

DIÁLOGOS EN LAS TABLAS

Últimas tendencias de la puesta
en escena del teatro clásico español

María Bastianes
Esther Fernández
Purificació Mascarell
(eds.)

Edition Reichenberger · Kassel 2014

CAPÍTULO 7

El lindo don Diego de Agustín Moreto y el canon dramático español

Francisco Sáez Raposo¹

ITEM - Universidad Complutense de Madrid

La Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) ha saldado en 2013 una deuda que tenía contraída con Agustín Moreto. Encargada de recuperar, pero sobre todo de preservar y difundir nuestro teatro clásico, ya acometió hace décadas, al inicio de su andadura, el montaje de otras dos obras emblemáticas del dramaturgo madrileño: *No puede ser el guardar una mujer* (1987)² y *El desdén, con el desdén* (1991)³. Pero no ha sido hasta la temporada 2012/13, casi treinta años después de su fundación, cuando se ha decidido a acometer el montaje de la comedia probablemente más emblemática de Moreto y, con seguridad, la que conserva más vigencia: *El lindo don Diego*. De la dirección de esta puesta en escena se ha encargado Carles Alfaro, que ha trabajado con una versión del texto preparada por Joaquín Hinojosa.

Tradicionalmente, la crítica ha mantenido una relación incómoda con Moreto. Los vaivenes ideológicos que conforman la valoración estética en el ámbito literario se empeñaron en cuestionar su dramaturgia a partir de criterios anacrónicos y arbitrarios. Sin embargo, la opinión erudita ha chocado frontalmente con las apetencias de un público, como nos muestran los datos que conservamos de la actividad teatral a partir

1 Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación «Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): análisis y base de datos», aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FF12012-30823.

2 Con adaptación del texto a cargo de José Luis Alonso de Santos y dirección de Josefina Molina.

3 La versión, en este caso, fue de Francisco Nieva, y de la dirección escénica se ocupó Gerardo Malla.

del siglo XVIII, para el que las obras de este dramaturgo han seguido resultando atractivas de manera constante a lo largo de más de tres siglos. Este es el punto de partida del presente trabajo, en el que se pretenden delimitar los parámetros que han operado en el proceso de inclusión de alguna de las comedias de Moreto entre el selecto grupo de las que conforman el canon dramático áureo español, prestando una atención especial a la que nos ocupa.

Hablar de canon es siempre un asunto espinoso y apasionante a partes iguales. Hablar sobre el canon es una cuestión delicada y problemática. Hablar de canon es, en muchas ocasiones, una provocación. Las poliédricas y heterogéneas implicaciones y consideraciones que conlleva lo convierten en un tema complejo que desborda lo puramente literario o incluso lo artístico o estético. Jenaro Talens (1994: 139) abogaba, precisamente, por abordar el estudio de la literatura como un mecanismo complejo en el que confluyen historia, escritura, lectura, interpretación, difusión, enseñanza, etc. Este sería el armazón sobre el que levantar una teoría que nos permitiera acercarnos con mayor seguridad a la cuestión de la canonicidad. Adelanto ya que mi objetivo, a lo largo de estas páginas, no será (no puede ser) aportar respuestas concluyentes, sino intentar abrir vías de reflexión sobre los mecanismos de formación del canon a partir de la obra de Moreto.

Creo que, de manera inconsciente, el canon se vincula con consideraciones provenientes del ámbito académico. Con apreciaciones estéticas y valoraciones formales nacidas del análisis erudito. Sin embargo, para entrar a formar parte de la posteridad literaria entran en juego factores de naturaleza muy diversa difícilmente controlables desde ninguna instancia. Como si del darwiniano proceso de selección natural se tratara, el canon parece empeñarse en reflejar lo saludable, lo vigente, con lo que ello implica de capacidad de supervivencia a los continuos avatares que conlleva el paso del tiempo y el riguroso filtro que impone el horizonte de expectativas del público. A veces, por la razón que sea, puede faltar alguno de los eslabones de la secuencia, pero en el conjunto siempre serán más los engarzados en la cadena de la atemporalidad.

A priori, Agustín Moreto no parecería un candidato solvente para que sus obras entraran a formar parte del canon literario español. Si descollar en un panorama en el que hay que competir con Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina resulta ya, de entrada, una tarea inútil, no menos lo es conseguir el reconocimiento crítico cuando tu obra se ha visto contaminada por la peor lacra que puede afectar a la valoración de una creación artística desde el Romanticismo:

el plagio. Intentar el asalto al Parnaso con la carga que supone ser considerado un segundón y un plagiario no parece, ni mucho menos, la manera más recomendable de hacerlo. Y, sin embargo, hoy sería imposible negar un hueco en ese grupo selecto de obras que componen el canon a una (puede que dos) de sus comedias. De hecho, el macroproyecto de investigación «TC/12. Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación», que reúne a los doce grupos de investigación más destacados sobre la materia, tiene entre sus objetivos la edición en formato digital de una colección que, bajo el título *Canon 60*, reúna las sesenta obras teatrales más representativas de dicho periodo, y entre ellas se han seleccionado *El lindo don Diego*, *El desdén, con el desdén* y *No puede ser el guardar una mujer*. Justamente, aquellas de las que se ha ocupado la CNTC.

Obviamente, no me voy a detener aquí (lo he hecho ya en otro lugar⁴) a desmontar su anacrónica consideración de plagiario en un contexto cultural basado en unos parámetros cifrados en la reutilización de materiales preexistentes, es decir, ajenos al concepto de originalidad y entroncados al de *imitatio*. Creo que se trata de un asunto ya superado y que debe considerarse como zanjado desde el punto de vista crítico. Baste recordar, como hacía en aquel otro trabajo, el caso paradigmático de Calderón de la Barca en este sentido, pues desde el ya clásico trabajo de Albert Edward Sloman (1969) se ha evidenciado, cada vez más abiertamente, su tendencia a la reescritura a la hora de acometer nuevas creaciones. Analizar la producción dramática en la España del Siglo de Oro es constatar un proceso de reescritura permanente, como señaló en su día Germán Vega García-Luengos (1998). De hecho, no pudo ser de otra manera. La frenética demanda de nuevos títulos que fueran capaces de mantener el interés del público y, con ello, asegurar el negocio teatral pronto agotaron los filones temáticos y argumentales.

Sin embargo, la tolerancia crítica hacia esta práctica compositiva ha sido dispar dependiendo del dramaturgo que decidiese servirse de ella. Con Calderón, por ejemplo, el asunto ha generado mayor interés cuando se trata de casos de auto-reescritura. Me interesa dejar claro que no pretendo, ni muchísimo menos, entrar en cuestiones valorativas entre la obra de uno y otro (no habría debate posible en términos absolutos), sino de describir un hecho. Nadie, nunca, se ha atrevido a calificar a Calderón de plagiario, a pesar de que, como está demostrado, es el arquetipo del dramaturgo áureo de la reescritura. Pero Moreto no ha po-

4 Véase Sáez Raposo, 2010.

dido deshacerse de esa nefasta consideración desde que en el año 1649 se produjera la famosa anécdota en la que su amigo Jerónimo de Cáncer se refirió, a modo de broma en el vejamen que preparó con motivo de la reunión de poetas en la Academia Castellana, a la costumbre que tenía de reciclar materiales, temas y argumentos preexistentes. Irónicamente, la broma enunciada en un contexto de ocurrencias jocosas se prefirió interpretar como un juicio de valor sobre su calidad dramática y terminó calando en su consideración como escritor. Nada trascendió la posterior ponderación de Baltasar Gracián que en *El Criticón* le calificó como «el Terencio de España». A todas luces, esta sí que no debería haberse tomado como una opinión cualquiera, no solo por la autoridad de quien la enuncia, sino, también, porque es la única mención a un dramaturgo en toda la obra.

La técnica compositiva de Moreto, basada en la denominada *ars combinatoria*, puede que no haya satisfecho habitualmente las exigencias de la crítica, especialmente la decimonónica, pero parece haber colmado sobradamente las expectativas de un público culturalmente muy heterogéneo. Como una pieza más de ese engranaje cíclico sobre el que, como señalaba antes, se estructuraba la maquinaria de nuestro teatro aurisecular, especialmente el del Barroco, Moreto, que había imitado a unos, sirvió de modelo a otros. Pero no solo en el ámbito español, sino también europeo. Entre nuestros dramaturgos, siguieron su estela, por ejemplo, Pedro Francisco Lanini, Juan de la Hoz y Mota o Francisco Bances Candamo. En Francia, a finales del XVII, en un momento en el que adaptar comedias españolas ya era una práctica pasada de moda (Couderc, 1998: 125), Corneille se fijó en Moreto. Incluso, parece que tampoco dejó indiferente a Molière, como en su día estudió Jacques Morel (1987). En la misma época se tradujo al inglés *No puede ser el guardar una mujer*, concretamente en 1685. Y alguna otra de sus comedias, entre ellas, *El lindo don Diego*, influenciaron a John Crowne. Precisamente, el éxito que Moreto y otros dramaturgos áureos españoles tuvieron en los escenarios europeos (debido a la influencia que ejercieron en diferentes autores extranjeros) propició la reedición y, por consiguiente, la vigencia de su teatro en los dos siglos posteriores.

Pero, por si estos datos pudieran resultar insuficientes, hay que añadir que la fama acompañó a Moreto también en el Nuevo Mundo. En los dos centros principales de actividad teatral de la América hispana, Ciudad de México y Lima, nuestro dramaturgo se granjeó pronto el aplauso del público. En la primera de dichas ciudades se empezaron a representar sus obras desde el año 1665; en la segunda, incluso antes, en

1659. Everett W. Hesse (1954) refiere también noticias de puestas en escena de sus comedias en otras ciudades mexicanas y peruanas, así como argentinas, guatemaltecas, chilenas, ecuatorianas, colombianas, cubanas y brasileñas⁵.

Sobre el modelo de valoración biográfico-historicista ha funcionado otro de naturaleza receptiva que, tal vez por tratarse de obras teatrales, ha sido crucial a la hora de mantener y potenciar la vigencia de las dos comedias moretianas más destacables. Ha sido el gusto del público el que se ha impuesto al criterio academicista en la línea de un paradigma de corte fenomenológico similar a la propuesta que en los años sesenta del siglo XX Hans-Robert Jauss formuló con el marbete de *estética de la recepción*. Curiosamente, no ha sido sino hasta época muy reciente (salvo contadas y parciales excepciones, como son los trabajos de Ruth Lee Kennedy o Frank P. Casa⁶) cuando el conjunto de la obra del dramaturgo madrileño se ha valorado y revalorizado, gracias a la labor emprendida por el Grupo de Investigación Proteo, desde una aproximación formalista-estructuralista. Una vez más, Moreto parece empeinado en nadar a contracorriente, en este caso, de las tendencias de análisis crítico.

Es *El lindo don Diego* (publicada en 1662 en la *Segunda parte* de sus comedias) su obra más representativa y nos ha llegado, además, como uno de los ejemplos paradigmáticos de la comicidad de todo nuestro teatro áureo. El referente dramático del que parte Moreto para escribir su comedia es *El Narciso en su opinión*⁷, obra compuesta por Guillén de Castro en torno a 1615, publicada en la ciudad de Valencia una década después y cuyo protagonista, don Gutierre, se recuerda básicamente como el antecedente del figurón más famoso de la historia de nuestro teatro. Moreto consigue superar al original recurriendo a su pragmatismo dramático. La fórmula que aplica para convertir su pieza en un clásico consiste en sintetizar hasta quedarse con los elementos esenciales que permitan hacer funcionar su propuesta: suprime algunos personajes secundarios y, sobre todo, modifica las relaciones que se establecen entre otros (especialmente notable en este sentido es la transformación del gracioso Tadeo, de la primera, al agudo Mosquito de la segunda); elimina acciones que no aportan nada a la trama principal o

5 Para una información mucho más detallada sobre la impronta de Moreto en el teatro español y europeo remito a Sáez Raposo, 2010: 215-220.

6 Véase Kennedy, 1932; Casa, 1966.

7 En 2009, Teatros de la Generalitat Valenciana estrenó una versión del texto preparada por Juli Leal y dirigida por Rafael Calatayud.

potencia subtemas de especial interés en la época (como el de los matrimonios concertados, que luego seguirá vigente en los siglos posteriores). En general, nos presenta una acción mucho más definida y precisa.

Pero, sin duda, el cambio más significativo se produce con respecto a la caracterización del protagonista, que en la obra de Guillén de Castro acapara de forma desmesurada el componente cómico de la historia, lo que provoca un desequilibrio entre las escenas que cuentan con su concurso y las que no; entre su construcción y la del resto de personajes. Esta es, de hecho, la clave del éxito moretiano. El acierto en la delineación de don Diego radica, precisamente, en que su personalidad se va revelando para el público tanto *in praesentia* como *in absentia* y, sobre todo, por las relaciones que va entablando con sus compañeros de reparto. De todas ellas destaca el pulso cómico que mantiene con Mosquito, figura del donaire que, en consonancia con la norma habitual en la dramaturgia moretiana, adquiere una entidad tal que le hace rivalizar con el protagonista al que acompaña. Don Diego es un personaje eternamente actual, y esa ha sido la clave para seguir contando con tan excelente salud, para que lo sigamos sintiendo tan cercano. El secreto está en su capacidad de generar equilibrio, proporción, simetría en la obra. En resumidas cuentas, la fórmula moretiana genera originalidad a partir de la carencia de la misma. Mediante su depurada técnica asimiladora y reescritora consigue producir en el receptor la que para Harold Bloom es la sensación indispensable para entrar a formar parte del Olimpo literario: la extrañeza. «Una forma de originalidad», según él, «que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña» (Bloom, 1995: 13). De hecho, el crítico norteamericano extrapola la definición que Walter Pater dio para el Romanticismo y la hace extensible y válida a cualquier obra canónica, que, entonces, tendríamos que entender como una suma de extrañeza y belleza. El caso concreto de *El lindo don Diego* encajaría en la segunda de las dos posibilidades que Bloom menciona. Lo que convierte a este pisaverde en un tipo original y actual es su intrínseca capacidad de constante renovación.

Hablando del montaje que la compañía Darek Teatro había preparado de la comedia, el actor Fernando Conde, que se encargó en él de dar vida a don Diego, subrayaba, en una entrevista concedida en 2006, que el gran mérito de la obra radica en que «es igual de divertida que en el siglo XVII cuando la escribió Moreto» (Melgares y Martí, 2006). Por su parte, Denis Rafter, director de aquel montaje, focalizaba el valor de la comedia en el protagonista, que consideraba como un personaje que «se puede ver hoy en día en la calle» (Rafter, 2006). Es digno de destacar

el hecho de que una compañía privada eligiera precisamente, de entre todo nuestro repertorio clásico, de entre todo el repertorio teatral en general, esta comedia para iniciar su andadura profesional en el Teatro Calderón de Valladolid en marzo de 2005. Los dos años que estuvieron de gira es la prueba fehaciente que corrobora su acertada opinión y la seducción que la obra puede ejercer para el espectador actual. Joaquín Hinojosa, encargado de preparar la versión de la misma para el montaje que la CNTC estrenó la temporada 2012/13, se expresaba en términos similares, aunque en esta ocasión ensalzando la habilidad de Moreto para crear un tipo de comicidad que nos resulta realmente («extrañamente», decía él) moderna. De su estilo destaca «sus ingeniosos e hilarantes neologismos, sus “rimas tipo” de asombrosa musicalidad y capacidad expresiva, y su desternillante humor verbal que, estoy seguro, con gusto haría suyo hasta el mismísimo Groucho Marx», según sus palabras en el programa de mano de *El lindo don Diego* (19/01/2013). La afinidad existente entre las distintas opiniones resulta verdaderamente llamativa y no puede ser una coincidencia. Como afirma Carles Alfaro,



Fig. 1. Don Diego, ayudado por su criado, se engalana y acicala meticulosamente antes de conocer a doña Inés, su prometida. El espejo es una metáfora constante en el montaje de Carles Alfaro para la CNTC. *El lindo don Diego*, dirección de Carles Alfaro. Teatro Pavón, Madrid, 2013. Fotógrafo: Daniel Alonso. Foto cortesía del Centro de Documentación Teatral.

director de este último montaje de la CNTC, en la entrevista que se incluye a continuación de este trabajo

es evidente que don Diego es un personaje completamente actual. Es más, aunque nuestra primera reacción como espectadores es verlo como alguien muy diferente a nosotros, lo cierto es que todos tenemos una parte, por pequeña que sea, de él. Refugiarse en el artificio, incluso en la ficción, no es algo exclusivo del lindo.

Parece claro que, sobre cualquier otra consideración, el rasgo distintivo de don Diego es su vitalidad, su atemporalidad.

La aceptación de algunas comedias de Agustín Moreto en el selecto grupo que conforma el canon nos obliga a reconsiderar el concepto de originalidad. Para Bloom, «el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon» (1995: 16). Solo aquellas creaciones que hayan sido capaces de conmocionar diacrónicamente a sucesivas o al menos a múltiples generaciones de receptores estarán en disposición de pertenecer al canon. Y aquí es donde surge el oxímoron moretiano, ya que, como hemos señalado, se trata de un autor al que se le ha negado tradicionalmente esta cualidad. Moreto no es original y, no obstante, es actual. Se ha hecho un hueco entre el selectísimo grupo de autores que merecen ser leídos, estudiados, ensalzados e incluso protegidos. Que en los últimos años se haya reivindicado su dignidad creativa no sirve como argumento para incluirlo en esa categoría, pues se enuncia cuando sus obras ya han superado la criba canónica. Moreto cruza el umbral del canon de la mano de la sensibilidad y la inclinación del público, y no a través del alegato apologético concebido desde las instancias de poder, sean estas de la naturaleza que sean. El impacto puramente estético se impone al constructo epistemológico.

Moreto no es original. ¿O tal vez sí? El filósofo inglés Francis Bacon (por cierto, prácticamente contemporáneo suyo) daba comienzo a su ensayo LVIII, titulado «Of Vicissitude of Things», exponiendo el siguiente razonamiento:

Salomon saith, *There is no new thing upon the earth*. So that as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance*; so Salomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion*. Whereby you may see that the river of Lethe runneth as well above ground as below (ed. 1966: 168).

La idea es una constante en el contexto de la reflexión sobre la creación literaria (y artística, en general). En 1821 Percy Shelley exponía

en su *Defensa de la poesía* la noción de que todos los poemas de todos los tiempos no son más que porciones de un único poema inagotable:

All high poetry is infinite; it is as the first acorn, which contained all oaks potentially. Veil after veil may be undrawn, and the inmost naked beauty of the meaning never exposed. A great poem is a fountain for ever overflowing with the waters of wisdom and delight; and after one person and one age has exhausted all of its divine effluence which their peculiar relations enable them to share, another and yet another succeeds, and new relations are ever developed, the source of an unforeseen and an unconceived delight (ed. 1986: 98).

Solo por citar un último ejemplo significativo perteneciente a esta línea de pensamiento, referiré el sentido ecuménico e impersonal de la literatura que Jorge Luis Borges defiende en su ensayo titulado *La flor de Coleridge* (1952). Al final del mismo, afirmaba:

Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Assens, fue De Quincey (2011: 165).

La limitación, la finitud inherente a la creación literaria es contrarrestada por su infinita capacidad de metamorfosearse en versiones diferentes. El devenir histórico termina por asimilar indistintamente al original y la copia. En su planteamiento más absoluto, uno y otra ni siquiera existen. La historia de la literatura así entendida se estructura en la forma de un *regressus in infinitum* intertextual. Estamos ante el concepto crítico que Bloom formuló bajo la denominación de «la angustia de la influencia». «La tradición», según nos especifica, «no es solo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (Bloom, 1995: 18). Esta «angustia de la influencia» solo permite la supervivencia de los autores creativamente más fuertes, abocando a los más débiles a la extinción del olvido. Todo nuevo texto nace con la esperanza de imponerse a todos sus antecedentes y aspirar a la inmortalidad. La creación literaria no representaría un proceso edípico, sino evolutivo. En la pugna entre Guillén de Castro y Agustín Moreto es este último quien sale victorioso. Su proteísmo, su capacidad de adaptación y asimilación de influencias

puestas al servicio de la creación dramática transfieren a su comedia los genes dominantes. De este modo, *El Narciso en su opinión* es un producto artístico contingente mientras que *El lindo don Diego* lo es permanente.

«Los grandes textos», volverá a decir Bloom, «son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales no son originales...» (1995: 21). Al trasluz de los versos de *El desdén, con el desdén* la crítica ha creído ver el reflejo de hasta una veintena de posibles fuentes de influencia que Moreto pudo (y, sobre todo, supo) manejar, conscientemente o no, a la hora de componer la suya⁸. La mentalidad barroca estaba anclada en el concepto de *imitatio* como método de creación artística, por eso es normal la preeminencia que Moreto adjudica a las obras de Lope como fuente de inspiración para las suyas, ya que este era el arquetipo a imitar y, a ser posible, superar. La hipotética influencia de semejante volumen de obras impide pensar, por muy hábil que hubiera sido nuestro dramaturgo en el empleo dramático del *ars combinatoria* (que, efectivamente, lo fue), en una pura y simple labor de selección, utilización, compendio y ensamblaje de materiales ajenos. Creo más oportuno suponer un proceso de ósmosis, de asimilación y regeneración de modelos. No podemos transformar la, en ocasiones, tan elogiada orfebrería compositiva moretiana en una suerte de cadena de montaje dramático o en la aséptica actividad de un laboratorio molecular de teatro.

Se trata de un proceso de creación complejo que no estaría sustentado únicamente en el manejo eficiente de diferentes fuentes, sino también en la experimentación del propio dramaturgo con personajes y motivos con los que iría realizando una suerte de ensayos hasta dar con la solución ambicionada. Enrico Di Pastena (1999) estudió en su día este proceso en el caso concreto de *El desdén, con el desdén*. Para *El lindo don Diego* tenemos, aparte del referente ya mencionado de Guillén de Castro, el entremés de *El aguador*, obra también de Moreto que comparte el mismo núcleo argumental que la comedia, aunque cuenta con una protagonista femenina⁹.

La historia escénica de *El lindo don Diego* nos deja una paradoja interesante en forma de bucle: por un lado, no tenemos noticia alguna de representaciones contemporáneas al momento de su creación; por otro,

8 Sobre las fuentes de *El desdén, con el desdén*, véase la edición de Di Pastena (1999: LIII-LV).

9 Para una edición del entremés, véase Moreto, ed. 2003: 535-550.

ya instalada en el canon, no ha sido sino hasta ahora, como ya he señalado al inicio del trabajo, cuando la CNTC, tras veintisiete años de existencia, se ha decidido a llevar a cabo su montaje, encargado a Carles Alfaro. Mientras que la primera debe considerarse como una circunstancia puramente casual y azarosa, resulta mucho más difícil buscar una respuesta a la segunda.



Fig. 2. Don Tello conversa con don Juan, galán enamorado de su hija doña Inés, y con don Diego. *El lindo don Diego*, dirección de Carles Alfaro. Teatro Pavón, Madrid, 2013. Fotógrafo: Daniel Alonso. Foto cortesía del Centro de Documentación Teatral.

Tampoco son excesivamente llamativos los datos recogidos por René Andioc y Mireille Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1996), ya que se evidencia documentalmente que no fue la obra moretiana más representada en los teatros del Setecientos¹⁰. Otras olvidadas para el público actual como *El licenciado Vidriera*, *Trampa adelante*, *De fuera vendrá*, *El parecido en la corte*, *El valiente justiciero* (también conocida como *El ricohombre de Alcalá*) y la recientemente reivindicada *No puede ser el guardar una mujer* tuvieron mucho más éxito. *El desdén*, con *el desdén* también. Incluso algunas de las que com-

10 Sobre la recepción del teatro áureo en el XVIII, véase Checa Beltrán (1990).

puso en colaboración con otros dramaturgos (*El mejor par de los doce*, *El príncipe perseguido* o *La fuerza del natural*, por ejemplo) fueron notablemente más atractivas para el público de los teatros dieciochescos.

Tras casi sesenta años de ausencia escénica, el redescubrimiento de *El lindo don Diego* en el último cuarto de ese siglo está propiciado por el éxito que tienen otras comedias de temática similar (*El asturiano en Madrid y observador instruido* o *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta*) compuestas por uno de los dramaturgos más prolíficos del siglo: Luis Antonio Moncín. Podría decirse que tras esta resurrección volvió a los escenarios para ya no abandonarlos. Sin pretender ser exhaustivo, hay que señalar que son diversas las noticias relativas a montajes de la obra a lo largo del XIX y que no se dejó de representar ni siquiera durante la Guerra de la Independencia. A los ya conocidos añadí hace unos años el hallazgo en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid de cuatro copias de apuntador destinadas al montaje de la misma en el Teatro de la Cruz, así como de dos manuscritos correspondientes a sendas refundiciones diferentes de la comedia¹¹.

En el siglo XX su presencia ha sido habitual en los escenarios al menos desde los años cuarenta, habiéndose también adaptado hasta en tres ocasiones en el formato de representaciones teatrales televisadas: en 1969 en el programa *Teatro de siempre* (dirigida por Francisco Abad), y en 1973 y 1980 en el mítico *Estudio 1*. La primera de estas versiones fue dirigida por el propio Abad, encargándose Juanjo Menéndez de dar vida al lindo; de la segunda, protagonizada por Francisco Portes, se encargó Cayetano Luca de Tena. Su colofón hasta el momento es el ya mencionado montaje de la CNTC. Tal vez deba resultarnos significativo que Helena Pimenta, actual directora de la misma, haya decidido iniciar su andadura al frente de esta compañía con la puesta en escena de uno de los iconos de nuestro teatro de todos los tiempos (*La vida es sueño*) y a continuación haya presentado *El lindo don Diego*, montaje que ha competido con el primero si no en consideración crítica, sí en éxito de público, con el Teatro Pavón abarrotado de público noche tras noche.

El advenimiento de la llamada posmodernidad ha otorgado (o, tal vez, solo acentuado) al canon una característica que, en principio, debiera ser contradictoria con su esencia inherente: la provisionalidad. Por no hablar de las propuestas críticas que niegan la posibilidad de su confor-

11 Para un estudio pormenorizado de la pervivencia de la obra y los ajustes que se hicieron en ella para adaptarla a los gustos del público decimonónico, remito a mi trabajo Sáez Raposo (2011). Para la recepción del teatro clásico en el siglo XIX véase Rodríguez Sánchez de León (1990).

mación o incluso abogan por su abolición. La crisis de la postmodernidad ha traído aparejada otra permanente del canon. Instaurados de lleno como estamos en la era tecnológica, el profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo planteaba en un reciente artículo una pregunta que se antoja necesario responder en un momento en el que el tradicional formato en papel del libro comienza a sentirse amenazado por los soportes digitales: qué obras literarias deberían ser conservadas en forma impresa en caso de producirse una hipotética extinción del mismo provocada por la comodidad y ventajas económicas que suponen los libros electrónicos. La cuestión para Garrido Gallardo trasciende el mero hecho de la pervivencia de un tipo de soporte u otro, ya que la propia noción de literatura, según refiere, «está vinculada al asentamiento definitivo de la civilización de la imprenta» (2012: 72)¹².

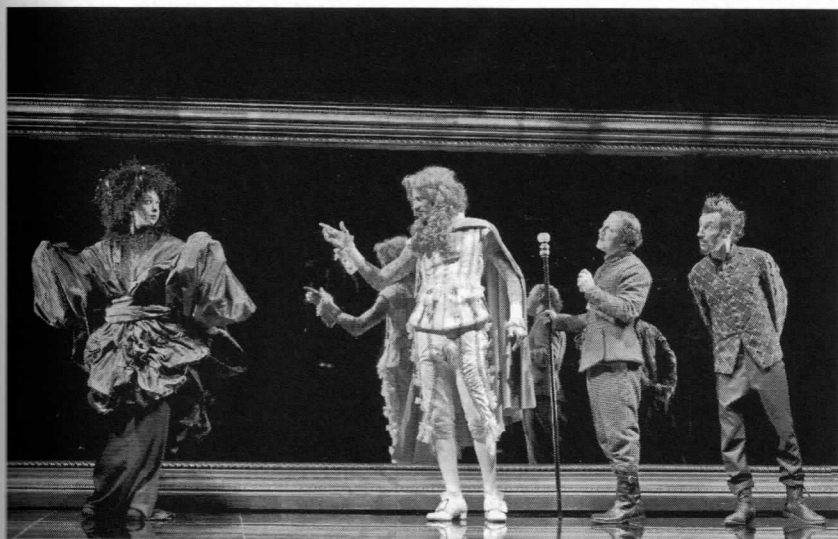


Fig. 3. Don Diego corteja a la criada Beatriz (creyendo que, en realidad, es una sofisticada condesa) en presencia de su criado y del gracioso Mosquito. Se trata de un momento, en opinión de Alfaro, clave para entender la evolución de don Diego y, por extensión, del desenlace argumental de la comedia. *El lindo don Diego*, dirección de Carles Alfaro.

Teatro Pavón, Madrid, 2013. Fotógrafo: Daniel Alonso. Foto cortesía del Centro de Documentación Teatral.

¹² Según Garrido Gallardo, «el hecho de que el término “literatura” no aparezca, en la acepción en que hoy lo entendemos, hasta la obra de Madame de Stäel sobre la *Literatura considerada en relación con las instituciones sociales*, de 1800 (en realidad,

Lo que me parece claro, sin entrar a debatir la irresoluble cuestión de la nómina de dichos privilegiados, es que no todos serán conducidos a esta arca de Noé literaria de la mano de las élites culturales. Algunos, como hemos tenido ocasión de comprobar en estas páginas, llegarán allí guiados por el tradicionalmente denostado aplauso del público. Otra cosa será poder determinar el grado de influencia ideológica que, tanto en una como en otra vía, afecta a unas reacciones e impresiones aparentemente objetivas y espontáneas. Aunque no me he podido detener en este asunto, estoy convencido de que cuestiones relativas a los propios géneros literarios articularán también la conformación de dicho canon. Es decir, la pertenencia a un género determinado facilitará la inclusión de ciertas obras. En algunos casos, dicha adscripción podría imponerse a la valoración estética, ya que serviría para filtrar (para decantar, en última instancia) algunos títulos con respecto a otros. Como podemos comprender, se trata de un asunto que requiere de un estudio más detallado para el caso específico del teatro, género con unas características distintivas muy acentuadas.

Sin haber pretendido entrar en cuestiones apreciativas, lo cierto es que algunas comedias de Agustín Moreto tienen ese «algo» necesario para haber sorteado con fuerza y vigencia los múltiples obstáculos que las modas, los gustos, las diferencias culturales y los cambiantes horizontes de expectativas plantean a toda creación artística. De entre todas ellas, descuella *El lindo don Diego*. El análisis detallado que sobre su actividad reescritora llevé a cabo hace unos años evidenciaba, especialmente, tres rasgos distintivos que caracterizan su modo creativo a partir de los modelos previos: su capacidad de síntesis, su sencillez y su agilidad lingüística. A partir de estas virtudes, aparentemente simples, tendremos que explicar su valor canónico, y no de acuerdo a su carencia o no de originalidad, ya que todo apunta a que lo que tanto se le achacó durante siglos ha sido lo que le ha salvado para la historia.

hay una pequeña edición de 1799, pero todos los especialistas citamos la segunda porque queda más redondo), se debe a que la inercia cultural no vinculaba necesariamente con la escritura el hecho humano de que haya personas a las que les gusta contar cosas y transmitir sentimientos y que haya otras a las que nos gusta que nos cuenten historias y nos comuniquen sentimientos. [...] La literatura va ligada a la noción de libro o equivalente» (2012: 72-74).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- BACON, Francis, *Francis Bacon's Essays*, William Henry Oliphant Smeaton (ed.), Londres, Dent, 1966.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- CASA, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- CHECA BELTRÁN, José, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1990, núm. 5, pp. 13-31.
- COUDERC, Christophe, «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avales* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», *Criticon*, 1998, vol. 72, pp. 125-142.
- DI PASTENA, Enrico, «Introducción», *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, Barcelona, Crítica, 1999, pp. xxiii- xcvii.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «La biblioteca de Occidente», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 2012, vol. 137, pp. 72-82.
- HESSE, Everett W., «Moreto en el Nuevo Mundo», *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, 1954, año v, núm. 27, pp. 15-18.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College, 1932.
- MELGARES, Alejandro, y MARTÍ, Manuel, «Entrevista a Fernando Conde (Murcia. 18/02/2006)», *MurciaRegion*, 18/02/2006, [en línea] en *MurciaRegion.com*, <http://www.murciaregion.com/index.php?option=com_content&task=view&id=488&Itemid=2> [consultado el 19/10/2013].
- MOREL, Jacques, «Père et fille dans *La princesse d'Élide*. De Moreto a Molière» en Daniel Henri Pageaux (ed.), *Deux siècles de relations hispano-françaises: de Commynes à Madame d'Aulnoy. Actes du Colloque International du CRECIF (Paris, junio de 1984)*, París, L'Harmattan, 1987, pp. 163-173.
- MORETO, Agustín, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, vol. II, 2003.
- *El lindo don Diego*, Francisco Sáez Raposo (ed.) en María Luisa Lobato (coord.), *Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII, pp. 327-523.

- Programa de mano de «El lindo don Diego»*, Carles Alfaro (dir.), CNTC, Teatro Pavón, Madrid, 19/01/2013.
- RAFTER, Denis, «*El lindo don Diego* de Agustín Moreto dirigida por Denis Rafter en el Cuartel del Conde Duque», *Madrid Teatro, el Portal del Arte Escénico*, 20/08/2006, [en línea] en *MadridTeatro.net*, <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=470:el-lindo-don-diego&catid=63:informacion&Itemid=18> [consultado el 19/10/2013].
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1990, núm. 5, pp. 77-98.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon» en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Gráficas Celler, 2010, pp. 195-225.
- «*El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, en la escena decimonónica» en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, del 7 al 11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 1329-1337.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Defensa de la poesía / A Defence of Poetry*, José Vicente Selma (ed.), Barcelona, Ediciones Península, 1986.
- SLOMAN, Albert, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, The Dolphin Book, 1969.
- TALENS, Jenaro, «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico» en Darío Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 129-143.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 1998, vol. 72, pp. 11-34.