

El teatro de Moreto en colaboración: constantes y variables métricas

Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)

Introducción¹

La escritura de las comedias en colaboración sigue presentando muchos interrogantes, en especial con relación a la atribución autorial. El hecho de que no rijan los mismos principios de composición que se predicán de una comedia de autoría exclusiva, altera parcialmente los términos y se precisa un cambio de mirada para abordar este tipo de realidades textuales. Por ejemplo, en las comedias colaboradas, los ingenios participantes que parecen dedicarse a una sola jornada pueden intervenir en una ajena o puede haber uno de ellos que vele por la armonía de conjunto.² Todo ello dificulta el trabajo a los filólogos e introduce ruido en los resultados de la estilometría léxica.

Para este trabajo he partido del corpus de las comedias colaboradas de Moreto. Con la voluntad de seleccionar los casos más representativos en la práctica colaborativa del dramaturgo, lo primero que he aislado es el tipo de formación que privilegió: los tres dramaturgos al alimón, que es también la más habitual en la práctica colaborativa del Siglo de Oro. Teniendo por objetivo reducir el ruido del análisis, partiendo de un conjunto de datos lo más homogéneo posible, he optado por tomar las comedias en las que participaron solo aquellos con quienes Moreto prefirió trabajar con mayor asiduidad: Matos y Cáncer. De este modo, el corpus queda restringido a las veintiuna jornadas correspondientes que se corresponden con siete comedias –*La adúltera penitente*, *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar*, *El hijo pródigo*, *Hacer remedio el dolor*, *La fuerza del natural* y *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*.³

Es en este momento cuando debe formularse la pregunta de investigación: puesto que contamos con los nombres, pero no sabemos con certeza qué versos se les deben, ¿podemos distinguir las colaboraciones de Moreto de las de los otros dos dramaturgos? La primera respuesta que nos viene en mente es la de utilizar la estilometría léxica, visto el asombroso grado de precisión con que nos sorprende de continuo.⁴ No obstante, este sistema suele presentar problemas en las comedias colaboradas y con participación de autores con poco corpus en exclusiva. De ahí que mi intención sea enriquecer el debate explorando otro mecanismo de verificación de autoría que no se centra en el léxico, sino en la métrica.⁵

Para el caso que ahora nos ocupa, he dado tratamiento informático a las estrofas de cada una de las comedias del corpus,⁶ y, entre los distintos métodos de visualización de la información, he retomado lo que en mis trabajos diamantinos denominé *diagramas*

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación “Ámbitos literarios de sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro escrito en colaboración en su contexto, nuevos instrumentos de investigación” (PID2020-117749GB-C22), dirigido por María Luisa Lobato.

² Es el caso de la comedia colaborada *El príncipe perseguido*, cuyo manuscrito autógrafo revela que Moreto, además de su sección de versos, se encargó de revisar las secciones de sus dos compañeros, introduciendo las modificaciones que creyó oportunas.

³ Utilizo las siguientes abreviaturas para las siete comedias: *Adúltera*, *Bruto*, *Caer*, *Hijo*, *Remedio*, *Fuerza* y *Reino*.

⁴ En este campo, el proyecto ETSO, dirigido por Cuéllar y Vega García-Luengos, es la herramienta más fiable.

⁵ Me refiero a la *estilometría estrófica*, como ya planteé estudiando las comedias en colaboración de Juan Bautista Diamante (Gilabert 2024, 160-162).

⁶ Para ello he partido de las ediciones críticas existentes, pero, en beneficio de una mayor coherencia y unos mejores resultados, he hecho mis propios cálculos métricos, que no siempre coinciden con el esquema de verificación que se da en los estudios introductorios.

métricos. Para realizar estos diagramas, he tomado distintas decisiones que afectan a los resultados, a veces para refinarlos y mejorarlos, otras para discutirlos y descartarlos. Por ejemplo, distingo los pasajes cantados de los declamados, de manera que, si hay una redondilla cantada entre redondillas declamadas, no aparecerá simplemente como un largo pasaje de redondillas uniformes, sino que se verá ese contraste y el detalle de la operación dramática concreta que está ejecutando el poeta. En cualquier caso, siempre pueden realizarse análisis modificando los parámetros, por ejemplo, puede bastar con cotejar cualquier estrofa que mezcle heptasílabos con endecasílabos, o, en casos dudosos que requieran subdistinciones, se podría discriminar el tipo de estrofa que mezcla esos versos de arte menor y de arte mayor, de modo que no se cuenten ni visualicen como la misma tipología, por ejemplo, una silva, un sexteto-lira y una silva de pareados.

Para empezar a vislumbrar elementos separativos del estilo de Moreto a través de sus usos estróficos, es necesario comparar aquellos segmentos que supuestamente le pertenecen. Veamos qué ocurre con el romance en *Bruto* y *Fuerza*, dos comedias cuyas porciones textuales presentan valores extremos y que, por tanto, deberían poderse deslindar mejor las intervenciones de cada pluma.

El romance

Al observar el diagrama métrico de la primera jornada de *Bruto* (fig. 1), notamos una preferencia, casi exclusiva de este primer dramaturgo, por el romance, con la excepción de dos breves pasajes cantados de romancillo al inicio y una silva de pareados. Es decir, el 92,44% de los versos que dispone en su jornada obedecen al romance y solo él aglutina casi la mitad –el 48,53%– del uso de la estrofa en la totalidad de la comedia. El poeta responsable de la segunda jornada (fig. 2) es más moderado en el desarrollo del romance, principalmente porque, disponiendo de un espacio similar de versos, lo interrumpe muchas más veces y lo alterna con una mayor variedad de estrofas –a las secuencias de romance y de silva de pareados se suman las quintillas y las redondillas. Además, el número de versos cantados se triplica y adopta distintas formas pareados decasílabos, redondilla y romance. Finalmente, en la tercera jornada (fig. 3), notamos una disminución radical del romance. De este tipo de versos en toda la comedia, solo se le deben al tercer autor el 8,79%. Otras marcas de interés son la aparición del soneto y del romancillo declamado y, sobre todo, el uso extensivo de las redondillas –el 70,95% de su jornada obedece a esta estrofa. En consecuencia, disponiendo el tercer dramaturgo 596 versos de este tipo, suya es la práctica totalidad –el 94,9%– de todas las redondillas de *Bruto*.

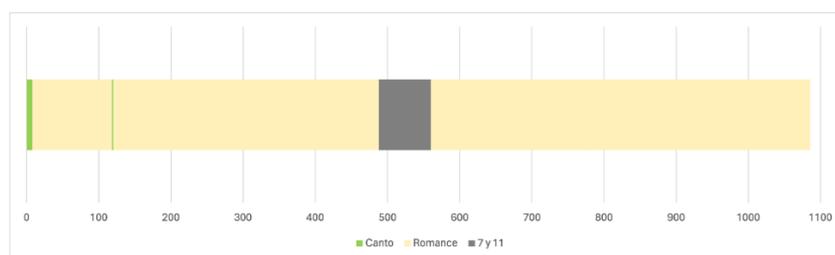
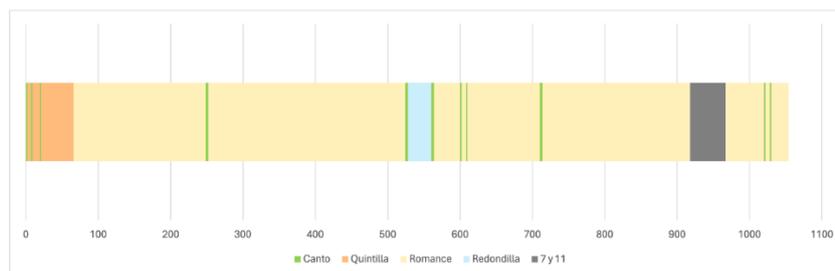
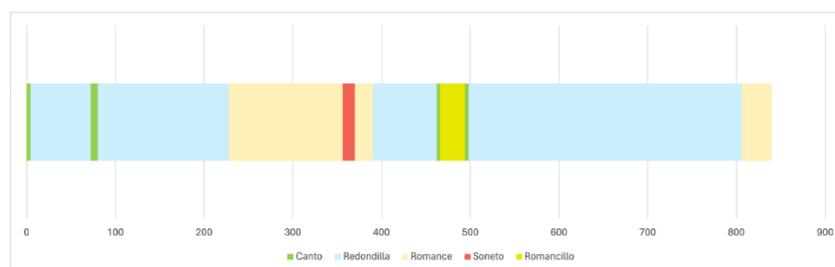


Fig. 1. Diagrama métrico de *El bruto de Babilonia*, 1ª jornada.

Fig. 2. Diagrama métrico de *El bruto de Babilonia*, 2ª jornada.Fig. 3. Diagrama métrico de *El bruto de Babilonia*, 3ª jornada.

Cotejemos ahora estas precisiones sobre el romance establecidas a propósito de *Bruto* con las correspondencias presentes en *Fuerza*, pues esta comedia también contiene tres patrones distintos con relación al romance y admite una primera hipótesis de emparejamiento de dramaturgos, aunque sea meramente provisional. Los usos estróficos apreciables en los nuevos diagramas métricos acercan el poeta de la tercera jornada de *Bruto* al de la primera de *Fuerza* (fig. 4). Como ocurría entonces, tenemos una jornada en que se da al mismo tiempo el menor número de versos de romance con el mayor número de redondillas. En concreto, solo estas dos jornadas, de las seis que estamos comparando, cumplen los requisitos de tener menos del 50% de romances y más del 50% de redondillas. Por su parte, las respectivas segundas jornadas de las dos comedias presentan similitudes que hacen pensar, *a priori*, en una misma pluma. Las dos vuelven a ocupar un lugar de moderación, intermedio, en el uso del romance. Por otra parte, es destacable la gran cantidad de interrupciones que sufre la declamación del romance en ambas comedias. En *Bruto*, la segunda jornada contiene nueve segmentos ininterrumpidos de romance declamado, que triplica los valores del resto de las jornadas, que cuentan con tres respectivamente. En *Fuerza* volvemos a encontrar una segunda jornada que destaca en número de secuencias de romance declamado, once, frente a primera jornada, con una, y la tercera, con cinco. Por último, la tercera jornada de esta comedia destaca por la gran prodigalidad en el uso del romance, igual que lo hace la primera jornada de *Bruto*, dato que nos hace sospechar de manera provisional en una misma identidad. El 95,79% de los versos que utiliza el tercer poeta de *Fuerza* son de ese tipo, cifra alejada del resto de jornadas –42,17% y 54,09%, respectivamente– y que se aproxima a la del primer poeta de *Bruto*: 92,44%. Por otra parte, de las seis jornadas en consideración, las mismas dos se asimilan en número de versos cantados. Hay cuatro jornadas que ponen entre 20 y 30 versos cantados o no incluyen ninguno, y hay dos –la primera de *Bruto* y la tercera de *Fuerza*– que disponen 10 y 4 respectivamente, es decir, sin los valores más extremos.

valores normales de nuestro dramaturgo y que el de redondillas, por el contrario, es demasiado bajo (1931-1932, 150).

De otro lado, según el editor de *Fuerza*, Alejandro García Reidy, las jornadas de esta comedia seguirían la secuencia: “Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y, tal vez, Juan de Matos Fragoso” (García Reidy, 469).⁸ Nuevamente es el final el que arroja dudas, pero aquí solo el tercer acto. No obstante, el editor se decanta por la opción del portugués, siguiendo la tradición crítica establecida por Morley (168-169), que asegura que son características de Matos y no de Moreto la ausencia de redondillas, la profusión de romances y el enlace de tiradas de distinta asonancia de esta estrofa sin ninguna estrofa alternativa que las delimite.

Si se siguen nuestras propuestas, apoyadas en la señalada tradición crítica, el más pródigo en romances de los tres es Matos, el menor romancista –y a la vez el mayor redondillista– es Cáncer, mientras que Moreto ocupa una posición moderada y una gran cantidad de segmentos de romance declamado delimitados por otras estrofas o por versos cantados.

Estas dos comedias presentan correspondencias ente sus poetas y argumentos alternativos, más allá de la métrica, que las apoyan. Sin embargo, si tratamos de realizar este mismo experimento con el resto de las comedias del corpus, los resultados aparecen con perfiles menos claros y a menudo problemáticos. Tampoco ayuda demasiado –e incluso podría confundir– el recurso a comedias de autoría exclusiva, porque un dramaturgo no despliega su abanico estrófico del mismo modo cuando cuenta con los aproximadamente tres mil versos de una comedia para su propio lucimiento, que cuando se ve acotado a un espacio muy limitado y debe, por tanto, tomar decisiones como la priorización o la supresión de determinadas formas.

En un artículo de 2020, Fernando Rodríguez-Gallego⁹ manifestó que los porcentajes medios de Morley a propósito de las comedias exclusivas de Moreto no siempre encajaban en las porciones de las comedias colaboradas. Así, a propósito de *Adúltera*, se da cuenta de que, si la media de sus comedias de autoría única va entre el 53,3% –en las comedias analizadas por Morley– y el 54,7% –en las comedias de la *Primera parte*–, no hay lugar para la jornada moretiana en la comedia colaborada, pues se aleja de la media tanto la tercera, que es la que se atribuye a él, como las otras dos. Ninguna jornada de *Adúltera* supera el 50% de versos de romance. Y, pese a todo, existen otras evidencias textuales que permiten apoyar la tesis de la tercera jornada moretiana.¹⁰

Estos datos, tan bien analizados por el filólogo compostelano, han provocado que me pregunte por el porcentaje de romance en cada una de las veintiuna porciones textuales de nuestro corpus de comedias colaboradas con participación de Moreto. Todo ello con el objetivo de averiguar si espontáneamente hay jornadas que se ubican en los valores medios de este poeta en obras de autoría exclusiva. Así se vería una clasificación ordenada de mayor a menor porcentaje de versos en que el romance es declamado (fig. 7):

⁸ Para debates actuales sobre la autoría de *Fuerza*, véase, además de García Reidy, Álvarez Sellers (2017).

⁹ “en porcentaje de romance Moreto se sitúa entre el 74% (*Lo que puede la aprehensión*) y el 22% (*Los jueces de Castilla*), comedias ambas de la *Primera parte*, en tanto que la media total fluctúa entre el 54,7%, en las comedias analizadas por Morley, y el 53,3% de media en la *Primera parte*” (Rodríguez-Gallego 2020, 690).

¹⁰ Véanse los trabajos de Rodríguez-Gallego 2019 y 2020.

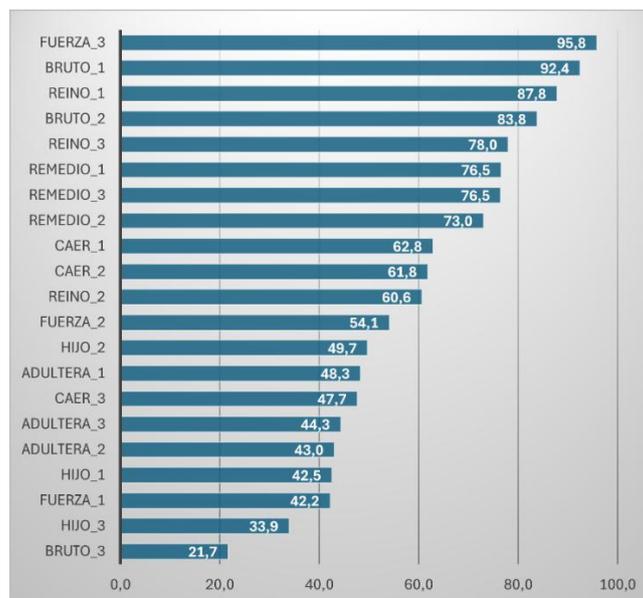


Fig. 7. Porcentaje de romance declamado.

Los dos valores más altos se corresponden con el tercer poeta de *Fuerza* y el primero de *Bruto*, relación que hemos establecido antes a partir de los diagramas métricos y que obedecería a la misma pluma de Matos, de acuerdo con todos los indicios y las intuiciones de Morley (168-169). Si tratásemos de aislar las jornadas moretianas a partir de la media que aporta Rodríguez-Gallego sobre el uso del romance de este poeta en comedias de autoría exclusiva, es decir, la que oscila entre el 53,3% y el 54,7%, nos quedaríamos con las manos prácticamente vacías, pues solo sería de Moreto una de las veintiuna porciones textuales: la segunda jornada de *Fuerza*, que tiene un 54,1% de versos en esa forma estrófica. Como se ha dicho, esta atribución coincide con las conclusiones de García-Reidy en la introducción a su edición crítica. Si se buscan en el gráfico las tres jornadas de esta comedia, se vislumbran los tres patrones antes señalados: Moreto ocuparía la posición intermedia con un uso moderado del romance, entre la profusión de Matos y la austeridad de Cáncer.

El mismo resultado, con análoga nitidez, lo obtenemos si buscamos en el mismo gráfico (fig. 7) lo que ocurre con las tres jornadas de *Bruto*. Con sus propios argumentos ecdóticos la crítica había señalado que Moreto se ocultaba tras la segunda jornada y ahora podemos observar que la métrica del romance declamado nuevamente indica que el dramaturgo se ubica en un valor intermedio entre las posiciones extremas de Matos, por exceso, y de Cáncer, por defecto. Si recordamos, una de las reservas de Kennedy a la atribución moretiana de esa segunda jornada de *Bruto* —pero que finalmente no cambiaba su conclusión— pasaba por considerar que los valores del romance se escapaban de los acostumbrados por Moreto. La investigadora norteamericana está tomando como base las comedias de atribución exclusiva, porque, si vemos su práctica colaborada, no están demasiado lejos los porcentajes de romance en jornadas atribuidas a Moreto. Así, ese segundo acto de *Bruto*, con un 83,8%, se asemeja a las terceras de *Reino*, con un 78% y de *Remedio*, con un 76,5%.

El gráfico muestra también cómo Cáncer fue el poeta que tendía a utilizar menos esta estrofa narrativa y es probablemente su pluma la que se esconda tras aquellas jornadas que utilizan el romance en un grado comparativo inferior, con lo que la norma general nos haría inclinar la mirada hacia la base del gráfico, esto es, hacia aquellos tercios de comedias que utilizan la estrofa en menos del 50%. Esta propensión a la baja se trata más de una tendencia estilística que de una norma matemática, pues no siempre se

cumple. Parece estar detrás de cuatro de los cinco últimos puestos en cuanto a romancista, esto es, la segunda jornada de *Adúltera*, la primera de *Hijo*, la primera de *Fuerza* y la tercera de *Bruto*. Y no digo que ocupa las cinco posiciones finales, porque la otra es un título repetido, *Hijo*, en una tercera jornada con valores extremadamente bajos para ser de Matos. Este caso anómalo no indica que Cáncer en *Hijo* se escape de sus valores normales, al contrario, su primera jornada encaja perfectamente en ellos, lo singular es que haya otra jornada con esa austeridad romanceril tan parecida. ¿Intervino Cáncer en más de un tercio de la comedia? ¿Hubo alguna voluntad de no subvertir el *continuum* de forma y contenido entre esas jornadas? Con la apreciación de patrones y desvíos, la estadística nos ofrece más preguntas que respuestas, y es aquí donde se abre un nuevo terreno fértil para el filólogo.

Con relación a los usos estróficos de Cáncer, llama también la atención que su contribución con romances sería casi la misma en dos comedias: las segundas jornadas de *Caer* y *Reino*, que sitúan aproximadamente entre el 60-61%. Una cercanía igual de llamativa se observa en la escasa distancia existente entre su participación en tres comedias: la segunda jornada de *Adúltera* y las primeras de *Hijo* y *Fuerza*, dado que las tres arrojan valores de entre el 42-43% aproximadamente. Si en este corpus de comedias colaboradas la base de la clasificación tiende a ocuparla Cáncer, mientras que Moreto suele representar los valores medios, el podio para el mayor romancista está reservado a Matos. Parecen debérsele al dramaturgo portugués las tres jornadas que encabezan la lista de porcentajes de esta estrofa, a saber: la tercera de *Fuerza* y las primeras tanto de *Bruto* como de *Dejar un reino*.

Analizando el romance en *Hijo*, Kennedy se aventura a decir que en la comedia no participaron ni Moreto ni Matos ni Cáncer porque el porcentaje de la estrofa es “unusually low for this trio of dramatists” (1935, 305). Es más, la estadounidense llega a proponer que *Hijo* es obra de autoría exclusiva de un solo ingenio, porque las asonancias del romance de una jornada no se repiten en las demás (Kennedy 1935, 305-206). Si realizamos la prueba de cotejar los valores porcentuales de *Hijo* con nuestro corpus de comedias colaboradas de Moreto, no podemos dar la razón a Kennedy. Las cifras son perfectamente habituales y nos dan incluso fuertes indicios de autoría, es decir, la cantidad relativa de romance en las tres jornadas están cerca de los valores de otras comedias con participación del mismo trío de ingenios.¹¹ En síntesis, si a Kennedy le parece que toda la comedia de *Hijo* tiene bajos porcentajes de romance, hay que recordar que su segunda jornada posee un valor más alto que cualquiera de las tres de *Adúltera*, a la que no niega la paternidad al trío. Es cierto que ninguna porción textual de *Hijo* llega al umbral del 50%, pero este no es argumento suficiente para buscar a otros candidatos como posibles autores. Como se ha visto, tampoco llegan a ese umbral ninguna de las de *Adúltera* ni determinadas jornadas de *Caer*, *Fuerza* y *Bruto*.

En cuanto a las asonancias del romance, Kennedy también se equivoca alegando la excepcionalidad respecto del *usus scribendi* de la tríada que representa *Hijo* con sus siete¹² tiradas de rimas no repetidas. En la cita anterior, comentaba (1935, 305-306) que Moreto, Matos y Cáncer reutilizaban rimas de las tiradas de sus compañeros, pero si observamos lo que sucede en *Remedio*, ninguna de las cuatro tiradas comparte el patrón

¹¹ Así, la jornada primera de *Hijo*, atribuida a Cáncer, con un 42,5% de romance, se sitúa entre el 43% de la segunda de *Adúltera* y el 42,2% de la primera de *Fuerza*, ambas atribuidas al dramaturgo aragonés. El segundo acto de *Hijo*, atribuido a Moreto, con un 49,7%, está cerca de otro segmento textual asociado al mismo poeta —el tercero de *Caer*, con un 47,7%— y de uno vinculado con Matos —el primero de *Adúltera*, con un 48,3%—. Finalmente, la tercera jornada de *Hijo*, con un 33,9% de romances, es la más anómala, pero sigue encajando en los valores del trío de dramaturgos, concretamente en el de Cáncer, pues se encontraría entre dos de sus jornadas: la primera de *Fuerza* —42,2%— y la tercera de *Bruto* —21,7%—.

¹² En realidad, son ocho: tres en la primera jornada, tres en la segunda y dos en la tercera.

de asonancia. Y si ponemos el acento en la cantidad de romances, se evidencia que esa repetición es más la excepción que la regla, por ejemplo, en *Adúltera*, en que ocho de nueve son originales, es decir, solo hay una que se repite. Situaciones similares ocurren en *Bruto*, en que siete de ocho son rimas únicas, en *Caer*, con seis de ocho tiradas únicas, y en *Fuerza*, que presenta siete de nueve asonancias no repetidas. La única comedia del corpus donde hay una mayoría de repeticiones es *Reino*, donde cuatro de siete rimas son únicas, y además es la única obra en que se produce el fenómeno de una asonancia que repitan los tres ingenios en las tres jornadas.¹³

La música vocal

El cotejo de diagramas métricos revela otros detalles de interés además de patrones y desvíos en el uso del romance declamado. Fijémonos en los versos cantados de toda la comedia de *Bruto* (figs. 1, 2 y 3). Las tres jornadas comienzan con música y esto no es habitual. De hecho, en el corpus de siete comedias solo se da en esta y, de las veintiuna jornadas que contienen, solo cuatro de ellas presentan un inicio musical: las tres de *Bruto* y una de *Reino*. Esta singularidad de comenzar cada jornada con música denota quizá una especial coordinación entre dramaturgos para ese proyecto o bien la presencia de una pluma que esté velando por una mayor armonía sonora. Otro argumento a favor de esta idea es que en cada una de las jornadas de *Bruto* hay una tonada que marca la pauta estrófica, mientras que la regla más habitual en el teatro del Siglo de Oro es la contraria: normalmente o bien la tonada se adapta a la estrofa precedente o bien se trata de un paréntesis lírico formalmente distinto al de su marco. En cambio, la música de *Bruto* es la que impone el modelo métrico que los siguientes versos declamados repetirán. E, insisto en lo que creo que no puede ser casualidad: este fenómeno también ocurre en cada una de las tres jornadas.

En el ámbito de las comedias colaboradas, es habitual encontrar cierto grado de coordinación en cuanto al uso de la música vocal. Aunque no siempre sucede, es frecuente observar que, si hay muchos versos cantados en una jornada de un poeta, los haya también en el resto de las contribuciones de la misma comedia. Y viceversa: cuando sentimos poca música vocal en el primer tercio de la obra, ese patrón musicalmente silente no suele defraudarnos para el resto de la comedia. Esta norma general admite excepciones por el equilibrio que siempre se da entre, de un lado, el estilo y las preferencias individuales y, de otro, la conciencia de trabajar al alimón para crear una obra armónica.

Al examinar nuestro corpus de comedias colaboradas entre Moreto, Matos y Cáncer, hemos notado esa coordinación sonora en *Bruto*, algo que ocurre, en cierto grado, en otras de las obras tripartitas. Así, en *Hijo*, los tres dramaturgos disponen tres o más tonadas cada uno y, en *Remedio*, percibimos cuatro o más por jornada. Siguiendo la misma armonía o coordinación, pero en un sentido opuesto, está *Fuerza*, donde solo hay un pasaje cantado y es brevísimo: son cuatro versos de la tercera jornada y, en el resto, ni uno. Con relación a *Bruto* hemos dicho que todos los dramaturgos incluyen tonadas, pero además lo hacen con una proporción similar: entre diez y treinta versos cantados por jornada.

Moreto es, en general, el más musical de los tres colaboradores en todo el corpus.¹⁴ En *El bruto* es él quien dispone ese máximo de treinta versos cantados (fig. 2), frente a los diez de Matos y los veinte de Cáncer. En el resto de las comedias en colaboración, Moreto suele mostrar una preferencia hacia los pasajes de música vocal, tanto en

¹³ En este campo, un dato de interés es que Matos —o, mejor dicho, las jornadas que a él se atribuyen— figura siempre entre los que repiten patrón de rima y es, al mismo tiempo, el que más tiradas de asonancias incluye, llegando incluso a las cinco en la tercera jornada de *Fuerza*.

¹⁴ Para ver otras estrategias musicales de Moreto, véase Gilabert 2018.

porcentaje de versos, como en la extensión de tales pasajes. Un caso evidente de ello se da en *Adúltera*, en que este dramaturgo dispone cuarenta y seis versos cantados repartidos en siete secuencias. Todo ello en la jornada más corta de las tres, que no llega a los novecientos cincuenta versos. Aun así, se le debe el 90,19% de toda la música vocal en la comedia.

En *Reino* (figs. 8, 9 y 10) vuelve a apreciarse el mismo patrón en la porción textual de Moreto, la tercera jornada. Es la más corta de las tres y, sin embargo, es la que presenta una mayor profusión de música vocal. Incluye, además, una singularidad que no se aprecia en ninguna de las otras comedias del corpus: si nos fijamos en los diagramas de la segunda (fig. 9) y tercera jornada (fig. 10), atribuidas, respectivamente, a Cáncer y a Moreto, se percibe que el grosor de las franjas verdes concernientes al canto es igual en todos los casos. Esto es así porque las diez secuencias de canto contienen cuatro versos cada una y todas ellas se adaptan al formato estrófico del romance. El carácter infrecuente de esta homogeneidad da información al filólogo acerca de esa coordinación o búsqueda de armonía en la práctica teatral colaborativa.

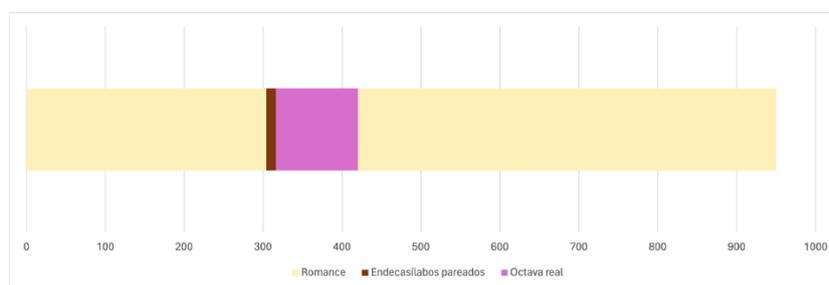


Fig. 8. Diagrama métrico de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, 1ª jornada.

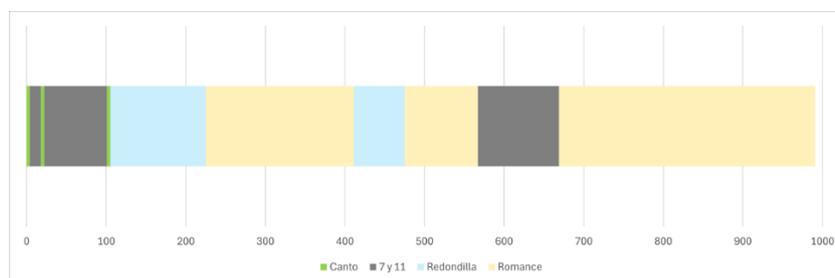


Fig. 9. Diagrama métrico de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, 2ª jornada.

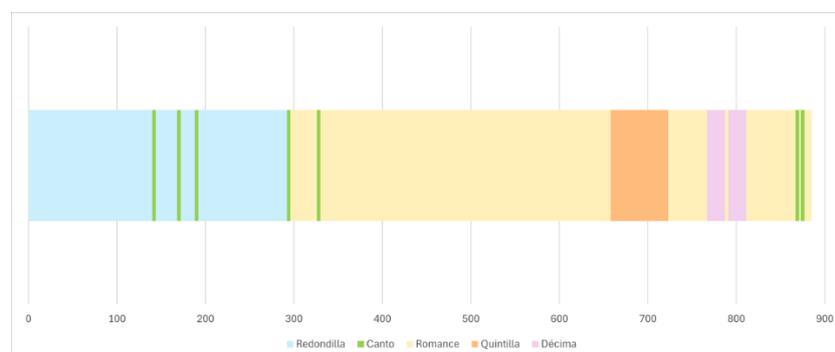


Fig. 2. Diagrama métrico de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, 3ª jornada.

Sobre el *usus scribendi* de nuestro dramaturgo, Morley (163-164) estableció que Moreto es identificable por un par de trucos personales que introduce en sus obras, entre los cuales, el más importante, según él, es la forma que asumen sus canciones teatrales:

nunca suelen superar los cuatro versos seguidos, estos se estructuran normalmente en forma de romance y su asonancia destaca al ser distinta de la de su marco métrico dialogado. Esta norma de estilo fue canonizada por Kennedy y aplicada a sus comedias en colaboración, de manera que, por ejemplo, la estudiosa norteamericana la utiliza para excluir a Moreto tanto de la primera jornada de *Bruto*, por hallarse allí una tonada de ocho versos (1931-1932, 150), como de la parte inicial del primer acto de la comedia en colaboración *La Virgen de la Aurora*, dado que contiene canciones de siete versos (1931-1932, 136). La misma norma sigue siendo hoy utilizada por la crítica a propósito de las comedias colaboradas de Moreto, como es el caso de Rodríguez-Gallego, que la utiliza, entre otros argumentos, para apoyar la autoría moretiana de la tercera jornada de *Adúltera* (2020, 691).

Si vamos a nuestro corpus para hacer la prueba, lo primero que observamos es que Moreto es el más musical de los tres, aunque el hallazgo crítico de Morley no siempre resulta de aplicación. En *Adúltera* es la tercera jornada, atribuida al dramaturgo madrileño, la que desarrolla más tonadas –siete– y más versos cantados –46, que representan el 90,2% de la música vocal en toda la comedia. De las siete existentes en su porción textual, cuatro cumplen con los criterios de la cuarteta cantada y de la asonancia distinta respecto de la métrica englobadora, no obstante, las otras tres superan esa extensión de cuatro versos: una contiene seis y, las otras, doce versos respectivamente. En cambio, la primera jornada, atribuida a Matos, incluye dos secuencias cantadas y ninguna supera la extensión de una cuarteta. Ahora bien, en términos de asonancia se funden con las estrofas colindantes.

En *Bruto*, vuelve a ser la jornada atribuida a Moreto la que desarrolla más canciones –once– y versos cantados –treinta, que representa el 50% de los versos cantados en toda la obra. Este segundo acto es, del corpus de veintiuno, el que más tonadas contiene y es el único, en el marco de su comedia, que se ajusta a la extensión dictada por Morley: ninguna de las once tonadas supera los cuatro versos musicados, mientras que la música vocal presente en las otras dos jornadas está formada por al menos una secuencia de ocho versos cantados cada una.

Con relación a *Caer* seguimos con el patrón de ser la jornada atribuida a Moreto la que más tonadas desarrolla, siete, igual que en *Adúltera*, con la diferencia de que en este tercer acto de *Caer* no hay ninguna que supere los cuatro versos cantados. Ahora bien, la única diferencia respecto del primer acto, atribuido a Matos, es que solo tiene tres canciones, porque, igual que en la jornada moretiana, no superan la extensión de una cuarteta y no siguen la asonancia de su contexto declamado.

En cuanto a *Reino*, la jornada tercera, vinculada con Moreto, vuelve a repetir en número las siete secuencias cantadas. La segunda jornada, atribuida a Cáncer, tiene tres. Un caso insólito en nuestro corpus es que se trata de la única comedia en que el 100% de las tonadas –en este caso, de las diez existentes entre la segunda y la tercera jornadas– poseen la misma extensión: los cuatro versos cantados. Es cierto que la cuarteta musicada es la más frecuente en todo el teatro del Siglo de Oro, pero no lo es menos que acostumbran a combinarla con secuencias cantadas de distinta longitud.

Más problemas se nos presentan con *Hijo*, *Remedio* y *Fuerza*, pues, de acuerdo con las atribuciones de la crítica, no son las jornadas moretianas las que más tonadas incluyen, como ocurre en la mayoría de las comedias de nuestro corpus. En *Hijo*, la primera jornada, atribuida a Cáncer, contiene un número alto de canciones, nueve, el segundo mayor de las veintiuna porciones textuales de nuestro corpus. Ninguna de las nueve supera los cuatro versos cantados y, estróficamente se da una particularidad: hay un ovillejo, el único que hallamos en las siete comedias colaboradas y que quizá pueda remitir a un cuarto poeta. La segunda jornada, atribuida a Moreto cumple también con el

criterio de no contener ninguna tonada de más de cuatro versos, algo que no se predica de la tercera, en que Matos haría cantar una de once versos. En cuanto a *Remedio*, las dos primeras jornadas, atribuidas a Cáncer y a Matos respectivamente, son las que más tonadas incluyen, cinco cada una, empero, solo la tercera, asociada al dramaturgo madrileño, se ajusta al criterio de no contener ninguna que supere los cuatro versos cantados. Finalmente, en *Fuerza*, tenemos el caso extraordinario de ser la única jornada de las atribuidas a Moreto en todo nuestro corpus que no presenta ni un solo verso cantado. Parece, como he dicho más arriba, un ejercicio de coordinación grupal, porque en toda la comedia solo una tonada, de cuatro versos, en la tercera jornada, atribuida a Matos. En términos de música vocal se trata de una obra prácticamente muda.

Si salimos de nuestro corpus y observamos el comportamiento de los versos cantados en otras comedias colaboradas de Moreto, el patrón desaparece. Al menos, así lo hace en *La virgen de la Aurora*, *La luna africana* y *El rey don Enrique el enfermo*. En la primera, la música vocal se desarrolla en las tres jornadas y en todas hay al menos una canción que supera la extensión característica del dramaturgo madrileño. En *La luna africana*, la porción de Moreto no presenta canciones y parece ser fruto de una coordinación entre los nueve ingenios, pues solo cuenta con ocho versos cantados, que se ubican en la sección de Juan Vélez de Guevara. Por último, en cuanto a *El rey don Enrique el enfermo*, Moreto no dispone ninguna tonada, a diferencia de Cáncer, que incluye dos, dos romancillos cantados, de diez y de cuatro versos, respectivamente.

Redondillas y quintillas

Si seguimos atendiendo al diagrama métrico de esa jornada atribuida a Cáncer, veremos que, además del soneto y del romancillo hay otra estrofa que representa un patrón de interés y que ya habíamos mencionado al inicio de este trabajo: la gran cantidad de redondillas que utiliza.

De las veintiuna jornadas del corpus, la más extrema en términos de porcentaje superior de redondillas está atribuida a Cáncer, pues el 71% de versos de su contribución en *Bruto* responden a esa estrofa. De hecho, las dos jornadas del corpus que más se separan de la media por exceso son esa tercera jornada de *Bruto* (fig. 3) y la primera de *Fuerza* (fig. 4), ambas atribuidas a Cáncer por sus editores y que la métrica parece confirmar. Al comparar las dos comedias completas se aprecian varios patrones que responden al *usus scribendi* del Cáncer colaborador: el uso del romance, del soneto, del romancillo, de la quintilla y de la redondilla.¹⁵ Es a propósito de esta última estrofa donde se distingue claramente en las seis jornadas de ambas comedias quién es el poeta que más introduce –Cáncer–, el que menos –Matos– y el que se sitúe en un puesto intermedio –Moreto.

Si lo plasmamos en una visión de conjunto donde se clasifiquen las veintiuna jornadas de cada comedia ordenadas de mayor a menor número de redondillas (fig. 11), aparecen unos patrones que pueden ser utilizados para debates de autoría. Cáncer –destacado en color verde– ocupa el primer puesto en cinco de las siete comedias, mientras que en las dos restantes lo hace en segundo lugar. Nunca es el que menos redondillas dispone en su porción textual. En las antípodas exactas de estos valores, Matos es el que menos utiliza esta estrofa: en cinco de las siete comedias ocupa el tercer puesto y, en las otras dos, el segundo, pero jamás el primero. De hecho, de las veintiuna porciones textuales solo hay cuatro que no contengan en absoluto redondillas y tres de ellas se atribuyen al dramaturgo portugués: la primera jornada de *Bruto*, la tercera de *Fuerza*, la primera de *Reino*. Se cumplen de este modo las intuiciones de Kennedy (1931-1932, 133),

¹⁵ Para un estudio estrófico de las comedias colaboradas de Cáncer, véase Gilabert, *en prensa*.

que afirmó, sin contar con ediciones críticas, que a Matos era posible detectarlo por la escasez de redondillas.

Finalmente, en el caso de Moreto, notamos la siguiente tendencia: en las redondillas –como en los romances– vuelve a mostrar cierta preferencia por las situaciones intermedias y, por ello, resulta ser el más escurridizo de los tres en la pesquisa de valores claros. Podría decirse que Moreto no posee una especialización tan marcada como Matos y Cáncer con relación a las redondillas y, por ello, presenta un mayor rango y variabilidad entre el mínimo y el máximo uso de versos de esta estrofa, pero también puede deberse a otras realidades como una defectuosa atribución autorial o una contaminación de otra pluma en escritura.

1º	adultera_3 Moreto	bruto_3 Cáncer	caer_2 Cáncer	hijo_1 Cáncer	remedio_Cáncer	fuerza_1 Cáncer	reino_3 Moreto
2º	adultera_2 Cáncer	bruto_2 Moreto	caer_1 Matos	hijo_2 Moreto	remedio_Matos	fuerza_2 Moreto	reino_2 Cáncer
3º	adultera_1 Matos	bruto_1 Matos	caer_3 Moreto	hijo_3 Matos	remedio_Moreto	fuerza_3 Matos	reino_1 Matos

Fig. 11. Jornadas de cada comedia ordenadas de más a menos redondillas.

En cuanto a las quintillas, el patrón más visible nos dice que son prácticamente inexistentes en la pluma de Cáncer, puesto que, excepto una de las siete jornadas que se le atribuyen –la segunda de *Caer*–, nunca las utiliza. Asimismo, con relación a la misma estrofa, observamos lo que parece una especial coordinación de dos dramaturgos en tres comedias, esto es, en seis porciones textuales de *Fuerza*, *Adúltera* y *Caer*. La segunda y la tercera jornada de *Fuerza* tienen valores muy similares de quintillas, 3,6% y 3,7%, respectivamente y se atribuyen a Moreto y a Matos; lo mismo ocurre con la tercera y la primera de *Adúltera*, con valores del 12,9% y del 13%, de idénticos ingenios. Finalmente, la primera y la segunda jornada de *Caer* poseen exactamente un 15% de quintillas cada una y están atribuidas a Matos y a Cáncer. ¿Es el dramaturgo aragonés el que está detrás de esa segunda jornada? Las cifras se corresponden más con los otros dos ingenios, por la similitud de valores que acostumbran a presentar con relación a las quintillas. Además, el portugués prefiere la estructura *ababa* con breves interrupciones de *aabba* –como se aprecia en las primeras jornadas de *Adúltera* y de *Caer* y en la tercera de *Fuerza*– y el madrileño privilegia el patrón *abaab* sin esas apariciones puntuales de *aabba* –como se ve en las terceras jornadas de *Adúltera*, *Remedio* y *Reino*. En la discutida jornada de *Caer*, la arquitectura interna de las quintillas se acerca a la practicada por Matos.

Conclusiones

Llegados a este punto, y como conclusión, voy a ofrecer una lista de posibles problemas de atribución en estas veintiuna porciones textuales, pero antes es necesario verbalizar una serie de advertencias metodológicas que deben tenerse en cuenta para calibrar los resultados que propongo. He tenido en cuenta los patrones y los desvíos de las comedias del corpus, empero, un desvío de los valores normales no implica necesariamente que la atribución autorial sea incorrecta, pues hay numerosos factores que pueden introducir ruido: en primer lugar, si se trata de una refundición, el dramaturgo puede estar trasladando en forma y contenido pasajes del hipotexto, y eso marcará una distancia respecto de sus usos habituales. En segundo lugar, en las comedias colaboradas con más probabilidad que en las comedias de autoría exclusiva, un segundo poeta puede introducir elementos en la jornada ajena, limar asperezas y velar por una mayor armonía. En tercer lugar, el género dramático y el propio contenido del argumento tienen también su afectación formal y pueden provocar que se privilegien unas formas en detrimento de otras. En nuestro corpus no hay una homogeneidad genológica, pues se dan cita dos comedias hagiográficas, dos de tema bíblico, dos palatinas y una de cautivos.

Por último, es preciso insistir en que, en caso de arrojar dudas sobre la atribución de un dramaturgo a una jornada concreta, la estadística nos muestra a quién se aproxima más ese patrón de los autores del corpus, pero eso no impide que el autor sea un cuarto dramaturgo que no esté presente entre la tríada de candidatos. Es decir, igual que ocurre con la estilometría léxica, aquí tampoco se nos dice quién es el autor, sino a quién se aproxima más de los nombres propuestos, en función de los datos aportados.

Por razones de espacio, solo hemos podido desarrollar algunas de las marcas autoriales con relación a tendencias y excepciones en el uso de determinadas estrofas. En la siguiente tabla (fig. 12), vemos en azul y con interrogante las jornadas que tienen elementos aislados o patrones métricos de otros dramaturgos y que pertenecen a las comedias de *Caer*, *Hijo*, *Remedio* y *Reino*. Las veintiuna jornadas van seguidas de rondas de colores que marcan la proximidad a uno o más dramaturgos concretos: el amarillo para Matos, el rojo para Moreto y el verde para Cáncer. De manera que, por ejemplo, la tercera jornada de *Remedio*, atribuida a Moreto, se acerca más a los usos métricos de Cáncer y de Matos.¹⁶

adultera_1	Matos	✓	●
adultera_2	Cáncer	✓	●
adultera_3	Moreto	✓	●
bruto_1	Matos	✓	●
bruto_2	Moreto	✓	●
bruto_3	Cáncer	✓	●
caer_1	Matos	✓	●
caer_2	Cáncer	?	● ●
caer_3	Moreto	?	● ● ●
hijo_1	Cáncer	?	● ●
hijo_2	Moreto	✓	●
hijo_3	Matos	?	● ● ●
remedio_1	Cáncer	?	●
remedio_2	Matos	?	●
remedio_3	Moreto	?	● ●
fuerza_1	Cáncer	✓	●
fuerza_2	Moreto	✓	●
fuerza_3	Matos	✓	●
reino_1	Matos	✓	●
reino_2	Cáncer	?	●
reino_3	Moreto	✓	●

● Matos
 ● Moreto
 ● Cáncer

Fig. 12. Jornadas de autoría problemática y propuestas de atribución.

En suma, estas conclusiones, con más dudas que certezas, son producto de un experimento con un corpus limitado, el de las veintiuna jornadas de todas las comedias colaboradas entre esos tres dramaturgos. No obstante, quedan muchas líneas de investigación abiertas al futuro y podría refinarse la óptica con la comparación de la práctica colaborativa de estos dramaturgos con otros participantes y con ulteriores estudios que aportaran nuevos argumentos de autoría en relación con otras características textuales. De todos modos, aunque la métrica no dé soluciones definitivas para la atribución autorial, es indudable que ofrece evidencias significativas para la investigación. Esta vía, acreditada desde antiguo por la filología tradicional, debe seguir reivindicándose y aliarse con las Humanidades Digitales del siglo XXI para mejorar sus resultados.

¹⁶ Sobre esa tercera jornada de *Remedio*, Kennedy no percibe las huellas autoriales de ninguno de los tres ingenios (1931-1932, 220).

Obras citadas

- Álvarez Sellers, María Rosa. “Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*”. En Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato eds. *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017.
- . “Prólogo” a *El bruto de Babilonia*. Ed. María Rosa Álvarez Sellers. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro, 2017-2024*, <http://etso.es/>.
- García Reidy, Alejandro. “Prólogo” a *La fuerza del natural*. Ed. Alejandro García Reidy. En María Luisa Lobato dir. y Marcella Trambaioli coord. *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, V. Kassel: Reichenberger, 2016. 469-487.
- 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.
- Gilabert, Gaston, “Métrica teatral y marcas autoriales en las comedias colaboradas: el caso de *Diamante* y otros ingenios de consuno.” *Hipogrifo* XII 1 (2024): 159-171.
- . “Espacios sonoros. La ubicuidad del elemento poético-musical en las comedias de Moreto.” En Christof Strosetzki ed. *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura, Cultura, Lengua*, vol. I. Berlin / Boston: De Gruyter, 2018. 436-453.
- . “Jerónimo de Cáncer y la versificación de sus comedias colaboradas.” Madrid: Visor, *en prensa*.
- Kennedy, Ruth L. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Massachusetts): Smith College Studies in Modern Languages, 1931-1932.
- . “Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto’s Name.” *Hispanic Review* III, 4 (1935): 295-316.
- Morley, S. Griswold. “Studies in Spanish dramatic versification of the *Siglo de Oro*. Alarcón and Moreto.” *University of California Publications in Modern Philology* VII, 3 (1918): 131-173.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. “Problemas de autoría en comedias en colaboración: *La adúltera penitente*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto.” *Boletín de la Real Academia Española C*, 322 (2020): 663-698.
- . “Prólogo” a Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. *La adúltera penitente*. Ed. Fernando Rodríguez-Gallego. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.