

*Como en la antigua,
en la edad nuestra*

PRESENCIA DE LA TRADICIÓN
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
DEL SIGLO DE ORO

EDICIÓN AL CUIDADO DE
NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Este libro se enmarca dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (FFI2009-13563), y para su publicación se ha contado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-02477-E/FILO).

Coordinación de la edición
Natalia Fernández Rodríguez

Diseño y preimpresión
Carolina Valcárcel

Impresión
Gráficas Celler, S.A.

© de la edición:
Grupo de investigación Prolope (CER-UAB)

ISBN: 978-84-613-9649-8
Depósito Legal: B. 19.588-2010

GRUPO DE INVESTIGACIÓN PROLOPE
Universitat Autònoma de Barcelona

BELLATERRA
·MMX·

EL EQUILIBRIO IMPOSIBLE
DEL TEATRO DE AGUSTÍN MORETO
ENTRE EL PLAGIO Y EL CANON

Francisco Sáez Raposo
Universitat Autònoma de Barcelona

La crítica aún no se ha puesto de acuerdo a la hora de analizar y considerar de manera apropiada el fenómeno de la refundición, clave en la creación dramática (y literaria, en general) en nuestro Siglo de Oro. Nos enfrentamos, por consiguiente, a una cuestión compleja, heterogénea, globalizadora y tendente al prejuicio. Buena prueba de esto es la multiplicidad terminológica con la que se intenta dar una respuesta satisfactoria a una realidad mucho más diversa de lo que pudiera parecer a primera vista. Refundición, revisión, reelaboración y remodelación son nociones que menciona Marc Vitse (1998: 8) y que, a su vez, quedarían divididas en dos grandes categorías: auto-reescrituras y hetero-reescrituras. Los cinco métodos o técnicas que los textos dramáticos del Siglo de Oro encubren bajo el concepto genérico de «re-escritura» serían, según la diferenciación y denominación tentativa de José María Ruano de la Haza (1998: 35), refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y reutilización. A todos ellos habría que añadir un último concepto, el de versión, que ha venido empleando Elena di Pinto¹ en los

¹ Quisiera aprovechar la ocasión para agradecer públicamente a Elena di Pinto su generosidad a la hora de compartir conmigo algunas de las conclusiones a las que le ha conducido el desarrollo del proyecto de investiga-

últimos años para referirse a la labor que fundamentalmente desarrolló Moreto en la composición de sus obras teatrales y que es, también a mi parecer, el que más se ajusta a su realidad creativa.

La delimitación y análisis del tema resultan tan complejos que en ocasiones se ha recurrido a criterios puramente estadísticos para intentar discernir en qué medida un texto dramático fue modificado con respecto a la fuente que le sirvió de base. De este modo, se pretende poder comparar dos o más escritos entre los que exista una relación de dependencia y estudiar con ciertas garantías la verdadera repercusión que estos cambios han tenido en la obra rehecha².

Parte fundamental del proceso de creación de nuestro teatro áureo fue el fenómeno de la reescritura, entendido en su sentido más amplio. Asentado en una coyuntura socio-cultural ajena al concepto de originalidad que el Romanticismo ins-

ción que, con el título *Escrituras y reescrituras en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto*, lleva a cabo desde hace algunos años. Asimismo, me ha permitido manejar el trabajo que, sobre la refundición que este hizo de la comedia de Lope de Vega *El despertar a quien duerme* para elaborar la suya titulada *La misma conciencia acusa*, presentó en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro y que en estos momentos aún se encuentra inédito.

² Interesada en formular una metodología fiable para analizar comedias refundidas en el siglo XVII a partir de modelos coetáneos, Carol Bingham Kirby (1992: 1005-1006) elaboró un listado de seis categorías con las que diferenciar el grado de intervención en ellas: «(1) uno o más versos retenidos sin cambios en la refundición; (2) uno o más versos retenidos en la refundición, pero que han sufrido alteraciones en alguna(s) palabra(s), el locutor o la posición en el texto; (3) texto de un mínimo de dos o más versos que se ha reducido por uno o más versos en la refundición; (4) texto de un mínimo de un verso en que la fuente se ha ampliado a un pasaje de dos o más versos en la refundición; (5) texto de uno o más versos presentes en la fuente pero omitido(s) en la refundición; y (6) texto de uno o más versos nuevos que se han añadido al texto refundido».

tauró y nos legó como patrón de calidad artística, el parámetro que regía los designios creativos en el Siglo de Oro estaba basado, como bien sabemos, en la imitación de modelos. No obstante, aún hoy es posible percibir reticencias a la hora de abordar este capítulo de relevancia incuestionable, tanto en su volumen como en su calidad. Entre otras consecuencias, se ha generado una abultada lista de dramaturgos segundones cuya producción queda ensombrecida ante las cumbres dramáticas del momento, no sólo por cuestiones meramente cualitativas, sino también por la manera en la que encaraban y desarrollaban su labor creativa. Sin embargo, la correcta consideración del panorama teatral de la época pasa, indefectiblemente, por reflexionar y valorar en su justa medida la compleja red de interrelaciones que se fueron tejiendo entre unos y otros. Este proceso de «reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro», en palabras de Germán Vega (1998), queda manifestado de distintas formas en la producción teatral: desde aquellos dramaturgos que volvían con el tiempo sobre sus propias obras para retocarlas o remozarlas de manera más o menos profunda, hasta los que básicamente se apropiaban de las ajenas, pasando por los que componían las suyas ajustándose con mayor o menor dependencia a un modelo previo. Lo cierto es que se crearon subgéneros completos en los que no existía la necesidad de encubrir dicho proceso de reformulación, ya que su propia razón de ser estribaba, precisamente, en el mismo. Nos estamos refiriendo a las comedias burlescas, que fueron muy celebradas por el público cortesano de la segunda mitad del seiscientos.

El concepto de propiedad intelectual en el Siglo de Oro estaba sustancialmente alejado de nuestra sensibilidad actual. En un contexto histórico-cultural en el que, como hemos señalado con anterioridad, la *imitatio* se erigía como la piedra de toque en la que cifrar la calidad de una obra artística, no es de extrañar que las refundiciones o reescrituras de textos

fueran una práctica habitual. No sería su única repercusión, pues la falta de delimitación en lo referente a los derechos que tácitamente adquiriría un autor sobre su creación no sólo facilitaba, sino que alentaba la realización de secuelas de obras de renombrado éxito por parte de otros escritores. Ello explica plenamente las Celestinas, Amadis, Palmerines, Lazarillos, Dianas, Guzmanes y Quijotes ajenos a quien los concibió originariamente. De hecho, Fernández de Avellaneda, en el Prólogo a su *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* hace hincapié, como sabemos, en el perjuicio económico que con su acción pretendía causar a Cervantes («Pero quejese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte [...]») más que en el presunto ataque que, desde nuestra visión moderna, se ha querido ver contra los supuestos derechos que como autor tenía el alcalaíno sobre su creación.

Resulta llamativo en este sentido que en el Prólogo de sus *Novelas ejemplares* Cervantes, haciendo gala, como en tantas ocasiones, de su modernidad, presumía de haber sido el primero que había novelado «en lengua castellana», es decir, de la originalidad de las mismas, ya que las piezas que presentaba a su «lector amantísimo» eran, según afirmaba, «[...] mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». A pesar de sus palabras, sabemos que a la hora de componerlas se vio muy influenciado por las *Historias trágicas ejemplares* del italiano Matteo Bandello, por ejemplo.

El proceso de refundir, como señala Francisco Aguilar Piñal, suponía, entre otras cosas, el público reconocimiento de la calidad literaria (o dramática, en nuestro caso) de una obra determinada. El refundidor, por lo tanto, tomaba un material al que se le suponían toda una serie de cualidades y lo adaptaba a unas circunstancias socio-culturales diferentes, las actuales para él y los espectadores a quienes iba a diri-

girlo. Su labor consistía, de alguna forma, en modernizar una obra y mejorarla en la medida de lo posible:

La *refundición* teatral (*recasting* en inglés, *refonte* en francés) no obedece a capricho o interés personal del refundidor, sino a razonados motivos estéticos o políticos. [...] Siempre que, con el cambio de gusto y de mentalidad, se han apreciado defectos de índole literaria, política o moral en alguna obra dramática, se ha caído en la tentación de suprimir lo defectuoso, en una nueva versión, más acorde con los imperativos axiológicos del momento. La refundición supone, por tanto, la valoración positiva de un texto dramático, pero admitiendo la posibilidad de mejora. Nadie refunde lo rematadamente malo, sino aquello que reconoce como bueno, y aun como excelente, pero que admite una versión modernizada y adaptada a nuevos valores. El refundidor, pues, actúa siempre de buena fe, con propósitos de superación literaria, moral o política, aunque no siempre consiga su objetivo ni el aplauso de los críticos. (Aguilar Piñal, 1990: 33)

La delimitación del concepto «refundir» no resulta, ni mucho menos, una tarea sencilla. Se trata de un término que se ha empleado de manera análoga para designar una labor que se llevó a cabo con bastante frecuencia a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX y que, en realidad, implicaba un quehacer bien distinto por parte de individuos de condiciones muy diversas: dramaturgos, *autores* de comedias, eruditos u hombres de teatro, en sentido amplio.

Considerado como el representante más sobresaliente del denominado ciclo calderoniano, sobre la figura de Agustín Moreto ha planeado la sospecha del plagio siempre que se ha abordado el estudio y análisis de su obra dramática. El problema sobre la originalidad de sus piezas parece que quedó expuesto e instaurado por Jerónimo de Cáncer, dramaturgo coetáneo, en el vejamen que se le encargó preparar en 1649 con motivo de la reunión de poetas en la *Academia castellana*.

Este simulaba en su escrito un sueño en el que indicaba que los poetas latinos e italianos tenían sitiado el Parnaso, por lo que Apolo se vio obligado a pedir ayuda a los poetas castellanos que, sin dudarlo, acudieron a auxiliarle con la intención de entablar batalla. En pleno fragor, cuenta Cáncer:

[...] y en medio de este peligro reparé que don Agustín Moreto estaba sentado y revolviendo unos papeles, que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: —Esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo, mudándole algo: a [sic] este paso puede aprovechar. Enojeme de verle con aquella flema cuando todos estaban con las armas en las manos, y díjele que por qué no iba a pelear como los demás. A que me respondió: —Yo peleo aquí más que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo. —Vuesa-merced, le repliqué, me parece que está buscando qué tomar de esas comedias viejas. —Eso mismo, me respondió, me obliga a decir que estoy minando al enemigo, y échelo de ver en esta copla:

Que estoy minando imagina,
cuando tú de mí te quejas,
que en estas comedias viejas
he hallado una brava mina.

(Fernández Guerra, 1950: XIII)

Irónicamente, la chanza ingenjada por un amigo y compañero de trabajo en algunas de las comedias que escribió en colaboración, y que el propio Moreto escucharía personalmente por boca del mismo en aquella reunión de literatos, se convirtió en consideración común adquiriendo una trascendencia que no tuvo en su origen pero que establecería la opinión peyorativa con la que se ha abordado habitualmente su labor como dramaturgo en los siguientes tres siglos.

A pesar de que la práctica de refundir o reelaborar un tema o un texto previo no fue objeto de especial relevancia crí-

tica en la época ni se esgrimió como demérito en los ataques entre escritores, la consideración más o menos negativa de la labor de Moreto a partir de su tendencia a basar sus comedias en composiciones previas (bien tomando los asuntos, bien reformulando la obra en su totalidad), se ha perpetuado hasta nuestros días. La reputación del que fue calificado por Gracián como «el Terencio de España» (único dramaturgo, por cierto, al que se menciona en *El Criticón*) ha estado siempre puesta en tela de juicio, consiguiéndose un difícil equilibrio entre su consideración de plagiarío impenitente y aquella que le sitúa siempre en una posición destacada entre los más grandes ingenios dramáticos del Siglo de Oro. Resulta curioso y muy significativo contrastar, por ejemplo, el modo en que la crítica ha valorado tradicionalmente la obra de Calderón y la del más aventajado de sus seguidores. Mientras que la del segundo está envuelta siempre en ese halo de ilegitimidad, este es un asunto que no se ha cuestionado nunca con respecto a la de aquél, a pesar de que, como ya hace décadas demostró Albert Sloman (1969: 5), algunas de sus mejores y más conocidas obras derivan directamente de otras anteriores, a veces compuestas por otros dramaturgos, en ocasiones por él mismo. Sloman analiza en detalle ocho de estas comedias (*El médico de su honra*, *Las armas de la hermosa*, *Los cabellos de Absalón*, *El mayor encanto amor*, *La niña de Gómez Arias*, *El príncipe constante*, *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*) que toman como base textos, entre otros, de Lope de Vega, Tirso de Molina o Luis Vélez de Guevara, aparte, claro está, de algunos otros compuestos por el propio Calderón en solitario o en colaboración. Sin entrar en ningún momento en cuestiones valorativas entre la producción dramática de ambos (asunto, por otra parte, escasamente argumentable en términos absolutos), lo cierto es que no deja de causar extrañeza la mayor tolerancia que la crítica muestra ante esta circunstancia, pasando casi siempre prácticamente de puntillas

sobre una práctica que genera únicamente interés en ciertos casos en los que Calderón reescribe sus propias comedias³, a pesar de que, en palabras de Vitse (1998: 6), «[...] Calderón es, por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura». Como vemos, el sutil y poderoso influjo del canon queda claramente manifestado en los designios de la crítica⁴.

El fenómeno de la reformulación dramática se fue haciendo cada vez más relevante a partir de mediados del siglo XVII. Con el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), se fijó definitivamente un modelo dramático tras un periodo marcado por los titubeos iniciales de toda una generación de dramaturgos que se enfrentaron al reto de transformar el hecho teatral en un espectáculo de masas. A esto habría que sumarle el agotamiento de argumentos provocado, en buena medida, por el genio creativo desbordado de Lope, la posibilidad de acceder a un gran volumen de obras que ya a esas alturas se habían publicado y, por último, como también se ha señalado en alguna ocasión, por la disposición del Consejo Real y Cámara de Castilla para que desde ese momento no se llevaran a los escenarios comedias de inventiva propia, sino historias o vidas de santos. Sin embargo, no debemos olvidar que este tipo de

³ Hay que mencionar aquí los trabajos de Ruano de la Haza sobre *El mayor monstruo del mundo* (1998), la primera versión de *La vida es sueño* (1992) y, junto a Germán Vega y Don Cruickshank, sobre la segunda versión de esta misma obra (2000).

⁴ Sirvan como ejemplo las palabras que dedica Emilio Cotarelo en su *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1924) a la labor de reciclador de materiales dramáticos que en ocasiones llevó a cabo este dramaturgo: «Calderón, como todos los autores de aquel tiempo, escribía a veces con prisa, ya por exigencias de Palacio o ya por compromisos con los autores o empresarios de los teatros, y entonces echaba mano a obras ajenas, ya olvidadas, o acudía a la colaboración de los poetas cómicos más propincuos o más desocupados». Para esta cita en concreto, véanse las páginas 120-121 del trabajo. Existe, además, una edición facsímil preparada por Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (Madrid, Iberoamericana, 2001).

premáticas, emitidas de manera constante a lo largo de todo el siglo XVII, nunca se respetaron ni se hicieron cumplir de manera estricta.

En el que es el primer trabajo que abordó la producción de Agustín Moreto de una manera exhaustiva, monográfica e integral⁵, *The Dramatic Art of Moreto*, publicado en 1932 y aún hoy punto de partida ineludible para cualquier estudio que se centre en su obra, Ruth Lee Kennedy señalaba la correspondencia entre las obras de Moreto y el material que le había servido de fuente. Además, exponía las que, a su juicio, eran las posibles causas que le incitaron a emplear ese procedimiento en su quehacer creativo (Kennedy, 1932: 75). Los planteamientos de Kennedy, influenciados por el culto a la originalidad dimanado de la mentalidad decimonónica, no sólo ofrecen una respuesta anacrónica y sesgada de la conducta compositiva de Moreto, sino que, además, no resultan acertados en cuanto a la apreciación estética de buena parte de su obra.

Entre los precedentes que fue capaz de trazar se encuentran once casos en los que creía haber hallado la influencia de Lope de Vega. El asunto, sin embargo, no resulta tan sencillo ni tan taxativo como pudiera parecer en un primer momento. Apoyándose tanto en los trabajos bibliográficos como en los estudios críticos sobre reescritura y atribuciones que se han desarrollado en estos últimos tres cuartos de siglo, Elena di Pinto, tras dirimir la autenticidad de la autoría de ciertas piezas, realizar búsquedas e identificaciones de fuentes, así como acometer el análisis métrico y el estudio del procedimiento de la reescritura en la obra dramática de Moreto, llega a la conclusión de que de los once pares de comedias seña-

⁵ Antes de este hay que citar, claro está, la edición de treinta y tres comedias que en el año 1865 publicó Luis Fernández-Guerra para la Biblioteca de Autores Españoles.

lados, sólo seis son creaciones realmente basadas en obras de Lope: *Cómo se vengan los nobles*, *De fuera vendrá*, *El Eneas de Dios*, *Lo que puede la aprehensión*, *La misma conciencia acusa* y *No puede ser*. El resto, según dicha investigadora, ofrece un sinfín de dudas al respecto.

Muy relevante, a nuestro juicio, resulta el caso de *El valiente justiciero* a la que tradicionalmente se ha relacionado con *El rey don Pedro en Madrid*, pieza atribuida a Lope, pero también a Tirso, a Vélez de Guevara, a Alonso Remón, a Andrés de Claromonte e incluso a Calderón⁶. Tal y como señala Frank Casa (1966: 102), se trata de una comedia crucial en la consideración que ha tenido la labor de Moreto, ya que «es responsable en gran medida de la fama del dramaturgo como plagiarlo porque sigue la fuente más de cerca que en ninguna otra obra»⁷. En ella, que gira en torno a la figura del rey don Pedro el Cruel, Moreto remeda su modelo de manera muy estrecha, lo que ocasionó encendidas críticas, como la de Menéndez Pelayo, que decía que no era «rifacimento sino plagio», o la de Eugenio de Ochoa, que en su *Tesoro del teatro español* (París, 1898, p. 279), tras condenar las prácticas moretianas, califica a *El valiente justiciero* como «un plagio escandaloso» (Casa, 1966: VII y 101). La obra, sin embargo, presenta cambios sustanciales en su estructura y en la caracterización de sus personajes que afectan decisivamente a su consideración global, pues, en términos generales, la enriquecen cualitativamente.

⁶ La obra, publicada en 1998 con el epígrafe «attributed to Lope de Vega» por Carol Bingham Kirby, fue reeditada en el año 2003 por ella misma (nuevamente en la editorial Reichenberger) con el subtítulo «[...] falsely attributed to Calderón de la Barca». A pesar de ello, en su trabajo la investigadora no resuelve la cuestión de la autoría a favor de ninguno de sus candidatos.

⁷ «It is substantially responsible for the dramatist's fame as a plagiarist because it follows the source work more closely than does any other play». La traducción es nuestra.

Moreto elimina de la trama a algunos de los personajes incidentales que no contribuyen de manera determinante al desarrollo de la acción central. Con respecto a los principales, únicamente existe un cambio significativo en el de doña Elvira, una campesina que es violada por Tello, noble arrogante, insubordinado y desafiante hacia la autoridad real, que se transforma en la dama doña Leonor. Tal y como apunta Casa (1966: 102), la mutación se produce en consonancia con las propias modificaciones que sufre el personaje de Tello, con el que está estrechamente vinculado.

La actuación de Moreto a la hora de versionar el modelo nos da un buen ejemplo de cuáles fueron, en términos generales, sus técnicas compositivas. Intenta evitar cualquier tipo de ambigüedad o rodeo innecesario, por lo que presenta directamente aquellos aspectos que considera más relevantes para la caracterización de los personajes y el desarrollo de la acción. El modo en que dan comienzo ambas comedias muestra ya el cambio de perspectiva que Moreto piensa llevar a cabo en la suya. En *El rey don Pedro en Madrid* y *Infanzón de Illescas* lo primero que ve el espectador es, básicamente, una escena de novela pastoril en la que Elvira aparece lamentándose ante la naturaleza por lo que, en principio, parecen unas cuitas de amor:

Verdes campos de Madrid,
almas de esta soledad,
mis suspiros animad
y mis lágrimas sentid.
Oíd mis penas, oíd
el más bárbaro rigor
de los desprecios de amor;
en mi agravio os suspended,
o el sentir entorpeced,
que es el remedio mayor.

(Kirby, 1998: 237-238, vv. 1-10)

La subsecuente intervención del personaje de la villana Ginesa, quejándose de la falta de sinceridad inherente en los hombres, y la llegada de Busto, labrador enamorado de Elvira que se muestra incapaz de consolarla, no hacen sino mantener esa impresión en el público. Sabremos más tarde que el desasosiego de ella está provocado, en realidad, por el ultraje que ha sufrido por parte de Tello.

Moreto, sin embargo, da inicio a su comedia ofreciendo al espectador las claves de la verdadera personalidad de este personaje, esenciales en el desarrollo de la trama por su enfrentamiento con el monarca:

LEONOR ¿No me escuchas?
TELLO ¡Qué molesta
y qué cansada mujer!
(vv. 1-2)⁸

Su carácter queda perfectamente perfilado en los dos primeros versos de la comedia a partir de la descortés respuesta que ofrece a doña Leonor. Este rasgo no hará más que ir afianzándose en las siguientes intervenciones cuando patentiza que no tiene ninguna intención de cumplir la palabra que había dado de casarse con ella. Muy pronto también (vv. 65-70), Tello deja constancia del otro gran conflicto que se desarrollará: su enfrentamiento con el rey Pedro y su absoluta falta de consideración y respeto hacia él. Dirá:

Pues ¿quién ha de poner ley
en un hombre como yo,

⁸ Citamos por la transcripción preparada por Alfredo Hermenegildo para el proyecto de la edición de las comedias completas de Agustín Moreto que dirige la profesora María Luisa Lobato. El texto, junto al de otras tantas comedias del dramaturgo, puede consultarse a través de la página *web* del proyecto: www.moretianos.com

que, ya que rey no nació,
tampoco es menos que el rey?
Mi gusto, aunque en otro daño,
he de cumplir y seguir.

Moreto introduce un buen número de cambios que afectan directamente a la caracterización de los personajes en cuanto a sus comportamientos y a las motivaciones que les incitan a actuar de una determinada manera, lo que, obviamente, incide en la impresión general que produce la comedia. El ejemplo más significativo en este sentido es el del propio personaje del rey Pedro I de Castilla, que pasa de estar representado como alguien vehemente, violento, incontrolado e incluso inestable emocionalmente, a mostrarse seguro de sí mismo, recto y justo en sus dictámenes⁹, así como mucho más armónico psicológicamente. En otras palabras, la transformación que Moreto llevó a cabo del modelo supuso también la metamorfosis del monarca de una a otra de las consideraciones, absolutamente incompatibles, con las que históricamente se le ha calificado: de su imagen de Cruel hemos pasado a la diametralmente opuesta de Justiciero¹⁰.

Moreto utiliza *El despertar a quien duerme*, de Lope de Vega, para crear su comedia titulada *La misma conciencia acusa*. La primera, compuesta según Morley y Bruerton entre 1610 y 1615, fue publicada en 1617 inserta en la *Octava parte de sus comedias*. La versión de Moreto, 463 versos más larga que su

⁹ Ante la invocación de justicia por parte de Leonor para intentar reparar el deshonor causado por Tello, el rey le responderá: «Ya venís tarde, señora, / pues de don Tello la causa / tiene ya justa sentencia, / que, de mi mano firmada, / justicia y piedad supone / y la concuerdan entrambas» (vv. 2044-2049).

¹⁰ Para un análisis mucho más detallado de la creación de Moreto a partir del modelo, remitimos a Casa (1966: 84-116) y Kirby (1998).

modelo, se incluyó en la *Primera parte* de las suyas, que vio la luz en Madrid en el año 1654. Los cambios significativos entre las dos piezas se producen ya desde el propio título. Lope focaliza en el suyo la atención dramática en el personaje de Rugero, cuyos derechos sucesorios a un condado fueron usurpados a su padre por Anselmo, quien en ese momento detenta el título. Él, mientras tanto, vive plácidamente una existencia bucólica ajeno a todo conflicto. Será precisamente Rugero ese personaje que duerme metafóricamente y que termina despertando. Ello sucederá ante las pesquisas que se llevan a cabo a petición del ilegítimo conde Anselmo, debido al desasosiego que le produce la posibilidad de que aquél abandone su vida actual e intente recuperar la dignidad que le corresponde por nacimiento. Moreto, sin embargo, centra la atención de su comedia en la figura del Duque de Parma quien, a la muerte de su primo, el anterior duque, decide contravenir su voluntad testamentaria y usurpa el título a su legítimo heredero, Carlos, hijo de aquél. Los remordimientos del duque por el abuso y la mala acción cometida serán el tema central de la comedia moretiana, constituyendo un asunto de mayor introspección psicológica, pues, como señala Elena di Pinto (en prensa), «[...] ya no es el destino, sino la voluntad del hombre la que construye dichas y desdichas».

Otra modificación sustancial entre ambas piezas es la relacionada con el desarrollo de la acción, pues mientras la trama de la primera transcurre en Barcelona, la segunda cambia de escenario mudándose a Parma. Para Di Pinto esta variación no fue casual, ni mucho menos, sino que respondería a una intención por evitar el recuerdo de la Sublevación de Cataluña que tuvo lugar entre 1640 y 1652 y que, por lo tanto, estaría aún muy presente en la conciencia colectiva en el momento en el que Moreto estaba realizando la versión de la comedia.

En general, las soluciones adaptadas por Moreto suelen ser mucho más funcionales y expresivas desde el punto de vista

dramatúrgico. Valgan como ejemplo en la presente comedia su decisión de enfrentar directamente sobre el escenario a los dos personajes responsables del motivo argumental central de la trama, el Duque de Parma y Carlos (a diferencia de Lope, cuyos protagonistas han heredado el conflicto entablado por sus padres), de abordar el núcleo del mismo desde el inicio de la comedia (tal y como vimos que sucedía también en *El valiente justiciero*) o, por último, concentrar la comicidad de la obra en el *gracioso* Tirso, caracterizado principalmente por su peculiar habla, prototípica de portugueses y negros en el teatro español del Siglo de Oro¹¹.

Un caso particular de adaptación de una creación de Lope por parte de Moreto lo constituye la comedia histórica *Los jueces de Castilla*. Citada en la famosa lista incluida en la edición de *El peregrino en su patria* de 1618, lo cierto es que tanto las primeras noticias que se han conservado sobre su puesta en escena como de su publicación la vinculan directamente con la figura de Moreto. Morley y Bruerton contabilizaron y cotejaron la versificación con la del resto del *corpus* lopiano y llegaron a la conclusión de que era muy improbable que la comedia que apareció a nombre de Moreto fuera la que Lope mencionaba como suya, al menos globalmente, ya que, según sus propias palabras, esta obra «[...] no concuerda ni con los métodos de la versificación de Lope ni con los de Moreto». El porcentaje de versos españoles (que suman el 96.3% del total) les hizo sospechar que Lope debió escribir la obra hacia 1604-1606 (1968: 487), es decir, algo más de una década antes

¹¹ De hecho, en un momento dado el personaje del Duque de Milán, primo de Carlos a quien no ha vuelto a ver desde la niñez, confunde a este con Tirso, y al dirigirse a él inadvertidamente se produce la comicidad a partir de la polisemia del término «primo»: «Milán. Carlos, primo, ¿qué decís? / Tirso. ¿Qué dice aqueste borracho? / ¿Yo, primo? pues ¿soy yo negro?» (vv. 2274-2276).

del nacimiento de Moreto. Por otra parte, la introducción de versos italianos, que Lope no empleó con anterioridad al año 1624 aproximadamente, así como de «arte mayor», que no usó nunca, les llevó a determinar que la que se conserva no es la obra escrita por Lope, sino una remodelación, ligera, según ellos, acometida por Moreto. Sea como fuere, resulta imposible dilucidar hasta qué punto transformó este el material original elaborado por aquél, que no ha llegado hasta nuestros días. Lo que sí parece más que probable es que determinadas alusiones a personajes fabulosos que tienen el apellido Carpio (Martín del Carpio, por ejemplo) deben atribuirse al autor primigenio, un tanto obsesionado por encontrar parentescos nobiliarios que llegaban hasta el también fabuloso Bernardo del Carpio, vencedor en Roncesvalles¹².

Moreto (o tal vez Lope en origen) estructura la comedia en torno a tres ejes temáticos de clara naturaleza histórica: las figuras de los reyes leoneses, el encarcelamiento de los condes castellanos por parte de aquellos y la leyenda de los jueces de Castilla, a los que, como ya estudiamos en otro momento, la conciencia colectiva asociaría fácilmente con sus dos héroes por antonomasia, Fernán González y Rodrigo Díaz de Vivar, a quienes, además, la tradición emparentaba con ellos a través de una supuesta línea genealógica (Sáez Raposo, 2008: 288-289). El objetivo buscado es la captación en el escenario de la esencia y carga mítica de uno de los momentos decisivos de la

¹² La caracterización positiva del personaje de Martín del Carpio es perfecto ejemplo de ello. Tras el injusto asesinato de los condes de Castilla, Ruy Peláez, que se había quedado a cargo del gobierno y la tenencia del condado, ve la oportunidad perfecta para hacerse con el poder asesinando a la legítima heredera del mismo, la condesa Geloira. Para tal fin, Peláez solicita la ayuda de Martín del Carpio, que es primo del protagonista (Ramiro, Infante de León), que se ofrecerá a secundar la confabulación con la única intención de poder ayudar a aquella a salvar su vida.

historia de Castilla: el punto de inflexión en el que el condado se emancipa del dominio que sobre él ejercía el reino asturleonés dando origen, aunque sólo sea de manera incipiente y metafórica, al núcleo de la realidad nacional que más tarde se conocería como Monarquía Hispánica. Todo ello, por lo tanto, planteado como un canto al imperio español enmarcado en unas circunstancias históricas que en el momento de la representación eran adversas para la corona española, después de la caída del todopoderoso valido don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares. Como ya demostramos en su día, aparte del modelo dramático, Moreto manejó o debió conocer diversas fuentes históricas de las que tomó información para elaborar su comedia, principalmente, la compilación de la *Crónica* de Sampiro, obispo de Oviedo (redactada a comienzos del siglo XI), que llevó a cabo el también obispo de dicha ciudad, don Pelayo, a fines del siglo XII, y la crónica preparada por el arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada con el título *De rebus Hispaniae* (escrita poco después de 1243) (Sáez Raposo, 2008: 289).

Buena muestra de lo espinoso de la cuestión y de la subjetividad con la que se valoran estas obras fue la decisión de Menéndez Pelayo de publicarla (en 1897 para la Real Academia Española) entre las de Lope aunque, obviamente, disponía sólo del texto escrito por Moreto¹³.

Sus dos comedias más famosas, aquellas que aguantaron perfectamente los embates de las modas y han llegado hasta nuestros días conservando la misma vigencia y vitalidad que tuvieron siglos atrás, también surgieron a partir de la acción reescritora emprendida por el dramaturgo. El caso de *El desdén, con el desdén* es realmente complejo, pues se han

¹³ Para un estudio más exhaustivo sobre la obra, sus fuentes y sus circunstancias creativas, remitimos a Sáez Raposo (2008) y a Madroñal y Sáez Raposo (en prensa).

señalado casi una veintena de posibles fuentes de influencia que pudieron afectar la labor creadora de Moreto en mayor o menor medida, incluidas diferentes comedias suyas que le servirían como una especie de laboratorio de pruebas¹⁴. Lo cierto es que entre todas ellas vuelven a ser tres obras de Lope (*La hermosa fea*, *Los milagros del desprecio* y, especialmente, *La vengadora de las mujeres*) las que siempre se han esgrimido con más fuerza¹⁵. Se trata, pues, de un asunto aún por esclarecer en gran medida.

Totalmente identificable es el texto que empleó para construir *El lindo don Diego*, la pieza, tal vez, no sólo más exitosa y arquetípica de toda su producción, sino también paradigmática del concepto de comicidad en el teatro áureo. Dicha fuente es *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, publicada en Valencia en el año 1625 incluida en la *Segunda parte* de sus comedias, aunque se supone que la compondría aproximadamente diez años antes. Famoso por los personajes heroicos que imaginó, siempre marcados por un cierto tono trágico, su don Gutierre se vio inevitablemente ensombrecido por estos y sólo se le recuerda, precisamente, por ser el antecedente directo del pisaverde más famoso de nuestros escenarios y, por consiguiente, como el precedente de la denominada comedia de figurón que tan grata resultaría para el público del setecientos. Como en tantas otras ocasiones, la principal virtud de Moreto fue la de analizar minuciosamente las características del modelo que pretendía seguir para, de este modo, acometer su reelaboración de la manera más eficiente posible. Su éxito como reformulador se asentó en su capacidad para superar a las obras originales, y *El Narciso en*

¹⁴ Estas serían *El poder de la amistad*, *Hacer remedio el dolor*, escrita en colaboración con Cáncer, y *Yo por vos y vos por otro*.

¹⁵ Para una visión general sobre las fuentes que pudo manejar Moreto en la elaboración de *El desdén, con el desdén*, véase Di Pastena (1999: LIII-LV).

su opinión no fue una excepción. Guiado por el pragmatismo con el que entendía el espectáculo teatral, Moreto suprime personajes accesorios o modifica la relación que se establece entre algunos de ellos (el *gracioso* Tadeo, al servicio del lechuguino don Gutierre, pasa a ser el agudo Mosquito, criado de don Tello y sus hijas, Leonor e Inés), elimina acciones secundarias o intrascendentes para el desarrollo de la trama principal, reestructura algunas escenas y presenta una acción mucho menos dispersa. Moreto, además, actualiza alguno de los subtemas que palpitan en la historia y plantea perspectivas diferentes a las de Castro. Así, por ejemplo, el motivo del matrimonio concertado entre las protagonistas femeninas con sus respectivos *lindos*, tópico en el teatro áureo de, presumiblemente, hondo calado social en la época, es presentado con algunos matices interesantes.

Pero sin duda, el cambio más profundo se produce con respecto a la caracterización del protagonista. Guillén de Castro fundamenta y concentra el peso de su comedia en el personaje de don Gutierre. Mientras que la carga cómica se asegura a través de los excesos descriptivos de este, el resto de personajes y el conjunto de la obra quedan desdibujados por el modo en el que monopoliza la atención del espectador. Es precisamente el desequilibrio que se produce entre las escenas que giran en torno a él y aquellas ajenas a su concurso (Casa, 1966: 118) lo que le resta fuerza dramática y la convierte en un producto menos acabado.

Sin perder su condición central en la historia, don Diego no anula al resto de sus compañeros de reparto, sino que se va completando y perfilando a partir del entramado de relaciones que teje con ellos. Una de las más sustanciales, sin duda alguna, es la que entabla con Mosquito, el otro personaje que sufre una metamorfosis profunda con respecto a su antecedente, Tadeo. Mucho más astuto y avisado que este (su denominación, claro está, no es casual), mantendrá con

el *lindo* un auténtico duelo escénico que evidencia perfectamente la relevancia que alcanzan los *graciosos* en las comedias de Moreto, donde frecuentemente adquieren una entidad que les destierra de su condición de secundarios para rivalizar directamente con los propios galanes a los que acompañan. El dramaturgo entendió que ambos eran y debían ser complementarios, por lo que los enfrenta escénicamente (suprimiendo la relación de servidumbre que existía en el modelo y que impedía el desarrollo funcional con un rendimiento cómico completo) para mantener el tono jocoso adecuado y constante en la obra.

Mientras que don Gutierre es sobre todo definido por los otros, don Diego es un personaje que se va creando a sí mismo a lo largo de la comedia. Sus acciones y palabras lo van modelando y definiendo de una forma caleidoscópica-mente hiperbólica: se mostrará petulante («Al mirarme todo entero, / tan bien labrado y pulido, / mil veces he presumido / que era mi padre tornero», vv. 497-500), engreído (dirá a don Mendo «Pues, ¿no tenemos aquí / a nuestras primas yo y vos? / ¿Cuánto va que ambas a dos / hoy se enamoran de mí?», vv. 545-548), superficial («¡Que no sepan lo que es moda / hombres que tienen bigotes!»), soberbio («Buen lugarillo es Madrid», dirá recién llegado de Burgos cuando es recibido por su tío, v. 803), mentecato (cuando sorprende a sus primas criticándole entre cuchicheos dirá: «Don Diego. —[...] ¿Qué se murmura, señoras? / Doña Leonor. —Alabaros de discreto. / Don Diego. —¿Y no de galán?», vv. 913-915), etc.

Un excelente ejemplo de la manera en la que Moreto reforma el modelo que utiliza es perfectamente perceptible en el propio arranque de la comedia. Guillén de Castro abre la suya presentándonos directamente a don Gutierre, ayudado por su criado Tadeo, en el proceso de engalanarse delante del espejo. Con ello, cualquier otro componente dramático quedaba desplazado en favor de la comicidad en la que el drama-

turgo pretendía sustentar el desarrollo de su obra¹⁶. Moreto, sin embargo, deriva la tensión dramática hacia la historia de amor, supuestamente imposible, entre don Juan y doña Inés, a quien su padre quiere casar con don Diego para asegurar el lustre de su descendencia. La entrada de don Diego se hará esperar e irá precedida por una hilarante descripción de Mosquito que no hace sino aumentar las expectativas del público, en el que se combinarán, fruto de un mismo germen, las ansias por ver aparecer al personaje sobre las tablas y la empatía hacia el presumiblemente infausto desenlace en la relación de los dos enamorados.

Con su labor, Moreto no dejó fijados definitivamente aquellos motivos que se había encargado de versionar y mejorar, sino que entró a formar parte de ese proceso de reescritura permanente al que tradicionalmente han estado sujetos los textos dramáticos. Las peculiaridades de su producción que le han sido tan denostadas desde el siglo XIX fueron las que le convirtieron en uno de los dramaturgos más representados durante la centuria anterior no sólo en España, sino también, en el Nuevo Mundo, especialmente en los dos grandes centros de actividad teatral durante la época colonial: México, ciudad en la que fue un autor muy aplaudido cuyas comedias, por ejemplo, empezaron a importarse desde el año 1665 (Hesse, 1954: 15), y Lima, donde la primera representación registrada de una obra suya, *La adúltera penitente: Santa Teodora*, escrita en colaboración con Matos Frago y Cáncer, data de 1659 (Ídem).

¹⁶ Curiosamente, en una de las refundiciones decimonónicas que se hicieron de la comedia moretiana, preparada por Federico Sánchez para el Teatro Español, este sigue el esquema estructural de Guillén de Castro a la hora de dar inicio a la obra, aunque empleando, claro está, los versos de Moreto. Para cuestiones relativas a las refundiciones que de *El lindo don Diego* se llevaron a cabo en el siglo XIX, remitimos a nuestro trabajo Sáez Raposo (en prensa).

Existen también noticias de puestas en escena en otras ciudades mexicanas y peruanas, así como argentinas, guatemaltecas, chilenas, ecuatorianas, colombianas, cubanas y brasileñas (Hesse, 1954). Asimismo, su teatro tuvo repercusión también en el contexto europeo, donde sirvió como base para la elaboración de obras que adaptaron las suyas a otras lenguas y circunstancias culturales. En Inglaterra, John Crowne (1641-1712) estrenó y publicó en 1685 su comedia *Sir Courtly Nice*, escrita, según noticias de la época y su propia confesión en la dedicatoria de la misma, a petición del rey Carlos II, que le proporcionó la obra de Moreto *No puede ser* para que le sirviera de base e inspiración en su labor. El crítico y ensayista John Dennis, en una carta fechada el 23 de junio de 1719, relata, aparte de esta coyuntura creativa, que cuando Crowne llevaba escritos tres actos tuvo noticia de que la comedia del dramaturgo español ya había sido traducida hacía tiempo, representada con el título de *Tarugo's Wiles* o *The Coffe-House* y censurada, aunque, como actuaba bajo el patronazgo del monarca, hizo caso omiso a estas circunstancias y decidió terminarla (Seward, 1972: 486). Además del antecedente ya citado, Patricia Seward considera que *El lindo don Diego* también habría influido decisivamente en la obra inglesa. Dedujo esta conclusión de acuerdo a cuestiones argumentales y a un comentario del historiador John Oldmixon, quien en el año 1730 afirmaba que el propio Crowne le declaró personalmente cómo el rey le había entregado no una, sino dos comedias españolas en las que sustentar la suya.

Su influencia llegó también a los escenarios franceses, especialmente receptivos al teatro español entre 1640 y 1660, aunque este empezó a adaptarse ya en la década anterior. El ejemplo de la comedia de Thomas Corneille (1625-1709) titulada *Dom César d'Avalos*, estrenada en 1674 y publicada dos años después, es significativo, puesto que, como nos recuerda Christophe Couderc (1998: 125), en aquel momento, ya en el

tramo final de la centuria, «lo español ha dejado de gustar en los escenarios franceses y la adaptación de una comedia española ya no tiene el mismo alcance». Se trata de un ejemplo que muestra en todo su esplendor el proceso de creación dramática desde una perspectiva circular de tintes casi *borgeanos*: Corneille parte para la elaboración de su obra de dos fuentes moretianas distintas, *La ocasión hace al ladrón* y *El parecido*, que, a su vez, son versiones de las comedias de Tirso de Molina *La villana de Vallecas* y *El castigo del penseque*, respectivamente¹⁷. Incluso para el caso de *La villana de Vallecas* y *El parecido* algunos críticos han querido ver un ascendiente común a ellas en *La entretenida*, de Miguel de Cervantes (Couderc, 1998: 129, n. 22), lo que, obviamente, complica aún más este entramado de escrituras y reescrituras.

Por lo que respecta al contexto español, las comedias de Moreto también fueron revisadas desde muy pronto por otros dramaturgos que encontraron en él un modelo digno de ser imitado. Curiosamente, ninguna de esas versiones ha ensombrecido en lo más mínimo los textos que tomaron como base. Nos encontramos ante un horizonte nuevo e ignoto aún en buena medida. No podemos terminar este trabajo sin hacer mención, aunque sólo sea someramente, a un par de casos que ilustrarán el uso de sus comedias en la creación de piezas diferentes.

La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito de una comedia titulada *El deseado príncipe de Asturias y jueces de Castilla*, cuyas dos primeras jornadas son autógrafas de Pedro Francisco Lanini, mientras que la tercera es de mano de Juan de la Hoz y Mota y está fechada el día 2 de noviembre de 1708. Se trata, claro está, de la reescritura de *Los jueces de Cas-*

¹⁷ Sobre la problemática de las fuentes que empleó Moreto en la elaboración de *El parecido*, puede consultarse Trapero (1995), especialmente lo referido en las páginas 194-200.

tilla, obra en la que ya me detuve anteriormente. La composición presenta algunas modificaciones concretas con respecto a la de Moreto. Por ejemplo, el criado de Ramiro aparece con el nombre de Garulla en vez de Sancho; Alfonso no llega a Burgos con la intención de entregar la corona a su hermano, sino que lo hace en guerra con Castilla y a punto de ganar la ciudad; Ramiro, infante de León, se finge Diego Anzures o Ansúrez, gracias al enorme parecido que guarda con este, una vez que lo halla muerto en un monte; el personaje de Ximén se transforma en el criado Lirón; etc.¹⁸. El cambio, sin duda, más significativo y que afecta a todo el conjunto de la obra es el que se lleva a cabo con la modernización del lenguaje de la comedia. La denominada fabla antigua se sustituye por un castellano actualizado que resulte perfectamente comprensible para el espectador de la época de la adaptación. Se trataba de un recurso con el que se pretendía dar verosimilitud a la obra, ya que ayuda a crear un contexto histórico más definido, a veces con el empleo de términos que probablemente no existieron en la época medieval pero que tienen apariencia de arcaicos. Como señaló en su día Menéndez Pelayo, el recurso de la fabla pertenecía más al tiempo de Lope que al de Moreto, quien retocaría en este sentido muy poco el texto. No se conservan comedias en fabla de la generación de Calderón y es inusual, como la misma métrica, en la producción moretiana. Es posiblemente por ello por lo que el polígrafo santanderino se decidiese a publicarla entre las de Lope, como ya indicamos.

El último caso que vamos a traer a colación es la adaptación de la obra *El más ilustre francés, San Bernardo*, escrita, por Moreto, hacia 1657 (Oteiza, 2006: 931) y publicada sólo un año después, que quedó transformada, en torno al cambio de siglo, en *San Bernardo, abad* por Francisco Bances Can-

¹⁸ Para detalles más concretos, remitimos a nuestra Introducción a la edición crítica de *Los jueces de Castilla* (Madroñal y Sáez Raposo, en prensa).

damo y, de nuevo, Hoz y Mota al que, como en el caso anterior, también le debemos el tercer acto. Como señala Blanca Oteiza (2002 y 2006) en los dos trabajos que ha dedicado al proceso de reescritura de la comedia, las similitudes entre refundición y obra refundida van más allá de las meras coincidencias en los aspectos biográficos del santo. Las fuentes que debió manejar Moreto no están claras, ya que usa, mayoritariamente, datos y anécdotas muy conocidas de la vida de San Bernardo que son rastreables en las compilaciones más populares de la época (*La leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine, y los *Flos Sanctorum* de Pedro Ribadeneyra y de Alonso de Villegas) y en la anónima *Vida, penitencia y milagros de nuestro gloriosísimo padre melifluo San Bernardo*.

El cambio más profundo que llevan a cabo Bances Candamo y Hoz y Mota afecta a la escenografía y juegos de tramoya de la comedia. La refundición presta mayor atención al elemento escénico en una época en la que resultaba mucho más complicado sorprender a un público sobre el que ya pesaba más de un siglo de desarrollo dramático. Mientras que Moreto es notablemente más parco y recurre principalmente a lo que Ignacio Arellano (1999) denominó «los valores visuales de la palabra», el despliegue escenográfico en la refundición es infinitamente más prolijo. Valga como ejemplo el de la materialización escénica de uno de los episodios más populares de la vida del santo, el conocido como milagro de la lactación, que recogen buena parte de los textos hagiográficos y que se resuelve mediante una composición puramente pictórica. En él, la Virgen y el Niño se aparecen al santo, quien recibirá leche directamente del seno de aquélla, lo que dio origen a la tradición que habla de su dulce elocuencia y lo califica como «doctor melifluo». Preocupado porque la gente no le entiende cuando predica, San Bernardo invoca a la Virgen, que inmediatamente acude en su ayuda. En la imaginación de Bances Candamo la parquedad escénica de

Moreto se enriquece visualmente gracias también a las posibilidades técnicas que ya existían en ese momento. Tras la invocación primera, la tramoya se describe así en la didascalia: «Baja la Virgen en un trono muy adornado y a sus pies dos ángeles que poco a poco se van desprendiendo en dos mangas de nubes, que llegando donde está el santo le cogen en medio y suben hasta los pies del trono de la Virgen». Los ángeles acompañan la elevación de este entonando un cántico y tras cumplir aquélla con la entrega de su «sagrado néctar», se indica: «Sale del pecho de la Virgen un listón blanco, que llega a la boca del santo, y luego se vuelven a apartar las tramoyas subiendo la Virgen con los ángeles como bajó y bajando el santo» (Oteiza, 2002: 1018).

Lo más paradójico del proceso refundidor de esta pieza proviene de cuestiones ajenas al componente literario o escenográfico del mismo, ya que la adaptación del texto moretiano la acomete alguien como Bances Candamo que, en la preceptiva que escribió sobre el arte dramático (*Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*) dedicó a nuestro escritor las siguientes palabras: «Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del teatro con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo»¹⁹. Una vez más, la bipolaridad considerativa y los sentimientos encontrados resultan indisolubles de la dimensión dramática de Moreto.

A lo largo de estas líneas hemos intentado cuestionar, sin entrar directamente en razones puramente valorativas, el método y la predisposición con los que los estudiosos de nuestro teatro áureo tradicionalmente se han acercado a analizar y considerar la obra dramática de Agustín Moreto. El examen crítico que se ha realizado en las últimas décadas desde propuestas más contextualizadas y menos anacróni-

¹⁹ Citamos a partir de Oteiza (2002: 1012).

cas ha cambiado en parte los prejuicios que de un modo casi instintivo relacionaban su nombre con la noción de plagio. De ahí que hayamos pasado a escuchar ahora voces que lo califican como «el mejor de los discípulos de Calderón»²⁰, por ejemplo, o incluso, como señala Marc Vitse (1983: 593), como el dramaturgo más representativo del tercer cuarto del siglo xvii, superando al mismísimo Calderón.

Moreto es, a mi entender, el nexo de unión entre los ciclos lopesco y calderoniano, engarzado como un eslabón más, eso sí, destacado, en la cadena que conforma el proceso de reescritura constante al que ha estado sometido el teatro y la literatura, en general. Cuestionar su labor desde parámetros postrománticos significa olvidar y despreciar la cosmovisión en la que está sustentada toda una sociedad que, siguiendo preceptos ya planteados desde Cicerón, propugnaba la *imitatio* como procedimiento de creación artística. Las obras previas componían un acervo que pertenecía al grupo y no al individuo, y la labor del artista consistía, precisamente, en conocerlas, estudiarlas y superarlas estéticamente, ya que la perfección en el proceso primaba sobre la originalidad del producto final. La calidad de un artista se cifraba, en buena medida, no en términos de innovación, sino en la variación de la estructura interna de un modelo al que, lógicamente, había que superar. La existencia de ese arquetipo a imitar era, pues, ineludible, y en el siglo xvii este no fue otro que Lope de Vega, cuyo patrón de teatro nacional quedó perfectamente fijado a partir de su *Arte nuevo de hacer comedias*, preceptiva e ideario que estará muy presente en todos aquellos comediógrafos que acometan labores de reescritura dramática, pues, como señala Patricia Trapero (1995: 193), todo autor refundidor de este

²⁰ La afirmación de Wilson y Moir, manifestada en el volumen tercero de *La historia de la literatura española* (Ariel, Barcelona, 1979), la obtenemos de Trapero (1995: 190).

periodo «[...] va a verse constreñido por el patrón lopesco al que puede seguir o del que se puede desviar». Agustín Moreto no fue una excepción puesto que, como ya sabemos, toma algunas comedias del Fénix (más, tal vez, que de ningún otro dramaturgo) y las remoja para hacer de ellas un producto nuevo y adaptado a su contexto teatral presente.

Quizás haya llegado el momento de plantearse si fue precisamente su dominio del *ars combinatoria*, sustentada en ese afán perfeccionista que tanto ha destacado una crítica que ha preferido mantener un equilibrio casi imposible entre este y la etiqueta de plagiario antes que concederle abiertamente el valor artístico que merece, lo que ha permitido a sus obras salir airoso de los avatares inherentes a los cambios de modas, horizontes de expectativas y sensibilidades culturales del público. Que Moreto cumplió con el objetivo que tiene todo reescritor de superar a sus modelos parece quedar demostrado por el enorme éxito que tuvo en su tiempo dentro y fuera de España. A ello ayudaron, sin duda, su decidida apuesta por la claridad lingüística, la naturalidad y una fluida versificación. Su dominio de la técnica dramática, desarrollada a través de la reescritura, ha proporcionado la frescura, actualidad y vigor a alguna de sus obras, que siguen representándose en la actualidad de manera exitosa con bastante frecuencia. Desinteresado en la originalidad creativa, sus méritos teatrales hay que cifrarlos en cuestiones técnicas, pues gracias a un concienzudo y racional trabajo de artesanía teatral logró depurar un estilo que eliminaba todo lo accesorio de sus modelos, concentraba la atención dramática en aquello realmente pertinente, planificaba su entramado dramático de un modo lógico y reestructuraba un texto a partir del uso eficiente de las unidades dramáticas y el tempo escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F., «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 33-41.
- ARELLANO, I., «Los valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 197-237.
- CASA, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Harvard University Press, Cambridge, 1966.
- COUDERC, C., «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», en *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro"*, coord. M. Vitse, *Criticón*, 72 (1998), pp. 125-142.
- DI PASTENA, E. (ed.), *El desdén, con el desdén*, Crítica, Barcelona, 1999.
- DI PINTO, E., «El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa* de Moreto», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio, 2008)*, en prensa.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, L., *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Atlas, Madrid, 1950.
- GRISWOLD MORLEY, S. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968.
- HESSE, E. W., «Moreto en el nuevo mundo», *Clavileño (Asociación Internacional de Hispanismo)*, 5, 27 (1954), pp. 15-18.
- KENNEDY, R. L., *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, 1932.
- KIRBY, C. B., «Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, PPU, Barcelona, II, 1992, pp. 1005-1012.
- , (ed.), *El rey Don Pedro en Madrid y Infanzón de Illescas*, Reichenberger, Kassel, 1998²¹.

²¹ Como ya comentamos con anterioridad, Kirby reeditó la comedia, también en la editorial Reichenberger pero esta vez con el epígrafe «[...] falsely attributed to Calderón de la Barca», en el año 2003.

- MADROÑAL, A. y SÁEZ RAPOSO, F. (eds.), *Agustín Moreto. Los jueces de Castilla*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. IV*, Reichenberger, Kassel, en prensa.
- OTEIZA, B., «Espectacularidad y hagiografía: San Bernardo, abad, desde Moreto a Bances Candamo y Hoz y Mota», en *Pulchre, bene, recte: homenaje al Profesor Fernando González Ollé*, coords. C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde, EUNSA, Pamplona, 2002, pp. 1011-1023.
- , «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo (con Hoz y Mota)», en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, coord. M. Vitse, Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 931-949.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool University Press, Liverpool, 1992.
- , «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura"*, coord. M. Vitse, *Criticón*, 72 (1998), pp. 35-47.
- SÁEZ RAPOSO, F., «La comedia histórica en Agustín Moreto: el caso de *Los jueces de Castilla*», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 273-290.
- , «El lindo don Diego, de Agustín Moreto, en la escena decimonónica», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio, 2008)*, en prensa.
- SEWARD, P. M., «An Additional Spanish Source for John Crowne's 'Sir Courtly Nice'», *Modern Language Review*, 67, 3 (1972), pp. 486-489.
- SLOMAN, A. E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, The Dolphin Book, Oxford, 1969.
- TRAPERO, P., «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos. Revista de Filología*, 11 (1995), pp. 189-206.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro"*, coord. M. Vitse, *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.

- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., CRUICKSHANK, D. W. y RUANO DE LA HAZA, J. M., *La segunda versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool University Press, Liverpool, 2000.
- VITSE, M., «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, vol. 1, ed. J. M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, pp. 592-596.
- , «Presentación», en *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro"*, coord. M. Vitse, *Criticón*, 72 (1998), pp. 5-8.