El mejor amigo, el rey y *Cautela contra cautela*: la reescritura como técnica dramática áurea

Beata Baczyńska
Uniwersytet Wrocławski (Polonia)

El mejor amigo, el rey, comedia de privanza, sigue —como segundo título del volumen— a *La fuerza de la ley* en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*. Se trata de una muy hábil refundición de la comedia *Cautela contra cautela* que salió impresa en la *Parte segunda de comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid, 1635). Kennedy, basándose en esta circunstancia textual, estimó —a falta de otros datos— que *El mejor amigo, el rey* fue escrito después de 1648, fecha de la muerte de Tirso [1931-1932: 20]. Sin embargo, esta constatación carece de fundamento, ya que la atribución de *Cautela contra cautela* a fray Gabriel Téllez desde hace tiempo se está poniendo en duda. Recordemos que él mismo en el prólogo-dedicatoria de su *Segunda parte* declaró explícitamente que eran suyas sólo cuatro de las doce comedias que forman el volumen. De los Ríos, por cierto, afirmó en el preámbulo de su edición de la obra tirsiana que se trataba de una obra escrita por Tirso en los años 1618-1620 y presentaba el reflejo de las difíciles relaciones entre el duque de Osuna y Quevedo [1962: 911-916]. Alfonso Reyes barajó en su momento la posibilidad de que la comedia fuese escrita en colaboración por Juan Ruiz de Alarcón.[1] Williamsen apuntó en 1977, refiriéndose al artículo de Kennedy

[1] Cito por Maldonado Palmero, 1996: 355; ver también la introducción de Fernández-Guerra a las *Comedias escogidas* de Moreto: «En verdad que tampoco desaprovechó nuestro autor tal cual rasgo del drama *Cautela contra cautela*, que entiende el señor Hartzenbusch ser de don Juan de Alarcón y del fraile de la Merced» [1856: XXXVII].

sobre la autoría de *Cautela contra cautela*, que los mismos argumentos, que le sirvieron a la ilustre hispanista para apoyar la influencia de Mira en Tirso [Kennedy, 1972: 121-138], podrían ser tomados a la inversa, por lo tanto, concluía sus observaciones con la declaración: «therefore I prefer to leave the question of authorship open to study, and a badly needed critical edition of this beautiful work» [Williamsen, 1977: 156]. Él mismo sacaría una edición electrónica de la comedia basándose en el manuscrito de la comedia conservado en la Biblioteca Palatina de Parma en el cual figuraba el nombre «del Doctor D. Antonio Mira de Mesqua».[2] Sin embargo, fue Maldonado Palmero quien en un amplio estudio confirmó definitivamente que *Cautela contra cautela* era de Mira de Amescua.[3] La citada *Parte segunda* de Tirso salió tres años después de que Mira de Amescua hubiera decidido abandonar Madrid y volver a su Guadix natal para ocupar el arcedianato de la catedral; entre las doce comedias de esta parte figura la bilogía que sabemos seguro que salió de la pluma de Mira de Amescua: *Comedia famosa de Ruy López de Ávalos y Próspera Fortuna de don Álvaro de Luna* y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. La misma comedia *Cautela contra cautela*, cuyo protagonista es un privado que se ve envuelto en una compleja intriga inventada por el rey con el fin de descubrir la traición que están urdiendo algunos de los cortesanos, se inscribe en el contexto de comedias que exploran el tema del poder y la privanza, una de las constelaciones temáticas más destacadas del teatro miramescuano [Arellano, 1996]. *Cautela contra cautela* es otro ejemplo más de «problemas de fijación textual, datación y atribución» que afectan el teatro áureo «y que están en relación con las especiales condiciones materiales de su desarrollo y con el concepto que del mismo tuvieron los usuarios; es decir, que participan del mismo complejo de factores que hicieron tan frecuentes los casos de reescritura» [Vega García-Luengos, 1998: 12].

No es de extrañar que en la década de los cuarenta Agustín Moreto refundiera *Cautela contra cautela*, ya que la circunstancia política —la caída del conde-duque de Olivares, que fue destituido de su puesto en enero de 1643 tras 22 años al servicio del rey Felipe IV— ofrecía un singular contexto para una comedia que tratase la figura del valido. Escribe Elliott en la biografía del privado: «Cuesta trabajo distinguir realidad de ficción en las habladu-

[2] Véase www.coh.arizona.edu/Spanish/comedia/mira/cautcc.html (17 de junio 2007).

[3] Maldonado Palmero, 1996; asimismo su tesis doctoral, 1999; ver también Zugasti, 1999: 30 y 2003.

rías cortesanas que, según los embajadores extranjeros, corrían por Madrid durante las semanas previas a la destitución del conde-duque» [1990: 624]. Ya en abril de 1643 el padre Ippolito Camillo Guidi, embajador de Módena, «cuya *Caduta del Conte d'Olivares* se convertiría en la más famosa relación contemporánea de este acontecimiento» [1990: 624], en un despacho comunicaba: «la experiencia demuestra que resulta moralmente imposible que tan gran rey se vea sin privado, pues todo permanece en suspenso desde la caída del conde, y lleva una eternidad despachar unos asuntos que antes eran tramitados con facilidad y rapidez por un ministro con autoridad que ponía en ello todo su empeño» [1990: 631]. Cuando dos años más tarde, el 22 de julio de 1645, Olivares murió desterrado rondaron por toda Castilla coplas celebrando su muerte. Se trataba de un asunto de primera importancia. Sería interesante poder averiguar si Moreto decidió reescribir *Cautela contra cautela*, una comedia que trata de una fingida caída de un privado, en fechas próximas a la destitución de Olivares.

Sin embargo, carecemos de datos que permitan cualquier conjetura sobre la fecha de la composición y estreno de *El mejor amigo, el rey*, salvo la fecha de su *princeps*, es decir, de la *Primera parte* de Moreto que salió en 1654. Es más, la segunda mitad de los cuarenta se vio afectada por una serie de prohibiciones que afectaron a las actividades teatrales. Primero se suspendieron las representaciones en los corrales a causa de la muerte de la reina Isabel ocurrida el 7 de octubre de 1644. Tras la Pascua de Resurrección de 1645 se abrieron los corrales, pero sólo para una temporada. Durante la Cuaresma de 1646 el rey decidió, según comunicaba a sor María de Ágreda en la carta fechada el 7 de marzo, que se dieran órdenes «para reformar los trajes en las mujeres y en los hombres, y para que cesen las comedias, por parecer que destas causas proceden parte de los pecados que se cometen» [*Cartas de Sor María de Jesús Ágreda…*, 1958: 52]. La prohibición, basada en razones morales, se prolongaría hasta finales de 1649, cuando con la entrada en Madrid de Mariana de Austria, la joven segunda esposa de Felipe IV, el negocio teatral pudo volver a la relativa normalidad [Varey, Shergold y Davis, 1987: 33]. Lobato opina que la comedia pudo ser escrita, entonces, a finales de la década de los cuarenta, y no descarta la posibilidad de que fuese estrenada en palacio, dado su tema palatino.[4] Hay otro dato más que pueda indirectamente apoyar la hipótesis de

[4] Resulta sintomático que las primeras menciones del *El mejor amigo, el rey* en las tablas procedan de los años ochenta del siglo XVII. Sabemos que fue representada en la corte por la

Lobato. En los años 1647-1648 tuvieron lugar revueltas en Nápoles y Sicilia: ¿podría ser ése el aliciente para que Moreto se interesara por una comedia localizada en Sicilia impresa en la *Parte segunda de comedias del Maestro Tirso de Molina*?

En el caso de Moreto disponemos de un singular testimonio: una satírica semblanza escrita por Jerónimo Cáncer y Velasco que ofrece una fiel descripción de su técnica de escritura dramática: «D. Agustín Moreto estaba sentado revolviendo unos papeles, que a mi parecer debían de ser comedias viejas, y decía entre sí: "Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo. Mudando este paso, puede aprovechar"».[5] Para lo que nos interesa esta observación es fundamental. Desgraciadamente la datación del *Vejamen* sigue suscitando polémicas. González Maya en una reciente edición del texto, en 2006, dice: «lo más probable es que se escribiera entre 1644 y 1647 y que se retocara antes de su publicación en las *Obras varias* en 1651» [2006: 95]. Por mi parte creo significativo que el *Vejamen* no aluda a la situación del negocio teatral en la Villa. Si tomamos en cuenta que las comedias constituían una importante fuente de ingresos para casi todos los autores vejados, aquella vital circunstancia debería haber trascendido al texto del *Vejamen*. Entonces el arco de escritura del *Vejamen* habría que limitarlo a la época en la cual los teatros seguían abiertos, es decir, entre 1644, excluyendo el luto regio por la muerte de Isabel de Borbón, y principios de 1646. En 1647, cuando los teatros llevaban ya un año cerrados, Cáncer no sintió ningún reparo en aludir directamente —en la loa que escribió para el auto sacramental *El gran patio de Palacio de Rojas Zorrilla*— a la situación:

GILA Vos que tenéis buen pergeño,
¿pareceos que volverán
de aquí a mucho andando el tiempo
las Comedias?
PASQ. Pardiez Gila,
si he de decir lo que siento
sin pasión, esse negocio

compañía de Eufrasia María de Reina el 26 de agosto de 1684 [véase Shergold y Varey, 1982: 158 y 246], en la misma época estuvo en cartel en el teatro de Valladolid y se siguió poniendo en escena a lo largo del siglo XVIII con bastante éxito [Mackenzie, 1994: 173-174].

[5] Cito por la edición de González Maya [2006: 106] que toma como texto base el manuscrito 10293 de la Biblioteca Nacional.

peor que nunca le veo,
y debe de estar muy malo,
pues le dan el Sacramento.
[Varey, Shergold y Davis, 1987: 36].

Cáncer modificó el texto del *Vejamen* antes de entregarlo a la imprenta a finales de 1649, fecha en la cual —tras las segundas nupcias de Felipe IV— el negocio teatral volvía a la normalidad. El pasaje sobre Moreto, que hemos citado arriba, se lee de una manera distinta en la versión impresa: «don Agustín Moreto estaba sentado y revolviendo unos papeles que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: "Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo mudándole algo. A este paso puede aprovechar"» [Cáncer y Velasco, 2005: 161]. Cáncer al entregar el texto a la imprenta sustituyó el término en uso de los teatreros «comedias viejas» por «comedias antiquísimas» y añadió una explicación. Aunque este testimonio no nos permite elucidar la posible fecha de la composición de *El mejor amigo, el rey,* con Cáncer podemos constatar que *Cautela contra cautela* era una «comedia vieja» que le valió —y mucho— a Moreto.

El mejor amigo, el rey repite la estructura de la comedia fuente de una manera fiel, ofreciendo, eso sí, una serie de matices, y reordenando algunas de las escenas con el fin de conseguir un claro efecto teatral en torno a la figura del valido. De ahí que creo probable que se tratara de una refundición motivada —directa o indirectamente— por la caída de Olivares, es decir, que el dramaturgo contase con esa circunstancia extratextual al retomar la trama de *Cautela contra cautela*, una comedia de la cual en los años cuarenta pocos se acordarían. Observemos, sin embargo, que en su momento —a juzgar por los datos referentes a sus representaciones— había tenido un considerable éxito: fue representada en la cámara de la reina entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 por la compañía de Cristóbal de Avendaño y el 3 de junio de 1632 por la compañía de Francisco López [Shergold y Varey, 1982: 234].[6]

Los estudiosos adoptan toda una gama de posturas —lo observó en su momento Castañeda [1974: 96]— frente a la labor de Moreto como refundidor, desde acusaciones de plagio hasta opiniones que subrayan la superioridad de

[6] Agradezco la confirmación de esta noticia a la Dra. Dolores González Martínez, miembro del equipo del proyecto «Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (Universitat de València).

El mejor amigo, el rey respecto a la comedia fuente. Por cierto, la intención de Cáncer no fue recriminar la propensión al plagio por parte de Moreto, puesto que el hecho de que un dramaturgo reutilizara la materia argumental procedente de otra comedia u obra era una de las principales estrategias de escritura en el teatro de la época. Y sigue siéndolo hoy día.

El mejor amigo, el rey puede servir como un modelo de reescritura en el cual la trama adquiere una lógica dramática impecable por medio de una serie de retoques que eliminan complicaciones y personajes innecesarios centrándose en la figura del privado. Desde el punto de vista numérico la comparación se presenta de la siguiente manera:[7]

	Cautela contra cautela	*El mejor amigo, el rey*
Primera jornada	994 MP (941 ms. / 881 T / 884 H)	888
Segunda jornada	2106 MP (1900 ms. / 1987 T / 1992 H)	1894
Tercera jornada	2982 MP (2741 ms. / 2834 T / 2841 H)	2905

Como se puede observar las dos comedias no presentan grandes diferencias en cuanto al número de los versos. Sin embargo, hemos de recordar que la medida de la comedia, y de cada una de sus partes, la imponía la práctica teatral. La acción sigue el patrón de la comedia fuente: su núcleo lo constituye la traición contra el rey y su privado. El rey es consciente del peligro. Para conocer la identidad de los traidores propone que junto con el valido empleen una singular estratagema. Fingen su destitución, porque de esa manera creen posible descubrir las verdaderas intenciones de los demás cortesanos. La segunda jornada desarrolla la intriga: los personajes del drama, uno por uno, se declaran a favor o en contra de Enrique. Los traidores muestran efusivamente lealtad hacia el rey, mientras que el amigo de Enrique manifiesta su confusión frente

[7] Para *Cautela contra cautela* sigo a Maldonado Palmero (MP) quien en la edición de la comedia compara sus diferentes versiones: el manuscrito no hológrafo que se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma, atribuido al doctor Mira de Amescua (ms.); la *princeps* en la *Parte segunda de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1635 (T); *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez*, juntas en colección e ilustradas por Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848 (H); véase Maldonado Palmero, 2002: 250.

a la desgraciada suerte del valido. La misma actitud se repite en los criados y en las dos damas. Las dos comedias tienen la misma trama amorosa: Enrique no sabe cuál de las dos damas —la pobre o la rica— le quiere, y confunde sus intenciones al recibir una carta, que acompaña una caja con joyas, que cree haber sido mandada por la dama rica. En la tercera jornada se descubren los verdaderos sentimientos que van a ser decisivos en el desenlace. La dama pobre defiende a Enrique frente al rey, cuando éste se deja confundir por el *qui pro quo* de la estratagema que él mismo ha planteado, y quiere ajusticiarlo imputándole injustamente traición. Gracias a la intervención de la dama, el rey actúa a favor de su valido, aunque los indicios parecen indicar su culpabilidad, ya que en su posesión se han hallado cartas que implican su participación en la conjura. Instruye de tal manera a los traidores que creen ejecutar a Enrique, mientras que se matan entre sí mismos. El final es feliz: Enrique vuelve a recuperar la gracia del rey y se casa con la dama que le ha salvado la vida. Su amigo se casa con la otra prima.

El cuadro se complica, si comparamos las listas de personajes de ambas comedias.

Cautela contra cautela (2982)	*El mejor amigo, el rey* (2905)
El Rey de Nápoles [Alfonso Aragonés]	D. Pedro Rey de Sicilia
Enrique de Ávalos	El conde Enrique
El príncipe de Taranto	El príncipe Alejandro [de Otranto]
El príncipe de Salerno	....
Ludovico	Filipo
César	Carlos
Chirimía, lacayo de Enrique de Ávalos	Macarrón
Julio	Lelio
Elena	Porcia, dama.
Isabel, su criada	...
Porcia	Laura, dama.
Celio, su escudero de Porcia	...
	Flora, criada

Moreto introdujo una serie de modificaciones: frente a tres conjuradores —el príncipe de Taranto, el príncipe de Salerno y Ludovico— en *El mejor*

amigo, el rey tenemos dos —el príncipe Alejandro y Filipo—, lo que determina el singular efecto del final: la eliminación de ambos cómplices de la traición, cuyo maquiavélico planteamiento y teatral ejecución, en opinión de Mackenzie, parece evocar el final de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega [1994: 172-173]. Observemos que en *Cautela contra cautela*, que —por cierto— es anterior a la tragedia de Lope, el final aprovecha una estratagema parecida sirviéndose del ambiente carnavalesco: el príncipe de Taranto y el de Salerno, enmascarados, cumpliendo la orden real, se matan uno al otro sin haberse reconocido. El tercero de los conjuradores, Ludovico, termina en la prisión.

En la versión de Moreto desaparecieron del reparto de la comedia Isabel, la criada de Elena, la dama rica de *Cautela contra cautela*, y Celio, el escudero de Porcia, la dama pobre. Sin embargo, en su lugar apareció un nuevo e importante papel para una actriz con dotes cómicas: Flora que aspira a ser mondonga, es decir, quiere ser criada de la dama de la reina, y a lo largo de toda la comedia hace de tercera entre Enrique y las dos damas. No creo casual que en la comedia tengamos a una tercera que quiere ser mondonga, ya que Moreto recurre a uno de los asuntos tratados en la academia burlesca celebrada en Buen Retiro en 1637: «En dieciséis coplas de un romance extirpar la herejía de llamar mondongas a las criadas de las damas, pues no hay cosa más lúcida ni de más generoso nombre que servillas, mas, y que de aquí adelante se llamen doncellas de honor».[8] Varios de los textos del certamen explotan el tema de la tercería.

En general, es significativo el aumento de la participación de los graciosos y el particular gusto de estos por la dilogía que forma la base de sus parlamentos. Moreto comparte con sus contemporáneos la preferencia por lo ingenioso de lo verbal, tan característica de los escritos satíricos y burlescos de la época. A modo de ejemplo citemos el diálogo entre Enrique, Flora y Macarrón. Flora le ha traído al conde un recado —carta con caja— de parte de una de las primas.

ENRIQUE	No tengo qué darte a fe.
FLORA	...que otro día volveré.
ENRIQUE	Pero aguárdate, que pienso
	que olvido en la faltriquera...

[8] Ver *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año 1637*, 2007: 105 y ss.

FLORA Que me burlo, no es razón.
ENRIQUES Sí, toma aqueste cordón.
MACARRÓN Pagote como tercera.
ENRIQUE El ser poco me embaraza.
FLORA ¿Qué es poco vuelto vellón?,
hay en aqueste cordón
para sitiar una plaza.
[*El mejor amigo, el rey,* vv. 1522-1532][9]

El valido destituido no tiene con qué pagarle por el servicio, busca algo en la faltriquera —el diálogo trae consigo una clara didascalia implícita— y encuentra un cordón. Macarrón se dirige a Flora comentando el hecho: «Pagote como tercera» [v. 1528]. La alusión ofrece una dilogía; por un lado, parece referirse a la Regla de la Tercera Orden franciscana, por otro lado, intuimos una intencionada mención de Celestina, tercera por excelencia, que recibió a cambio de sus servicios una cadena de oro. El cordón que Enrique llevaba en su bolsillo sería trenzado de oro. Sin embargo, al conde le embaraza que sea tan poca cosa, a lo que, a su vez, responde Flora recurriendo a otra serie dilógica que combina dobles sentidos relacionados con la política monetaria y militar del reino de España: el oro cambiado en vellón será suficiente para costear un sitio.

Moreto dobla la presencia de los personajes cómicos en el escenario: frente a los 771 versos sobre 2982 de la comedia fuente (24 %), en *El mejor amigo, el rey* tenemos 1583 sobre 2905 (54 %). Macarrón y Flora, la pareja de graciosos de la versión moretiana, adquieren un carácter singular e independiente.

Las modificaciones afectan a los nombres de los personajes, sólo el protagonista sigue llamándose Enrique (desaparece su apellido *de Ávalos* y tampoco se menciona su origen español). En primer lugar observemos que Moreto, al cambiar el nombre del rey de Sicilia, modificó la circunstancia histórica de la trama: en *Cautela contra cautela* don Alfonso de Aragón, rey de Nápoles, se ve amenazado por el rey francés Carlos, quien quiere arrebatarle su corona sirviéndose de una traición interna. La situación política la explica Enrique dirigiéndose al rey don Alfonso:

¡Claro está que has de tener
enemigos! Si este reino,

[9] Ésta y las demás citas de *El mejor amigo, el rey* por la edición de Baczyńska [2006].

del mundo hermoso vergel,
quiere rey napolitano
y le tiene aragonés.
Heredástele, veniste
por armas a defender
tu justicia; no te espantes,
si le falta amor y fe.
[*Cautela contra cautela,* vv. 664-672][10]

El editor del drama, Maldonado Palmero, comenta al respecto:

> Efectivamente, lo dicho en estos versos concuerda con los sucesos históricos. En 1420 Alfonso V firma un tratado con Juana II por el que se compromete a ayudarla contra Sforza y los genoveses a cambio de recibir el reino en herencia. Los seguidores de Caracciolo, más tarde, imponen a Juana II que reconozca a Alfonso como heredero al trono. Pero la misma referencia histórica podría aplicarse a Alfonso, hijo de Ferrante II, en 1495 [2002: 283, n. al v. 672].

En adelante, en la nota al verso 1896 de la comedia, en el cual aparece el nombre de «Carlos [...] este gallardo francés» [vv. 1890 y ss.], Maldonado Palmero apunta:

> La alusión a Carlos VIII de Francia es histórica. Pensemos que el personaje Ludovico de la obra supone una clara referencia al Ludovico Sforza histórico, quien traicionó al rey de Nápoles y se coaligó con el rey francés para intentar desterrar a los españoles de Nápoles por el peligro que suponía para su ducado en Milán [2002: 320, n. al v. 1896].

Enrique de Ávalos, el valido de don Alfonso en *Cautela contra cautela*, es de origen español. En la comedia se alude reiteradamente a su eventual vuelta a España debido a la pérdida de gracia en Nápoles.

La acción de *El mejor amigo, el rey* se desarrolla en la corte de don Pedro, rey de Sicilia. La figura del rey don Pedro de Sicilia, contra lo que podríamos esperar, es histórica; es más, el dramaturgo ubica la acción del drama en un tiempo muy concreto: «cuando en Portugal, Castilla / y Aragón, tres Pedros reinan» [vv. 645-646]. Moreto se refiere a Pedro I de Castilla, el Cruel o el

[10] *Cautela contra cautela* de Antonio Mira de Amescua. Cito siempre por la edición de Maldonado Palmero [2002].

Justiciero (1334-1369), que fue rey desde 1350; Pedro IV de Aragón, el Ceremonioso (1319-1387), que fue rey desde 1336; Pedro I de Portugal, también llamado el Cruel o Justiciero (1320-1367), rey desde 1357. Se trata de una época crucial para la historia de España, cuando la guerra de los dos Pedros enfrentó a Aragón y Castilla (1356-1369) [ver López Valero, 1997]. Moreto alude a uno de los más traumáticos sucesos en la historia de Castilla, cuando los bastardos Trastámara se aliaron con el rey de Aragón para combatir a don Pedro el Cruel. Eso sí, Moreto se toma una licencia al decir que Pedro II de Sicilia (1305-1342) fue contemporáneo de los tres Pedros, pues coincidió sólo con Pedro IV de Aragón.

Moreto en *El mejor amigo, el rey* repite la trama de *Cautela contra cautela*; sin embargo, la ubica en un momento histórico bien distinto. Traslada la acción de la comedia a una época inmediatamente posterior a la división del Reino de Sicilia, mientras que la comedia fuente remitía al momento de su reunificación por Alfonso V el Magnánimo. Recordemos que el Reino de Sicilia, en su origen, comprendía los territorios de la Italia meridional (Calabria, Pulla y Campania) y la isla de Sicilia. El suceso conocido como las Vísperas Sicilianas, que tuvo lugar en 1282, condujo a su división en dos —el reino de Nápoles (peninsular) bajo el dominio de la Casa de Anjou y el reino de Sicilia (insular) bajo el dominio aragonés—. Los nobles de la isla le ofrecieron la corona a Pedro III de Aragón, esposo de Constanza de Hohenstaufen, la heredera del trono de Sicilia. El gobierno en Sicilia desde 1283 fue asumido por la reina Constanza y el infante don Jaime, jurado sucesor del reino de Sicilia, quien al morir Pedro III de Aragón en 1285 fue coronado como rey de Sicilia, duque de Pulla y príncipe de Capua, mientras que su hermano mayor, Alfonso III, fue nombrado rey de Aragón. Al morir, en 1291, Alfonso III sin descendencia Jaime le sucedió en el trono de Aragón (Jaime II el Justo), dejando el gobierno de Sicilia en manos de su hermano menor Fadrique (Federico). Durante todo este período los conflictos con la Casa de Anjou de Nápoles fueron una constante: en 1295 Jaime II firmó el Tratado de Anagni renunciando a sus derechos a la corona de Sicilia en favor de la Casa de Anjou, que los mismos sicilianos rechazaron coronando, como rey de Sicilia, al infante aragonés Federico en marzo de 1296 (Federico II de Sicilia/Federico III de Trinacria). La guerra por la sucesión del reino de Sicilia continuó hasta 1302, cuando fue firmado el Tratado de Caltabellota que le aseguraba a Federico la corona de Sicilia de forma vitalicia: a su muerte el reino pasaría a la Casa de Anjou. Sin embargo, ya en 1313 Federico reivin-

dicó el trono de Sicilia para su hijo Pedro, nacido en 1305, lo que provocaría seguidas intervenciones militares por parte de los angevinos: Pedro subió al trono en 1321. A esta conflictiva herencia remiten las palabras de don Pedro en *El mejor amigo, el rey*:

> Por muerte del rey, mi padre
> Fadrique (que otra diadema
> logra en paz), me dio Sicilia
> la prevenida obediencia,
> desvaneciendo la injusta
> pretensión, con su fineza,
> de mi tío el rey Roberto,
> que de Nápoles la inquieta.
> [*El mejor amigo, el rey,* vv. 611-618]

El rey se refiere claramente a la invalidación del Tratado de Caltabellota que aseguraba la devolución del trono de Sicilia a los angevinos que gobernaban —desde Nápoles— los territorios de la Italia meridional. La madre de Pedro fue Leonor de Anjou, hermana de Roberto el Sabio (1277-1343), rey de Nápoles. Los conflictos entre los reinos de Sicilia y Nápoles fueron constantes debido a lo contencioso de la sucesión en Sicilia hasta el año 1443, cuando Alfonso el Magnánimo conquistó e incorporó el Reino de Nápoles al Reino de Sicilia, es decir, a la Corona de Aragón. En *El mejor amigo, el rey* Filipo anima al príncipe de Otranto, Alejandro, a que aproveche aquel conflicto para reclamar su posición en el reino.

> Nápoles os favorece
> (que hoy a Sicilia hace guerra),
> su rey Roberto en su tierra
> el desempeño os ofrece.
> [*El mejor amigo, el rey,* vv. 49-52]

Los reyes angevinos de Nápoles seguían titulándose reyes de Sicilia e intentaron invadir la isla en varias ocasiones contando con la ayuda de algunas de las familias de la nobleza siciliana. En la comedia el príncipe Alejandro, uno de los principales conjuradores, insiste en un aparte después de haberse entrevistado con Enrique:

Pondrá en Sicilia Roberto
De Nápoles el blasón.
[*El mejor amigo, el rey,* vv. 255-256]

Moreto reaprovecha la trama de *Cautela contra cautela* ubicándola en un momento histórico distinto, en un claro alarde de emulación al autor primitivo. Sus alusiones a la situación política del Reino de Sicilia en las primeras décadas del siglo XIV son muy precisas. Sin embargo, aquello no imposibilita que en repetidas ocasiones recurra al anacronismo refiriéndose a situaciones o a personajes históricos posteriores a los acontecimientos que pretende narrar. Recordemos que las «comedias de historias» se valoraban como ejemplares y como tales servían como argumento contra los detractores del teatro. Creo importante —de cara a la problemática fecha de composición— que Moreto eliminara las menciones a España y a Francia presentes en *Cautela contra cautela*. No debemos olvidar que en la década de los cuarenta el conflicto militar entre España y Francia fue real y no acabaría con la Paz de Westfalia, que en 1648 dio por terminada la guerra de los treinta años en Europa.

Moreto introduce cambios sustanciales también al desarrollar la intriga. La primera escena nos incorpora *in medias res* de la acción de la comedia: en la antecámara del conde don Enrique, valido de don Pedro de Sicilia, están esperando el príncipe Alejandro y Filipo. El primero se siente singularmente ultrajado: aunque a él —por su título— le correspondiese ser la segunda persona del reino, le toca aguardar a que le reciba el conde. Su acompañante le aconseja disimular y esperar la ocasión de pagarle a Enrique la ofensa. Alejandro, sin embargo, está determinado a conjurar contra el mismo rey don Pedro, aliándose al rey de Nápoles, Roberto, para derrocar al soberano y a su privado. En el caso de *Cautela contra cautela,* se empieza con una ronda nocturna del privado que festeja de noche a Elena y Porcia, damas de la comedia, con el fin de averiguar cuál de las dos le quiere. Enrique se da cuenta de lo inadecuado de su comportamiento:

Debo
recatarme, cosa es clara,
cuando en Nápoles estoy
y Enrique de Ávalos soy,
marqués del Basto y Pescara.
Don Alfonso de Aragón,
rey de Nápoles, confía

de la diligencia mía
con una inmensa afición,
este reino. Y un privado,
ministro por tales modos,
ha de dar ejemplo a todos.
[*Cautela contra cautela*, vv. 8-19]

Enrique, de *El mejor amigo, el rey*, está de tal manera volcado en sus obligaciones que no tiene tiempo para resolver sus problemas sentimentales, lo que le permite a Moreto introducir en la comedia a Flora, una tercera que quiere llegar a ser mondonga. Aunque las modificaciones son mínimas, constituyen un importante aporte al planteamiento dramático de la obra. Cuando la noticia sobre la posible traición le llega al rey, éste decide fingir la destitución de Enrique para, de esta manera, conocer las verdaderas intenciones de los demás cortesanos, repartiendo entre ellos los cargos que hasta ahora ha desempeñado su privado y amigo. Así, pues, mientras que en *Cautela contra cautela* Enrique anticipa la pérdida de la gracia del rey, en *El mejor amigo, el rey* es el rey don Pedro quien inicia la estratagema durante una audiencia privándole a Enrique de todos sus privilegios y funciones. El brusco relevo deja perplejos a unos y hace felices a otros. Carlos (César en *Cautela contra cautela*), amigo de Enrique, no quiere aceptar el cargo de canciller que desempeñaba Enrique creyéndolo destituido injustamente, mientras que Alejandro y Filipo entran inmediatamente en sus funciones de camarero mayor y de capitán de la guarda.

Moreto se permite una singular licencia: en *El mejor amigo, el rey,* Porcia —la prima pobre y la dama buena de *Cautela contra cautela*— hace el papel de la dama rica e interesada en casarse con quien tenga poder. El Moreto refundidor parece disfrutar con las asociaciones e intertextos. En *Cautela contra cautela* Porcia está enamorada de Enrique, y es gracias a su determinación que el rey definitivamente no le acusa a Enrique de traidor. Cuando Porcia decide intervenir se compara a sí misma con la mujer de Marco Junio Bruto, que al recibir la noticia de la muerte de su marido, se suicidó tragando ascuas. Dice en un aparte:

Ánimo, segunda Porcia,
que las batallas de amor
no te dan brasas que comas.
[*Cautela contra cautela,* vv. 2712-2714]

En la comedia de Moreto, Porcia es la dama mala y celosa, lo que permite que Flora, que hace de intermediaria entre las primas y Enrique, recurra a una ingeniosa pulla.

FLORA	¡Pues no! Cuando mi guitarra
	suena con cuerdas tan lindas
	como con «porcias» y «lauras»,
	tal prima con tal tercera,
	¿quieres que esté mal templada?
PORCIA	La lisonja te agradezco.
FLORA	Perdone Porcia en las brasas,
	la romana o dominica,
	que en tu competencia es gata.
	[*El mejor amigo, el rey,* vv. 1378-1386]

En la réplica de Flora [vv. 1384-1386], se cruzan varios sentidos en torno a la voz *gata*, que sirve para describir la actitud de Porcia. Se habla de su *competencia de gata* [v. 1386], es decir, de *hacer la gata*: «simular y afectar alguna cosa como indisposición, ignorancia, necesidad» (*Diccionario de Autoridades)*; y de *Porcia en brasas* [v. 1384], que aunque parezca a primera vista una plástica imagen en clave martirológica y un recuerdo de la Porcia romana, es una hábil adaptación de otro fraseologismo: «Como gato por brasas. Comparación vulgar para significar recelo con que uno procede y pasa por lo que le puede causar daño y perjuicio» (*Diccionario de Autoridades*). La agudeza se remata con dos epítetos *romana y dominica* [v. 1385] por los colores del pellejo gatuno: «Romano llaman al gato manchado a listas de pardo y negro» (*Diccionario de Autoridades*), mientras que la gata dominica es blanca y negra: «una gata dominica, / quiero decir, blanca y negra» [*El castigo sin venganza, TESO*, a. 3, 3. 366]. Este fragmento es característico por los usos dilógicos que abundan en los parlamentos de los graciosos de la comedia moretiana, constituyendo su esencial distintivo.

Concluyendo, Agustín Moreto logra, por medio de la reescritura de *Cautela contra cautela*, dar a la trama una mayor cohesión y a los personajes, cuyo número limita, una mayor transparencia, lo que le permite —en palabras de Mackenzie— alcanzar «una normalidad humana» [1994: 22]. Es digna de mencionar su singular disciplina en el empleo de técnicas escénicas típicas del corral como el aparte o la escena *al paño*, y —sobre todo— su arte en manejar accesorios escénicos en el escenario, ya que en *El mejor amigo, el rey* represen-

tan un papel importante en el desarrollo de la trama. La comedia de Moreto ofrece un singular testimonio de reescritura, porque muestra una manera creativa de aprovechar la intriga con el fin de ofrecer un estudio de diferentes conductas humanas relacionadas con el ejercicio del poder. El dramaturgo se propone enseñar los móviles de la actuación humana correspondiendo con los planteamientos de Baltasar Gracián [Casa, 1966: 719]. No es pues de extrañar que el autor de *El Criticón* decidiera salvar la *Primera parte* de Moreto de ser arrojada «al centro de la nada» [Gracián, 2001: 719]. La comedia de privanza *El mejor amigo, el rey,* que figura como segunda en el volumen citado, aporta una buena muestra de «mucha propiedad y donoso gracejo» dignos del «Terencio de España» [Gracián, 2001: 720]. Es más, ofrece un singular ejemplo del uso de la «estratagema de intención» a la cual Gracián alude en el aforismo trece de su *Oráculo manual* recomendando «Obrar de intención, ya segunda, y ya primera» con el fin de descubrir por medio del disimulo «la malicia del hombre» [Gracián, 1997: 107-108].

En la manera en la cual Moreto reaprovecha la «comedia vieja» creo notar un claro afán de emulación: parece que el dramaturgo contó con que se reconocieran los pasos que supo aprovechar para su comedia. Juega con los nombres de los personajes, con la circunstancia histórica y agiliza la intriga eliminando elementos superfluos. Recordemos el *Vejamen* en el cual Cáncer retrata a Moreto que está (re)escribiendo «comedias viejas», mientras los demás poetas castellanos acuden con armas para sitiar el monte Parnaso, tomado por los italianos. Moreto propone hacer uso de minas, aduciendo: «Yo peleo más que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo, como ahora lo echará de ver» [González Maya, 2006: 106].

> Que estoy minando imagina
> cuando tú de mí te quejas,
> que en estas comedias viejas
> he hallado una brava mina [2006: 106].

¿No se trata, pues, de un juicio que pondera la calidad de la producción dramática de Moreto y, por traslación, de los demás dramaturgos españoles? *El mejor amigo, el rey* es una máxima muestra del arte español de hacer y (re)hacer comedias.

Bibliografía

Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año 1637, edición crítica, prólogo y notas de María Teresa Julio, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Arellano, Ignacio, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 43-64.

Cáncer y Velasco, Jerónimo, *Obras varias,* ed. Rus Solera López, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2005.

Cartas de Sor María de Jesús Ágreda y del Rey Felipe IV. I, en *Epistolario español*, vol. IV, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. CVIII, 1958.

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

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

Elliott, John Huxtable, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. castellana de Teófilo de Lozoya, revisión de Antonio Feros y el autor, Barcelona, Crítica, 1990.

González Maya, Juan Carlos, «Vejamen de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas», *Criticón*, 96 (2006), pp. 87-114.

Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia,* ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1997, 2ª ed.

—, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2001, 5ª ed.

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.

—, «Tirsos's *Cautela contra cautela*: Its Authenticity in his Theatre and its Importance», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 75 (1972), pp. 121-138.

López Valero, María del Mar, «La guerra de los dos pedros: discurso e interpretación en las crónicas de Pere IV el Ceremoniós y Pedro I el Cruel», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, coord. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones/Universidad de Alcalá, 1997, vol. 2, pp. 915-924.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Maldonado Palmero, Gabriel, «*Cautela contra cautela*: ¿Tirso o Mira?», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y*

el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994), coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 347-374.

—, *Antonio Mira de Amescua, autor de «Cautela contra cautela». Estudio y edición,* Tesis Doctoral, Almería, Universidad de Almería, 1999.

—, «Introducción, edición y notas [*Cautela contra cautela*]», en Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. II, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2002, pp. 245-352.

Mira de Amescua, Antonio, *Cautela contra cautela*, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. II, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2002, pp. 245-352.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, 1856; edición facsímil, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El mejor amigo, el rey,* ed. Beata Baczyńska, en Agustín Moreto y Cabaña, *Primera parte*, coord. María Luisa Lobato, *et al.*, [Burgos], 2006, Proyecto de Investigación MEC: HUM 2004-2289/FILO: www.moretianos.com

Ríos, Blanca de los, «Preámbulo: *Cautela contra cautela*», en Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, 2ª ed., vol. II, pp. 911-916.

Shergold, Norman Davis, y Varey, John Earl, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1982.

Varey, John Earl, Shergold, Norman Davis, y Davis, Charles, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XIII, 1987.

Vega García-Luengos, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.

Williamsen, Vern G., «The Versification of Antonio Mira de Amescua's *comedias* and of some *comedias* attributed to him», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, eds. Vern G. Williamsen y A. F. M. Atlee, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 151-167.

Zugasti, Miguel, «Tirso de Molina: bibliografía primaria», en *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento,* número extraordinario 5, dedicado a Tirso de Molina (1999), pp. 29-36.

—, «Mira de Amescua», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003, pp. 897-927.