

RESEÑA

Jerónimo de Cáncer, Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, *Comedias de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración. Hacer remedio el dolor*, dir. M.L. Lobato, eds. M.L. Lobato y F. Sánchez Ibáñez, Colección Digital Proteo, 20 / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2022, 181 pp. ISBN: 9788417422974.

Agustín Moreto, *Comedias de Agustín Moreto. Amor y Obligación*, dir. M.L. Lobato, ed. C. Pinillos, Colección Digital Proteo, 21 / Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2022, 279 pp. ISBN: 9788417422943.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA (Hobart and William Smith Colleges, Nueva York)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.524>>

Los infatigables colegas del Grupo Proteo, de la Universidad de Burgos, emprendieron hace unos años una nueva etapa en la edición de las *Comedias de Agustín Moreto*, cuya publicación en papel bajo el sello de Reichenberger concluyó en 2021. Bajo el título de *Obras escritas en colaboración*, se vienen publicando desde 2016 y coincidiendo con la Colección Digital Proteo disponible en Cervantes Virtual, piezas escritas al alimón con otros ingenios.¹ Esta nueva serie de textos en colaboración cuenta ya con trece volúmenes. El último de ellos, *Hacer remedio el dolor*, comedia escrita a seis manos, es el que se pasa a reseñar en primer lugar aquí. En su sintético estudio preliminar, Lobato y Sánchez Ibáñez (ambos de la Universidad de Burgos) insertan la comedia dentro de un subtipo literario, muy del gusto barroco, que desarrollaba la competencia de ingenio entre galanes por merecer la mano de una dama en matrimonio. Uno de los exponentes más destacados de este tipo de

1. El último volumen publicado en papel fue *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, coord. Javier Rubiera, Reichenberger, Kassel, 2021, vol. VI. La Colección Digital Proteo se propuso, tras la edición de las veinticuatro comedias que componen sendas partes (1654 y 1676) así como el teatro breve, sacar a luz aquellos textos que no contaban aún con ediciones críticas.

texto es *La prueba de los ingenios* de Lope de Vega (ca. 1612-1613), aunque se expone en detalle cómo los autores de *Hacer remedio el dolor* adaptan el esquema y lo ajustan a sus intereses particulares, en el marco de la comedia palatina y unos elementos de espectacularidad propios del teatro de mediados de siglo, con música y un ambiente lúdico cortesano. Compuesta en los primeros años de la década de 1650, si bien no hay información de puestas en escena próximas al estreno, parece razonable creer que se representó (como lo evidencia un montaje posterior) en palacio. Más interesante resulta la hipótesis según la cual *Hacer remedio el dolor* sería la primera pieza de una trilogía, que completan *El desdén, con el desdén* y *El poder de la amistad*, ambas compuestas por Moreto en solitario. Las piezas comparten elementos como el subgénero dramático (comedia palatina), semejanza de personajes y especialmente el rol de la música. *Hacer remedio el dolor*, por encontrarse más próxima al modelo lopesco y escribirse en colaboración, sería la primera manifestación de un tema sobre el cual Moreto volvería luego, simplificando la trama y haciéndolo suyo en las comedias subsiguientes. Los editores destinan páginas valiosas a explicar la evolución de *Hacer remedio el dolor* hacia la canónica *El desdén, con el desdén*, pieza moretiana por excelencia (pp. 7-19).

Otro asunto de interés es la historia de las atribuciones del texto. Si bien la *princeps* atribuye la comedia a Moreto y Cáncer, un testimonio de la segunda mitad del siglo XVIII añade a Matos Fragoso, situándolo en medio de los dos primeros. Por lo que se sabe, los tres dramaturgos eran colaboradores frecuentes, de allí que los editores se decanten, verosímelmente, por mantener la triple autoría. Más complicado resulta, en cambio, determinar a qué autor ha de atribuirse cada parte del texto. Aplicada la estilometría (advirtiendo sus limitaciones al usarse para tres autores sin un corpus de textos tan amplio), se evidencian recurrencias que validarían el orden que ya establecía el testimonio que menciona tres autores: cada jornada habría sido compuesta, respectivamente, por Cáncer, Matos Fragoso y Moreto. Matizando aún más los resultados estilométricos, los editores reflexionan sobre un aspecto compositivo que puede ser indicio de cambios de pluma: los momentos en que el espacio escénico queda vacío permitirían observar transiciones de un autor a otro, con lo que se llega a conclusiones parecidas, aunque menos rígidas, pues cada autor elaboraría el desarrollo de cada prueba (son tres, precisamente, planteadas en igual número de jornadas) hasta su culminación, para que el otro engarzara la siguiente de su propia mano. El estudio literario se cierra con un análisis sucinto

del papel de la música en la pieza y se demuestra cómo se vuelve herramienta significativa, pues ofrece dinamismo y mayor prestancia a los personajes, y no solo posee rol decorativo (pp. 27-33).

En términos ecdóticos, los editores señalan que esta es la primera edición posterior al siglo XVIII. La *princeps* de donde se extrae el texto base es *Oncena parte de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, salida de las prensas en 1658 (Gregorio Rodríguez, a costa de Juan de San Vicente, Madrid). Dicho texto se enmienda, según convenga, excepcionalmente *ope ingenii* y también considerando los dos impresos del siglo XVIII (el primero sevillano y el otro valenciano), aparentemente derivados de un subarquetipo común. El análisis textual indica que el impreso valenciano provendría de un documento de comediantes, debido a acotaciones ausentes en los otros testimonios y versos añadidos. Como es costumbre, las variantes de los testimonios examinados se recogen en el apéndice que cierra la edición del texto.

La edición de *Hacer remedio el dolor* es pulcra. Tan solo se observa la ausencia de una indicación de *aparte* en el v. 841 para la pregunta de la criada Flora. Las notas filológicas son puntuales y explican suficientemente los pasajes. En torno al texto, es notable la calidad de la tercera jornada (tal vez por provenir de pluma de Moreto), pues en ella se luce el humor del gracioso y se lleva a cabo la prueba más artificiosa y espectacular de la comedia, la del laberinto del jardín, entretenimiento típicamente cortesano en la época. Ambientada en Nápoles, *Hacer remedio el dolor* destaca, entonces, por iniciar la *trilogía del desdén*, como la denominan los editores, en la cual se evidencia en este principio aún la deuda con Lope, pero que será el punto de partida para un desarrollo dramático y de psicología de personajes que alcanza su culminación en *El desdén, con el desdén*.

Tras este volumen de la serie *Obras escritas en colaboración*, la Colección Digital Proteo sumó su volumen 21 con *Amor y obligación*, de autoría individual moretiana, aunque fuera del catálogo de las dos *Partes* publicadas entre 1654 y 1676, las cuales ya fueron editadas por el grupo de investigación. Esta edición corre a cargo de Carmen Pinillos, de la Universidad de Navarra. Un tanto más extenso que el estudio del volumen previo, el prólogo presenta, con detallada documentación y fino análisis, el contexto en el que la comedia se estrenó y la inserta, apropiadamente, en la cultura del festejo palaciego. *Amor y obligación* se estrenó en el Buen Retiro el 12 de febrero de 1657, como cierre de una jornada de represen-

taciones que se abrió con *El palacio del silencio* de Solís, a la que siguió *El golfo de las sirenas* de Calderón. El montaje de *Amor y obligación*, por ende, debió tener lugar ya en la madrugada del martes, como parte de las celebraciones por Carnestolendas de ese año. Comisionada por el alcalde de palacio, el marqués de Heliche, hijo del valido de entonces, don Luis Méndez de Haro, la comedia está especialmente diseñada para deleitar a un público cortesano y abunda en elementos burlescos, propios de esas fechas.

Al haber sido montada en palacio, se cuenta con muchos datos sobre su puesta en escena, como los técnicos y los actores de la compañía a cargo (entre ellos el famosísimo Juan Rana). Como *Hacer remedio el dolor*, nos encontramos ante otra comedia palatina, ambientada en la remota Grecia, en este caso, pero con guiños constantes a las circunstancias locales de su estreno, a través de versos que, gracias a la editora, quedan puestos en evidencia; hasta se detectan referencias al rol del nuncio del Papa en medio del conflicto entre España y Francia por entonces, alrededor del futuro matrimonio de la infanta María Teresa. En efecto, como lo desvela Carmen Pinillos, toda la obra se presta a una lectura en clave de la política europea de la década de 1650, en la que los matrimonios de las infantas María Teresa y María Margarita (que en la comedia se encuentran bajo los nombres de Astrea y Fénix, respectivamente) han de definirse para mantener el frágil equilibrio entre potencias (Borbones, Habsburgos y la amenaza nueva de Oliverio Cromwell en Inglaterra) que asegure la paz para los reinos de Felipe IV (aludido en la figura de un anciano Príncipe del Bósforo). Si bien, en ese esquema de correspondencias, Leopoldo de Habsburgo se hallaba bajo la identidad de uno de los pretendientes, Lidoro, al mismo tiempo el personaje se prestaba a ser identificado con don Juan José de Austria, el hijo bastardo al que Moreto intentaba agradar, con referencias, dentro de la comedia, al famoso don Juan de Austria, a quien el hijo de Felipe IV a su vez se esforzaba en emular para ganar adeptos.

Otro de los aspectos importantes de *Amor y obligación* que Pinillos desarrolla por extenso es su publicación tan prematura. Considerando que, por lo general, las comedias se publicaban diez años después de su estreno, cuando ya habían sido bastante representadas por las compañías, llama la atención que *Amor y obligación* se publicase en 1658, un año después de haber sido representada en palacio, en la duodécima parte de las *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*. La editora encuentra la explicación en las circunstancias vitales del *autor de*

comedias Diego Osorio, quien habría tenido que vender esta pieza junto a otra también muy nueva como parte de su búsqueda de dinero para cubrir los gastos del entierro de su hija Catalina ese mismo año. Como demuestra Pinillos, basándose en documentos, *Amor y obligación* es un ejemplo de la intensa colaboración entre Moreto y Osorio, así como del involucramiento del marqués de Heliche, como brazo de su padre el valido, en el teatro de la época, plenamente consciente de su influencia en los círculos de poder. Tras el montaje de Osorio en palacio, la editora documenta otras representaciones a cargo de otras compañías, como las que se llevan a cabo entre 1657 y 1659, en giras por Andalucía, o de vuelta en Madrid en 1683 y hasta en Valladolid, en 1692. También se apuntan representaciones en México, entre el siglo XVIII y albores del siguiente siglo (1803).

Como texto, *Amor y obligación* sigue el esquema de la comedia palatina, con la lectura en clave que desarrolla Pinillos, pero a este se añade un fuerte componente burlesco, el cual se expresa, notoriamente, por los recursos humorísticos en su lenguaje. Se observa que Moreto ha recogido o reciclado, diríase, material previo surgido en el ámbito académico, como los sonetos eróticos y chistes dentro del rango de lo satírico-burlesco; ello se explicaría por las prisas con las que se había que llevar a cabo este tipo de comedia de encargo tan circunscrita al contexto carnavalesco. Otro hallazgo de Pinillos, ya en el ámbito del estudio métrico de *Amor y obligación*, es el empleo de «aun» como monosílabo, proveniente de la lengua de Góngora. Del estilo gongorino también provienen algunos recursos del lenguaje humorístico, como la rima con falsos esdrújulos en la construcción de sonetos burlescos.

En lo referente a construcción de la trama, destacan los dos graciosos, cuyas acciones reflejan, de manera degradada, el conflicto de los galanes: así como estos últimos disputan por el amor de la heredera del reino, Tostón y Zancajo se disputan el amor de la graciosa y coqueta Nise. La comicidad se remataba, en el estreno original, con la participación, en el rol de Zancajo de Cosme Pérez (Juan Rana), cuya homosexualidad se aludía como elemento propio del personaje a partir de su propio nombre y otras alusiones textuales. El enredo argumental (lo difícil que es decidir entre el *amor* que siente Astrea por Filippo y su *obligación* frente a Lidoro, príncipe que parece predestinado a casarse con ella) es llevado al límite para ser resuelto por una oportuna anagnórisis que hace de uno de los pretendientes (Lidoro / Leopoldo / don Juan José de Austria) hijo del príncipe de Bósforo (Felipe IV), con lo que se llevan a cabo felizmente las bodas.

Carmen Pinillos destina casi la mitad de su prólogo a *Amor y obligación* al estudio textual de la comedia (pp. 31-58). Para su análisis, coteja seis testimonios: un manuscrito de la BNE con letra del siglo XVII, la *princeps* (impreso de 1658) y cinco sueltas. La editora propone un *stemma* en el que el manuscrito y la *princeps* no derivan el uno del otro, sino que descienden del original. A su vez, las sueltas derivan de aquel primer impreso, formando al menos dos subarquetipos más, aunque irrelevantes para la *constitutio textus*. Resultan de sumo interés, en el minucioso análisis de Pinillos, las secciones que se ocupan de estudiar tanto el manuscrito como la *princeps*. En el manuscrito, la editora detecta al menos cinco intervenciones distintas, incluidas la del propio Moreto y la de un censor teatral. Este análisis revela igualmente el posible origen del manuscrito: una copia que refleja varios momentos en la representación, desde el montaje palaciego inicial a los usos y modificaciones de al menos dos compañías (Pérez de Tapia y Osorio). Por su parte, la *princeps* demuestra «otra vida teatral», como señala Pinillos (p. 48), dado que en ella se encuentran, por ejemplo, ampliaciones que buscan asimilar el texto a la extensión más típica de las comedias por entonces (alrededor de 3000 versos), pues el manuscrito contaba con algo más de 2800 versos, a la vez que parecen satisfacer a la moral de un censor de entonces. Pinillos postula la autoría del cómico Alonso Olmedo para estos versos adicionales. Del análisis, igualmente, la editora concluye que, mientras el manuscrito conservado refleja el itinerario de montajes, desde el original palaciego hasta la gira andaluza, con tantas manos que intervienen en él (incluido el mismo Moreto, quien residió en Sevilla por esos años), el texto de la *princeps* captura uno de los momentos de ese tránsito, a través de la copia que habría hecho Osorio y que acabó en la imprenta. Esto es lo que explicaría el fenómeno de contaminación que se presenta entre el impreso y el manuscrito.

En lo concerniente a la presentación del texto editado, *Amor y obligación* cuenta con notas filológicas extensas y exhaustivas, en la mayoría de casos porque el pasaje así lo exige (huelgan ejemplos, pero, solo por apuntar uno de los más ricos para la anotación, remito a los vv. 2738-2741, respecto a «¡Guarda, Pablo!») o porque conviene ilustrar cierto aspecto cultural o aclarar lo que está ocurriendo en escena. Además, debido a la historia textual que se analiza en el prólogo, se ofrecen notas acerca del manuscrito, sus errores, sus usos o anotaciones marginales. Sobresalen, por su calidad, las notas explicativas de los sonetos burlescos, especialmente el esfuerzo de interpretar, de manera convincente, los vv. 1495-1496. Salvo el desliz de

«Zacajo» en nombre de personaje en v. 184, el texto está editado con la mayor diligencia, la misma que se exhibe en un copioso aparato de variantes, el cual permite al estudioso observar de cerca las intervenciones en la comedia y su desarrollo a lo largo del tiempo.

Para concluir, *Hacer remedio el dolor*, con objetivos estéticos más humildes, se aprecia mejor, como lo hacen sus editores, desde el prisma de la *trilogía del desdén* y la escritura de Moreto en compañía de dos de sus colaboradores más frecuentes (Matos Fragoso y Cáncer). Por otra parte, si bien la edición de *Amor y obligación* aparece como más robusta, ello obedece a su compleja transmisión textual, así como al hecho de que se cuenta con mayor documentación sobre su puesta en escena. En suma, estos volúmenes, respectivamente el 20 y el 21 de la Colección Digital Proteo, satisfacen con creces el objetivo de ofrecer textos que constituyen herramientas imprescindibles, no solo para el estudio de la obra de Agustín Moreto, sino también para comprender mejor el panorama del teatro aurisecular de mediados del siglo XVII, marcado por los festejos cortesanos, la intensa actividad de las compañías de teatro y la mayor presencia de la música sobre las tablas en aras de la espectacularidad que ahora identificamos como barroca.