# El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto

Alessandro Cassol
*Università degli Studi di Milano*

## 1. Moreto, colaborador

Las comedias en colaboración constituyen una parcela importante del corpus dramático de Moreto, circunstancia que comparte con varios ingenios del siglo XVII. Hay un detalle significativo: Moreto fue el único dramaturgo de la centuria que formó parte de todos los tipos de agrupación de ingenios que conocemos, o sea que entró en comedias compuestas por dos, tres, seis y nueve autores. No por esto, sin embargo, se le puede definir como un auténtico especialista del género, como en cambio podría decirse de Martínez y Meneses, la mitad de cuyas obras están escritas con otros autores, o de Cáncer, cuyas piezas colaboradas, lejos de ser la excepción, constituyen la norma de su producción dramática. Exactamente como ha pasado ya con ellos y con muchos más asiduos frecuentadores del género (Matos Fragoso, por ejemplo), las piezas colaboradas de Moreto no han suscitado especial atención por parte de la crítica, y la verdad es que no han faltado, y no faltan, razones que justifiquen el silencio de la comunidad científica.

Primero, y es la queja de siempre que volvemos a escuchar una y otra vez en cada congreso sobre teatro aurisecular, llama la atención la asombrosa escasez de ediciones modernas, bien hechas y asequibles. Es un dato éste que vale para toda la producción de Moreto, habiendo franqueado del abismo del olvido tan sólo unas pocas piezas de las que compuso individualmente. No hay que sorprenderse, entonces, si sus comedias de consuno han permanecido bajo tierra

hasta ahora. Afortunadamente, un proyecto como el de los Moretianos se ha encargado de contestar a esta queja, ofreciendo a los estudiosos y al público de los profesionales del teatro la que quisiera ser «la edición de referencia»[1] para este autor. De hecho, y subrayo que me parece un planteamiento oportuno, y no sólo prudente, el grupo de los Moretianos ha aplazado la edición de las obras colaboradas, que se prepararán solamente una vez terminadas de sacar a luz las comedias entera y legítimamente de Moreto. No obstante, por más que vuelva a incidir en que considero muy cuerda esa decisión, se trata de un indicio de los muchos problemas que puede acarrear el adentrarse en la selva de las obras escritas en colaboración con otros ingenios.

Tengo mis razones para suponer que no me equivocaría al pensar que otros grupos de investigadores, pongamos los que se ocupan de las obras de Avellaneda o de Diamante, se comportarían de la misma manera con la edición de las piezas de estos autores: primero lo seguro —y sabemos que delimitar con toda seguridad el corpus que indiscutiblemente pertenece a un dramaturgo es, de por sí, tarea compleja—, luego lo incierto, y allí entraría lo colaborado, ya sea por problemas de atribución de las comedias a unos autores y no a otros, ya sea porque la edición de ciertas obras podría solaparse con proyectos similares de otros investigadores (que, dicho sea de paso, podrían llegar a conclusiones de signo diametralmente opuesto).

Las razones del relativo desinterés de la crítica por las comedias en colaboración, o por lo menos del considerable retraso con que se van emprendiendo algunos estudios pioneros, tienen que ver en parte con las varias veces señalada ausencia de bibliografías completas de los autores considerados menores, y desgraciadamente también de los importantes, que merman el estudio de muchas piezas e impiden, o dificultan sensiblemente, la ampliación no esporádica del canon de obras estudiadas, editadas, leídas y representadas. Los problemas de autoría, a vueltas con ellos, parecen a veces francamente irresolubles, y no veo cómo eso pueda estimular la edición de ciertos textos. No creo que haya muchos investigadores dispuestos a editar como anónimas, pongamos, *El mago de Inglaterra y príncipe Sergio* o bien *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia* o *El amigo más leal fue más falso y desigual*, tres ejemplos de comedias que no sólo comparten títulos poco atractivos, sino también el hecho de circular impresas a nombre de «tres ingenios» no identificados, y quizá no identificables.

---

[1] Para todo lo que concierne el grupo de los Moretianos, dirigido por la profesora María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos, remito a su página web www.moretianos.com.

A estas razones de carácter *material*, por así decirlo (ausencia o rareza de bibliografías y ediciones, irresolubles problemas de paternidad de las obras), se añaden otras motivaciones menos físicas y más *éticas*. El prejuicio de los estudiosos y de los editores decimonónicos, que aludían de manera más o menos encubierta a la monstruosidad de esta clase de obras, no ha estimulado, por cierto, la labor de estudiosos y editores del siglo XX. Esa falta de atención inicial ha llevado, diría casi de forma natural e inevitable, a considerarlas, también en épocas recientes, como productos artísticos de baja calidad, debido a las circunstancias de su escritura. Serían más bien el resultado de una redacción apresurada, debido a la necesidad de abastecer lo más rápido posible los escenarios comerciales, con todo lo que eso conlleva en cuanto a incoherencias en el desarrollo argumental, redundancias innecesarias, desapariciones y retornos inesperados de personajes entre una jornada y otra, temas o motivos no suficientemente trabajados, desajustes evidentes en el enfoque temático, oscilaciones poco aceptables en el entramado métrico de la pieza, y, como si eso no bastara, un larguísimo etcétera. Hasta la agrupación de los ingenios seguiría criterios caprichosos: si es verdad que hay binomios o trinomios que se repiten con frecuencia, sobran los casos de colaboraciones absolutamente ocasionales, y eso despista a los (pocos) que intentan reconstruir redes de interacción entre los dramaturgos del XVII. Es verdad que algo se mueve: un manojo de estudios recientes sobre comedias concretas o autores determinados, y especialmente el libro de Alviti sobre las colaboradas autógrafas [2006], ofrecen unas interesantes sugerencias al respecto y quizá obliguen a replantearse muchas de las ideas que se suelen repetir acerca de esta peculiar tipología de escritura dramática.

Las consecuencias de todo lo que se ha dicho, claro está, han sido nefastas para nuestro grado de conocimiento de las comedias escritas en colaboración. La escasez de ediciones bien hechas es causa de la correspondiente escasez de estudios críticos, no digamos de puestas en escenas ni de ediciones divulgativas; los prejuicios, que suelen tardar en dejarnos libres de su opresión, son la razón primera de la proclamada falta de interés hacia este sector del teatro aurisecular. No sorprende, entonces, que incluso empresas como las del grupo de los Moretianos empiece por lo cierto y deje lo incierto para un segundo momento, y reitero que no veo cómo esta decisión pueda discutirse.

El tema, es evidente, daría pie a muchas más reflexiones, y es justamente por eso por lo que lo abandono enseguida, dejándolo para otras ocasiones. Esto es sólo un ejemplo de lo mucho que todavía queda por aclarar en este campo.

¿Cuáles son los subgéneros dramáticos que más frecuentemente dan lugar a colaboraciones? El pastoril y el caballeresco, al parecer, son poco proclives a la escritura de consuno; mucho más frecuente es, en cambio, la comedia hagiográfica e histórica. Esto se suele explicar por la posibilidad y la relativa facilidad de usar fuentes históricas y religiosas bien determinadas en que basarse para la intriga. Pero, ¿debemos pensar que los modelos esencialmente literarios no podían servir como fuente, que no podían funcionar como pauta y referencia compartida entre los autores colaborantes? ¿No es un sinsentido? ¿Serán otras las razones que expliquen ciertos rasgos de las colaboradas que todavía nos resultan poco claros?

Queden aquí estas observaciones preliminares simplemente como preludio a otras posibles, o quizá necesarias, investigaciones. Mi intento principal en este trabajo es, sencillamente, el de esbozar el cuadro general de la producción moretiana que se adscribe a la práctica de la escritura en colaboración, a fin de sentar las bases para trabajos futuros más detallados.

## 2. Consideraciones preliminares

En primer lugar, hay que delimitar el campo de estudio: en efecto, el conjunto de las obras colaboradas, o que aparentemente son tales, que está vinculado al nombre de Moreto, amén de ingente, no es nada uniforme. Si en algunos casos se trata en esencia de intrincados problemas de autoría de solución no inmediata, en otros, en cambio, es el estatuto mismo de ciertas piezas el que reclama precisiones metodológicas inexcusables.

No estará mal subrayar, entonces, que en el corpus moretiano (y lo mismo podría aplicarse a otros ingenios) se encuentran cuatro categorías de obras escritas en colaboración:

a) comedias escritas junto a un solo autor;
b) comedias escritas con otros dos ingenios, el tipo más común en Moreto;
c) comedias escritas con más de dos ingenios; es decir, en el caso de Moreto, junto con otros ocho (me refiero a *La mejor luna africana*) o con cinco (*Vida y muerte de San Cayetano*). Incidentalmente, recuerdo que existen muy pocas comedias colaboradas entre seis o nueve ingenios (tres y dos, respectivamente);

d) comedias sólo aparentemente colaboradas, pero que en rigor no se pueden definir tales (como *Santa Rosa del Perú*, que Lanini concluyó a la muerte de Moreto, pero que los dos no compusieron de consuno).

A todo esto hay que añadir las comedias (y no son pocas) supuestamente colaboradas que se han vinculado erróneamente o con poco fundamento al nombre de Moreto y que, como veremos, conviene dejar fuera, de momento al menos, de nuestras consideraciones generales.

Las listas dieciochescas de Fajardo, de Medel del Castillo y de García de la Huerta no concuerdan totalmente a la hora de cuantificar las comedias de autoría múltiple en las que estaría implicado Moreto. Ni siquiera la meritoria edición de Fernández-Guerra para la Biblioteca de Autores Españoles ha ayudado a los estudiosos posteriores: en su florilegio de 33 piezas encuentran cabida tan sólo dos obras de las que él considera colaboradas (*Caer para levantar* y *La fuerza del natural*), dejando fuera del cómputo *La confusión de un jardín*, en la que se detecta, según el mismo editor, la intervención de otro ingenio [Fernández-Guerra, 1856: XXI]. En total, afirma que serían quince las piezas escritas con otros autores (sin calcular, repito, *La confusión de un jardín*).

El *Catálogo* de La Barrera (1860) corrige en parte las indicaciones de las listas anteriores y llega a calcular una veintena de comedias colaboradas. En 1927, Cotarelo retoma el corpus moretiano e intenta aclarar algunas atribuciones, pero, como bien sabemos, es Kennedy, a partir de su conocido trabajo de 1932, la que va a dedicar bastantes esfuerzos a desentrañar la complicada situación textual moretiana. Sabemos también que la estudiosa americana, en unos casos, oscila entre reconocer la pieza como legítima de Moreto y rechazarla de su corpus, y no siempre mantiene la misma posición sobre una comedia determinada.

En su monografía de 1960, Caldera prácticamente no llega a tocar el asunto. Sus observaciones en torno a muchas comedias de nuestro autor se centran, como es bien sabido, en los aspectos temáticos y morales de las piezas, mientras que la vertiente textual queda casi excluida del amplio trabajo monográfico. En efecto, el hispanista italiano consideraba el estudio de Kennedy en esencia filológico, por su afán de aclarar las complejas cuestiones de atribución de muchas piezas supuestamente moretianas, y entre las piezas dudosas no escasean las colaboradas.

El estudio de Casa (1966) constituye un intento más de acercamiento general al teatro moretiano, pero no llega a ocuparse en detalle de las colaboradas. El trabajo de Ciria Matilla (1973), desgraciadamente, no logra despejar el panorama, aunque sigue siendo, hoy en día, el recuento más completo de la bibliografía moretiana, a pesar de limitarse a reseñar los fondos de la Nacional de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona.

Por los mismos años, la monografía de Castañeda (1974), si aclara ciertos aspectos del teatro de Moreto, no ahonda de manera especial en el análisis de las piezas escritas en colaboración. Es verdad que proporciona unos datos de interés en torno a ellas, como las fechas de su primera edición y la sinopsis de cada una, pero el mecanismo de la escritura de consuno no parece suscitar el interés del estudioso norteamericano. Ya en años más recientes, Mackenzie (1993) ha dedicado, *avis* bastante *rara*, considerable espacio al tema de las piezas en colaboración, y en cuanto a Moreto, cita los casos más significativos, aunque repitiendo sin especiales innovaciones los juicios de Kennedy. Sólo a *El príncipe perseguido* dedica un comentario extenso.

Es evidente que hay que ponerse manos a la obra de una vez, con todos los inconvenientes y las dificultades que sea necesario asumir. Resumo en la tabla siguiente las colaboradas en que la contribución de Moreto parece segura, o por lo menos muy probable, e intento proporcionar de forma sintética las coordenadas cronológicas en que se inscriben.[2]

| **Título** | **Autores** | ***Ante quem*** |
|---|---|---|
| *La adúltera penitente* | Cáncer, Moreto, Matos | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *El bruto de Babilonia* | Matos, Moreto, Cáncer | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *Caer para levantar* | Matos, Cáncer, Moreto | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *La fingida Arcadia* | Moreto, ¿?, Calderón | |
| *La fuerza del natural* | Cáncer, Moreto, Matos | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *Hacer remedio el dolor* | Moreto, Cáncer | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *La mejor luna africana* | Belmonte, L. Vélez, J. Vélez, Alfaro, Moreto, Martínez, Sigler de Huerta, Cáncer, Rosete | 29-VI-1643 († Alfaro) |

[2] Las comedias van por orden alfabético. En la columna *Ante quem* se indican los meses de los preliminares más antiguos de cada volumen citado; a los tomos de la colección de las *Escogidas* se alude de forma sintética, con independencia del verdadero título del volumen en cuestión.

| Título | Autores | *Ante quem* |
|---|---|---|
| *El mejor par de los doce* | Matos, Moreto | |
| *Nuestra Señora de la Aurora* | Cáncer, Moreto | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *Nuestra Señora del Pilar* | Villaviciosa, Matos, Moreto | VII-1653 (*Escogidas 5*) |
| *Oponerse a las estrellas* | Matos, Martínez, Moreto | VII-1653 (*Escogidas 5*) |
| *El príncipe perseguido* | Belmonte, Moreto, Martínez | 26-IV-1645 (ms. autógrafo) |
| *El príncipe prodigioso* | Matos, Moreto | VII-1651 (*Mejor de los mejores*) |
| *La renegada de Valladolid* | Belmonte, Moreto, Martínez | ¿Verano de 1637? |
| *El rey don Enrique el Enfermo* | Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa, Moreto | 2-X-1655 († Cáncer) |
| *Vida y muerte de San Cayetano* | Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce, Moreto | Otoño de 1655 (Barrionuevo, *Avisos*) |

Una mirada panorámica al corpus así identificado permite observar la especial frecuencia de las colaboraciones de Moreto con Juan de Matos Fragoso y Jerónimo Cáncer. Sin olvidar las relaciones, relativamente frecuentes, con Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Antonio Martínez de Meneses, hay que decir que en los demás casos se trata más bien de colaboraciones totalmente ocasionales. Repito que no tomo en consideración la ya citada *Santa Rosa del Perú*, en cuyo caso el emparejamiento de dos dramaturgos se debe a circunstancias biográficas extremas, y no, por cierto, a una elección o afinidad especial entre ellos.

Una ordenación cronológica relativamente precisa queda todavía lejos de poderse realizar. Es posible fijar, aquí y allá, alguna fecha *ante quem*, basándose en los datos de imprenta, en el año de la muerte de los autores colaborantes o en otros detalles, pero, más de una vez, no logramos restringir suficientemente los límites temporales en que una comedia pudo haber sido compuesta. *La renegada de Valladolid* podría ser la primera colaborada de Moreto, muy joven aún y al comienzo de su actividad dramática, que bien hizo en trabajar con Belmonte, uno de los creadores de la escritura de consuno, y con Martínez, que se iba convirtiendo, por su parte, en uno de sus más expertos practicantes. La fecha propuesta de 1637, como veremos luego, parece convincente. *La mejor luna africana* hay que colocarla como mucho en la primera mitad de 1643, ya que a finales de junio murió Alfaro, uno de los autores de la segunda jornada,

con los mismos Moreto y Martínez. En el caso de *El príncipe perseguido* contamos con un *ante quem* seguro: la fecha de la aprobación en el manuscrito autógrafo (26 de abril de 1645). Lo mismo vale para *El príncipe prodigioso*, *Nuestra Señora del Pilar* y *Oponerse a las estrellas*, publicadas en unos tomos misceláneos de comienzos de los cincuenta. De poco más tarde sería la pieza hagiográfica sobre *San Cayetano*, que podemos fechar en otoño de 1655 gracias a los *Avisos* de Barrionuevo.

En cuanto a las demás obras, hay que resignarse, de momento al menos, a coordenadas temporales mucho más amplias: se trata, en la casi totalidad de los casos, de colaboraciones con Jerónimo Cáncer y Juan de Matos Fragoso, autores de cronología sumamente complicada y que proponen varios rompecabezas en cuanto al tema de la autoría.

Un aspecto de la cuestión que no debemos soslayar es la relación con la imprenta de la época. En la *Primera parte* moretiana de 1654 no se imprimen comedias colaboradas y esto parece bastante lógico. Moreto aparece muy poco, y nunca con piezas en colaboración, en los varios volúmenes de las *Diferentes*, estudiados por Profeti; ni siquiera se imprimen obras suyas escritas con otros ingenios en los tomos de Lisboa que salen a caballo del cambio de decenio en 1650. Sí aparecen *El príncipe perseguido* (y *El príncipe prodigioso*) en *El mejor de los mejores* de 1651, que se vuelve a imprimir en 1653. Pero será la colección de las *Escogidas*, que empieza su andadura en 1652, la que se encargue de dar a luz la gran mayoría de las colaboradas de Moreto, con una docena de comedias entre 1652 y 1673. Quedarían fuera solamente *La mejor luna africana*, cuya *princeps* es una suelta de 1733, pero que cuenta con un manuscrito de 1680, y *El rey don Enrique el Enfermo*, otro caso de pieza transmitida por un manuscrito de finales del XVII y de gran éxito en la centuria siguiente.

Hay casos en que los impresos nos dan indicaciones muy concretas, ya que no se limitan a listar a los coautores. Por ejemplo, en *El mejor de los mejores* (Alcalá, Tomás Alfay, 1651, y luego, con diferencias, Madrid, María de Quiñones, 1653), en la tabla se dice a propósito de *El príncipe prodigioso*: «La mitad desde el principio de don Juan de Matos Fragoso y la otra mitad de don Agustín Moreto». Sin embargo, es éste un caso en que, a pesar de una indicación tan exacta, se han sucedido ediciones sueltas que han atribuido la pieza a Pérez de Montalbán. En la mayoría de los casos, en cambio, los impresos ofrecen datos insuficientes o difíciles de comprobar.

## 3. Comedias descartadas

Como no habrán dejado de notar los especialistas de Moreto, en el listado propuesto arriba no aparecen algunas comedias que tradicionalmente se vienen computando entre sus colaboradas. Intento ahora aclarar el porqué de ciertas ausencias, ya que el paso previo para un estudio de este sector de su teatro es despejar el campo de las piezas dudosas o cuya atribución a Moreto se apoya en fundamentos inestables.

Como ya recordé antes, *Santa Rosa del Perú* no puede considerarse como escrita en colaboración. La edición en la *Parte XXVI* de las *Escogidas* (1671) nos dice que Moreto murió en el proceso de redacción, habiendo terminado solamente las dos primeras jornadas, y que la tercera fue compuesta por Pedro Lanini. Es evidente que de ninguna manera podemos hablar de colaboración entre los dos ingenios.

*Travesuras son valor* se publicó anónima en la *Parte VIII* de las *Escogidas* (1657). Así las cosas, ni siquiera estamos seguros de que se trate de una comedia colaborada, y obviamente resulta muy problemático detectar la eventual aportación de Moreto, que Fernández-Guerra, con mucha prudencia, restringiría a la primera jornada. Además, hay que tener en cuenta la posible confusión generada por la homónima comedia que la tradición textual adscribe a Moreto únicamente, y que según Fernández-Guerra bien podría ser una refundición de la anterior [1856: XLII].

*San Froilán, o el segundo Moisés* se publica en la *Parte XIX* de las *Escogidas*, atribuida solamente a Matos Fragoso (el *ante quem* es el 18 de octubre de 1662, fecha de una de las piezas preliminares del volumen). La Barrera remite a un catálogo manuscrito en el que, según su testimonio, «sus autores se declaran» [1860: 280a], y serían justamente Matos y Moreto. Francamente, me parece un indicio demasiado leve para que se pueda fundamentarse en él una supuesta colaboración entre los dos dramaturgos (que por otro lado, en rigor, y vistos los numerosos ejemplos seguros, tampoco podemos descartar *a priori*). En el estudio de Kennedy la pieza no está mínimamente tratada, lo que quizá sea índice de que tampoco la estudiosa americana tuvo en cuenta la imprecisa indicación de La Barrera.

*La confusión de un jardín*, impresa en la *Tercera parte* moretiana de 1681, que a Fernández-Guerra le parecía que delataba la intervención de otra pluma (uno de los hermanos Figueroa), mereció también la atención de Kennedy. Su conclusión, sin embargo, no nos ayuda, ya que indica que, si bien parece

entreverse la mano de un colaborador, «that the evidence is conflicting» [Kennedy, 1932: 143].

El caso probablemente más complejo es el de la comedia *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid*, conocida también con el título de *No hay reino como el de Dios*. En su *Catálogo*, Urzáiz Tortajada resume con mucha claridad los complicadísimos problemas que plantea esta (o estas) pieza(s). Remitiendo a él para otros detalles, me limitaré a recordar que el texto editado en la *Parte XLIV* de las *Escogidas* (1678) a nombre de Moreto y con el título de *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid,* se corresponde con una pieza de Cristóbal de Monroy, *Los tres soles de Madrid*, refundición de la lopesca *Los mártires de Madrid*. En cambio, tres manuscritos del último tercio del XVII y tres sueltas del XVIII ofrecen un texto distinto (*Los mártires de Madrid*, según los códices; *No hay reino como el de Dios*, según los impresos dieciochescos), quizá reelaboración del citado anteriormente, y transmiten, además, la atribución a Cáncer, Moreto y Matos (o a Matos, Cáncer y Moreto). Frente a una situación tan enmarañada, que merecería un estudio detallado, me ha parecido prudente y oportuno no insertar la pieza en el corpus de las *seguras* de Moreto.

Otras tres atribuciones resultan improbables. *Tanto hagas cuanto pagues*, asociada también a los nombres de Lope y de Rojas y considerada a veces de un solo autor, a veces escrita de consuno, fue representada en 1625 por la compañía de Tomás Fernández. De ser la misma, quedaría patente la extraneidad de Moreto, que tenía a la sazón siete años, y quizá de Rojas también, que sólo tenía dieciocho. En cuanto a *No puede mentir el Cielo*, si un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España la atribuye a Moreto y a Andrés Gil Enríquez [ver Ciria Matilla, 1973: 80], para Kennedy se trataría más bien de una pieza de Moreto solamente. Restori dio a conocer en su día un códice de la Biblioteca Palatina de Parma en que se atribuye a Gil Enríquez, y ésta última es la opinión de Londero, que ha estudiado recientemente la escasa producción de este dramaturgo, editando a su nombre la comedia en cuestión.[3] Queda, finalmente, *El hijo pródigo*, comedia trasmitida por dos manuscritos del XVIII (uno la atribuye a tres ingenios, otro a Cáncer, Moreto y Matos) y de la que no se conocen impresos. Según el análisis de Kennedy, el texto tiene varios

[3] Remito a la edición de *No puede mentir el cielo*, al cuidado de Renata Londero (Lucca-Viareggio, Baroni, 2000). No citamos aquí, por razones de espacio, otros valiosos estudios de la hispanista italiana sobre la actividad de colaborador de Gil Enríquez.

indicios, sobre todo en lo referente a la métrica, «of being written by one man only» [Kennedy, 1935: 305].

## 4. Las colaboradas *seguras* de Moreto

Tras este repaso de las colaboradas que no considero, de momento al menos, como moretianas de ley, podemos pasar a revisar las que sí podemos atribuirle con seguridad absoluta o con un grado muy alto de confianza. De todo este grupo de dieciséis comedias, solamente unas pocas han despertado el interés de la crítica.

El único manuscrito autógrafo conservado de una comedia colaborada de Moreto es el de *El príncipe perseguido*, interesante pieza basada en *El gran duque de Moscovia* de Lope y que a lo mejor se resiente también del modelo calderoniano de la *La vida es sueño*. El manuscrito, que perteneció al duque de Osuna y está en la Biblioteca Nacional de España, ha sido analizado con mucho detenimiento por Alviti en su repertorio de las colaboradas autógrafas, así que me limito a retomar sus observaciones, de grandísimo interés en el ámbito del presente estudio. De hecho, no sólo disponemos de un dato cronológico seguro, la fecha *ante quem* (26 de abril de 1645), gracias a la censura de Juan Navarro de Espinosa, sino que estamos en condiciones de aventurar una hipótesis bien fundamentada en cuanto al método de composición de esta comedia.

El mismo Moreto intervino, ya concluida la redacción por los coautores, con enmiendas, sustituciones y adiciones también en las dos jornadas a cargo de Belmonte, la primera, y Martínez, la tercera. Las observaciones de Alviti parecen concluyentes: Moreto no fue el organizador o superintendente de la comedia, ya que sus intervenciones en las jornadas de Belmonte y Martínez se limitan a retoques de tipo estilístico, sin que eso conlleve, por lo tanto, cambios de nombres o actitudes de los personajes, giros sustanciales en la intriga ni localización diferente con respecto a la prevista por los ingenios colaboradores. En fin, meros retoques formales, hechos *después* de la redacción de la obra; sin embargo, vale la pena subrayarlo, solamente Moreto parece haber leído la pieza entera, ya que no se encuentran retoques parejos realizados por la pluma de Belmonte o de Martínez. Es perfectamente aceptable, entonces, la opinión de Alviti, que considera que los tres dramaturgos trabajaron de consuno, estableciendo los detalles de la intriga (y, añado yo, el grado de fidelidad o

innovación con respecto al modelo lopesco), en una fase previa a la escritura de cada jornada. Luego Moreto realizaría la revisión de la comedia entera, con las inevitables intervenciones en los versos ajenos (¿quién no lo haría?, ¿quién se resistiría a cambiar unos versos de otro autor, si bien reemplazándolos con retoques de poca monta?).

Otro punto de gran interés, que emerge del análisis concreto del manuscrito llevada a cabo por Alviti, es la intervención del conocido apuntador Sebastián de Alarcón, a cuya pluma hay que achacar los versos finales de la segunda jornada (nada más que una hoja y media). ¿Qué puede haber pasado? ¿Qué es lo que indujo a Moreto, que llevaba escritas once hojas enteras de la jornada central, a abandonar el cuadernillo y a dejarlo en las manos del apuntador? Todos los indicios sugieren que esa parte final de la jornada fue escrita (que no compuesta) por Alarcón, al dictado de Moreto o de todas formas bajo su dirección: no hay enmiendas posteriores a esta parte del texto, prueba más que elocuente de que nuestro dramaturgo la aprobó tal como estaba. Lo que no sabemos es la razón por la que Moreto se apoyó en Alarcón: ¿habrá sido la prisa, que tantas (¿demasiadas?) veces se ha considerado natural, casi compañera obligada, de las comedias en colaboración? Por cierto, la probable sesión de planificación de la pieza, a lo mejor hecha con un ejemplar de la *Parte VII* (1617) de Lope a mano, y la cuidada revisión estilística del texto por uno de sus autores, parecen rechazar, por lo menos en este caso, la ya tópica y casi automática asociación entre la escritura de consuno y la prisa por terminar como fuera la obra y entregarla luego a una compañía para su puesta en escena.

En años ya no tan cercanos, han suscitado cierto interés otras comedias colaboradas que adscribimos a Moreto. Recordaré el caso de *La renegada de Valladolid*, a cuya leyenda dedicó un estudio detallado Serralta, hace ya varios años [1970: especialmente 49-56]. El hispanista francés apostaba por una fecha de redacción y estreno muy temprana (verano de 1637), al hilo de unas sugerencias de Kennedy [1937b], lo que implica que esta comedia colaborada sería una de las primeras pruebas del trabajo de Moreto. Sin embargo, la pieza se imprime por primera vez en el tomo que da comienzo a la serie de las *Escogidas* (1652), donde está atribuida únicamente a Belmonte. Es interesante la hipótesis de Kennedy, según la cual estaríamos delante de una reescritura de mala calidad por parte de uno o más autores que se basarían en la versión original.

Importa notar, de todas formas, y sirva esto como elemento de apoyo para futuros y más detenidos exámenes de la cuestión, que el trío Belmonte-Martínez-Moreto produjo también *El príncipe perseguido* (1645), y que entre esta obra y *La renegada de Valladolid* se coloca *La mejor luna africana* (1642-1643), en la que los tres se juntan a otros seis ingenios. Esta pieza, potencialmente destinada a un «merited oblivion» [Kennedy, 1935: 308], hace ya mucho despertó el interés de Carrasco Urgoiti, en sus recorridos temáticos al hilo de la presencia de los moros en las letras auriseculares. El juicio de la estudiosa sobre la pieza no es especialmente bueno, a pesar de que resulte un fruto mejor logrado con respecto al amplio conjunto de «piezas ramplonas y disparatadas que trataban de episodios de la reconquista» [Carrasco Urgoiti, 1996: 246]. Al cabo de un largo excurso en el que reconstruye la situación de la corte a principios de los años cuarenta, Carrasco Urgoiti cree ubicar esta comedia de ambientación granadina entre finales de 1642 y la primera mitad de 1643, cuando murió Alfaro. Sostiene, además, que la pieza fue pensada para una representación cortesana y que en ella se pueden encontrar unas referencias, por cierto muy leves y encubiertas, a los contrastes entre Felipe IV y Olivares, y a la caída de éste del favor real. Sin faltarle cohesión ni atractivo, la comedia adolecería de varios desperfectos y la parte que el manuscrito atribuye a Moreto sería «de pobre calidad» [Carrasco Urgoiti, 1996: 276], hasta el punto de que Carrasco Urgoiti alberga dudas en cuanto a la autenticidad de la autoría moretiana del fragmento. En todo caso, reconoce la cuidada y bastante coherente construcción de la obra, fruto de la utilización de una fuente de seguro valor (las *Guerras civiles* de Pérez de Hita) y del esmero con que se preparó la puesta en escena de la obra, a lo mejor pensada para la corte. El texto se transmitió a través de un manuscrito de 1680 [ver Ciria Matilla, 1973: 78-79], pero la *princeps* es una suelta de 1733, a la que siguen otras.

De *Caer para levantar* se ha ocupado un antiguo estudio de Castañeda y, en tiempos más cercanos, un artículo de Guimont de 1997, que se centra casi exclusivamente en el análisis de los recursos escenográficos que, según la estudiosa, debieron desplegarse en la representación de esta comedia hagiográfica, reescritura de *El esclavo del Demonio* miramescuana. El planteamiento inicial del estudio es prometedor: las piezas en colaboración, en cuanto ejemplos de literatura menor, y en cierto sentido convencional y apegada a las costumbres dramatúrgicas, representarían muy bien los hábitos de producción del artefacto literario en la época en que fue pensado y realizado, y encajarían con el horizonte de expectativas del público. Lamentablemente, Guimont no

analiza de manera detallada la composición de la pieza, limitándose a describir los mecanismos de una posible puesta en escena y, en cuanto al proceso de colaboración entre los artistas, acaba repitiendo las ideas de Cotarelo acerca de las necesidades externas que sugerían y casi imponían la escritura de consuno (voluntad de obras nuevas, reducido tiempo a disposición, etc.). Ciertas perplejidades de Fernández-Guerra y Kennedy en torno a quiénes sean los autores de la obra no bastan, en mi opinión, para renunciar a la atribución al trío Matos-Cáncer-Moreto que encontramos en la *princeps* (*Parte XVI* de las *Escogidas,* 1662). Asimismo no me parece que podamos contentarnos con el escueto juicio de Castañeda, anclado en medidas de valor más bien décimonónicas («in terms of *order, rationality, and verisimilitude*» [Castañeda, 1974: 43. El subrayado es mío], la obra sería un logro superior a su modelo miramescuano).

Sobre *El rey don Enrique el Enfermo*, en cambio, se ha centrado un reciente artículo de González Cañal, que ha tomado en consideración esta pieza en el ámbito de sus intentos de delimitar otro corpus sumamente problemático, el de Rojas Zorrilla. El toledano sería el autor de un drama sobre Enrique III, publicado por primera vez en 1657 en la *Parte IX* de las *Escogidas*, mientras que Moreto entraría en la nómina de ingenios (que incluye también a Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa y Cáncer) responsables de una pieza homónima, conservada en una copia manuscrita de 1689 y destinada a tener notable fortuna en las imprentas y en los escenarios del XVIII. El trabajo de González Cañal aclara oportunamente las diferencias entre las dos obras, ya señaladas por Kennedy, pero se ocupa en esencia de exponer los elementos que podrían achacar la paternidad de la primera a Rojas, y no entra a fondo en la aportación de Moreto, encargado, según se desprende del testimonio manuscrito, del tramo final de la pieza. Importa recordar, de todas formas, el juicio positivo de Kennedy, que no sólo esboza la relación de la comedia con sus posibles fuentes, sino que intenta sopesar el valor de la porción de texto que el manuscrito atribuye a nuestro dramaturgo. La estudiosa termina destacando la linealidad de la intriga, la construcción de los personajes y lo divertido que resulta ser el gracioso, y lanza una propuesta que ha sido desatendida, de momento al menos: se trata de una obra que merece «a modern reprint and a closer study» [Kennedy, 1935: 316].

Las demás piezas siguen siendo, fundamentalmente, desconocidas. Remito al estudio de Mackenzie para unas reflexiones, por cierto no conclusivas, sobre el papel de Moreto en estas comedias (qué jornadas o partes de jornadas serían

las suyas, qué elementos son característicos de su escritura dramática, cuántos y cuáles serían los colaboradores, etc.). Desgraciadamente, no tenemos suficientes indicios para aventurarnos en tildar de incorrectas las atribuciones originales, así que nos debemos conformar con las indicaciones de las correspondientes ediciones príncipe, a sabiendas de que nuevos estudios podrían arrojar luz sobre estos casos debatidos. Sin embargo, no estará de más subrayar que incluso entre las colaboradas que consideramos de Moreto anidan varios casos dudosos, que voy a reseñar a continuación.

*La fingida Arcadia*, editada en la *Parte XXV* de las *Escogidas* (1666), ha parecido siempre de difícil atribución. Su paternidad se ha achacado a Moreto, Calderón, Coello, además de a ingenios desconocidos, y siempre con opiniones encontradas en cuanto a quién redactó tal o cual jornada. Un reciente artículo de Canonica no soluciona el problema y, si cabe, lo enmaraña más: si por una lado destaca la «coherencia argumental» de la pieza y su «notable uniformidad de estilo», elementos que lo llevarían a descartar que fuera una comedia en colaboración, por otro nota la «falta de una unidad de composición» [Canonica, 1998: 44], fallo que se produciría a pesar de los intentos de los tres ingenios de dar la impresión de que se trate de una obra «escrita por un único autor» [Canonica, 1998: 45]. Si no fuera porque ya sabemos que es una comedia colaborada, concluye Canonica, «no dudaríamos en atribuir esta obra a una sola pluma» [Canonica, 1998: 44]. Sobre *La fingida Arcadia*, en todo caso, remito a los artículos de Trambaioli y de Rull: el primero de ellos se encuentra en este mismo volumen y el segundo en el número monográfico dedicado a Moreto por el *Bulletin of Spanish Studies* a fines de 2008, donde se repasan detalladamente las variadas atribuciones de la pieza.

Sobre *Nuestra Señora del Pilar* (*Parte V* de las *Escogidas*, 1653) no hay estudios, si exceptuamos las pocas palabras que le dedica Kennedy (y que por cierto no motivan el estudiarla a fondo), resumibles en un solo adjetivo: «soporífico» [1932: 151]. Me pregunto cuánto pesa, en ese tajante juicio, la escasísima apreciación de Fernández-Guerra, según el cual «cáese de las manos el cuaderno, y no halla un lector que entre en curiosidad de leerlo hasta el fin» [1856: XXXVIII]. Me parece oportuno subrayar, de todos modos, la vigencia del prejuicio estético de que hablaba al comienzo de este trabajo: siendo la obra tan mala, resulta difícil creer que pueda deberse a la pluma de Moreto, y ni siquiera a la de Matos, si bien mucho menos ilustre. Kennedy, en cambio, no cuestiona la atribución de la primera jornada a Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, autor de tercera o cuarta fila, todavía no conocido lo suficiente

para confirmar o invalidar la impresión de la estudiosa americana, a la que, evidentemente, sus versos le hacían conciliar el sueño.

Quizá de 1648 es *La Virgen de la Aurora*, publicada por primera vez mucho más tarde (*Parte XXXIV* de las *Escogidas*, 1670), con atribución a Cáncer y a Moreto, e inserta también en la *Tercera parte* de 1681, a nombre de Moreto solamente. La circunstancia que inspiró la pieza sería, según Fernández-Guerra, la traslación de la imagen de la Virgen al Convento de las Descalzas Reales, hecho que fue acompañado por certámenes, juegos y celebraciones festivas entre finales de septiembre y principios de octubre de 1648 [ver Fernández-Guerra, 1856: XXXVIII]. Tenemos constancia de que dos años más tarde se representó una comedia titulada *Nuestra Señora de la Aurora*, denominación que en varias listas o catálogos ha ido alternando con la de la *princeps*, aunque no sepamos, en realidad, si se trata de la misma obra. En la impresa resulta difícil valorar el alcance de la colaboración entre los dos dramaturgos: Kennedy señala unas cuantas incoherencias y sugiere que la contribución de Moreto podría detectarse solamente en la parte final de la primera jornada y en la mitad inicial de la siguiente, mientras que a Fernández-Guerra le sonaban moretianas parte de la primera y la última jornada (distribuciones, ambas, que de ser comprobadas resultarían sin duda bastante originales) [ver Fernández-Guerra, 1856: XXXVIII].

Por los mismos años se pueden fechar *Oponerse a las estrellas* (con Matos y Martínez), impresa en la *Parte V* de las *Escogidas* (1653), caracterizada por una subdivisión del trabajo no lineal,[4] y *Hacer remedio el dolor*, con Cáncer y Matos (*Parte XI* de las *Escogidas*, 1659), fechable en 1649 o poco antes [ver Kennedy, 1932: 220]. Otra colaboración con Matos, presumiblemente de esta misma época, es la que produce *El príncipe prodigioso y defensor de la Fe*, publicada, como ya se ha dicho a comienzos de la década de los cincuenta, y definida por Fernández-Guerra como «un engendro miserable», a la que no estarían ajenas especulaciones de carácter comercial [Fernández-Guerra, 1856: XLI].

No mucho posterior debió ser *La adúltera penitente*, que se atribuye a Cáncer, Moreto y Matos en la *Parte IX* de las *Escogidas* (1657) y también en un manuscrito para la compañía de Vallejo, de fecha incierta, que lleva una aprobación de Avellaneda de diciembre de 1669. La indicación de la triple autoría

[4] Señala Fernández-Guerra que «no siempre dividían el trabajo por jornadas cuando eran tres los colaboradores; pues si bien la última parece de Moreto más que ninguna otra, en todas hay rasgos y destellos que le recuerdan» [1856: XXXIX].

no acaba de convencer a Kennedy, que, por otro lado, no logra avanzar una propuesta alternativa satisfactoria. Le parece más moretiana la tercera jornada que la segunda [ver Kennedy, 1932: 124], juicio repetido por Castañeda [1974: 41], y es cierto que las secuencias de los nombres de los dramaturgos colaborantes que encontramos en los impresos auriseculares no son siempre de fiar. Subrayo, sin embargo, que son siempre criterios estilísticos los que hacen inclinarse a Fernández-Guerra hacia una efectiva paternidad de Moreto en cuanto a la segunda jornada [1856: XXIX], y lo mismo creía La Barrera.

Kennedy renuncia a poner a prueba también la indicación de la multicolaborada *Vida y muerte de San Cayetano*, que se imprimió solamente en la *Parte XXXVIII* de las *Escogidas* (1672, aunque los preliminares son de 1671), pero que fue compuesta razonablemente entre el verano y el otoño de 1655, y representada con mucho éxito a pesar del trágico acontecimiento ocurrido el día de su estreno. Recuerda Barrionuevo que «fue tanta la gente que acudió a verla al corral del Príncipe que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás» [1996: 192]. El estreno se produjo el 3 de noviembre, cuando la comedia llevaba ya varios días ensayándose, suscitando la expectación, entre otros, de la mismísima reina («se muere por verla», anota Barrionuevo el 30 de octubre) y levantando las sospechas de la Inquisición que, al parecer, según el testimonio del célebre avisador, impuso unos cortes al texto. Para Fernández-Guerra la comedia es «disparatada» [1856: XLIV] y la parte que le corresponde a Moreto sería la segunda mitad de la tercera jornada, de acuerdo con el orden en que están nombrados los dramaturgos en los versos finales de la pieza.

*La fuerza del natural* cuenta con una tradición textual bastante rica, pero contradictoria. El análisis de la versificación de la comedia, llevado a cabo por Morley, hace que Kennedy se incline a considerarla colaborada entre Cáncer, Moreto y Matos, en contra de la atribución al solo Moreto en la *princeps* (en la *Parte XV* de las *Escogidas*, 1661). Al mismo terceto de autores se debería, según la *Parte XXX* de las *Escogidas* (1668), *El bruto de Babilonia*, y no parecen saltar a la vista elementos que sugieran rechazar la atribución original. De este drama, centrado en el personaje bíblico de Nabucodonosor, sólo podemos recordar que, según han observado ya varios estudiosos, refunde o por lo menos se inspira en *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro. Queda por establecer, en cambio, si Moreto es el responsable de la segunda jornada, como indica la *princeps* y como sostiene Kennedy [1932: 149-150], o más bien de la tercera, como sugiere Fernández-Guerra [1856: XXX], quizá apoyándose en el manuscrito

15041 de la Biblioteca Nacional de España, que lleva aprobaciones de finales de 1669 [Ciria Matilla, 1973: 77].

Si hay una comedia que no nos causa problemas, se trata de *El mejor par de los doce* (impresa en la *Parte XXXIX* de las *Escogidas*, 1673), en cuyo texto mismo se hace patente la doble autoría de Matos y Moreto. Como ha señalado Kennedy y repetido Mackenzie [1993: 39], un par de versos del gracioso delatan el punto en que termina la redacción de Matos y empieza la parte de la comedia de la que es responsable Moreto.[5] Kennedy, al repasar esta pieza, señala su deuda general con la lopesca *Las pobrezas de Reinaldos*, pero destaca una larga serie de cambios que los dos dramaturgos aportan a la intriga del modelo, hasta producir «a more orderly and economical play than the original» [1932: 183].

## 5. Conclusión (breve y provisional)

Tenemos que admitir, en conclusión, que el terreno sigue siendo bien movedizo. Llevados por la curiosidad, como Pandora con la proverbial caja, nos hemos atrevido a levantar la tapa del auténtico cajón de sastre en que yacen las colaboradas de Moreto, y el resultado de este acto temerario ha sido más bien multiplicar las dudas que solucionar los problemas. Sin embargo, exactamente como a Pandora, también a nosotros se nos ha quedado en la caja la esperanza de desenmarañar el intrincado grupo de comedias escritas en colaboración que, en el conjunto de la dramaturgia moretiana, en avanzado y todavía creciente estado de recuperación, constituyen aún la incógnita principal.

## Bibliografía

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio,* intr. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2006.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII,* Madrid, Rivadeneyra, 1860.

[5] Huelga recordar que Luis Fernández-Guerra leyó de pasada esta comedia, ya que cita los versos finales («Y aquí Moreto da fin / a este verdadero caso»), apoyando en ellos la paternidad moretiana de la tercera jornada, y no se percató de que el texto mismo señala de manera evidente el cambio de dramaturgo [1856: XXXVII].

Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1996.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Canonica, Elvezio, «*La fingida Arcadia:* desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina (Pamplona, 27-29 de abril de 1998),* eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid/Pamplona, GRISO/Universidad de Navarra/Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, «En torno a *La luna africana* comedia de nueve ingenios», en *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 245-276; apareció originariamente en *Papeles de Son Armadans*, 96 (1964), pp. 255-298.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Ciria Matilla, María Soledad, «Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto», *Cuadernos Bibliográficos*, 30 (1973), pp. 75-128.

Cotarelo y Mori, Emilio, *La bibliografía de Moreto*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

Fernández-Guerra y Orbe, Luis, ed., *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1856.

González Cañal, Rafael, «*El rey Enrique el enfermo* en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 829-841.

Guimont, Anny, «La comedia en colaboración: recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 49, núm. 2 (1997), pp. 319-336.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, vol. 3, núm. 4 (1935), pp. 295-316.

—, «The Sources of *La fuerza del natural*», *Modern Language Notes*, 51 (1936), pp. 369-372.

—, «Moretos's Span of Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 5 (1937a), pp. 170-172.

—, «*La renegada de Valladolid*», *The Romanic Review*, 28 (1937b), pp. 122-134.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

SERRALTA, Frédéric, *«La renegada de Valladolid»: trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université de Toulouse/Institut d'Études Hispaniques Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes, 1970.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.