

### Moreto y la colaboración de ingenios. ‘Nuestra Señora del Pilar’

Javier Rubiera  
Université de Montréal

Se ha venido insistiendo en los últimos años, con razón, en el importante salto cualitativo que se ha dado en la historización de nuestro teatro clásico al imponerse diferentes grupos de investigación como tarea primaria la edición rigurosa y completa de las comedias de los poetas más afamados. Probablemente, en el futuro se verá el periodo de 1995 a 2015 como aquel en el que la recuperación del patrimonio teatral español recibió un impulso decisivo. Junto a la edición de las comedias, y como inseparable labor complementaria, se encuentra el trabajo crítico, tanto con el estudio de sus componentes formales y de su significación –y el de las circunstancias de su composición, edición y representación– como con una valoración o juicio, momento siempre delicado que algunos desearían ver fuera de la “crítica”.<sup>1</sup> Es sabido que de entre los cientos de comedias conservadas –a veces tras una tortuosa o defectuosa transmisión– muchas no pasan de simples piezas circunstanciales, compuestas rutinariamente, quizás con oficio, pero sin el vuelo poético, ni la pasión ni el arte de las obras dignas de memoria. Sin embargo, rara será la que no conserve un pasaje de intensidad dramática, una tirada de versos con valor o, por ejemplo, unas referencias a costumbres o a hechos de interés para el historiador y, por lo tanto, para la posteridad. Señalar y recordar esos puntos, “salvarlos” de entre la inmensidad (literalmente millones de versos) ¿no será un modo especialmente valioso de recuperar nuestro patrimonio?

Las comedias religiosas han sido, en general, maltratadas por un sector de la crítica que las ha enjuiciado desde una perspectiva que no tenía bien en cuenta ni los códigos y las convenciones propias de su género ni el horizonte de la recepción del espectáculo festivo en el que solían representarse.<sup>2</sup> Por otro lado, las comedias escritas en colaboración han sido en especial objeto del “prejuicio de los estudiosos y de los escritores decimonónicos, que aludían de manera más o menos encubierta a la

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación: *La obra dramática de Agustín Moreto*, referencia FFI2010-16890, y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO de la Universidad de Burgos, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010*, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

<sup>1</sup> Para el caso de las comedias de Agustín Moreto, suponen un avance decisivo el volumen editado por María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel en 2008 y el número monográfico, también de 2008, de *Bulletin of Spanish Studies* editado por María Luisa Lobato y Ann L. Mackenzie,

<sup>2</sup> “[...]a construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos específicos de cada una de las especies dramáticas que pudieran distinguirse (tema de investigación aún pendiente) funcionan como orientadores de la interpretación y el sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente” (Arellano 1999, 8).

monstruosidad de esta clase de obras”<sup>3</sup> como bien ha señalado Cassol (167). Por todo ello, cuando el crítico actual se sitúa ante una casi desconocida comedia religiosa escrita en colaboración, lo más normal es que se sitúe igualmente ante una cadena de prejuicios sin revisar y de juicios negativos. El caso de *Nuestra Señora del Pilar* es bien significativo a este respecto.

Publicada en la *Quinta parte de comedias escogidas* en 1653 (Madrid, Pablo de Val), *Nuestra Señora del Pilar* se atribuye a Sebastián de Villaviciosa (primera jornada), a Juan de Matos (segunda jornada) y a Agustín Moreto (tercera jornada). No cuenta con una larga tradición textual y ha sido objeto de muy pocos comentarios, invitando todos ellos a no acercarse a la comedia. Resumiendo: Fernández-Guerra indica que “tan mal comprendida está la tradición [*sic*], tan desatendida la historia; cáese de las manos el cuaderno, y no halla un lector que entre en curiosidad de leerlo hasta el fin” (en Moreto, XXXVIII). Ruth L. Kennedy señala que “it is difficult to see the hand of Matos or Moreto in this deadly dull comedy” (13), no dudando más adelante en calificarla de “soporífera”<sup>4</sup> (151). Ann L. Mackenzie la pone como ejemplo de comedias en las que no se alcanza el mérito artístico por atender más a la exterioridad del espectáculo<sup>5</sup> y por la inadecuada y desproporcionada presencia del elemento cómico. Además participaría de otro defecto común a las obras religiosas de los dramaturgos de la escuela calderoniana: la falta de unidad interna, de coherencia o de verosimilitud psicológica en los personajes principales. Se muestra, además, de acuerdo con Kennedy en que es “deadly dull” (79). Sin embargo, es nuestra opinión que, entendida desde las coordenadas de su género, la obra responde más que aceptablemente a los requisitos convencionales de una pieza de alabanza mariana, con toques hagiográficos. No creo que sea simple y nublada pasión de editor<sup>6</sup> el tratar de modificar tan severos juicios y salvar algunos de sus méritos. Para ello es necesario antes examinar con atención sus rasgos como “poema dramático representable”, lo que comenzaremos a hacer con este artículo empezando por observar aspectos relevantes en relación con la métrica, con el personaje del Demonio y con el tratamiento del elemento cómico.

<sup>3</sup> En un estudio imprescindible como introducción a la escritura en colaboración de Moreto, continúa A. Cassol en la misma página: “Esa falta de atención inicial ha llevado, casi de forma natural e inevitable, a considerarlas, también en épocas recientes, como productos artísticos de baja calidad, debido a las circunstancias de su escritura”.

<sup>4</sup> “[...] is as certain a soporific as any that has fallen into my hands. It is difficult to see in it the work of either Matos or Moreto. The third act seems a bit more characteristic of our author than the others in its versification (the ‘lira’ ABBACC of p. 25 is characteristic of him) and in the elaborate figure used by Jacobo in painting himself as a soldier of Christ (III, pp. 28-29)” (151).

<sup>5</sup> “[...] una excesiva dependencia con respecto a tramoyas complicadas y decoraciones extravagantes” (73).

<sup>6</sup> Todas las citas de la comedia se harán por mi edición provisional de la misma, base de una futura edición crítica, que puede consultarse en la página web del proyecto *moretianos.com* dirigido por la profesora María Luisa Lobato (<http://www.moretianos.com/tercerafase.php>).

La comedia, duramente criticada por los pocos estudiosos que se han referido a ella, es obra pues de tres ingenios, inspirados por una sola musa (¿quizás la propia Virgen del Pilar?)<sup>7</sup> que le ha dado unidad a una materia dramática complicada, aparentemente muy deslabazada, y con varias acciones. No sabemos si se trataría del tipo de comedia en la que, sin más, se haya repartido tal materia –probablemente un borrador en prosa– en tres jornadas que se habrían adjudicado a tres poetas distintos, aplicándose a la composición cada uno por su parte y de forma simultánea.<sup>8</sup> Probablemente –muchas veces habrá que recurrir a tal adverbio– habría que entender la “colaboración” teniendo en cuenta todo el proceso anterior a ese previsible reparto de jornadas. Coincido en este sentido con la apreciación de Enrique Rull (152) al sostener que:

es también iluso pensar que los autores, al colaborar, tuvieran forzosamente que someterse a una disciplina exclusiva de autoría parcial. Es mucho más lógico que participaran en el conjunto, planificando el argumento de la obra, su acción y sus caracteres comunes. Esto es lo que exige el sentido común, por más que haya caracteres específicos en cada jornada que permitan atribuirlos en mayor o menor grado a unos autores o a otros.

Igualmente, ¿no habría que pensar que una vez colocadas juntas las tres jornadas una última mano se responsabilizaría en algunos casos de corregir y, quizás, unificar la comedia?<sup>9</sup> Pero, además, propondremos en este artículo que las dificultades para discernir con claridad y con seguridad la autoría de cada una de las jornadas de una comedia en colaboración se deben a que, dentro de un sistema de producción de obras repetido con éxito a lo largo del tiempo, la composición se apoyaba en una serie de fórmulas dramáticas, de tópicos poéticos y de convenciones en la representación que propiciaban tanto la facilidad de la escritura como la neutralización de lo más específico o relevante de cada autor colaborador, en un mundo literario en el que los préstamos y la “reescritura permanente” estaban a la orden del día.

La comedia de Villaviciosa, Matos y Moreto tiene como tema el culto a la Virgen del Pilar recordando el origen de su instauración: la llegada del apóstol Santiago a Zaragoza y la aparición de la Virgen a orillas del Ebro. Tal acontecimiento se

<sup>7</sup> Dice Pasquín en los versos que concluyen la comedia: “Y aquí, señores oyentes, / del deseo de acertarlo / pide un agradecimiento / musa que a tres ha inspirado: / de la Virgen del Pilar / deis mil vítores y aplausos”.

<sup>8</sup> Recuerda A. Madroñal (329) que ya E. Cotarelo y Mori (*Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Revista de Archivos, 1911, 101) señalaba que los dramaturgos acordaban entre sí “el orden y desarrollo de la pieza, se la repartían por actos, que trabajaban simultáneamente”.

<sup>9</sup> Aparte del capítulo de Mackenzie (31-67), para las distintas posibilidades de la técnica de colaboración véase el fundamental estudio de R. Alviti (2006) y el artículo de M. Trambaioli (2008) que, recogiendo las observaciones de Alviti, las reutiliza en vistas del estudio de la escritura de consuno en el caso de *La fingida Arcadia*.

introduce en una trama argumental con historia de rivalidad amorosa palaciega (Astiages, Aurelia, Valerio), se entrelaza con una acción cómica secundaria (triángulo Pasquín-Floro-Livia) y se complica y adereza con la importante presencia del Demonio (adorado como Astarot). Todo tiende a recrear en escena un episodio temprano de la cristianización de una parte de la Península Ibérica llamada en la comedia “reino de Aragón”, durante la que se oírían por primera vez los gritos bélicos de “¡Santiago!” para cerrar contra los enemigos.<sup>10</sup> De este modo se fundamentaría, se daría basa y pilar<sup>11</sup> a una España cristiana en nombre de la Virgen, de Santiago y de San Miguel, quien tiene también su aparición. Para entender el núcleo argumental, baste de momento con recordar el resumen de Fernández-Guerra:

Aurelia, hija de Octaviano César y reina de Aragón, ama a Valerio, deudo suyo, mientras (con apoyo del emperador Tiberio) pretende su mano Astiages, soberano de África. En sueños ve la Princesa un guerrero que le pronostica la ruina de su trono si no rinde vasallaje a otra reina, cuyo palacio viene a edificar. Consulta a los adivinos, e instigado por el demonio, manifiesta el augur que para aplacar la ira de los dioses es necesario sacrificar a Valerio. Arrójanle pues al Ebro; mas Santiago, que pisaba en aquel punto el suelo de España con una imagen de la Virgen labrada por san Lucas, oye los tristes lamentos del naufrago, y le salva del furor de las ondas, convirtiéndole a la fe de Jesucristo. Coloca el santo la imagen sobre un pilar, y construye, con auxilio de los ángeles, un templo, donde se guarecen Valerio y otros nuevos cristianos. Astiages y Aurelia, noticiosos de la llegada del Apóstol por cartas de Tiberio, le buscan para matarle, y pretenden destruir el templo; pero vencidos los soldados por sus defensores, todos abrazan el cristianismo, y Aurelia se casa con su amado. (En Moreto y Cabaña, XXXVIII)

Como se puede apreciar, Fernández-Guerra no se refiere nada a la trama cómica y reduce a la mínima expresión (la “instigación” al augur) la presencia del personaje del Demonio. Sin embargo, guste más o guste menos al crítico del siglo XIX, del XX o del XXI, estos elementos son fundamentales en la construcción de una comedia de estas características genéricas y en el éxito de la representación, como fundamentales son las apariencias, los juegos de tramoya y los efectos especiales, a los que no podremos dedicarnos en este artículo. Están en el horizonte de expectativas del público y en su gusto. Quizás por esos elementos se resientan la unidad o la coherencia del poema dramático y cierta idea de verosimilitud, pero contribuyen al éxito del espectáculo en el marco de una fiesta barroca de celebración religiosa. No

<sup>10</sup> “JACOBO: Fieles, mi brazo os ampara. / Tomad desde este principio / mi advocación por defensa. / ¡Santiago, españoles míos! / TODOS: ¡Santiago!” (2409-13).

<sup>11</sup> “DEMONIO: ([Ap] Logró su poder el cielo / y afirmó entre riesgos tantos / con el corazón de España / la basa, el Pilar sagrado. / ¡Qué espera ya mi furor?)” (vv. 2637-41).

creo que deba perderse nunca esta perspectiva al enjuiciar las comedias de santos o de culto mariano.

Sea cual haya sido realmente el modo de colaboración entre los tres poetas,<sup>12</sup> el texto que ha llegado hasta nosotros es bien elocuente del grado de “formulización” que había alcanzado la Comedia en la década de los cuarenta del siglo XVII. Ya antes de 1610, a requerimiento de ciertos ingenios nobles españoles, tras haber escrito cientos de ellas, Lope de Vega había podido avanzar consejos y recomendaciones sobre un nuevo arte de composición de comedias que sería desarrollado y transformado de modo extraordinario durante treinta años, de tal manera que, a la hora de escribir una pieza de carácter religioso, tanto los metros a elegir, como el tipo de efectos de tramoya, el perfil de los personajes, los pasos inevitables, los tópicos poéticos de mayor aceptación y los chistes y situaciones ridículas, por ejemplo, responden a lo que “se espera” de ella hacia 1645. *A priori* los poetas cuentan a su disposición con una serie de recursos bien establecidos y codificados, fuente segura del éxito de la obra, con los que juegan en combinaciones de diferentes moldes o patrones argumentales, estilísticos y escénicos. Todo ello contribuye a asegurar el efecto de reconocimiento, a satisfacer el gusto por la repetición, propios del carácter de rito y celebración que conlleva el espectáculo teatral. Pero por otro lado, se necesita igualmente satisfacer el gusto por la novedad –otro impulso imprescindible– que mantenga el interés y despierte la admiración, por medio de variaciones argumentales originales, de situaciones inesperadas y de introducción de versos que permitan al actor mostrar todo su arte de interpretación y cautivar o sorprender a los oyentes. Dar pie al lucimiento de los representantes 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’.

*Nuestra Señora del Pilar* exhibe con claridad múltiples ejemplos, por un lado, del recurso a fórmulas dramáticas y tópicos poéticos,<sup>13</sup> y por otro lado de un tipo de composición basado en la sucesión de números (solos, dúos, tercetos, escenas de conjunto). Comencemos por fijarnos en algunos aspectos de la métrica, no simplemente describiendo sus rasgos formales, sino teniendo en cuenta que da forma a un “poema dramático representable”. Como era de esperar, la comedia en conjunto y en cada una de sus jornadas sobrepasa el sesenta por ciento de utilización del romance, estrofa con la que termina cada uno de los actos. La primera jornada, de Villaviciosa,

<sup>12</sup> La ausencia del manuscrito original no hace más que ahondar en el carácter especulativo e hipotético de cualquier reflexión al respecto.

<sup>13</sup> Podrían estudiarse, como ejemplos concretos en cada una de las jornadas, el largo romance en el que Aurelia cuenta su sueño (“Bajé esta tarde al jardín”, vv. 265-399); el romance del enamorado prisionero, con la técnica de diseminación/recolección y la comparación con elementos naturales que remata periódicamente con el verso “y solo yo / nací con menos estrella” (vv. 984-1049); las tres décimas en las que el amante cree muerta a su amada y piensa verla en la ondas del río (vv. 2476-2505). Más original, como recordaba Kennedy, parece el romance alegórico que Moreto pone en boca de Jacobo (“Yo soy un pobre soldado / de la milicia de Cristo”, vv. 2025-2163).

contiene tres pasajes en romance, con rimas e-o, u-a y a-e, contabilizando un 65%<sup>14</sup> de los versos. La segunda jornada, de Matos, también tiene tres pasajes en romance, con rimas e-a, i-o y o-e, que representan el 76%. El tercer acto, de Moreto, posee dos tiradas con rima en i-o y en a-o, alcanzando el 77%. Este amplio porcentaje da una coherencia al conjunto de la comedia, pero al mismo tiempo se asegura la variedad con los cambios de rima, solo una vez repetida, lo que podría ser entendido a partir de un posible acuerdo entre los poetas.<sup>15</sup>

En cada una de las jornadas, por contraste con la sonoridad de los octosílabos (romance, redondilla, quintilla, décima) se introduce un pasaje en endecasílabos que destaca el papel dramático correspondiente, en una intervención que a modo de gran aria favorece el lucimiento del actor en un momento en el que aparece solo en el tablado. Las tres intervenciones tienen una duración similar (en torno a cuarenta versos), se sitúan en momentos estructurales muy relevantes (comienzo de cuadro o de acto) y utilizan un tipo de estrofa diferente (octava, silva en pareado, sexteto lira). Las dos primeras son completamente autónomas y dan paso a intervenciones en otro metro (redondilla, romance); la tercera, de Moreto, pertenece a una escena más amplia en la que otros personajes mantienen el mismo tono violento y belicoso.

- 1) Primera jornada:      -pasaje en octavas de autopresentación del Demonio  
                                  -cuarenta versos (vv. 540-579)  
                                  -comienzo del cuadro segundo
  
- 2) Segunda jornada:     -pasaje en silva de autopresentación de Jacobo(Santiago)  
                                  -cuarenta y dos versos (vv. 1353-94)  
                                  -comienzo del cuadro segundo
  
- 3) Tercera jornada:     -pasaje en sexteto lira del Demonio furioso  
                                  -cuarenta y dos versos (vv. 1889-1930)  
                                  -comienzo del acto y, por lo tanto, del primer cuadro

Podría decirse que el modo de introducir el arte mayor, adecuado a la situación dramática, al carácter de los personajes y a la función de focalización del personaje y de lucimiento del actor, pertenecen a la práctica de composición ya codificada. 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, de acuerdo ya sobre el equilibrio de los dos cuadros por acto y sobre el romance como metro predominante.

<sup>14</sup> Los porcentajes proceden de los cálculos de Kennedy (64).

<sup>15</sup> Quizás otro elemento en el que se hayan puesto de acuerdo es en la división de cada jornada en dos cuadros, lo cual refuerza la simetría estructural de la comedia.

*Tres poetas y un solo demonio*

Se habrá observado que dos de estas tres importantes intervenciones en endecasílabo están asignadas al personaje del Demonio, figura de alto rendimiento dramático en decenas de comedias de carácter religioso, tipo proteico más complejo de lo que normalmente se cree, con diferentes caras o aspectos,<sup>16</sup> capaz de múltiples funciones, aunque con una serie de rasgos de carácter bien codificados. Por ello su inclusión en una pieza compuesta por tres ingenios asegura con su presencia en cada jornada un elemento de coherencia, un hilo continuo en el que enhebrar situaciones dramáticas, violentas y cómicas. Este personaje puede pasar de pluma a pluma, de acto a acto, en la confianza de que mantendrá sin dificultad sus rasgos típicos, facilitando la colaboración de los tres poetas. Sobre este personaje, ¿qué expectativas del espectador de la época se ven cumplidas en la comedia? En primer lugar, una autopresentación furiosa, cargada de violencia verbal, que permita al actor mostrar la cara más terrible del personaje. Villaviciosa le da tal ocasión con las octavas que abren el cuadro segundo de la primera jornada, previsibles, sí, pero llenas de efecto y de sonoridad, como el endecasílabo que cierra la primera octava:

*Sale el Demonio*

DEMONIO	Yo soy aquel dragón que ángel primero al trono de la luz me opuse airado. Porque rebelde a Dios, soberbio y fiero, no cupe en mí ni en él, fui condenado. Este soy y este fui, rabiando muero, de luz y gracia ya desesperado,	540
	y hallo agora al ser furia de mí mismo sombra, pecado, horror, tiniebla, abismo.	545

En segundo lugar, el juego con la invisibilidad para el resto de personajes: en perpetua lucha contra el hombre, solo visto por los espectadores –y en algunos casos por Santiago–, alentarán malos pensamientos e inducirán malas conductas, con lo que se convierte en un motor de la acción, hasta que encuentre la oposición de San Miguel, de la Virgen y sobre todo de Jacobo (Santiago). La introducción de sus apartes permite, además, una complejidad enunciativa que rompe la sucesión más plana de los diálogos directos. Tales convenciones en torno al personaje diabólico son ampliamente desarrolladas por Villaviciosa y por Matos en los dos primeros actos. En tercer lugar, es típico de la “evolución” del demonio que, al ir encontrando dificultades en sus deseos, se lamenta, compare su situación con la del hombre –pudiendo llegar a mostrar indicios de una cara trágica, por lo obligado de su condición malévolas sin posibilidad

---

<sup>16</sup> Me he ocupado de estos aspectos o caras en diferentes ocasiones. Véanse, por ejemplo, mis estudios sobre *Los trabajos de Tobías* de Rojas Zorrilla (Rubiera 2008) y *Santa Rosa del Perú* de Moreto (Rubiera 2010).

de cambio– y crezca su furia, para posteriormente desinflarse su soberbia, limitándose su capacidad de hacer daño en simples y ridículas acciones. En ese caso, el objeto de sus burlas será el personaje del gracioso, patrón repetido innumerables veces sobre el tablado barroco. Todo ello lo comprobará el lector rápidamente con el ejemplo de los versos que pone Matos en boca del Demonio en el acto segundo:

DEMONIO    ¡Ah, hombre, qué feliz eres!  
                   ¡Ah, señor, cuál es el juicio                    1610  
                   de vuestras misericordias!  
                   ¿Contra mí tantos castigos?  
                   ¿Con otros tantas piedades?  
                   Contra vuestro ser me irrito.  
                   ¿Vuestro poder dais a un hombre?    1615  
                   Mas qué mucho, si ha mil siglos  
                   que esa mujer, madre vuestra,  
                   tiene sobre el cuello mío  
                   fija la triunfante güella,  
                   cuyo grave peso es vivo                    1620  
                   jeroglífico y figura  
                   de mi silencio. ¡Oh, martirio!  
                   ¡oh, furia! ¡oh, rabia! Mas yo  
                   me vengaré en dos lascivos  
                   hombres que hacia aquí se apartan    1625  
                   a reñir un desafío  
                   por una fácil mujer  
                   que ocasiona su peligro.  
                   Aquí, invisible a sus ojos,  
                   les inspiraré al oído                    1630  
                   venganzas con que se maten  
                   y serán entrambos míos.

*Salen Pasquín y Floro*

En la tercera jornada, Moreto abunda y profundiza en todos estos aspectos del Demonio a los que nos hemos venido refiriendo: muestra su fiereza en un largo parlamento en liras;<sup>17</sup> induce a los hombres a resistirse a la ley de Cristo, capitaneando

<sup>17</sup> Este parlamento cierra la serie de liras con dos endecasílabos en un pareado en el que riman “infierno” con “eterno”, en una posición relevante por lo tanto. Muchos años después, en la comedia de *Santa Rosa del Perú*, la última escrita por Moreto (y concluida por Lanini), se utiliza esta rima en dos ocasiones y en dos momentos dramáticos importantes, tal como estudio en un artículo dedicado a esta comedia (2010, 163-64). Podría ser simple coincidencia, pero lo anoto como un posible índice estilístico.



el bando guerrero anticristiano; aprovecha su invisibilidad para alentar malas acciones; se enfrenta ridículamente al gracioso Pasquín. En el último tramo de la pieza, solo queda, según el patrón de este tipo de comedias, la esperable derrota final del Demonio, su reconocimiento de la victoria divina y su hundimiento a los abismos durante la apoteosis final. Todo ello se cumple siguiendo la pauta con rigor:

DEMONIO Yo os sacaré de la duda,  
que a pesar de mis engaños,  
porque la verdad publique  
me tiene aquí el cielo santo. 2670

MÚSICA *Salve, Regina, Mater misericordiae,  
vita, dulcedo et spes nostra, salve.*

DEMONIO De estos triunfos de María  
este el primer simulacro  
es que ha tenido el mundo, 2675  
pecadores engañados.  
Y yo de su gloria huyendo  
y su verdad publicando  
me sepulto en el incendio,  
donde ya sin fin me abraso. 2680

*Húndese por un escotillón*

*El elemento cómico: un triángulo gracioso*

Tras este recorrido por la utilización del personaje del Demonio en una comedia, coherente con los códigos y convenciones del género, puede entenderse cómo la escritura en colaboración se vale de una formulización –el empleo de patrones repetidos– muy útil para componer con facilidad, pero que favorece que se difuminen los rasgos diferenciadores de una escritura particular. Algo similar ocurre con el recurso a la comicidad, de la que son agentes los personajes de gracioso y de graciosa: como acción secundaria, reflejo invertido del triángulo Astiages-Aurelia-Valerio, se desenvuelve el triángulo Pasquín-Livia-Floro. De nuevo, están ya tan sistematizados los caracteres y las funciones de estos personajes, sus chistes y sus pasos, que la presencia y la continuidad de un hilo argumental cómico aseguran la cohesión de la obra y el éxito del espectáculo.

Para empezar, quizás las opciones más claras ante las que se situaba el dramaturgo a la hora de introducir la comicidad en una obra seria fueran: 1) incluir un único personaje de gracioso y concentrar en él chistes y situaciones ridículas; 2) utilizar una pareja cómica (gracioso y graciosa) paralela a la de galán y dama; 3) recurrir a un trío, normalmente dos graciosos que pretenden a la misma graciosa. Esta tercera opción es

la de resultado dramático más incierto, manteniéndose en el aire hasta el final con quién quedará emparejada la graciosa.

En *Nuestra Señora del Pilar* se decide la introducción del trío y se mantiene hasta la última escena la aparición recurrente de este segundo hilo argumental. Sebastián de Villaviciosa presenta a Pasquín como criado típico en el arranque de la comedia, que comienza con un diálogo con su amo Astiages en el que se pone en antecedentes sobre la situación dramática. Lo verdaderamente destacable en la parte de Villaviciosa es la utilización de la técnica del entremés engastado, bien conocida al menos desde tiempos de Lope de Rueda y de Timoneda, por la que la acción entre los tres graciosos se aísla del conjunto, confiriéndoles una escena autónoma que podría ser fácilmente desgajable del resto de la comedia. Son ciento sesenta versos (vv. 580-729), muy ágiles y con uso frecuente de esticomitia, en los que destacan sobre todo las reacciones a la lectura de “la memoria de las novias / que pretenden a Pasquín” (vv. 670-71).

La segunda jornada, la de Matos, se abre con Livia y Floro en escena (vv. 914-39) y alcanza sus puntos más relevantes en aquella otra (vv. 1313-52) en la que Pasquín da un bofetón a Livia y en esa otra, de gran comicidad, que propicia el Demonio con su invisibilidad, dando golpes a Pasquín y a Floro, y creyendo cada uno de estos que es el otro quien se los da (vv. 1633-1726). Además, podrá suponer el lector que chistes, cuentos e ingeniosidades diversas salpimientan la comedia desde la primera escena a la última, en la línea convencional de que donde se hable de agua haya chiste sobre el vino y donde se nombre el laurel se recuerde el escabeche. Por su parte, Agustín Moreto, en una jornada que muestra varias escenas de batalla en torno al primer templo de los cristianos, insiste en el carácter temeroso y ambivalente del gracioso Pasquín,<sup>18</sup> indeciso entre seguir a los de Jacobo (que adoran al Cordero y que siguen al “Dios de pan y vino”) o seguir a los politeístas de Marte y Astarot. Moreto se preocupa ya menos de la relación triangular, que resuelve rápidamente en un terceto (vv. 2644-64) y parece más interesado en otras funciones de Pasquín, concentrando más sobre él la graciosidad: 1) le permite hacer un chiste sobre el Demonio, que luego se vengará en él según la pauta vista en el apartado anterior; 2) le da la posibilidad de un breve aparte al público, el único de la comedia, que coincide con su modo de introducirlos en otras: “Señores, cuál anda el ruido. / Mas ya vienen por aquí. / Al que venciere me aplico.” (vv. 2376-78);<sup>19</sup> 3) le confía ocho endecasílabos<sup>20</sup> en pareado, solo en escena, en un momento importante de la acción que marca el final de la batalla, tras la aparición de “*un bofetón con Santiago en un caballo*”:

<sup>18</sup> Se recrea, efectivamente, Moreto en este rasgo de un Pasquín miedoso al propiciar un encuentro con su rival-amigo Floro al que creía muerto (vv. 2430-45).

<sup>19</sup> Sobre el aparte al público y su notable utilización por parte de Moreto, véanse mis artículos de 2009a y 2009b.

<sup>20</sup> Aparte de los tres pasajes señalados antes, este es el único otro en arte mayor de la comedia, en un tipo de metro infrecuente que lo hace destacar entre el fragmento anterior en romance y el posterior en redondillas.

*Hase de escurecer el teatro y caer rayos con estruendo de truenos*<sup>21</sup>

PASQUÍN    ¿Qué es esto? De repente ha anochecido.  
                  ¡Válgame Apolo, qué tremendo ruido!  
                  Sin duda que los dioses allá arriba                    2420  
                  la batalla se dan sobre cuál viva.  
                  ¿A quién habemos de pedir socorro  
                  si los dioses también andan al morro?  
                  ¡Ay, que caen rayos! Si es sobre cuál viva,  
                  pesie sus almas, ¡riñan hacia arriba!                    2425

*Final*

En relación con la comedia de tres ingenios *Nuestra Señora del Pilar*, el examen de ciertos aspectos métricos relevantes, del uso del personaje del Demonio y del modo de introducir el elemento cómico pone de manifiesto en el proceso de composición dramática la dialéctica entre la utilización de un sistema de recursos codificados y la iniciativa individual de cada poeta, en un sistema que tiende a borrar esta última. Aunque en un examen como el que hemos llevado a cabo pueden observarse ciertos rasgos peculiares en el tratamiento de distintos aspectos compositivos, antes de extraer consecuencias sobre hábitos específicos de un poeta es necesario compararlos con un número amplio de comedias significativas en las que se observen fenómenos similares. En el caso de las comedias en colaboración, la cuestión se complica por la dudosa atribución de las jornadas, cuando no hay evidencia de manuscrito original autógrafo. En la edición de 1653, se atribuye inequívocamente a Moreto la composición de la tercera jornada de *Nuestra Señora del Pilar* y ningún indicio permite dudar de tal atribución. Una vez observados aspectos métricos, demoniacos y cómicos en esta comedia, el próximo paso será, utilizando el mismo método de análisis, comparar estos resultados con los de la observación de otras dos comedias religiosas escritas en colaboración por Moreto en las que hay importante presencia del personaje del demonio: *Caer para levantar* (Matos, Cáncer y Moreto) y *La adúltera penitente* (Cáncer, Moreto, Matos). Igualmente, se tendrá en cuenta como elemento contrastivo las comedias marianas escritas en colaboración por Villaviciosa, Matos y Zabaleta (*La virgen de la Fuencisla*) y por Cáncer y Moreto (*Nuestra Señora de la Aurora*). Todo ello quizás sirva para iluminar mejor el proceso de colaboración entre poetas que escribieron de consuno en varias ocasiones y nos permita confirmar o no la atribución a Villaviciosa, Matos y Moreto (por este orden) de la comedia de *Nuestra Señora del Pilar*.

<sup>21</sup> Esta posibilidad de oscurecerse el teatro hace pensar que la pieza fue originalmente compuesta para ser representada en un espacio cubierto, quizás el Coliseo del Buen Retiro.

**Obras citadas**

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del "Siglo de Oro" scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea, 2006.
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- Cassol, Alessandro. "El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto." Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 165-84.
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton, Massachusetts: Smith College Studies in Modern Languages, 1931-32.
- Lobato, María Luisa y Juan Antonio Martínez Berbel, eds. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Lobato, María Luisa, y Ann L. Mackenzie, eds. *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto. Bulletin of Spanish Studies* 85. 7-8 (2008).
- Lobato, María Luisa. "Agustín Moreto." Ed. Javier Huerta Calvo. *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos, 2003. II, 1181-1205.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool University Press, 1993.
- Madroñal Durán, Abraham. "Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua." Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. *Mira de Amescua en candelero*. Universidad de Granada, 1996. 329-46.
- Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas*. Coleccionadas e ilustradas por don Luis Fernández-Guerra y Orbe, (BAE, 39). Madrid: Atlas, 1950 [1856].
- Morley, S. 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.
- Rubiera, Javier. "Moreto y Lanini ante el personaje del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*." Eds. Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno. *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del siglo de oro*. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / AITENSO, 2010. 259-72.
- . "El aparte al público y la locución a los espectadores en la comedia del siglo de oro." Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal, Carmen Menéndez-Onrubia. *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 2009a. 621-28.
- . "El teatro en palacio y el palacio en el teatro. *El licenciado Vidriera* de Moreto." Ed. Judith Farré. *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América*. Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2009b. 303-21.

- . "Ángeles y demonios en el teatro de Rojas Zorrilla: *Los trabajos de Tobías*." Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González. *Rojas Zorrilla en escena. Actas de las XXX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 115-24.
- Rull, 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 consuno." Eds. Maria Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 186-206.