Lidio y Prudencio (126, v. 2437acot).

Va a darle la mano y hay ruido dentro de los pastores y sale Silvio (130, v. 2564acot).

Las dos últimas acotaciones citadas se vinculan a una intervención musical correspondiente a un epitalamio, anunciando el matrimonio entre la primera dama y el hermano de Liberio, unión que, de todas formas, no está destinada a celebrarse, por el final feliz que les espera a los antiguos amantes.

Los movimientos escénicos de la secuencia dramática siguiente, en que Liberio vuelve a casa harapiento e irreconocible, se acotan asimismo con un esmero muy especial:

Dice al mismo punto Liberio de dentro (135, v. 2708acot).

Cae rodando Liberio desde lo alto a los pies de Celia, ensangrentado (135, v. 2721acot).

Cae desmayada en sus brazos (136, v. 2734acot).

Sale Capricho huyendo y dice dentro Prudencio (136, v. 2742acot).

Ayúdale a quererla levantar y déjale con ella en los brazos (137, v. 2757).

Finalmente, una enésima acotación detallada anuncia la secuencia dramática que remata la pieza con el festejo por el regreso del hijo pródigo y el matrimonio entre Liberio y Celia: “Sale toda la compañía de villanos con instrumentos, bailando y cantando, y Capricho” (144, v. 2918).

En definitiva, una comedia con un tema bíblico no impide a los dramaturgos de esta pieza mancomunada el recurso al tema amoroso y a elementos típicos de la teatralidad cortesana, como los juegos de ingenio, fragmentos musicales áulicos y la posible presencia escénica en algunas secuencias específicas de damas como figurantes. La abundancia con que, además, los autores salpican el texto de acotaciones pormenorizadas abogarían por la participación de algún que otro aristócrata en unos de los

materie, o vero si mordea con pronti detti; spesso si faceano imprese [...] dove di tali ragionamenti meraviglioso piacere si pigliava per essere, come ho detto, piena la casa di nobilissimi ingegni” (23-24). En cuanto a la presencia de dichos juegos en el teatro aurisecular, ver, por ejemplo, Vega García-Luengos 2013.

papeles principales, de acuerdo con la afición por el teatro de la nobleza coetánea, al lado de un actor cómico muy popular en palacio como Cosme Pérez.

El bruto de Babilonia

De *El bruto de Babilonia*, escrita igualmente por Juan de Matos Frago, Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer, probablemente en 1651, sabemos que fue representada en el Alcázar de Madrid el 27 de mayo de 1685 por la compañía de Manuel de Mosquera, con motivo de la celebración del cumpleaños de la Duquesa de Orleans, y en el Coliseo del Buen Retiro el 21 de mayo de 1687 por la compañía de Simón Aguado (Álvarez Sellers “Prólogo”, 2). Aunque no conocemos las circunstancias del estreno, tal como destaca Gavela García, se trata sin falta de “una obra bíblica que se inscribe dentro de la órbita de la comedia palaciega, de aparato, que muy bien podía haber sido encargada desde las más altas esferas cortesanas, las cuales, como se sabe, gustaban de la múltiple autoría” (Gavela García 2013, 144).

También en este caso, el tema dramatizado es bíblico, ya que se inspira en el *Libro de Daniel* y cuenta entre los protagonistas al propio Daniel, Joaquín, Nabucodonosor y Susana. Además de desarrollarse una trama amorosa mediante el triángulo entre el hebreo Joaquín y Susana, que deberían casarse, y el rey que se encapricha de la mujer, la pieza presenta una destacada faceta espectacular en relación con los hechos milagrosos que acontecen en cada acto.

Una acotación detallada anuncia el incipit de la pieza con una intervención musical correspondiente a un epitalamio: “Salen cantando y bailando los que pudieren y detrás Joaquín, vestido de esclavo, y Susana” (45).

Más adelante, tras la tensa entrevista entre los dos esposos, se destaca la salida al escenario del monarca asirio con una indicación muy atenta a la gestualidad y a los atuendos: “Vanse y sale el rey en cuerpo, como que acaba de despertar, asustado, con acompañamiento, medio vestido” (65, v. 488acot).

Tras un mal sueño, que Daniel logra interpretar, Nabucodonosor se convierte, y esto da pie a la utilización de una compleja máquina escénica, ya que, al pedir este a Daniel que adore al Dragón de Asiria, al que alimenta con rebaños, aparece un monstruo gigantesco, tal como anuncia la acotación correspondiente: “Suena ruido y cáese un bastidor, y se descubre una cabeza donde está un dragón grande echando fuego por la boca” (78, v. 845acot). Por su parte Daniel, invocando a Dios, consigue vencer al “fiero simulacro”, al punto que, según reza la acotación correspondiente, “Húndese el dragón y cúbrese la cueva” (80, v. 866acot).

A continuación, sale el gracioso Alcacer, y no es azaroso que, hablando con el soberano, jure por el padre de los dioses del Olimpo, al estilo de los criados de las piezas mitológicas, destinadas al mismo auditorio cortesano: “Por Júpiter verdadero” (83, v. 932), si consideramos que en la faceta seria del texto se alude a las falsas divinidades adoradas por Nabucodonosor.

Después de que el rey separa a los dos esposos, ordenando que Susana demore en uno de sus jardines, llega un soldado con la intención de matar al protagonista hebreo porque a los asirios les pretende quitar sus propios númenes, y, una vez más, una acotación detallada y atenta al juego teatral da cuenta de lo que ocurre en el escenario: “Sale un capitán y gente con las espadas desnudas y, retirándose de ellos, Daniel, y dicen primero dentro” (87, v. 1032acot). El profeta termina así en el “lago de los leones” (83, v. 1075).

La jornada intermedia se abre con una secuencia coral: “Cantan dentro los segadores al son de las hoces, y sale Habacuc de labrador con una cesta cubierta con una servilleta”; “Salen los segadores haciendo son con las hoces y cantando” (90, v. 1086acot, y 1093acot). Después de la invocación a Dios por parte del profeta, se produce otra

aparición sobrenatural que implica el empleo de una máquina teatral: “Tocan chirimías y baja un ángel en una apariencia” (93, v. 1155acot) para pedirle a Habacuc que lo acompañe a llevarle comida a Daniel, prisionero. La acción consiguiente se produce con otros efectos espectaculares, detallados en las acotaciones correspondientes: “Vanse en un vuelo, llevando a Habacuc de un cabello, y al tiempo que corra la apariencia, ha de estar Daniel con los leones en el tablado”, “Tocan chirimías y vuelve el ángel con Habacuc y déjale en el tablado” (94, v. 1172acot, y 96, v. 1228acot). De acuerdo con la historia bíblica, los leones respetan al prisionero –(95, v. 1204acot: “Lléganse los leones y haláganle”); 97, v. 1255acot: “Siéntase Daniel y lléganse los leones”; 99, v. 1306acot: “Mientras habla Habacuc, está Daniel comiendo y repartiendo a los leones”; 108, v. 1488acot: “Échales la bendición a los leones y van delante. Vanse y Daniel con ellos”) –, y, mientras los dos hebreos se preguntan cuándo Dios será piadoso con su pueblo, “Cantan dentro, y a la voz se va levantando Daniel y elevándose los leones” (94, v. 1134acot). Adviértase que es muy probable que las fieras anunciadas corresponderían a actores disfrazados con piel de leones, aunque cabe la hipótesis, que Wilder propuso para el caso de algunas piezas lopescas, que subieran al escenario viejos animales que habían perdido su peligrosidad.⁹

En una macrosecuencia posterior reza una acotación: “Salen los que pudieren y el capitán” (103, v. 1400acot), refiriéndose a una participación colectiva y silenciosa de figurantes, al igual que en la indicación inicial, que bien podría aludir a la presencia de nobles en el escenario.

Alcacer, en un momento dado, dialogando con Daniel, remite a una costumbre palaciega con una réplica que adquiere todo su pleno sentido en un ambiente cortesano: “mas mande usted que guiando / vaya delante la guarda, / que esto es uso de palacio” (107, vv. 1484-1486).

La acción vuelve a centrarse en la figura de Susana que vive en el jardín del rey y se apresta a bañarse, motivo clásico que, si por un lado remite al episodio de Diana cazadora sorprendida por Acteón, por otro forma parte de la materia bíblica, tratándose en los dos casos de un motivo que se convierte en un sujeto eminentemente pictórico y poético en el Renacimiento y Barroco. La acotación que la describe “a medio vestir” (120, v. 1804acot) no hace sino aludir a una imagen plástica que el teatro desarrolla a partir de dichas sugerencias artísticas sin sobrepasar, desde luego, los límites de la licitud coetánea.¹⁰

Su aparición en el escenario queda anunciada por una intervención musical, tal como reza la acotación: “Vanse y sale Susana y las damas cantando” (113, v. 1610acot). Una de sus acompañantes toma la palabra con tres breves réplicas y, en el caso de que el estreno contemplara una parcial participación de unos nobles, bien podría tratarse de una dama concreta de la corte. Asimismo, al igual que en otras piezas, no se puede excluir que las referencias al lugar ameno relacionadas con los deícticos (117, v. 1735 y 118, v. 1746: “aquel cuadro”, “este jardín”) remitan, de hecho, al espacio cortesano en que se produjo el estreno.

Mientras ella se baña, la sorprenden dos ancianos jueces que, para ocultar sus intenciones lúbricas, a posteriori pretenden denunciarla por adulterio, conforme al patrón

⁹ Wilder, 1953-54, p. 23, habla de “a poor aged and edentate beast”.

¹⁰ Cfr. Rodríguez Cuadros 1998, 47: “ciertas partes, aunque fuera en el magnífico espectáculo cortesano, quedaban vedadas. Nada de terrible había en realidad en acotaciones como las que usa Cervantes en *Los baños de Argel* (‘Sale un moro con una doncella, llamada Constanza, medio desnuda’). Donde ‘desnuda’ se tomaba en su acepción de ‘muy mal vestido e indecente’ en términos puramente materiales. Además en el *Diccionario de Autoridades* permite sugerir que el tipo de vestuario imitador de la estatuaría clásica se conocía en España, pues por ‘desnudo’ también entiende ‘la disposición de los miembros del cuerpo’ en una pintura o en una escultura ‘que se reconoce y se deja ver aun estando vestida la estatua o imagen’”.

de las Sagradas Escrituras, consiguiendo que hasta su esposo llegue a dudar de su integridad moral.

La última macrosecuencia de la jornada intermedia da cuenta de la adoración que el pueblo asirio reserva a Nabucodonosor como si de una divinidad se tratara, y la acotación que marca su comienzo contiene una indicación escénica peculiar: “Sale por una parte el pueblo, Alcacer y el rey, y por otra Daniel y las tres mujeres que sobran en la compañía, vestidas de judíos de gala” (127, v. 2004). Adviértase que las actrices a las que se hace referencia en clave metateatral no son, con evidencia, las “damas” de una de las acotaciones anteriores lo cual, por lo mismo, testimoniaría la intervención tan solo momentánea de nobles mujeres en la representación.

Sea como fuere, la segunda jornada se remata con otro suceso milagroso: tres judíos se niegan a adorar la estatua de Nabucodonosor y este los condena a morir en un horno, pero, con todo, los mártires ascienden al cielo: “Ábrese todo el horno y, ardiendo por abajo, por arriba será todo jardín, y en una elevación de gloria vayan subiendo, y mientras cantan dentro los que están en el horno” (132, v. 2106).¹¹

La última jornada, al igual que las primeras dos, empieza con la intervención de la música que exalta la imagen supuestamente divina del monarca: “Sale la música delante y acompañamiento, Nabucodonosor y Alcacer” (134, v. 2140acot). Varias acotaciones dan cuenta de los nimios movimientos de los actores; por ejemplo, el que interpreta al gracioso: “Pónese junto al rey como que habla con él y salen los jueces con recado de escribir” (138, v. 2236acot). Estos últimos, como ya recordado, van injustamente a acusar a Susana de adulterio ante el rey, quien, por su parte, acaba de tener un sueño profético que, según ya había hecho en el acto inicial, somete en seguida a la interpretación de Daniel. La verdad es que Dios lo va a castigar pronto por su soberbia, transformándolo en un bruto.¹²

Más adelante, cuando sale la protagonista al escenario, la indicación metateatral dice: “Vase, tocan una sordina y salen las mujeres y los dos jueces, y Susana cubierto el rostro y atadas las manos” (150, v. 2582acot). De nuevo, las ‘mujeres’ son las actrices aludidas anteriormente, que no las damas que intervienen en una microsecuencia del acto intermedio.

Al final de la pieza unos instrumentos musicales acompañan el último acontecimiento milagroso cuya finalidad es el anuncio de la liberación del pueblo hebreo con la definitiva conversión del rey asirio: “Levántase Nabucodonosor y al mismo tiempo tocan chirimías y aparece un ángel en un vuelo” (165, v. 2946).

Daniel remata los versos homenajando al “senado” privilegiado delante del cual se ha estrenado el texto dramático de *El bruto de Babilonia*, según una práctica recurrente en las piezas compuestas para el contexto cortesano.¹³

Tras la reseña de elementos espectaculares con los que los autores de esta comedia enriquecen teatralmente su texto, junto con todos los índices textuales de la cortesización teatral, no se puede sino subscribir lo que afirma Álvarez Sellers: “Partiendo de un relato bíblico, *El bruto de Babilonia* combina los elementos religiosos con los profanos y los sobrenaturales, y recurre a la tramoya para subir al escenario a dragones y leones o para escenificar milagros, martirios, vuelos y apariciones, explotando

¹¹ El horno, según indica una acotación anterior, está ardiendo “con aguardiente” (130, v. 2073acot).

¹² Lo apuntará más adelante una acotación específica: “Sale el rey vestido de animal arrastrando una cadena al cuello” (161, v. 2845).

¹³ Cfr. Trambaioli 2011b, 193: “el Senado que Cascardi menciona como sinónimo del público del corral es, ante todo, el círculo reducido de nobles que asisten a los espectáculos particulares. No deja lugar a dudas la definición que del término nos ofrece *Autoridades*: ‘se toma por cualquier junta, o concurrencia de personas graves, respetables y circunspectas’”.

a conciencia y de forma pertinente todos los recursos que agradaban a un público, tanto en la Corte como en el corral, ávido de espectáculo y de novedades, que buscaba que lo impresionaran con efectos escenográficos más que con tramas inéditas” (Álvarez Sellers “Prólogo”, 16). Bien mirado, dichas observaciones de la moderna editora de la pieza valen para todas las comedias analizadas hasta aquí y, muy probablemente, para las que quedan por estudiar bajo los lentes de la cortesización textual. Seguiremos, pues, en esta misma línea de investigación para rematar el análisis del corpus de comedias mancomunadas de Agustín Moreto. Así y todo, la hipótesis que voy desarrollando, en este y en los demás trabajos citados al principio, de que este subgénero de piezas esté destinado para un estreno palaciego se ha reforzando gracias al análisis de las cuatro comedias que han sido objeto de estudio en estas páginas.

Obras citadas

- Belmonte, Luis, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses. *El príncipe perseguido*, ed. Beata Baczyńska. *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*. En María Luisa Lobato dir. Colección digital Proteo, n. 16. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
- Deleito y Piñuela, José. *El Rey se divierte (recuerdos de hace tres siglos)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Gavela García, Delia. “La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera Parte* de Moreto”. *eHumanista* 23 (2013): 143-160.
- Lobato, María Luisa. “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de Palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias”. En Bernardo J. García García y María Luisa Lobato eds. *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 89-114.
- Madroñal, Abraham. “El Lope último y las comedias en colaboración”. En Debora Vaccari ed. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. vol. IV. *Teatro*. Roma: Bagatto Libri, 2012. 162-170.
- Matos Fragoso, Juan de, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer. *El bruto de Babilonia*, ed. María Rosa Álvarez Sellers. *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*. En María Luisa Lobato dir. Colección digital Proteo, n. 10. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
- Moreto, Agustín. *El hijo pródigo*, ed. Delia Gavela. *Comedias de Agustín Moreto*. En María Luisa Lobato dir.. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
- Moreto, Agustín, Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses. *La renegada de Valladolid*, ed. Paula Casariego Castiñeira. *Comedias de Agustín Moreto*. María Luisa Lobato dir.. Colección digital Proteo, 18. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
- Moreto, Agustín, Juan de Matos Fragoso. *El mejor par de los doce*, eds. Fructuoso Atencia Requena y Stefano De Capitani. *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración*. En María Luisa Lobato dir. Colección digital Proteo, n. 19. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.
- Oleza, Joan. “*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”. En José Luis Canet ed. *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*. London: Tamesis Books, 1986. 309-324.
- Piłat-Zuzankiewicz, Marta. “La historia del zarévich Demetrio; Una lectura emblemática de la comedia *El príncipe perseguido*”. En Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer eds. *Teatro y poder en el Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013. 167-181. <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/34314>>.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “La mujer tras la cortina”. En *Hacia una historia de la técnica del actor en el Barroco*. Madrid: Castalia, 1998. 35-65.
- Sáez Raposo, Francisco. *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Trambaioli, Marcella. “Las ‘empresas’ dramáticas calderonianas de tema mitológico sobre la educación del perfecto príncipe cristiano”. En Kazimierz Sabik ed. *Actes du Congrès International Théâtre, Music et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque (Varsovie, 23-28 septembre 1996)*. Varsovie: Éditions de l’Université de Varsovie, Faculté des Lettres Modernes, 1997. 269-286.
- . “El ‘Discurso de unos cuernos’ de Baltasar del Alcázar: entre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario”. *Analecta Malacitana* XXI. I (1998): 57-80.

- . "Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática". En María Luisa Lobato ed. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2011a. 95-111.
- . "‘Aquí Senado se acaba...’: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega". En Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti. *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'‘Arte Nuovo’*. *Atti del Seminario Internazionale* (Firenze, 19-24 octubre de 2009). Firenze: Alinea Editrice, 2011b. 185-198.
- . "Las mondongas en la escritura teatral cortesana de los dramaturgos barrocos". En Debora Vaccari ed. *Rumbos del hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH. Teatro*. vol. IV. Roma: Il Bagatto Libri, 2012. 239-249.
- . "La escritura teatral en colaboración de Moreto y su recepción cortesana. El caso de *La renegada de Valladolid*". En prensa a.
- . "La recepción cortesana de las comedias mancomunadas de Agustín Moreto y otros ingenios. El ejemplo de *Oponerse a las estrellas*". En prensa b.
- Vega García-Luengos, Germán. "Juegos y pasatiempos con colores en el teatro español del siglo XVII". *Bulletin of Spanish Studies* 90, n.ºs 4-5 (2013): 845-870.
- . "Nuevos indicios y propuestas para fijar el repertorio de comedias colaboradas de Calderón". En Juan Manuel Escudero Baztán ed. *Bajo la égida calderoniana. Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt-am-Main: Iberoamericana/Vervuert, 2023. 279-313.
- Wilder, Thornton. "Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion". *Romance Philology* VII, n. 1 (1953-54): 19-25.