

LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS ANTES DE LA COMEDIA NUEVA:
EL EJEMPLO DE *LOS VICIOS DE CÓMODO*

DEBORA VACCARI (Sapienza Università di Roma)

CITA RECOMENDADA: Debora Vaccari, «Las prácticas escénicas antes de la comedia nueva: el ejemplo de *Los vicios de Cómodo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 216-246
DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.369>>

Fecha de recepción: 13 de agosto de 2019 / Fecha de aceptación: 8 de octubre de 2019

RESUMEN

En el artículo se propone una primera aproximación a *La Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, una pieza anónima en cuatro jornadas que nos transmite el código II-463 de la Real Biblioteca (ff. 111r-126v), especialmente a través del análisis de los mecanismos de construcción del espacio dramático. Como indica el largo título, la obra se centra en la figura del emperador Cómodo (161-192 d.C.) y presenta una serie de características que la acercan a la tragedia de la generación de los ochenta, aunque con unos cambios significativos que preanuncian ya el tránsito a la fórmula de la comedia nueva.

PALABRAS CLAVE: colección teatral del conde de Gondomar; *Los vicios de Cómodo*; estructura dramática; estructura espacial; Siglo de Oro.

ABSTRACT

The article proposes a first approach to *La Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, an anonymous piece in four acts, which the codex II-463 of the Real Biblioteca (ff. 111r-126v) transmits us, especially through the analysis of the mechanisms of dramatic space construction. As the long title indicates, the drama focuses on the figure of Emperor Commodus (161-192 AD) and presents some characteristics that bring it closer to the Tragedy of the *generación de los 80*, although with significant changes that already foretell the transit to the *comedia nueva* formula.

KEYWORDS: The Count of Gondomar's Theatrical Collection; *Los vicios de Cómodo*; dramatic structure; spatial structure; *Siglo de Oro*.

Y ansí, si no viviere de la suerte
que los que han sido buenos han vivido,
digo que seré digno de la muerte
que los fieros tiranos han tenido.

(*Los vicios de Cómodo*, vv. 369-372)¹

La *Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*² es la segunda pieza contenida en el código II-463 de la Real Biblioteca (ff. 111r-126v). Como indica el largo título, la obra, en cuatro jornadas, se centra en la figura de Lucio Aurelio Cómodo (161-192 d.C.), el último de la dinastía Antonina, hijo de Marco Aurelio y emperador junto con su padre desde 176 y en solitario desde 180. La comedia arranca precisamente en este año, ya que se abre con la triunfal acogida preparada por la ciudad de Roma a su nuevo emperador para cerrarse, dos mil versos después, con su brutal asesinato en 192 y la *damnatio memoriae* decretada por el Senado.³

La historia de la depravación de Cómodo tuvo muchísima difusión inmediatamente después de su muerte: escriben de él, por ejemplo, Dion Casio en su *Historia romana* (libros LXXII y LXXIII), Herodiano en su *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio* (libro I), pero sobre todo Elio Lampridio en su *Vita Commodi*, incluida en la *Historia Augusta*.⁴ Asimismo, en la España de la Edad Media fue muy popular la figura del disoluto emperador, que aparece así descrito en la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio: «E sabet que este emperador Comodo fue omne de muy malas costumbres, et no ouo en si ningun bien de los que ouo en su padre» (*Estoria de España*, p. 155).⁵ Más adelante, ya en la primera mitad del siglo XVI,

1. Al citar los versos de la comedia, modernizo, sin indicarlo, la ortografía, regularizo el uso de mayúsculas, puntúo y corrijo las erratas evidentes.

2. De ahora en adelante, por comodidad, citaré la comedia por el título abreviado de *Los vicios de Cómodo*.

3. Véase la *Historia Augusta*, pp. 193-195. Para una aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI véase Colombo [2016].

4. Sobre estas fuentes véase Espinosa Ruiz [1984].

5. «Fue omne que se daua mucho a mugieres, tanto que era además; et en las otras sus costumbres auie esto que se metie por esgremidor et por chanpion et salie en ell anphitheatro a las bestias fieras et a los toros a lidiar con ellos et a matarlos cuemo otro montero qualquiere, que son fechos

Antonio de Guevara trata de él en *Una década de Césares, es a saber: Las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio* (1539), basada también en la mencionada *Historia Augusta*.

Como resume Josefa Badía Herrera [2014:435], de las comedias de la colección teatral del Conde de Gondomar, «*Los vicios de Cómodo* es la obra que está más directamente relacionada con lo que se conoce como la generación de los trágicos de los ochenta, pues entronca con el modelo de tragedia de carácter moralizador, ligado a la tradición senequiana, propio de la tragedia de fines del XVI». ⁶ De hecho, el «patrón trágico» de los dramaturgos filipinos —clara expresión de la práctica escénica erudita— ⁷ presenta una serie de elementos constitutivos cuya lista, que reproduzco a continuación, ofrece Florence d'Artois [2012:99]:

- Un tipo de *inventio*: la Historia.
- Un tipo de personajes: personajes superiores (reyes, príncipes, duques) y algunas figuras prototípicas como la del tirano o determinadas figuras bíblicas (Judith, Absalón, Urías...).
- Motivos recurrentes en torno a las cuales se constituyen escenas de género: sueños, agüeros, presentimientos, visiones, sombras, caídas...
- Elocutio *sublimis* y todos los procedimientos de la retórica del *movere*.
- Léxico: cultismos y monotonía léxica en torno a las isotopías de la sangre, del horror, del dolor y de la muerte...
- Métrica: la de la poesía culta italianizante, principalmente octava real y tercetos.

que no conuienen a emperador ni a rey ni a otro princep. ni a ningun omne bueno [...] porque era omne malo et de malas costumbres no lo touo la yente por bien, nin quisieron que fuesse adelant el su fecho. [...] la maldat deste Emperador Lucio Cómodo tornosse sobre los cibdadanos de Roma et mato de los senadores todos aquellos que ueye que eran entendudos et sabidores de todo bien, et que se echauan a nobleza et a mas ualer; et allegaua assi los malos et de malas costumbres et aquellos eran sus amigos et sus priuados» (p. 156). Más ejemplos en Badía Herrera [2007:97].

6. Sobre la «generación de los ochenta», véase el pionero Arata [1992], que la define acertadamente «generación perdida», o Giuliani (Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, pp. xviii-xx). Sobre el papel de Felipe II para con los orígenes del teatro barroco, véase Sanz Ayán [1999].

7. «Una práctica escénica erudita, originada en los círculos humanistas, muy relacionada en su origen con la lectura y con el mundo del teatro escolar y universitario, que cobró fuerza en la segunda mitad del siglo XVI, y que —especialmente con la conocida como generación de los trágicos— intentó ganar la batalla por la hegemonía desde una concepción ilustrada y classicista, pero con una voluntad clara de acercamiento a un público más amplio, ese mismo público que empezaba a llenar los primeros teatros comerciales» (Ferrer Valls 2003:241). Véase, entre las numerosas y todas fundamentales aportaciones de Joan Oleza, los trabajos de 1984 y de 2013.

- Efectos escénicos: cabeza cortada, cortina.
- Marcas paratextuales: etiquetas genéricas en el título, con menor frecuencia en la fórmula de cierre.

Estos elementos —muchos ya presentes en el teatro de Séneca (Blüher 1983, 1986), y a los que añadiría la ausencia de la figura del donaire—⁸ pueden no aparecer todos en la misma obra, dada la flexibilidad del modelo dramático adoptado por estos autores. *Los vicios de Cómodo*, tal y como afirma Badía Herrera, parece responder a este «patrón trágico»: tenemos la materia histórica con sus personajes altos —entre los que destaca, evidentemente, el tirano—, los presagios,⁹ la estética del horror y, finalmente, una «etiqueta genérica» en el cierre, como veremos más adelante. Entre todos estos «ingredientes», hay que considerar que «le thème de la tyrannie et la figure du tyran sont parmi les éléments les plus fréquemment mobilisés pour construire une scène tragique» (d'Artois 2017:110): tanto es así que a partir de este tema se construye la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva y todavía Lope de Vega propone el personaje en algunos dramas serios (*El tirano castigado*, *El príncipe despeñado* o *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*). En este sentido, el teatro no hace otra cosa sino recoger una de las controversias filosófico-políticas más debatidas entre los siglos XVI y XVII en España, la de la legitimidad del tiranicidio.¹⁰

Ahora bien: si es verdad que *Los vicios de Cómodo* se ajusta, por lo menos parcialmente, a los cánones de la generación trágica de los ochenta, «la resolución final del drama pone de manifiesto un distanciamiento respecto a la misma» (Badía He-

8. Recordemos, sin embargo, que Lope, en la dedicatoria a Pérez de Montalbán de *La francesilla*, publicada en la *Parte XIII* (Madrid, 1620), considera esta comedia —fechada en 1596— «la primera en que se introdujo la figura del donaire» (Lope de Vega, *La francesilla*, p. 665b).

9. El más importante es la aparición de un águila en el tejado de la casa de Pertinaz, como comenta el propio Cómodo: «Sospechas son que me han muerto, / que este es pronóstico cierto / que ha de ser emperador» (vv. 1038-1040).

10. El primer reconocimiento del derecho de resistencia se encuentra en san Agustín y san Isidoro de Sevilla; durante la Edad Media fue avalado por santo Tomás de Aquino y la Escolástica. En España, ya en época moderna, se señala la Escuela jurídica española, también a favor del tiranicidio: véase, por ejemplo, el *De rege et regis institutione* (1599) del jesuita padre Mariana, donde se incluye un capítulo, el sexto, titulado: *¿Es lícito matar al tirano?*, y donde se argumenta: «Tanto los filósofos como los teólogos están de acuerdo en que si un príncipe se apoderó de la república a fuerza de armas, sin razón, sin derecho alguno, sin el consentimiento del pueblo, puede ser despojado por cualquiera del gobierno y de la vida» [1981:79]. En términos parecidos se expresa también el padre Francisco Suárez en su *Defensio fidei contra catholicae anglicanae sectae errores* (1613). Véase, por ejemplo, Gómez-Moriana [1968], Usunáriz [2008].

rrera 2007:95). De hecho, el tiranicidio, ampliamente justificado en la segunda, tercera y cuarta jornada, no es el acto final de la pieza.

Cómodo, víctima de una conspiración urdida por Marcia y Lelio, es envenenado por ella y muere apuñalado con una daga (el subrayado es mío):

Aquí sale Lelio y Píndaro y Publio y todos los demás que hubiere

LELIO Fiero enemigo de tu patria misma
el Senado te envía esta daga
en pago de tus obras e insolencias.
OTAVIA ¡Refrena el ímpeto, furioso Lelio!
MARCIA ¡Muera el ingrato a Dios y a su República!
TODOS ¡Muera, muera, muera, muera!
CÓMODO Que al fin vencistes, ¡pérfidos traidores!
¡Mueran también los falsos consejeros!

Vase Virginio y Cleandro y Marcia

LELIO Abrid los ojos de razón, señora,
veréis si es dino de esta muerte infame.
PÍNDARO Lleven el cuerpo y como está se ponga
en el patio primero de palacio
para que lo vea el pueblo así como entre;
y tenga dos antorchas a los lados
porque la oscura noche no se aparte
a impedir su vista del Senado. *Vase Otavia (vv. 1979-1995)*

Como en la mejor tragedia senequiana, asistimos a una muerte «en directo» y a la exposición del cadáver: después de arremeter contra «los falsos consejeros», Cómodo expira, ya que la acotación implícita del v. 1990 («Lleven el cuerpo») nos informa de que lo que ha quedado en el tablado, a la vista del público del corral —aunque probablemente en el espacio reservado a la escena interior—,¹¹ es el cuerpo sin vida del tirano. Además, nos advierte de que se está acercando la oscuridad nocturna y que de noche se desarrollará la acción en el resto de la comedia.

11. Ruano de la Haza y Allen [1994:382-387]. Ya John Varey apuntaba al empleo de la escena interior para revelar o descubrir los resultados de la violencia [1987:238].

Porque la obra no se acaba con el tiranicidio, sino que sigue durante otros 200 versos: en ellos se restablece el orden gravemente alterado por la depravación del joven tirano. Así, Marcia decide casarse con Cleandro, Otavia vuelve a casa de sus padres y, sobre todo, el anciano senador Pertinaz es elegido emperador. Toca a Lelio pronunciar la fórmula de cierre, en la que se condensa el significado último de la comedia entera:

Y diga Roma contino
que sois del cargo tan dino
que merecéis palma y lauro,
pues seréis del mal restauro
que hizo Cómodo indino.
Y acaba aquí con solaz
aquesta insigne comedia,
digo comedia tragedia,
del triunfo de Pertinaz. (vv. 2186-2194)

En estos versos Lelio reconoce en el final feliz de *Los vicios de Cómodo* (el «solaz» citado en el v. 2191) una característica que acerca la pieza al universo de la comedia y la aleja del universo de la tragedia (donde el final es luctuoso y predominan catarsis, piedad y temor). Por ello, el personaje aparece titubear a la hora de pronunciarse sobre la adscripción genérica de la obra, ya que en ella asistimos tanto a una muerte «vista por el público»¹² como a un final tranquilizador y positivo.

Estamos, en efecto, en un momento de reconfiguración de los géneros clásicos, como argumentan Badía Herrera por un lado y Florence d'Artois por otro. Esta última habla de una progresiva desaparición de la tragedia *stricto sensu* después de 1587 y del nacimiento de lo que se llamará *comedia nueva* (d'Artois 2017:95-127),¹³ lo que, inevitablemente, conlleva la transformación del teatro trágico «del horror» y, por ende, del motivo del príncipe tirano. ¿La causa de estos cambios? El surgir, en los últimos veinte años del siglo XVI, del teatro comercial y la consecuente remodelación genérica encaminada a satisfacer los gustos de un nuevo público, el de los

12. Bolaños Donoso [2008:21].

13. Como ha demostrado Amelia García Valdecasas [1993], en su etapa inicial Guillén de Castro se dedica a explotar precisamente este modelo de «tragedia de final feliz», la tragedia mixta o *de lieto fine* de giraldiana memoria. Véase también, por ejemplo, Oleza [1997].

corrales de comedias.¹⁴ De hecho, queda probado que las comedias transmitidas por la colección del Conde de Gondomar son copias sacadas de manuscritos de autores de comedias (Arata 1989:15), por lo que son una muestra fehaciente de lo que efectivamente se representaba en los corrales por aquel entonces. Como veremos también más adelante, existe otra prueba material de que esto fuera así: la existencia de papeles de actor de algunas de las comedias de Palacio, entre los que contamos con uno sacado de *Los vicios de Cómodo*.¹⁵

Como afirma Badía Herrera [2007:571], «las obras del *corpus* responden a una puesta en escena propia del teatro de corral». En lo que atañe a contenido y estructura, también *Los vicios de Cómodo* presenta una clara vinculación con el espacio escénico del corral, como queda patente si examinamos los recursos dramáticos empleados y los mecanismos de construcción del espacio dramático.¹⁶ A este análisis —cuyo paso previo es la segmentación de la pieza primero en cuadros (Ruano de la Haza 1994:291-292) y luego en escenas (Oleza 1989:276), cuyos resultados se presentan en las tablas del Apéndice A—¹⁷ voy a dedicar el resto de las presentes páginas, dejando de lado otras muchas consideraciones relacionadas con los contenidos de la comedia que recogeré en un trabajo actualmente en preparación.

Las cuatro jornadas de *Los vicios de Cómodo* presentan un total de 16 cuadros y 49 escenas (Apéndice A, Tabla 2), un número inferior a la media de escenas en las comedias de la Colección del Conde Gondomar, a saber, 54,56 (Badía Herrera 2007:544), así como a la media de escenas en las dieciocho comedias del primer Lope de Vega estudiadas por Oleza, 53,66 [1989:276]. Este dato la acerca más bien a las demás piezas en cuatro jornadas de la generación de los 80. Un resultado parecido lo obtenemos al considerar las acotaciones explícitas de la comedia: si en las piezas de Palacio la media es de 67,33 acotaciones por obra (Badía Herrera 2007:548) y en la

14. Muy interesante el caso de Lope, estudiado por d'Artois [2012].

15. Es el n. 51. Véase Arata y Vaccari [2002], Vaccari [2006, 2007, 2009, 2014].

16. Utilizo la terminología espacial propuesta por Rubiera [2005]: espacio teatral («término que engloba todo lo referente a la espacialidad en el teatro», Rubiera, 2005:84), espacio escénico (el espacio real, concreto, en que se mueve el actor, dentro y fuera del escenario, delante del espectador u oculto al público); espacio escenográfico (no solo el decorado o los accesorios escénicos, la música y el vestuario, sino también el decorado verbal creado mediante la palabra); espacio lúdico («el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su organización en el escenario», Pavis, 1990:175); y, finalmente, el espacio dramático («el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación», a saber, la «escena imaginada», como la define acertadamente Rubiera 2005:18).

17. Mi segmentación no siempre coincide con la propuesta por Badía Herrera [2007:770-774].

primera época de Lope es de 80,61 (Oleza 1989:283), en *Los vicios de Cómodo* tenemos solo 52 acotaciones, que, además no son especialmente largas al presentar una longitud media de 6,51 palabras (Badía Herrera 2007:552-553), una de las más bajas también entre las comedias en cuatro jornadas. Entre las acotaciones, 42 (es decir, el 80,8%) marcan entradas y salidas de los personajes (Badía Herrera 2007:562), un valor por debajo de la media de la colección (82,2%), lo que confirma el arcaísmo de la pieza, donde, de hecho, a menudo no aparece apuntada la salida de los personajes salvo que en las acotaciones explícitas. Hay que añadir que el copista nunca escribe las acotaciones —por muy breves que sean— al lado de los versos, sino en el cuerpo de una de las dos columnas que ocupan la página; solo en tres ocasiones las encontramos al lado, y en un caso se trata de un añadido posterior (en el f. 125r, al lado del v. 1995, leemos: «*Vase Otavia*»).¹⁸ El resto de las acotaciones dan instrucciones sobre los movimientos de los actores, el vestuario, la escenografía, el *attrezzo* y los sonidos:

- cinésica: «[...] y sácala de la mano Cómodo» (v. 84Acot); «Aquí desciende Otavia de una ventana [...]» (v. 240Acot); «[...] y siéntanle en una silla» (v. 336Acot); «Aquí se levanta Pompeyano y todos los demás» (v. 648Acot); «[...] y entra Cómodo y Otavia trayéndola de las manos [...]» (v. 829Acot); «Estándose dando las manos [...]» (v. 911Acot); «[...] envainando las espadas» (v. 1477Acot); «Tórnase a dormir [...]» (v. 1918Acot); «[...] y despierta Cómodo con ansias» (v. 1927Acot); «Aquí se hincan de rodillas» (v. 2120Acot); «Levántanse y arrodíllase él» (v. 2124Acot);
- vestuario: «[...] en hábito de hombre» (v. 240Acot); «[...] y Píndaro soldado» (v. 955Acot); «[...] y todos vestidos de noche» (v. 1152Acot); «[...] y mucha gente en camisa» (v. 1389Acot); «[...] y sale Cleandro y Virginio arrebozados» (v. 1477Acot); «[...] y entra Cómodo vestido de pieles» (v. 1651Acot);
- *attrezzo*: «una silla» (v. 336Acot); «espejo» (v. 1084Acot); «espadas» (v. 1477Acot); «recado de escribir» (v. 1703Acot); «vino» (v. 1911Acot);
- sonido: «Tocan las chirimías» (v. 336Acot);
- escenografía: «de una ventana» (v. 240Acot); «desde la ventana» (v. 2084Acot).

18. Lo mismo ocurre en el f. 124v, donde en la acotación al v. 1987 («*Vase Virginio y Cleandro*») se añade en un segundo momento: «y Marcia». Parece un añadido posterior también el «*Vans[e]*» que remata el v. 776, redundante respecto a la acotación que viene después: «*Vanse y sale Teodosio*». Las otras dos acotaciones escritas al lado de un verso son: «*Vase Virginio*» (v. 1699) y «*Vase Marcia*» (v. 1899).

A falta de acotaciones explícitas, abundan en los versos las implícitas, encaminadas a perfeccionar la construcción del espacio dramático y que nos sugieren que el texto, por lo menos en la versión que nos entrega la colección Gondomar, se concibió para ser representado por una compañía.¹⁹ Véase, por ejemplo, el empleo de las acotaciones implícitas en el cuarto cuadro de la obra (vv. 433-776). Es el arranque de la segunda jornada y «*Salen Pompeyano y Pertinaz y Publio y Lelio*» (v. 432Acot): en una escena perfectamente paralela a la inicial de la comedia (vv. 1-88), en la que Pertinaz y Lelio manifestaban su moderado optimismo de cara a la toma de posesión del nuevo emperador, los senadores ahora se quejan de Cómodo, a quien no dudan en definir un «horrible monstruo» (v. 443) ya que «no hay vicio ni maldad que no cometa» (v. 439). Es más: dice Lelio que «ha dado ahora en una cosa, / y es que visitar quiere en persona / la cárcel por hacerse justiciero» (vv. 463-465). Es por esto que los cuatro están de camino a la prisión en un espacio itinerante creado por el desplazamiento de los personajes:²⁰ tenemos que imaginar a los actores caminar por el tablado mientras hablan hasta detenerse delante de una de las puertas del tablado, que representa la entrada de la cárcel, por la que entran también Cómodo y Cleandro. Ya estamos en una sala de la prisión. Todo esto lo deducimos solo gracias a la acotación implícita contenida en sus palabras (los subrayados son míos):

LELIO	Pues <u>a un tiempo lleguemos a la cárcel,</u> que ya <u>llega a la puerta</u> su carroza.
POMPEYANO	[...] Vámosle a recibir; mas aquí viene.

19. Aunque las *dramatis personae* son 29 (de las que menos de la mitad tiene nombre propio), solo 8 son necesarias para la puesta en escena del 80% de la comedia: Pertinaz, Lelio, Cómodo, Marcia, Pompeyano, Cleandro, Otavia y Publio, y la media de personajes en escena es inferior a tres (Badía Herrera 2007:586, 593, 597). Las demás (tres senadores, un carcelero, un secretario, un preso, Teodosio, Virginio, Omida, Píndaro, un estudiante, una dama, un galán, un tabernero, dos criados, Claudio y Andria criados de Pertinaz y tres ciudadanos) podían ser interpretadas con dobles, lo que hace compatible este largo reparto con la escenificación de *Los vicios de Cómodo* por parte de una compañía de las últimas décadas del siglo XVI.

20. «Espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos»: «Se trata de una escena con unos personajes en movimiento por un espacio dramático que va cambiando sin que haya modificaciones en el espacio escénico. Con la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector durante el acto de lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces» (Rubiera 2005:107, 109).

Sale Cómodo y Cleandro y algunos de acompañamiento

CÓMODO O Pompeyano, acá estás;
 y tú también, Publio mío,
 también Pertinaz [...]
Sentaos, mas a condición
 que no habéis de abrir la boca.
 Comenzad a llamar presos. (vv. 478-479, 483-486, 498-499)

En la jornada tercera, séptimo cuadro, escena dos (vv. 1017-1085), Cómodo, que ha visto el águila imperial apoyarse en el tejado de la casa de Pertinaz, hecho que ha interpretado como un pronóstico negativo para él, ordena a Virginio que mate al anciano senador. Cómodo, entonces, en una acotación implícita (no hay ninguna explícita que dé instrucciones al respecto) le pide un espejo para ensayar una expresión aterradora e incitar así al miedo a los romanos, y el criado se lo lleva:

CÓMODO Veré si a Roma le puedo
 hacer que de mí se asombre
 y que en solo oír mi nombre
 tome sobresalto y miedo.
Ponme un espejo delante,
 que en él me quiero ensayar,
 que rostro le he de mostrar
 para que en verme se espante
 este Senado avariento.
 [...]

VIRGINIO Ya le traigo.

CÓMODO Ponte ahí.
 Con tan buen rostro les miro;
 ya no me espanto ni admiro
 que hagan burla de mí.
 Muestro un rostro que está en él,
 un retrato de prudencia.
 ¿Cómo me terná obediencia
 a questa gente cruel?
 Espejo, en esto te extrema:

muéstrale tan iracundo
 que en verme me tiemble el mundo.
 ¿Qué digo asombre? Me tema.

Vase con el espejo y huye (vv. 1061-1069, 1073-1084)

Con respecto al uso del espacio escénico, se emplea el nivel medio de la fachada del vestuario (o primer corredor) con diferentes valores por lo menos en un par de ocasiones. La primera es en la escena cinco del segundo cuadro: Marcia se está quejando con Cleandro de que Cómodo, siguiendo los consejos de Pompeyano, prefiera no llevarla al triunfo y una acotación explícita nos informa que «*Aquí descende Otavia de una ventana en hábito de hombre*» (v. 240*Acot*). Inmediatamente Cleandro comenta: «De arriba echan tierra. ¿Qué es? / ¡Por Dios, que un mancebo es! / ¿Han visto tal descendida?» (vv. 243-245; los subrayados son míos). Las palabras del criado tienen la función de remarcar, como una acotación explícita, el movimiento de arriba a abajo de Otavia: muy probablemente la actriz tenía que bajar del balcón del primer corredor al tablado utilizando una cuerda o algún otro *attrezzo*. El descenso no tenía que ser fácil, tanto que Marcia da a Cleandro unas instrucciones muy concretas y realísticas: «¡Ayúdale, por tu vida! / ¡Pon las manos en sus pies!» (vv. 246-247). Más adelante, el mancebo que ha bajado de la ventana (Otavia vestida de hombre) dice que tiene que irse antes de ser visto y Marcia le pregunta: «¿Por dónde habéis de subir?», a lo que Otavia responde: «Por donde bajé al presente» (vv. 306-307). Tenemos que suponer, por lo tanto, que la actriz volvía a trepar al balcón de la misma forma en que había descendido.

Una ventana vuelve a aparecer en la escena dieciséis del cuadro XVI. En la escena anterior, la que abre en cuadro, «*entran los del Senado a buscar la casa de Pertinaz*» (v. 2018*Acot*). Concretamente se trata de Lelio acompañado por un criado que intentan que alguien de la casa de Pertinaz les abra la puerta: «LELIO Aquí es a lo que entiendo. / Llamad, sin os detener. / CRIADO Nadie quiere responder. / LELIO Más recio, que están durmiendo» (vv. 2081-2084). El tablado se ha convertido en la calle donde se encuentra la casa de Pertinaz y una puerta del vestuario en su puerta. Una vez más, nos encontramos con unas acotaciones kinésicas implícitas que nos informan de las acciones a cumplir por los actores en el tablado, además de

advertir al público que la escena tiene lugar de noche (los de la casa no responden a la puerta porque «están durmiendo», v. 2084). Sin embargo, de repente, alguien aparece: una acotación nos avisa que «*Dice una criada desde la ventana*» (v. 2084*Acot*), por lo que suponemos que la actriz que interpreta Andria se asoma al primer corredor y de allí les habla a Lelio, al criado y a los otros que les acompañan (las acotaciones entre corchetes son mías):

Dice una criada desde la ventana:

CRIADA	¿Quién llama ahora? ¿Quién es?	
LELIO	Abrid, que gente es de paz que busca al gran Pertinaz.	
CRIADA	Ay, triste de mí, otra vez tal maldad como esta pasa... Cruelles, ¿qué le queréis?	
LELIO	¿Hola? ¿No nos respondéis?	
CRIADA	En verdad que no está en casa.	
PUBLIO	Que no venimos nosotros a hacerle daño en nada. ¡Abre estas puertas, criada!	
CRIADA	¡Así dijeron los otros!	
PÍNDARO	¡Echémoslas en el suelo!	
PERTINAZ	Andria, ¡dime ya quién es!	<i>(Desde dentro)</i>
CRIADA	Gente de Cómodo es, que viene a lo que recelo.	
PERTINAZ	¡Ábreles! Yo soy contento: maten a este desdichado, quitaranlo de un cuidado de esperar cada momento, no soy quien la muerte topa, ni a su excusa hable palabra. Di al portero que les abra mientras me visto esta ropa.	<i>(Desde dentro)</i>
LELIO	O buen Pertinaz romano, que eres animoso y fuerte, no temas señor la muerte de la tiránica mano.	

Pero puedes ya vivir
sin recelos a superar.
PERTINAZ Abre ya de par en par, (Desde dentro)
saldrelos a recibir.
Días ha que os he esperado
para aqueste trance fiero.
Pero decidme primero
en qué o cómo le he agraviado.

Aquí se hincan de rodillas

¿Qué le he hecho yo? ¡Decí
en qué pude de servillo!
Mas, si no queréis decillo,
¡matadme!, ya veisme aquí. (Entra) (vv. 2085-2124)

Como se puede ver, la escena se complica con un diálogo paralelo entre la criada y el propio Pertinaz que habla «desde dentro», a saber, desde el vestuario, lejos de la vista del público: está en su aposento y en paños menores, como demuestra el v. 2108, «mientras me visto esta ropa».

Una escena parecida la encontramos también en el cuadro noveno (tercera jornada) de la comedia, que se abre con la acotación: «*Vanse y sale Cómodo y Otavia y Lelio y Cleandro y Virginio y todos vestidos de noche y dice uno de allá adentro: “¡Bellacos capeadores!”*» (v. 1152Acot). Una vez más es de noche, como indica el vestuario de los actores, y los cinco personajes pasean, cuando «*Dicen desde dentro a voces*» (v. 1164Acot): «*Dentro ¡Agua va!*» (v. 1165b), grito que avisa que se van a tirar las aguas sucias de la ventana a la calle. Una advertencia, esta, que a veces llegaba demasiado tarde, cuando ya se había sufrido la pestilente «aspersión», como en este caso, donde las palabras de los personajes subrayan el mal olor en una escena rica de teatralidad:

CLEANDRO ¡Voto al soto! ¡Son meados!
LEANDRO ¡Antiguamente malvados,
según huelen desde acá!
CÓMODO O pesia al Marte del cielo,
¡güele, Otavia!

OTAVIA ¡Es pestilencia! (vv. 1161-1165)

Aquí también tenemos un espacio itinerante: los actores se mueven por un tablado transformado en una calle, como demuestra el «Agua va» que llega desde dentro del vestuario. Por la calle el grupo se encuentra con un estudiante antes y con una pareja después. En un determinado momento, Cómodo manifiesta la necesidad de beber algo y el grupo va buscando una taberna, hasta dar con ella: para significar que una de las puertas del vestuario es la entrada del local se recurre a un manojó de ramas colgado en ella, en la época una clara alusión que se trataba de un comercio de vino:²¹

OTAVIA Ramo es este, a lo que entiendo,
señor, ¡taberna tenemos!
Si es tu sed tanta, llamemos.
CÓMODO Pues que es lo que estoy diciendo.
VIRGINIO ¡Ah, de casa! ¡Ah, compañero!
Durmiendo debe de estar.
CÓMODO Hola, tornad a llamar.
CLEANDRO ¡Ah, de casa! ¡Ah, tabernero!

Dice el tabernero de adentro

TABERNERO ¿Qué noramala queréis?
CLEANDRO Para vos, por vuestra vida,
para una mujer parida
del mejor vino nos deis.
TABERNERO ¿No veis que acostado estoy? (*Desde dentro*)
A gentil hora en verdad.
CLEANDRO ¿No veis que es necesidad?
TABERNERO Si es necesidad, ya voy. (*Desde dentro*)
[...]
VIRGINIO ¡Compadre!

21. Véase también *Autoridades*, s.v. «ramo»: «*Vender al ramo*: Phrase que significa vender el vino por menor los cosecheros. Díxose así por ponerse por señal un ramo de oliva colgado en la puerta. Lat. *Ramo pendente ante portam vinum venundari*».

cho, el 22 de octubre de 180 se celebró con un triunfo la paz con los pueblos germánicos con los que Roma estaba en guerra desde hace 25 años. La ciudad «está bravata», a saber, ‘guapa, valentona’ (*Autoridades*), como demuestra el relato ticscópico de Pertinaz:

¿Has mirado las plazas principales,
los altos edificios levantados,
la braveza de carros que hay triunfales
a pura costa de oro fabricados,
los coloquios y estatuas desiguales,
los públicos teatros adornados
de imágenes extrañas y labores
que no pueden de Apeles ser mejores? (vv. 9-16)

Especialmente interesante es el cuadro XIV de la cuarta jornada. En él nos encontramos con un durmiente en escena: el protagonista Cómodo que, según nos cuentan Publio y Píndaro en el comienzo de la jornada, «tiene mandado / que no le llame Cómodo ya nadie / sino Hércules e hijo del gran Júpiter / y para confirmallo se ha vestido / de un traje bien contrario de sus obras» (vv. 1634-1638).²³ De hecho, así ataviado nos aparece en el cuadro siguiente, el XIV: «entra Cómodo vestido de pieles» (v. 1651*Acot*). Más adelante, después de dictarle a Virginio el «Memorial de culpados / que son por mí condenados / al tormento de la muerte» y mientras este le propone diferentes soluciones para llevar a cabo su venganza contra Marcia y Pertinaz (escenas 2 y 3), Cómodo se queda dormido, como remarca una acotación implícita en boca de Otavia que le comenta a Virginio: «¿Qué hablas? Que se ha dormido. / Salgamos acá fuera; / sosiegue un poco siquiera / que el cansancio le ha vencido» (vv. 1764-1767). Los dos se van y entra Marcia que, delante del Emperador dormido, pronuncia un monólogo de más de cincuenta versos (vv. 1778-1831) en el que primero se queja de haber sido rechazada por él, luego encuentra el memorial y finalmente se decide a matarle

23. «Giunse a tal punto di follia e di furore che per prima cosa rinunciò al nome paterno e decise di farsi chiamare invece di Commodo, figlio di Marco, Ercole figlio di Giove, depose anche il costume degli imperatori romani e portava una pelle di leone con una clava tra le mani; indossava inoltre vesti di porpora e oro, sicché veniva deriso perché in un solo costume emulava il lusso femminile e la forza degli eroi» (Galimberti 2014:148). Sobre este tema véase, por ejemplo, Cadario [2017]. También Publio comenta la blasfema feminización de Hércules llevada a cabo por Cómodo, «hombre femeníl»: «Mejor le estaría un huso y una rueca / a vista de sus ojos femeniles» (vv. 1645-1646).

también por el bien de toda Roma. En esto llega Lelio, con el que Marcia se pone de acuerdo para llevar a cabo su propósito (vv. 1832-1874). Otra vez sola con Cómodo, que sigue dormido, Marcia repasa el plan cuando el Emperador se desvela, según nos informa la acotación implícita del v. 1880: «Ya despierta el inclemente», y le pide vino a la mujer. Marcia aprovecha la ocasión y le lleva un vaso de vino con veneno. A Cómodo le vuelve a entrar el sueño: «Di, pues, que otra vez me sueño» (v. 1916) y, de hecho, se vuelve a dormir (acotación v. 1918). Sin embargo, esta vez, su sueño es más breve, ya que el tirano «*despierta [...] con ansias*», según nos dice la acotación del v. 1927: el veneno está haciendo su efecto, porque «el vino el daño traía» (v. 1933).

Ahora bien: a diferencia de lo que vemos en muchas comedias de épocas posteriores, en las que el sueño de un personaje da pie para representar su mundo interior —utilizando la escena interior— (Granja 2002:260; Domínguez 1998) o se usa «como mecanismo para transmutar el plano referencial del espacio escénico: de lo real habitual, de la esfera referencial material, a la esfera referencial ideal de las realidades inmateriales» (Carrascón 1998), en *Los vicios de Cómodo* asistimos al sencillo adormecimiento del protagonista, que se queda en el tablado probablemente sentado en una silla.²⁴ ¿Con qué estará soñando Cómodo? Parece que el tema no le interesa al anónimo dramaturgo; por el contrario, sí le interesa lo que ocurre a su alrededor mientras él duerme. Por cierto, el Emperador se adormece en un momento nada oportuno, ya que está decidiendo de la vida y la muerte de sus súbditos. Pero sin este «despiste» muy probablemente Marcia no hubiera encontrado nunca el papel donde Virginio acaba de escribir el memorial (vv. 1801-1803). Por lo tanto, el «buen sueño» de Cómodo —como lo define la mujer en el v. 1770, donde «bueno» vale por ‘profundo’—, en su total inverosimilitud, le sirve al dramaturgo para dar a la pieza el giro final hacia el tiranicidio: de hecho, es cuando vemos a Marcia y Lelio planear el asesinato delante del propio Cómodo dormido, en un alarde de ironía trágica que hace que su profundo sueño funcione como un anuncio de su próxima muerte.

En resumidas cuentas: *Los vicios de Cómodo*, según hemos apuntado, encaja perfectamente con la situación del teatro en la década de los 80 y, en especial, con

24. «La silla es el elemento del todo indispensable para que cualquier actor pueda «hacer como que duerme». El recurso era una convención bien conocida por parte del público y, naturalmente, de los dramaturgos» (Granja 2002:288). Aunque se refiera a obras más tardías y en los versos de *Los vicios de Cómodo* no se habla de que el tirano esté sentado, podemos imaginar que así se escenificaba su sueño.

la del género trágico. Desde el punto de vista genérico, en efecto, volvemos a encontrar muchos de los ingredientes que habían formado parte del experimento trágico de esos años: argumento histórico, tiranicidio, estética del horror, moralismo... Pero en aquel entonces esta práctica escénica erudita de la que nuestra comedia es una expresión más «salta [...] a los espacios públicos, ofrece sus textos a los actores profesionales, y sus autores tratan de satisfacer la demanda del mercado con una propuesta de signo trágico (aunque no falten las comedias) y clasicista» (Oleza 2013:75). Este «salto» no es indoloro ya que se produce una verdadera colisión con la práctica populista que se estaba fraguando en los recién estrenados corrales de comedias: es entonces cuando la generación de los 80 se adueña de esa concepción del espectáculo y especialmente de su peculiar construcción del espacio dramático.

Nuestra comedia aparece sin duda una manifestación fehaciente de este «proceso conflictivo», (Oleza 2013): no fue solo un experimento erudito sino que la pieza estaba destinada a tener una vida en las tablas, y la tuvo realmente, como demuestra el hecho de que, por una parte, el testimonio de la colección del conde de Gondomar que ha llegado hasta nosotros sea una copia sacada de un manuscrito de autor de comedias, un «guion» para la representación, y, por otra, el hecho de que haya sobrevivido un papel de actor sacado de ella. De ahí que la pieza posea una marcada teatralidad en cuanto a construcción de espacios: la explotación de lo visual se realiza a menudo a través de la texto (véase, por ejemplo, el predominio de las acotaciones implícitas o el uso de la ticoscopia) y no necesariamente de elementos escénicos (como ocurre en el caso del empleo edificio del vestuario para crear un espacio dramático alternativo al tablado) en un texto que responde a un proyecto de puesta en escena en un lugar tan definido como es el corral.

Por estas razones *Los vicios de Cómodo* resulta sí una «tragedia a medias» —como demuestra el cierre de la pieza, con su final feliz, más cercano a la comedia (recuérdense los versos de cierre)— pero en feliz combinación con muchos de los mecanismos del teatro comercial, especialmente con su construcción espacial flexible y polivalente a través de la palabra. Una comedia arcaica, pero que ya contiene todos los elementos de esa comedia nueva que nacerá de la lucha por la hegemonía entre la práctica escénica erudita, la cortesana y la populista que triunfará definitivamente en pocos años.

Apéndice A
La estructura dramática de *Los vicios de Cómodo*
Tabla 1

Jornada 1ª									
Cuadro	Escena	Versos	Metro	Tiempo	Espacio	Personajes	Argumento		
I	1	1-88	Octavas reales	Día 1 [180 d.C]	Calle	Lelio, Pertinaz	Pertinaz y Lelio comentan la pompa con la que Roma va a acoger al nuevo emperador; Cómodo, que, sin embargo, ya se ha señalado por algunos excesos		
	2	89-218				Cómodo, Marcia, Pompeyano	Cómodo aparece con Marcia, una prostituta con la que tiene una relación y que quiere que participe en el triunfo; finalmente, Pompeyano le convence que no es oportuno		
II	3	219-228				Cómodo, Marcia, Pompeyano, Cleandro	Cleandro anuncia que el Senado está esperando a Cómodo que se va		
	4	229-240	Quintillas	Día 1	Calle	Marcia, Cleandro	Marcia se queja con Cleandro de la decisión de Cómodo de no llevarla al triunfo		
	5	241-331a				Marcia, Cleandro, Otavia	Otavia baja de una ventana vestida de hombre y cuenta a Marcia y Cleandro que se ha escapado de casa para ver el triunfo. Otavia se va		
	6	331b-336				Marcia, Cleandro	Comentan lo guapo que es el «moquelo», a saber, Otavia		
III	7	337-432	Octavas reales	Día 1	Senado	Cómodo, Pompeyano, Senado Romano, [Publio], [Pertinaz]	Cómodo toma posesión como emperador frente al Senado		
Jornada 2ª									
Cuadro	Escena	Versos	Metro	Tiempo	Espacio	Personajes	Argumento		
IV	1	433-483	Endecasílabos sueltos	Día 2	De camino a la cárcel	Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio	Los cuatro comentan que Cómodo se porta injustamente		
	2	484-508a				Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio, Cómodo, Cleandro, carcelero, secretario	Cómodo llega a la cárcel y el carcelero y el secretario le van presentando los presos		
	3	508b-555	Redondillas	Día 2	Cárcel	Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio, Cómodo, Cleandro, carcelero, secretario, Preso	El primer preso es culpable de raptar a una doncella y hacerla prostituir; Cómodo le perdona		

Jornada 2ª									
Cuadro	Escena	Versos	Metro	Tiempo	Espacio	Personajes	Argumento		
	4	556-636				Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio, Cómodo, Cleandro, carcelero, secretario, Teodosio, Virgino	Llaman a Teodosio y a su hijo Virgino, culpable de faltarle el respeto. Cómodo decide desterrar a Teodosio y libera a Virgino, que entra a su servicio		
	5	637-688				Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio, Cómodo, Cleandro, carcelero, secretario, Virgino, Omida	Llevan a Omida delante de Cómodo; es culpable de matar a un sacerdote de Vesta. Cómodo convierte su castigo en no vender vino ya que es tabernero		
	6	689-699				Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio, Cómodo, Cleandro, carcelero, secretario, Virgino	Llaman a Otavia, que ha sido capturada vestida de hombre		
	7	700-776				Pompeyano, Pertinaz, Publio, Lelio, Cómodo, Cleandro, carcelero, secretario, Virgino, Otavia	Cómodo ve a Otavia y se queda prendado de ella. Cleandro la reconoce. Cómodo la manda a palacio pero vestida de paje para no darle celos a Marcia		
V	8	777-797	Tercetos encadenados		Calle camino de la casa de Pertinaz	Teodosio	Teodosio en un monólogo se queja de Cómodo		
	9	798-829		Día 2		Teodosio, Pertinaz	Teodosio no sale desterrado porque Pertinaz lo acoge en su casa		
VI	10	830-853	Redondillas		Palacio de Cómodo	Cómodo, Otavia, Marcia, Cleandro	Marcia quiere que Cómodo le entregue al paje/Otavia		
	11	854-911		Marcia, Cleandro		Cleandro revela la verdad sobre él a Marcia y esta le recompensa ofreciéndole su amor, aun fingiendo amar a Cómodo			
	12	912-955		Cómodo, Marcia, Cleandro		Marcia le da la mano a Cleandro y entra Cómodo, que sospecha. Marcia le dice que le está imitando			
Jornada 3ª									
Cuadro	Escena	Versos	Metro	Tiempo	Espacio	Personajes	Argumento		
VII	1	956-1020	Endecasílabos sueltos		Palacio de Cómodo	Lelio, Píndaro	Los dos comentan la actuación de Cómodo		
	2	1021-1116	Redondillas	Día 3		Lelio, Píndaro, Cómodo [Virgino]	Cómodo cuenta que un águila se ha puesto en la casa de Pertinaz, lo que interpreta como mala señal. Por esto decide matarle y se lo encarga a Virgino		

VIII	3	1117-1152		Día 3	Casa de Pertinaz	Pertinaz, Teodosio	Pertinaz organiza la estancia secreta de Teodosio en su casa	
IX	4	1153-1191				Cómo, Otavia, Lelio, Cleandro, Virgino	Lelio intenta frenar a Cómo que quiere matar a un hombre. Gritan «agua va» y echan aguas desde arriba, y Cómo se enfada. Otavia propone descansar en el umbral de una puerta	
	5	1192-1228 (1192-1195: quintilla)				Cómo, Otavia, Lelio, Cleandro, Virgino, Estudiante	Se acerca un estudiante pidiendo algo de dinero. Al recibir una negativa empieza a atacar a Cómo por mal emperador y 'cornudo'	
	6	1229-1303		Día 3 - noche	Calle	Cómo, Otavia, Lelio, Cleandro, Virgino, Galán, Dama	Un galán insiste para que la dama se descubra, pero ella se niega	
	7	1304-1389				Cómo, Otavia, Lelio, Cleandro, Virgino, un galán, [tabernero desde dentro]	El galán comenta que ha fracasado con la dama porque no tiene dinero, y Cómo se lo da; luego tiene sed y pide vino a un tabernero que está durmiendo y le contesta desde dentro. El tabernero también se queja del emperador. Cómo se queja de la calidad del vino y rompe el jarro	
	8	1390-1397				Cómo, Otavia, Lelio, Cleandro, Virgino, un galán, tabernero, 'mucho gente'	Cómo huye	
	X	9	1398-1477	Quintillas	Día 3 - noche	Otavia, Lelio	Otavia busca a Lelio que le dice que están yendo a palacio. Lelio corteja a Otavia que le rechaza	
	XI		1478-1481	Redondilla	Día 3 - noche	Calle	Cleandro, Virgino	Los dos vienen de una riña
		10	1482-1495				Criado de Pertinaz [Claudio, v. 1496]	Se queja porque piensa que han matado a su señor, Pertinaz, durante un asalto
11		1496-1507	Silva			Criado de Pertinaz, Andria criada	Andria le dice que no le han matado, y que el que estaba escondido era Teodosio (v. 1502)	
12		1508-1509				Llega Pertinaz y pregunta lo que ha pasado	Llega Pertinaz y pregunta lo que ha pasado	
		1510-1523	Soneto	Día 3	Casa de Pertinaz	Criado de Pertinaz, Andria, Pertinaz	Andria pronuncia un soneto en el que cuenta lo acaecido: por la noche entraron 6 personas enviadas por Cómo para matar a Pertinaz, pro estaba en su cama Teodosio	
XII		1524-1543				Pertinaz se queja de lo ocurrido	Pertinaz se queja de lo ocurrido	
	13	1544-1583	Redondillas			Criado de Pertinaz, Andria, Pertinaz, Pompeyano	Pompeyano dice que se cuenta por la ciudad que Pertinaz ha muerto y ya está en marcha una conjuración contra Cómo (v. 1555), encabezada por el propio Pompeyano y su esposa. Pertinaz dice que se queda en casa esperando la muerte	

Jornada 4ª											
Cuadro	Escena	Versos	Metro	Tiempo	Espacio	Personajes	Argumento				
XIII	1	1584-1651	Endecasílabos sueltos	Día 4	Día 4 [192 d. C]	Publio, Píndaro	Píndaro cuenta que alguien le contó de la conjuración a Cómodo que hizo matar a Pompeyano y a su mujer, además de muchos a él contrarios				
	2	1652-1703				Cómodo, Otavia [Virgino entra y sale sin decir nada vv. 1697-1699]	Cómodo ha cambiado su nombre por Hércules. Le pide a Virgino papel para escribir la lista de los que quiere matar				
	3	1704-1767				Cómodo, Otavia, Virgino	Virgino entra con el papel. La primera es Marcia, luego Pertinax, Lelio, Publio, Casio, Eridon, etc.. Virgino sugiere cómo matarlos. Cómodo se queda dormido				
	4	1768-1831				Cómodo [dormido], Marcia	Entra Marcia y se da cuenta de que Cómodo está dormido. Dice que si hablaba con Cleandro era para darle celos. Pensando que se trata de una carta de amor, coge el memorial con la lista de condenados y se queda con ella para enseñársela a los otros condenados				
	5	1832-1874	Redondillas	Día 4	Palacio de Cómodo	Cómodo [dormido], Marcia, Lelio	Le enseña el memorial a Lelio, condenado a muerte a pesar de servirle. Marcia dice que ahora le sirve como copero, y propone envenenarle mientras Lelio irá al Senado con el memorial y convencerá a los senadores de ir a palacio y acabar con él				
	6	1875-1899				Cómodo, Marcia	Cómodo despierta y piensa que es Otavia y no Marcia. Cómodo le pide que le traiga un vaso de vino.				
	7	1900-1911				Cómodo	Se queja de Marcia				
	8	1912-1927				Cómodo, Marcia	Le dice a Marcia de la cena y que le está entrando sueño otra vez v. 1916. Marcia piensa que es por el veneno y se va a esperarle a Lelio				
	9	1928-1947				Cómodo	Cómodo está solo y se queja de algo que le quemaba dentro, el veneno				
	10	1948-1957				Cómodo, Otavia	Llega Otavia que le pregunta por su enfermedad				
	11	1958-1979				Cómodo, Otavia, Cleandro	Cómodo le dice a Cleandro como quiere que celebren su funeral. Desde dentro se oyen las voces de sus enemigos				
	12	1979-1986	Endecasílabos sueltos			Cómodo, Otavia, Cleandro, Lelio, Píndaro, Publio, gente, [Marcia], [Virgino?]	Llegan con una daga para matar a Cómodo y Otavia protesta				

13	1987-1994	XV	Redondillas	Código, Otavia, Lelio, Píndaro, Publio, gente	Píndaro dice que lleven el cuerpo al patio de palacio.
	1995-2036				y Lelio que se elija otro emperador. Cómodo no tiene herederos, por lo que propone Pertinaz y todos aprueban
15	2037-2080	XVI	Redondillas	Marcia, Otavia	Marcia le dice a Otavia que Cómodo se olvidaría también de ella. Otavia decide volver con sus padres, Marcia quiere casarse con Cleandro
16	2081-2124			Lelio, criado, [Andria criada desde la ventana v. 2084], Publio, Píndaro, Pertinaz desde dentro	Lelio y el criado llegan a casa de Pertinaz y llaman a la puerta, pero es de noche y todos están durmiendo y no le contestan, hasta que contesta una Criada desde la ventana. Esta piensa que han vuelto para matarle e insisten para que abra la puerta. Pertinaz habla desde dentro con Andria y le dice que le abra porque está dispuesto a todo, y, mientras todos de arrodillan, sale (v. 2124)
		2125-2180	Lelio, criado, Publio, Píndaro, Pertinaz	Ellos se levantan y Pertinaz se arrodilla. Píndaro le dice que Cómodo ha muerto. Pertinaz piensa que se burlan de él, pero Lelio le explica todo.	
17	2181-2190	XVI	Quintillas	Lelio, criado, Publio, Píndaro, Pertinaz	Lelio dice que Pertinaz puede arreglarlo
	2191-2194		Redondillas	Píndaro, Pertinaz	Lelio cierra la comedia

Tabla 2

Jornada	Cuadros	Escenas
1°	3	7
2°	3	12
3°	6	13
4°	4	17
Total	16	49

Apéndice B

Los papeles de actor de *Los vicios de Cómodo*²⁵

No tenemos noticias de representaciones de *Los vicios de Cómodo*, pero sabemos con seguridad que la comedia formaba parte del repertorio de una compañía de actores, como demuestra el papel de actor conservado en la carpeta Ms. 14.612/8 de la Biblioteca Nacional de España. Se trata del papel n° 51. A pesar de estar bastante deteriorado –consiste en la mitad de una hoja (una sola columna) y no lleva ningún encabezamiento–, cotejándolo con el manuscrito de *Los vicios de Cómodo*, es posible atribuir la mayoría de los 66 versos transcritos al personaje del cónsul Publio. Hablo de la mayoría de los versos porque también el papel (*N*) presenta una distinta distribución de los parlamentos respecto al manuscrito de la Real Biblioteca (*P*), ya que se le atribuyen a Publio unas réplicas de Píndaro y Lelio. Los tres (Publio, Píndaro y Lelio) son personajes menores y parece que el autor de comedias haya querido juntar y abreviar sus intervenciones. Este tipo de reajuste (muy frecuente entre los papeles) generalmente responde a la necesidad de reducir el reparto de la comedia, que en este caso es demasiado amplio incluyendo a una decena de personajes principales y a numerosos menores, para adaptarla a las posibilidades concretas de las compañías de la época, que en el mejor de los casos dispondrían de una veintena de actores.

A veces *N* suprime versos no sustanciales para el desarrollo de la acción, como en el caso de los endecasílabos de *P*: «nunca fue tan honesta y recogida / que mereciese tal marido y título». Por otro lado, *N* también tiende a añadir versos que a menudo tienen la única función de glosar los anteriores, como en el caso del verso «y pareceres que entre todos hubo», que solo apostilla el anterior: «y después de diversas opiniones». Asimismo, *N* puede presentar lecciones mejores que *P*: por ejemplo, «trasformada» *vs.* «transformando», «Siria» *vs.* «Troya».

25. Retomo aquí Vaccari [2014:42-44].

P

Real Biblioteca de Palacio
Ms. II-463, fols. 111r-126v

[f. 122r]

PUBLIO Sabes, pues, que su madre deste monstruo,
con ser emperatriz del universo
y mujer del mejor hombre del mundo,
nunca fue tan honesta y recogida
que mereciese tal marido y título;
pues de un esgremidor que estaba un día
su oficio ejercitando en una plaza
se vino a enamorar y tan de veras
que llegó a puntos de perder la vida.

Vino a entenderlo, al fin, el buen marido,
y viendo el gran peligro en que ya estaba,
disimulando el caso con prudencia,
mandó juntar gran número de médicos
contra la enfermedad de amor lascivo,
y después de diversas opiniones,

vinieron [a] acordar este remedio,
que matasen al que inocente estaba
que era el esgremidor, y de su sangre
le diesen a beber a ella una poca
y que luego el marido aquella noche
que tuviese con ella ayuntamiento.
Hízose al fin, y fue tan buen remedio
que quedó sana y fuera de peligro,
pero dañó a este pérfido inhumano
que engendraron entonces, según dicen,
porque parece más, como él lo muestra,
[a] aquel esgremidor en quien Faustina
estaba transformando, que a su padre.

PÍNDARO Esa opinión confirman bien sus obras
pero ¿sabéis, señor, en que da agora?

PUBLIO ¿En qué, señor?

PÍNDARO En una gran locura,
que porque más le teman los romanos,
o no sé, al fin, porque tiene mandado
que no le llame Cómodo ya nadie,
sino Hércules y hijo del gran Júpiter,
y para confirmallo se ha vestido
un traje bien contrario de sus obras,
y entró en el capítulo deste modo
que no fue reído poco del senado,

N

Papel n° 51 [Publio]

[recto]

mente

Sabes, pues, que su madre deste monstruo,
con ser emperatriz del universo
y mujer del mejor hombre del mundo,

de un fiero esgremidor que estaba un día
su oficio ejercitando en una plaza
se vino a enamorar y tan de veras
que llegó a punto de perder la vida.
¿Por qué le abrazó tanto este deseo?
[Q]ulerer gozar del que no pudiendo
descubrir su dolor, por la verguenza
se iba consumiendo poco a poco.

Vino a entenderlo el bueno del marido,
y viendo el gran peligro en que ella estaba,
[di]simulando el caso con prudencia,
mandó juntar gran número de médicos
contra la enfermedad de amor lascivo,
y después de diversas opiniones
y pareceres que entre todos hubo,
vinieron [a] acordar este remedio,
que matasen al que inocente estaba,
digo al esgremidor, y de su sangre
le diesen a beber a ella una poca
y luego su marido aquella noche
que tuviese con ella ayuntamiento.
Hízose al fin, y fue tan buen remedio
que quedó sana y fuera de peligro,
pero dañó a este Cómodo inhumano
que engendraron entonces, según dicen,
porque pareció más, como lo muestra,
[a] aquel esgremidor en quien Faustina
estaba transformada que a su padre.

agora

¿En qué, señor?

	haciendo mofa y burla de su traje. Ah, hombre femenil, ¿por qué profanas el vestido del hombre más famoso que tuvo el mundo por su fuerza propia?		<i>traje</i> Ah, hombre femenil, ¿por qué profanas el vestido del hombre más famoso que tuvo el mundo por su fuerza propia?
<u>PUBLIO</u>	Mejor <u>vestiría</u> un huso y una rueca <u>a vista de sus ojos femeniles</u> , con más justa razón les pertenece. <u>Y con esto me parto, que ya es hora,</u> <u>a los dioses pidiendo que ya aparten</u> <u>a Roma del poder deste tirano.</u>		Mejor <u>te fue [...]</u> lo y una rueca <u>que tus hechos [...]</u> <u>mujeriles</u> , con más [...] <u>les pertenece.</u>
[f. 124v]	[...]		
<u>PÍNDARO</u>	Lleven el cuerpo, y como está se ponga en el patio primero de palacio, para que vea el pueblo así [...], [f. 125r] y tenga dos antorchas a los lados porque la oscura noche no se aparte a impedir su vista del senado.		[<i>verso</i>] <i>infame</i> Publíquese por Roma esta vitoria, lleven al pueblo aquesta dulce [...] que ciertas son a todos las albricias.
<u>LELIO</u>	Pues antes que del todo se publique. Hágase emperador al de más meritos y mayor calidad que tenga Roma. Publio Es razón que Roma tenga señor, cierto. [...]		<i>muertos</i> Pues antes que del todo se publique. Hágase emperador al de más meritos y mayor calidad que tenga Roma.
<u>PUBLIO</u>	Y senador le hizo Marco Aurelio, y dio tan buena cuenta de su oficio que mucho no tardó en hacello cónsul. <u>Y</u> fue gobernador de <u>Troya</u> toda, <u>que es el cargo mayor</u> , y si a este tiempo anda tan abatido el argumento de su bondad y perfección de vida, pues ha sido este un tiempo tan felice <u>y en ser</u> mejor más perseguido ha andado. Si me [de]cís qu'es viejo, <u>mirá a Cómodo</u> , si os ha su mocedad puesto <u>en cuidado</u> .		<i>universo</i> Y senador le hizo Marco Aurelio, y dio tan buena cuenta de su oficio que mucho no tardó en hacello cónsul, <u>y hizo también de aquestos bravos</u> , <u>que</u> fue gobernador de toda Siria, <u>que no puede subirse a mas grandes [...]</u> , <u>si no es a emperador</u> . Y si este tiempo <u>en que este infame Cómodo a rey</u> anda tan abatido el argumento de su bondad y perfección de vida, pues ha sido este un tiempo tan felice <u>que el que es</u> mejor más perseguido [...] Si me decís que es viejo <u>ya veis Cóm[odo]</u> si os ha su mocedad puesto <u>escarmiento</u> .
<u>LELIO</u>	Pues no se dude, Pertinaz lo sea. Séalo Pertinaz, sea muy en buen hora, Pertinaz, César.		<i>sea</i> Sé[a]lo Pertinaz, sea [?] Vamos al punto, más no se dilate.
<u>OTRO</u>	¡Pertinaz Augusto! [...]		
<u>CRIADA</u>	En verdad que no está en casa.		
<u>PUBLIO</u>	Que no venimos nosotros a hacerle daño en nada. ¡Abre estas puertas, criada! Criada Ansí dijeron los otros.		
<u>PÍNDARO</u>	<u>Echémoslas en el suelo</u> . [...]		<i>otros</i> <u>Echad las puertas al suelo.</u>

PERTINAZ No os burléis de aquesa suerte:
pues que ya me conocéis
qu'en más tengo que os burléis
que la rigurosa muerte.
Mirad que fui principal,
y aquí en Roma por días largos
he tenido graves cargos
aunque ya no por mi mal.

PÍNDARO Alzá del suelo, señor,
que a ti nada es encubierto,
que el fiero Cómodo es muerto
y tú eres emperador.

muerte

No lo tengáis por incierto.

Alzá del suelo, señor,
que ya eres emperador,
que el fiero Cómodo es muerto.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la biblioteca de Palacio*, Giardini Editori, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, LIV (1992), pp. 9-112.
- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-24.
- ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. L. Giuliani, Prensas Universitarias de Zaragoza- Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turoleses, Zaragoza-Huesca-Teruel, 2009.
- Autoridades* = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739, en línea, <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta del 15 de junio de 2019.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la gestación de la comedia nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 2008, en línea, <<http://hdl.handle.net/10803/9826>>. Consulta del 15 de mayo de 2019.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert (Escena Clásica nº 6), Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- BLÜHER, Karl Alfred, «Lope de Vega y Séneca: a propósito de la tragedia *Roma abrasada*», en *Symposium in honorem Prof. Martin de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, vol. 3, pp. 237-255.
- BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1983.
- BOLAÑO DONOSO, Piedad, *El «espacio dramático» del poder en el teatro Barroco*, Conferencia en el ámbito del Curso de Verano de la Universidad Pablo de Olavide *El Teatro y las Artes en el Siglo de Oro español*, Carmona (Sevilla), 2008, en línea, <<http://www.moderna1.ih.csic.es/cordoba/>>. Consulta de 29 de mayo de 2019.

- CADARIO, Matteo, «Ercole e Commodo. Indossare l'*habitus* di Ercole, un “nuovo” *basileion schema* nella costruzione dell'immagine imperiale», en *Erodiano. Tra crisi e trasformazione*, ed. A. Galimberti, Vita e Pensiero, Milán, 2017, pp. 39-72.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno AISPI, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 101-108.
- COLOMBO, Martina, *Una aproximación a las comedias en cuatro jornadas de finales del siglo XVI*, tesis doctoral dirigida por María del Valle Ojeda Calvo, Università Ca' Foscari Venezia, Venecia, 2016, en línea, <<http://hdl.handle.net/10579/8282>>. Consulta del 25 de octubre de 2019.
- Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinax y triunfo suyo en Roma*, Real Biblioteca, cód. II - 463, ff. 111r-126v.
- D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII 1 (2012), pp. 95-119, en línea, <<http://journals.openedition.org/mcv/4316>>. Consulta del 2 de junio de 2019.
- D'ARTOIS, Florence, *Du nom au genre: Lope de Vega, la tragedia et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017, en línea, <<http://books.openedition.org/cvz/1941>>. Consulta del 23 de mayo de 2019.
- DOMÍNGUEZ, César, «“Las imaginaciones son espíritus sin cuerpo”. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV (1998), pp. 315-335.
- ESPINOSA RUIZ, Urbano, «El reinado de Cómodo: subjetividad y objetividad en la antigua historiografía», *Gerión*, II (1984), pp. 113-149.
- FERRER VALLS, Teresa, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español, 1: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 239-267.
- GALIMBERTI, Alessandro, *Erodiano e Commodo. Traduzione e commento storico al primo libro della «Storia dell'Impero dopo Marco»*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 2014.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Ediciones de la Universidad, Salamanca, 1993, vol. I,

- pp. 435-446. Reeditado en *Estudios Literarios*, Universitat de València, Valencia, 1995, pp. 211-225.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio, *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «comedias» de Lope de Vega*, Porto, Santiago de Compostela, 1968.
- GRANJA, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, eds. F. Casal, C. González y M. Vitse, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2002, pp. 259-311.
- Historia Augusta*, eds. V. Picón y A. Cascón, Akal, Madrid, 1989.
- MARIANA, Juan de, *La dignidad real y la educación del rey (De rege et regis institutione)*, ed. L. Sánchez Agesta, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Roma abrasada de Lope de Vega y la tragedia áurea», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXXII 2 (Julio-Diciembre 2016), pp. 410-438.
- Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* [nueva edición], eds. E. Cotarelo y Mori *et al.*, RAE, Madrid, vol. V, 1918.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, coord. M.V. Diago, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 9-42.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Giornate di teatro classico italiano e spagnolo. Sabbioneta, Teatro all'Antica 25/27 giugno 2009*, eds. M. Presotto y M. Ojeda Calvo, Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 65-82.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, trad. J. Melendres, Paidós, Barcelona, 1990.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La historia romana en el teatro del renacimiento», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, eds. J. M. Maestre, J. Pascual y L. Charlo, Instituto de Estudios Humanísticos, Alcañiz-Madrid, 2010, IV.5, pp. 2359-2367.
- Primera Crónica General. Estoria de España*, ed. R. Menéndez Pidal, Bailly-Baillière é Hijos, Madrid, 1906, tomo I.

- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Arco Libros, Madrid, 2005.
- SANZ AYÁN, Carmen, «Felipe II y los orígenes del teatro barroco», *Cuadernos de Historia moderna*, XXIII (1999), pp. 47-78.
- Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno AISPI, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, Associazione Ispanisti Italiani, Bulzoni, Roma, 1998.
- USUNÁRIZ, Jesús María, «Tiranicidio y derecho de resistencia en Europa de los siglos XVI y XVII», en *Terrorismo y magnicidio en la historia*, ed. M. Vázquez de Prada, EUNSA, Pamplona, 2008, pp. 93-134.
- VACCARI, Debora, *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.
- VACCARI, Debora, «Texto literario/texto representado: el caso de los papeles de actor», *Anuario Lope de Vega*, XIII (2007), pp. 163-192.
- VACCARI, Debora, «Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Grupo de investigación PROLOPE Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 11-49.
- VACCARI, Debora, «Los textos de servicio en la vida teatral del Siglo de Oro», en *La comedia española en sus manuscritos*, coords. M. Rodríguez Cáceres, F.B. Pedraza Jiménez, E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 33-52.
- VAREY, John, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987.