



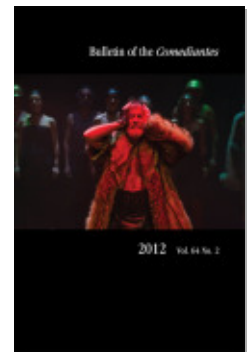
PROJECT MUSE®

Comedias 'desdobladas': Técnicas comerciales en *El príncipe prodigioso* de Juan de Matos y Agustín Moreto

Oana Andreia Sambrian

Bulletin of the Comediantes, Volume 64, Number 2, 2012, pp. 137-151
(Article)

Published by Bulletin of the Comediantes
DOI: [10.1353/boc.2012.0035](https://doi.org/10.1353/boc.2012.0035)



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/boc/summary/v064/64.2.sambrian.html>

Comedias ‘desdobladas’: Técnicas comerciales en *El príncipe prodigioso* de Juan de Matos y Agustín Moreto

Oana Andreia Sambrian
Academia Rumana, Craiova



EN EL SIGLO XVII, el teatro español adquirió, gracias a la *comedia nueva*, una dimensión innovadora, al convertirse en un fenómeno social, lo cual suponía la existencia de un público muy heterogéneo y difícil de satisfacer en su conjunto. La protección ejercida por los monarcas de la época, especialmente por Felipe IV, fomentó el teatro de carácter cortesano, cuyos seguidores eran cada vez más exigentes con la calidad literaria y montaje de los textos; a la vez, el público de los corrales, influido por el teatro de la corte, terminó apreciando sus usos dramáticos y los recibió con aplausos en los locales públicos comerciales (v. Cañas Murillo). En este ensayo, se hará hincapié en las técnicas teatrales empleadas en la España del siglo XVII para agradar a un público sumamente dispar, mediante un fenómeno literario muy común en esta época: la refundición de textos. Para empezar, nos centraremos en la presentación de los principales postulados barrocos sobre los oficios de actor y dramaturgo, puesto que estimamos necesario que el lector comprenda la relación entre escenarario y público antes de lanzarnos al debate sobre el gusto teatral del espectador barroco. A continuación, definiremos los principales términos que vamos a emplear a lo largo de nuestro análisis: el de *comedia histórica* y el de ‘refundición’, examinando en este último caso las razones que llevarían a la aparición del fenómeno. Luego pasaremos al estudio de una *comedia histórica* refundida, *El príncipe prodigioso* de Agustín Moreto y Juan de Matos y de su fuente, *El capitán prodigioso* de Luis Vélez de Guevara, advirtiendo las diferencias entre las dos variantes, así como las técnicas comerciales utilizadas por los dos autores de la reescritura para ajustarse al gusto de su público.

En primer lugar, es preciso señalar que tanto para los dramaturgos como para los comediantes, el complacer al auditorio se había convertido en un verdadero reto. Las obras de Juan de Zabaleta (298), *El día de la fiesta por la mañana en Madrid* o *El día de la fiesta por la tarde en Madrid*, constituyen dos espejos

que muestran la realidad de hace cuatro siglos con una extraordinaria fuerza de presencia, además de ofrecer un interesante detalle del trabajo de las compañías de actores del Siglo de Oro:

Los comediantes son la gente que más desea agradar con su oficio. ... Tanta es la prolijidad con que ensayan una comedia que es tormenta de muchos días ensayarla. El día que la estrenan diera cualquiera de ellos de muy buena gana la comida de un año por parecer bien aquel día. ... Con tan grande extremo procuran cumplir con las obligaciones de la representación por tener a todos contentos, que estando yo en el vestuario algunos días que había muy poca gente, les oía decirse unos a otros que aquellos son los días de representar con mucho cuidado, por no dar lugar a que la tristeza de la soledad les enflaquezca el aliento, y porque los que están allí no tienen la culpa de que no hayan venido más, y sin atender a que trabajan sin aprovechamiento, se hacen pedazos por entretener mucho a los pocos que entretienen. (Zabaleta 298; v. Corral 197)

Asimismo, en el siglo XVII, se publicaron muchas obras que vertían sobre la manera más correcta de escribir comedias, desde la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596), el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope (1609), pasando por la *Idea de la comedia de Castilla* de José Pellicer de Tovar (1635), los dos libros ya aludidos de Juan de Zabaleta, el *Primus Calamus* de Juan de Caramuel (1668), hasta el *Teatro de los teatros* de Francisco Bances Candamo (1689-1694). Todas estas obras ponían de manifiesto el interés existente en la época por escribir teatro según ciertas normas, lo cual podría traducirse en una teorización del gusto dramático.

Ya Lope en su momento había advertido sobre los “versos mercantiles” (Pedraza et al. 1: 124), añadiendo en otra ocasión que el público “paga versos que entiende” (1: 126), y que

... tengo tan sujeto el albedrío
a la necesidad o a las excusas
de no sufrir ajeno señorío,
que soy galán de las señoras musas,
y las traigo a vivir con el vulgacho. (1: 125)

Ahora bien, si los dramaturgos y las compañías teatrales deseaban agradar con su oficio, una de las preguntas que nos vienen a la mente es cuáles eran los conocimientos teatrales del público del Siglo de Oro y hasta qué punto este

podía discernir entre las distintas fórmulas dramáticas empleadas por los que ‘hacían’ el teatro. ¿De qué manera estos (des)conocimientos teatrales podían influir en la formación del gusto dramático? Según Miguel Martínez Aguilar, en los siglos XVI-XVII, las expectativas del público se distribuyeron entre tragedia y comedia, mientras que en el XVII, se repartieron entre drama y comedia. Es decir, que el drama ocupaba gran parte del espacio y de las funciones que la preceptiva destinaba a la tragedia, pero una mínima parte de las reservadas para la comedia, desplazando la necesidad de la tragedia gracias a asumir en buena medida su función respecto al espectador (Miguel Martínez Aguilar 60). Sin embargo, tal como advierte Jonathan Thacker (143), los términos *tragedia*, *comedia* y *drama* han sido a veces empleados de manera confusa en el Siglo de Oro, quizás porque la fiebre taxonómica de clasificar el teatro en géneros precisos no constituía un interés prioritario para los dramaturgos y el público de la época.

Según palabras del mismo Thacker, para el Siglo de Oro hay muy poca evidencia de que los dramaturgos distinguieran entre géneros teatrales (Thacker 145). Al mismo tiempo, Thacker pone de relieve los tres distintos sentidos de la voz ‘comedia’: término por el que se definía la *Comedia nueva*, palabra que definía cualquier tipo de obra teatral de largas dimensiones (no sólo para el Siglo de Oro) o ‘comic play’, subrayando que muchas imprentas de la época encabezaban cualquier obra de teatro con el sintagma “Comedia famosa de,” sin importarles el género al que la obra pertenecía (145). Los dramaturgos estaban atraídos por la historia y menos por la forma de dramatizar los hechos, al mismo tiempo que la forma en sí misma era muy flexible. Con tal de atraer tanto al *vulgo* inculto como a los espectadores educados de los corrales y de la corte, el dramaturgo tenía que despertar la *admiratio* mediante el empleo de formas dramáticas familiares. Por tanto, el género era muchas veces abusado, parodiado y reinventado, y el público reconocía por los carteles de la compañía y por el título de la obra si ésta era una comedia, una obra seria o una comedia de santos (Thacker 145). La relación del dramaturgo y la compañía con el público era esencial, puesto que eran estos últimos quienes daban “cada uno sentencia sobre ella [la obra] a sabor de su voluntad” (Fernando de Rojas 80).

Entre la gran variedad de comedias que se han representado a partir del Siglo de Oro se destaca una categoría aparte: las comedias históricas. A través de este tipo de comedias se podían transmitir mensajes políticos, imágenes auténticas o utópicas de la realidad circundante (las comedias nacionales) o más alejada (las comedias extranjeras), en definitiva, historias que a través del teatro llegaban hasta el público de los corrales. Torres Naharro había señalado anteriormente la diferencia entre las comedias *a noticia*—“se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad” (442) y *a fantasía*—“de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea” (442). Bances Candamo, al referirse a las comedias históricas, heroicas e historiales, definía su argumento

como “suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia” (35-36).

En este tipo de comedias, el dramaturgo solía actuar con plena libertad al modificar lo que se ha denominado “imagen de la verdad” representada en escena, en función de su particular intención política, moral o filosófica y de sus presupuestos ideológicos, ya que más que interesarle la reproducción de los hechos con fidelidad objetiva, se preocupaba por los efectos políticos de la plasmación de los mismos, es decir, por resaltar su carácter ejemplarizante y propagandístico (Martínez 65). Las falsedades históricas documentadas por este tipo de obras se ajustaban a las convenciones del teatro áureo que no respondían a la reconstrucción histórica verdadera, sino a la reproducción poética verosímil, perfectamente legitimada por las teorías estéticas y las concepciones dramáticas de la época (Martínez 65). Martínez Aguilar, quien defiende que los personajes de las comedias históricas se definían en función de un esquema en el que el personaje-héroe actúa movido por principios ideológicos de exigencia indiscutible, sostiene también que

esta convención se relaciona con uno de los principios básicos de la preceptiva clásica: la literatura tiene que imitar la naturaleza, y esta imitación debe ser verdadera. ... Historia y poesía se distinguen, pues, más que por la materia tratada por el modo de tratarla: la historia se ocupa de los acontecimientos acaecidos en su significación particular; la poesía, en cambio, en su significación filosófica. El dramaturgo puede, por tanto, tomar sus temas de la historia, a condición de que los oriente hacia el sentido universal de los hechos históricos particulares, extrayendo de lo particular su significado universal y esencial. Así las cosas, la comedia se define como una imitación, es decir como una *reproducción ficticia* y no como una mera copia, ya que de ese modo consigue dejar más nítido el mensaje ideológico, delimitando con más claridad las actuaciones, motivos y responsabilidades de los personajes ofreciendo un desenlace más efectivo al desarrollo dramático. (65)

Está claro, por tanto, que las comedias histórico-políticas representaron un género aparte dentro de la producción dramática del Siglo de Oro y lo interesante es observar y reflexionar en el porqué de la reescritura de estas comedias, algunas de ellas de inspiración extranjera, en las formas en que estas reescrituras se llevaban a cabo, en las técnicas que empleaban y en la manera como se adaptaban al gusto siempre variable de un público muy demandante.

En el Siglo de Oro, la refundición ha sido un procedimiento fundamental en la fábrica del teatro español áureo (Germán Vega 11), y es por eso que una definición clara de este concepto es vital para comprender uno de los mecanismos centrales del período. El Diccionario de Autoridades registra para la voz ‘refundir’ la siguiente definición:

translaticamente vale comprender o incluir.
Úsase muchas veces como verbo recíproco. ... Mas queremos significar que las cosas están entre sí encadenadas y suceden unas a otras: y imaginándolas con este orden objetivo, *refundimos*, para entenderlas mejor, el mismo orden en los actos de la divina ciencia y voluntad.

Según Carol Bingham Kirby, este término tendría una definición más precisa en los siglos posteriores al XVII. En los siglos XVIII y XIX, una refundición era una obra basada e inspirada en un texto de una época anterior en la cual un autor determinado había rehecho la obra con tales modificaciones para que resultara ser otra (Kirby 1005). En los casos de Calderón y Moreto, a los que hace referencia Kirby, se trataría de la reescritura de una fuente del mismo siglo, con otros fines y con otra trama y acción (1005). Para Charles Ganelin, *refundición* es sinónimo de “remaking, recasting, refounding something new on the basis of the old as part of a continuous historical process that implies reception and reevaluation” (4). Según el mismo autor, lo más probable era que el público de la comedia fuente también presenciara la puesta en escena de la refundición: “Audiences of one play very likely would be familiar with both original and recast versions replete with historical allusions and a common linguistic basis” (4).

Indagar en las razones que empujaron a ejecutar los diseños remodeladores en textos propios o ajenos constituye uno de los objetivos principales para cualquier estudioso enfocado en las refundiciones (Vega 11). En este sentido, pocos fenómenos como éste nos permiten analizar los cambios de gustos y de ideas en las formaciones humanas, desde el momento que proporcionan una base común de comparación. De los múltiples caminos que llevaron a tales operaciones es preciso también considerar el tiempo. Aunque el fenómeno de la reescritura dramática se manifiesta en todo el desarrollo de la dramaturgia áurea, se perfilan fases de una mayor propensión. Es probable que la frecuencia de las refundiciones efectuadas a partir de textos ajenos haya crecido a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XVII. Las razones pudieron ser de distinta índole. Entre las puramente materiales, hay que contar con la mayor accesibilidad de los textos previos. Tras decenios y decenios de creación dramática intensa, en parte difundida en los millares de impresos adocenados o sueltos, fue altísima la disponibilidad de modelos (Vega 11-12).

En 1650, la *Propuesta al Calificador Bautista Dávila* recogía la siguiente información que nos proporciona un mayor entendimiento sobre una de las finalidades de la reescritura:

Hoy que se permiten comedias de materias divinas y espirituales, como poetas legos no penetran las materias, y como no saborearlas las mezclan de episodios y lances amorosos, está más sujeto el pueblo que las oye a ver tratar las cosas divinas con indecencias lascivas en que se enbuelben con dogmas mal entendidos o mal declarados, faltos del rigor de la verdad católica, aunque el Real Consejo suele poner revisor, que también me consta que es lego, parece que a V. A. le toca más. (Archivo Histórico Nacional 4470)

La reescritura buscaría por tanto que el público saboreara la mezcla de episodios. Las reescrituras de Moreto, por ejemplo, debatidas tanto por Adolf Schaeffer, que intenta descubrir la personalidad del autor a través de la manera como éste adaptaba las comedias antiguas a los gustos de su tiempo (155), como por Ruth Lee Kennedy, quien explica la reescritura de Moreto a través de las condiciones adversas que el teatro atravesaba entre 1640 y 1650, resultan esenciales a la hora de establecer el posible porqué de esta técnica (75). La respuesta quizás sea que la adaptación se hacía teniendo en cuenta la mentalidad y gusto del propio autor de la refundición, como parece alegar Schaeffer, o acudiendo al gusto de una sociedad que experimentaba cambios constantes. De igual modo, los nuevos retos sociales y la modificación de las mentalidades pudieron ser factores que incitaran a los autores a reescribir comedias que resultaban exitosas, no necesariamente porque las comedias-fuente lo fueran, sino porque ellas, en su conjunto, llegaban a ser amenas y a entretener al público.

De no ser por la adaptación a los gustos del grupo variopinto de personas que acudían a los corrales, las reescrituras solamente se explicarían a través de la venalidad de los dramaturgos que esperaban reiterar el éxito comercial de sus antepasados comediantes y de sus comedias-fuente. Aunque la adaptación voluntaria de una antigua comedia suponía un grado de menor o mayor intencionalidad comercial, esto no implicaba que las acciones de las comedias se resumieran a un número inferior de páginas con respecto al original. Por otro lado, es importante destacar que, muchas veces, estas comedias reelaboradas tenían un valor intrínseco, debido, sobre todo, a las dotes de su autor/autores.

En el caso de Agustín Moreto, en una de cuyas comedias adaptadas nos centraremos a continuación, es importante advertir lo que Caldera subraya en su libro, *Il teatro di Moreto*:

le rielaborazioni di Moreto s'inquadrano in un programma di revisione del teatro precedente,

comune a tutta la generazione cosiddetta di Calderón, a partire da Calderón stesso, il quale per l'appunto *fija un precedente que seguirá su escuela de dramaturgos* rifacendo le commedie lopesche *con arreglo a un sistema de unidad, de subordinación, de sabia arquitectura* (cit. en Caldera 11)

Con esta afirmación, es posible confirmar la hipótesis de que la adaptación a los nuevos gustos de la sociedad era la responsable de la reescritura del teatro.

En su estudio sobre las comedias colaboradas de Moreto, Alessandro Cassol señala que este autor había sido el único dramaturgo de la centuria que había participado en todos los tipos de agrupación de ingenios, de dos, tres, seis y nueve autores (165). Asimismo, Cassol inicia un debate sobre los porqués de la consideración de las comedias escritas en colaboración como un género menos importante, al hacer hincapié en los estudiosos y editores decimonónicos, quienes habían aludido de manera más o menos encubierta a la monstruosidad de este tipo de obras, lo cual no había estimulado la labor de estudiosos y editores del siglo XX (167).

La mayoría de las comedias escritas en colaboración por Moreto tuvieron como coautores a Juan de Matos Fragoso y a Jerónimo Cáncer. En el caso de la comedia que nos incumbe, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, se trata de una colaboración con Juan de Matos. Tras todas estas aclaraciones teóricas, pasemos pues al análisis de la relación entre la comedia base, *El capitán prodigioso* de Luis Vélez de Guevara y su refundición, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe* de Matos y Moreto.

El capitán prodigioso es una obra que narra los acontecimientos de la última década del siglo XVI en Transilvania, en concreto, los comienzos del reinado del sultán Mahometo III, la gloria del Imperio Otomano, el descubrimiento de una carta que advertía que en el año 1595,

en la parte de Levante menos setentrional se levantará un príncipe no conocido que, poniéndose contra el tirano de Oriente y que, ... sacará al pueblo de Dios, como otro Moisés. (Vélez de Guevara)

La trama prosigue con la presentación de la situación interna del principado transilvano, la descripción de la figura y las hazañas de su príncipe, Segismundo Bátor y, sobre todo, la alabanza de la guerra de este contra los otomanos.

Se trata, por tanto, de una comedia cuya trama tiene todos los ingredientes para triunfar ante el público mediante la mezcla de episodios a los que Bautista Dávila hace alusión: por un lado, la presentación de las hazañas de los turcos, a los que se añade la cruzada antiotomana llevada a cabo en toda Europa Occidental—el concepto de ‘guerra justa-santa’ (García Hernán 48)—y por otro, la ilustración de los enredos de la corte de Segismundo, la conspiración

de sus nobles contra él. La novedad que trae esta comedia se advierte en el espacio donde el autor asenta los eventos que trata: Transilvania, un principado casi desconocido, cuyo nombre se podía vincular quizás al renombre e ingenio de Juan Huniades, personaje principal del *Rey sin reino* de Lope de Vega. Las descripciones de índole hiperbólica que a veces se dan en el texto de Vélez nos remiten al campo de lo fantástico:

En los años de la creación del mundo, de seis mil setecientos setenta y cuatro, ... de la Encarnación de Jesús Nazareno, hijo de María, mil quinientos noventa y cinco, en la parte de Levante menos septentrional, se levantará un príncipe *no conocido* que, oponiéndose contra el tirano de Oriente, acaudillando los pocos fieles que le quisieran seguir, sacará al pueblo de Dios como otro Moisés, a entera servidumbre con entera libertad, abriendo camino por los montes y las aguas con la virtud de su espada. Caerá fuego del cielo contra sus enemigos; correrá sangre el Danubio y pasarále sobre cuerpos muertos, rompiendo millares de enemigos, que todos caerán cortados a pedazos, desbaratando fortalezas, saqueando y abrasando ciudades, corriendo reinos y reduciendo grandes provincias a su obediencia, con tantas maravillas y milagros, que se llamará Príncipe de Prodigios y Capitán Prodigioso. (Vélez de Guevara; énfasis mío)

El prodigioso príncipe transilvano, cuya edición crítica se publicará el año que viene en Estados Unidos en la colección de comedias de Vélez de Guevara que dirige George Peale, bajo el título *El capitán prodigioso*, conoció a lo largo del siglo XVII dos variantes principales: una atribuida a Lope o a Vélez y otra refundida, atribuida a Matos y Moreto o a Montalbán. A su vez, la última variante se divide en otras cuatro: *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuido a Juan Pérez de Montalbán (A); *El defensor de la fe*, atribuido a Moreto (B); *El príncipe prodigioso*, atribuido a 'Dos autores' o a Matos (C); y *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuido a Matos y Moreto (D) (Profeti). La primera clase de comedias (A), atribuidas a Montalbán, está integrada por nueve sueltas—cuatro de ellas sin lugar y sin año de publicación, a las que siguen una publicada en Madrid (A. Sanz, s.a.), dos en Sevilla (una por la Viuda de F. De Leefdael y la otra de J. Padrino, ambas sin fechar) y las últimas dos en Barcelona (P. Escuder; J. Serra y Nadal, s.a.). Ocho de estas comedias cuentan con un número de doce personajes, mientras que la de Barcelona (J. Serra y Nadal, s.a.) tiene catorce. La clase B recoge la comedia *El defensor de la fe / Comedia famosa de Agustín Moreto* con la misma cantidad de personajes que la anterior,

doce. La tercera categoría incluye *El príncipe prodigioso*, atribuido a ‘Dos autores’ o a Matos que se publicó en las *Doce comedias las más grandiosas* (Parte 5, Lisboa, 1653), que en el índice era atribuido a dos autores y en el título sólo a Matos. Finalmente, en la D se inserta la comedia de Matos y Moreto publicada en *El mejor de los mejores* (Alcalá, María Fernández, 1651 y Madrid, María de Quiñones, 1653), seguida por cinco sueltas, tres de ellas incluyendo doce personajes y las demás dieciocho (Profeti 492-99).

Analizando las variantes de la comedia de Vélez, basadas en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio que después utilizó Cotarelo para su edición de las obras de Lope, las *Doce comedias*—que Peale fecha en 1629-1630—y la edición de Adolf Schaeffer, en *Ocho comedias desconocidas de don Guillem [sic] de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc., tomadas de un libro antiguo de comedias, nuevamente ballado, y dadas a luz por...* (2 vols., Leipzig: F. A. Brockhaus, 1887) y contrastándolas con *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, observamos algunas diferencias interesantes. Para empezar, la de Vélez cuenta con treinta y nueve personajes, un número superior al de la comedia de Moreto y Matos: dieciocho. Seguramente, la comedia de Matos y Moreto era una versión más ‘económica’ que la obra de Vélez, puesto que el recorte del número de personajes se traducía en costos más bajos de producción.

El capitán prodigioso es una obra mucho más centrada en los elementos de índole histórica, con muy pocos matices fantásticos que sirven para recrear el espacio lejano donde se desarrolla la acción. El contexto dibujado por el autor es sobrio, con una trama sólida y bien argumentada, tanto que a veces parece una crónica en verso, mientras que la composición de Matos y Moreto introduce un ameno y divertido juego de personajes, acompañado de los músicos que transponen los estados de ánimo de los sujetos a la realidad. De hecho, en el caso de Moreto, la música no suele aparecer como un mero componente ornamental de la comedia, sino que ayuda a su desarrollo argumental, apareciendo como elemento temático clave y complementando la caracterización de algunos personajes (Sáez Raposo 103); es el caso de Arminda la dama turca, en realidad cristiana, como nos revelan los autores en el último acto de la comedia.

Las diferencias entre la obra de Vélez y la de Matos y Moreto no terminan aquí. En la versión refundida, Carillo aparece como prisionero del sultán Mahometo, mientras que en la fuente, el maestro de Segismundo cae en manos del Marqués y de los demás traidores del príncipe transilvano, que se identifican como los caballeros de Torda. Desde el punto de vista de la reacción del público ante este hecho, ser prisionero del Gran Turco en una época en la que existía una verdadera literatura de cautivos, gracias a las memorias de soldados o a escritores de la talla de Cervantes, suscitaba más interés e imponía más dramatismo que una simple conjura interna. Una de las características principales del *Príncipe prodigioso*, y que la diferencia fundamentalmente de las versiones anteriores,

reside en la aproximación que desde la obra se hace al público. Teniendo en cuenta que lo más importante para alcanzar el éxito era que el receptor se diera cuenta de la inserción en la comedia de sus propias realidades, la obra enfatiza temáticas como el miedo al turco, la Reconquista de los espacios cristianos, la importancia de la fe y se vale de personajes de los que la audiencia ha oído hablar o con quienes se identifica por ser éstos españoles, como es el caso de Alfonso Carrillo. Asimismo, la comedia refundida acentúa el elemento amoroso de la trama gracias al papel del gracioso Yepes, mientras que la comedia fuente hace hincapié en los hechos históricos. Prueba de ello es que en la versión de Matos y Moreto, Cristina de Austria, futura esposa del príncipe Segismundo Bátor, es un personaje principal, lo cual ocasiona una multitud de episodios de índole amorosa, mientras que en la comedia base, sus apariciones son esporádicas.

La presencia del personaje femenino principal, así como del gracioso en la comedia de Matos y Moreto, dio pie a la producción de varios episodios, propios más bien de la comedia de enredo que de la histórica. Los apartes que revelaban al público situaciones inesperadas o cómicas, la ocultación de la identidad del personaje principal femenino, el disfraz, la música, todos ellos eran elementos empleados para establecer un poderoso vínculo entre el escenario y el público.

En un congreso celebrado recientemente en Burgos (4-7 de mayo de 2010), sobre *Máscaras y juegos de identidad en el teatro del Siglo de Oro*, José María Díez Borque, en su ponencia “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia,” afirmaba, citando a Bances Candamo, que la técnica comercial empleada en el teatro se basaba en el mecanismo estímulo/respuesta, destacando a la vez que en el siglo XVII, a diferencia de lo que ocurre hoy en día, la previsibilidad de la acción era la que aseguraba el éxito de la comedia. El disfraz y la ocultación despertaban mucha expectativa entre el público de los corrales.

Desde la aparición del *Arte nuevo*, Lope había subrayado al hablar sobre las comedias que “si las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto.” Y en el caso de las acotaciones, dirigidas únicamente al auditorio y nunca al escenario, efectivamente se le hablaba al espectador. La predictibilidad de las comedias, a la que aludía Díez Borque, se da en este caso de forma evidente, ya que a través de las acotaciones, el espectador llegaba a saber más que los personajes de la escena. En *El príncipe prodigioso*, las acotaciones revelan progresivamente la verdadera identidad de su personaje femenino principal, Arminda, dama turca, en realidad, nada menos que Cristina de Austria, futura esposa del príncipe transilvano.

Desde el primer acto, Mahometo descubre en una acotación el origen cristiano de Arminda:

(Ap) Decirle no conviene
la altiva sangre, que ignorada tiene,
con que la mía aquí juntar procuro. (vv. 120-22)

A medida que la trama avanza, las acotaciones dan cuenta de los sentimientos más íntimos que los personajes quieren ocultar. Por ejemplo, Arminda nombra a Mahometo en una de las acotaciones que le corresponden, “bruto de Albania,” mientras que otra acotación revela los comienzos de su amor por Segismundo:

(Ap) ¡Qué cariño!
no sé qué deidad oculta
en su semblante aquí miro,
que el alma le da apacible
lugar en el pecho mío. (vv. 308-12)
.....
(Ap) Impresa llevo en el alma
la copia de Segismundo. (vv. 495-96)

Al mirar la corona de Segismundo que los traidores del príncipe transilvano le habían traído a Mahometo, los sentimientos de la dama advierten el acercamiento de la revelación final, cuando Arminda descubre su verdadera identidad:

([Ap]) Qué nuevo placer por sí
me da esta corona al verla!
parece que presumí
que ella se hizo para mí
o yo nací para ella. (vv. 1706-10)

La ocultación era, por tanto, una falsa ocultación, ya que el público estaba permanentemente enterado de lo que ocurría sobre el escenario. De este modo, la ocultación se convierte más en una técnica empleada con el fin de entretener y hacer más amena la acción que en un modo de tener en vilo al público. La ocultación no aspiraba a propiciar un asombro general por parte del auditorio, sino que constituía un guiño que el dramaturgo lanzaba al público, estimulando su participación en el desarrollo de la obra.

Los datos de la historia reciben en su estructuración el eficaz refuerzo de una intriga sentimental, tal como aconsejaba Pellicer de Tovar, lo cual dispensaba a los autores de plantear con toda su crudeza la problemática política, con la particularidad de que dicha acción sentimental incidía de forma directa en la acción principal. Es decir, en los dramas histórico-políticos suelen encontrarse dos acciones, una históricamente ocurrida y otra ficticia; la primera encomendada a personajes históricos y la segunda a personajes ficticios (Martínez 67). En el caso de nuestra comedia, el hecho de que el público pudiera reconocer a determinados personajes históricos de la obra, como Alfonso Carrillo, Segismundo Báthory o Cristina de Austria, debido, sobre todo, a la gran cantidad de avisos que circulaban en aquella época en España sobre Segismundo y la situación política de Transilvania (2), contribuía a la vinculación cada vez mayor del espectador con el mundo de la pieza. Había,

claro está, una doble perspectiva de la comedia: por un lado, su visión interna *sui generis*, representada por la puesta en escena de la misma y el juego de los actores y, por otro, una representación exterior de la obra que tenía que ver con la recepción del público.

En la comedia nueva, se evitó la inserción de episodios secundarios superfluos y, por tanto, en el caso de la existencia de una multiplicidad de acciones, éstas se reducían fundamentalmente a dos, una principal y otra secundaria (Cañas). En la comedia de Matos y Moreto se pueden distinguir perfectamente las dos categorías de acciones. La principal incluye el marco histórico de la obra (el reinado del príncipe Segismundo Báthory en Transilvania, la batalla antiotomana de 1595 con la participación del rey de Valaquia, la victoria de los cristianos, la presencia en la corte transilvana de Alba Julia de Alfonso Carrillo como confesor de Segismundo), mientras que la intriga secundaria se define a través del enredo amoroso que tiene cuatro protagonistas: Arminda/Cristina de Austria, enamorada de Segismundo, el sultán enamorado de Arminda, la criada Luna, enamorada del sultán, y el propio Segismundo, enamorado de Arminda/Cristina de Austria. El personaje que se encarga de potenciar la intriga amorosa es el gracioso Yepes, quien le entrega a Segismundo un retrato de Arminda/Cristina a petición de ésta. Tras la doble visualización de los amantes principales a través del cuadro, Arminda ve el retrato de Segismundo y éste el de ella, el sentimiento amoroso toma fuerza y la tensión dramática aumenta a medida que las dudas y el deseo de los dos enamorados se intensifican. La guerra adquiere un doble significado, el bélico y el amoroso, y el enfrentamiento entre turcos y cristianos se da en ambos campos. Es de suponer, por tanto, que la intriga secundaria apoya la intriga principal.

La risa era una palabra clave a la hora de entretener al público. Conseguir que éste se pusiera de buen humor no era tarea fácil si tomamos en cuenta las afirmaciones de Lope, ya que a veces el público tenía reacciones desagradables ante la obra,

ya por las pasiones de los poderosos, ya por los defectos de la acción, de la memoria, de la destreza, del lugar, del frío, de la noche, de las voces, de los pechos y de la música; ya por venir los oyentes con disgustos, con divertimientos, con celos, con pérdidas, con pependencias, con determinada voluntad de que no han de alegrarse. (Pedraza et al. 1: 122)

Mediante las acciones cómicas, el léxico y los chistes que la mayoría de las veces tenían que ver con el mundo del gracioso, las obras lograban entretener. En la comedia de Matos y Moreto, el gracioso Yepes es el encargado de hacer disfrutar al auditorio. Sus hazañas divertidas, así como la manera de contarlas, convierten a Yepes en la personificación del buen humor:

YEPES. Mi descendencia
viene de antiguo solar
y con la más singular
hacer puede competencia.
Porque mi padre vertió
por su mano y por sus hechos
más sangre que en muchos pechos
acreditada se vio.

MAHOMETO. ¿Fue soldado?

YEPES. No fue tal.

MAHOMETO. Pues ¿cómo con tal rigor
vertió sangre?

YEPES. Fue, señor,
barbero de un hospital. (vv. 357-68)

De igual modo, tras llevar varios días sin comer y pedirle a un turco que no le dejara hambriento, Yepes relata que éste le dio:

Un bofetazo
que me derribó las muelas;
y dije: pues que a comer
no me dais, aquesto os toca,
que es echarme de la boca
lo que ya no he menester. (vv. 2071-76)

Además de conseguir la risa del público, era fundamental mantener su atención durante la representación de la comedia, lo cual se hacía a través de los sonidos que, a medida que iba avanzando la obra, anunciaban los momentos más destacados o la entrada de los personajes importantes en escena: los clarines y las cajas advertían la entrada de los príncipes o sultanes.

Como hemos podido comprobar, la comedia de Matos y Moreto consigue, gracias a la multitud de elementos fantásticos y ficticios, diferenciarse en muchos aspectos de la comedia fuente de Vélez. Esta última se parece mucho a una crónica en verso, debido al hecho de que se ajusta a la realidad histórica, sin hacer uso de la comicidad. *El príncipe prodigioso* logra, gracias a la utilización de una serie de técnicas comerciales, adaptar la comedia de Vélez de tal modo que, al final, lo único que tienen en común son los hechos históricos. Está claro, asimismo, que la intencionalidad de las dos obras es muy distinta. El hecho de dar protagonismo al personaje femenino Arminda/Cristina se debió a que Matos y Moreto construyeron sus personajes a partir de una gran carga de sentimientos humanos.

La comedia de Matos y Moreto gozó de un gran éxito ante el público de su tiempo. Prueba de ello son los numerosos testimonios de las representaciones

de la obra. El 9 de enero de 1681, la compañía de Jerónimo García representó *El príncipe prodigioso* (Shergold y Varey, *Representaciones* 241) y el 14 y 16 de enero de 1689 la misma comedia fue representada en el Corral del Príncipe (Shergold y Varey, *Teatros* 301). Un siglo después, en 1792, *El príncipe prodigioso* fue llevado al escenario los días 3, 4 y 5 de octubre del mismo año (Domínguez Ortiz 218).

El príncipe prodigioso tiene mucho de comicidad y menos de realidad histórica, y la manera de relatar lo ocurrido en Transilvania hace posible afirmar que esta comedia encierra muchos elementos de originalidad. Al mismo tiempo, sus técnicas y formas de entretener al público fueron totalmente distintas a la obra de Vélez, de la que los dos autores se sirvieron para extraer el tema de su comedia pero que decoraron posteriormente a su modo.

Notas

1. Este artículo forma parte del Proyecto FFI2010-16890 del Ministerio de Ciencia e Innovación de España del grupo de investigación PROTEO de la Universidad de Burgos, al que pertenezco.

2. *Copia Della risposta del prncipe transilvano al gran Turcho. Sigismondo Battori prncipe di Transilvania, Valachia, Moldavia; Cavaliero di Giesù Cbristo*, Alba Giulia, 1595, s.l., s.a.; Juan de MOSQUERA, *Relacion de lo sucedido al Principe Sigismundo Batori, Principe di Transilvania, Moldavia y Valaquia, desde el principio del año passado de noventa y quatro hasta ultimo de octubre del dicho año*, Sevilla, en casa de Rodrigo Cabrera, 1596; *Segunda relacion de los bechos y vitorias del Principe de Transilvania, que a tenido contra el gran Turco*, Sevilla, en la imprenta de Rodrigo Cabrera, 1596; Juan de MOSQUERA, *Relacion verdadera del linaje y descendencia de Serenissimo Sigismundo Batorio, Principe de Transilvania, Moldavia y Valachia, sacada de historias autenticas, y relaciones muy verdaderas venidas de aquellas partes, con algunas de sus bazañas y proezas dignas de gran memoria*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1597; Juan de MOSQUERA, *Relacion Septima de la gran batalla que uvieron junto a Agria ciudad dela Ungria Superior, los exercitos dela Magestad del Emperador, y el Serenissimo Principe de Transilvania, con el gran Turco. En donde se avisa aver muerto setenta mil Turcos, y el saco de sus alojamientos y los bagajes, con la sola pérdida de cinco mil infantes y quinientos caballos de los nuestros*, Sevilla, Rodrigo Cabrera.

Obras citadas

- Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 4470.
- Bances Candamo, Francisco. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis, 1970.
- Caldera, Ermanno. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Editrice Libreria Goliardica, 1960.
- Cañas Murillo, Jesús. "Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva." *Kañina. Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica* 33.3 (1999). Web. 14 Jun. 2010.
- Cassol, Alessandro. "El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto." *Morettiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez-Berbel. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 165-84.
- Corral, José del. *Gentes en el Madrid del XVII. Formas de vida en el Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2008.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Domínguez Ortiz, Antonio. "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III." *Anales de Literatura Española* 3 (1984): 207-34.

- Ganelin, Charles. *Rewriting Theatre. The Comedia and the Nineteenth-Century Refundición*. Lewisburg: Bucknell UP, 1994.
- García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2006.
- Kennedy, Ruth Lee. "The Dramatic Art of Moreto." *Smith College Studies in Modern Languages* 13.1-4 (1932): 201-08.
- Kirby, Carol Bingham. "Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992. 1005-11.
- Martínez Aguilar, Miguel. "Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo." *Mágina* 8 (2000): 57-71.
- Moreto, Agustín, y Juan de Matos. *El príncipe prodigioso. El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*. Alcalá: María Fernández, 1651.
- Pedraza Jiménez, Felipe, Milagros Rodríguez Cáceres y Mar Zubieta, eds. *El teatro según Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2009.
- Profeti, Maria Grazia. *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*. Verona: Università degli studi di Padova, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, 1976.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1998.
- Sáez Raposo, Francisco. "El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto." *El Siglo de Oro antes y después del Arte nuevo*. Ed. Oana Andreia Sambrian. Craiova: Sitech (2009): 102-12.
- Schaeffer, Adolf. *Geschichte des spanischen Nationaldramas*. Charleston: Bibliobazaar, 2009.
- Shergold, N. D., y John E. Varey. *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudios y documentos*. London: Tamesis, 1982.
- . *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1979.
- Thacker, Jonathan. *A Companion to Golden Age Theatre*. London: Tamesis, 2007.
- Torres Naharro, Bartolomé de. *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Ed. Joseph E. Gillet. Philadelphia: U de Pennsylvania, 1961.
- Vega García-Luengos, Germán. "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias." *Criticón* 72 (1998): 11-34.
- Vélez de Guevara, Luis. *El capitán prodigioso*. Ed. C. George Peale y Oana Andreia Sambrian (en preparación). TS.
- Zabaleta, Juan de. *Obras históricas, políticas, filosóficas y morales*. Madrid: Antonio González de Reyes, 1692.

Copyright of Bulletin of the Comediantes is the property of Bulletin of the Comediantes and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.