

**La métrica y sus implicaciones técnicas en
El Bruto de Babilonia respecto a la *Primera Parte de Moreto*¹**

Delia Gavela García
Universidad de La Rioja

La redacción de comedias en colaboración es uno de los fenómenos más singulares del teatro áureo español a partir de mediados del siglo XVII. Las técnicas empleadas en la elaboración de estas obras colectivas vienen despertando el interés de los investigadores. Entre las muchas incógnitas que se están tratando de resolver ocupa un lugar destacado el problema de las atribuciones. En el caso concreto de Agustín Moreto, que participó activamente y con diferentes dramaturgos en este tipo de redacción, nos enfrentamos, en la tercera fase del proyecto de edición y estudio de las obras colaboradas del madrileño, a la difícil tarea de determinar qué papel jugó en la creación de cada una de estas comedias, para lo cual sería fundamental poder determinar qué actos se le pueden atribuir. Algunos estudiosos de la obra moretiana como Ruth Lee Kennedy (1932, 149-52) o Fernández Guerra (XXIX-XLIV) han ofrecido propuestas, no siempre coincidentes entre sí, basadas en argumentos temáticos, estilísticos, estructurales y métricos. Más recientemente, Marcella Trambaioli, al enfrentarse a este mismo problema en la obra *La fingida Arcadia*, hace una exhaustiva recopilación de datos extratextuales (sobre los testimonios conservados, bibliográficos, de representación, etc.) para centrarse después en los indicios del propio texto. Ofrece además una recopilación de títulos que cuentan con atribuciones y de los que extrae alguna conclusión, como el dato estadístico de que Moreto suele hacerse cargo de las jornadas segunda o tercera, aunque reconoce que puede haber excepciones, como en el caso de *Hacer remedio el dolor* (185-206). Por su parte, Enrique Rull también se ha ocupado de la autoría de *La fingida Arcadia*, para lo que utiliza argumentos temáticos, estructurales y formales, entre los que se cuenta la métrica (139-52).

De entre los distintos aspectos de los que se ha echado mano para intentar dirimir autorías, quisiera dedicar las próximas páginas a incidir sobre el criterio métrico, destacado por Kennedy como fundamental: “The matter of authorship must remain an unsolved problem until such a time as more known of the dramatist of the day and in particular until the versification of their plays has been studied” (1939, 233).

Morley dedicó en 1918 un artículo a analizar la versificación utilizada por Alarcón y Moreto. En el caso de éste último estudió treinta comedias, de las que extrajo algunos rasgos de interés que más adelante traeré a colación (Morley 152-73). Por otro lado, gracias a la edición de las comedias de Moreto que el grupo de los moretianos

¹ Este artículo ha sido redactado gracias a mi pertenencia al grupo de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto (III). Comedias en colaboración*. FFI2010-16890/FILO, integrado en el proyecto *El TC/12, Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación*; así como al equipo de investigación *La Biblia en el teatro áureo español (I)*. FFI 2012-17870.

está acometiendo, ya contamos con un corpus de estudio de las formas métricas acotado y homogéneo por la proximidad de su redacción, como es el de la *Primera parte*, el cual María Luisa Lobato (142) resumió recientemente en un cuadro porcentual. El análisis de estos conjuntos ha confirmado que Moreto sigue la tónica general de usar el romance y las redondillas como estrofas básicas –razón por la que Morley decide ofrecer porcentajes de estos metros, ya que aparecen en todas las obras por él estudiadas– y la particular de la segunda época del teatro áureo, según la cual se invierte la proporción entre estas dos estrofas, respecto al periodo lopesco, en favor del romance.

Estos presupuestos generales nos sirven de punto de partida para analizar el comportamiento de *El Bruto de Babilonia*, 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. La primera noticia de representación data del 27 de mayo de 1685, cuando la puso en escena la compañía de Manuel de Mosquera en el Alcázar de Madrid, con motivo de la celebración del cumpleaños de la Duquesa de Orleans. Siguió representándose en las décadas sucesivas en el Coliseo del Buen Retiro, en los corrales madrileños y en Valladolid hasta comienzos del XVIII, que sepamos.²

Esta obra presenta el interés adicional de estar basada en una comedia atribuida a Guillén de Castro, *Las maravillas de Babilonia*; lo que permitiría comparar la variación métrica que se ha llevado a cabo en la reescritura respecto de la comedia original supuestamente escrita en la época en que aún imperaba el modelo lopesco. Aunque, debo advertir que Bruerton señala que ciertos rasgos métricos apuntan a una mano ajena a la de Guillén o a una evidente deturpación respecto a la obra original (Bruerton 142-43), que, siguiendo a Eduardo Juliá Martínez, debe fecharse en torno a 1623.³

El Bruto de Babilonia debió de ser una comedia de éxito, a juzgar por la abundancia de testimonios que se han conservado: la Biblioteca Nacional de España custodia un manuscrito con aprobaciones de 1669, en el que se atribuye a Matos, Cáncer y Moreto; el mismo orden recogido por Medel en su catálogo (160). Sin embargo la primera vez que se imprimió, en 1668, en la *Parte treinta de comedias escogidas*,⁴ apareció a nombre de Matos, Moreto y Cáncer y éste es el orden que se

² El 26 y 27 de abril de 1687, la representó la compañía de Melchor de Torres en Valladolid y la compañía de Simón Aguado, el 21 de mayo, en el Coliseo del Buen Retiro (aunque hay cierta confusión sobre si se trata de esta comedia o de *Las maravillas* y si participó el autor de comedias Agustín Manuel de Castilla); en la década siguiente, la compañía de Juan de Cárdenas la representó en los corrales de Madrid el 4 de mayo de 1698 y en 1699 la compañía de Manuel Ferreira en Valladolid, los días 7 y 8 de mayo. A principios del XVIII aún seguía representándose: el 9 y 10 de agosto de 1704, en Valladolid, por la compañía de Manuel de Villaflor. (Ferrer [Edición digital])

³ De hecho hay noticias de una carta de pago de Pedro de Valdés a Cebrián Fernández por la comedia, del 21 de julio de 1625. (Ferrer [Edición digital])

⁴ *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España...* Madrid: Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1668, 1-40. BNE R/22683.

reprodujo en la edición de 1726, incluida en las *Comedias nuevas de los más célebres autores y realzados ingenios de España*,⁵ así como en las ediciones sueltas que he podido consultar, de entre las muchas que se hicieron en los siglos XVIII y XIX.⁶

No es de las obras menos estudiadas en cuanto a la distribución de autorías de sendos actos. Kennedy (1932, 150), además de aludir a la proximidad que, especialmente el acto tercero, mantenía con su fuente, discute la afirmación de Fernández Guerra según la cual el tercer acto de la comedia habría sido escrito por Moreto (XXX). La estudiosa, por el contrario, defiende que el orden de autores que aparece en la *Parte treinta de escogidas*, es decir en la *princeps*, responde a la autoría de cada uno de los actos. Tal orden sería: Matos, Moreto y Cáncer. Para demostrarlo recurre a la métrica y alude a los porcentajes de las diferentes estrofas y a la extensión de algunos pasajes cantados, los cuales resultan característicos de los autores mencionados. Respecto al segundo acto, dice que la versificación es característica de Moreto excepto porque el número de versos en romance es desmesuradamente alto. En *Los jueces de Castilla*, comedia publicada en la *Primera Parte* de Moreto ocurría exactamente lo contrario: en este caso nos hallamos ante la obra que tiene el menor porcentaje de romance, un 23,1%, de las treinta comedias moretianas estudiadas por Morley, tal como comentan Madroñal y Sáez Raposo (19-20) en el prólogo a la edición de la comedia. ¿Quiere esto decir que la métrica puede no ser un indicador tan fiable como podríamos suponer? Antes de desecharla, y desperdiciar estos mínimos patrones ya existentes, creo que merece la pena contemplar estos casos ajenos a la norma como estimulantes desafíos, porque su excepcionalidad obliga al investigador a buscar la razón de ser de estas peculiaridades y a esgrimir otros argumentos para justificar la autoría de los textos; al tiempo que confirman la regla.

Por tanto, a pesar de que *El Bruto de Babilonia* sea una obra cuya distribución triautorial esté bastante asumida, o quizás precisamente por ello, los argumentos anteriores me han movido a profundizar en el estudio de su métrica e intentar ponerla en relación con otras comedias, con el fin no sólo de posicionarme respecto a las opciones de atribución mencionadas sino de ofrecer un planteamiento analítico que pueda ser útil para otras obras de atribución más conflictiva o menos estudiada. Para comenzar mostraré el cuadro de porcentajes de formas métricas en los tres actos de la comedia:

⁵ Ámsterdam, David García Henríquez, 1726, pp. 293-331. BNE, R/12593.

⁶ Valencia: Viuda de José de Orga, 1763 (núm. 50) [T/6294]; Barcelona: Juan Centené y Juan Serra, núm. 217 [T/ 2046] y Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, núm. 178 [T/15060(5)]; s.n., s.l., s.a. T/5187.

El Bruto de Babilonia: porcentaje de formas métricas

	Romance	Redondillas	Quintillas	Silva u otros endecasílabos	Copla	Romancillo	Soneto	Decasílabos en pareados
1 ^{er.} acto	92,4	--	--	6,5	--	0,7	--	--
2 ^o acto	85	3	5,6	4,6	1,1	--	--	0,5
3 ^{er.} acto	18,9	74,5	--	--	0,4	0,4	1,55	--

En primer término llama la atención la diferencia en el porcentaje de los dos metros que marcan el cambio generacional de mediados de siglo: el romance y la redondilla. Especialmente llamativa es la abundancia de versos en romance de la primera jornada, que lleva aparejadas algunas consecuencias: el porcentaje restante no da lugar a utilizar muchas más estrofas, de hecho sólo 71 versos de silvas y un romancillo hexasílabo de 8 versos al inicio. Esto provoca un importante desequilibrio en el número de cambios métricos entre jornadas: tres, si contemplamos la diferencia entre romancillo y romance, en esta jornada frente a ocho y seis variaciones en la segunda y tercera respectivamente. Podría alegarse que el acto inicial presenta siempre una evolución más lenta, determinada por su función de presentación de la acción y los caracteres, en la que el romance, por su carácter narrativo resulta idóneo. Sin embargo incluso considerando estas variables, ese 92 % es excepcionalmente alto. A pesar de que la evolución de la métrica en el XVII llevaba la orientación contraria, se podría pensar que esta peculiaridad tiene que ver con la fuente. Algo de esto podría haber, pues si nos fijamos en la distribución métrica de la primera jornada de *Las maravillas de Babilonia*, el porcentaje de romance es superior al de redondillas; lo cual podría considerarse inusual para una obra de 1623. Sin embargo, una vez más, los argumentos resultan resbaladizos, pues si hacemos caso de Bruerton, quien debió fijarse en estos extremos, nos encontraríamos ante una versión intermedia entre la escrita hacia 1623 y *El Bruto de Babilonia*. Esto no deja de resultar interesante, pues los datos cronológicos coincidirían con una evolución métrica progresiva desde el predominio de redondillas hacia la primacía del romance, aunque ésta no sea tan evidente en la fuente como para considerarla el motivo del alto porcentaje en *El Bruto*.

Las maravillas de Babilonia: distribución métrica del primer acto⁷

Versos	Estrofa	Número de versos
1-117	Silva	117
118-471	Romance e-a	354
472-539	Redondillas	68
540-553	Soneto	14
554-761	Redondillas	208
762-841	Quintillas	80
842-851	Villancico cantado	10
852-970	Romance a-o	119

Las maravillas de Babilonia: porcentaje de formas métricas del primer acto

	Romance	Redondillas	Silva	Quintillas	Soneto	Villancico
1 ^{er.} Acto	48,7	28,4	12	8,2	1,44	0,92

El Bruto de Babilonia: distribución métrica del primer acto

Versos	Estrofa	Número de versos
1-8	Romancillo hexasílabo	8
9-489	Romance: i-o	481
490-561	Silva en pareados, con algún verso suelto	72
562-775	Romance: u-a	214
776-1087	e-o	312

⁷ La numeración de ambas comedias es mía. En el caso de *El Bruto*, he desarrollado y contado como versos independientes las décimas en pareados de los versos 1095-96 y 1107-08, que aparecen abreviadas en el testimonio utilizado.

Parece, por tanto, que la métrica de esta primera jornada responde más bien a la voluntad del autor. Esto vendría confirmado por el hecho de que, según Kennedy, es en esta primera jornada donde se hace más patente el seguimiento, casi literal, de la fuente. Pero no, añadido, de la métrica que ha sido modificada con toda intencionalidad, a pesar del respeto al contenido. Se trata por tanto de una elección personal del autor, que tiene repercusiones en la estructura –la cual contará únicamente con dos extensos cuadros o macrosecuencias–, en el ritmo –inevitablemente monótono y lento– y en la presentación de los dos motivos argumentales de la obra, que tienen su base bíblica, como ya he comentado en otro lugar (véase Gavela 2012 y 2013), en el Libro de Daniel: por un lado, el deseo incontrolado de Nabucodonosor hacia la joven Susana, que está a punto de casarse con Joaquín, y por otro los sueños premonitorios que advierten al monarca del futuro de su imperio y la llegada del Mesías. Únicamente la escena en la que el rey expresa el miedo y la sorpresa al despertarse y la sugerencia de que recurra a Daniel para descifrar el sueño merecen el molde de la silva. El resto de las diversas situaciones, aborden el primer tema del triángulo amoroso o el segundo de la revelación de Daniel y la anagnórisis del rey, y sea cual sea la forma de discurso adoptada –un relato extenso, un diálogo rápido, un monólogo–, están en romance.

Esta selección métrica entra en conflicto con la forma de hacer de Moreto: en primer término, Moreto gusta de iniciar sus jornadas en redondillas. Así ocurre en los tres actos de cuatro de las obras de la primera parte: *La fuerza de la ley*, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Los jueces de Castilla*, *Lo que puede la aprehensión*; mientras que en otras seis sólo uno de los actos, con más frecuencia el tercero, comienza con otra estrofa: *El mejor amigo, el rey*, *El desdén, con el desdén*, *La misma conciencia acusa*, *San Franco de Sena*, *Trampa adelante* y *Antíoco y Seleuco*. Mientras que *De fuera vendrá* arranca con silvas la primera jornada y las demás con redondillas. Tan solo en el caso de *El poder de la amistad* ninguno de los actos comienza con redondillas, pero tampoco con un romance. Únicamente *Trampa adelante* da comienzo a la obra con un largo romance de más de quinientos versos.

Comienzo de los actos en las comedias de la *Primera parte*

	1 ^{er.} acto	2 ^o acto	3 ^{er.} acto
<i>La fuerza de la ley</i>	Redondillas	Redondillas	Redondillas
<i>El mejor amigo, el rey</i>	Redondillas	Redondillas	Romance
<i>El desdén, con el desdén</i>	Redondillas	Redondillas	Tercetos
<i>La misma conciencia acusa</i>	Redondillas	Redondillas	Romance
<i>De fuera vendrá</i>	Silva	Redondillas	Redondillas

<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i>	Redondillas	Redondillas	Redondillas
<i>El poder de la amistad</i>	Silva	Silva	Sexta rima
<i>Trampa adelante</i>	Romance	Redondillas	Redondillas
<i>Antíoco y Seleuco</i>	Serventesio	Redondillas	Redondillas
<i>Los jueces de Castilla</i>	Redondillas	Redondillas	Redondillas
<i>El lego del Carmen, San Franco de Sena</i>	Redondillas	Redondillas	Silva
<i>Lo que puede la aprehensión</i>	Redondillas	Redondillas	Redondillas

Por otro lado habría que decir que es característico que los comienzos moretianos sean estáticos y en muchas ocasiones narrados, pues se recurre a la ticoscopia, para lo que vendría muy bien el romance. Sin embargo, Moreto no se decanta por este metro en primera instancia, sino que o bien pone en boca de los personajes los antecedentes en redondillas –en *La fuerza de la ley* por ejemplo– o en un curioso juego de redondillas y quintillas –en el diálogo padre-hijo de *San Franco de Sena*– o bien, y esto es lo más frecuente, presenta la situación con un diálogo previo, que da entrada, tras un número variable de versos, a un relato más pormenorizado de la prehistoria en romance. Para dicho diálogo introductorio puede utilizar sólo las redondillas, como en el arranque de *El desdén, con el desdén, La misma conciencia acusa* y *Lo que puede la aprehensión*, las redondillas seguidas de algún otro metro –*El mejor amigo, el rey* (redondillas y silva pareada) y *Hasta el fin nadie es dichoso* (redondillas y octavas en un relato más breve de lo habitual)– o la silva –*El poder de la amistad, De fuera vendrá*– y en algún caso una combinación de metros endecasílabos como en *Antíoco y Seleuco*. Este patrón de arranque de las comedias moretianas se completa con otro rasgo que se repite en casi todas las obras de la primera parte: la introducción de este relato de los antecedentes, al comienzo de la comedia, mediante un verbo *dicendi*, que marca además un cambio métrico y estructural. Son expresiones como: “Oigan, que va de batalla” (*La fuerza de la ley*, v. 174); “Oíd atentos” (*El poder de la amistad*, v. 83); “Pues escucha” / “Va de cuento” (*El desdén, con el desdén*, v. 64); “Pues solos los tres estamos, / hija, sobrino, escuchad” (*La misma conciencia*, v. 232), etc. María Luisa Lobato llamó la atención sobre la generalización en las obras moretianas, más abundante que en otros autores, de advertencias que marcan cambios de situación estructurales, en un artículo, al que dio el significativo título de *Verbum dicendi, verbum nuntiandi: el dramaturgo alerta a su público* (153-55). En la primera jornada de *El Bruto*, es decir, aquella que no es de Moreto, el romance extenso de tipo narrativo, aunque va precedido de un apercebimiento al interlocutor, “Atento, escucha”

(v. 562), se produce muy avanzada la jornada, y no para relatar los antecedentes sino para hacer progresar la acción revelando el significado del sueño de Nabucodonosor.

Por otro lado, si no nos ceñimos exclusivamente al romance introductorio, sino que ampliamos a otras indicaciones explícitas que acompañan a un cambio métrico, solo hay una aparición más de este tipo (v. 489) en todo el acto. También es interesante señalar que en las otras dos jornadas la presencia de estas marcas no es tan abundante como señala la profesora Lobato (155) en la comedia que usa como modelo, *El desdén, con el desdén*, donde cuenta hasta catorce apariciones de este tipo en los dieciocho cambios métricos que tiene la obra. En el caso de la comedia que nos ocupa el cambio de estrofa va acompañado de un verbo de comunicación o de un *verbum nuntiandi* en dos ocasiones en el segundo acto (vv. 1340 y 2002) y cinco en el tercero (vv. 2147, 2369, 2601, 2639 y 2946), en un total de veinticinco cambios métricos. Esta menor incidencia de ciertos hábitos moretianos en el acto salido de su pluma, sea el segundo o el tercero, me hace cuestionarme si, a pesar de que el autor ponga en marcha sus mecanismos habituales de redacción, no los minimiza o rebaja su frecuencia cuando escribe en colaboración.

Recopilando lo dicho de este primer acto, puedo concluir que la métrica y algunos otros rasgos colaterales confirman que esta jornada no fue escrita por Moreto. Coincido, por tanto, con la opinión de Fernández Guerra y con la de Kennedy, quien afirma que la métrica de esta jornada es característica de Matos, aludiendo, supongo, a la abundancia de actos sin redondillas que hay en sus obras –así lo afirma al menos Morley (169)– o, en general, a la pobreza estrófica que se le achaca al autor portugués.

Si pasamos a la segunda jornada, aquella que se ha debatido si es de Moreto o de Cáncer, por la diferencia en el orden de los autores en los distintos testimonios, se hace necesario profundizar en la afirmación de Kennedy, según la cual, a excepción del aumento del romance, la versificación es característica de Moreto. Sin embargo este aumento de los versos en romance no es una nimiedad, teniendo en cuenta que es uno de los patrones señalados por Morley en la métrica de Moreto. La distribución métrica del segundo acto de *El Bruto* y el porcentaje de los metros empleados, acompañado de la media de la *Primera parte* y de la media que da Morley en su estudio de treinta comedias, son los siguientes:

El Bruto de Babilonia: distribución métrica del segundo acto

Versos	Estrofa	Número de versos
1088-1089	Decasílabos en pareados	2
1090-1094	Quintilla	5
1095-1096	Decasílabos en pareados	2

1097-1106	Quintillas	10
1107-1108	Decasílabos en pareados	2
1109-1153	Quintillas	45
1154-1335	Romance: a-o	182
1336-1339	Redondilla (copla cantada)	4
1340-1611	Romance: a-o (alteración en la última rima)	272
1612-1615	Copla arromanzada	4
1616-1647	Redondillas	32
1648-1651	Copla arromanzada	4
1652 -2005	Romance: e-a	354
2006-2054	Silva en pareados, con algún verso suelto	49
2055-2141	Romance: ó	88

	Romance	Redondillas	Quintillas	Silva	Copla	Decasílabos en pareados
Segundo acto de <i>El Bruto</i>	85	3	5,6	4,6	1,1	0,5
<i>Primera parte de comedias</i>	59,6	32	5,4	6,1	0,7	0,46 (pareados)
Morley: 30 comedias	54,7	29,2				

Un simple vistazo hace evidente que se mantiene el aumento de versos en romance en el segundo acto respecto a la media de las obras de la *Primera parte*, en detrimento de las redondillas. Podríamos buscar la explicación en la fuente, pero una vez más el cuadro de la segunda jornada de *Las maravillas de Babilonia* nos muestra la distribución contraria; más acorde incluso que la primera jornada con una época más temprana, por lo que descartamos que el autor del segundo acto de *El Bruto* se haya dejado llevar por el modelo anterior:

Las maravillas de Babilonia: distribución métrica del segundo acto

Versos	Estrofa	Número de versos
971-1130	Silva	160
1131-1198	Redondillas	68
1199-1317	Liras	119
1318-1337	Redondillas	20
1338-1345	Coplas arromanzadas	8
1346-1361	Redondillas	16
1362-1513	Romance o-o	152
1514-1517	Redondillas	4
1518-1525	Coplas arromanzadas	8
1526-1641	Redondillas	116
1642-1711	Quintillas	70

***Las maravillas de Babilonia:
porcentaje de formas métricas del segundo acto***

	Romance	Redondillas	Quintillas	Silva	Liras	Coplas
1 ^{er} . Acto	20,5	30,9	9,4	21,7	16	0,02

Podríamos cuestionar la afirmación de Kennedy y pensar que ese segundo acto no es obra de Moreto, pero, descartado el primero, ¿responde, entonces, el tercero a la forma de hacer de Moreto? Para dilucidar esta cuestión analizaremos otra técnica que Morley (164) identificó en las obras de Moreto y denominó “incrustación”. Según este estudioso consistía en la inserción de breves pasajes líricos o enfáticos escritos en un tipo de estrofa, que solían ser décimas, e insertados en medio de otro metro que continuaba tras ellos, habitualmente redondillas aunque también romance. Entiendo que se trata, en realidad, de una concreción de la técnica más habitual de inserción de pasajes líricos, generalizada desde la época lopesca, que también reconoce Enrique Rull en la obra moretiana: “la redondilla y el romance engloban siempre a los metros

ocasionales” (144). La revisión de este tipo de inserciones en la *Primera parte*, en busca de un patrón identificable, me ha permitido documentar que en ocho de las doce comedias Moreto utiliza este recurso con romances o redondillas como matriz englobadora de diferentes tipos de estrofas que recogen, sobre todo, pasajes cantados, aunque también breves remansos líricos o lecturas de billetes relevantes para la acción. Se resumen estas apariciones en los cuadros siguientes:

Romance

Comedias	Tipos de estrofas incrustadas	Versos de las estrofas incrustadas	Versos del romance englobador
<i>La fuerza de la ley</i>	Sonetos	389-402 409-422 475-488 491-504	271-514
<i>Hasta el fin nadie es Dichoso</i>	Redondilla	1645-1648	1614-1722
<i>La misma conciencia acusa</i>	Romancillo	395-406	233-508
<i>Antíoco y Seleuco</i>	Copla arromanzada	2527-2530 2547-2550	2531-2622
<i>San Franco de Sena</i>	Redondilla	2748-2751	2650-2909
<i>Lo que puede la aprehensión</i>	Coplas arromanzadas	487-490 509-512	81-522
	Redondilla de pie quebrado	1441-1444	1307-1800
	Coplas arromanzadas	2822-2825 2862-2865 2898-2901	2608-2995
<i>El poder de la amistad</i>	Soneto	180-193	84-447

Redondillas

Comedias	Tipos de estrofas incrustadas	Versos de las estrofas incrustadas	Versos del romance englobador
<i>La fuerza de la ley</i>	Cuarteta	1618-1621	1546-1857
	Copla arromanzada	1998-2001	1590-2069
<i>El mejor amigo, el rey</i>	Décima	1495-1504	1435-1532
<i>Hasta el fin nadie es dichoso</i>	Seguidilla gitana más hexasílabos	629-640	597-680
<i>Antíoco y Seleuco</i>	Coplas arromanzadas ⁸	1095-1098 1115-1118 1133-1136 1151-1154	859-1222
<i>Los jueces de Castilla</i>	Coplas arromanzadas	1762-1765 1778-1781 1786-1789	1666-1905
		2472-2475 2492-2495	2136-2823

En el caso del segundo acto de *El Bruto*, encontramos tres ejemplos de esta técnica: cierto es que en el primero de ellos ni la forma incrustada ni la englobadora son las habituales, pues insertados en medio de unas quintillas, tenemos dos decasílabos en pareados (vv. 1088-89 y 1095-96), que, como he dicho en otro lugar (Gavela 2012, 611), suponen un gran acierto porque acercan y actualizan el argumento al incluir una canción tradicional de segadores en medio del argumento bíblico. La segunda responde exactamente al patrón de las comedias de la *Primera Parte*, pues a continuación, sigue una redondilla cantada (vv. 1336-39) insertada, ahora sí, en un romance (véase el cuadro más arriba). El tercer caso está más alejado de la fórmula

⁸ Los tres últimos romances se acompañan cada uno de ellos de glosas formadas por dos quintillas. Sería el único caso, si contamos el romance y su glosa, en el que estos pasajes superarían los diez versos, igualando en extensión al soneto, límite máximo de este tipo de estrofas intercaladas. Esta comedia tiene además otras peculiaridades métricas: en concreto, a las redondillas citadas sigue un extenso romance (vv. 1223-1564) que concluye con dos estrofas cantadas de difícil identificación (Urzáiz 428-29), que podrían contemplarse también entre las citadas en el primer cuadro.

habitual, pues a pesar de presentar dos coplas arromanzadas (vv. 1612-15 y 1648-51) flanqueadas por sendos romances, cuenta con una breve tirada de redondillas en medio (vv. 1616-47), por lo que no responde al patrón habitual. Por tanto, aunque estos indicios no sean por sí mismos absolutamente concluyentes, nos permiten hallar al menos una forma cantada englobada que responde a la norma habitual en Moreto.

Respecto a este segundo acto, nos queda lanzar una hipótesis que explique qué le movió a aumentar el porcentaje de romance. En algún otro caso de alteración de su forma de hacer habitual, como en la mencionada *Los jueces de Castilla*, se ha propuesto que Moreto podía haber intentado resaltar el toque medieval, muy acorde con el tema histórico de la obra, mediante la abundancia de redondillas (Morley 162-63). En nuestro caso, podríamos pensar en una puesta en común previa entre los autores o en el acceso de Moreto a la jornada de Matos, que, a la vista de ese 92 % de romance del acto que antecedía al suyo, decidió aumentar su porcentaje habitual para dar homogeneidad a la obra. En contra de esta hipótesis tenemos algunos indicios ya deducidos de la forma de redactar estas obras, como el recogido por Trambaioli (197-98) en el mencionado artículo, según el cual entre 1630 y 1640 los autores se suceden en la redacción, mientras que a partir de esa fecha la redacción es simultánea e individual. Por lo que para esta comedia, que se fecha hacia 1651, habría que descartar la posibilidad de que Moreto hubiera leído la primera jornada antes de escribir la suya. Por otro lado si seguimos contemplando una reunión previa de los tres autores para decidir una estrategia común, parece que el aumento de romance no fue vinculante para todos, pues la tercera jornada, supuestamente de Cáncer, se va al extremo contrario y sólo cuenta con un 19% de versos en este metro. La solución podría pasar por analizar si existen comportamientos similares en las otras obras en las que colaboraron estos tres autores. Sin embargo nos enfrentamos a una doble dificultad: la falta de ediciones modernas de este tipo de comedias, que han venido siendo consideradas de segunda fila por la crítica, lo que obliga a iniciar el proceso desde el principio (numeración de versos, elaboración del cuadro estrófico...), sin un estudio introductorio que ayude a un mejor conocimiento del texto para quien se acerca a él por primera vez y, en segundo término, la dudosa atribución que hace resbaladizo apoyarse en ellas.

Respecto a la tercera jornada, presenta la siguiente distribución métrica:

Versos	Estrofa	Número de versos
2142-2145	Copla arromanzada	4
2146-2369	Redondillas	224
2270-2495	Romance e-o	226
2496-2510	Soneto	14

2511-2530	Romance e-o	20
2531-2602	Redondillas	72
2603-2638	Romancillo hexasílabo i-o (con la copla inicial y final cantadas)	36
2639-2946	Redondillas	308
2947-2980	Romance a-a	34

Se observan tres posibles casos de estrofas englobadas en romances o redondillas: el primero, que supone el arranque de la jornada, implica que el mencionado metro, una copla cantada, no va realmente inserta sino que antecede a unas redondillas. Por lo que observamos en el cuadro de las formas englobadas de la *Primera Parte*, Moreto arranca excepcionalmente en *Antíoco y Seleuco* (v. 2527-30, véase el cuadro más arriba) con una copla cantada una serie en romance, en medio de la cual se repetirá otra copla con música. En el resto de los casos estas estrofas están realmente insertas en medio de otra. Por tanto, no parece que responda al método de inserción moretiano. El segundo caso es un soneto (vv. 2387-2400) incluido en medio de un romance. A la hora de recoger las estrofas que debían incluirse en esta técnica de la inserción o incrustación, he tenido mis dudas respecto a los sonetos, pues considero que su funcionalidad es variable en Moreto y en muchas ocasiones es más relevante que la de ser meros remansos líricos. Éste es uno de esos casos, pues supone la anagnórisis del protagonista, cuando recibe el castigo divino de ser transformado en el bruto que da título a la obra. Moreto, poco amigo de los sonetos a juzgar por la escasa frecuencia de aparición de esta estrofa en la *Primera Parte*,⁹ no le da esta relevancia a los insertados en *La fuerza de la ley* y en *El poder de la amistad* (ver el cuadro más arriba), mientras que aquellos que pueden tener mayor importancia en la trama, como el del tercer acto de *El poder* (vv. 2200-13) o el de *El desdén, con el desdén* (vv. 2558-71), no van englobados en medio de un romance o de unas redondillas. Por lo que respecta al romancillo hexasílabo de treinta y seis versos, que comienza y termina con sendas coplas cantadas y va englobado entre redondillas, es similar en extensión y distribución al último caso de inserción de la jornada anterior, aquél que no respondía a la norma habitual en Moreto. El resultado es que ninguna de las formas englobadas se equipara exactamente a las que suelen aparecer en la *Primera parte*. Por otro lado, es especialmente significativo ese mínimo porcentaje de romance, un 19% en este tercer acto, que está incluso por debajo del 23% de *Los jueces de Castilla*. No obstante, hay un contraargumento en esta jornada, y es la mayor presencia de los

⁹ Solo tres de las doce obras de la Primera Parte acumulan los siete sonetos que Moreto utiliza en estas doce comedias: *La fuerza de la ley*, *El poder de la amistad* y *El desdén, con el desdén*.

verbos de comunicación, explicados más arriba, que Moreto parecía usar con asiduidad ligados a cambios métricos.

Ha llegado la hora de esbozar algunas conclusiones. La suma de los argumentos recogidos hasta ahora descarta que la primera jornada sea de Moreto, pero equipara la segunda y la tercera con indicios a favor y en contra de ambas, respecto a los aspectos métricos evaluados: porcentajes de romances muy alejados de la media de la *Primera Parte* en ambos casos, técnica de inserción más próxima al sistema moretiano en la segunda y presencia de más *verbum dicendi* vinculados a la métrica en la tercera. A la vista de estos indicios, no veo tan clara la afirmación de Kennedy (159) sobre un estilo métrico más claramente moretiano en el segundo acto, aunque es justo señalar que la investigadora esgrime argumentos de otra índole. Quizás la presencia del soneto en el tercer acto incline ligeramente la balanza en favor de esta hipótesis, pero será de gran interés seguir explorando otros recursos y cotejar su incidencia en más obras colaboradas. Tampoco se puede obviar el orden de los autores en la *Princeps* y en la mayoría de los testimonios conservados: “Matos, Moreto y Cáncer”, que apuntan también en esta dirección.

Respecto a la pregunta de si la métrica puede ayudar a fijar atribuciones, creo que, aunque a veces los datos no sean absolutamente concluyentes, puede ofrecer indicios valiosos. En el presente trabajo me he centrado en los romances y redondillas por ser las estrofas más abundantes y representativas de los dos ciclos fundamentales del teatro del XVII. Esta focalización me ha permitido constatar la preferencia moretiana por un determinado arranque de sus comedias; su hábito de incluir los antecedentes del caso mediante un romance extenso, sobre el que se llama la atención explícitamente en el texto, que va precedido de redondillas o silvas principalmente; el gusto de Moreto por insertar formas englobadas breves, preferentemente musicales, en el marco de un romance, una redondilla y en algún caso una quintilla. Considero que merecería la pena seguir analizando con detenimiento otras estrofas.¹⁰ Por otra parte, el acercamiento a la métrica que he llevado a cabo ha intentado no ceñirse exclusivamente a lo cuantitativo, sino que he procurado contemplar ciertas funciones de los metros estudiados y su conexión con el argumento y la estructura.

Esta orientación permite ir más allá de la identificación de autorías, ya que, una vez que tengamos al alcance los cuadros métricos de las comedias en colaboración, se podrán detectar posibles influencias repetidas entre autores o concluir que existe una total independencia entre ellos a la hora de elegir la métrica de cada acto o bien detectar una mano rectora que no sólo corregía el texto, como se ve en el autógrafo de *El príncipe perseguido*, según revela el minucioso trabajo de Roberta Alvití (125), sino que podía imponer un rasgo estructurador, como es la métrica, previo a la redacción. No obstante, todo ello pasa por contar con ediciones solventes de estos textos en colaboración desatendidos y menospreciados por los editores hasta el

¹⁰ Merecería la pena abordar el estudio de otras formas minoritarias en número, pero muy regulares en la obra moretiana: los endecasílabos en sus diferentes combinaciones, pero con especial atención a las silvas.

momento. Les emplazo, por tanto, al momento en el que se concluya la tercera fase del proyecto de investigación de los moretianos, cuya misión es precisamente la de realizar ediciones críticas de todas estas obras.

A pesar de lo dicho hasta ahora sobre la métrica, en el sentido de que puede arrojar algo de luz sobre la autoría de cada acto, creo que es posible percibir un comportamiento algo diferente en la redacción de comedias individualmente o en colaboración, pues los patrones que hemos intentado localizar en la *Primera parte*, la que contiene obras indiscutiblemente de Moreto, no se aplican con la misma evidencia en las colaboradas. Podemos haber elegido mal alguno de estos “hábitos”, pero no todos, y en todos ellos su aplicación es menos sostenida. Parece como si el autor buscara neutralizar los rasgos más idiosincrásicos de su técnica persiguiendo así una *koiné* dramática, basada en un “arte colaborado de hacer comedias en ese otro tiempo”.

Obras citadas

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea Editrice, 2006.
- Castro, Guillén de. “Las maravillas de Babilonia.” *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*. Madrid: Por Diego Díaz de la Carrera, 1652. Ff. 185-203.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. “Catálogo razonado de sus dramas.” Eds. Agustín Moreto y Luis Fernández-Guerra y Orbe. *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabana*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Rivadeneyra / RAE, 1856 [Reimp. Madrid: Atlas, 1950. 39, XXIX-XLIV].
- Ferrer Vals, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008.
- Gavela García, Delia. “Daniel y los judíos: material dramático para Moreto y sus colaboradores.” Eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel. *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012. 607-13.
- . “La historia reciente, la ficción y la materia bíblica en la reescritura de Agustín Moreto.” *Rilce* 29.2 (2013): 319-36.
- Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*. En casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo. Madrid: Alonso de Mora, 1785.
- Juliá Martínez, Eduardo, ed. Ed. Eduardo Juliá Martínez. *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*. Madrid: Real Academia Española-Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925-27.
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Smith College Studies in Modern Languages, 13, 14. Northampton, MA: Smith College, 1931-32 [Reimp. en Philadelphia: University of Pennsylvania, 1932].
- . “Moretiana. A Source for *El caballero*.” *Hispanic Review* 7.3 (1939): 225-36.
- Lobato López, María Luisa. “*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público.” *Teatro de palabras* 4 (2010): 139-57.
- Madroñal, Abraham y Francisco Sáez Raposo. “Prólogo” a *Los jueces de Castilla*. Eds. Abraham Madroñal y Francisco Sáez Raposo. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto, Primera parte de comedias*. Kassel: Edition Reichenberger, 2010. IV, 3-25.
- Matos Frago, Juan, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer. “El Bruto de Babilonia.” *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España...* Madrid: Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, 1668. 1-40.

- . Matos Fragoso, Juan, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer. “El Bruto de Babilonia.” *Comedias nuevas de los más célebres autores y realizados ingenios de España*. Ámsterdam: David García Henríquez, 1726. 293-331.
- Morley, Sylvanus Griswold. “Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto.” *University of California Publications in Modern Philology* 7:3 (1918): 131-73.
- Rull Fernández, Enrique. “Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*.” *Bulletin of Spanish Studies* 85.7-8 (2008): 139-52.
- Trambaioli, Marcella. “La Fingida Arcadia, de 1666: autoría y escritura de consumo.” Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Frankfurt am Main: Vervuert-Madrid: Iberoamericana, 2008. 185-206.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. “Prólogo” a *Antíoco y Seleuco*. Ed. Héctor Urzáiz Tortajada. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto, Primera parte de comedias*. Kassel: Edition Reichenberger, 2011. III, 415-42.