

UN NUEVO CASO DE REESCRITURA LOPE-MORETO:
*EL PIADOSO ARAGONÉS Y EL HIJO OBEDIENTE**

JAVIER CASTRILLO ALAGUERO (Universidad de Burgos)

CITA RECOMENDADA: Javier Castrillo Alaguero, «Un nuevo caso de reescritura Lope-Moreto: *El piadoso aragonés* y *El hijo obediente*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 255-269.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.390>>

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2020 / Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2020

RESUMEN

Ruth Lee Kennedy, en su obra *The Dramatic Art of Moreto* [1932], señaló once comedias de Moreto escritas a partir de obras de Lope. Sin embargo, los nuevos estudios y las técnicas estilométricas permiten afirmar que existen otros casos de reescritura entre estos dos dramaturgos. Este trabajo presenta uno de ellos, constituido por *El piadoso aragonés*, de Lope, y *El hijo obediente*, de Moreto. Por lo tanto, a lo largo de este estudio se argumentará esta circunstancia y se profundizará en las similitudes y divergencias más destacadas entre las dos comedias mencionadas.

PALABRAS CLAVE: Agustín Moreto; Lope de Vega; reescritura; refundición; intertextualidad; *El piadoso aragonés*; *El hijo obediente*.

ABSTRACT

Ruth Lee Kennedy, in her book *The Dramatic Art of Moreto* [1932], pointed out eleven of Moreto's plays that were written based on previous works by Lope. However, new studies and stylometric techniques allow us to affirm that there are other cases of rewriting between these two playwrights. This work presents one of those cases: by Lope's *El piadoso aragonés* and Moreto's *El hijo obediente*. This article will study the most important similarities and differences between both plays.

KEYWORDS: Agustín Moreto; Lope de Vega; rewriting; recasting; intertextuality; *El piadoso aragonés*; *El hijo obediente*.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FF12017-83693-P).

INTRODUCCIÓN

Ruth Lee Kennedy, en su obra *The Dramatic Art of Moreto* [1932:152-201], mencionó once comedias de Moreto escritas a partir de obras de Lope: 1. *El testimonio vengado* de Lope vs. *Cómo se vengan los nobles* de Moreto; 2. *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope vs. *De fuera vendrá* de Moreto; 3. *El Caballero del Sacramento* vs. *El Eneas de Dios*; 4. *Mirad a quién alabáis* vs. *Lo que puede la aprehensión*; 5. *El despertar a quien duerme* vs. *La misma conciencia acusa*; 6. *El mayor imposible* vs. *No puede ser*; 7. *Las pobrezas de Reinaldos* vs. *El mejor par de los doce*; 8. *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* vs. *El príncipe perseguido*; 9. *El príncipe prodigioso transilvano* vs. *El príncipe prodigioso*; 10. *La mal casada* vs. *San Franco de Sena*; 11. *El rey don Pedro en Madrid* vs. *El valiente justiciero*.

Unos años más tarde, Elena Di Pinto [2011:107-108] señaló que, en su opinión, de estos once casos propuestos por la hispanista estadounidense, los que realmente parecían ceñirse a la auténtica autoría de Lope y a la correspondiente versión de Moreto eran tan solo los seis primeros recogidos en la lista de Kennedy.

Juan Antonio Martínez Berbel [2013:169-170] ha sido el último en proponer una nueva clasificación de las reescrituras moretianas realizadas a partir de fuentes lopescas, modificando algunas de las mencionadas por Kennedy y aumentando el número a doce: 1. *El testimonio vengado* de Lope vs. *Cómo se vengan los nobles* de Moreto; 2. *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope vs. *De fuera vendrá* de Moreto; 3. *El Caballero del Sacramento* vs. *El Eneas de Dios*; 4. *Mirad a quién alabáis* vs. *Lo que puede la aprehensión*; 5. *El despertar a quien duerme* vs. *La misma conciencia acusa*; 6. *El mayor imposible* vs. *No puede ser*; 7. *Las pobrezas de Reinaldos* vs. *El mejor par de los doce*; 8. *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* vs. *El príncipe perseguido*; 9. *El príncipe prodigioso transilvano* vs. *El príncipe prodigioso*; 10. *El rey don Pedro en Madrid* vs. *El valiente justiciero*; 11. *El castigo sin venganza* vs. *Antíoco y Seleuco*; 12. *La vengadora de las mujeres* vs. *El desdén, con el desdén*.

Resulta llamativo que ninguno de los tres investigadores haya incluido en su nómina el par constituido por *El piadoso aragonés*, de Lope de Vega, y *El hijo obediente*, de Agustín Moreto. Sin embargo, la explicación radica en que hasta fechas

bastante recientes la autoría de la comedia moretiana ha estado en entredicho. Durante muchos años no se tuvo noticia de los dos únicos manuscritos conservados de *El hijo obediente*, los cuales atribuyen la pieza a Agustín Moreto, y sí se conoció una comedia impresa con el mismo título a nombre de Miguel Beneyto, lo que propició que muchos catálogos de comedias e investigadores pusieran en duda la autoría moretiana. No obstante, los estudios más recientes¹ —que siguen la idea apuntada por Kennedy [1935: 300-303]— y la ayuda de la estilometría² (véase Gráfico 1) permiten afirmar con total seguridad que *El hijo obediente* pertenece a Agustín Moreto, por lo que estamos ante un nuevo caso de reescritura Lope-Moreto. Por lo tanto, de acuerdo con dicho estado de la cuestión, el trabajo pretende continuar el análisis de estas comedias moretianas realizadas a partir de fuentes lopescas centrándose en este caso concreto, con el fin de exponer las similitudes y divergencias más destacadas que se pueden apreciar entre la refundición³ de Agustín Moreto y su fuente en lo que respecta a la caracterización de los personajes, al título de la obra, al estilo empleado por ambos dramaturgos y, por último, a diversos aspectos formales.

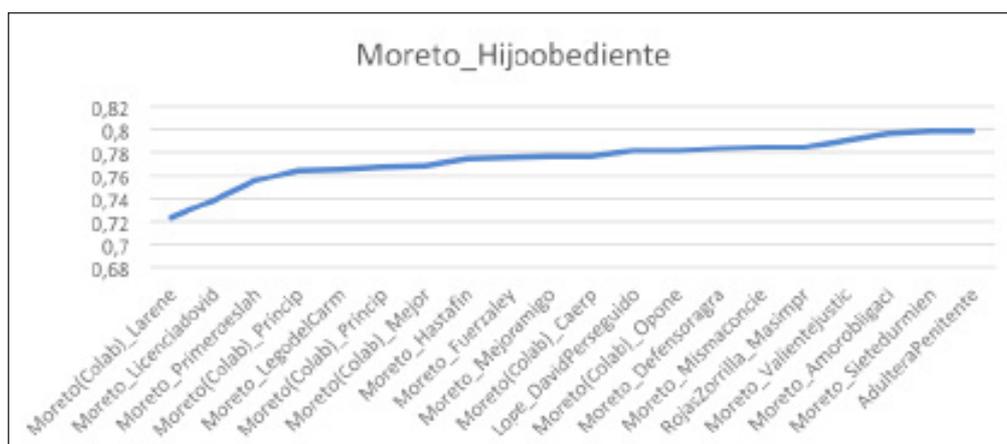


Gráfico 1 - Utilizando las 500 palabras más frecuentes y el método DELTA, estas son las obras que se sitúan más próximas a *El hijo obediente* en un corpus de 1106 textos teatrales. Como se aprecia, existe una vinculación evidente con el corpus moretiano.

1. Véase Mackenzie [2008], Crivellari [2013] y Ulla Lorenzo [2018].

2. Agradezco a Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos, directores del proyecto *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, su ayuda a la hora de corroborar estos datos. Este portal trata de ofrecer análisis que puedan aportar luz sobre las atribuciones de la vasta producción teatral del periodo aurisecular.

3. Técnica que consiste en «componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior» (Ruano de la Haza 1998: 35).

El piadoso aragonés es una obra de la madurez de Lope de Vega, ultimada, según se recoge en el manuscrito autógrafo conservado, el 17 de agosto de 1626, nueve años antes de su fallecimiento, y publicada en 1635 en la *Parte XXI* de comedias de Lope (parte que el dramaturgo dejó dispuesta para la imprenta antes de morir y dio a luz su yerno Luis de Usátegui). Como indica el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, el manuscrito (BNE, Ms. Res. 106) lleva licencias de representación fechadas en Madrid el 15 de septiembre de 1626, en Zaragoza el 1 de febrero de 1627 y en Lisboa el 10 de abril de 1631 y fue llevado a las tablas por la compañía de Antonio de Prado.

Siguiendo la clasificación genérica de la obra lopesca que ha propuesto Joan Oleza [1997:1-54], *El piadoso aragonés* se puede catalogar como un drama historial profano de hechos famosos pertenecientes a la historia de España. En esta categoría destacan obras como *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (1604), *La Santa Liga* (1621), *El mejor mozo de España* (1625) o *El Brasil restituido* (1625), entre otras muchas. En lo que respecta a las fuentes históricas de las que se pudo servir Lope para la elaboración de esta pieza, no parece estar clara su procedencia. De hecho, Menéndez Pelayo, normalmente muy certero a la hora de apuntar las fuentes tanto historiográficas como populares utilizadas por Lope, no menciona nada cuando hace referencia a esta comedia. Por el contrario, muestra su enfado ante el tratamiento que «el magnífico argumento del Príncipe de Viana» [1949:95] recibe de manos de Lope de Vega, quien, en su opinión, mancha la honra de «aquella noble figura histórica» [1949:95].

Por su parte, *El hijo obediente* fue compuesta, según Mackenzie [2008:21-25], entre 1657, momento en que Moreto entra como capellán en la Hermandad de San Pedro (Toledo), y 1663,⁴ y pudo estrenarse en torno a 1663-1665 y, posteriormente, representarse de nuevo a finales de la década de los sesenta tras la reapertura de los corrales en 1667. No obstante, no se puede corroborar este hecho, ya que el *DICAT* no recoge ningún dato acerca de esta comedia. Lo único que podemos afirmar es que el manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM Tea 1-35-5) fue copiado en 1678, por lo que unos

4. Mackenzie propone estas fechas basándose en referencias internas de la comedia, ya que considera que Moreto incluye en *El piadoso aragonés* alguna alusión a las condiciones de vida que se tenían en los *hospitales* de las hermandades de la Santa Caridad.

quince años después de su estreno este drama histórico aún seguía teniendo cierto impacto.⁵

El interés de los dramaturgos de la escuela calderoniana, entre los que se encuentra Moreto, por emplear la historia como fuente los llevó a la lectura de crónicas, obras históricas, romances y poemas heroicos. Es decir, tenían la costumbre de consultar varios libros de historiadores diferentes para informarse sobre el tema escogido, elaborando su propia concepción artística del asunto. De hecho, incluso en la utilización o refundición de comedias antiguas de asunto histórico los dramaturgos del ciclo de Calderón recurrieron directamente a los historiadores del tema para completar su información. Por ejemplo, Moreto leyó por lo menos tres versiones diferentes de la vida del príncipe de Viana, consultando la *Historia de España* de Juan de Mariana, los *Anales de la corona de Aragón* de Jerónimo de Zurita y el *Compendio historial* de Esteban de Garibay y Zamalloa, antes de ponerse a transformar *El piadoso aragonés*, obra de la madurez de Lope, en un drama histórico propio, *El hijo obediente* (Mackenzie 1993:105-107).

SIMILITUDES Y DIVERGENCIAS ENTRE LA OBRA DE MORETO Y SU FUENTE

En lo que respecta al argumento general de las dos comedias, las líneas principales coinciden. Ambos textos, alejados de la “verdad histórica”, ponen en escena los enfrentamientos de Carlos, príncipe de Viana, contra su padre, Juan II de Aragón.⁶ El primero, que desde el inicio de la obra decide declararle la guerra a su progenitor, se siente impulsado por el afán de poder y el temor de que su hermanastro (el futuro Fernando el Católico) o su madrastra (Juana Enríquez) le usurpen el acceso al trono. La principal diferencia entre ambos dramaturgos radica en el hecho de que, en el contexto de estas continuas batallas que conducirán a la muerte de Carlos,

5. Entiendo por drama histórico la definición que aporta Juan Matas Caballero: «mientras que la comedia histórica no es sino una mera recreación del pasado, el drama histórico tiene como misión intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente» [2015:2].

6. Lope escenifica un enfrentamiento entre Carlos y Fernando que nunca existió en la realidad histórica, ya que Fernando tenía tan solo nueve años cuando Carlos falleció. Moreto, siguiendo a Lope, otorga incluso un mayor protagonismo a esta rivalidad, por lo que hace palpable su deuda lopesca.

Lope desarrolla dos historias de amor que corren paralelas a la trama principal, mientras que Moreto la simplifica. Además, utiliza de forma diferente la información sacada de las fuentes históricas (Juan de Mariana, Jerónimo de Zurita y Esteban de Garibay) con el fin de recrear lo más verosímilmente posible la personalidad de los diversos personajes puestos en liza.⁷ Es decir, Moreto muestra su habitual preocupación por crear un enredo unificado que se desarrolle de forma coherente hasta llegar a su conclusión, de ahí que centre toda su atención en recrear dramáticamente el conflicto histórico tratado.⁸

En lo concerniente al título de la comedia, Lope emplea un rótulo conciso y poco revelador que incita a la curiosidad del espectador o lector, ya que nos lleva a preguntarnos quién será este aragonés y qué tipo de piedad lo caracterizará de manera tan contundente. Moreto, por su parte, cambia el punto de vista, poniendo el foco de atención en la figura de Fernando el Católico, quien actuará como un hijo obediente: «y que yo de mi padre solo aspiro / a heredar el blasón de hijo obediente» (*El hijo obediente*, III, vv. 2014-2015). Por lo tanto, se produce entre Lope y Moreto un cambio de generación, un desplazamiento que va del ensalzamiento del padre (Juan II de Aragón, *el piadoso aragonés* en la obra lopesca) al elogio del hijo (Fernando el Católico, *el hijo obediente* en la comedia moretiana). No obstante, ambos dramaturgos tienen como objetivo complacer a Felipe IV mediante la exaltación de sus antecesores.

Por otro lado, en lo relativo a los personajes se produce una notable reducción de las *dramatis personae*, ya que se pasa de 16 en *El piadoso aragonés* a 10 en *El hijo obediente*, lo que está directamente relacionado con la eliminación de las tramas secundarias, como se ha apuntado anteriormente. Además, es en la caracterización de los personajes donde se pueden distinguir las mayores diferencias entre la fuente lopesca y la refundición moretiana.

En *El piadoso aragonés* Carlos es presentado como un hijo rebelde e ingrato que, obsesionado con el poder, una y otra vez se levanta en armas contra su viejo padre. A lo largo de la pieza se subraya la continua transgresión del príncipe del

7. Por un lado, se aprecia la aventura de Carlos con Elvira, de cuya unión nace un hijo, y, por otro, se plasma la relación de Fernando con Ana, noble aragonesa a la que el futuro rey da palabra de matrimonio antes de conocer a la reina Isabel de Castilla.

8. Moreto, aprovechando la información recogida en la obra de Juan de Mariana (*Historia general de España*, vol. II, libro XXII, cap. XI, p. 449), realiza una *amplificatio* del conflicto histórico entre beamonteses y agramonteses, ya que aporta más datos y les hace más protagonistas en la comedia a través de sus continuas intervenciones.

código patriarcal, que se presenta en un doble plano: en primer lugar, Carlos rechaza la autoridad paterna, lo que plantea un conflicto de tipo generacional y familiar; en segundo término, con su conducta se produce la insubordinación de un súbdito a su rey. Moreto, por su parte, dota a Carlos de una personalidad compleja y vulnerable, trayéndonos vivamente a la memoria la índole simpática del histórico príncipe de Viana, lo que corrobora el hecho señalado previamente de que Moreto no solo consultó la obra de Lope sino también otras fuentes históricas (Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, tomo III, libro XV, p. 324). A pesar de que el príncipe intenta comportarse como si fuera un hijo rebelde y arrogante, dedicado al vencimiento justificado de un padre tirano, en su interior sabe que ha incurrido en un grave delito y se siente responsable por ello, lo que le llevará al borde de la locura y finalmente a la muerte. Como se puede observar en la tabla, en el último pasaje de las dos comedias se produce una imitación explícita por parte de Moreto, ya que, al igual que Lope, hace morir a Carlos a consecuencia de una caída de caballo (hecho totalmente ficticio).

	<i>EL PIADOSO ARAGONÉS</i>	<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>
BERNARDO	<p>Él y su gente venían, señor, en tu seguimiento, quando a vista desta aldea dixo: «Quanto a Eluira deuo, pienso pagarle mañana por vuestro justo consejo; que ligitimando a Carlos, tendrá Aragón heredero, descanso mi anziano padre, y vuestros seruiçios premio». Con esta justa alegría, alçando el brazo derecho, dio de espuelas al cauallo, que de la carrera en medio cayó con él, y con él tus esperanzas cayeron: medio muerto viene aquí. (Jornada III, vv. 2915-2931)</p>	<p>GARIBAY y en tu defensa viniendo, con aviso tan alegre, pisaba el mismo camino para matarte o prenderte Carlos, que ya no osadías sino lástimas ofrece; pues viniendo en un caballo que al viento veloz excede, de un accidente turbado cayó tan súbitamente, que ya para despedirla la vida en los labios tiene. (Jornada III, vv. 2717-2728)</p>

Juan II de Aragón también sufre en *El hijo obediente* una transformación con respecto a la comedia lopesca, ya que mientras Moreto muestra al férreo batallador,

al político ávido y poco escrupuloso conocido sobre todo por su audacia y su rigor (Garibay, *Compendio historial*, libro XXVIII, cap. I, p. 432), Lope nos enseña a un caduco y plañidero viejo que a lo largo de la comedia no hace más que emitir discursos sobre el amor paternal. No obstante, ambos dramaturgos presentan a un soberano dubitativo cuando tiene que actuar contra su hijo Carlos.

<i>EL PIADOSO ARAGONÉS</i>		<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>	
REY	Carlos, la espada te buelbo; que yo sé que si te miro es el perdonarte cierto. Llebalde preso al castillo de Monroy. (Jornada I, vv. 848-852)	REY	¡Ah, Carlos!, ¡qué mal has hecho! Pues, más que tú el ser vencido, ser el vencedor yo siento. ¡Ah, mal hijo! Don Bernardo, llevad al príncipe preso al castillo de Monroy. (Jornada I, vv. 950-955)

De hecho, su falta de autoridad paterna le costará incluso la pérdida temporal de la visión, que solo recobrará en las dos piezas tras la victoria final de Fernando. Por lo tanto, en lo que ambos coinciden es en pintar un estado que está necesitado de un nuevo soberano firme y competente.

<i>EL PIADOSO ARAGONÉS</i>		<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>	
REY	¡Ay, cielos! ¡Ay, Beamonte! ¡Ay, don Bernardo! ¡Ay, hijo Carlos! ¿Qué es esto?	REY	No puedo más, Fernandico. Mas, ¡ay de mí!, ¿dónde estás?
BEAMONTE	¿Qué tienes señor?	FERNANDO	¿Qué dices, señor?
REY	Amigos de tal manera acudieron lágrimas o humor elado a los ojos, que no veo.	REY	No miro. La resistencia del llanto me ha cegado; yo he perdido la vista.
BERNARDO	¿Cómo no? Buelbe, señor.	FERNANDO	¡Ay de mí! ¿Qué dices? Señor, ¿no me ves?
REY	¿Qué lo dudáys? ¡Estoy ciego!	REY	No, hijo. ¿Dónde estás? Esto ha hecho Carlos. Esto a Carlos he debido. Fernando, guíame tú pues eres los ojos míos. (Jornada II, vv. 1940-1950)
BEAMONTE	¡Estraño caso!		
REY	¡Esto pudo Carlos! ¡Esto a Carlos debo! (Jornada II, vv. 1948-1958)		

En lo referente a Fernando, tanto *El piadoso aragonés* como *El hijo obediente* presentan a un hombre muy joven (su presencia en las dos comedias es un error histórico, ya que cuando muere Carlos de Viana en 1461 él tenía solo nueve años) y ponen en escena los sucesos anteriores y contemporáneos a su casamiento con Isabel. En este caso, Moreto, buscando su exaltación, retrata a un infante excesivamente decoroso, cuya actitud no acaba de resultar verosímil para el espectador. Por su parte, Lope, a pesar de definirlo como un buen guerrero y un hijo obediente, muestra también a un joven con imperfecciones. Por ejemplo, en un primer momento Fernando es presentado como un galancete ridículo más preocupado por los amores que por la política y quiebra la palabra de matrimonio dada a una dama aragonesa, doña Ana, para poder casarse con Isabel de Castilla.

En relación con los personajes femeninos de las dos comedias, Moreto concentra la importancia de estos en la figura de Brianda. Lope pone en escena a dos mujeres, Elvira y Ana, que no son relevantes para el desarrollo final de la acción. Por el contrario, Moreto otorga a Brianda gran protagonismo, haciendo de ella un personaje más complejo y participativo desde los primeros versos de la comedia con sus largos monólogos (vv. 17-80; vv. 1226-1256; vv. 2156-2293; vv. 2681-2700). Será retratada como una mujer buena y piadosa («La piedad me lo aconseja», *El hijo obediente*, I, v. 578), ya que, en un primer momento, ayudará a Fernando para que Carlos no logre capturarlo y darle muerte (I, vv. 561-573) y, en los últimos versos de la obra, se ofrecerá a proteger al rey don Juan ante la ira del príncipe de Viana (III, vv. 2681-2700). En esta última escena de la comedia tenemos un nuevo ejemplo de la clara deuda que Moreto contrajo con su fuente lopesca.

<i>EL PIADOSO ARAGONÉS</i>		<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>	
ELUIRA	Señor, ya que hauéis venido a tan miserable estado, que aya de ser yo sagrado de vuestro onor perseguido, crehed que seréys seruido con pura y linpia intención; que mientras la sinrazón de Carlos os tiene en calma, os haré mesa del alma y cama del corazón. [...]	BRIANDA	Con tus palabras, señor, llanto y furor has movido en mi pecho y mi valor; el llanto, al verte afligido, y al verle osado, el furor. Pero, si ha querido el cielo que el crisol de mi lealtad sea aquí tu desconsuelo, hoy morirá tu recelo a vista de mi piedad.

<i>EL PIADOSO ARAGONÉS</i>		<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>	
ELUIRA	Yo, pues, supliré la edad de vuestro nieto en hazeros deffensa, si el offenderos llegase a tal libertad; mi honra y mi voluntad son de Carlos, mas si oluida obligación tan deuida, yo le mataré, señor; que después tengo balor para quitarme la vida. (Jornada III, vv. 2853-2862 y 2873-2882)	BRIANDA	Llegue Carlos, llegue airada su sinrazón atrevida, que aquí me verás osada poner el pecho a su espada en defensa de tu vida, que aunque él me hubiera cumplido, como debe en justa ley, la fe que me ha prometido, más debo a ti como a Rey que a Carlos como a marido. (Jornada III, vv. 2681-2700)

Por último, al igual que ocurre en otros casos de reescritura Lope-Moreto, «Moreto otorga un mayor protagonismo a la figura del gracioso, ya que le dota de más comicidad y le hace aparecer en escena en un mayor número de ocasiones» (Castrillo Alaguero 2019:811-812). En *El piadoso aragonés*, Nuño es un escudero con un agudo sentido de la realidad que hace aparición de forma ocasional buscando la comicidad a través de sus múltiples comentarios cínicos. Por el contrario, Garibay⁹ se muestra omnipresente en *El hijo obediente* y toma parte activa de las decisiones de su señor, Fernando.

<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>	
FERNANDO	Garibay, la guardia ha sido leal, que a su furia airada ha defendido la entrada.
GARIBAY	Sí, pero ya la ha rompido y sin haber quien le ataje el tropel viene hacia acá.
FERNANDO	¿Qué dices?, ¿rota está ya?
GARIBAY	Como camisa de paje.

9. Como señala Mackenzie [1994: 190], es muy probable que Moreto sacara este nombre del apellido del autor de una de sus fuentes históricas, Esteban de Garibay y Zamalloa.

<i>EL HIJO OBEDIENTE</i>	
FERNANDO	Ya no tiene medio el mal. Mi hermano es quien más pelea.
GARIBAY	Plegue a Cristo que se vea hermano de un hospital.
FERNANDO	Para que librarse pueda mi padre, encuéntrame a mí. Garibay, morir aquí es el remedio que queda.
GARIBAY	¿Qué es remedio?, aunque perdones...
FERNANDO	Solo es morir.
GARIBAY	Eso no, que sé más remedios yo que para los sabañones.
FERNANDO	¿Cuáles son?
GARIBAY	Huir, correr, botar, brincar y saltar, no parecer y remar primero que perecer.
FERNANDO	Pues aquí nos retiremos. (Jornada III, vv. 2430-2454)

Su sabiduría popular, su picardía, sus múltiples experiencias vividas, le servirán para expresar la opinión que su amo quiere escuchar en cada momento, buscando siempre su interés personal. Por todo ello, es evidente que el componente cómico adquiere en la obra moretiana una relevancia superior a la que tiene en la comedia lopesca (Castrillo Alaguero 2020:385-387).

Otra diferencia fundamental que se puede observar entre las dos obras es la reducción del componente amoroso por parte de Moreto. Como he mencionado anteriormente, *El hijo obediente* simplifica las escenas de amor y celos que incluyó Lope en *El piadoso aragonés*.¹⁰ A pesar de ser piezas históricas, Lope entendía a la perfección que a los espectadores áureos les gustaba encontrarse con situaciones amorosas que, aunque irrelevantes para el desarrollo de la acción, aportaban intriga a sus comedias. Moreto, por el contrario, fiel a su preocupación habitual por

10. Moreto mantiene la relación de Carlos con Brianda (Elvira en la obra de Lope), pero elimina, por ejemplo, el encuentro inicial de Fernando con Ana.

crear tramas unificadas que se desplegasen de manera coherente, no supo adaptarse en este caso a los gustos del público contemporáneo.

Por otra parte, también se aprecia la disminución por parte de Moreto de las alusiones bíblicas presentes en *El piadoso aragonés*. A pesar de recoger, siguiendo el modelo lopesco, la referencia al pasaje bíblico de Absalón, *El hijo obediente* presenta menos intertextualidades con el libro sagrado. Lope introduce a lo largo de su comedia otras menciones de la Biblia con el fin de guiar al espectador mediante paralelos con situaciones y personajes tratados en un texto de gran importancia en las culturas cristianas. Por ejemplo, resulta llamativo el correlato que efectúa entre la situación de Carlos y Fernando y la recogida en el texto bíblico con Esaú y Jacob: «REY ¿Cómo es posible que el alma / no te sale a reñuir? / Mi cuello, Fernando, enlaza. / ¡Ay, Dios! ¡Quién pudiera verte! / Déxame tentar tu cara / y tus manos, que no eres / Jacob, que a su padre engaña; / que aunque tube voluntad / a Esaú, salióme cara; / que tú mereces mexor / mi bendición y mi gracia» (*El piadoso aragonés*, Jornada III, vv. 2354-2364).

Por último, en lo que respecta a las formas estróficas empleadas por ambos dramaturgos, se produce una vez más una reducción entre Lope y Moreto. En *El piadoso aragonés* se usan diez formas estróficas,¹¹ destacando el uso de la décima,¹² mientras que en *El hijo obediente* se emplean tan solo cinco,¹³ siendo notoria la superioridad del romance por encima de cualquier otra.

11. Información sacada de la edición de *El piadoso aragonés* realizada por James Neal Greer.

12. «En los últimos años de su vida Lope se aparta del patrón de la grandeza, sustituyendo al binomio octavas/tercetos por una forma en la que veía la triple ventaja de ser una forma nacional, de estar de moda en las comedias, y de ser portadora de la dulce gravedad por la que se decanta su nueva estética trágica, la décima» (d'Artois 2012:109).

13. Datos tomados de la edición de *El hijo obediente* realizada por Alejandra Ulla Lorenzo.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, se puede afirmar que Moreto partió de la comedia lopesca *El piadoso aragonés* a la hora de componer *El hijo obediente*. Sin embargo, no se contentó con consultar solo el texto de Lope, sino que acudió a diferentes fuentes históricas para completar la información y elaborar unos personajes más verosímiles para el espectador del siglo XVII. Además, en consonancia con su forma de entender el teatro, el dramaturgo madrileño realizó una simplificación argumental y estructural a través de la reducción del número de personajes, la eliminación de las tramas paralelas, la disminución del componente amoroso y de los correlatos bíblicos y el recorte de formas métricas. También, fiel a su estilo, aumenta la comicidad de la obra a través de la figura del gracioso, mucho más protagonista y partícipe de la situación que en el texto de Lope.

En definitiva, Moreto analizó cuidadosamente las virtudes más destacadas de su modelo y de las fuentes históricas examinadas para elaborar en su refundición un drama histórico de gran calidad. A pesar de que tanto *El piadoso aragonés* como *El hijo obediente* plantean al espectador una reflexión sobre si la actuación de los líderes de la nación, incluso si beneficia al pueblo, es aceptable muchas veces desde un punto de vista ético y moral, Moreto realizó una transformación notable de los personajes, adaptándolos a sus particulares gustos, estilo e intereses dramáticos, y acercándolos mucho más a sus correlatos históricos.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRILLO ALAGUERO, Javier, «La huella de Lope de Vega en *Cómo se vengan los nobles*, de Moreto: continuidades y disidencias», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXXV 3 (2019), pp. 806-821.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier, «El rastro de Lope, Tirso y Calderón en *Lo que puede la aprehensión*, de Moreto, y su adaptación por Thomas Corneille», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, VIII 1 (2020), pp. 375-391.
- CRIVELLARI, Daniele, «Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega», *Testi e linguaggi*, VII (2013), pp. 63-75.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, 2017, en línea, <estilometriatso.com>. Consulta del 20 de enero de 2020.
- D'ARTOIS, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, XLII 1 (2012) pp. 95-119.
- DI PINTO, Elena, «El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa* de Moreto», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, pp. 107-114.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [Recurso electrónico], Reichenberger, Kassel, 2008.
- GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Los XL libros d'el Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España*, Plantino, Amberes, 1571.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Department of Modern Languages of Smith College, Northampton (Massachusetts), 1932.
- KENNEDY, Ruth Lee, «Concerning Seven Manuscripts linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, III (1935), pp. 295-316.
- MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool University Press, Liverpool, 1993.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool University Press, Liverpool, 1994.
- MACKENZIE, Ann L., «Moreto's Historical Tragedy, *El hijo obediente*: It's Date, Per-

- formance History and Dramatic Quality», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV 7-8 (2008), pp. 11-55.
- MARIANA, Juan de, *Historia general de España*, en *Obras del padre Juan de Mariana*, ed. F. Pi y Margall, M. Rivadeneyra-RAE, Madrid, 1601, vol. II.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales», en *Monstruos en apariencias llenos: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Grupo de Investigación PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 167-181.
- MATAS CABALLERO, Juan, «“La fuerza de las historias representada”. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, pp. 1-44.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. E. Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1949, vol. V.
- MORETO, Agustín, *El hijo obediente*, ed. A. Ulla Lorenzo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, IV), Alicante, 2018.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al Arte Nuevo», en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 1-54.
- OLEZA SIMÓ, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2020, en línea, <artelope.uv.es>. Consulta del 12 de enero de 2020.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, LXXII (1998), pp. 35-47.
- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España: El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Tamesis, Woodbridge, 2011.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Prólogo» a Agustín Moreto, *El hijo obediente*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, IV), Alicante, 2018, pp. 1-26.
- VEGA, Lope de, *El piadoso aragonés*, ed. J.N. Greer, University of Texas Press, Austin, 1951.
- ZURITA, Jerónimo de, *Los cinco libros primeros de la Segunda parte de los anales de la corona de Aragón*, Portonariis, Zaragoza, 1578, tomo III.