



Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: 1475-3820 (Print) 1478-3428 (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración

María Luisa Lobato

To cite this article: María Luisa Lobato (2015) Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración, *Bulletin of Spanish Studies*, 92:8-10, 333-346, DOI: [10.1080/14753820.2015.1105504](https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1105504)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2015.1105504>



Published online: 14 Dec 2015.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 3



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
<http://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=cbhs20>

Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración*

MARÍA LUISA LOBATO

Universidad de Burgos

Cuando Calderón en 1656 estrenó *Amado y aborrecido* ante los reyes en el Salón Real de palacio, puso en boca de Diana para terminar la obra un desafío a Venus sobre una nueva comedia. Ésta tendría lugar en aquel mismo espacio, ante el mismo auditorio y con el protagonismo de la ninfa Amarili, reto que Venus consintió con estas palabras: ‘Pues yo acepto el desafío, / fiada en que también tengo / en Arcadia un *Pastor Fido*, / que ha de dar nombre a ese ejemplo’.¹ Pero lo que nos interesa en este trabajo es que, a la pregunta de Venus sobre cuál sería la pluma encargada de hacer esa comedia, Diana respondió ‘La de tres ingenios’.² Y, en efecto, una comedia titulada *El pastor Fido* salió de las manos de Solís, Coello y Calderón en la misma época, pues llegó a la imprenta para formar parte de la *Octava parte* de Calderón de 1657, como recreación dramática de *Il pastor Fido*, de Guarini.³ Todo hace pensar

* Esta aportación dedicada a la querida Ann L. Mackenzie se enmarca dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competividad: ‘La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias’, referencia FFI2014-58570-P y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO, radicado en la Universidad de Burgos, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

1 Pedro Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, ed. Ángel J. Valbuena-Briones, en *Obras completas*, ed. prólogo & notas de Ángel J. Valbuena-Briones, 3 vols (Madrid: Aguilar, 1969), I, *Dramas*, 1681–722 (p. 1722).

2 Calderón, *Amado y aborrecido*, ed. Valbuena-Briones, 1722.

3 Francisco López-Estrada, ‘La recreación española de *Il pastor Fido*, de Guarini, por los tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca’, en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz* (Kassel: Edition Reichenberger, 1988), 419–42; Ángel J. Valbuena-Briones, ‘La Corte contempla la Arcadia en *Eco y Narciso* de Calderón’, *Iberoromania*, 33 (1991), 101–12 (p. 104); María Luisa Lobato, ‘Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias; Solís, Antonozzi y Cosme Pérez celebran a Felipe Próspero (1658)’, en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, dir. José M^a Díez Borque, ed. Esther Borrego Gutiérrez &

que Calderón, mientras redactaba *Amado y aborrecido*, tenía ya en mente *El pastor Fido* y aún me atrevería a decir que no sólo en mente sino también en proceso de elaboración, ya que concreta que tenía dos colaboradores en la escritura.

Aquella misma mitad de siglo fue también muy fructífera para Agustín Moreto. Con poco más de treinta años (1618–1669) era ya un autor consolidado en la corte, tal como en otros lugares he expuesto.⁴ En los últimos meses de 1654 había entregado en imprenta las doce obras que conformarían el volumen de la *Primera parte* de sus comedias⁵ y, al menos, había compuesto otras cuatro en solitario.⁶

Comenzando aún antes, en 1637, colaboró con otros dramaturgos en este mismo periodo al menos en dieciocho comedias.⁷ En 1637 lo hizo en *La renegada de Valladolid* (Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses), a la que siguieron antes de junio de 1643 *La mejor luna africana* (Belmonte, L. Vélez, J. Vélez, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer y Rosete) y de abril de 1645 *El príncipe perseguido* (Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses).⁸ En 1651 se imprimió la comedia que está a nombre de Matos y de Moreto: *El príncipe prodigioso* o *Defensor de la fe* y también con ese dramaturgo, pero sin que por el momento podamos situarla

Catalina Buezo Canalejo (Madrid: Visor, 2009), 79–97; Marcella Trambaioli, ‘La escritura en colaboración en *El pastor Fido* de Solís, Coello y Calderón’, en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14–18 de julio de 2008)*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt & Beata Baczynska (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011), 493–521; Marcella Trambaioli, ‘“Lo trágico y lo cómico mezclado” en *El pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas’, en *Tragique et comique liés dans le théâtre, de l’Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, coord. Ariane Ferry & Milagros Torres (Rouen: Publications du CÉRÉDI [Centre d’Études et de Recherche Éditer/Interpréter], 2012), 1–15.

4 María Luisa Lobato, ‘Agustín Moreto. Estado de la cuestión’, *Ínsula*, 802 (octubre 2013). Número monográfico dedicado a *El teatro del Siglo de Oro en primer plano*, 15–18.

5 *La fuerza de la ley, El mejor amigo el rey, El desdén, con el desdén, La misma conciencia acusa, De fuera vendrá, Hasta el fin nadie es dichoso, El poder de la amistad, Trampa adelante, Antíoco y Seleuco, Los jueces de Castilla, El lego del Carmen [San Franco de Sena] y Lo que puede la aprehensión.*

6 *El licenciado Vidriera* (a.1648), *La cena del rey Baltasar* (a.1648), *El caballero* (a.1652) y *El parecido* (1652).

7 Para las colaboradas me apoyo en la investigación de Alessandro Cassol, ‘El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto’, en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato & Juan Antonio Martínez Berbel (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2008) 165–84.

8 Urzáiz y Cienfuegos se equivocan en su, por otra parte, interesante artículo, al incluir entre los dramaturgos que escribieron comedias con Moreto, a Ruiz de Alarcón, en lugar de referirse al copista Sebastián de Alarcón, del que hablo aquí (Héctor Urzáiz & Gema Cienfuegos, ‘Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*’, en *Agustín Moreto: Theatre and Identity*, ed. María Luisa Lobato & Antonio Cortijo Ocaña, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23 [2013], 296–35 [p. 296]).

cronológicamente, escribió *El mejor par de los doce* y antes de 1663 *San Froilán o El segundo Moisés* (Moreto y Matos). Se editaron en julio de 1653 *Oponerse a las estrellas* (Matos, Martínez de Meneses y Moreto) y *Nuestra Señora del Pilar* (Villaviciosa, Matos y Moreto). Moreto escribió antes de la muerte de Cáncer, ocurrida el 2 de octubre de 1655, las diez colaboradas en las que intervino este dramaturgo: además de *La mejor luna africana*, ya citada, trabajaron juntos en *Nuestra Señora de la Aurora*, hacia 1648 (Cáncer y Moreto), *La adúltera penitente*, de 1651 (Cáncer, Moreto y Matos), *El bruto de Babilonia*, de 1651 (Matos, Moreto y Cáncer), *No hay reino como el de Dios o Los mártires de Madrid o Los tres soles de Madrid* (Cáncer, Moreto y Matos), *Caer para levantar* (Matos, Cáncer y Moreto), *La fuerza del natural* (Cáncer, Moreto y Matos), *Hacer remedio el dolor* (Moreto y Cáncer), *El rey don Enrique el Enfermo* (Cáncer, Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa, Moreto) y *La fingida Arcadia* (Moreto, un autor menor, Calderón).⁹ Por fin, *La vida y muerte de San Cayetano* (Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce, Moreto) es de otoño de 1655, según los *Avisos* de Barrionuevo.¹⁰

Los datos cronológicos parecen indicar que sus primeros pasos dramáticos se apoyaron en la colaboración con otros dramaturgos, como probaría la muy temprana comedia *La renegada de Valladolid* (1637) con un Moreto que no había cumplido los veinte años. Con los mismos dramaturgos—Belmonte y Martínez de Meneses—compartiría trabajo en 1645 para escribir *El príncipe perseguido*, siendo Martínez de Meneses uno de sus más fieles colaboradores. Es destacable en este sentido que la alianza de los nombres parece indicar ciertas constantes en su trabajo de consuno, que podrían sintetizarse así:

9 Véanse al respecto los trabajos de Enrique Rull, ‘Procedimientos de construcción triautorial en *La fingida Arcadia*’, en *De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato & Ann L. Mackenzie, BSS, LXXXV:7–8 (2008), 139–52; Marcella Trambaioli, ‘*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consuno’, en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. Lobato & Martínez Berbel, 185–206; Marcella Trambaioli, ‘Lo pastoril en *La fingida Arcadia* de tres ingenios’, en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzochi & Paolo Pintacuda, 3 vols (Pavia: Ibis, 2011), II, 161–74. Está en prensa su edición de *La fingida Arcadia*, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato (Kassel: Edition Reichenberger), vol. VII.

10 ‘Hase compuesto una comedia grande de *San Gaetano*, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tienen cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Parece que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y género femenino’ (Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo [1654–1658]*, ed. & estudio preliminar de Antonio Paz y Melia, 2 vols [Madrid: Atlas, 1968], I, 212).

Moreto y Matos Fragoso (1608–1689) [y otros] (12 comedias)	
Antes 1651 Antes octubre 1651 1651 <i>s.d.</i> Antes julio 1653 Antes julio 1653 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Otoño 1655 Otoño 1655	<i>El príncipe prodigioso</i> <i>El bruto de Babilonia</i> <i>La adúltera penitente</i> <i>El mejor par de los doce</i> <i>Oponerse a las estrellas</i> <i>Nuestra Señora del Pilar</i> <i>No hay reino como el de Dios</i> <i>Caer para levantar</i> <i>La fuerza del natural</i> <i>Hacer remedio el dolor</i> <i>El hijo pródigo</i> <i>La vida y muerte de San Cayetano</i>
Moreto y Cáncer (¿1582?–1655) [y otros autores] (10 comedias)	
Antes junio 1643 h. 1648 1651 Antes octubre 1651 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655 Antes octubre 1655	<i>La mejor luna africana</i> <i>Nuestra Señora de la Aurora</i> <i>La adúltera penitente</i> <i>El bruto de Babilonia</i> <i>No hay reino como el de Dios</i> <i>Caer para levantar</i> <i>La fuerza del natural</i> <i>Hacer remedio el dolor</i> <i>El rey don Enrique el Enfermo</i> <i>El hijo pródigo</i>
Moreto y Martínez de Meneses (¿1612?–1661) [y otros autores] (5 comedias)	
1637 Antes junio 1643 Abril 1645 Antes julio 1653 Antes octubre 1655	<i>La renegada de Valladolid</i> <i>La mejor luna africana</i> <i>El príncipe perseguido</i> <i>Oponerse a las estrellas</i> <i>El rey don Enrique el Enfermo</i>
Moreto y Belmonte Bermúdez (¿1587?–¿1650?) [y otros autores] (3 comedias)	
1637 Antes junio 1643 Abril 1645	<i>La renegada de Valladolid</i> <i>La mejor luna africana</i> <i>El príncipe perseguido</i>

Con otros dramaturgos realizó colaboraciones esporádicas, por lo que no cabe detenernos ahora en ellos.

Entre la veintena de comedias en las que Moreto colaboró con diversos autores, hay cierta primacía de unos géneros teatrales sobre otros. Ya Cassol señaló en la publicación citada que los subgéneros dramáticos ‘pastoril y el caballeresco, al parecer, son poco proclives a la escritura de consuno; mucho más frecuente es, en cambio, la comedia hagiográfica e histórica’ y daba como razón ‘la posibilidad y la relativa facilidad de usar fuentes históricas y religiosas bien determinadas

en que basarse para la intriga'.¹¹ En el caso de Moreto, el grupo de comedias podrían organizarse en cuanto a su temática del siguiente modo:

<i>historiales</i>	<i>La mejor luna africana</i> (a. VI 1643) [morisca] <i>El príncipe perseguido</i> (26-IV-1645) <i>El príncipe prodigioso o Defensor de la fe</i> (a. VII 1651) [apologetica] <i>El rey don Enrique el enfermo</i> (a. 2-X-1655) <i>La renegada de Valladolid</i> (¿Verano de 1637?)
<i>caballescaca</i>	<i>El mejor par de los doce</i> (s.d.)
<i>hagiográficas</i>	<i>La adúltera penitente, Santa Teodora</i> (1651) <i>Caer para levantar o San Gil de Portugal</i> (1662) <i>No hay reino como el de Dios o Los mártires de Madrid o Los tres soles de Madrid</i> (a. 2-X-1655) <i>Vida y muerte de San Cayetano</i> (Otoño 1655) <i>San Froilán o El segundo Moisés</i> (a. 1663)
<i>palatinas</i>	<i>Hacer remedio el dolor</i> (a. 2-X-1655) <i>Oponerse a las estrellas</i> (a. VII-1653) <i>La fuerza del natural</i> (a. 2-X-1655)
<i>bíblicas</i>	<i>El bruto de Babilonia</i> (a. 2-X-1655) <i>El hijo pródigo</i> (a. 2-X-1655)
<i>marianas</i>	<i>Nuestra Señora de la Aurora</i> (ca. 1648) <i>Nuestra Señora del Pilar</i> (a. VII-1653)
<i>morisca</i>	<i>La mejor luna africana o La luna africana</i> (a. 29-VI-1643)

La escasez de autógrafos hace que todavía haya de ser muy básica cualquier afirmación sobre las técnicas de escritura moretiana en colaboración. Pero valga traer el caso del único autógrafo que se conserva de una obra escrita en colaboración en la que interviniera Moreto. Se trata de *El príncipe perseguido*, anterior al 26 de abril de 1645, el cual cuenta con un buen análisis de Alviti en su catálogo de manuscritos autógrafos de comedias colaboradas áureas.¹² Se conservan las graffias en el autógrafo de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses, pero también las del copista Sebastián de Alarcón que comparte tres páginas con Moreto en la 2ª jornada. Alviti piensa, sin embargo, que Alarcón no era el creador de esos versos sino que escribía asistiendo de cerca al dramaturgo, pues no se observan enmiendas ni tachaduras en esos versos, mientras la mano de Moreto que corrige y/o añade se ve con claridad en la 1ª y en la 3ª jornadas. Parece que el dramaturgo tuvo la responsabilidad de hacer una lectura final de la comedia completa y, aunque no varió la traza ni los personajes, sí intervino para pulir el estilo 'adeguandole ai propri moduli espressivi'.¹³ No hay ninguna señal que permita afirmar que los otros autores tuvieron acceso al manuscrito completo. Más difícil me parece probar, como afirma

11 Cassol, 'El ingenio compartido', 168.

12 Roberta Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del siglo de oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intro. Fausta Antonucci (Firenze: Alinea Editrice, 2006), 119-27.

13 Alviti, *I manoscritti autografi*, 125.

Alviti, que Moreto no debía haber leído la primera jornada de Belmonte antes de componer la suya, si bien es posible que Alviti se refiera únicamente a haber consultado ese autógrafo, ya que indica que la mano de Moreto es muy uniforme en la 1ª y en la 3ª jornadas, lo que daría lugar a pensar que si lo leyó, lo hizo quizás ‘de un tirón’, como se suele decir, haciendo las correcciones que creyó oportunas. Ello no implica, sin embargo, que además de un posible trabajo oral colaborativo antes de iniciar cada dramaturgo su propia escritura, Moreto y/o Martínez de Meneses no hubieran podido conocer el trabajo escrito antes del suyo. Hay que recordar que cada jornada comienza en un folio diverso, si bien Moreto no introdujo modificaciones en esa lectura inicial de la 1ª jornada.

En cuanto a si la composición de la obra citada en el párrafo anterior se hizo de forma simultánea o sucesiva, ambas posibilidades podrían darse tras un primer intercambio de ideas, como indica Alviti. Pero tampoco veo con la claridad con que ella lo afirma que, en el caso de que los tres autores escribieran uno tras otro, no conocieran el borrador de sus antecesores, pues ese hecho me parece importante para conseguir la coherencia deseada en una comedia, aunque también podría afirmarse que no es eso lo que se buscaba en aquel momento, pues, como Mackenzie indicó en las breves páginas que dedicó a esta comedia en 1993, Juan Basilio, el rey protagonista, presenta una personalidad muy diversa en cada una de las jornadas.¹⁴ El hecho de que las marcas del dramaturgo *revisor* sean homogéneas y parezcan realizadas en una lectura final del conjunto, no parece definitivo para negar que se pudo producir una primera lectura más ligera por parte del primer y segundo dramaturgos—en la que no se hicieron correcciones—antes de comenzar cada uno a componer su tarea, con el fin de facilitar la unidad diegética en la composición de las jornadas sucesivas.¹⁵

La segunda comedia en la que intervino Moreto fue *Oponerse a las estrellas*, escrita de consuno entre Moreto, Martínez de Meneses y Matos Fragoso. Su editora, Judith Farré, ha realizado ya un estudio sobre el tema, al cual nos remitimos aquí.¹⁶ La Biblioteca Nacional de España conserva un

14 Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Hispanic Studies TRAC (Textual Research and Criticism) 3 (Liverpool: Liverpool U. P., 1993), 43–44.

15 Sorprende que la aprobación de Juan Navarro de Espinosa que figura en el autógrafo de la 2ª jornada, la de Moreto/Alarcón, tenga como fecha 21 octubre 1650 y que en ella el censor se refiera a haber leído toda la comedia, mientras tras la 3ª jornada, la de Martínez, tiene aprobación final del mismo Navarro de Espinosa pero de cinco años antes, del 16 abril 1645, lo que indica que la revisión que hizo Moreto de las tres jornadas seguidas la realizó tras recuperar el autógrafo de cada uno de sus colaboradores en 1650, para una representación que fue la segunda, tal como indica Navarro de Espinosa en sus palabras al final de la 2ª jornada. La obra, sin embargo, era al menos cinco años anterior.

16 Judith Farré, ‘Las colaboraciones en la comedia *Oponerse a las estrellas*, compuesta por Matos Fragoso, Moreto y Martínez de Meneses’ (en preparación), a la que agradezco el envío de este texto para su consulta.

manuscrito que La Barrera dio por autógrafo.¹⁷ Esta opinión la siguió también Kennedy,¹⁸ pero hay divergencias en la atribución de la caligrafía de cada jornada y examinada con atención, ninguna letra me parece de Moreto.¹⁹ Farré entra en el análisis del contenido de la comedia, de su estructura, métrica y estilemas, y coteja este manuscrito con el texto impreso por primera vez en la *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid: Pablo de Val, a costa de Juan de San Vicente, 1653). Observa continuidad entre la segunda y tercera jornadas que justifica apuntando que el manuscrito podría tratarse de un primer borrador de la comedia, anterior a una copia en limpio y original de la misma. Y así, dice Farré:

Todo parecería apuntar a que Matos Fragoso y Moreto, más acostumbrados a colaborar juntos en comedias de consuno, se distribuyeron la primera y la tercera jornada y que la segunda, encargada a Martínez de Meneses, habría sido también supervisada de cerca por Moreto que, al revisarla para escribir su tercera jornada, habría corregido y añadido fragmentos, lo cual explicaría las similitudes entre la segunda y la tercera jornada. Cabría pensar por ello que el autógrafo que conservamos es, pues, un primer borrador de la comedia.

En el caso de *Oponerse a las estrellas* el trabajo de consuno no habría sido, por tanto, lineal y las vinculaciones entre dos de las jornadas: primera y tercera, mostraría una colaboración más acordada entre sus autores que la segunda, además de poder establecer la hipótesis de la revisión final de Moreto del manuscrito completo.

Pocos testimonios metateatrales tenemos de cómo se produjo en realidad este trabajo colaborativo. Entre los más interesantes está el de Cubillo de Aragón en *El enano de las musas* el cual, aunque en tono satírico, parangona el trabajo del poeta cómico con los cambios de caballos de posta:

Y si algo nuevo se encomienda al arte
 en tres ingenios nuevos se reparte,
 que como el poema consta de jornadas,
 para andarlas mejor ponen paradas.
 Corre la primera pluma a lo tudesco,

17 Juan de Matos Fragoso, Antonio Martínez de Meneses y Agustín Moreto, *Oponerse a las estrellas. Comedia famosa*, Biblioteca Nacional de España (BNE), ms. 16030; Cayetano Alberto de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (London: Tamesis Books, 1968 [1ª ed. Madrid: M. Rivadeneyra, 1860]), 276–77.

18 Ruth Lee Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto* (Philadelphia: Smith College, 1932), 20.

19 Tanto Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, 12, como James A. Castañeda, *Agustín Moreto* (New York: Twayne, 1974), 99–100, sostienen que la segunda jornada les parece de Moreto.

entra luego la otra de refresco
 corre veloz, y cuando está cansada,
 se arrima, y corre la tercer parada.²⁰

El mismo Moreto en la colaborada *El mejor par de los doce* escribe por boca del gracioso Coquín: 'Y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco'.²¹

Testimonio interesante es también el de Rosete Niño, que ya en su día recogió Mackenzie, cuando en su 'Memoria de los ingenios / que se juntaron a hacer / esta comedia', se refiere a *La mejor luna africana* (a. 1643), y describe con detalle el orden sucesivo en que escribieron los dramaturgos, entre los que se encontraba Moreto:

[...] el primero
 Luis de Belmonte; tras él
 Luis Vélez el afamado;
 luego don Juan Vélez fue
 quien acabó la primera;
 empezó la otra después
 el maestro Alfonso Alfaro;
 quien le vino a suceder
 fue don Agustín Moreto,
 y a la segunda el pincel
 de don Antonio Martínez
 la acabó de componer.
 La postrera comenzó
 con don Antonio Sigler
 de la Huerta; siguióse luego
 la ingeniosa pulidez
 de don Jerónimo Cáncer,
 y acabóla, como veis,
 don Pedro Rosete, el cual
 os pide humilde y cortés
 perdón en nombre de todos.²²

Como es evidente, el trabajo sobre un solo autógrafo colaborado por tres manos, tal como se ha podido observar en *El príncipe perseguido*, y la constatación de una serie de afirmaciones metateatrales que los mismos dramaturgos nos dejaron como huellas de sus trabajos no sirven para establecer conclusiones definitivas sobre el método de trabajo de consuno,

20 Álvaro Cubillo de Aragón, 'Retrato de un poeta cómico', en *El enano de las musas* (Madrid: María de Quiñones, 1654), 389–91.

21 *El mejor par de los doce* (Valencia: Imprenta de Joseph y Tomás de Orga, [...], 1776), n.º. 168, 17.

22 Mackenzie, *La escuela de Calderón*, 35.

pero es una primera orientación. Para tratar de buscar más información que nos ayude a reconstruir las técnicas de creación o recreación colaborativa, observemos cómo se elaboraron algunas comedias escritas por varios autores en la década de los años cuarenta, en la que hubo un periodo de prohibición de representar comedias en los teatros:

- 1 Existía un plan inicial con reparto de tareas entre los diversos dramaturgos (*El príncipe perseguido* [1645], *A un tiempo rey y vasallo* [1642], *Troya abrasada* [1643]), en el que se fijaba el argumento, la diégesis y los personajes. Si se partía de una trama anterior, histórica, por ejemplo, era entonces cuando se seleccionaban los personajes y los segmentos narrativos de mayor interés dramático. Lo mismo ocurría cuando el punto de origen era una comedia anterior que se iba a refundir, por ejemplo *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope en *El mejor par de los doce* de Matos y Moreto.
- 2 Podía haber un ayudante de escritura, un copista, en ocasiones, que trabajaba casi al dictado del dramaturgo en una parte de la obra, como fue el caso de Sebastián de Alarcón (*El príncipe perseguido*, *A un tiempo rey y vasallo*).
- 3 Se escribía un borrador de la comedia con cada jornada atribuida a uno o a más dramaturgos que se preparaban para desarrollar cada acto en fases sucesivas (*A un tiempo rey y vasallo*, *Troya abrasada*). A veces no es posible saber con seguridad si la construcción fue diacrónica o sincrónica, aunque parece muy probable que fuese de modo sucesivo (*El príncipe perseguido*). Mackenzie, apoyándose en el texto de Cubillo ya citado, defiende que al menos los dramaturgos del ciclo de Calderón escribían de forma diacrónica, esto es, uno tras otro.²³
- 4 En ocasiones dos autores intervenían en un mismo acto en estrecho contacto, cabría decir que de forma simultánea, pues se van cruzando los pasajes (2ª jornada de *La más hidalga hermosura*, a. 4 abril 1645) y un tercero que también intervino coordinó la jornada completa (2ª jornada de *La más hidalga hermosura*), pero en la misma obra se prueba que, respecto a los dramaturgos de la 2ª jornada, Zabaleta y Calderón trabajaron de forma independiente en la 1ª y 3ª jornadas, respectivamente, lo que no implica que no las conocieran o, al menos, supieran de su argumento general. También en *Troya abrasada* no cabe duda de que Calderón revisó la 1ª jornada completa, en la que también intervinieron Zabaleta y un autor anónimo, y cambió el final de la misma, escrito por Zabaleta, que no debió gustarle.

23 Mackenzie, *La escuela de Calderón*, 33.

- 5 Una sola cabeza fue la encargada de revisar y unificar el estilo con los autógrafos de los diversos autores delante (Moreto en *El príncipe perseguido*, Manuel Antonio de Vargas en *A un tiempo rey y vasallo*).
- 6 Censores, *autores* y actores pudieron intervenir *a posteriori* en el autógrafo ya revisado por el coordinador e introducir nuevas marcas.
- 7 Juan Navarro de Espinosa fue quien aprobó estos autógrafos de los años cuarenta (*El príncipe perseguido* [1645], *A un tiempo rey y vasallo* [1642], *Troya abrasada* [1643], *La más hidalga hermosura* [1645]).

En conclusión, el procedimiento de escritura en colaboración requería más fases que el de escritura en solitario: intercambio inicial de ideas, trabajo diacrónico en el periodo que aquí interesa, conocimiento por parte de cada autor de lo que había/n escrito su/s colega/s y revisión final de todo el trabajo por parte de uno de ellos. Por tanto, la búsqueda de facilidad o rapidez no podía ser el motor de esta forma de producción. Mucho más plausible me parece que, al modo de las bodegas de los grandes pintores o siguiendo la forma de hacer de los certámenes poéticos de las Academias, se tratara de un empeño entre amigos, a medio camino entre la diversión y el trabajo, una ocasión de favorecer encuentros e intercambio de talento, de participar de un mismo método de escritura barroca común a todos ellos, un reto al fin y al cabo, tal como puede funcionar hoy el trabajo en equipo.

En la última parte de este trabajo, voy a detenerme a explorar una comedia escrita en colaboración y demasiado poco observada, como es *Hacer remedio el dolor*, compuesta antes de 1655 y muy probablemente cerca de la fecha de *El desdén, con el desdén*, que he centrado en mis últimas investigaciones en el periodo 1651–1652.²⁴

La comedia *Hacer remedio el dolor* figura como de Moreto y Cáncer en la *Oncena parte de Comedias escogidas*, 1658, y en una suelta sevillana de la imprenta de Diego López de Haro.²⁵ Sin embargo, en las ediciones valencianas de la tipografía Orga se añade a estos nombres el de Matos Fragoso.²⁶ Sean dos o tres los autores que intervinieron en ella, lo cierto es que el nombre de

24 María Luisa Lobato, 'Prólogo' a la edición de *El desdén, con el desdén*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato (Kassel: Edition Reichenberger, 2008), I, 397–580 (pp. 399–422).

25 *Hacer remedio el dolor* se imprimió a nombre de Cáncer y Moreto en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte ...* (Madrid: Gregorio Rodríguez, a costa de Juan de S. Vicente, 1658), f. 35^v–55^v (segunda edición del tomo fechada 1659); también se atribuye a estos dos autores en una suelta impresa en Sevilla por Diego López de Haro (núm. 46). Aquí se cita por la impresión del volumen de *Escogidas* con signatura R 22664 en la Biblioteca Nacional de España.

26 Son las sueltas impresas en Valencia por la viuda de José de Orga, 1761 (núm. 14) y 1762 (también núm. 14). Existen dos emisiones distintas de esta edición de 1762, como puede comprobarse cotejando los ejemplares BNE T 14815/9 y T 14791/10.

Moreto figura en todos los casos y su presencia en la comedia parece innegable. La fecha de composición *ante quem* de la obra es el 2 de octubre de 1655, en que murió Cáncer. Kennedy adelanta más aún la escritura de la obra hasta 1649 o poco antes, basándose en que se la cita en las *Décimas de Felipe IV*.²⁷

La comedia debió componerse tras un intercambio de ideas al menos entre Moreto y Cáncer, en el que el primero llevó una parte decisiva. Y esto no sólo porque Cáncer era esencialmente un escritor de entremeses, valga recordar que casi de forma exclusiva conocemos su trabajo en comedias que fueron colaboradas, sino, y sobre todo, porque su argumento guarda estrecha relación con el de *El desdén, con el desdén*, incluso en el nombre del protagonista, Carlos, aunque esto último sea una anécdota. *Hacer remedio el dolor* gira en torno a que el desdén del galán se cura con la actitud desdeñosa de la mujer, la cual, tras un periodo de negación de los hombres y forzada por la firmeza de un galán, pasa no solo a aceptarlo sino incluso a demostrarle un interés excesivo que está a punto de perderle para siempre, si no fuera por la traza que se desarrolla en la propia comedia. En *El desdén* es otro Carlos quien con su desprecio fingido logra atraer a la que desdeñaba a todos los hombres. Se da, pues, el caso a la inversa, transmutando géneros. Diana en *El desdén* como Casandra al inicio de *Hacer remedio el dolor* tienen en común el desdeñar no a un hombre concreto sino a todo el género masculino. Declara Casandra: 'Al principio mi desdén / le trató sin diferencia / de los demás, pues a todos / era común una pena' (f. 36) pero su actitud cambia por completo tras seis años de 'firmeza' por parte de Carlos, sin que sepamos en *El desdén* cuanto tiempo transcurre hasta que Diana acepta a Carlos.

Este asunto se desarrolla en un argumento no exento de complejidades, que se resume a continuación con objeto de que pueda establecerse la comparación con la de *El desdén*, mejor conocida. Para facilitar el cotejo se indican primero los nombres y lugares de *Hacer remedio el dolor* y a continuación entre corchetes los paralelos en *El desdén*: expone Casandra, milanesa, [Florela, mantuana] a su criada su pena de amor, por haber aceptado a Carlos [Alejandro] tras años de interés por parte de él y haberle demostrado de modo excesivo su correspondencia amorosa, lo que ha provocado en él tibieza, pues se cansó de 'su fineza porfiada' (f. 38^v). El desdén de su amado [Alejandro] la lleva a Nápoles [Ferrara] disfrazada para poder verle y hablarle de noche, con el fin de no ser reconocida. Carlos Esforcia [Alejandro] llega en busca de la noble y rica Aurora [Laura], que es quien le interesa, y repudia su antiguo amor por la pesada Casandra [Florela]. Va a ser el ingenio de las mujeres: Casandra y Flora, el que logre

27 Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, 220. Restori sitúa las *Décimas de Felipe IV* entre 1644 y 1649 en su libro: *Piezas de títulos de comedias. Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnolo dei secoli XVII e XVIII* (Messina: Vincenzo Muglia Editore, 1903).

dar la vuelta a la situación, por medio del desdén fingido de Casandra y de su ingenio compartido por su criada Flora, el cual termina por unir al galán Ludovico con Aurora y despeja el camino a un Carlos que ha recuperado el interés por Casandra. La comedia insiste en una idea muy de Moreto y presente a cada paso en *El desdén*: que lo que se alcanza, se deja de desear.

De lo anterior deriva que sea posible establecer como hipótesis de trabajo que Moreto estuvo detrás de la idea general que dio lugar a la construcción de la comedia *Hacer remedio el dolor* aunque tuviese como colaborador al menos a Cáncer y con más dudas a Matos Fragoso. La idea en su conjunto, el nombre del protagonista (Carlos) y de la dama (Casandra)²⁸ y buena parte de los versos de las dos jornadas primeras—si no todos—fueron obra de Moreto. El papel de Cáncer debió centrarse en la 3ª jornada, que sobresale por sus pasajes cómicos entre personajes subsidiarios, en lo que luego me detendré, muy propios del gran entremesista que fue este dramaturgo.

Otras cuestiones de menor relevancia que la trama general permiten constatar también la presencia protagonista de Moreto. Entre ellas, valga destacar la referencia a juegos cortesianos de diverso tipo, los cuales tienen como fin seleccionar por su discreción al mejor pretendiente.²⁹ El primero lo enuncia Aurora cuando dice que será la ‘primera prueba / de su ingenio, resolver / un problema / que sonora / la música cantará / donde agudo se verá su discurso’ (f. 41). La música entona en ese final de la 1ª jornada una *quaestio* amorosa a la que deben responder los tres pretendientes de Aurora, con la esperanza por su parte de que sea Carlos quien consiga acertar el enigma, lo que no sucede. Iniciada la 2ª jornada, se tratará de examinar el resultado que dio la primera prueba y buscar la enmienda a través de un juego de elección de colores en el marco de un sarao, los cuales han de elegir los pretendientes para quedar emparejados con las damas y vencerá el que adivine el color de Aurora (f. 43^v). Ella se protege poniéndose de acuerdo con la criada Flora para lograr su deseo. Pero ésta, convenida con su señora Rosaura/Casandra le entrega a Ludovico un papel en que le descubre el color de Aurora, con la intención de que Carlos quede libre para su ama. El mismo juego estaba, por cierto, en *El desdén*: ‘Esto en palacio es por suerte: / ellas eligen colores, / pide uno el galán que viene, / y la dama que le tiene / va con él’ (vv. 1148–52). El último juego cortésano es un laberinto que tiene lugar ya en la 3ª jornada al día siguiente de un sarao, ideado por Rosaura/Casandra en colaboración con Aurora ‘con más arte que

28 Coinciden como galán y dama, aunque no en papel protagonista en *El licenciado Vidriera*, de Moreto, compuesto en torno a 1648, pero que no se imprimió hasta 1653 en que vio la luz por primera vez en la *Parte V de Escogidas* (Madrid: Pablo del Val).

29 Se refiere a ellos Germán Vega García-Luengos, ‘Juegos y pasatiempos con colores en el teatro español del siglo XVII’, en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed., with an intro., by Martin Cunningham, Grace Magnier & Aengus Ward, BSS, XC:4–5 (2013), 845–70.

el de Creta' en palabras de Flora (f. 50), en el que cada calle comienza por una letra y el caballero que consiga unir las acertado el anagrama, logrará el premio. El plan es que Flora descubra la cifra a Carlos (f. 53), para que él trate de casar las letras. Estos juegos de corte contribuyen a situar la comedia en un marco palatino, como el que también se daba en *El desdén*.

Coincide también con *El desdén* en el uso de determinadas imágenes burlescas, si bien varía la función con que se emplean. Por ejemplo, para describir a la mujer en contexto burlesco el gracioso se refiere a sus 'ojos de jabón', metáfora que no encuentro en otros autores. En *Hacer remedio el dolor* los ojos son los de Aurora, que, aunque los tuviera, dice Tortuga a su amo, como es noble y rica, no importaría. En *El desdén* eran parte de los requiebros que Polilla decía a la criada Laura en un pasaje muy bien logrado (v. 1489). En otros casos el lenguaje de Tortuga repite expresiones que también dice Mosquito en *El lindo don Diego* (v. 1684) y que no aparecen en otras comedias de la época, como 'pica el pez' (f. 50^v) para referirse a que uno de los personajes ha sido engañado, o la criada Flora emplea expresiones como la de 'dar con la del rengo' (f. 51) por 'engañar' que sólo se lee en otras dos comedias de Moreto, entre todas las consultadas suyas y de otros dramaturgos; en concreto, la expresión está también en *El Cristo de los milagros* (j. 2, l. 90) y *El caballero del Sacramento* (j. 1, l. 358). Habría también que buscar estas mismas expresiones en el teatro breve de Cáncer, puesto que se localizan aquí en la 3^a jornada, que quizá sea toda o en parte de este dramaturgo.

En cuanto a la aportación de Cáncer, es posible ligarla a la 3^a jornada de modo preferente, una vez que la cuestión de amor y los juegos cortesanos para resolverla se han culminado entre la 1^a y la 2^a jornadas. Tortuga tiene en ella un papel preponderante: primero en su largo diálogo con su amo Carlos a propósito del amor antes de conocer por la vista a su objeto (ff. 48–49^v); después, por reposar en él la iniciativa y la responsabilidad de conseguir información de Flora sobre si su ama tiene dueño, lo que, en efecto, logrará saber en un largo parlamento de corte entremesil entre los dos criados, en el cual Flora miente sobre la actitud que tuvo su ama hacia Carlos, de modo que disculpa sus excesivas demostraciones de amor, que fueron la causa de que Carlos cortase la relación (ff. 49^v–50), asunto sobre el que se vuelve más adelante (f. 52^v).

Seis folios de esta 3^a jornada tienen, por tanto, un protagonismo especial de Tortuga (ff. 48–50^v) y, con él, de otros personajes subsidiarios como es el caso de Flora. El autor de esta jornada, Cáncer quizás, trabajó sin embargo muy cerca del argumento de Moreto ya que a partir del f. 50^v hace referencia Aurora a su enfado porque en el sarao de la 2^a jornada Carlos no bailó con ella, a pesar de que lo había preparado todo para que eligiese su color, tal como antes se dijo. De nuevo Tortuga ocupa un papel señero en el argumento en otros cinco folios (ff. 51^v–53^v), aunque su apoteosis disfrazado

de galán ridículo se da en dos de los folios que terminan la comedia (ff. 54–55), vestido de conde Julio Macarroni.

Se concluye de todo ello la mayor carga cómica concentrada en la 3ª jornada, quizá la de Cáncer, así como el trazado general de la comedia de la mano de Moreto, con fuerte influjo de juegos cortesanos que la emparentan con *El desdén, con el desdén*. Como se ha podido observar, la trama argumental de *El desdén* se ve aquí subvertida en los géneros. Si en ella teníamos una dama esquiva y un caballero con exceso de amor, que aprendió a disimularlo para lograr en ella un cambio de actitud, aquí tenemos un galán desdeñoso ante una mujer que le agobia con sus manifestaciones amorosas, la cual también deberá aprender a mostrar desdén si quiere lograr recuperar el interés masculino. El título, *Hacer remedio el dolor*, hace referencia a que el dolor del desdén fingido es la única cura capaz de vencer el desdén verdadero en el amante. El tema de la dificultad de la correspondencia amorosa late en estas dos comedias, como en muchas otras de la literatura española y universal, pero la construcción de la misma es la que nos permite ver a Moreto bajo los versos de ambas obras. Del mismo modo que ya establecí en su momento la relación entre *El lindo don Diego* y el entremés *El aguador*, con un cambio también de géneros de gran efectismo,³⁰ así también se manifiesta la capacidad creativa del mismo dramaturgo en estas dos comedias, a las que se suma en *Hacer remedio el dolor* la aportación de Cáncer, en especial en los pasajes cómicos que pueblan la 3ª jornada. Reconocer los estilemas de un autor en diversas publicaciones es tarea que interesa incluso para contribuir a resolver cuestiones de atribución de las obras.³¹

La colaboración entre varios autores respeta, como se ha podido ver, la idiosincrasia y modos de escritura de cada uno de los implicados. Al interés por los episodios de amor y desdén por parte de Agustín Moreto se une—al menos—la eficacia cómica de Jerónimo Cáncer para construir un producto cómico: *Hacer remedio el dolor* (h. 1649), el cual, si no llegó a igualar en éxito a la futura comedia *El desdén, con el desdén* (1651–1652), jugó en el mismo campo semántico y sentó las bases argumentales que Moreto retomaría en *El desdén* para construir una de las obras más perdurables de la literatura española.*

30 María Luisa Lobato, 'Figuronas de entremés', en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed Luciano García Lorenzo (Madrid: Fundamentos, 2007), 273–92.

31 María Luisa Lobato, 'Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral. El caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto', *Anagnorisis*, 8 (2013) 97–113, <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/MariaLuisaLobato.\(97-113\)n8.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n8/MariaLuisaLobato.(97-113)n8.pdf)> (último acceso 2 de diciembre de 2014).

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.