

La escritura teatral en colaboración de Moreto y su recepción cortesana. El caso de *La renegada de Valladolid*

Moreto's Collaborative Playwriting and its Courtly Reception. The case of *La renegada de Valladolid*

Marcella Trambaioli

<https://orcid.org/0000-0002-9537-8182>

Università del Piemonte Orientale

ITALIA

marcella.trambaioli@uniupo.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 193-207]

Recibido: 12-01-2024 / Aceptado: 09-02-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.13>

Resumen. A la luz de varios indicios textuales, tales como acotaciones muy pormenorizadas, referencias a un lugar ameno, festejos y un teatro, junto con la muy posible intervención en el estreno de Juan Rana en el papel de Naranjo, la factura cortesana de la pieza mancomunada *La renegada de Valladolid*, compuesta por Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses, parece con evidencia pensada y estrenada para el regocijo de la corte, tal vez la noche de San Juan de 1637, bajo la égida de Isabel de Borbón.

Palabras claves. *La renegada de Valladolid*; Moreto; Belmonte; Martínez de Meneses; escritura en colaboración; recepción cortesana.

Abstract. In light of various textual clues, such as very detailed dramatic notes, references to a bucolic place, court celebration and a theater, together with the possible performance of Juan Rana playing the role of Naranjo, the textuality of *La renegada de Valladolid*, play written in common by Moreto, Belmonte and Martínez de Meneses, with evidence seems to have been composed and represented for the court entertainment, may be for the Midsummer Day of 1637 under the aegis of Isabel de Borbón.

Keywords. *La renegada de Valladolid*; Moreto; Belmonte; Martínez de Meneses; Plays written in collaboration; Courtly reception.

Según varios estudiosos han destacado, las comedias colaboradas eran, por lo general, el producto de un encargo cortesano. Al respecto, asienta Abraham Madroñal, «la comedia en colaboración supone un ambiente cortesano, más bien palaciego»¹. Calle González destaca que «el público en general, y el palaciego muy particularmente, apreciaron de manera especial estos "engendros dramáticos"», añadiendo que «la afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el "Cuarto de la Reina"»². También González Cañal afirma que «a pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española»³. Por más señas, las piezas de consuno representan una práctica lúdica de escritura que forma parte integrante de la actividad artística de las academias animadas por los mismos dramaturgos que trabajan al servicio de la corte española y de los círculos nobiliarios⁴.

No cabe duda de que todo esto vale de manera especial en el caso de autores de la talla de Calderón y Rojas Zorrilla. A propósito del primero, como ejemplo significativo, recordemos *El pastor Fido*, pieza compuesta por Solís, Coello y Calderón, cuyo estreno se anuncia en términos metateatrales en la danza que cierra *Amado y aborrecido* por boca de Venus y Diana⁵, y que vuelve a ser representada en Palacio en varias ocasiones⁶. Con respecto a Rojas, cabe mencionar, entre otras, *La más hidalga hermosura* que el toledano compuso junto con Zabaleta y Calderón, del cual era uno de los principales colaboradores, pieza que se llevó a las tablas en el cuarto de la Reina, en el Pardo, el 14 de enero de 1652⁷.

1. Madroñal Durán, 1996, p. 334.

2. Calle González, 2002, p. 266 y nota 16.

3. González Cañal, 2002, p. 551.

4. Ver Kennedy, 1931-1932, p. 106: «Such plays [...] have scenes which are an obvious reflection of the intellectual gymnastics that took place in the academies (such as *La academia castellana*) among devotees of the poetic art»; Calle González, 2002, p. 267: «la nómina de poetas que participan en las academias coincide con aquellos que escriben comedias en colaboración»; Alvití, 2006, pp. 167-170: «è lecito supporre che la produzione di testi teatrali scritti in collaborazione dovette nascere come esercizio ludico dell'attività letteraria, nell'ambito delle Accademie».

5. Calderón, *Amado y aborrecido*, p. 1722.

6. Trambaioli, 2011a, pp. 501-502: «Tenemos noticias de varias fiestas teatrales entre 1676 y 1691: en febrero de 1676 Manuel Vallejo la pone en escena en Palacio; Agustín Manuel de Castilla la representa repetidamente el 22 de mayo de 1687 en el Buen Retiro, el 11 y el 27 de agosto del mismo año en el Salón Dorado y el 11 de diciembre de 1691 en los apartamentos de la Reina».

7. Valey y Shergold, 1989, p. 129.

Por su parte, según Fernández-Guerra, Agustín Moreto pudo haber sido introducido en la corte por don Pedro Calderón⁸. Hasta su obra maestra, *El desdén, con el desdén*, tal como supone Rico, debió de estrenarse en un contexto señorial con posible participación activa de nobles como actores⁹. Lobato ha señalado numerosas piezas breves de Moreto puestas en escena para fiestas reales, entre otras, el baile entremesado *El Mellado*, la *Loa para los años del emperador de Alemania*, los entremeses *El alcalde de Alcorcón* y *Las fiestas de palacio*; además, no deja de apuntar que en los años ochenta «se repusieron muchas de sus obras, especialmente en palacio»¹⁰. A propósito de *Fingir y amar*, comedia de la madurez de dudosa autoría individual¹¹, Varey y Shergold documentan dos representaciones palaciegas, respectivamente en el Buen Retiro el 26 de febrero de 1661 por la compañía de Antonio de Escamilla y en el Salón Dorado el 8 de diciembre de 1687 por la compañía de Agustín Manuel de Castilla¹². Y podríamos continuar añadiendo datos.

Con respecto a la escritura de consuno, Moreto es sin duda uno de los dramaturgos auriseculares que más recurrieron a esta práctica dramática, tal como sintetiza Alvití en el párrafo siguiente:

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 judice* [...]; además colaboró en dos ocasiones por separado sea con Cáncer sea con Matos Fragoso. Y, desde luego, «uno de sus más fieles colaboradores» fue Antonio Martínez de Meneses; con él, junto con otros autores, Moreto compuso 5 textos dramáticos. Las colaboraciones con otros ingenios resultan del todo esporádicas: entre ellas, hay que destacar las que tuvo con otro dramaturgo de renombre, Luis de Belmonte Bermúdez, también aficionado a la escritura dramática colaborada, con quien, junto con otros autores, escribió tres piezas¹³.

Cierto es que son varias las noticias de representaciones cortesanas de sus piezas compuestas en colaboración¹⁴. Brindemos algunos ejemplos.

8. Fernández Guerra, en *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, p. XI: «El respeto y cariño con que nuestro poeta habla de Calderón en alguna parte, induce a conjeturar que fue este quien le introdujo en palacio. Ello es que, no tan solamente representó en los reales saraos, sino que compuso para el Buen Retiro sazonadas comedias; y si se conservaran sus poesías líricas, no faltarían relativas a los certámenes de aquel real sitio, como se hallan de Cáncer y de otros».

9. Rico, 1971, pp. 29-31; sobre este fenómeno de actores *amateurs* que no se limita a España, recuerda Lobato, 2007, p. 90: «no resulta excepcional encontrar personajes de la nobleza y aun de la misma familia real involucrados en las representaciones dramáticas que ocupaban buena parte del ocio de la corte».

10. Lobato, 2010, pp. 66-67.

11. Ver Trambaioli, «Prólogo», en Moreto, *Fingir y amar*, p. 1: «*Fingir y amar*, pese a que todos los testimonios la atribuyen a Moreto en el frontispicio, podría ser una obra de tres ingenios, según apunta un documento de la época recogido por Pérez Pastor».

12. Varey y Shergold, 1982, p. 119.

13. Alvití, 2018, p. 134.

14. El corpus de comedias mancomunadas que vieron la participación de Moreto de forma pionera ha sido reunido por Cassol, 2008, y sucesivamente ha sido perfeccionado por Lobato, 2010, p. 58 y Alvití, 2018. Dicho corpus comprende los siguientes títulos: *La renegada de Valladolid*, *La mejor luna africana*,

El bruto de Babilonia, escrita con Matos y Cáncer, no solo cuenta con una notable tradición textual, sino también con muchas representaciones tanto en Palacio como en los corrales. Entre las primeras destaca la puesta en escena a cargo de la compañía de Manuel de Mosquera en el Alcázar de Madrid el 27 de mayo de 1685, para celebrar el cumpleaños de la duquesa de Orleans, y la del Coliseo del Buen Retiro el 21 de mayo de 1687 por la compañía de Simón Aguado¹⁵.

Carrasco Urgoiti avanza la hipótesis de que *La mejor luna africana*, comedia de argumento morisco, fruto de la labor de hasta nueve ingenios, fue realizada para una representación cortesana¹⁶. En efecto, en el repertorio DICAT consta que la compañía de Manuel Mosquera en 1684 hizo unas representaciones particulares en el Alcázar madrileño, entre las cuales destaca la de dicha pieza colaborada.

Los modernos editores de *El mejor par de los doce*, comedia caballeresca que Moreto compuso junto con Matos Fragoso, refundiendo *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope, apuntan que «fue puesta en escena durante tres días consecutivos, del 22 al 24 de abril [de 1686], por la compañía de Manuel de Mosquera en el Coliseo del Buen Retiro»¹⁷.

Pasando revista a los títulos del corpus nos percatamos en seguida de que los argumentos dramatizados en sus piezas mancomunadas son mayoritariamente de abolengo religioso, y que tan solo algunos se adhieren a la categoría de las piezas palatinas e/o históricas, faltando por completo asuntos mitológicos y pastoriles, que son los que han armonizado especialmente con el gusto del auditorio cortesano desde la época de Juan del Encina. Es un hecho que no se puede limitar la diversión teatral del Palacio a algunos subgéneros dramáticos determinados, puesto que, a partir de Lope de Vega, incluso las piezas de ambiente urbano y las comedias de santos forman parte del repertorio apreciado por el público privilegiado de la nobleza coetánea y de la propia corte¹⁸. Cassol, para justificar la predominancia de

El príncipe perseguido, *La Virgen de la Aurora o Nuestra señora de la Aurora*, *Hacer remedio el dolor*, *Oponerse a las estrellas*, *La adúltera penitente o Santa Teodora*, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, *Nuestra señora del Pilar o la Virgen del Pilar*, *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, *La fuerza del natural*, *El hijo pródigo*, *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, *El rey don Enrique el enfermo*, *Vida y muerte de San Cayetano*, *El mejor par de los doce*. Cabe señalar que los recientes resultados estilométricos sugieren desechar la autoría moretiana de una jornada de *La fingida Arcadia* en pos de la de Rojas Zorrilla.

15. Álvarez Sellers, 2019, p. 2.

16. Carrasco Urgoiti, 1996, pp. 270-276.

17. Atencia Requena y De Capitani, en *El mejor par de los doce*, p. 3.

18. Ver Profeti, en Lope de Vega, *La selva sin amor*, p. 27: «di fronte alle prove documentali non si può sostenere un "disinteresse" della committenza negli ultimi anni della vita di Lope; le sue raffinate commedie di intreccio, come la *Hermosa fea*, si rappresentano a palazzo; egli continua a ricevere commissioni per "comedias de santos"; con respecto a las comedias de enredo doméstico la que escribe en otro lugar sugiere: «la comedia de ambientación urbana es un subgénero teatral especialmente compuesto para el público de las nobles damas coetáneas, las únicas que pueden realmente apreciar la casuística sentimental, el lenguaje artificioso, y los lances de la épica amorosa protagonizados por las damas y los caballeros del reparto. Todas las piezas exhiben indicios de una teatralidad cortesana, correspondiente a una puesta en escena particular, de cámara, por así decirlo, que convive con el espectáculo de los

argumentos hagiográficos, marianos e históricos en el repertorio que nos interesa aquí trae a colación «la posibilidad y la relativa facilidad de usar fuentes históricas y religiosas bien determinadas en que basarse para la intriga»¹⁹. De todas formas, no tenemos que olvidar que, tal como asienta Maria Grazia Profeti, del horizonte de expectativas del destinatario y del espacio representacional dependen en gran parte la conformación literaria y temática del texto teatral²⁰. Lo que implica que, a la hora de analizar cada comedia, hace falta fijar la atención no tanto en los asuntos en sí, sino en la factura teatral de los textos en que los mismos se dramatizan. Dicho de otra manera, hace falta comprobar en cada caso hasta qué punto el posible destino cortesano de las piezas mancomunadas de Moreto y otros ingenios influye en su conformación teatral en relación con los argumentos representados.

En las páginas que siguen me centraré en una de las piezas quizás más logradas de este repertorio, es decir, *La renegada de Valladolid*, para proponer una lectura coyuntural del texto en tanto que posible fiesta teatral con la participación de nobles como actores, basándome en elementos textuales y paratextuales como son las numerosas y detalladas acotaciones.

Por la presunta fecha de composición (1637) *La renegada de Valladolid* sería la primera comedia moretiana de consuno escrita con Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses²¹. Desde el punto de vista argumental, la trama se desarrolla en el marco histórico de la pérdida de Bujías en las costas africanas por parte de los españoles (1555), pero los acontecimientos referenciales quedan tan solo mencionados de pasada, por lo que no se entiende la razón que ha llevado a varios especialistas a clasificar la obra como «histórica»²², o «historial»²³. En realidad, resultaría más oportuno definirla como comedia de aventuras, de acuerdo con una sugerencia de Serralta²⁴, o aceptar que a nivel taxonómico su especificidad corresponde al hibridismo genérico que afecta a un gran número de obras del teatro aurisecular²⁵, reuniendo elementos de la comedia de intriga, de la de aventuras, de la de cautivos y, finalmente, de la pieza religiosa. En efecto, en la jornada de apertura se desarrollan los amores clandestinos de doña Beatriz y don Lope a orillas del Pisuerga²⁶. En la segunda, años después en Bujía, en la costa africana, los protagonistas con sus criados quedan presos por los moros, y se produce la conversión de la dama en el ambiente idealizado de la literatura morisca. En la última jornada Isabel y Melchor, hermanos, se reconocen como en una novela bizantina, ella se arrepiente y vuelve

corrales, contaminándolo. Y muchas de ellas sugieren la intervención directa de nobles como actores, sobre todo de damas ilustres» (Trambaioli, 2022b, s. p.).

19. Cassol, 2008, p. 168.

20. Profeti, 1992, p. 9: «le cose di cui si ragiona sono quelle che interessano ai destinatari, e nei modi che siano loro graditi».

21. Alviti, 2018, p. 128.

22. Alviti, 2018, p. 131.

23. Lobato, 2015, p. 337.

24. Serralta, 1988, p. 140.

25. Ver Oleza, 1994; Antonucci, 2013; Trambaioli, 2022a.

26. Tal como apunta la moderna editora en su estudio ecdótico, la primera jornada presenta dos versiones en el corpus textual conservado (pp. 10-26), y ella elige editarla de acuerdo con la *princeps* (p. 26).

al cristianismo. En el cierre, la dama planea la huida en un barco, aprovechando la oscuridad de la noche, actuando así como una dama tracistista. En todos los actos prevalece el tono festivo, salvo algunos paréntesis en que se afirma el lirismo del tema amoroso. La faceta religiosa, a todas luces, es lo de menos.

Por lo general, la obra dramatiza una exitosa leyenda de ambiente morisco que gira alrededor de la figura de Águeda de Acebedo, dama vallisoletana que se convierte al Islam por amor y después de muchos años se arrepiente y vuelve a la fe cristiana. Serralta ha reconstruido la gran popularidad de esta leyenda en los siglos XVI y XVII, además de identificar las tres fases del desarrollo teatral de dicha leyenda, a saber: la religiosa, que comprende *La cautiva de Valladolid* de Pedro Herrero (1598) y *La vida, conversión y muerte de Águeda de Acebedo, dama de Valladolid*, de Lorenzo de Avellaneda (1605); la profana, que corresponde a la anónima *La cautiva de Valladolid* y a la colaborada de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses; la burlesca, que incluye el baile final del *Entremés de las fiestas del aldea* de Francisco Bernardo de Quirós (1656)²⁷, la pieza de disparates homónima de Monteses, Solís y Silva (1655), la mojiganga del mismo título de Diego Granados y Mosquera (1668), y el entremés *La renegada de Vallecas* de Juan Vélez de Guevara (1672)²⁸.

De ciertos eslabones de esta cadena textual, conocemos algunas representaciones en espacios palaciegos. En primer lugar, de la comedia burlesca, que de por sí corresponde a una práctica teatral eminentemente cortesana²⁹, sabemos que «Representose a su Majestad en el salón del Buen Retiro, día de San Juan, año 1655», y también el 26 de febrero de 1686 por la compañía de Manuel Mosquera³⁰. Un *Aviso de Pellicer*, recogido por Sáez Raposo, evidencia que dicha pieza fue una fiesta de damas: «Setenta mujeres fueron las que la representaron, y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel del rey»³¹. Cabe apuntar con Profeti que dicha clase de espectáculo es una:

faceta especial del teatro cortesano todavía no estudiada de forma coherente: la representación palaciega hecha por damas de la corte en ocasiones festivas. Aunque ya se conozcan algunos de dichos espectáculos, me parece que el fenómeno en su conjunto ha pasado casi desapercibido; pero cuando se recogen los datos de forma sistemática nos damos cuenta de que se trata de una práctica reiterada, que se entrelaza con otra tendencia, o sea, la de los festejos palaciegos efectuados por compañías de actores profesionales³².

Como veremos más adelante, los datos relativos al estreno de la burlesca resultarán muy útiles a la hora de enmarcar la comedia colaborada en su probable contexto de representación cortesano.

27. Serralta, 1988.

28. Serralta, 1970.

29. Arellano, 2006, p. 175: «los espectadores de estas comedias eran precisamente el rey y sus cortesanos».

30. Casariego Castiñeira, en *La renegada de Valladolid*, p. 4.

31. Sáez Raposo, 2005, p. 47.

32. Profeti, 2000, p. 79.

Por lo demás, el entremés *La renegada de Vallecas* fue llevado a las tablas en Palacio en 1672³³. Cabe añadir que en DICAT se recoge también la noticia del pago por una puesta en escena a cargo de Manuel Vallejo del entremés *La renegada de Valladolid*, cuyo título difiere tanto del de la pieza breve de Bernardo de Quirós como del rótulo de la obra de Vélez de Guevara.

De la comedia de consuno, que es objeto de nuestro estudio, sabemos a ciencia cierta que se puso en escena por la compañía de Jerónimo García en el Alcázar de Madrid el 13 de febrero de 1681. Por supuesto, nada impide que incluso el estreno se produjera en un contexto palaciego. A falta de noticias correspondientes, cabe averiguar si en el texto y en las acotaciones se pueden aislar fragmentos de decorado verbal y/o referencias al espacio teatral y a la ocasión de la primera representación. Ya Serralta, con respecto a esto, había supuesto que la comedia se pudo poner en escena para la fiesta de San Juan, tal como aconteció, según queda dicho, en 1655 en el caso de la burlesca³⁴. Son dos los fragmentos, ambos en el acto de apertura y en boca del gracioso, que lo sugieren. Uno de ellos se incrusta en una secuencia dramática donde la figura del donaire comenta los amores de Isabel y del capitán don Lope:

NARANJO [...] yo escuché entero su amor
y estriba solo en partir,
y más esta noche, que es
noche de San Juan bendito³⁵.

Con razón la moderna editora, Casariego Castiñeira, anota que «al ser San Juan, habrá mucha concurrencia de gente y griterío [...] por lo que no habrá problemas para que Isabel se vaya de casa y los amantes encuentren el modo de huir juntos sin llamar la atención»³⁶. Por lo que la plausible ocasión festiva de la representación ofrece a la intriga una ambientación muy funcional, creando un juego de espejos entre situación dramática y contexto referencial, típico de la fiesta teatral de Palacio.

En la misma secuencia dramática, el gracioso parece describir unos juegos cortesanos que bien pudieron ser el reflejo de lo que acontecía en el lugar de recreo que fue teatro del estreno:

Allí, entre coros distintos,
la granuja del lugar
sale esta noche a formar
bodegas y laberintos³⁷.

33. Serralta, 1988, p. 137, recoge la noticia de la edición de la pieza por Varey y Shergold, en Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*.

34. Serralta, 1970, p. 50.

35. *La renegada de Valladolid*, p. 62, vv. 649-652.

36. En *La renegada de Valladolid*, p. 62, nota a los vv. 653-654.

37. *La renegada de Valladolid*, p. 62, vv. 667-670.

Más adelante, en una secuencia burlesca, Naranjo justifica su maliciosa respuesta a uno de los cantores, remachando: «porque es noche de San Juan»³⁸.

Tal vez se pueda leer asimismo como una alusión metateatral la que se halla en boca de Ceilán en la II jornada, cuando anuncia a Isabel: «El festejo prevenido / a divertir tu pesar»³⁹.

Desde el punto de vista coyuntural, si la comedia se representó en un lugar de recreo cortesano debería haber referencias a unos jardines, donde se solían montar tablados efímeros para las fiestas teatrales. Recordemos con Ferrer:

En palacio o en los jardines o huertas de Madrid, Valladolid, Lerma, Ventosilla... los comediantes hicieron para los cortesanos representaciones como las que hacían en los corrales. Ello es evidente hasta el punto en que el duque de Lerma captó al vuelo la conveniencia de construir en las Casas del Tesoro un teatro que emulase al de los corrales⁴⁰.

En efecto, se pueden aislar un par de fragmentos en que destaca un lugar ameno como espacio dramático y posible reflejo del ámbito representacional. Al principio del II acto, doña Isabel, en un monólogo, hace hincapié en una residencia campestre: «pues, saliendo a esta quinta de Bujía / ayer a divertir la pena mía»⁴¹. En el último acto, Ceilán dice a Isabel: «y tú de aquestos jardines / pisa los cuadros floridos»⁴².

Por otra parte, en las numerosas acotaciones encontramos varias referencias a elementos concretos de un teatro. Por cierto, abundan especialmente las que aluden a un tablado, tal como podemos comprobar en los ejemplos siguientes: «Sale Melchor de Acevedo por medio del tablado, como arrojado del mar» (p. 100, v. 1479 acot.); «Vanse todos llevando a Melchor a rempujones, y queda sola doña Isabel, paseándose por el tablado» (p. 136, v. 2472 acot.); «Abre ella misma un escotillón del tablado» (p. 137, v. 2518 acot.).

En una ocasión se alude de forma explícita a un balcón, que bien podría remitir a una fachada de un palacio enfrente del cual se pudo montar el teatro efímero: «Sale doña Isabel al balcón» (v. 440 acot.).

Más aún, en la indicación escénica de una secuencia dramática casi al final de la pieza destaca la mención de un patio que no parece ser el de los corrales, en el cual se deja ver, mediante una tramoya, una embarcación: «Tocan clarines y cajas. Hasta la mitad del patio, la galera, donde irán Isabel, Melchor, don Lope, Naranjo y Beatriz» (p. 156, v. 2979 acot.).

38. En *La renegada de Valladolid*, p. 70, v. 824.

39. En *La renegada de Valladolid*, p. 113, vv. 1855-1856.

40. Ferrer Valls, 1991, pp. 126-127. Lobato (2007, p. 97), sacando las noticias de la *Relación* que se hizo de la puesta en escena cortesana de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, destaca: «Se hizo un tablado de 42 m. de profundidad por 22 de anchura, situado en el sitio llano que había entre la bajada del castillo y palacio, y el primer brazo del río Arlanza que fertilizaba el parque».

41. *La renegada de Valladolid*, p. 82, vv. 1047-1048.

42. *La renegada de Valladolid*, p. 136, vv. 2467-2468.

Según anunciamos, otro elemento fundamental que aboga por el destino palaciego del estreno corresponde a las abundantes acotaciones que el texto presenta a lo largo de las tres jornadas, cuyas indicaciones, a veces muy pormenorizadas, en relación con los atuendos, los gestos y las acciones de los personajes, no serían necesarias para unos actores profesionales. Recuerdo con Oleza que, en la práctica teatral cortesana, entre otras cosas, «el escaso movimiento se acota casi exhaustivamente»⁴³. La última indicación citada pertenece, a todas luces, a esta clase de acotaciones, pero podríamos espigar muchas más. Veamos otros ejemplos significativos:

Saca Beatriz recado de escribir, y siéntase Isabel (p. 38, v. 93 acot.).
Vanse. Dentro ruido de sonajas y guitarras, y salen dos hombres y dos mujeres con mantellinas (p. 68, v. 798 acot.).
Vanse adonde está Naranjo y danle la guitarra, y canta (p. 72, v. 846 acot.).
Al tiempo que se quiere entrar Isabel, sale por la misma parte Melchor y cógela del brazo (p. 79, v. 987 acot.).
Tocan a rebato, y sale doña Isabel con capotillo y sombrero de camino (p. 81, v. 1018 acot.).
Tocan a rebato, y retírese doña Isabel, y sale Naranjo asustado (p. 82, v. 1064 acot.).
Escóndense donde los vea la gente, y sale Zulema, moro (p. 90, v. 1232 acot.).
Al salir doña Isabel, topa con Ceilán al paño y abrázase con él (p. 93, v. 1289 acot.).
Vase. Salen el Capitán y el Sargento, de cautivos, y Beatriz, y cae por en medio del tablado doña Isabel, abrazada con una cruz quebrada (p. 108, v. 1698 acot.).
Salen Ceilán y algunos moros, y ve a don Lope que, porfiando, tiene de la mano a doña Isabel (p. 111, v. 1797 acot.).
Tocan trompetas y atabales y, por una parte, don Lope y los que pudieren de esclavos con almohadas que pondrán sobre el trono, algo levantado, y, por la otra, moros de acompañamiento y doña Isabel en traje de mora (p. 125, v. 2156 acot.).

Gran parte de dichas indicaciones escénicas remite a la actuación de doña Isabel, es decir, de la protagonista femenina, pero, además, es preciso notar que una acotación específica del acto intermedio ofrece una indicación coyuntural que me brinda una pista capaz de enmarcar con alguna aproximación las circunstancias del estreno cortesano de *La renegada de Valladolid*: «*Salen cantando y bailando todas las damas de moras, y Naranjo delante, también de moro*» (p. 116, II, v. 1938 acot.). Como se puede apreciar, en dicho paratexto se alude expresamente al juego escénico de «damas», que, de hecho, no son figurantes del reparto. Según se ha anticipado, no se puede excluir que, al igual que aconteció en el caso de la comedia burlesca homónima, también la pieza mancomunada fue una fiesta de damas con la participación de Juan Rana, en este caso como gracioso. A tal propósito, no olvidemos que en los círculos cerrados de la España aurisecular se producen colaboraciones sorprendentes entre actores profesionales y damas. El caso más conocido es el de *La dama boba* de Lope de Vega. Al respecto, Amezcua, en su estudio del *Epistolario* lopesco, basándose en las *Relaciones* de Cabrera de Córdoba, apunta que esta comedia urbana del Fénix se puso en escena a mediados de septiembre en Ventosilla por las damas de Palacio con la participación de Jerónima de

43. Oleza, 1986, p. 320.

Burgos⁴⁴. También se da el caso de representaciones hechas por actores *amateurs* que son más bien criados de Palacio, como es el caso de *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, comedia puesta en escena el 10 de octubre de 1617 por criados de la casa del conde de Saldaña⁴⁵.

Casariego Castiñeira, en su reciente edición, recoge una posible alusión a la comedia en la Academia burlesca del Buen Retiro (1637) y en la nota a los vv. 1102-1108, explica: «Según Kennedy (1937, p. 131), en estos versos se encuentra una alusión a lo sucedido entre el conde de Salazar y el conde don Jerónimo del Pozo el 11 de febrero de 1637. De acuerdo con esta estudiosa, aquí se ven ecos de la disputa en torno al título con el que [el] conde de Salazar se negó a tratar de "señoría" a don Jerónimo, a quien le debía la cortesía por ser forastero, y este le respondió tratándolo de "merced"»⁴⁶. Adviértase que esta clase de alusión metateatral tiene sentido si la pieza se representó en un ambiente donde estuvieran presentes estos mismos nobles. Sin embargo, Casariego Castiñeira no se fija en que, de ser así, no tendría sentido insertar en el texto dramático una alusión a un hecho tan puntual del cual, con el tiempo, en la corte se hubiera perdido memoria. La referencia sería, pues, un fuerte indicio de que la comedia se pudo componer en ese mismo año, tal como supuso Kennedy en su momento⁴⁷. Y, al ser una pieza palaciega, es muy posible que la representación se hiciera el día de San Juan ante los reyes, es decir, Felipe IV e Isabel de Borbón, la cual, al igual que su esposo, no solo era adicta al teatro, sino que se ocupó personalmente de la dirección de unas fiestas reales, como *La gloria de Niquea*⁴⁸, representada por las damas de la corte. No se nos escape que en esta pieza del conde de Villamediana «las damas representan papeles masculinos: gigantes, pastores, Lurcano, Amadís, etc.», según apunta Profeti, así como en *Querer por solo querer* de Antonio de Mendoza, representada en 1622 en el Alcázar de Madrid, «seis damas bailaron vestidas de hombre»⁴⁹. No cabe duda de que en la fiesta teatral cortesana predomina el espíritu carnavalesco con las inversiones correspondientes del mundo al revés. En este mismo sentido, cabría trazar una línea de relación entre comedia burlesca y comedia mancomunada.

Pues bien, a la luz de lo que acabamos de destacar, es preciso detenernos ahora en la figura de Naranjo, el gracioso, criado de Melchor de Acebedo, quien desempeña un papel muy relevante a lo largo de toda la comedia. Apuntemos que en más de un fragmento se hace hincapié en su aspecto supuestamente afeminado, y si bien es verdad que se documentan ejemplos en que damas muy dotadas para el

44. González de Amezúa, 1989, II, pp. 314-315: «¿Fue quizá la misma obra ensayada por las damas palatinas para representarse en Ventosilla, aunque en ella trabajase también, mezclada con aquellas, la hermosa cómica, haciendo el papel de Nise, segunda dama?».

45. Ferrer Valls, 1991, pp. 179-180.

46. En *La renegada de Valladolid*, p. 84.

47. Kennedy, 1937, p. 130, nota 19.

48. Profeti, 2000, p. 82.

49. Profeti, 2000, p. 82.

juego escénico actuaron como figuras del donaire⁵⁰, sería plausible hipotetizar que el personaje en cuestión fuera interpretado por el mismísimo Juan Rana, quien, como es sabido, acusado de prácticas sodomíticas, no pudo escaparse de la caracterización afeminada de muchos papeles carnavalescos que los dramaturgos escribieron para él⁵¹.

En la jornada de apertura, cuando Naranjo comunica su intención de dejar el vestido de estudiante para entrar en el ejército, el Sargento exclama: «¡Muy rubio es para soldado!»⁵².

Algo más tarde, el criado da muestras de su donaire, reivindicando: «¡Y aun dos pares / merezco, que soy muy hombre!». Tras lo cual, el gracioso y el Sargento intercambian unas réplicas maliciosas alrededor de su nombre de pila:

NARANJO	Naranjo, aunque estoy agora sin hoja.
SARGENTO	¡Mas no sin flor! ⁵³

La moderna editora, en la anotación correspondiente, remite a un juego de palabras basado en la alusión al dinero y al juego de naipes. Con todo, en el lenguaje barroco repleto de dilogías y ambigüedades bien podría destacarse asimismo una referencia festiva al hecho de que Naranjo no ha perdido aún la virginidad.

Y si a continuación el Sargento sigue burlándose de la risible beligerancia del gracioso: «¡Seo matamoros, entremos!», Naranjo vuelve a lucir su presunta hombría: «Sargento, no nos burlemos, / que soy hombre mal sufrido»⁵⁴.

En una secuencia dramática posterior, cuando Isabel le pregunta cómo podrá reconocerlo, Naranjo contesta: «Cantando yo, que he de ser / un barbado ruiseñor»⁵⁵. En efecto, el gracioso protagoniza algunas ejecuciones musicales, y la referencia al pájaro melodioso, que en el mito grecorromano corresponde a Filomela, podría de nuevo remitir a los ademanes afeminados del personaje.

Aún en la jornada primera, en una secuencia musical, la voz de un cantante sin nombre pregunta socarrona al gracioso: «¿Pues qué has de cantar, chicharra?»⁵⁶. Si bien *Autoridades* se limita a registrar que el apodo se aplica a la persona que es

50. Lobato (2007, p. 99) destaca el caso de doña Catalina de Villaquirán quien, en la fiesta teatral representada en Viena el 18 de enero de 1673 en la que se puso en escena la comedia de Moreto *Primero es la honra*, hizo el papel de gracioso.

51. Ver Sáez Raposo, 2005, p. 33: «Contra todo pronóstico, al incidente sufrido por Pérez no se le intentó dar carpetazo de la manera más rápida posible, sino que enseguida se transfirió al universo escénico de Juan Rana y, sin ningún tipo de temor a que estas referencias resucitaran o avivaran las posibles sospechas que sobre su verdadera sexualidad existirían, se convirtieron en uno de los temas más explotados por los autores que le escribieron piezas».

52. *La renegada de Valladolid*, p. 50, v. 393.

53. *La renegada de Valladolid*, p. 52, vv. 417-418, 421-422.

54. *La renegada de Valladolid*, p. 53, vv. 434-436.

55. *La renegada de Valladolid*, p. 63, vv. 673-675.

56. *La renegada de Valladolid*, p. 71, v. 839.

«continuo y desapacible hablador», es verdad que en el contexto cómico-burlesco la verborrea se suele achacar a personajes femeninos o, de tratarse como en este caso de la máscara de Juan Rana, afeminados.

Finalmente, en el acto intermedio, en una situación de lucha entre moros y cristianos, Naranjo se niega a defender a Beatriz, diciendo: «Pues no puedo, / porque soy hermoflodito»⁵⁷. No se puede excluir que el gracioso haga aquí una burlesca alusión metateatral a su ambigua naturaleza sexual.

Tras todo lo dicho, la hipótesis de que *La renegada de Valladolid* se estrenara como fiesta representada por damas de la corte con la participación de Juan Rana en el papel de gracioso parece muy plausible, aunque, a falta de cualquier documentación, queda en el ámbito de las suposiciones basadas en los indicios textuales, y sufragadas por el paralelismo con el estreno de la comedia burlesca homónima. Según queda dicho, algunas damas pudieron participar en la representación, tal como indica la acotación específica aislada anteriormente, y casi todas las indicaciones escénicas, por los detalles subrayados, parecen remitir a la actuación de actores no profesionales. En tanto que síntoma ulterior de la participación activa de nobles en la puesta en escena, hace falta destacar el siguiente gesto acotado en la secuencia de la primera jornada en que el gracioso va a hablar con el Sargento, pero también con el Capitán: «Llega Naranjo haciendo reverencias»⁵⁸. Ahora bien, *Autoridades* explica técnicamente en qué consiste dicha actuación: «Inclinación del cuerpo, o parte de él, que se hace a un sujeto en señal de respeto». Cabría preguntarse si semejante gestualidad, que tal vez no hallaríamos en una comedia de corral, pudiera hallarse relacionada con el elevado estatus social del actor, o mejor dicho actriz/dama, que encarnaba al personaje de don Lope. Sea como fuere, la factura cortesana del texto de *La renegada de Valladolid* me parece que pone en evidencia que debió ser pensada y estrenada para el regocijo de la corte, tal vez la noche de San Juan de 1637, bajo la égida de Isabel de Borbón.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Sellers, María Rosa, «Prólogo», en Juan de Matos Frago, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, *El bruto de Babilonia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019 (Colección digital Proteo, 10), pp. 1-42.

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

Alviti, Roberta, «Moreto colaborador», en *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el teatro barroco*, coord. María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2018, pp. 112-140.

57. *La renegada de Valladolid*, p. 90, vv. 1219-1220.

58. *La renegada de Valladolid*, p. 50, v. 384 acot.

- Antonucci, Fausta, «Hibridación genérica en el teatro de Lope. Reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 141-158.
- Arellano, Ignacio, «Los héroes caballerescos en los espejos del callejón del Gato de la comedia burlesca», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 149-177.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Amado y aborrecido*, en *Obras completas. II. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1681-1722.
- Calle González, Sonsoles, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 263-276.
- Cassol, Alessandro, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 165-184.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- González de Amezúa, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1989 [1953], 4 vols.
- González Cañal, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 541-554.
- Kennedy, Ruth L., *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Mass.), Departments of Modern Languages of Smith College, 1931-1932.
- Kennedy, Ruth L., «La renegada de Valladolid», *The Romanic Review*, 27. 2, 1937, pp. 122-134.
- Lobato, María Luisa, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de Palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 89-114.
- Lobato, María Luisa, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.
- Lobato, María Luisa, «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, 92.8-10, 2015, pp. 333-346.

- Madroñal Durán, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 329-346.
- Moreto, Agustín, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. Luis Fernández Guerra, Madrid, Atlas, 1865, reed. 1950 (BAE, 39).
- Moreto, Agustín, *El mejor par de los doce*, ed. Fructuoso Atencia Requena y Stefano De Capitani, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021 (Colección digital Proteo, 19).
- Moreto, Agustín, *Fingir y amar*, ed. Marcella Trambaioli, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020 (Colección digital Proteo, 13).
- Moreto, Agustín, *La renegada de Valladolid*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021 (Colección digital Proteo, 18).
- Oleza, Joan, «Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. José Luis Canet, London, Tamesis Books, 1986, pp. 309-324.
- Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, coord. Ignacio Arellano Ayuso y Víctor García Ruiz, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- Profeti, Maria Grazia, «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», en *La vil quimera de este monstruo cómico, Verona / Kassel, Università di Verona / Edition Reichenberger*, 1992, pp. 3-20.
- Profeti, Maria Grazia, «Fiestas de damas», *Salina*, 14, 2000, pp. 79-90.
- Rico, Francisco, *Los carnavales de Barcelona y la fecha de «El desdén, con el desdén»*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona (Delegación de Servicios de Cultura), 1971.
- Sáez Raposo, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Serralta, Frédéric, *La renegada de Valladolid: trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université de Toulouse / Institut d'Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes, 1970.
- Serralta, Frédéric, «Otra adaptación teatral de *La renegada de Valladolid*», *Criticón*, 44, 1988, pp. 135-140.
- Trambaioli, Marcella, «La escritura en colaboración en *El pastor Fido* de Solís, Coello y Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Beata Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011a, pp. 493-521.

- Trambaioli, Marcella, «La hibridación genérica en el teatro de Lope de Vega», presentación del monográfico del *Anuario Lope de Vega*, 28, 2022a, pp. 1-6.
- Trambaioli, Marcella, «Algunas calas en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega y su relación con el público femenino», en *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e-XVIII^e siècles)*, 42, 2022b, s. p. <http://journals.openedition.org/episteme/15746>.
- Tres ingenios, *La fingida Arcadia*, ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Agustín Moreto, Parte II*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2018, vol. VII, pp. 387-545.
- Varey, John E., y Norman D. Shergold, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- Varey, John E., y Norman D. Shergold, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.
- Vega, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 1999.
- Vélez de Guevara, Juan, *Los celos hacen estrellas*, ed. John E. Varey y Norman D. Shergold, London, Tamesis Books, 1970.