

***Las dos comedias escritas en colaboración por Martínez de Meneses, Rosete y Cáncer:
un estudio comparativo de El arca de Noé y El mejor representante, San Ginés***

Javier Rubiera
(Université de Montréal)

Introducción

A comienzos de 1644 la compañía de Antonio de Rueda representó en Sevilla las dos únicas comedias conservadas atribuidas a la colaboración de Pedro Rosete Niño, Jerónimo de Cáncer y Antonio Martínez de Meneses: *El arca de Noé* y *El mejor representante, San Ginés*. Estas dos comedias religiosas fueron publicadas respectivamente en la *Parte 22 de comedias nuevas* (1665) y en la *Parte 29* (1668). El orden de atribución de las jornadas aparece implícitamente de esta manera: Cáncer-Rosete-Martínez para *El mejor representante*; Martínez-Rosete-Cáncer para *El arca de Noé*. Tras haber editado y estudiado a fondo la comedia sobre san Ginés con Alejandro García-Reidy, (Rubiera y García Reidy 2024), me propongo contrastarla con la otra pieza salida de manos de los mismos tres ingenios para tratar de establecer posibles pautas comunes en la escritura en colaboración o señalar diferencias significativas, según lo que el estudio comparativo vaya sugiriendo.

No parecen haberse conservado manuscritos de estas dos comedias, ni otras impresiones anteriores a las de las Partes reseñadas, por lo que para los efectos de este artículo se va a tomar como hipótesis que los textos impresos en 1665 y 1668, que sirven como base para el estudio, responden con bastante fiabilidad a los textos de las comedias escritas por los tres ingenios y a los representados en Sevilla (y con toda probabilidad antes en Madrid).

Según datos recogidos por Jean Sentaurens (1105), en enero de 1644 la compañía de Antonio de Rueda representó en el corral de la Montería una comedia titulada *San Ginés* que obtuvo un gran éxito, pues se llevaron a cabo diez representaciones, solo superado en el periodo 1640-1644 por *El renegado del cielo* de Cristóbal de Morales (Sentaurens, 513). Aunque no se especifica el nombre de los poetas creadores, es de suponer que se trata de la comedia de *El mejor representante*, entre otras razones en las que se abunda en el estudio preliminar de su edición, porque la compañía de Antonio de Rueda llevaba también en el repertorio esa misma temporada *El arca de Noé*, representada pocas semanas después de *San Ginés* y que, como se ha dicho, resulta ser la única otra comedia conocida escrita de consuno por los mismos tres ingenios.

Más allá de algunos comentarios aislados, la comedia de *El arca de Noé* no ha recibido más atención detenida que la que dedicó Francisco Sáez Raposo a sus aspectos escenográficos y de puesta en escena, distinguiendo dos posibles versiones de la pieza, una destinada a los teatros comerciales –que sería la recogida en la Parte 22– y otra concebida quizás para un teatro de corte –recogida en varias ediciones sueltas del siglo XVIII. Sáez Raposo, sin embargo, no entra propiamente en cuestiones de escritura en colaboración, que es el objetivo principal de este artículo. Por otro lado, para llevar a cabo el estudio de esta pieza dramática sobre el patriarca bíblico se han tenido en cuenta otras comedias de particular interés para la comparación: por un lado, y por razones obvias, *El arca de Noé o el mundo al revés*, comedia de autoría dudosa –alguna vez atribuida a Lope –, conservada en un manuscrito con una primera censura de representación de 1613.¹ Por otro lado, una comedia escrita en colaboración por Villaviciosa, Matos y Moreto, *Nuestra Señora del Pilar*, sobre la

¹ La comedia cuenta con edición moderna de Aurelio Valladares Reguero (Clásicos Hispánicos, 20).

que hace años publiqué un artículo en torno a su escritura en colaboración, centrándome en aspectos que tenían que ver con la métrica, la figura del Demonio y la comicidad (Rubiera 2013).² Precisamente estos tres aspectos tienen especial relevancia para esta ocasión como piedra de toque, pues *Nuestra Señora del Pilar* y *El arca de Noé* son comedias religiosas, concebidas en colaboración por tres ingenios en una misma época (los años cuarenta del siglo XVII), con intervención muy relevante del personaje del Demonio.

Siempre con el horizonte de la escritura en colaboración en mente, se tratarán a continuación: la acción dramática y su estructura; la posible relación con la fuente (y si se trata o no de un caso de reescritura o refundición); cuestiones métricas y distribución de las intervenciones actorales en el desarrollo del espectáculo; presencia del elemento cómico y del uso de la música y el canto; autoría de las tres jornadas.

Como en otros trabajos anteriores, una vez más se insiste en partir del fundamento de una concepción del análisis de la comedia definida como un “poema dramático representable”. Se sitúa la investigación en el marco de los estudios de dramaturgia, entendida como la técnica de los autores dramáticos por la que se revela el arte de la composición de las piezas. Se lleva a cabo, así, un tipo de análisis que intenta observar el oficio del poeta dramático al disponer una acción desarrollada por unos personajes con el objetivo de que sea representada, hecha presente, por unos actores en un espacio con unas determinadas condiciones materiales ante un público con el que comparten ciertos códigos y convenciones. Se propone, por lo tanto, una perspectiva que se concentra en el poeta –en este caso tres poetas– en el momento de composición de la obra, teniendo en cuenta algo que le es específico frente a los creadores de otros discursos literarios: el texto que elabora es un poema dramático representable, es decir, es un poema, es un drama y se transformará en un espectáculo.

Consideraciones sobre la acción dramática y sobre la posible relación con la fuente

Respecto a la composición de *El mejor representante, San Ginés*, sin duda los tres poetas tienen a la vista o en la mente *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega. Sin embargo, se aprecia una gran libertad imaginativa para crear nuevas situaciones que la distinguen de la pieza lopesca. Para ello introducen novedades que no recuperan de las fuentes hagiográficas (los *Flores Sanctorum* de Villegas o de Ribadeneira), sino que, son propuestas originales que afectan a cinco diferentes situaciones en la trama principal que gira en torno a Ginés:

- Ginés ha sido soldado compañero de Diocleciano en la campaña de Persia y se hace comenzar la acción en el momento del regreso a Roma de los combatientes;
- junto a su amigo Julio, Ginés se incorpora a una compañía teatral, en la que harán papeles de gracioso y de galán respectivamente;
- se introduce un nuevo personaje, Policarpo, que tiene la doble condición de poeta y de presentador del cristianismo a Ginés;
- se idea un largo dúo entre Diocleciano y Ginés en octavas y romance, al comienzo de la jornada tercera (vv. 2154-2427);

² En ese artículo también publicado en *eHumanista* se hacen consideraciones sobre la recepción de la comedia religiosa y sobre la escritura en colaboración que son complementarias de lo que se propone en este artículo y que evitan ahora tener que hacer más precisiones al respecto. La comedia de *Nuestra Señora del Pilar* ha sido editada por Chouza Calo.

-se introducen numerosas variantes durante el proceso de conversión, bautismo y martirio, en los actos segundo y tercero.

Además, se crean variadas situaciones nuevas de ambientación teatral y costumbrista, que tampoco pierden relación con el personaje de Ginés representante, es decir, no se realiza su inclusión presentando dos acciones separadas, mal o poco vinculadas entre sí, o mediante la técnica de introducir un entremés engastado que tuviera por sí mismo un valor autónomo y que, por lo tanto, pudiera extraerse sin perjuicio de la unidad compositiva. Los tres ingenios toman igualmente dos decisiones fundamentales que distinguen su composición de la de Lope y que contribuyen a reforzar el aspecto de teatro como diversión festiva: la introducción clara de la comicidad y la ampliación del componente musical, sacro y profano, de extraordinaria presencia en la obra, elementos a los que nos referiremos más adelante.

Por su parte, *El arca de Noé* no guarda relación alguna con la anterior comedia del mismo nombre, que se conserva únicamente en manuscrito y que probablemente no fue nunca impresa. Por lo tanto, no se puede hablar ni de refundición, ni de reescritura. Efectivamente, *El arca de Noé o el mundo al revés*, comedia de comienzos de siglo, es una pieza de 2652 versos que introduce numerosos personajes y episodios ajenos a la historia de Noé y su familia que no guardan relación con los presentados en la comedia de los tres ingenios, la cual sigue por ello un desarrollo independiente. Por lo que se dirá más adelante, es de notar que en la comedia anónima el momento clave del Diluvio ocurre en el tercer acto y solo al final de este, de un modo bastante precipitado, se presentan muy condensadamente algunas acciones posteriores al Diluvio, lo que la diferencia de modo indudable de la comedia de Martínez, Rosete y Cáncer.

En los casos en que se construye una comedia a partir de un relato bíblico, el poeta tiene que decidir qué elementos de la historia sagrada va a elegir para la adaptación teatral y, de entre ellos, cuáles serán mostrados sobre escena y cuáles se relatarán.³ En términos retóricos, el dramaturgo se encuentra en esa fase de creación que afecta principalmente a la *inventio* y a la *dispositio* y estas primeras decisiones y su resultado “formal” hablan de modo elocuente del sentido que se quiere imprimir a la futura representación. El poeta sabe que los espectadores conocen la historia, que indudablemente tienen unas imágenes asociadas a esa narración sagrada y que sin duda esperan que una serie de acontecimientos obligatorios aparezcan ante sus ojos (en seguida veremos cuáles son las de nuestro caso). Estamos hablando de teatro: el público quiere presenciar y ver famosas acciones que tantas veces han oído contar.

Según se relata en *Génesis* 6-9, la historia relativa a Noé y al diluvio universal habla de que Yavé se arrepintió de haber creado al hombre, tras ver cómo había crecido su maldad sobre la tierra, y decidió –“doliéndose grandemente en su corazón” (*Sagrada Biblia*, 8)– exterminar al hombre. A partir de aquí Martínez, Rosete y Cáncer toman unas decisiones que tienen que ver con la estructuración de las acciones y con su distribución en las tres jornadas preceptivas. ¿Cuáles son estas acciones asociadas a la historia de Noé? En este orden son las siguientes: los antecedentes de la construcción del arca (la maldad de los hombres; el diálogo de Dios con Noé; la virtud de Noé y de su familia elegidos como únicos supervivientes); la construcción del arca y la entrada en ella de los animales; el Diluvio; las señales después del Diluvio (el envío de un cuervo y después de una paloma que, al segundo intento, regresa con un ramito de oliva en el pico); la salida de los animales del arca; el arco iris en el cielo que

³ Sobre esta importante distinción ver Rubiera 2014.

señala el nuevo pacto o nueva alianza entre Dios y los hombres; Noé dormido y medio desnudo, intoxicado por los efectos del vino de la viña que ha plantado; la diferente reacción de sus hijos Sem, Cam y Jafet al verle en esa condición; la maldición de Noé a Cam –por haberse burlado de su padre– y a los cananeos; la división del mundo en tres partes que ocuparán los descendientes de cada uno de los hijos.

La primera decisión que deben tomar los poetas es qué acciones de estas se van a incluir en los más o menos 3000 versos de una comedia, en este caso, 2816 versos (1015 + 831 + 970).⁴ En segundo lugar, qué otros episodios y personajes se van a introducir en la acción dramática, con la intención de crear una segunda acción, que añada variedad y novedad a lo ya conocido en el relato tradicional. En tercer lugar, cómo se van a distribuir las acciones elegidas (principales y secundarias) en los tres actos. El triunvirato –como se le llama en *El mejor representante* (jornada primera, v.671)– decide incluir en el drama todas esas acciones asociadas a la historia de Noé –algunas mostradas al espectador, otras referidas o relatadas–, situando el momento del Diluvio como clímax al final del segundo acto. Sin duda es este un gran acierto dramático y espectacular que diferencia a esta comedia de la anónima sobre el mismo tema, pero implica que toda la jornada tercera transcurra después del Diluvio, lo que plantea un gran problema: ¿cómo mantener la tensión dramática en una historia que todo el mundo conoce y que durante esa jornada última solo puede contar con los personajes humanos de Noé y de su familia, puesto que el resto de la humanidad ha desaparecido?

Para solucionar este problema, los tres ingenios deciden introducir como un personaje principal la figura del Demonio, ausente en el relato bíblico de la historia de Noé y ausente también en la comedia anónima sobre Noé de primeros de siglo. Interviene en las tres jornadas como elemento perturbador del mundo, desafiante ante la voluntad de Dios, y con sus engaños y trucos –como el de la invisibilidad– es un fácil motor de enredos, inagotable, por lo tanto, para mantener la acción dramática, particularmente anudando la acción principal con la secundaria. La segunda acción tiene que ver con un despecho amoroso de Nacor, un personaje inventado nacido de la estirpe de Caín y, por lo tanto, contrario a la rama de Noé que desciende de Set. Sobre Nacor –que pretende a la que se va a convertir en esposa de Jafet, Serafila– se ciernen los enredos del Demonio, quien, además y como es de suponer, alienta a la población a seguir la senda del placer y del mal, desobedeciendo los consejos de Noé.

Se ve, entonces, que lo que cumple primero el Demonio (bajo el nombre de Angelio) es su función en un drama, pero tiene gran rendimiento en su función dentro del desarrollo del espectáculo, no únicamente mediante efectos especiales en la puesta en escena, sino por el hecho de que, como se indica en la primera acotación que presenta a este personaje, “La mujer que haga el Demonio sale en traje de hombre por un escotillón” (v. 615).⁵ Es decir, en una obra de evidente protagonismo masculino (Noé, Sem, Cam, Jafet, Nacor), donde las esposas de los cuatro protagonistas tienen papeles muy secundarios y donde solo la mujer de Jafet, Serafila, sobresale ligeramente,⁶ a la primera dama de la compañía se le adjudicaba el muy importante rol del Demonio, en traje de hombre.

⁴ La distribución de los 3039 versos de *El mejor representante* es: 1187 + 954 + 898.

⁵ Todas las indicaciones a número de versos de la comedia proceden de mi propia edición del texto según la Parte 22 indicada en la bibliografía final.

⁶ Se le conferiría este papel a la segunda dama, que tendría una pequeña intervención para lucirse en sus 52 versos de romance en el segundo acto (vv. 1567-1618), aparte de algún pequeño dúo con Jafet.

Cuestiones métricas y distribución de las intervenciones actorales en el desarrollo del espectáculo

Aparte de las numerosas intervenciones dialogadas en interacción con otros personajes, era imprescindible para el espectáculo conferirle a cada miembro importante de la compañía su momento de lucimiento, es decir, introducir una serie o tirada de versos que permitan al representante mostrar todo su arte de interpretación y cautivar o sorprender a los oyentes. Dar pie al lucimiento de los actores es uno de los objetivos de la composición poética, no pensada para la lectura en la soledad de los aposentos, sino para ser dicha ante un público que se recrea en ver y en oír a los que “dicen”. Este es buen ejemplo de lo que se quiere sugerir cuando se habla de la confección de una comedia como un poema dramático representable, en la que los tres poetas deben atender a esa triple dimensión. Es imprescindible, por lo tanto, que se pongan de acuerdo en este caso sobre en qué momentos de las tres jornadas se van a proporcionar a actores y actrices de importancia sus solos o arias, si lo queremos decir en términos musicales, analogía que parece muy pertinente. Si no se pusieran de acuerdo y cada autor tirara libremente por su lado, podría darse la circunstancia de que, por ejemplo, al juntar las tres jornadas escritas de modo independiente, se encontraran con que el personaje del Demonio contara con dos o tres tiradas para su lucimiento⁷ y otro representante de cierto protagonismo no contara con ninguna, desequilibrándose el drama y el espectáculo. Por ejemplo, en este caso concreto: ¿a cuál de los tres poetas se le va a encargar que escriba el aria para el Demonio? En *El arca de Noé* se reserva el comienzo del tercer acto, el supuestamente escrito por Cáncer, para la salida en solitario del Demonio, para el que el poeta elige la silva de pareados –con alternancia de endecasílabos y heptasílabos predilecta en relación con el personaje diabólico– durante 56 versos. Recuérdese que en *Nuestra Señora del Pilar* los poetas decidieron destinar al Demonio dos tiradas de especial importancia: un pasaje de cinco octavas de autopresentación al comienzo del cuadro segundo, en solitario, y un pasaje en sexteto lira de cuarenta y dos versos para abrir el acto tercero, y, como ya observaba en aquel caso, “la duración de la tirada, el tipo concreto de estrofa y la localización en la estructura de la comedia no parece aventurado avanzar que puedan estar planificadas de antemano por los poetas” (Rubiera 2013, 217).

Es el momento de recordar que, como era propio ya de la escritura dramática a la altura de los años cuarenta, entre el romance y la redondilla se solía reunir entre el 70% y 90% de los versos de una comedia. En *El mejor representante*, *San Ginés* se empleaba un 60% de romance más un 25% de redondillas, mientras en *El arca de Noé* la proporción es de 61% de romance y 14% de redondillas. La utilización del romance durante las tres jornadas como vehículo predilecto de la expresión dramática obligaba a los poetas a evitar la repetición de la misma rima asonante para esquivar un efecto de cierta monotonía no deseable. Por esta razón se observa la variación de asonancias a lo largo de una misma comedia, sobre todo tratando de no repetir rimas en jornadas consecutivas, a pesar de que entre los actos se representaran piezas breves como entremeses o bailes.⁸ No es casualidad

⁷ En obras de gran importancia de la figura del Demonio, podía adjudicársele más de una intervención en soliloquio a modo de aria. Una de ellas solía corresponder con su salida de autopresentación y otra u otras se situaban en un momento más avanzado de la acción dramática, en un punto climático. Entre las comedias en colaboración, recuérdense casos como *La adúltera penitente* (de Matos, Cáncer y Moreto), *Julián y Basilisa* (Huerta, Rosete y Cáncer) o *Santa Rosa del Perú* (Moreto y Lanini), aparte de la citada *Nuestra Señora del Pilar*.

⁸ Este fenómeno ya se había comentado en el artículo sobre *Nuestra Señora del Pilar*. Véase, sin embargo, el reciente estudio de Gilabert que contradice nuestra posición al describir repeticiones y “un patrón de asonancias

esta variación, sino pre-ocupación del poeta en el plan compositivo, por lo que es de suponer que deberían ponerse de acuerdo en este punto tres poetas que escriben en colaboración – bien de forma simultánea o sucesiva–, tal como ya se había observado para *Nuestra Señora del Pilar*. De este modo, se observa ahora en *El arca de Noé* esta distribución de asonancias:

Primera jornada: asonancia en *o-a* (vv. 169-382); en *e-o* (vv. 407-550); en *i-o* (vv. 605-720, 749-824, 863-866, 885-888, 891-920, 961-1013).

Segunda jornada: asonancia en *a-a* (vv. 1016-1213); en *ó* (vv. 1302-1552); en *u-a* (vv. 1567-1618); en *e-a* (vv. 1659-1846).

Tercera jornada: asonancia en *i-o* (vv. 2041-2162, 2183-2298); romance en *e-o* (vv. 2483-2630); romance en *a-e* (vv. 2691-2816).

Aparte del romance y de la redondilla, otros tipos de octosílabos podían conferir variación rítmica a la composición y al espectáculo, como la quintilla o las importantísimas décimas, pero de especial relevancia era la introducción de composiciones en arte mayor – como sonetos u octavas– o que lo combinaban con arte menor – como la silva o la sexta lira. Ejemplo claro de todo esto en *El arca de Noé* es el caso del “barba”, protagonista de la comedia, que hace el papel de Noé, pues se le ofrecen varios momentos de lucimiento al margen de otras intervenciones que discurren en octosílabo, como las que se le proporcionan al final de la comedia (48 versos en décimas, en su soliloquio tras despertar de la embriaguez). Al final del primer acto – hasta entonces no había tenido especial protagonismo –, Noé declama las cinco octavas en las que relata al pueblo su conversación con Dios (vv. 921-960); en la segunda jornada una silva de pareados (vv. 1246-1301), también de exactamente 56 versos como la del Demonio, y el único soneto de la pieza – justo en el centro de la comedia, él solo en escena dirigiéndose en una plegaria a Dios (vv. 1553-1566). Al comienzo del tercer acto completa la silva de pareados del Demonio con 24 versos (vv. 2003-2012; 2021-2035) y, como se dicho, recita varias décimas en el último momento climático de la acción.

De entre los tres hijos de Noé se prefiere colocar el foco dramático sobre Jafet: él abre la comedia con la primera quintilla; se celebran sus bodas en escena (vv. 721-890); se le da un intercambio en décimas con su esposa Serafila en el primer acto (vv. 121-140), y se le focaliza también con dos décimas en la última jornada (vv. 2163-2172). Pero el momento de lucimiento verdaderamente importante para él es la larga tirada de 214 versos de romance que todos escuchan con atención en el primer acto (vv. 169-382), una de esas relaciones que tanto valor independiente adquirirán desde finales del XVII y durante todo el siglo XVIII. Es de suponer que el papel de Jafet se daría, por lo tanto, al primer galán de la compañía. Dar relevancia a Jafet entre los hermanos es una decisión compartida por los tres ingenios que se mantiene a lo largo de la comedia. ¿Por qué Jafet? Porque tras el Diluvio, en el reparto del mundo entre los tres hijos de Noé, de la línea de Jafet descenderán los pobladores de España, referencia que aparece en el acto primero – en forma de profecía durante el juego del “oráculo divino de la fortuna y de proverbios entretenidos” (vv. 819-822)⁹ y al final del acto tercero

en los romances” (293) de varias comedias escritas en colaboración por diversos ingenios (Moreto, Matos, J. Vélez de Guevara, Villaviciosa, Arce, Villegas, Lanini, Gil Enríquez, Avellaneda y Diamante), basándose en el método de estilometría estrófica visualizado en diagramas métricos y de asonancias. La cuestión de esta diferencia en las conclusiones requiere un estudio específico.

⁹ Dice “[Una Voz]”: “La tercer parte del mundo / te promete tu destino / y será un león coronado / descendiente de tus hijos” (vv. 885-888)

(vv. 2781-2788), como anuncio de un Ángel. Puede entenderse el caso de Jafet como un nuevo elemento de cohesión dramática que han debido compartir y prever los autores de antemano.

De entre los otros dos hermanos, Sem sería representado por el segundo galán y también tiene su momento de importancia (pero de segunda importancia) con una intervención con salida en solitario al comienzo del segundo cuadro del acto primero: 38 versos de silva de pareados (vv. 551-588).

Presencia del elemento cómico y del uso de la música y el canto

El papel para el *gracioso* es el de Cam, el maldito Cam, papel en este caso de escasa relevancia que muestra cómo la integración del elemento cómico es muy débil y está muy poco aprovechada por poetas que, como sobre todo Cáncer, eran especialistas en el juego de la risa. Evidentemente, no pueden faltar situaciones de comicidad, pero a pesar de una presentación en el primer acto muy prometedora, con una salida a escena de buen efecto cómico (vv. 63-105),¹⁰ el papel del gracioso quedará, sin embargo, muy desdibujado, con solo un verdadero momento de lucimiento, no a través del verso sino de la acción gestual, cuando queda colgando del arca a punto de ser devorado por un león en la tercera jornada (vv. 2483-2497). En todo caso, este papel tan desdibujado del gracioso¹¹ nos habla de una falta de interés por dotar a esta comedia de un elemento cómico claro, lo que contrasta vivamente con *El mejor representante, San Ginés*. Recuérdese que la comedia de *Lo fingido verdadero* de Lope carece de gracioso, pero *El mejor representante*, que la toma como base, no solo tiene una figura de donaire, Julio, sino que introduce un segundo gracioso, Pocaropa. Ambos complementan y contrastan con sus intervenciones cómicas el tono de la acción seria que conducirá al martirio y muerte de Ginés, lo cual es propio de la comedia hagiográfica española.

Respecto a *El mejor representante*, también contrasta notablemente el papel de la música y el canto en *El arca de Noé*. En ella se observan los siguientes pasajes con intervenciones musicales y cantadas de cierta relevancia: la escena del juego festivo al final del acto primero (vv. 794-890, 1014-1015), durante la celebración de las bodas de Jafet y Serafila; en el segundo acto la contraposición musical entre dos facciones (cantos profanos de la ciudad disipada en la diversión y animada por el Demonio / los cantos de la familia de Noé, vv. 1362-1552); al final del tercer acto la brevísima intervención musical tras la aparición de dos ángeles y la derrota del Demonio (vv. 2767-2804). No se observa, pues, una intensa presencia del elemento musical y cantado en articulación con la acción dramática. Sin embargo, para *El mejor representante* Maria Teresa Cattaneo se había referido con perspicacia al “sottofondo sonoro che percorre tutta la commedia” (Vega 1992, 49). Así es: tal como se ha estudiado en la edición de esta pieza (Rubiera y García-Reidy, 52-53), también resulta de gran interés por la frecuente y cuidada alternancia musical sacro-profana y por su

¹⁰ Noé se refiere a su hijo como imprudente, mal joven, necio, loco “que de todo hace escarnio y risa” (vv. 54-66) cuando el gracioso sale a escena a partir de esta acotación: “*Sácanle entre dos en hombros a Cam, vestido de pieles ridículo.*”

¹¹ Resulta muy extraño que, por ejemplo, no se haya aprovechado alguna ocasión para que Cam hiciera algún chiste sobre el vino y el agua, en comedia sobre el Diluvio y con un personaje como Noé embriagado por el zumo de la vid, o que no se aproveche más el esperable juego Demonio-gracioso de tanto éxito en el teatro de la época. Más que importancia cómica, Cam destaca por su función dramática en otros momentos, como conducir la escena de fiestas y juegos durante la celebración de las bodas de Jafet y Serafila (vv. 721-890).

distribución bien calculada a lo largo de los tres actos, que parecería exigir la coordinación previa de los tres ingenios en este punto.

Autoría

Frente a otras comedias escritas en colaboración en las que, al publicarse, se atribuyó explícitamente cada acto a un dramaturgo concreto, en el caso de las obras que nos ocupan en este artículo la asignación de cada acto quedaría implícita en el orden en el que se nombra a los dramaturgos. Sin embargo, sabemos que el orden que figura en los impresos no siempre es el correcto.¹²

Respecto a *El mejor representante, San Ginés*, García-Reidy¹³ había señalado que la estilometría léxica digital, que tan sólidos resultados ofrece para dilucidar atribuciones de otras comedias áureas, no es tan eficaz en este caso, en parte por las limitaciones que impone el análisis de actos individuales y por contar solo con dos comedias completas de Cáncer. A pesar de ello, diversas pruebas usando un corpus multiautorial de más de trescientos textos apuntan con claridad a la autoría de Martínez de Meneses para el tercer acto de *El mejor representante*, mientras que, con menos certeza, perfilan una posible autoría del primer acto por Rosete y del segundo por Cáncer, aunque sin validarlas con fuerza. Por ejemplo, el análisis usando la función Rolling Classify del paquete Stylo para Rstudio, diseñada para detectar autorías en textos multiautoriales, y empleando solo textos de Rosete, Cáncer y Meneses como corpus de referencia, confirma la atribución dominante en cada acto (Rosete, Cáncer y Meneses respectivamente), aunque con una llamativa atribución a Cáncer de un fragmento del primer acto. Esto, igual que la aparente intervención de Rosete en el final del segundo acto, puede ser solo ruido causado por las limitaciones que todavía presenta este tipo de análisis multiautorial, o podría ser indicio de colaboración dentro de una jornada, en consonancia con aquella “elasticidad que muestran algunas [obras] en la distribución del trabajo de los poetas” de la que habló Vega-García Luengos (201) al tratar algunos casos de colaboradas con participación de Calderón. En conclusión, los indicios con los que contamos permiten plantear la hipótesis de que *El mejor representante, San Ginés* pudo ser escrito por Rosete, Cáncer y Meneses, en este orden, diferente del implícitamente sugerido en la *Parte 29*.

Por su lado, nuevos análisis estilométricos realizados por García-Reidy¹⁴ sobre *El arca de Noé* arrojan como resultado que la distribución del trabajo parece corresponder al orden en que figuran en la edición príncipes: el primer acto a cargo de Martínez de Meneses, el segundo de Rosete y el tercero a cargo de Cáncer, más allá de que se aprecien posibles intervenciones de Martínez en la jornada de Rosete y en el final de la de Cáncer, aunque no pueda probarse si es una señal de ruido o de real colaboración o intervención puntual explicable por diferentes razones.

Conclusión

Por los mismos años, un mismo autor (Antonio de Rueda) encarga dos comedias religiosas a los mismos tres ingenios: Rosete, Cáncer y Martínez de Meneses. Desde el punto

¹² Véase el caso de *La adúltera penitente* estudiado por Rodríguez-Gallego López, 2020.

¹³ En Rubiera y García-Reidy (37-43) se encontrará un análisis más extenso, del que aquí se hace resumen.

¹⁴ Agradezco al profesor García-Reidy sus análisis, que me ha transmitido en comunicación personal, análisis que por motivos de espacio no pueden integrarse en este artículo, pero que siguen el método y las mismas pautas que los realizados por él para *El mejor representante*.

de vista métrico, se ha observado que *El arca de Noé* utiliza un 75% de romance y de redondillas, con una llamativa variación de las asonancias en las rimas de romance a lo largo de toda la obra. Se introducen, además, pasajes de relevancia en otros metros para el lucimiento de los actores y la variedad de la representación, destacando aquellos de arte mayor como la octava o el soneto, así como una intervención importante de silva de pareados en las tres jornadas. En general, estas son características métricas propias del teatro de su época,¹⁵ parecidas también a la composición de *El mejor representante*, y en las dos piezas se han observado elementos de cohesión que implícitamente exigirían ponerse de acuerdo los tres ingenios sobre varios aspectos compositivos. Sin embargo, ambas comedias religiosas resultan ser de muy distinta condición y factura por varias circunstancias y características:¹⁶

-Los tres poetas no guardan el mismo orden de autoría en las dos comedias.

-*El mejor representante*, *San Ginés* se inspira en una obra anterior de Lope de Vega o es una reescritura muy libre de ella; *El arca de Noé* no parece tener en cuenta otra comedia anterior sobre el mismo tema y con igual título, y sobre el conocido episodio del *Génesis*, introduce una segunda acción del todo nueva.

-Difieren radicalmente en la importancia del uso de la música y el canto, así como en la intervención de la comicidad, lo que contribuye a dotar a las dos piezas dramáticas de muy diferentes tono y ritmo.

-En una de ellas (*El arca de Noé*) se introduce la figura del Demonio como uno de los personajes principales con gran rendimiento en el enredo dramático, mientras en la otra está completamente ausente.

-Mientras *El arca de Noé* tiene como protagonista al personaje que representa el barba de la compañía y a la primera dama (esta no en su papel típico de enamorada, sino como Demonio), *El mejor representante* da el protagonismo al primer galán, con una distribución más equilibrada de los papeles que favorece el lucimiento de los otros representantes (primera dama, barba, graciosos, segundo galán), con una especial relevancia del ambiente cómico.

Este caso de las dos comedias religiosas compuestas por los mismos tres ingenios desafía la idea de factoría y de taller por la que parecería que ciertas piezas en colaboración se escribían de un modo mecánico, a veces improvisado o descuidado, sin verdadera organización y coordinación previas, como cortadas por un mismo patrón. Otros casos podrá haber que den esa impresión. Sin embargo, *El mejor representante* y *El arca de Noé* parecen apuntar a que tienen mucho más de plan o diseño previos en común que de intervención del azar y precipitación, salga lo que saliere.

¹⁵ Hay ciertas observaciones en torno a la métrica de las dos comedias sobre las que no es fácil pronunciarse ahora: las dos comienzan con quintillas y terminan en romance con la misma asonancia en *a-e*; el único soneto de cada una de ellas aparece en la jornada que parece haber sido escrita por Rosete; como me sugiere García-Reidy, las rimas en romance que emplea Rosete favorecen que sea en *x-a*, frente a Cáncer y Martínez de Meneses. ¿Hay algo significativo en todo ello o son simples coincidencias sin mayor relevancia?

¹⁶ Son también muy diferentes en sus resultados estéticos. Mientras *El mejor representante* es una comedia de muy buena factura que combina con tino elementos profanos y religiosos, equilibrada en sus aspectos dramáticos, cómicos y musicales, atractiva en la presentación del mundo de los actores, enriquecida con el tema de la metateatralidad de un modo original, *El arca de Noé* queda muy lejos de su nivel y, como afirma Martínez Carro, “la comedia en general es de baja calidad literaria, pero su tradición bibliográfica y su perdurabilidad en el tiempo son amplias” (332), muy probablemente por sus valores espectaculares, estudiados por Sáez Raposo.

Obras citadas

- Cáncer, Jerónimo, Pedro Rosete y Antonio Martínez. “El mejor representante, San Ginés”. En *Parte veinte y nueve de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: José Fernández de Buendía, 1668. 188-230.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, en línea, <<http://etso.es/texoro>>, 2022 [consultado el 01.05.2024].
- . *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, en línea, <<http://etso.es>>, 2023 [consultado el 01-05-2024].
- Chouza Calo, María del Pilar ed. “*Nuestra Señora del Pilar*. De Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Juan de Matos y Agustín Moreto.” María Luisa Lobato dir. *Comedias de Agustín Moreto*. Colección digital Proteo, 14. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020.
- Gilabert, Gaston. “Usos métricos de Matos, Diamante y Vélez de Guevara en *El hidalgo de la Mancha*: comedia en colaboración y teatro breve.” En Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez eds. *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2024. 285-297.
- Lobato, María Luisa y Elena Martínez Carro eds. *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el teatro barroco*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018.
- . y Alicia Vara López eds. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* (35.3), 2019. Número extraordinario monográfico “Colaboración y reescritura en la literatura dramática en el Siglo de Oro”.
- Martínez, Antonio, Pedro Rosete Niño y Jerónimo Cáncer. “El arca de Noé”. En *Parte veinte y dos de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1665. 45r-62v.
- Martínez Carro, Elena. *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- Matas Caballero, Juan ed. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2017.
- Rodríguez-Gallego López, Fernando. “Problemas de autoría en comedias en colaboración: *La adúltera penitente*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto.” *Boletín de la Real Academia Española* 100.322 (2020). 663-698.
- Rubiera, Javier. “Moreto y la colaboración de ingenios. *Nuestra Señora del Pilar*.” *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 23 (2013): 212-224.
- . “Notas sobre el espacio en la comedia religiosa: relatar, mostrar, representar”. En Francisco Sáez Raposo ed. *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014. 229-245.
- . y Alejandro García-Reidy eds. *El teatro en el teatro. Dos comedias sobre san Ginés, actor. “Comedia de San Ginés”, ¿de Cepeda?. “El mejor representante San Ginés”, de Pedro Rosete Niño, Jerónimo de Cáncer y Antonio Martínez de Meneses*. Kassel: Reichenberger, 2024.
- Sáez Raposo, Francisco. “Sobre las particularidades de la puesta en escena de *El arca de Noé*, comedia de tres ingenios.” En Juan Matas Caballero ed. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2017. 255-271.

- Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981.
- Sentaurens, Jean. *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- Valladares Reguero, Aurelio, ed. *El arca de Noé o el mundo al revés, ¿Lope de Vega?* Clásicos Hispánicos, 20, s.l, s.a. [ebook].
- Vega, Lope de. *Lo fingido verdadero*. Maria Teresa Cattaneo ed. Roma: Bulzoni, 1992.
- Vega García-Luengos, Germán. “Usos y usufructos de Calderón en las comedias colaboradas.” En Juan Matas Caballero ed. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2017. 181-202.