Published in Arte Nuevo : Revista de estudios áureos 6, 90-109, 2019,
which should be used for any reference to this work

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid: problemas de identificación y de atribución

Roberta Alviti
Università degli Studi de Cassino e del Lazio Meridionale (Italia)
r.alviti@unicas.it

Recibido: 11 de febrero de 2019
Aceptado: 26 de febrero de 2019

RESUMEN:

El artículo se centra en la comedia *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, escrita en colaboración entre Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto. La tarea preliminar es la de distinguir dicha pieza, hacendo hincapié en los testimonio manuscritos e impresos, de otra con la que se ha confundido con frecuencia, con razón del parecido de argumento y de título: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, que se puede razonablemente atribuir a Cristóbal de Monroy y Silva. A continuación, se intenta averiguar las efectivas autorías de sendos actos, basándose en criterios de tipo métrico.

PALABRAS CLAVE:

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid; comedia escrita en colaboración; análisis métrico.

ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 6 (2019): 90-109

unine
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
Institut de langues et littératures hispaniques

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid: Identification and Authorship Problems

ABSTRACT:

The article focuses on the comedy *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, written in collaboration between Jerónimo de Cáncer and Velasco, Juan de Matos Fragoso, and Agustín Moreto. The preliminary task is to distinguish this piece, taking into allow the manuscript and printed texts, from another with which it has been often confused, with reason of the similarity of argument and title: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, which can reasonably be attributed to Cristóbal de Monroy y Silva. Next, we try to find out the effective authorship of both acts, based on criteria of metric type.

KEYWORDS:

No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid; Play Written in Collaboration; Metrical Analysis.

CC BY NC SA

La comedia *Los mártires de Madrid* se imprimió en el volumen *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte veinte y nueve*, volumen espurio —según demostró Maria Grazia Profeti (1988: 151, 158)— publicado en Huesca por Pedro Lusón en 1634[1]. La obra no se menciona en ninguna de las dos listas de *El Peregrino*; no obstante, Menéndez y Pelayo, en su introducción a la edición de la comedia, acepta la paternidad de Lope (1895: XXI). Por el contrario, Morley y Bruerton (1968: 501), que, basándose en su estructura métrica, fechan la obra entre 1602 y 1606, consideran dudosa la autoría del Fénix.

El único dato cierto es que la pieza sirvió de modelo para otras dos[2], según señalaron ya Cotarelo (1927: 473) y Ruth Lee Kennedy (1932: 125), a saber: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* y *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*; de esta última, que es la comedia objeto de presente trabajo, estoy preparando la edición crítica en el ámbito del proyecto del equipo de *Moretianos.com* dedicado a la edición y al estudio del teatro completo de Agustín Moreto[3].

Se trata de una pieza perteneciente al subgénero de la «comedia de cautiverio»[4] en el que, desde luego, es muy frecuente que aparezcan personajes «renegados» y mártires de la fe cristiana. En estas comedias la realidad histórica no es más que un punto de partida asequible para explicar los acontecimientos, incluso los más catastróficos, de una manera favorable a España y a los españoles. La mayoría de estas piezas de tema

[1] El presente trabajo se enmarca dentrodel proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» y dentro del Proyecto I+D Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

[2] También hay que señalar la existencia de otra obra que guarda cierto parentesco con la comedia lopesca, es decir *El mártir de Madrid*, conservada en un manuscrito autógrafo de la Biblioteca Nacional de España y tradicionalmente atribuida a Antonio Mira de Amescua. Sin embargo, se ha demostrado (Alviti, 2010) que se trata de un texto escrito en colaboración entre Mira de Amescua, Luis de Belmonte Bermúdez y otro autor no identificado.

[3] El equipo moretianos.com forma parte del grupo de investigación PROTEO dirigido por la profesora María Luisa Lobato y radicado en la Universidad de Burgos; [véase la página web http://www.moretianos.com/proyecto.php (Consulta: 20 de octubre de 2018)]

[4] Me baso en la denominación utilizada por Rosa Navarro Durán (1994) y Thomas E. Case (1995: 35) para referirse a algunos títulos lopescos que definen como «comedia de cautivos» y «captivity plays». El término más utilizado para el subgénero es el de *comedia bizantina*. A propósito de las posibles denominaciones, véase Fernández Rodríguez (en prensa).

moro o turco se inspiran en hechos y / o personajes reales que se adaptan a las necesidades de la intriga; en las comedias que nos ocupan aquí, sin embargo, los protagonistas no son personajes históricos, pero sí se mueven en un escenario histórico plausible.

La acción de *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid* empieza en Madrid, donde don Luis de Osorio, injustamente celoso de su novia, Leonor, mata a su hermano y por esa razón huye de la ciudad-con el gracioso Mastuerzo. Leonor, acompañada de su criada Inés, también sale de la ciudad en busca de su novio. Mientras tanto, en un barco que está a punto de llegar a Cartagena, viaja Hacén, jefe del ejército del rey de Túnez y Solimán, prometido de la hija de éste, Arminda. Con él se encuentra Celín, su lugarteniente, también enamorado de Arminda; los dos relatan la reciente victoria sobre el rey de Fez, Amurates. Hacén y Celín, acompañados de sus tropas, desembarcan para invadir el territorio cristiano; Hacén muere en batalla. En la misma, entre las huestes cristianas se encuentra don Luis, que es hecho prisionero y conducido a presencia de Celín, quien teme ser inculpado de la muerte de Hacén. Al notar que el prisionero es enormemente parecido al muerto, le pide que le sustituya. Luis, tras una breve vacilación, acepta. Mastuerzo, que se había separado de su amo y que acaba de reencontrar a Leonor en un pueblo cercano, también es capturado. Al principio del segundo acto, la escena se traslada a la corte de Arminda, quien, junto a Muley, acoge y agasaja a don Luis / Hacén, quien se porta de manera muy bizarra y se justifica diciendo que sufre de melancolía. Además, cuando la Reina le ofrece su mano, él la rechaza. En el palacio de Arminda, mientras tanto, se encuentran Mastuerzo y Leonor, también prisionera, quien, por su belleza y su modestia, pasa a ser criada de Arminda. Don Luis reencuentra a Mastuerzo, a quien finge no reconocer, y a Leonor, a la que, efectivamente, no reconoce, quedando, no obstante, prendado de ella. Al encontrarse solos los dos, Leonor le confiesa que él es el retrato de su novio y le cuenta su historia; Luis comprende que la moza es su esposa Leonor, quien nunca le ha sido infiel. Así que, cuando Arminda le ofrece su mano y la corona, él las rechaza. Además, la Reina le descubre conversando con Leonor y, celosa, le castiga entregándolo a Celín y haciéndolo encarcelar; Celín se propone liberarle y restituirle a su patria. Luis se muestra a Leonor en traje de esclavo y le confiesa ser su antiguo novio. Mientras tanto, Arminda no comprende por qué Hacén / don Luis se niega a casarse con ella y aun cuando el joven le desvela su verdadera identidad vuelve a proponerle matrimonio y corona, pidiéndole

renegar. Don Luis rehúsa, afirmando: «No hay reino como el de Dios». Arminda condena a muerte a Luis, Leonor y Mastuerzo. Celín intenta salvarlos, pero los dos mueren: Leonor crucificada y don Luis atravesado con una lanza. El martirio del matrimonio cristiano provoca la conversión de Celín.

El argumento de la pieza, aun guardando cierta relación con la obra lopesca[5], parece derivar directamente de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*[6]. La semejanza de los argumentos y de los títulos llevó a Cotarelo a considerar *No hay reino* una variante de *Dejar un reino* y no una verdadera refundición. De la misma forma, a lo largo de los años, otros estudiosos creyeron que se trataba no de dos obras distintas sino de una única pieza, que presentaba una variante en el título.

Las dos comedias ofrecen, por lo tanto, muchos problemas no solo de identificación, sino también de atribución. Para desenredar esta cuestión bastante complicada será util, a partir de los respectivos *incipit y explicit*, describir la tradición textual de cada una de las dos piezas y señalar la atribución que figura en cada testimonio.

[5] Una sinopsis argumental de la *Los mártires de Madrid* se encuentra en base de datos ARTELOPE [véase la página web https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=220#caracterizaciones (Consulta: 15 de octubre de 2018)]

[6] La acción de *Dejar un reino por otro* transcurre entre Madrid y Constatinopla: empieza en la ciudad turca con Solimán, heredero del trono de su tío Amurates y futuro esposo de Luna, hija del mismo, recién vuelto de una campaña vitoriosa en Hungría, quien recibe grandes festejos en la Corte. Acto seguido, el joven se despide de su prima y novia para participar en otra expedición militar a Hungría junto al Visir Celín, a su vez enamorado de Luna. Al mismo tiempo, en Madrid, el autor urde otras intrigas amorosas. Ricardo está enamorado de Flora, pero ésta le confiesa su amor por Enrique, hermano de él que, tres años antes, después de matar a un pretendiente de la joven, tuvo que huir de Madrid. Flora, después de enterarse que Enrique está en Flandes, decide ir a buscarlo. Ricardo y Feliciano, su padre, víctimas a su vez de una aventura que provoca la muerte de un hombre, están obligados a abandonar Madrid. En Constantinopla, Amurates aprende de Celín la derrota de sus armadas en Hungría y la desaparición de su sobrino Solimán; el sultán ordena a Celín partir en búsqueda del heredero bajo pena de muerte. Enrique, salido de Flandes, es capturado por los turcos, y se encuentra cautivo en la galera en la que viaja Celín. El visir nota el parecido entre Enrique y Solimán y le convence para que sustituya al príncipe desaparecido, pero renunciando a casarse con Luna. Enrique acepta, a condición de conservar su fe. Al mismo tiempo, llegan a la corte de Amurates Ricardo, su criado Pipote, Feliciano y Flora, capturados por Alí Hamete. Enrique, que acaba de encontrar al Sultán y a Luna, amenazado por Celín, finge no conocerlos. Mientras Enrique-Solimán lucha en contra de los persas, el sultán Amuraters muere; Luna le ofrece a Enrique su mano y su reino, pero el joven retrasa las bodas; luego la princesa ve a Enrique, en trajes de cautivo, confesar su amor a Flora y, aun reconociendo el engaño, le pide que renuncie a la fe católica y que se case con ella. Enrique vacila, pero inspirado por la Virgen de Atocha, rehúsa a Luna que, celosa, le manda matar junto a su padre y a su hermano; los tres mueren empalados y Flora muere de dolor a los pies de Enrique. La pieza acaba con el matrimonio de Celín y Luna; véase Alviti, en prensa.

Dejar un reino por otro y mártires de Madrid

Incipit: No estoy en mí de tristeza
Explicit: la traen nuestros anales

Testimonios:

a) *Los mártires de Madrid*
Manuscrito 14.814 de la Biblioteca Nacional de España, ¿1659?, 39 hojas.
Este testimonio atribuye la comedia a «Tres ingenios».

b) *Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*
Manuscrito 16.797 de la Biblioteca Nacional de España, finales del siglo XVII, 51 hojas.
Este testimonio atribuye la comedia a «Tres ingenios».

c) *Dejar un reino por otro y los mártires de Madrid*
Edición en *Parte* XLIV de las *Comedias Nuevas Escogidas*, Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, 1678, págs. 72-109.
Este testimonio atribuye la comedia a «don Jerónimo Cáncer, don Sebastián de Villaviciosa y Moreto» en el encabezamiento y únicamente a Moreto en el *explicit*.

d) *Dejar un reino por otro y los mártires de Madrid*
Suelta, Murcia, Juan López, [s. a]., 35 págs.
Este testimonio atribuye la comedia a Agustín Moreto.

e) *Dejar un reino por otro y los mártires de Madrid*
Suelta, Sevilla, Francisco de Leefdael, núm. 236, [s. a]., 32 págs.
Este testimonio atribuye la comedia a Agustín Moreto.

Sin embargo, Luca de Tena y Miazzi Chiari (1979: 116) señalan que este texto es idéntico a la obra de Cristóbal de Monroy y Silva titulada *Los tres soles de Madrid* (1968: 270), de la que encontraron una edición suelta, sin pie de imprenta, en la Biblioteca Palatina de Parma. La existencia de este ejemplar, además de una serie de razones estilísticas y métricas, lleva a las dos estudiosas a rechazar la paternidad de Moreto, solo o en colaboración con Cáncer y Villaviciosa, y a defender que la comedia de la que hablamos puede atribuirse a la pluma de Monroy y Silva (1979: 116), tal y como había señalado Kennedy (1932: 125). Por lo que se refiere a la fecha de composición, solo se podría establecer una fecha *ante quem*, es decir 1649, el año de la muerte de Monroy y Silva.

En cambio, *No hay reino como el de Dios* puede atribuirse, más razonablemente, a la responsabilidad de Moreto. De esta comedia, de hecho, se conservan tres manuscritos y tres ediciones sueltas y en todos estos testimonios se asigna a Cáncer, Moreto y Matos en el *explicit*.

Dejar un reino por otro y mártires de Madrid

Incipit: Así, traidor de mi agravio
Explicit: de Cáncer, Moreto y Matos

a) *La Gran comedia Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*

Manuscrito 15.814 de la Biblioteca Nacional de España, finales del siglo XVII, 42 hojas.

b) *La Gran comedia Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*

Manuscrito 16.461 de la Biblioteca Nacional de España, 55 hojas; en la última hoja hay una indicación que reza: «Saquela por los papeles por mandado de Jerónimo de Heredia, mi autor, en Lisboa, a 10 de setiembre de 1670 años. Juan García de Iturrioste». En la portada pone: «D. Francisco Saelices. Los Mártires de Madrid, comedia en tres jornadas».

c) *La Gran comedia Los mártires de Madrid y dejar un reino por otro*

Manuscrito 17.100 de la Biblioteca Nacional de España, 44 hojas; en la última hoja hay unas licencias para la respresentación fechadas en Huesca, 1698.

En la portada pone: «Jessus, Maria y Joseph = Los Mártires de Madrid. Jornada 1.ª, de Juan Fco. Saelizes».

d) *Dejar un reino por otro: gran comedia*

Manuscrito 18.074 de la Biblioteca Nacional de España, siglo XVII.

Se encuentra en el tomo segundo de *Comedias varias*, un tomo colecticio de piezas de varios autores, ff. 51*r*-108*v*.

f) *No hay reino como el de Dios y martires de Madrid*

Suelta, Madrid, Antonio Sanz, 1730, núm. 67, 16 págs.

g) *No hay reino como el de Dios y martires de Madrid*

Suelta, Sevilla, Imprenta castellana y latina de Diego López de Haro, núm 5, [s.a.], 31 págs.

Los problemas de identificación de nuestra comedia se deben al hecho de que precisamente en el *explicit* todos los manuscritos rezan: «y aquí tiene fin dichoso, / si merece vuestro aplauso, / *Dejar un reino por otro*, / de Cáncer, Moreto y Matos». A todo ello hay que añadir el hecho de que dichos manuscritos van rotulados *La Gran Comedia / Los Mártires de Madrid y / Dejar un reino por otro*. Pero, contrariamente a lo que pasa con *Dejar un reino*, la tradición textual se presenta unánime en la atribución a Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto. Además, sabemos que Moreto, Matos y Cáncer escribirían juntos otras cinco piezas, y el propio Moreto trabajó con Cáncer y Matos por separado en muchas otras ocasiones[7]; el carácter estable del equipo

[7] Un «dato significativo que se puede rastrear del examen de las comedias colaboradas del Siglo de Oro se refiere a la tendencia de los comediógrafos, clara y acusada, a colaborar siempre con los mismos autores. Probablemente la creación de un *équipe* se debería a las relaciones de amistad entre los autores, relaciones que se revelarían provechosas también desde el punto de vista artístico y profesional, y que favorecerían la creación de grupos que se reunirían y compondrían según las peticiones y las necesidades del momento. Efectivamente, […] Moreto también colabora

compuesto por los tres dramaturgos es, por lo tanto, una prueba ulterior que confirma la autoría propuesta en los testimonios.

Si damos por sentado que el orden de autores que aparece en todos los testimonios indica efectivamente la autoría de cada uno de los actos, Cáncer sería autor de la primera jornada, Moreto de la segunda y Matos de la tercera. Sin embargo, es cierto que, hablando de comedias colaboradas, en ausencia de autógrafos que permitan atribuir con toda seguridad una jornada o un segmento de texto a un dramaturgo u otro, la tarea de determinar la atribución de cada jornada es muy difícil. Tampoco podemos considerar fiable el orden en el que aparecen los nombres en los encabezamientos y en los *explicit* de las piezas.

A la hora de editar la comedia se hace preciso intentar averiguar las efectivas autorías de sendos actos. Conviene hacer algunas observaciones a este propósito: el estudio del *corpus* de comedias colaboradas ha puesto de relieve el hecho de que algunos de los dramaturgos que se dedicaban a la escritura mancomunada se «especializaban» (Alviti, 2006: 17) en la composición de partes específicas de las piezas, según resulta de los encabezamientos de las comedias y de los actos, las fórmulas presentes en los *explicit* de los testimonios impresos, de las portadas y de las firmas de los manuscritos. Por ejemplo, Juan Bautista Diamante se encargaba generalmente de la segunda jornada, mientras que a Calderón se le encomendaba la escritura de la tercera (Alviti, 2006: 17). Posiblemente este esquema redaccional se relacionara con la habitual convención de asignarle al dramaturgo más célebre e importante el desenlace de la comedia. Por lo tanto, considerando el hecho de que Moreto colaboraba habitualmente con «segundones», sería lógico suponer que, en cualquier caso, le hubiera tocado a él, quien era el dramaturgo que de mayor prestigio gozaba, redactar los actos finales. No obstante, hay que tener en cuenta un estudio de Trambaioli (2008), en el que se pone de manifiesto que Moreto suele hacerse cargo de las jornadas segunda o tercera, aunque la estudiosa reconoce que puede haber excepciones, como en el caso de *Hacer remedio el dolor*, comedia de la que el madrileño redactó el primer acto. Basándonos en estas

habitualmente con los mismos nombres, dramaturgos de segunda fila como Cáncer y Velasco, Matos Fragoso y Martínez de Meneses. En particular, el equipo compuesto por Cáncer, Matos y Moreto tuvo un carácter de estabilidad incuestionable, ya que los tres compusieron juntos en 8 ocasiones, contando también las comedias para las que la autoría de uno de ellos sigue *sub iudice* (*La adúltera penitente*, *Hacer remedio el dolor*); además colaboró en dos ocasiones por separado sea con Cáncer sea con Matos Fragoso» (Alviti, 2018: 134).

consideraciones y contrariamente a lo que se podría suponer, podemos afirmar que Moreto no se «especializó» en confeccionar partes específicas del texto. Por lo tanto, a la hora de formular hipótesis sobre cuál de los tres actos sería responsabilidad de nuestro dramaturgo, tampoco podemos contar con el apoyo de consideraciones de carácter estadístico.

Resulta más útil, en cambio, intentar averiguar la autenticidad de las atribuciones de sendos actos basándose en patrones temáticos, estructurales y formales, entre los que destaca la métrica. Hasta la fecha, nuestros intentos de dirimir la cuestión de las autorías han hecho hincapié precisamente en el criterio métrico, cotejando la estructuración en versos de *No hay reino* con la de otras piezas de autoría cierta. Hay que señalar, por lo que sefiere a las características métricas de las piezas moretianas, que hasta hace poco solo contábamos con un artículo de Morley (1918). Empero, gracias a la edición de las comedias de Moreto que el grupo de los moretianos está acometiendo, ya disponemos de un *corpus* de piezas cuyas formas métricas se han estudiado; se trata de un conjunto homogéneo por la proximidad de su redacción, o sea el de la *Primera parte*, impresa en 1654, que, en efecto, contiene obras compuestas y estrenadas no muy lejos de esa fecha. Además, contamos con dos estudios que abordan dicho conjunto desde unos criterios métricos: el de María Luisa Lobato (2010), en el que la autora estudia precisamente la versificación de los textos de la *Primera parte* y ofrece un cuadro porcentual, y el de Delia Gavela (2013), quien examina las distintas estructuras estróficas presentes en *El Bruto de Babilonia*, escrita por Matos, Moreto y Cáncer, cotejándolas con las que se utilizan en los otros textos editados en la *Primera parte*. Se trata de dos contribuciones que no se limitan a un simple recuento métrico-cronológico, como hizo en su época Morley, sino que inciden en los recientes estudios sobre la segmentación del texto teatral y la correspondencia entre los cambios de forma métrica y los de espacio, tiempo y situación dramática. El estudio de Gavela, en particular, ha sido de gran apoyo a la hora de establecer unos patrones métricos de referencia, amén de proporcionar informaciones muy útiles y un valioso planteamiento metodológico.

Del examen de este conjunto de obras se infiere que las estrofas privilegiadas por Moreto son el romance y las redondillas, conforme al *usus* de la segunda época del teatro áureo, que es cuando, al contrario que en de época lopesca, el uso del romance se hace mucho más generalizado respecto a la redondilla.

A continuación se propone el esquema métrico de los tres actos y de cada acto se ofrecen los porcentajes de las estrofas utilizadas[8].

Primer acto

Versos	Estrofa	Número de versos
1-304	Romance é-a	304
305-316	Endecasílabos en pareados	12
317-420	Octavas	104
421-622	Romance á-o	202
623-946	Romance é-o	324

Segundo acto

Versos	Estrofa	Número de versos
947-950	Copla arromanzada	4
951-964	Silva	14
965-968	Copla arromanzada	4
969-1046	Silva en pareados	78
1047-1050	Copla arromanzada	4
1051-1168	Redondillas	118
1169-1350	Romance é-a	182

[8] Para el presente trabajo se utiliza el texto establecido en mi edición provisional de la misma, base de una futura edición crítica, disponible en la página web http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNoHayReino.pdf (Consulta: 21 de octubre de 2018).

1351-1414	Redondillas	64
1415-1498	Romance é-a	84
1499-1815	Romance é-e	317

Tercer acto

Versos	**Estrofa**	**Número de versos**
1816-1955	Redondillas	140
1956-1959	Copla arromanzada	4
1960-1983	Redondillas	24
1984-1987	Copla arromanzada	4
1988-2003	Redondillas	16
2004-2007	Copla arromanzada	4
2008-2115	Redondillas	108
2116-2119	Copla arromanzada	4
2120-2149	Romance é-a	30
2150-2153	Copla arromanzada	4
2154-2472	Romance é-a	319
2473-2537	Quintillas	65
2538-2581	Romance á-o	44
2582-2601	Quintillas	20
2602-2619	Romance á-o-	18

2620-2629	Quintillas	10
2630-2689	Romance á-o-	60
2690-2694	Copla arromanzada (5 versos)	5
2695-2710	Romance á-o-	16

	Romance	**Redondillas**	**Quintillas**	**Silvas**	**Coplas**	**Octavas**	**End. en pareados**
1er acto	87,33	-----	-----	-----	-----	11	1,26
2o acto	67,08	20,94	-----	10,58	1,38	-----	-----
3er acto	54,47	32,21	10,62	-----	2,7	-----	-----

Es evidente que la selección métrica del primer acto entra en conflicto con la forma de hacer de Moreto: nótese, además de la sencillez estrófica, el hecho de que el arranque del acto es en romance, lo que, según señala Gavela, es bastante singular, ya que «Únicamente *Trampa adelante* da comienzo a la obra con un largo romance de más de quinientos versos» (2013: 148). Nótese también el número muy abundante de versos en romance y la ausencia completa de redondillas. La versificación de este acto parece más bien corresponder al *usus scribendi* de Matos Fragoso, que, según señala Morley (1918: 168-169), se caracteriza por una marcada pobreza estrófica y la abundancia de actos sin redondillas. Estas consideraciones nos llevarían no solo a descartar que la primera jornada sea de Moreto, sino también a cuestionar el orden de autores propuesto en los testimonios, que atribuye a Matos la tercera jornada.

Por lo tanto, hay que centrar nuestras investigaciones en la segunda y en la tercera jornada. Según nos informa Gavela

> Moreto gusta de iniciar sus jornadas en redondillas. Así ocurre en los tres actos de cuatro de las obras de la primera parte: *La fuerza de la ley*, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Los jueces de Castilla, Lo que puede la aprehensión*; mientras que en otras seis sólo uno de los actos,

> con más frecuencia el tercero, comienza con otra estrofa: *El mejor amigo, el rey, El desdén, con el desdén, La misma conciencia acusa*, *San Franco de Sena, Trampa adelante* y *Antíoco y Seleuco*. Mientras que *De fuera vendrá* arranca con silvas la primera jornada y las demás con redondillas. (2013:148)

A partir de estas consideraciones, resultarían compatibles con las costumbres métricas moretianas el principio del segundo y del tercer acto, ya que, aunque poco frecuentes, se dan casos de *incipit* en silvas: además del citado caso de *De fuera vendrá*, contamos con los ejemplos del primero y del segundo acto de *El poder de la amistad* y del tercero de *San Franco de Sena*. Se puede observar que el segundo acto empieza con una copla arromanzada, lo cual resulta ser un caso bastante singular en la producción dramática moretiana, ya que la misma clase de *incipit* no aparece en ninguna de las comedias de la *Primera parte*, pero sí se encuentra en el tercer acto de *El Bruto de Babilonia*, del que podría ser responsable nuestro dramaturgo (Gavela 2013: 148). Sin embargo, optamos por considerar el empleo de la copla más bien puramente enfático y no funcional: se trata, en efecto, de cuatro versos cantados, y, como sabemos, esta clase de segmento textual, tal y como los pasajes líricos, no tiene importancia específica en el desarrollo de la acción. Por todo esto, nos inclinamos a atribuir la función de estrofa de arranque a la silva que sigue a la copla arromanzada. Por otra parte, sabemos que tanto los pasajes cantados como los de carácter lírico suelen estar «englobados»[9], o «incrustados»[10], en una secuencia métrica distinta y más amplia mientras que, generalmente, redondillas o romances se utilizan como estrofas «englobadoras». Se trata de una técnica que cobra especial relevancia en la dramaturgia moretiana; como se puede ver en el esquema, de hecho, en el segundo acto, se ofrecen tres casos de pasajes cantados en coplas arromanzadas, que es una forma «incrustada» habitual en Moreto (1918: 168). Creo que el primer caso, que se acaba de examinar, no se puede considerar una «incrustación» *stricto sensu*, al faltar un segmento métrico distinto antepuesto. El segundo ejemplo es canónico por lo que se refiere a las modalidades de «incrustación», al estar precedido y seguido por unos versos dispuestos en la misma clase de estrofa; lo que

[9] Utilizo la nomenclatura elaborada por Marc Vitse en el primero de sus trabajos dedicados a la segmentación del texto teatral (1998); sobre la cuestión planteada por el estudioso francés véase tan solo los trabajos recogidos en Antonucci (2007).

[10] Es el término acuñado por Morley (1918: 164) con especial referencia a la dramaturgia moretiana.

resulta singular es el empleo de la silva con función «englobadora», ya que, según acabamos de comprobar, Moreto utiliza con esta función casi exclusivamente el romance y las redondillas. Nótese, además, que se mantiene el aumento de versos en romance en el segundo acto respecto a la media de las obras de la *Primera parte,* en detrimento de las redondillas. Podemos afirmar, pues, que, en líneas generales, las estrofas utilizadas en este acto y sus porcentajes resultan compatibles con las técnicas de versificación que son características de las comedias moretianas de la *Primera parte*.

Desgraciadamente, la cuestión de la autoría moretiana sigue en pie, ya que la misma consideración sobre la compatibilidad métrica se aplica también a la estructura estrófica de la tercera jornada, que, además, se distingue por un *incipit* típicamente moretiano: las redondillas. Es más: se detecta una aumentada presencia, con respecto al segundo acto, de segmentos métricos «incrustados». Contamos, de hecho, con ocho posibles casos de estrofas englobadas: se trata de seis coplas arromanzadas, de las que tres se insertan en medio de redondillas y tres en medio de series en romance, mientras que una está insertada entre una tirada en redondillas y un romance, lo que no responde al patrón habitual; aparecen tres secuencias de quintillas, «incrustadas» en medio de versos en romance. Cabe señalar que, en este último caso, mientras que la forma «englobadora» es la acostumbrada, el empleo de las quintillas en función de forma «incrustada» se aleja, indudablemente, de la fórmula habitual, ya que, normalmente las quintillas desempeñan el papel de estrofa «englobadora».

Ahora bien, a la hora ya de esbozar unas conclusiones podemos afirmar que la evaluación basada en criterios métricos-estróficos nos permite descartar la hipótesis de que Moreto escribiera el primer acto, pero no es solvente por lo que se refiere a la autoría de la segunda y la tercera jornada. Por lo tanto, será necesario acudir a otros posibles criterios de investigación. El citado estudio de María Luisa Lobato (2010), incide en un rasgo que se repite en casi todas las obras de la *Primera parte:* la introducción del relato de unos antecedentes, mediante un verbo *dicendi*, que señala, además, un cambio métrico y estructural. Se trata de expresiones como «Oíd atentos», «Pues escucha», «Oigan», etcétera, presentes también en la producción dramática de otros autores, pero cuya presencia es especialmente acusada en las obras moretianas. Sin embargo, en nuestra comedia no se encuentra ni un ejemplo de fórmulas de este tipo. Lo ideal sería detectar en el segundo o en el tercer acto la presencia de las que la profesora Lobato

(2013) llama «marcas de autor», o sea locuciones o estilemas típicos de Moreto o de Cáncer; pero, como afirma la misma estudiosa, «hay que ser un excelente conocedor de la obra de un dramaturgo para ser capaz de individuar y de asociar a él y solo a él algunas "marcas de teatralidad" que permitan individuar la atribución de un pasaje concreto».

Lo que podría resultar útil sería el cotejo con las obras de Cáncer, pero, desgraciadamente, su *corpus* se limita principalmente a obras escritas en colaboración. En muchas de ellas, además, no hay datos internos que permitan saber cuál es la jornada o el fragmento compuesto por Cáncer. Solo contamos con dos piezas de autoría única, dos comedias burlescas que, de por sí, no representan un *corpus* de referencia fiable, dada su escasa consistencia y las peculiaridades métricas y estilísticas del género[11].

Me interesa también apuntar que no debe sorprender que no encontremos rasgos específicos de uno u otro autor o que, por lo que se refiere a la métrica, se detecten desviaciones con respecto a los patrones individuados en obras que son indiscutiblemente de Moreto. Nos inclinamos a pensar, de hecho, que cuando los dramaturgos se dedicaban a la escritura mancomunada no trabajaban con el esmero y el cuidado que reservaban a las piezas de autoría única, ni se preocupaban excesivamente de plasmar en las piezas colaboradas rasgos estilísticos típicos de su idiolecto; es probable, más bien, que intentaran desactivar las características más señaladas y reconocibles de su estilo.

Lo que me parece evidente es el hecho de que Cáncer, al escribir el segundo o el tercer acto, tuvo muy presente o, mejor dicho, imitó la técnica de versificación de Moreto. Eso no significa que Cáncer hubiera tenido acceso a la jornada que éste había escrito, porque cabe también la posibilidad de que cuando Cáncer escribió su parte del texto, Moreto aún no hubiera redactado la que le tocaba a él. Y eso, por lo menos de momento, resulta casi imposible de averiguar, ya que, además de desconocer las auténticas autorías de los actos segundo y tercero, todavía no se ha conseguido determinar si *No hay reino* se escribió diacrónica o sincrónicamente, es decir si los dramaturgos se sucedieron en la redacción o si compusieron simultáneamente el acto asignado, ensamblando el texto cuando cada uno de ellos había llevado a cabo su parte (Alviti: 2018).

La proximidad de la estructura y de la técnica de versificación de las dos jornadas se explica, más bien, porque Jerónimo Cáncer debía de conocer muy bien los patrones

[11] Parecidamente, sería conveniente someter la comedia al sistema de análisis estilométrico desarrollado por Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar González (2017).

métricos característicos de Moreto, debido a las frecuentes colaboraciones entre los dos, amén del hecho de que por aquel entonces Moreto representaba un modelo dramático de seguro éxito y prestigio.

Ya a la hora de rematar estas páginas, algunas consideraciones sobre la fecha de composición. No tenemos elementos para determinar la data concreta: los testimonios que legan el texto son bastante tardíos, remontándose los manuscritos a los años 70 y 90 del siglo XVII; por lo que se refiere a las tres sueltas, la de Antonio Sanz lleva la fecha de 1730, mientras que las otras dos carecen de año, pero tienen las características típicas de las ediciones de fin de siglo. Tampoco nos ayudan a colocar cronológicamente la pieza las noticias sobre la representación, también tardías: en el manuscrito Ms. 17.100 aparecen licencias fechadas en Huesca en 1698; probablemente el manuscrito se refiere a una puesta en escena hecha por el autor de comedias Juan Francisco de Saelices, cuyo nombre figura en la portada de la primera jornada; el mismo nombre aparece en la portada del manuscrito 16.461, en cuya hoja final se encuentra la indicación «hecha en 1670 en Lisboa por Juan García de Ituriose por los papeles del autor Jerónimo de Heredia». Se sabe, además, por la base de datos *DICAT* que en abril de 1674 la compañía de Simón Aguado realizó una representación particular de la comedia en el Alcázar de Madrid. Del *DICAT*, además, se pueden sacar otras noticias de representación que se refieren a *Los mártires de Madrid*: podría tratarse no solo de nuestra comedia, sino también de la pieza de Lope o de la de Monroy y Silva.

Las informaciones sobre las puestas en escena proporcionadas por los manuscritos, por lo tanto, sugieren que la comedia debió de tener cierto éxito, pero no ayudan a fijar una fecha aproximada de redacción y tampoco se puede hacer hincapié en indicios del propio texto. La única referencia cronológica que podemos fijar, a condición de que demos por sentada la tríplice autoría Cáncer, Moreto, Matos es una fecha *ante quem*, es decir 1655, año de la muerte de Jerónimo Cáncer y Velasco.

Bibliografía

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

—, «El mártir de Madrid: un caso de atribución equivocada / parcial», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento di Olmedo / AITENSO-SECC, 2010, págs. 239-243.

—, «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro,* ed. de Juan Matas Caballero, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento di Olmedo, 2017, págs. 15-27.

—, «Moreto colaborador», en *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, ed. de María Luisa Lobato, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, págs. 112-140.

—, «Frontera religiosa, identidaria y de género en *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*», en prensa.

Antonucci, Fausta, ed. *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.

ARTELOPE. Base de Datos y Argumentos en el teatro de Lope de Vega. [Disponible en: https://artelope.uv.es/ (Consulta: 19 de octubre de 2018)]

Cáncer, Jerónimo de, Moreto, Agustín y Matos Fragoso, Juan de, *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, ed. de Roberta Alviti, [Disponible en: http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNoHayReino.pdf (Consulta: 21 de octubre de 2018)]

Case, Thomas E., «Serving the Enemy: Christians in the Service of Muslims in Lope's comedias», en *Texto y espectáculo: selected proceedings of the Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposyum (March 9-12, 1994) at the*

University of Texas, ed. de José Luis Suárez García, York (South Carolina), Spanish Literature Publications, págs. 25-36.

Cotarelo y Mori, Emilio, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, 14, 1927, págs. 449-494.

Cuéllar González, Álvaro, y Vega García-Luengos, Germán, *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, 2017. [Disponible en: http://estilometriatso.com (Consulta: 23 de diciembre de 2018)]

DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, Edición digital, dir. de Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.

Fernández Rodríguez, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, en prensa.

Kennedy, Ruth L., *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts, Departments of Modern Languages of Smith College, 1932.

Gavela García, Delia, «La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera Parte* de Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, págs. 143-160. [Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/6%20ehumanista23.moreto.gavela.pdf (Consulta: 27 de noviembre de 2018)]

Lobato López, María Luisa, «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras*, 4, 2010, págs. 139-157.

—, «Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 8, 2013, págs. 97-113. [Disponible en: http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/MariaLuisaLobato.(97-113)n8.pdf (Consulta: 10 de noviembre de 2018)]

Luca de Tena, Blanca y Miazzi Chiari, Maria Paola, «Problemas de atribución en torno a la comedia *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, págs. 109-117.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Prólogo» a Lope de Vega, *Los mártires de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, vol. 5, XXI, págs. 111-145.

MORLEY, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology* ,7.3, 1918, págs. 131-173.

— y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1994), «Lope juega con los límites: *Jorge Toledano*, una comedia de cautivos», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro (Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla- La Mancha / Festival de Almagro, págs. 73-92.

PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.

TRAMBAIOLI, Marcella, «*La Fingida Arcadia*, de 1666: autoría y escritura de consuno», en *Adversa y própera fortuna de Agustín Moreto*, ed. de María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2008, págs. 185-206.

VITSE, Marc (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, págs. 45-63.