

Autoridad textual y piratería, con sombras de memorión al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto

MIGUEL ZUGASTI
Universidad de Navarra

En el último folio del manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad* figura la siguiente anotación de Agustín Moreto: «Acabela en Madrid, a 25 de abril de 1652, para Diego de Osorio», seguida de su firma y rúbrica. No hay duda de que el dramaturgo tenía prisa por finiquitar su texto, pues cuando solo había redactado los dos primeros actos de la comedia ya los remite a las autoridades competentes (el Consejo de Castilla) en busca de su aprobación y censura. El censor que se ocupó de ellos fue Juan Navarro de Espinosa, quien escribió su dictamen favorable en el margen izquierdo del primer folio, aunque por problemas de conservación del manuscrito hoy solo podemos leerlo de manera parcial y entrecortada. Esto es lo que se alcanza a interpretar del texto, dado el delicado estado del papel, tras sufrir los estragos del paso del tiempo: «[...] visto estas dos jornadas no tienen / [...] que desdiga a la modestia y buena / [...] que pide el tablado si bien / [...] ver la tercera no puedo dar mi pare / [...] Madrid, a 23 de abril de / [...] Juan Navarro / despinossa [una rúbrica]». Rellenando los huecos por nuestra cuenta, la opinión del censor habría sido algo muy parecido a esto: ‘He visto estas dos jornadas y no tienen nada que desdiga a la modestia y buena conducta que pide el tablado, si bien sin ver la tercera no puedo dar mi parecer. Madrid, a 23 de abril de 1652’.

Cabría esperar una nueva censura de Espinosa al inicio del tercer acto, y probablemente la hubo, aunque por desgracia se ha perdido ese folio concreto del texto y no lo podemos saber. Pero sí figura en este último acto de *El poder de la amistad* una segunda opinión, la del fraile mercedario Francisco Boyl (1595-1673), quien manda eliminar 30 versos de un cuentecillo folclórico que trata sobre un gracioso lance acaecido entre un licenciado y un obispo. Como en el caso anterior, su censura solo se conserva de modo fragmentario, y esto es lo que a duras penas se puede leer: «... viniente / ... aunque / ... ada / ... posición que ofende / a la decencia / Francisco Boyl [una rúbrica]». No resulta ahora tan sencillo recomponer todo lo escrito, pero esa ‘ofensa a la decencia’ de que habla el censor se refiere sin duda al citado cuentecillo, el cual lo suprime por supuestas razones morales o de decoro. La suerte de este pasaje censurado fue dispar: en el manuscrito autógrafo todos los versos aparecen tachados uno a uno con rayas horizontales, pero a su vez están abrazados por una gran llave a cuyo lado izquierdo otra mano ha escrito repetidas veces la palabra «Sí». Tenemos por tanto dos órdenes opuestas que, como es lógico, producen efectos contrarios: la edición de *El poder de la amistad* integrada en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabana* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654) incluye el pasaje tal cual, sin enmienda alguna; pero ese mismo año hubo otra edición casi simultánea en el volumen

colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654), y aquí sí que faltan los 30 versos tachados por Boyl.

En torno a la fecha del estreno de *El poder de la amistad* ya hemos lanzado alguna conjetura en otra parte¹: Moreto concluyó la comedia el 25 de abril de 1652; ese año la Pascua de Resurrección había sido el 31 de marzo, correspondiendo la fiesta del Corpus al jueves 30 de mayo. Este era el momento álgido de la temporada teatral en los corrales² y Diego de Osorio –el autor para el cual se escribió la obra– ya iba con retraso, así que urgía empezar con los ensayos, que solían durar entre dos y tres semanas. Echando cuentas hallamos que Osorio tenía el tiempo justo para preparar la obra poco antes del Corpus de 1652. Pienso que la comedia pudo estrenarla en Madrid alrededor de esa fecha y que luego la llevaría fuera de la corte al resto de poblaciones donde está documentado que actuó ese año, como por ejemplo Mondéjar, Villalbilla y Barajas. Los días anejos a la fiesta del Corpus eran los de máxima actividad teatral de la temporada, y si bien para esa fecha concreta estaban destinados los autos sacramentales, era tal la demanda popular de teatro que las compañías escenificaban indistintamente autos y comedias.

No conozco dato alguno que conecte a Diego de Osorio con representaciones concretas de *El poder de la amistad*, pero la praxis teatral del Siglo de Oro hace suponer que este autor la seguiría exhibiendo como *comedia nueva* durante el resto del año 1652 y toda la temporada siguiente de 1653. Por la documentación de que disponemos se sabe que el periodo normal de explotación de una comedia legalmente comprada al poeta por un autor solía durar entre ocho y diez años, sin que en ese plazo puedan apropiarse del texto otras compañías. Sobre el celo con que los autores guardaban sus manuscritos tenemos sobrados testimonios: repárese en la escritura firmada en Madrid el 28 de febrero de 1597 entre Gaspar de Porres y una nueva compañía de partes integrada por tres actores (Leandro Caballero, su mujer Serafina de Moncada y Juan de Tapia), a los cuales les alquila durante un año, por 1100 reales, un total de siete comedias, dos autos sacramentales y un entremés, piezas que la recién formada agrupación no podrá exhibir en Córdoba ni en ninguna otra ciudad que Porres les ordenase³; un acuerdo

¹ Remito a Miguel Zugasti, «Un ejemplo del éxito de Moreto en el siglo XVIII: el caso de *El poder de la amistad*», *Teatro de palabras*, 1, 2007, págs. 219-253, en concreto págs. 221-222. (Enlace electrónico: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01.html>). Ver también Miguel Zugasti, «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 39-72, en especial págs. 44-47.

² Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, págs. 123-131.

³ Los títulos son: *Jorge Toledano, Los locos de Valencia* (ambos de Lope de Vega), *Las vistas de Requena, Las matronas sicilianas, Las cien doncellas, El esclavo huido, La pintora*, el *Auto de nuestra Señora de Guadalupe*, el *Auto de Susana* y el *Entremés del rufián*; remito a Bernardo J. García García, «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, pág. 187.

parecido suscriben en Zaragoza en 1599 los autores Mateo de Salcedo y Luis de Vergara, mediante el cual el primero se abstendrá de representar una serie de obras que pertenecen en exclusiva al repertorio del segundo, acatando así lo regulado por ciertas premáticas de Castilla⁴; otro ejemplo es el poder que en 1615 otorga Pedro de Valdés a un colaborador suyo para que actúe «contra cualesquier autores y representantes en razón de que no hagan ninguna de las comedias que parecieren ser mías»⁵. Recuérdense asimismo viejos pleitos como el entablado por Alonso de Riquelme en 1617 contra Antonio de Granados porque le había usurpado cuatro comedias de Lope de Vega⁶; o este otro documento emitido por Alonso de Olmedo en 1637 «para requerir a las personas que tuvieren noticia que tienen en su poder la comedia *Los trabajos de Job*, y otras cualesquier comedias mías, como son: *Tanto hagas*, *Tener o no tener*, *Basta intentarlo*, *Los balcones de Madrid*, *El caballo vos han muerto*, *La coronación de romanos*, *La muerte de Froilán* [...], pueda pedir dos mill ducados que me ha sido de daño por habérmelas hurtado. Y asimismo pida y demande más de cuatro mil ducados que me serán de daño si las representaren en cualesquier partes»⁷. En esta precisa línea, el 19 de febrero de 1636 Gregorio López Madera, protector de las comedias y hospitales de Madrid, emitió el siguiente auto con el ánimo de salvaguardar los derechos de los poseedores legales de los manuscritos teatrales:

Para remedio de los daños que resultan de que los autores de comedias representen comedias, bailes y entremeses que no son suyos propios ni los han comprado, mandaba y mando que ahora y de aquí adelante ninguno de los dichos autores ni los representantes de sus compañías puedan hacer ni representar comedia alguna, baile ni entremés que no sea propio del autor que los representare y los haya comprado al poeta, teniendo escrito y firmado del dicho poeta en el original de la dicha comedia, baile o entremés que lo hizo para el autor que se lo compró, y estando aprobada la tal comedia por el señor protector, y los bailes y entremeses por el examinador para

⁴ Se citan diez títulos de comedias, que son: *La sangre leal*, *La bárbara del cielo*, *La de Otón*, *Rodas defendida*, *La favorable enemiga*, *La viuda casada*, *La de Viriato*, *El caballero del milagro*, *Las mudanzas castigadas* y *La engañosa burlada*, y se hace excepción con otro título más que al parecer sí podía ser exhibido por Salcedo: *El hijo honrado* (ver Ángel San Vicente, «El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega», *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad, 1972, págs. 333-334). No obstante lo dicho, el acuerdo se firmó después de que Salcedo hubiese exhibido en Zaragoza varias comedias que eran propiedad de Vergara. En atención a la «llaneza» de Salcedo de obligarse a no volver a representar obras pertenecientes a Vergara, este último accede a perdonar al primero y no exigirle compensación económica alguna (Ángel San Vicente, *art. cit.*, págs. 334-335).

⁵ Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, pág. 201.

⁶ Los títulos de estas cuatro comedias son *El poder vencido y amor premiado*, *La Arcadia pastoral*, *El príncipe perfecto, primera parte* y *Santiago el verde* (ver María de los Dolores Salazar y Bermúdez, «Querrela motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942, págs. 208-216). Más abajo volveremos a tratar de ellas.

⁷ Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Revista Española, 1901, pág. 265.

ello nombrado, pena de 300 ducados al autor que contraviniere a lo susodicho; y a cada uno de sus compañeros que estudiare y representare las tales comedias, bailes o entremeses 20 ducados [...]. Y aunque las tales comedias, bailes o entremeses estén impresos con licencia, tampoco las puedan representar si no fuesen los autores que las hubiesen comprado y cuyas fuesen, hasta después de pasados ocho años desde el día de la fecha de la tal comedia, baile o entremés en adelante⁸.

Estos ocho años de plazo se extienden a diez si lo que el dramaturgo desea es imprimir una obra suya previamente vendida al autor de comedias, tal y como se desprende de un acuerdo firmado entre Damiana de Arias y Agustín Moreto del que trataré más adelante⁹. En el caso que nos ocupa de *El poder de la amistad*, Diego de Osorio apenas la explotó durante dos años, pues en 1654 Moreto ya estaba recopilando textos propios para imprimir el volumen de su *Primera parte* de comedias, hallándose este título entre la docena seleccionada¹⁰. Osorio y Moreto fueron estrechos colaboradores¹¹ y no debió resultar muy difícil para nuestro comediógrafo recuperar el manuscrito de su puño y letra que poseía su amigo Osorio. Como hecho de singular importancia cabe añadir que este mismo manuscrito hizo las veces de *original de imprenta* en el taller de Diego Díaz de la Carrera, lugar donde se estampó la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabana*. Esto es, hay seguridad plena de que el operario que compuso el volumen tuvo consigo el autógrafo de *El poder de la amistad* a la hora de distribuir el texto en la página: así lo delatan las salpicaduras de tinta del papel o las marcas de la *cuenta del original*, o sea, ciertos números y letras añadidos a los márgenes que se corresponden tanto con la foliación del impreso como con las firmas de los pliegos, o incluso pequeñas rayas horizontales (a veces cruces) que señalan el

⁸ José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, E. Rasco, 1898, pág. 309. (Manejo edición facsímil al cuidado de P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña, Sevilla, Ayuntamiento, 1994). Interesan también las reflexiones de Charles Davis y John E. Varey sobre la «propiedad intelectual» de los manuscritos dramáticos en el Siglo de Oro: *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, I, Londres, Tamesis Books, 2003, págs. CLXXVII-CLXXIX.

⁹ Una cifra muy aproximada establece Giuliani al examinar los títulos de Lope de Vega publicados a principios del siglo XVII: «La vida media de una comedia en las tablas antes de pasar a la imprenta no parece inferior a los siete u ocho años: como ejemplo, podemos recordar que la mayoría de las comedias de la *Primera parte* (1604) debió de componerse en los años 1594-1595 [...], mientras que la *Parte segunda* (1609) recoge sobre todo textos de los años 1599-1602» (Luigi Giuliani, «La *Tercera parte*: historia editorial», *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, I, Lleida, Milenio, 2002, págs. 12-13).

¹⁰ Miguel Zugasti, «La *Primera parte*: de la escena al libro», *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, I, Kassel, Reichenberger, 2008, págs. 1-17.

¹¹ María Luisa Lobato, «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 15-37.

cambio de columna dentro de una misma cara¹².

Ahora bien, ¿en qué estado queda este manuscrito teatral tras haber permanecido dos temporadas en el seno de una compañía, pasando de mano en mano durante los ensayos y, quizás, sacando de él copias para los actores? En el aspecto físico, en lo relativo a la conservación del papel, el códice se ve muy manoseado, pero todavía permite su lectura sin excesivas dificultades. Con una llamativa diferencia, eso sí, entre los dos primeros actos, que se han preservado bastante bien, y el tercero, donde hallamos que los folios 29 a 35 están muy dañados en su margen exterior; esto ha propiciado que se pierdan pequeñas partes del texto, las localizadas a la derecha del recto de los folios citados y a la izquierda del vuelto. Más interesantes son las marcas o cicatrices del manuscrito que nos hablan de las vicisitudes vividas en el seno de la compañía, pues nos aportan información valiosísima de cómo se operaba en estos casos.

Creo que pueden fijarse varios momentos o fases en la vida del manuscrito en donde se detectan intervenciones de distintas manos:

1. En primer lugar tenemos a Moreto copiando su propio texto de lo que fue el borrador primigenio de *El poder de la amistad* hasta llegar al *original* autógrafo que hoy conservamos. Hay aquí huellas de restituciones, sustituciones de versos y algún error de *homoioteleuton* que dan fe del proceso seguido¹³.

2. En cuatro ocasiones interviene sobre el manuscrito la mano de un corrector o apuntador que modifica unos pocos versos del texto. Esta persona tuvo que ser alguien que perteneció a la compañía de Diego de Osorio, quizás el propio autor. En todo caso las correcciones se hicieron cuando la comedia estaba recién estrenada en los corrales, entre 1652 y 1654, pues resulta significativo que tales enmiendas ingresan a partir de 1654 en una rama de la tradición impresa de *El poder de la amistad*¹⁴.

3. Como ocurre siempre que disponemos de un manuscrito de compañía de actores, éste aparece ilustrado en muchas ocasiones con marcas, rayas, tachaduras, llaves y recuadros mil a cuyos márgenes se han escrito diversos noes indicando que hay que atajar (suprimir, eliminar de la representación) ciertos versos. Aunque es más raro, a veces hallamos también la orden contraria, esto es, varios síes que anulan la indicación anterior y mandan que sí se declamen los bloques de versos previamente atajados. Son marcas todas ellas que fueron apareciendo cuando el manuscrito estaba en manos de Osorio y cumplía su carrera por los corrales. Es seguro que no se hicieron todas a la vez, en un único momento de la vida del manuscrito, sino que iban añadiéndose al papel conforme se sucedían las representaciones de la comedia (las cuales nunca fueron iguales entre sí, sino que estaban sujetas a cambios y contingencias mil). Quede claro que el trazo de estos noes y síes no se corresponde con la letra de Moreto, así que ha de ser Osorio o su

¹² Ver Miguel Zugasti, «Vicisitudes de la escritura teatral...», *art. cit.*, págs. 64-68, donde abundo en detalles al caso.

¹³ Más datos en Miguel Zugasti, «Vicisitudes de la escritura teatral...», *art. cit.*, págs. 54-57.

¹⁴ Miguel Zugasti, «Vicisitudes de la escritura teatral...», *art. cit.*, págs. 59-60.

apuntador quien señale los atajos que han de seguir los actores¹⁵, y dispuso de dos años cabales para hacerlo. Otro retoque de este tipo es el agregado de la acotación «Cajas» junto al v. 2792, o la reescritura de dos de los últimos versos de la comedia, justo debajo de la firma de Moreto, introduciendo leves variantes textuales¹⁶.

A estos efectos, resulta ilustrativo un pasaje del acto tercero, en el recto del folio 34, donde hay once versos encerrados dentro de una llave o recuadro y tachados uno a uno horizontalmente; es claro que a Moreto no le satisfizo la mutilación y por eso escribe al margen del v. 2882, al inicio de la tachadura: «este verso se diga», ya que resulta necesario para mantener la asonancia del romance. Pero los diez versos restantes sí desaparecieron: no se declamaron en las tablas ni se estamparon en los impresos, y por desgracia hoy tampoco podemos restituirlos a causa del mal estado de conservación del folio. Otro caso interesante se aprecia en el folio 27, donde hay veinticuatro versos (2302-2325) que se distribuyen mitad y mitad entre el recto y el vuelto de la hoja; todos ellos están marcados con nuevas llaves y noes al margen izquierdo, pero más tarde Moreto corrige a su corrector y en el fol. 27r, debajo del primer «no», ha escrito: «Esto sí»; sin embargo, en el fol. 27v, al lado del segundo «no», el propio dramaturgo anota «Esto no» y «Este está». Son indicaciones dirigidas a los cómicos para que extremen su cuidado en la labor de poda y cercenado de versos. Dos años después, cuando el impresor se ocupe de pasar al molde el folio 27, hará caso omiso de estos avisos (sabe que no van dirigidos a él) y optará por editar el pasaje completo.

Si damos ya este anunciado salto de dos años (de abril de 1652 a julio de 1654), observamos que en el verano de 1654 Moreto ya tiene a punto la docena de textos que quiere editar en su *Primera parte de comedias*. Por los preliminares del libro sabemos que ese 8 de julio el escribano de cámara José de Arteaga y Cañizares concede a Moreto el privilegio real para publicar conjuntamente doce obras suyas:

Tiene licencia y privilegio del rey nuestro señor Don Agustín Moreto y Cabana por tiempo de diez años para poder imprimir las doce comedias en este libro contenidas, sin que ninguna otra persona las pueda imprimir ni vender sin su consentimiento¹⁷.

¹⁵ Este tipo de intervenciones de los cómicos sobre los textos dramáticos eran habituales en el Siglo de Oro: véanse al efecto los autógrafos de la trilogía *La santa Juana* de Tirso de Molina (Madrid, Biblioteca Nacional: Res. 249), el manuscrito de *El hijo de Serafín* de Pérez de Montalbán (Madrid, Biblioteca Histórica Municipal: TEA 1-66-13) o *La humildad coronada* de Calderón de la Barca (Madrid, Biblioteca Nacional: Res. 72). Lo mismo pasa con los autógrafos de Lope de Vega: ver Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 46-49.

¹⁶ El cambio afecta concretamente a los vv. 3010-3011, que el autógrafo lee así: «con tres bodas se harán / a honor de los tres amigos», y que pasan a: «Pues con aquesto se harán / a un tiempo tres casamientos».

¹⁷ Ver *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, I, Kassel, Reichenberger, 2008, pág. 25. Todas las citas de estos «Preliminares» las hago por mi propia edición crítica.

Acto seguido Moreto cede (o sea, vende) su privilegio al mercader de libros Mateo de la Bastida:

Del dicho privilegio hizo cesión Don Agustín Moreto a Mateo de la Bastida, mercader de libros desta corte, por el tiempo de los dichos diez años¹⁸.

Según la praxis editorial de la época, Moreto percibe los emolumentos de la cesión del privilegio y La Bastida tiene las manos libres para comercializar el tomo. En realidad este librero es quien arriesga su dinero, pues tras pagarle a Moreto ha de hacerlo también al taller de Diego Díaz de la Carrera por los gastos de impresión. A partir de aquí rentabilizará su inversión distribuyendo y vendiendo los ejemplares desde su tienda frontera a San Felipe¹⁹.

Los preliminares incluyen asimismo la aprobación de fray Diego Niseno, de la orden de San Basilio, que se despacha con una fórmula protocolaria muy simple:

Las doce comedias que Vuestra Señoría me manda censurar, y que ha escrito Don Agustín Moreto y Cabana, no contienen cosa contra la fe y buenas costumbres, antes muchas que servirán de honesta recreación y enseñanza moral para todo género de personas. Por lo que puede Vuestra Señoría dar licencia para que se estampen. Madrid, 5 de julio de 1654²⁰.

Tres días después llegará una segunda aprobación:

Aprobó este libro por mandado del Consejo Supremo de Castilla el licenciado Don Jerónimo Silvestre, relator de dicho Real Consejo. En Madrid, a 8 de julio de

¹⁸ *Ibid.* En 1655 hizo lo mismo Francisco Bernardo de Quirós con el privilegio de sus *Obras y aventuras de don Fruela*. En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (protocolo notarial núm. 8628, fól. 351) se conserva un documento firmado el 20 de diciembre de 1655 entre Bernardo de Quirós y Mateo de la Bastida: el librero le paga al autor 300 reales de vellón por la cesión del privilegio durante diez años (Celsa Carmen García Valdés, «Introducción» a su edición de F. Bernardo de Quirós, *Obras y aventuras de don Fruela*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, págs. XXVI-XXVII). También Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo, vendió en 1657 a este mismo librero el privilegio para editar la prosa de su tío (Archivo Histórico de Protocolos: núm. 8763), y en 1667 hizo lo propio con sus versos (Archivo Histórico de Protocolos: núm. 8245), recibiendo ahora la apreciable cantidad de 1400 reales de vellón (ver Jaime Moll, «El proceso de formación de las *Obras completas* de Quevedo», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 325-326).

¹⁹ Se trata de la hoy desaparecida iglesia y convento de San Felipe el Real, en la Puerta del Sol, con acceso lateral desde la Calle Mayor. Esta iglesia era conocida también por sus famosas gradas, auténtico mentidero por el que circulaban los principales rumores de la villa y corte. En la Calle Mayor, frontera con tales gradas, tenía Mateo de la Bastida su librería, según consta en la portada de la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1657): «A costa de Mateo de la Bastida, mercader de libros. Véndese en su casa en la Calle Mayor, enfrente de las gradas de San Felipe».

²⁰ *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, I, Kassel, Reichenberger, 2008, pág. 26.

1654²¹.

Por esas mismas fechas se concede también la licencia del ordinario eclesiástico:

Nos, el Doctor Don Juan de Narbona, Consultor del Santo Oficio de la Inquisición, Tesorero de la Magistral de Alcalá de Henares y Vicario de la Villa de Madrid y su Partido, etc., por la presente y lo que a nos toca, damos licencia para que las doce comedias de Don Agustín Moreto se puedan imprimir, atento de la censura de suso consta no haber en ellas cosa contra nuestra santa fe, Iglesia y buenas costumbres. En Madrid, a 6 de julio de 1654²².

Sorprende un poco la celeridad con que se suceden todos estos permisos, concentrados en apenas tres días de julio de 1654. La tasa, el último escollo que quedaba por saltar, se concede algo más tarde, el 7 de octubre, y fue emitida por el escribano real José de Arteaga y Cañizares, quien ya antes había concedido el privilegio. Nace así la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabana*, la cual los madrileños pudieron comprarla a partir de octubre de 1654²³. Ya hemos dicho que *El poder de la amistad* (y quizás algún título más) lo recuperó Moreto del propio Diego de Osorio (su legítimo dueño), con quien seguía colaborando estrechamente en aquella época. Está documentado que otras cuatro comedias (*La misma conciencia acusa*, *Antíoco y Seleuco*, *El desdén, con el desdén* y *Trampa adelante*) se las proporcionó Damiana de Arias y Peñafiel, viuda del autor Gaspar Fernández de Valdés, en septiembre de ese mismo año:

Doña Damiana de Arias, viuda de Gaspar de Valdés, autor de comedias, vecina desta villa, declara que las cuatro comedias intituladas la una *La misma conciencia acusa*, otra *El Seleuco*, otra *El desdén, con el desdén*, y la otra *El trampa adelante*, que compuso don Agustín Moreto, vecino desta dicha villa, y en esta dicha villa y dicho su marido las representó la primera vez, y estaban en poder de la otorgante para usar dellas y de su representación hasta que fuesen cumplidos los diez años en los cuales el dicho don Agustín Moreto no podía hacerlas imprimir, según el estilo inconcuso que en esto hay. Y no obstante que dichos diez años no eran cumplidos, la otorgante se convino con el dicho Agustín Moreto en cederle, como le cedió, por cierta cantidad de maravedís que le pagó de contado, las dichas cuatro comedias y otras, y el tiempo que faltaba de cumplir para el uso de ellas, las cuales entregó a don Agustín Moreto manuscritas, y se apartó de cualquier derecho o acción que tenía o podía tener, y le dio facultad para que las pudiese hacer imprimir o disponer

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, pág. 28.

²³ He cotejado los dos únicos ejemplares que se conservan de este libro (Madrid, Biblioteca Nacional: R 39472; Viena, Biblioteca Nacional: 38.V.19) y ambos coinciden en los datos del privilegio, tasa, erratas, etc.

de ellas como le pareciese (Madrid, 10 de septiembre de 1654)²⁴.

De acuerdo con Davis y Varey, entre las «otras» comedias aludidas habían de estar *Los jueces de Castilla* y *La fuerza de la ley*: la primera la tenía Antonio García de Prado en su repertorio en 1648, y la segunda su hijo Sebastián de Prado en 1651²⁵. Ambos títulos ya obraban en poder de Damiana a la altura de 1654. Muchos esfuerzos de Moreto se aprecian aquí yendo tras los pasos de unos autores y otros a fin reunir una docena de obras que conformen su personal *Primera parte* de comedias. Lo que tal vez ignoraba nuestro dramaturgo (y pienso que no lo ignoraba, por las razones que abajo se aducen) es que por esas mismas fechas el mercader de libros Domingo de Palacio decidía por su cuenta y riesgo compilar un ramillete de piezas de varios poetas e imprimirlas en un volumen titulado *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654). El examen de los preliminares de este tomo arroja datos sorprendentes que merecen nuestra atención:

1. En primer lugar hallamos la dedicatoria de Domingo de Palacio a D. Lorenzo Ramírez de Prado, la cual no va a resultarnos muy útil pues apenas alcanza a suplicar su amparo para «este libro de doce comedias de diversos ingenios que a la sombra de su grandeza doy a la estampa».

2. Más interesante es la aprobación que le sigue de fray Diego Niseno, con fecha del 2 de junio de 1654: es el mismo fraile que un mes y tres días después (el 5 de julio) dará también su visto bueno a la *Primera parte* de Moreto; y si ya vimos cómo ahí se despachó con una simple fórmula protocolaria, en esta *Séptima parte* va a ser algo más prolijo:

Estas comedias de diversos autores que me manda censurar el señor Doctor D. Juan de Carbona [...] ya yo las tenía vistas y censuradas para otros particulares fines, y como entonces no hallé en ellas cosa alguna que se opusiese al verdadero sentir de nuestra católica fe y honestidad de las cristianas costumbres, agora juzgo lo mismo, y así digo que con seguridad de conciencia se puede dar licencia para que se estampen²⁶.

Resulta evidente que en junio de 1654 este buen fraile recordaba haber examinado y autorizado estas comedias con anterioridad, aunque no llega a precisar

²⁴ Mercedes Agulló y Cobo, «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*, Madrid, Ayuntamiento-Delegación de Cultura, 1983 [Catálogo de una exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, febrero-marzo de 1983], pág. 108; doc. 38, procedente del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, núm. 9128.

²⁵ Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, I, Londres, Tamesis Books, 2003, págs. CLXXII y CLXVIII-CLXXIX; docs. núms. 241c y 260.

²⁶ Para las citas de los «Preliminares» del *Teatro poético ... Séptima parte*, me valgo de un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España: R 22660.

el momento exacto. Sin embargo, un mes después de afirmar esto no dice nada especial en la aprobación de Moreto, cuando se da la curiosa circunstancia de que tres comedias insertas en este *Teatro poético* van a reaparecer en la *Primera parte* moretiana. En concreto se trata de *El poder de la amistad*, *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*. ¿Se le pasó por alto a Niseno tal coincidencia? Pudo ser, pero desde luego él no fue un censor cualquiera ni se distinguió por descuidado en su oficio, antes bien le acompaña fama de riguroso; por lo menos se las tuvo tías con Quevedo en alguna ocasión²⁷. Otra posibilidad es que recordara las comedias y las tuviera presentes precisamente porque estaba leyéndolas en el tomo personal de Moreto, aunque luego tardara un mes más en acabar con él y darle su *nihil obstat*. Esto aclararía bastante las cosas, en efecto, pero no deja ser una hipótesis de difícil demostración.

3. Si el 2 de junio firmaba el P. Niseno su aprobación, ese mismo día le fue concedida la licencia del ordinario eclesiástico por el Dr. Juan de Narbona, Consultor del Santo Oficio de la Inquisición, aunque la firma «por su mandado» Juan del Campo. De nuevo este Juan de Narbona fue quien concedió idéntica licencia del ordinario a Moreto el 6 de julio.

4. Sucede ahora una segunda aprobación a cargo del P. Jerónimo Pardo, de los clérigos menores, datada el 16 de junio de 1654, aunque a nuestros efectos este dato no aporta nada relevante.

5. Cosa muy distinta va a ocurrir con la licencia de impresión concedida por el escribano real José de Arteaga y Cañizares, que lleva la fecha del 22 de junio. Se trata del mismo oficial burócrata que dos semanas después expedirá el privilegio a Moreto. La anormalidad salta a los ojos al observar que en el *Teatro poético ... Séptima parte* se incluyen tres comedias de Moreto (las arriba citadas *El poder de la amistad*, *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*) que van a ser incluidas en su personal *Primera parte*. Chirría mucho tamaña concurrencia de fechas y títulos, así que o bien José de Arteaga y Cañizares no se dio cuenta de ello o bien hizo la vista gorda, pero lo que no puede ser es que el 22 de junio esté otorgando una licencia de impresión a Domingo de Palacio, y que el 8 de julio expida el privilegio a Moreto para que «ninguna otra persona las pueda imprimir ni vender [sus comedias] sin su consentimiento», siendo así que en ambos casos hay tres títulos coincidentes.

6. Pero no se terminan aquí los paralelos, pues en los dos libros la fe de erratas fue hecha por el licenciado D. Carlos Murcia de la Llana.

7. El último elemento que aparece es la tasa, fijada también por nuestro ya viejo conocido José de Arteaga y Cañizares: en el *Teatro poético* lleva la fecha del 26 de agosto y en la *Primera parte* de Moreto el 7 de octubre.

²⁷ Diego Niseno redactó una agria censura a la edición gerundense del *Discurso de todos los diablos* (1628); Quevedo contraatacó riéndose de su apellido (‘ni sé no’) y zahiriéndolo en la *Perinola* (ver su *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 480-481). Para cerrar el círculo, Niseno fue muy amigo de reconocidos adversarios de Quevedo como Pacheco de Narváez y Juan Pérez de Montalbán. Más datos sobre Diego Niseno ofrezco en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, I, 2008, págs. 26-27.

Pienso, sinceramente, que son muchas las personas que coinciden autorizando ambos libros (Diego Niseno, Juan de Narbona, Carlos Murcia de la Llana y José de Arteaga y Cañizares) como para que ninguno se percatara de que se estaba incurriendo en una irregularidad que perjudicaba gravemente a Agustín Moreto. Es posible que nuestro dramaturgo desconociera los intereses mercantiles de Domingo de Palacio, pero también es posible lo contrario: que estuviera al tanto de todo ello y que le sirviera de incentivo para reunir sus comedias en una *parte* personal suya, sin dejarse pisar los textos (y las ganancias). A la altura de 1654 Moreto ya era hombre maduro, tenía más de treinta y cinco años y veía que obras suyas sueltas, así como otras en colaboración o simplemente atribuidas, empezaban a incluirse en *partes* colectivas de varios ingenios, prueba fehaciente de la fama y prestigio que ya acompañaban a su nombre. Eso ocurrió con *Lo que merece un soldado*²⁸, *Defensa de la fe y príncipe prodigioso*²⁹, *San Franco de Sena*³⁰, *El príncipe perseguido*³¹, *Oponerse a las estrellas*, *El licenciado Vidriera* o *Nuestra Señora del Pilar*³². De todo este elenco de piezas solo una, *San Franco de Sena*, aunque ahora con el título alternativo de *El lego del Carmen*, fue incluida por Moreto en su *Primera parte*. Se ve claro que no es su objetivo reeditar comedias recién impresas uno o dos años atrás, y cabría esperar idéntico patrón de conducta con *El poder de la amistad*, *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*, caso de que se estuvieran imprimiendo en el *Teatro poético* por la vía legal, pero todo apunta a que no fue así. Resulta más lógico pensar que Moreto al ver tal panorama decidiera ocuparse él mismo con urgencia de la publicación de sus comedias. En esta tesitura, me atrevería a decir que el *Teatro poético* salió en el verano de 1654 (la fecha más tardía que consta en los preliminares es el 26 de agosto) sin el beneplácito de Moreto, y que él contraatacó sacando su propia *Primera parte* en el inmediato otoño (la tasa es del 7 de octubre de 1654).

Ahora bien, ¿cómo consiguió hacerse Domingo de Palacio con los textos moretianos? Se me ocurren dos posibilidades: o bien los pirateó a base de copias fraudulentas de papeles de actores, o bien contrató a algún memorión para que le trasladase el texto. En mi argumentación omitiré todo lo relativo a *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*, para centrarme en el caso singular de *El poder de la amistad*, pues no hay duda de que la copia manejada por Domingo de Palacio provino del mundo de la farándula y la puesta en escena: desde luego no le

²⁸ Impresa en *Parte 43 de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1650.

²⁹ Escrita en colaboración con Matos Frago. Se incluyó en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias*, Alcalá, María Fernández, 1651; reeditado en Madrid, María de Quiñones, 1653.

³⁰ En *Primera parte de comedias escogidas*, Madrid, Domingo García y Morras, 1652.

³¹ Escrita por tres ingenios; el segundo acto es autógrafa de Moreto. Fue incluida en *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido*, Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653, y en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Madrid, María de Quiñones, 1653.

³² Estos tres últimos títulos en la *Quinta parte de comedias escogidas*, Madrid, Pablo de Val, 1653.

llegó de la mano de Moreto ni del autor de comedias Diego de Osorio, quienes disponían del manuscrito autógrafa auténtico que contenía la mejor lectura posible de la obra.

Las múltiples deturpaciones, omisiones de versos y lecturas erradas que presenta el texto de *El poder de la amistad* publicado en el *Teatro poético* delatan que se siguió un camino indirecto que no parece del todo legal o legítimo. Domingo de Palacio pudo valerse de un actor (quizás un integrante de la propia compañía de Osorio) para que le proporcionara una copia de la comedia que él representaba en esa época (lo cual estaba prohibido, por supuesto, pero sabemos que se hacía)³³, o pudo también recurrir a los servicios de un memorión. Me inclino por esta segunda posibilidad, como a continuación trataré de demostrar. Para hacernos una idea aproximada del *modus operandi* de estos memorillas o memoriones remito a este pasaje escrito por Suárez de Figueroa en 1615:

Hállase en Madrid al presente un mancebo grandemente memorioso. Llámase Luis Remírez de Arellano, hijo de nobles padres y natural de Villaescusa de Haro. Este toma de memoria una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traza y versos. Aplica el primer día a la disposición, el segundo a la variedad de la composición y el tercero a la puntualidad de las coplas. Deste modo encomienda a la memoria las comedias que quiere. En particular tomó así *La dama boba*, *El príncipe perfecto* y *La Arcadia*, sin otras. Estando yo oyendo la del *Galán de la Membrilla* que representaba Sánchez, comenzó este autor a cortar el argumento y a interrumpir el razonado, tan al descubierto que obligó le preguntasen de qué procedía semejante aceleración y truncamiento, y respondió públicamente que de estar delante –y señalole– quien en tres días tomaba de memoria cualquier comedia, y que de temor no le usurpase aquella, la recitaba tan mal. Alborotose con esto el

³³ Ruano de la Haza aboga por un hecho así para el caso de la doble versión de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*, entendiendo que en esta última hubo un hurto por parte del actor que hizo el papel de Catalinón (José María Ruano de la Haza, «Relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, Madrid, Revista «Estudios», LI, 189-190, 1995, págs. 283-295). En la misma línea, Canet Vallés sugiere la intervención de otro actor o del propio autor de comedias a la hora de trasladar un manuscrito de *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, del canónigo Tárrega, con numerosos cambios respecto del texto original y con la supresión de casi mil versos (José Luis Canet Vallés, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles “autores de comedias” como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo», *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. L. García Lorenzo y J. E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1991, págs. 273-283). Estos ‘robos’ o ‘apropiaciones’ de textos entre actores/autores no eran del todo raros en el Siglo de Oro; por ejemplo en febrero de 1606 Juan de Ribera Vergara sale de la compañía de Alonso Riquelme, firmando ambos un documento por el cual Riquelme (autor) obliga a Ribera Vergara (actor) «a que no dará las dichas comedias ni ninguna dellas, ni compondrá las historias ni trazas dellas, ni de otras ningunas que ha visto e viere hacer en la compañía del dicho Alonso Riquelme de aquí adelante, ni las dará a ninguna persona por interés ni fuera dél, así autores como a otras personas de cualquier condición que sean [léase impresores]» (Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935, pág. 124). La sola redacción de este contrato implica que el pirateo de textos entre actores era práctica extendida.

teatro y pidieron todos hiciese pausa; y, en fin, hasta que se salió dél Luis Remírez no hubo remedio de que se pasase adelante³⁴.

De los cuatro títulos aquí citados, resulta muy revelador el caso de *La dama boba*, cuyo autógrafo firmó Lope de Vega el 28 de abril de 1613; el papel de primera dama lo hizo Jerónima de Burgos, pero hacia 1615 el Fénix ya se había enemistado con ella: la llama «doña Pandorga», «ramera» y otras lindezas. En dos cartas de julio de ese año lo vemos molesto ante la imposibilidad de que el Duque de Sessa recupere ciertos manuscritos de sus comedias de manos de Jerónima y su marido, el autor Pedro de Valdés³⁵. En 1617 se publica la *Novena parte* de Lope, la primera que él supervisó en persona³⁶, poniendo todo su interés por incluir en ella *La dama boba*, quizás para perjudicar a Jerónima. Como bien ha demostrado Dixon, al no poder Lope valerse del autógrafo tuvo que recurrir a los servicios de un memorión para obtener una copia del texto, y echó mano del único memorión cuyo nombre conocemos: Luis Remírez de Arellano³⁷. Carecemos de otros casos tan palmarios como este en el extenso corpus del teatro aurisecular, pero siguiendo la estela de Dixon se ve muy sugestiva la querrela que justo por esas fechas Riquelme planteó contra Granados porque este último se había apropiado de cuatro comedias de su propiedad³⁸, a saber: *El poder vencido y amor premiado*, *La Arcadia pastoral*, *El príncipe perfecto, primera parte* y *Santiago el verde*. Como dos de estos títulos coinciden con los anotados más arriba por Suárez de Figueroa, podemos aventurar con Dixon que los textos pirateados que usó Granados procedían también del citado memorión, con cuya venta se lucraría, aunque en perjuicio de Alonso de Riquelme, que era el legítimo poseedor de los autógrafos

³⁴ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes. Parte traducida de toscano y parte compuesta por el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, fól. 237r. (Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: R 14475). Interesa de modo especial todo el Discurso LVIII: «De los profesores de memoria», fols. 235v-237r.

³⁵ Lope de Vega, *Epistolario*, III, ed. A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1941, págs. 201-207. Ver asimismo Donald McGrady, «Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega», *Hispanic Review*, XL, 1972, págs. 428-441, y «Explicación de un soneto de Góngora (“Sabe el cielo, Valdés...”): Más datos sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos», *Homenaje a Don Agapito Rey*, ed. J. Roca Pons, Bloomington, Indiana University, 1980, págs. 277-288.

³⁶ Thomas E. Case, *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia-University of North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1975; Marco Presotto, «La *Novena parte*: historia editorial», *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, I, Lleida, Milenio, 2007, págs. 7-38.

³⁷ Victor Dixon, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 55-56, y sobre todo «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, págs. 51-65. La Biblioteca Nacional de España guarda un manuscrito de *La dama boba* firmado por Luis Remírez de Arellano (Ms. 14956). Dixon ha dejado asentado que la copia del memorión pertenece a la misma familia textual que el impreso de la *Novena parte*. Por otro lado, Marco Presotto, el más reciente editor de *La dama boba*, coincide con la propuesta de Dixon (*La dama boba*, ed. M. Presotto, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, III, Lleida, Milenio, 2007, págs. 1317-1318).

³⁸ María de los Dolores Salazar y Bermúdez, «Querrela motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942, págs. 208-216.

lopianos³⁹.

Siguiendo con el Fénix, en el «Prólogo del teatro a los lectores» que va al inicio de su *Oncena parte* (1618), se muestra muy quejoso con el ‘trabajo’ de estos memoriones, olvidando que un año antes había requerido del quehacer de uno de ellos:

No me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates e ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias, y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprehensión y castigo público⁴⁰.

Lope insistirá en el tema, ahora con mayor acidez, en el «Prólogo» a la *Trecena parte* (1620):

A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo al uno *Memorilla* y al otro *Gran Memoria*, los cuales con algunos versos que aprenden mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuro. Gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librame deste cuidado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre y son de los poetas duendes que arriba digo⁴¹.

Y un poco más abajo, en la dedicatoria de *La Arcadia*, comedia que encabeza la citada *Trecena parte*, abunda en la misma cuestión:

Tendrá remedio lo que tantas veces se ha intentado, desterrando de los teatros unos hombres que viven, se sustentan y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de solo oírlas, y que este no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo, y que se pueden valer de su memoria. Que es lo mismo que decir que un ladrón no lo es, porque se vale de su entendimiento dando trazas, haciendo llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas, firmas y diferentes hábitos. Esto no solo es en daño de los autores, por quien andan empeñados y perdidos, pero lo que es más de sentir, de los ingenios que las escriben. Porque yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la Gran Memoria, si era verdad que la tenía, y he hallado leyendo sus traslados que para un verso mío hay infinitos suyos llenos de locuras, disparates e ignorancias

³⁹ Victor Dixon, «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope», art. cit., págs. 55-56.

⁴⁰ Lope de Vega, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio [...] Oncena parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, «Prólogo del teatro a los lectores», fol. ¶3v. Nótese la hipérbole: el Fénix dice que un memorilla necesita ir setenta veces al corral para aprender el texto, cifra que Suárez de Figueroa reducía a tres.

⁴¹ Lope de Vega, *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620, «Prólogo».

bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación y las extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto [...].

Claro está que no pudiendo este adquirir, de oír representar, una comedia toda, ha de suplir sus defectos con sus versos; y que siendo de corto ingenio ha de ser disparates lo añadido, porque no es posible que en tanta copia de figuras y diversidad de acciones pueda percibir a la letra más de lo que permite la brevedad del tiempo en que las oye, y que desde allí al que las escribe ha de pasar distancia [...].

Percibir rigurosamente una fábula toda de solo oírla las veces que se representa fuera cosa rara, mas no la habemos visto [...]. Estos que en un acto de comedia ponen innumerables desatinos, ¿qué memoria tienen?⁴²

Lope se lamenta con acritud de que se impriman textos «bárbaros», llenos de «locuras, disparates e ignorancias», tomados de un memorió, aunque hoy es difícil concretar los títulos. Desde luego *La dama boba* es caso seguro, y es posible incluso que *La Arcadia* sea otro, según hemos indicado más arriba (de ahí quizás la extensión con que el Fénix trata el tema en su dedicatoria), pero carecemos de pistas fiables para aducir muchos ejemplos más. Ruano de la Haza sugiere la intervención de un memorió en cierto manuscrito de *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*⁴³. En esta misma línea, Peale también postula que en torno a una mala versión impresa de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, de Luis Vélez de Guevara, puede rastrearse la presencia activa de uno de estos memorillas⁴⁴. Pasando al teatro de Calderón de la Barca, Montarnal y Vitse estudian la comedia de *El Conde Lucanor* y observan significativas diferencias entre la *Cuarta parte* calderoniana (1672, pero con edición enmendada y corregida de 1674) y la *Parte quince* de comedias nuevas y escogidas (1661). En la dedicatoria «A un amigo ausente» de 1672, Calderón rechaza como suyo el texto impreso «que anda en la *Parte quince*, que a pocos versos míos, prosigue con los de otros; si buenos o malos remítome al cotejo»⁴⁵; para los dos críticos franceses arriba citados, tales versos ajenos provendrían de un memorió y los consideran un plagio⁴⁶, pero hoy se tiende a rechazar esta idea y privilegiar la hipótesis de que hubo dos versiones diferentes de *El Conde Lucanor*, una de Calderón y otra de un

⁴² Lope de Vega, *La Arcadia*, «Dirigida al Doctor Gregorio López Madera», *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620.

⁴³ José María Ruano de la Haza, «An early rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, págs. 5-29, y también *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, págs. 56-59.

⁴⁴ C. George Peale, «Los textos de *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*», en su edición de Luis Vélez de Guevara, *El Conde don Pero Vélez*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, págs. 48-65. En la pág. 58 afirma: «La aparición de tales variantes no es completamente azarosa ni arbitraria. Se nota en ellas una tendencia hacia la expresión convencional, la frase hecha y los tópicos y lugares comunes que solían usarse en la comedia nueva, lo cual sugiere una vez más que la mano de un memorió intervino en el texto».

⁴⁵ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias nuevas*, Madrid, Josef Fernández de Buendía, 1672, dedicatoria «A un amigo ausente», fol. ¶¶4v.

⁴⁶ Louis Montarnal y Marc Vitse, «Para una edición de *El Conde Lucanor*, de Calderón de la Barca», *Segismundo*, 7-8, 1968, pág. 53.

ingenio imitador que copia los 242 versos iniciales y retoca el resto⁴⁷.

Entrando ya de lleno en Moreto, pienso que podemos dar por segura la existencia de un memori6n que tom6 el texto de *El poder de la amistad* durante alguna representaci6n de la compa1a de Osorio entre 1652-1654, texto que luego vendi6 al librero Domingo de Palacio y qued6 impreso en el *Teatro po6tico ... S6ptima parte*. A intentar demostrarlo dedico las l6neas que siguen.

1. Llama mucho la atenci6n el alto 6ndice de variantes textuales que hay entre la aut6ntica *Primera parte* de Moreto (controlada por 6l y, en lo que a nuestra comedia respecta, apegada al manuscrito aut6grafo) y la del volumen de *Teatro po6tico*. Apenas hubo mes y medio de separaci6n entre ambos tomos, pero de un total de 3016 versos hallamos que 875 tienen alguna variante (el 29,01%). El recuento por actos es como sigue⁴⁸:

—Acto primero: 1050 versos, de ellos 317 con variantes (30,95%).

—Acto segundo: 1061 versos, de ellos 275 con variantes (25,91%).

—Acto tercero: 905 versos, de ellos 283 con variantes (31,27%).

No es habitual que en dos textos tan cercanos en el tiempo haya tantas diferencias; la explicaci6n radica en que las variantes no surgieron en el t6pico proceso de copia de un manuscrito a otro (tarea de amanuenses), sino en las fallas de retentiva que tuvo el memori6n (pues aunque la proeza de guardar en la memoria una comedia entera sea enorme, es imposible sacar adelante un texto tan largo sin incurrir en esa l6gica desviaci6n de entre un 20% y un 30% de versos con alg6n cambio).

2. Venimos diciendo que muchos pasajes marcados con un «no» en los m6rgenes del manuscrito aut6grafo nunca fueron declamados por los actores en las tablas: esto ocurri6 con los vv. 414-417, 428-434, 809-815, 895-992, 1402-1407, 1548-1549, 2306-2309, 2442-2449 y 2470-2499 (estos 6ltimos pertenecen al cuentecillo cercenado por Francisco Boyl). Son en total 81 versos atajados que el memori6n no los pudo escuchar y por consiguiente no est6n en ‘su texto’. El contraste con la leg6tima *Primera parte* de Moreto es total: aqu6 s6 constan estos versos, ya que el impresor trabaj6 teniendo delante el aut6grafo y dedujo sin dificultad que tales avisos no iban dirigidos a 6l, sino a los actores. Por supuesto no falta la excepci6n que confirma la regla: a la altura de los vv. 740-741 hallamos otro «no» en el aut6grafo, pero esta vez desaparecen los versos de la *Primera*

⁴⁷ Graciela Manjarrez, «Transmisi6n textual de *El Conde Lucanor*, de Pedro Calder6n de la Barca», «*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*». *Estudios de literatura y cultura espa1ola e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, ed. L. von der Walde et alii, M6xico, Universidad Aut6noma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2007, p6gs. 311-333.

⁴⁸ Para las citas del texto, numeraci6n de los versos, listado de variantes... remito a mi propia edici6n cr6tica de la comedia, incluida en el proyecto del grupo Moretianos dirigido por Mar6a Luisa Lobato (Universidad de Burgos) y subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovaci6n, Subdirecci6n General de Proyectos de Investigaci6n: HUM2007-60212/FILO. *El poder de la amistad* forma parte del tercer volumen de las *Comedias de Agust6n Moreto. Primera parte de comedias*, III, Kassel, Reichenberger, 2011. Asimismo, se puede acceder al texto cr6tico a trav6s de la web: <http://www.moretianos.com/comedias/html>.

parte y en cambio sí están en el *Teatro poético*. Esto se explica fácilmente por lo que antes dijimos de que los noes y atajos del manuscrito no se marcaron todos a la vez, con miras a una sola representación, sino que fueron agregándose en momentos diferentes, escalonadamente, conforme la comedia pasaba por los escenarios. Así, junto a los vv. 772-775, 2338-2357, 2552-2595 y 2792-2847 se ha escrito de nuevo el consabido «no», pero tales pasajes figuran en la *Primera parte* y en el *Teatro poético*, de modo que esos avisos de atajos para los actores llegaron al manuscrito en una fase posterior al año 1654, sin dejar huellas en la tradición impresa.

3. Pero esta no fue la única vía por la que desapareció parte del texto original. En ocasiones el memori6n no pudo reproducir ciertos pasajes al completo y los comprimio en otros m6s breves. En los ejemplos que consigno en la siguiente tabla se observará que ya no se trata de una simple p6rdida de bloques homog6neos de texto, sino de un proceso nemot6cnico diferente mediante el cual se reducen (pierden) versos, aunque se intenta conservar el sentido integral del pasaje:

Versos	Moreto, <i>Primera parte</i>	<i>Teatro poético ... Séptima parte</i>
36-40	Y hasta ajustar el fin fue necesario que el ejército a Creta conducido le retirase yo de sus fronteras, donde estoy esperando su concierto para seguir la guerra con más veras	y para efectuar este concierto el ejército tengo en sus fronteras, para entrar por su reino con más veras
1051-53	El contento, Luciano, que me ha dado vuestra persona, a quien he deseado tanto en mi corte, agora digno era	El contento, Luciano, que me has dado el veros en mi corte, digno era
1109-14	sin competencia para ser querido. Ya de cuanto ha de hacer le he prevenido para el nuevo designio que se ordena; o no hay razón o he de vencer su pena. Mas la Princesa viene, disimular y proseguir conviene.	sólo a lograr lo que mi ingenio ordena, o no hay razón o he de vencer su pena
2030-32	Sí, Luciano, eso conviene, y tú harás la diligencia. Alejandro está en palacio	Eso ha de ser. Tú, Luciano, él está agora en palacio
2919-21	Señor, por si ha sido acaso verdadero este desprecio, ya que tienes en tu mano	Señor, pues está en tu mano
2947-48	lo que te prometí, y está en tu mano su corona. Tú agora, más ufano	lo que te prometí, mira tú agora

4. Sin llegar al punto de eliminar versos completos, hay infinidad de variantes sustantivas que empeoran el texto de Moreto impunemente y lo empobrecen mucho, surgiendo así esos versos bárbaros de que se lamentaba con acritud Lope de Vega. La causa de estas variantes hay que achacarla de nuevo a la imperfecta

retentiva del memori6n. He aqu4 algunos ejemplos:

Versos	Moreto, <i>Primera parte</i>	<i>Teatro po6tico ... S6ptima parte</i>
159-60	Y del horror del encuentro, asombrados los criados	y del horror de el estruendo asustados los criados
220-24	Yo, a mi suerte agradecido, vi6ndome en tan alto empe6o, para obligar su hermosura apur6 con mis desvelos a la voluntad finezas	Yo, con aquesta licencia, vi6ndome en tan alto empleo, para conseguir mi dicha apur6 con mis deseos a la voluntad finezas
306-07	En fin, amigos, rendido a sus rigores me veo	En fin, amigos, yo vivo en tan p6blico desaire a manos de su desprecio
320-21	6ste, amigos, hasta aqu4 es el fin de mis sucesos	6sta, amigos, es la causa de la pena en que me veo
328-29	Alejandro, por haber venido a saber tu empe6o	Amigo, aunque mi venida haya sido otro pretexto
356	hallar6 alivio mi pena	tiene vida mi esperanza
496-97	Pues para no desealle, ¿qu6 causa da tu desd6n?	Pues para dejar de amalle, ¿qu6 raz6n da tu desd6n?
560	Yo os adoro aborrecido	Yo muero de vuestro olvido
585-89	Su agravio he de apetecer: ella me ha de aborrecer, yo seguirla para amar; ella huir para agraviar, yo olvidar para querer.	Vos me hab6is de aborrecer: yo nunca me he de ofender, siempre firme en mi pesar; vos huir para alcanzar, yo olvidar para querer.
764	me ofendiera el ver quererle	sintiera el verle querido
789	Yo muero por sus desaires	Yo la adoro, no la ultrajes
797-800	Tente, Mocl4n, que ya sale con los pr4ncipes el Rey. ¡Ay, cielos, 6ste es el trance de mi muerte o mi esperanza!	Calla, Mocl4n, que el Rey sale con los pr4ncipes. ¡Fortuna, aqueste es el postrer trance de mi dicha u de mi muerte!
1968-69	Y ver que en vuestro desprecio mi prima le favorezca	y que Alejandro a mi prima festeje en vuestra presencia
2125-26	porque si agora la venganza intenta del desprecio pasado, aqueste exceso	que si mi injuria de Tebandro intenta vengarse en Alejandro, esta venganza
2258	Mi amor su triunfo celebre	Amor mi dicha celebre
2327	os val6is de aqueste estilo	us6is de aquestos motivos
2350-51	Las cosas mudan semblantes, los ojos truecan estilos,	Las cosas truecan estado, los ojos mudan estilo
2597-99	de su desprecio injuriada, de mi culpa castigada y, de tenerla, corrida.	de Alejandro despreciada, de su desprecio injuriada y, de tenerle, ofendida.

2873-74	sino el ver a riesgos tantos, con el reino y la corona	sino el ver a riesgo tanto, juntamente con el reino
2897-99	Y él ya rendido ha ordenado que no resistan las puertas, de tu clemencia esperando	él, el Rey, rendido ha mandado que no le cierren las puertas, en tu clemencia fiando
3010-11	con que tres bodas se harán a honor de los tres amigos	que con aquesto se harán a un tiempo tres casamientos

5. Interesante es el fenómeno de las didascalias, que pertenecen a esa parte del texto mudo que no se declama en las tablas sino que se ha de deducir del trabajo actoral. Por lo general el memori3n tiende a alargar un poco m3s las didascalias en su af3n por dejar bien explicado el movimiento de los actores (vv. 447, 527, 892, 1106, 1114, 1246...), con alguna excepci3n donde se opta por la brevedad, seg3n ocurre en los versos 2848 y 2927. En otras tres ocasiones (vv. 1271, 1366 y 1554) el texto del memori3n incorpora tres didascalias expl3citas que en Moreto estaban impl3citas, pues son f3cilmente deducibles por el contenido de los versos. Ejemplifico las tres variedades:

Verso	Moreto, <i>Primera parte</i> (Didascalias expl3citas)	<i>Teatro po3tico ... S3ptima parte</i> (Didascalias expl3citas)
447	Pasa la M3sica por el tablado, y detr3s della sale Margarita, Matilde y damas	Salen los M3sicos cantando la redondilla que sigue, y Irene, Matilde y Margarita
527	Salen Alejandro y Mocl3n	Vuelven a cantar y salen Alejandro y Mocl3n
892	Vanse	Vanse los tres
1106	Vanse	Vanse el Rey y los pr3ncipes
1114	Damas y Margarita	Salen Margarita y Irene
1246	Sale Mocl3n, y al pasar por delante finge que se turba y deja caer unos papeles	Sale Mocl3n, fingiendo turbarse, dejando caer dos papeles y levant3ndolos escondi3ndolos
1515	Vase	Vanse Margarita y Luciano
1519	Vase. Alejandro y Mocl3n	Vase, y sale Alejandro, y Mocl3n
1527	Margarita, al pa3o	Sale al pa3o Margarita
1530	Sale Luciano a el pa3o	Llega Luciano por la parte que est3 Alejandro, al pa3o
1667	Quiere volver Alejandro a mirarla y det3nele Mocl3n	Al ir a volver Alejandro, le detiene Mocl3n
1795	Sale Margarita	Sale al pa3o Margarita
2005	Sale el Rey	Sale el Rey con una carta
2042	Salen soldados	Salgan los que pudieren
2054	Salen Alejandro y Mocl3n	Salen Alejandro y Mocl3n, al pa3o
2112	El Rey, Luciano y Margarita	Salen el Rey, Margarita, Irene y Luciano
2241	Luciano, Alejandro y Mocl3n	Salen Luciano, Alejandro y Mocl3n

2791	Repite la copla Alejandro con la música	Vuelven a cantar lo mismo
2848	Tocan arma. Cajas y clarines, y sale Matilde	Tocan clarines
2927	Cajas y clarines. Por una puerta, Matilde, Irene y Margarita. Por otra, Tebandro, soldados, el Rey, prisionero, y un soldado con tres coronas en una fuente	Salen Tebandro y algunos soldados, y uno con tres coronas en una fuente, y el Rey, prisionero

Versos	Moreto, <i>Primera parte</i> (Didascalias implícitas)	<i>Teatro poético ... Séptima parte</i> (Didascalias explícitas que se añaden)
1271-72	—Leeldas vos. — Dice en ella: «Retrato a Matilde». — ¡Bien!	<i>Toma los papeles la Princesa y dáselos a Luciano</i> —Leeldas vos. — Dice en ella: «Retrato a Matilde». — ¡Bien!
1363-67	—«Retrato –dice– de Irene». —Aquese es más descortés. —Leelde. — Él es mío y conviene leerle yo. — Leelde pues. —Va de retrato. — ¡Menguado!	—«Retrato –dice– de Irene». —Aquese es más descortés. —Leedle. — Él es mío y conviene leerle yo. — Leedle pues. <i>Toma el papel Moclín</i> —Va de retrato. — ¡Menguado!
1553-56	—No halla razones la boca. —Vida mía de mi alma. —Turbado a luz tan hermosa. —«Vida mía», oye al apunto.	—No halla razones la boca. <i>Siempre detrás Moclín</i> —Vida mía de mi alma. —Turbado a luz tan hermosa. —«Vida mía», oye el apunto.

A modo de conclusión podemos decir sin temor a equivocarnos que la autoridad textual exhibida en la *Primera parte* (la cual, recuérdese, desciende del autógrafo) es muy superior a la del *Teatro poético*. Aquí el texto está lleno de deturpaciones, barbarismos, omisiones de versos y variaciones sin cuento (tan impertinentes como significativas) que de ningún modo proceden de Moreto, antes bien son responsabilidad del memorió que cumple como mejor puede el cometido de trasladar al papel lo que ha oído en las tablas. Tenemos, pues, que en 1654 se crean dos familias textuales que reproducen *El poder de la amistad*; la obra se reeditó al menos doce veces durante los siglos XVII y XVIII, once de ellas en formato de sueltas. Por ironías del destino, nueve de estas sueltas descienden directa o indirectamente de la familia del *Teatro poético* fijada por el memorió, y

tan solo hay tres casos que derivan de la auténtica *Primera parte*⁴⁹. La comedia, además, fue refundida en dos ocasiones: una en el siglo XVIII con el título de *La amistad vence al desdén y hacer la mayor fineza* (1777), y otra en el siglo XIX titulada *Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor* (1833). Como era de temer, ambas refundiciones se elaboraron también a partir de sueltas que copiaban el texto del memori6n; y lo mismo ocurri6 despu6s con la muy divulgada edici6n de Fern6ndez-Guerra en el tomo trig6simonono de la BAE (1856). Con la edici6n cr6tica que propugnamos desde el grupo Moretianos se pretende restituir a don Agust6n Moreto y Cabana la autoridad textual y la altura dram6tica que le corresponden, limpiando en lo posible sus versos de malas lecturas y deturpaciones provenientes casi siempre de manos ajenas. En este sentido *El poder de la amistad* es caso paradigm6tico.

⁴⁹ Remito al estudio textual de mi edici6n cr6tica de *El poder de la amistad*, donde demuestro la filiaci6n de los testimonios y se establece el estema.