



LOS SEGUNDONES
IMPORTANCIA Y VALOR
DE SU PRESENCIA EN EL
TEATRO AURISECULAR

ALESSANDRO CASSOL
Y BLANCA OTEIZA (EDS.)

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano la colaboración para la edición de este libro.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2007
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2007
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-313-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-113-8 (Vervuert)

Depósito Legal: M. 39.300-2007

Cubierta: Cruz Larrañeta

Impreso en España por Fareso, S. A.
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

Presentación	7
Mariateresa Cattaneo Una dedicatoria y una reflexión para empezar	9
Alessandro Cassol Hijos de un Parnaso menor. Segundones del teatro áureo en las <i>Escogidas</i> (Partes 1-12).....	15
Agustín de la Granja <i>La guarda cuidadosa</i> , un auto sacramental desconocido de Mira de Amescua.....	35
Claudia Demattè Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías	61
Luciana Gentilli El tema del retrato y sus potencialidades significativas en algunos enredos de Mira de Amescua	75
Rafael González Cañal Incógnitas y hallazgos en el repertorio dramático de Rojas Zorrilla	95
María Luisa Lobato Agustín Moreto: ¿un autor menor de teatro áureo?	119

Elena E. Marcello	
Valor y sentido de una «refundición». <i>La mayor venganza de honor</i> de Álvaro Cubillo de Aragón	135
Blanca Oteiza	
La música de <i>Quién es quien premia al amor</i> , de Bances: estructura y función dramáticas	151
Marco Pannarale	
Un trabajo en preparación sobre el teatro de Juan de Matos Frago (1609-1689)	177
Felipe B. Pedraza Jiménez	
Las graciosas de Rojas Zorrilla	191
Maria Grazia Profeti	
Autores 'menores', re-uso de los materiales, innovación estética	211
Milagros Rodríguez Cáceres	
De <i>El valiente Céspedes</i> de Lope a <i>El Hércules de Ocaña</i> de Diamante	223
Germán Vega García-Luengos	
La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara	237

PRESENTACIÓN

La Universidad de Navarra y la Universidad de Milán, unidas por lazos profesionales y amistosos desde hace mucho, lograron institucionalizar su cooperación académica con ocasión del congreso *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, que se celebró de 18 a 21 de septiembre de 2005 en Gargnano, un pueblo a orillas del Lago de Garda donde la Universidad de Milán dispone del histórico Palazzo Feltrinelli, en la actualidad sede de encuentros académicos y cursos de verano. El marco placentero y la ausencia de excesivas distracciones convirtieron la reunión en una especie de agradable retiro monástico, en el que tanto las ponencias como los ponentes fueron protagonistas mucho más allá de los veinte minutos largos habituales que se suelen conceder a cada uno, gracias también a la presencia de Ignacio Arellano, Marco Presotto y otros colegas y amigos. El intercambio de ideas, propuestas, experiencias de investigaciones ya en marcha y de proyectos futuros, caracterizaron esos días lacustres, finalizados por una auténtica mesa redonda, con múltiples y sugerentes intervenciones que apuntaron a ulteriores caminos de trabajo y confirmaron, de todos modos, la necesidad de un coloquio consagrado a los dramaturgos que durante mucho tiempo se han quedado a la sombra de Lope, Tirso y Calderón.

Las actas recogen todas las comunicaciones presentadas en el congreso. Alternan, así, reflexiones más generales sobre el fenómeno de los poetas dramáticos menores y la difusión de sus obras (Cattaneo, Profeti, Cassol), y trabajos que se centran en sopesar el valor de una figura concreta (Lobato, Pannarale). Si unos estudios están dedicados

- RENNERT, H. A. y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1967.
- ROJAS ZORRILLA, F. de, *Donde hay agravios no hay celos y Abrir el ojo*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Clásicos Castalia, 2005.
- SCHAEFFER, A., *Geschichte des Spanischen National Dramas*, Leipzig, Brockhaus, 1890.
- URZÁIZ TORTAJADA, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78.
- «*Más vale maña que fuerza*: los enredos albaneses de una comedia atribuida a Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático* (Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999), eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2000, pp. 55-88.
- VALLADARES REGUERO, A., *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- WITTMAN, B., «Introducción» a su edición de F. de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*, Madrid, Cátedra, 1980.

AGUSTÍN MORETO:
¿UN AUTOR MENOR DE TEATRO ÁUREO?

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

La pregunta que encabeza esta ponencia a modo de título, tiene su raíz —además de en el propósito de suscitar cierto debate amigable— en el planteamiento general del canon del teatro áureo, en el que se apoya la convocatoria misma de este congreso. Podríamos preguntarnos con todo derecho qué convierte a un dramaturgo en «segundón». Si se trata de la sombra de Lope, Calderón o Tirso, de acuerdo, es innegable que son sombras muy alargadas. Pero sería también de gran interés recuperar la perspectiva histórica de los autores que nos ocupan estos días y hacernos algunas preguntas que nos ayuden a establecer de nuevo las dimensiones que un poeta dramático determinado tuvo en su época y también en la crítica posterior.

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA MORETIANA ENTRE EL PÚBLICO DE SU ÉPOCA

En primer lugar, cabría considerar aspectos relacionados con la recepción de la producción de Moreto entre sus coetáneos, que permite afirmar que fue uno de los autores más representados de su tiempo, tanto en corrales de comedias como en palacio. Compuso comedias, loas, entremeses y bailes dramatizados a lo largo de su bio-

grafía, con ciertas restricciones, que no fueron totales, en el periodo entre la muerte en 1644 de la reina Isabel, primera esposa de Felipe IV, hasta el año 1651 en que se abrieron de nuevo los corrales. Sólo tres piezas cortas pertenecen a los años treinta: *El poeta* (anterior a 1637), *La Perendeca* (1639) y *Alcolea o entremés para la noche de San Juan* (1640), mientras que el grueso de su producción breve es de la década de los cincuenta y de los sesenta: dieciséis y trece obras, respectivamente.

El periodo más activo en el quehacer dramático de Moreto fueron los años cincuenta, en los que era ya un dramaturgo reconocido en la corte, donde representó comedias en el cuarto de la reina como *Nuestra Señora de la Aurora*, escrita en colaboración con Cáncer, *Los siete durmientes* o *El licenciado Vidriera*. También se ocupó de obras cortas con motivo de celebraciones regias, entre las que cabría destacar su *Loa para los años del emperador de Alemania*, en 1655. En ese mismo periodo estrenó en corrales comedias como las tituladas *Los jueces de Castilla* (1648), *La fuerza de la ley y Trampa adelante* (1651), *El poder de la amistad* y *El parecido en la corte* (1652). La compañía de Gaspar Fernández de Valdés, con quien Moreto trabajó muy activamente en esos años, estrenó cuatro de sus obras antes de 1654, cuyos manuscritos había comprado al dramaturgo: *La misma conciencia acusa*, *Antioco y Seleuco*, *El desdén con el desdén* y la citada *Trampa adelante*¹. Trabajó también en colaboración con otros autores, por ejemplo, con Cáncer y Matos Fragoso en *Santa Teodora* o *La adúltera penitente*, que estrenó Sebastián de Prado en Toledo en 1651. En menos cantidad compuso piezas breves para acompañar autos sacramentales, como su *Baile entremesado del rey don Rodrigo y la Cava*.

Las fiestas reales tuvieron gran desarrollo en la corte a partir de 1655, fecha en que se encargaron al marqués de Heliche. El baile entremesado *El mellado* lo escribió Moreto para el cumpleaños de la princesa niña Margarita María, que había nacido el 12 de julio de 1651, a quien llama en la pieza «pimpollo tierno» (v. 193). Estrenó también en la corte entremeses como los de *El alcalde de Alcorcón* y *Las fiestas de palacio*, y compuso para el mismo ámbito el baile *Los oficios* (1658). Durante esos cinco años se estrenaron algunas de sus comedias hagiográficas más conocidas como *El más ilustre francés*, *San Bernardo*, y

¹ Agulló, 1983, núm. 38, p. 108.

La vida de San Alejo, junto a otras obras como *El Santo Cristo de Cabrilla*². Además, según Sánchez Arjona, compuso en ese periodo loas y sainetes para las celebraciones del Corpus de Sevilla en 1656, no localizadas hasta el momento. Moreto, cultivador de diversos géneros de teatro breve, compuso también piezas para presentar compañías teatrales en lugares concretos, como la *Loa entremesada con que empezó en Madrid la compañía del Pupilo* (1658) y, casi al filo de la nueva década, el dramaturgo estrenó una comedia llamada a tener gran éxito: *No puede ser guardar una mujer*. Otras obras se estrenaron en esos años como *Lo que puede la aprensión*, que se reestrenaría a inicios de los sesenta, y algunas se llevaron del corral al palacio para inaugurar la década de los sesenta, como fue el caso de *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, repuesta para el tercer cumpleaños de Felipe Próspero. Caprichos reales hicieron que la última de las comedias citadas se representase de nuevo en 1661, esta vez en palacio arrebatándose la al corral del Príncipe el día en que estaba anunciada.

Moreto barajó siempre su dedicación al teatro para la corte con el destinado a los corrales. Para las carnestolendas de Madrid en 1660 escribió *Fingir y amar* y en los autos del Corpus de la misma ciudad hizo al año siguiente el que sería uno de sus mejores entremeses, *El vestuario*, al que se suman otras piezas breves estrenadas en diversos momentos: *El cerco de las hembras*, la *Loa de Juan Rana* para celebrar a la reina Mariana y *El ayo*, para el cumpleaños de Felipe IV. Algunas de sus mejores comedias se estrenaron en esa década, como *El lindo don Diego*, en la que tuvo entre sus espectadores al mismo Felipe IV, quien también asistió a la puesta en escena de *La fingida Arcadia* en 1664. Ese año finaliza la producción conocida hasta el momento de su teatro breve con el baile dramatizado *La Zalamandrana, hermana*, que Moreto escribió por las mismas fechas que la *Arcadia* citada³.

Los datos localizados hasta ahora sobre representaciones de sus comedias permiten suponer que el ritmo de estrenos de sus obras decreció desde esas fechas, marcadas por su muerte en 1669, hasta los años ochenta en que se repusieron muchas de ellas, especialmente en palacio, a cargo de las compañías más famosas de la época entre las que se cuentan las de Manuel Vallejo, Jerónimo García, Francisca Be-

² Ver Moreto, *El Santo Cristo de Cabrilla*, ed. 2003.

³ Kennedy, 1931-1932, p. 18.

zón, Simón Aguado, Eufrasia María, Rosendo López de Estrada y Agustín Manuel⁴. Sin embargo, falta todavía documentación por explorar que es previsible ofrezca nuevos resultados para ese periodo y no se pueden tampoco olvidar las representaciones fuera de nuestras fronteras como la de *Primero es la honra* que pudo verse en Viena el 18 de enero de 1673, con motivo del cuarto cumpleaños de la archiduquesa niña María Antonia⁵.

Su éxito no terminó con el siglo como testimonian los primeros análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid, relativos al periodo comprendido entre 1708 y 1719. José de Prado y José Garcés fueron los autores de las dos compañías estables en Madrid durante esos once años. Si tenemos en cuenta el éxito de las comedias de santos y de magia ya a principios del siglo XVIII, es destacable que el público de los dos corrales madrileños pudiese ver en ese corto periodo diecisiete comedias de Moreto en un total de 213 representaciones, con una asistencia media por actuación de 334 espectadores, y que cuatro de sus comedias figuren bien situadas entre las cuarenta y dos obras más representadas⁶. Otros estudios realizados con ese rigor nos aportarían datos objetivos para el análisis de la evolución de su popularidad.

LA CONSIDERACIÓN DE SU PRODUCCIÓN EN SU SIGLO Y EN LOS POSTERIORES

Un segundo criterio para analizar la importancia de una obra dramática podría ser de tipo cualitativo, y vendría dado por la consideración que su obra dramática suscitó en su siglo, tanto entre un público más o menos ilustrado como entre los autores de su mismo oficio. También en esta línea interesaría examinar la opinión de la crítica posterior, hasta la de nuestros días, aunque seamos conscientes de la fuerte tendencia repetitiva que suele darse en este tipo de análisis.

⁴ Algunas referencias concretas pueden leerse en Shergold y Varey, 1982, p. 244 y Varey y Shergold, 1989, pp. 69, 93, 145, 161, 164, 174, 180 y 214.

⁵ Se imprimió en la imprenta de Mateo Cosmerovio, impresor de Su Majestad Cesárea. Un ejemplar está en la Gesellschaft der Musikfreunde en Viena, signatura 22/5, n. 2.

⁶ Davis, 1991, pp. 202-04.

La labor dramática de Moreto dio lugar a opiniones muy diversas. La crítica coetánea le achacó al menos en una ocasión falta de originalidad, pero conviene no perder de vista el contexto de vejamen académico en que se hizo y que quien la emitió fue Cáncer, uno de sus mejores colaboradores. Sin embargo la estima por Moreto entre autores destacados de su siglo como Gracián, Lanini, Cubillo de Aragón y Sor Juana Inés de la Cruz no admite dudas. Fue Gracián quien en *El Criticón* le quiso elogiar por boca de Critilo, cuando al referirse a la *Primera parte* de obras de Moreto localizada por Andrenio, dijo de él: «Este es el Terencio de España»⁷, calificativo que Lope se había apropiado en la *Sátira* a Torres Rámila, donde se autodenominó «español Terencio»⁸ y que Luis Vélez de Guevara había dedicado también a Quiñones de Benavente en sus versos laudatorios a la *Jocosería*⁹. En el caso de Cubillo lo que alaba en la colección *El enano de las musas* de 1654 es su obra cómica¹⁰. Otros autores de su época exploraron diversas facetas de su producción y nos dejaron también el legado de sus opiniones, como ocurrió con la americana Sor Juana Inés de la Cruz en el segundo sainete de *Los empeños de una casa*, en el que aconseja elegir comedias de Moreto para representaciones cortesanas como clave de éxito seguro¹¹. Durante su vida se vieron en Méjico comedias como *El lindo don Diego*, que se hizo en el Coliseo el lunes 4 de febrero de 1675 y *No puede ser*, representada en palacio con motivo del cumpleaños del rey el domingo 6 de noviembre de 1678. En la Península, Pedro Francisco Lanini en «Pintura de los poetas más conocidos»¹², lo incluyó entre los dramaturgos más famosos del siglo XVII,

⁷ Gracián, *El Criticón*, III, crisis 8, p. 720.

⁸ Ver Rothberg, 1981, pp. 61-65.

⁹ Quiñones de Benavente, *Jocosería*, p. 111.

¹⁰ «Que no hay bala despedida / del salitre, que se iguale / a la censura de aquellos / que hilan el mismo estambre [...] / Yo me holgara, yo quisiera, / para darme a entender, darme / con Calderón una vuelta, / con Zabaleta un regate, / un refregón con Moreto y una guiñada con Cáncer, / para quedar con estos visos / a lo nuevo, a lo flamante» (Cubillo, Prólogo al lector, *El enano de las musas*, 1654).

¹¹ «¿No era mejor, amigo, en mi conciencia, / si quería hacer festejo a su Excelencia, / escoger, sin congojas, / una de Calderón, Moreto o Rojas, / que en oyendo su nombre / no se topa, a fe mía, / silbo que diga: aquella boca es mía?» (vv. 40-46), citado por Poot Herrera, 1996, p. 100.

¹² En *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Diego Dormer, 1672.

donde se refiere a varios entremesistas y a algunos autores de comedias burlescas, como Suárez de Deza, Matos Frago, los Vélez, Cáncer, Antonio Hurtado de Mendoza y Benavente.

Frente a estas opiniones está la de Francisco Bances Candamo quien realizó una crítica de conjunto a la dramaturgia del siglo XVII y censuró la falta de decoro de Moreto, aspecto este difícil de aceptar desde nuestra visión contemporánea, pero que en todo caso no le restó público en su época. Se refería Bances a lo negativo de llevar a escena sucesos que contrarían normas éticas y criticaba también la inclusión de elementos cómicos en sus obras, lo que le llevó a afirmar que «Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo»¹³. Tanto Moreto como otros dramaturgos de su época, entre los que se contaría Calderón, habrían introducido el desorden en los teatros durante la segunda mitad del siglo XVII, según la opinión de la crítica más severa. Luzán se sitúa en la línea de Bances, aunque no con tanta dureza, e indica que en sus obras Moreto «generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades»¹⁴.

Pero la estima por Moreto entre autores destacados de su siglo como los ya señalados tampoco le fue negada en el siglo XVIII. Armona y Murga lo incluyó entre quienes «hicieron profesión de componer y escribir comedias» y «les dieron majestad, pompa teatral y elevados coturnos que no tenían, para salir al mundo con ufanía», parangonándole con Lope, Cervantes, Zárata, Matos Frago, Tárrega, Mira de Amescua y Solís¹⁵.

Ya en el siglo XX hay opiniones muy positivas sobre su obra, en especial sobre su producción corta, como la de Felicidad Buendía: «No hallamos otra figura después de Cervantes y Quiñones, aun pasando por Cáncer, Villaviciosa y Calderón, de más importancia para el género del entremés que Moreto»¹⁶. También para ella las razones de su mérito son la variedad de los temas que trata, además de lo amplio

¹³ Bances, *Teatro de los teatros*, p. 30.

¹⁴ Luzán, *La poética*, p. 405.

¹⁵ Armona y Murga, *Memorias cronológicas*, p. 129.

¹⁶ Buendía, 1965, p. 797.

de su repertorio. Buendía rebate algunos ataques que Moreto había sufrido por parte de sus coetáneos, como es el caso del citado Cáncer. «Su originalidad –escribió esta crítica– estriba precisamente en que él nos hace olvidar la pieza o escrito que le ha servido de pauta, de modelo»¹⁷.

Mucho más cerca de nosotros, Marc Vitse dijo de él en 1983 que es el poeta dramático «más representativo del tercer cuarto de la centuria»¹⁸, lo que puede relacionarse con la opinión vertida por Wilson y Moir un año más tarde de que Moreto fue «el mejor de los discípulos de Calderón»¹⁹. MacKenzie indicó en la década siguiente que Moreto, junto a Rojas Zorrilla y Cubillo, consiguió con frecuencia niveles de acierto artístico en el género cómico capaces de superar incluso a Calderón, en cuya órbita los sitúa desde el título de su obra²⁰. Y ya en los últimos años, Arellano lo sitúa entre los que denomina «dramaturgos mayores» de la escuela dramática de Calderón²¹.

Tales calificaciones no impiden que la crítica reconozca los desniveles que existen entre sus diferentes obras y otros aspectos ya analizados por los estudiosos, como el que Serralta llama «su evidente aprovechamiento de textos anteriores». Sin embargo, y aún con esta circunstancia, por otra parte común a otros dramaturgos de su época, Serralta le atribuye «una personalidad inconfundible» y un «instinto de perfección que le lleva a mejorar casi siempre sus fuentes para conseguir creaciones originales»²².

El interés por su producción lo demuestra también el hecho de que haya sido objeto de una veintena de tesis doctorales, entre las que predominan las americanas. Valga citar las de Diego M. de los Ríos (Complutense, 1857), Paul Nohel (Viena, 1909), Wilhelmine Kirchgässner (Graz, 1918), Samuel Abraham Wofsy (Wisconsin, 1927), Ruth Lee Kennedy (Pennsylvania, 1931), Robert J. Carner (Harvard, 1940), Rafael Balbín Lucas (Complutense, 1942), Ralph Eugene White (Texas, 1949), Anna Marie Lottmann (Colorado, 1958), Dedrick (Northeastern, 1964), Uwe Carl Bennholdt-Thomsen (Köln, 1966),

¹⁷ Buendía, 1965, p. 797.

¹⁸ Vitse, 1984, I, p. 593.

¹⁹ Wilson y Moir, 1985, p. 214.

²⁰ MacKenzie, 1993, p. 81.

²¹ Arellano, 2001.

²² Serralta, 1991, p. 189.

Frank P. Casa (Michigan, 1966), Philip Mortimer Park (Pennsylvania, 1968), Hildegard Rissel (Georgetown, 1990), Ruth Sánchez Imízcoz (Kentucky, 1994), Marielle Nicholas (Pau, 2001) y otras que se encuentran en curso, como la de Natalie Gemin (Toulouse-Le Mirail) y Marco Pannarale (Milán)²³. Algunos de esos trabajos de investigación han dado lugar después a monografías como la de Sánchez Imízcoz²⁴, a múltiples artículos en el caso de Balbín y Kennedy y a ediciones críticas, como la publicada por Dedrick de *El poder de la amistad*²⁵.

Moreto ha sido también objeto de algunas obras de conjunto. Entre ellas valga citar los estudios de Kennedy (1932) y Caldera (1969)²⁶, a los que se han sumado en época más reciente los de Castañeda (1974), MacKenzie (1993 y 1994) o yo misma (2003)²⁷. En estos momentos un grupo de hispanistas trabajan sobre la producción moretiana de la *Primera parte* de sus comedias, con el fin de elaborar ediciones críticas fiables y de revisar la interpretación de ese corpus, y se prepara una reunión científica sobre el dramaturgo y su obra en el año 2006, que estará abierta a todos los interesados en el tema²⁸.

LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA E IMPRESA DE SU TEATRO

Constituye también una prueba de la posible fama de un escritor el modo y la intensidad con que se transmitió su producción, bien fuera en forma manuscrita o impresa, ya fuera esta última en partes de comedias dedicadas al dramaturgo o incluido en colecciones de comedias escogidas. En ese caso, sería también útil observar quiénes comparten con él esos volúmenes.

La elaboración de la edición crítica de su teatro breve, así como la actual de sus comedias en la que estamos inmersos, permite constatar que se trata de un dramaturgo que alcanzó también gran difusión escrita, tanto en su época como en las posteriores. En lo que se refiere

²³ Se puede encontrar más información sobre cada una de ellas en el libro de Reynolds y Szmuk, 1998.

²⁴ Sánchez Imízcoz, 1998.

²⁵ Dedrick, 1968.

²⁶ Casa, 1966; Kennedy, 1931-1932 y Caldera, 1960.

²⁷ Castañeda, 1974; MacKenzie, 1993 y 1994; Lobato, 2003.

²⁸ Puede verse la composición del equipo y otros datos de este proyecto en la página: www.moretianos.com

a su producción breve constituida por tres loas, ocho bailes dramáticos y veinticinco entremeses localizados hasta el momento, ha de tenerse en cuenta más de sesenta y cinco manuscritos, y ciento veinte impresos que han llegado hasta nosotros. De ellos son autógrafos los textos de *La Perendeca*, *El vestuario* y *Los galanes*.

Sus comedias se han transmitido a través de varias vías, algunas manuscritas pero la mayoría impresas. Solo conservamos manuscritos autógrafos de *El poder de la amistad*, autógrafa excepto en las dos primeras hojas de la tercera jornada²⁹, *El parecido*³⁰, *Oponerse a las estrellas*, manuscrito al parecer autógrafa de Matos, Martínez de Meneses y Moreto³¹, *El príncipe perseguido*, autógrafa la segunda jornada, las otras dos escritas por Belmonte y Martínez de Meneses, respectivamente³² y *El Santo Cristo de Cabrilla*, autógrafa al menos la primera jornada.

En cuanto a los impresos, se publicaron tres *Partes de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, de las cuales sólo la *Primera parte* se imprimió en vida del autor, en concreto, en 1654. Tanto la *Segunda* como la *Tercera parte* aparecieron impresas en Valencia en 1676 en la imprenta de Benito Macé, pero a costa de dos nombres diferentes, datos estos que proceden de la segunda edición verdadera de la *Primera parte* (1677) y que, a partir de ahí, se aplican a esas dos partes contrahechas. En realidad, reúnen sueltas en su mayoría del siglo XVIII, a las que se ha antepuesto una portada y unos preliminares falsos. Todas ellas tienen más de una versión de portada e índice. De la *Primera parte* hemos localizado hasta el momento tres versiones, hay dos de la *Segunda parte* mientras que la *Tercera parte* tiene tres, aspectos textuales en los que no entraré ahora³³.

A ellos se suma la constante presencia de Moreto en las colecciones de *Comedias escogidas*. En los cuarenta y siete volúmenes de esta colección —la más amplia de su momento—, Moreto es el autor con

²⁹ Ver Ciria Matilla, 1973. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

³⁰ La Barrera, 1968, p. 276.

³¹ La Barrera, 1968, p. 277.

³² La Barrera, 1968, p. 276. Perteneció a la biblioteca del duque de Osuna, hoy en la Biblioteca Nacional de España.

³³ Moll, 1983. Hemos localizado una versión más de la *Primera parte*, respecto a las señaladas por Moll.

más comedias incluidas después de Calderón, lo que es un índice notable de la buena acogida de su producción escrita³⁴.

Son también de interés los impresos sueltos del siglo xvii, salidos de las prensas de Francisco Mestre (Valencia), Francisco Sanz, Andrés García de la Iglesia, Melchor Fernández de San Vicente, Pablo de Val (Madrid), muy abundantes en el siglo xvii, impresos en los centros más afamados de la época, entre los que están las imprentas de Juan y Antonio Sanz, Manuel Quiroga y la imprenta de la calle de la Paz (Madrid); Francisco de Leefdael y más tarde su viuda; Joseph Padrino, Diego López de Haro y Joseph Antonio de Hermosilla (Sevilla); Santa Cruz y Francisco de Tójar (Salamanca); Alonso del Riego (Valladolid); Joseph y Tomás de Orga y la viuda del primero de ellos (Valencia); Carlos Sopera, Francisco Suriá y Burgada, Pedro Escuder y Juan Piferrer (Barcelona); imprenta de Marina (Cádiz) e imprenta de la Santa Iglesia (Burgos). A ellas se suman algunas sueltas del siglo xix, salidas de las prensas de Ildefonso Mompié (Valencia) y de Niel, hijo (Cádiz).

Durante los siglos xix y xx las comedias de Moreto se editaron en colecciones varias, algunas de ellas dedicadas solo a su producción, como los dos volúmenes de *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, que se publicaron en Madrid en la imprenta de Antonio Fernández entre los años 1826 y 1831, dentro de la *Colección general de comedias escogidas del Teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas*, constituida por 59 cuadernos que forman 25 tomos y 7 cuadernos o medios tomos. En 1868 se imprimieron con el título *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto* tres obras suyas³⁵ en la tipografía de Daniel Cortezo y Cía, en Barcelona. Pero sin duda la colección más completa que existe hasta la actualidad, ya citada en este trabajo, es la de *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña* coleccionadas e ilustradas por Luis Fernández-Guerra en la imprenta Rivadeneyra de Madrid en 1856, que forman el volumen 39 de la colección Biblioteca de Autores Españoles (BAE), reimpresa por Sucesores de Hernando en 1911 y por la editorial Atlas en 1950.

³⁴ Noticia que nos ha dado el Dr. Alessandro Cassol, de la Universidad de Milán, quien trabaja actualmente sobre los volúmenes de la colección de *Escogidas*. Ver en este volumen el trabajo de Cassol al respecto.

³⁵ *El desdén con el desdén, El parecido en la corte, El lindo don Diego*.

En el siglo xx se imprimió el volumen *Agustín Moreto. Teatro*, bajo la responsabilidad de Alonso Cortés, en la colección Clásicos Castellanos (1916), al que se hizo referencia, y solo cuatro años más tarde se editaron las *Comedias* de Moreto en Valencia, por la editorial Prometeo. Tuvieron que pasar algo más de veinte años hasta que en la década de los cuarenta se publicó el volumen *Comedias de Agustín Moreto*, con prólogo de José Mallorquí Figuerola, en Barcelona, por la editorial Molino³⁶.

Pero lo más habitual es que las obras de Moreto aparecieran en colecciones que incorporaban también obras de otros autores de su siglo. Entre las principales, cabe citar la colección moretiana incorporada al *Teatro español*, impreso por Vicente García de la Huerta en la Imprenta Real de Madrid el año 1785, con 61 obras de varios autores que la hace ser la más extensa del xviii.

Un siglo más tarde el *Teatro selecto antiguo y moderno* recopilado por Francisco José Orellana en Barcelona, 1867, imprimió 11 comedias de Moreto, todas ellas publicadas antes en la ya citada BAE. De nuevo en 1960 y esta vez con estudio preliminar de Gerardo Diego, se publicaron los dos volúmenes titulados *Poetas dramáticos españoles: Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto*, en Barcelona, por parte de la editorial Éxito, reimprimos en 2000 por la editorial Océano de la misma ciudad.

La fama del teatro español hizo que se editase a Moreto en colecciones dedicadas a nuestros dramaturgos fuera de España. En 1838 se publicó el *Tesoro del teatro español, arreglado y dividido en cuatro partes por don Eugenio de Ochoa*, en el que Moreto ocupa el tomo IV, publicado en la imprenta de Crapelet en París. En él se encuentra un grabado en acero del retrato atribuido un tiempo a Moreto, según una conjetura errónea de Gallardo. En la misma ciudad se editó en 1849 en las prensas de Baudry la *Colección de piezas escogidas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Moreto, Rojas, Alarcón, La Hoz, Solís, Cañizares y Quintana; sacadas del Tesoro del teatro español formado por don Eugenio de Ochoa*. Ya en la segunda mitad de siglo, Brockhaus imprimió en Leipzig el año 1870 el *Teatro español. Tres flores del teatro antiguo español [...] Publicadas con apuntes biográficos y críticos por Carolina Michaëlis*, donde se editó *El desdén con el desdén*.

³⁶ *El desdén con el desdén, El lindo don Diego, De fuera vendrá...*

EL LEGADO DE SU PRODUCCIÓN DENTRO Y FUERA DE NUESTRAS FRONTERAS

El acierto de un autor puede asimismo medirse, hasta cierto punto, por el legado que su producción dejó en otras obras, coetáneas o posteriores, españolas o no, ya fuera esta herencia en forma de personajes, temas, escenas o elaboraciones lingüísticas, por citar algunas de las improntas posibles.

Entre sus obras más difundidas, *El desdén con el desdén* tuvo un éxito inmediato que traspasó fronteras. Sólo diez años después de su estreno, Molière adaptó su argumento con el título *La princesse d'Elide* (1664), dando origen así a una comedia musical que se representó en una fiesta organizada por Luis XIV en Versalles y que en 1676 pudo verse ya en el palacio de Viceroy en Méjico, sin que sea una de las grandes obras del dramaturgo francés. Influyó, a su vez, en obras de autores extranjeros como la de *La principessa filosofa* de Carlo Gozzi (1772) y *Donna Dianak*, de Joseph Schreyvogel's (1816), por citar algunas de las que recibieron su influencia aunque no mejoraran la original.

En Inglaterra John Crowne se dejó influir por *No puede ser el guardar una mujer*, cuya copia le dio el rey Carlos II como fuente posible de inspiración. Esa comedia, junto a *El lindo don Diego*, dieron lugar a *Sir Courtly Nice*, estrenada en 1685. Parece que solo después de haber avanzado bastante en la escritura de la comedia, supo Crowne que la obra estaba ya traducida por Thomas St. Serfe con el título *Tarugo's Wiles, or the Coffee House*, representada en 1667 sin éxito.

Thomas Corneille imitó también a Moreto en su comedia *Lo que puede la aprensión*, a partir de la cual elaboró hacia 1653 *Le charme de la voix*, y también se interesó por la obra moretiana *De fuera vendrá* (1654), que adaptó en *Le baron d'Albikrac* (1668). Esta última se representó durante más de un siglo en Francia, 134 veces por la Comédie Française. Las dos obras tratan del peligro de la sobreprotección.

Moreto fue, en fin, representado y conocido en algunos lugares de Europa y América. Estas adaptaciones trajeron cambios sustanciales a las obras para adaptarlas a un público distinto y parece que no mejoraron los originales. Con frecuencia los personajes ganaron en racionalidad, pero fue a costa de perder buena parte de su fuerza dramáti-

ca³⁷. Como es obvio, concretar estos influjos no es tarea sencilla. Falta todavía mucho trabajo comparativo por realizar entre las expresiones dramáticas de los diversos lugares.

Cada uno de los aspectos apenas esbozados aquí es susceptible de mayor profundización y presenta problemas específicos que solo un esfuerzo común y lo más exhaustivo posible puede llegar a dibujar en un panorama de conjunto que resulte cada vez más satisfactorio. Lo que es cierto es que intentos como el de estos días contribuirán sin duda, a lo que ya Arellano señalaba en la introducción del volumen dedicado al mismo tema: a dar una «renovada atención [...] a un corpus teatral que ha sufrido, quizá exageradamente, la comparación con las grandes figuras de la escena áurea»³⁸. A ello quisiéramos contribuir con estas líneas, que sirven también de presentación del trabajo de equipo en el que estamos inmersos en la actualidad.

³⁷ Para la influencia de Moreto fuera de España, ver el trabajo de Sánchez Imízcoz, 2004.

³⁸ Arellano, 2004, p. 8.