

RESEÑA

Agustín Moreto, *Segunda parte de comedias. Volumen VII*, dir. M.L. Lobato, coord. G. Gómez Sánchez-Ferrer, eds. H. Brioso Santos, L. Rosselló Castillo y M. Trambaioli, Reichenberger, Kassel, 2018, 556 pp. ISBN: 9783944244754.

GASTON GILABERT (Universitat de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.419>>

Uno de los objetivos del grupo de investigación Proteo, capitaneado por María Luisa Lobato desde la Universidad de Burgos, es la edición crítica completa del teatro de Agustín Moreto, con sus correspondientes estudios introductorios, notas a pie de página, *stemmata* y aparatos de variantes. Sin tener en cuenta el teatro breve, del que se encargó personalmente Lobato con anterioridad,¹ los filólogos que integran el equipo, conocidos en el gremio como *Moretianos*, han ido publicando desde 2008 veintiuna de las veinticuatro comedias que en su día se repartieron entre la *Primera parte de comedias* (Madrid, 1654) y la *Segunda parte de comedias* (Valencia, 1676). El volumen que recoge las tres restantes, y que coordina Javier Rubiera, está actualmente en prensa, y con él llega a su fin la colección de comedias de Moreto que las prensas de Reichenberger, en Kassel, tan pulcramente han sacado a la luz. No obstante, el teatro breve y las dos partes de comedias no agotan la producción del dramaturgo madrileño, de manera que la actual fase del proyecto moretiano ha implicado la creación de la «Colección Digital Proteo» en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes para dar cabida a los textos de su autoría que todavía no contaban con una edición crítica. En esta colección, dirigida asimismo por Lobato, se están publicando progresivamente, además de las restantes comedias de Moreto firmadas en solitario, aquellas que escribió en colaboración con otros dramaturgos. Desde la primera (*Caer para levantar* en 2016) a la última (*Vida y muerte de*

1. A. Moreto, *Loas, entremeses y bailes*, ed. M.L. Lobato, Reichenberger, Kassel, 2003.

san Cayetano en 2020), ya son quince las ediciones críticas digitales publicadas en abierto, sin contar las que están encargadas y en proceso de fijación textual.

El objeto de esta reseña es el volumen séptimo de comedias de Agustín Moreto, coordinado por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, y contiene tres obras de la *Segunda parte de comedias*, concretamente *El caballero* (ed. Héctor Briosó Santos, pp. 1-200), *El parecido* (ed. Luisa Rosselló Castillo, pp. 201-385) y *La fingida Arcadia* (ed. Marcella Trambaioli, pp. 387-545). Los tres trabajos incluyen prólogos que presentan estados de la cuestión y tratan aspectos como la autoría —tema especialmente complejo en *La fingida Arcadia*—, la versificación, la datación, las fuentes e influencias, las cuestiones de filiación textual y un resumen argumental. Debe destacarse la homogeneidad de los trabajos en los citados aspectos y en los criterios de modernización de grafías, puntuación y acentuación. Por ejemplo, se reducen tanto las alternancias s/ss, v/b, y/i, u/v, qu/cu, como los grupos consonánticos cultos ee, ll, ff, th, ph, ch, cc (antes de a, o, u), tt y pp. Las modernizaciones no afectan, como es habitual en las ediciones del patrimonio áureo, ni al cómputo silábico ni a las grafías que tienen relevancia fonética y morfológica.

Para la fijación de los textos, los tres editores han cotejado con esmero los distintos testimonios de cada comedia —más de nueve en todos los casos, como reflejan los *stemma* y aparatos críticos correspondientes—, han añadido notas filológicas que acompañan la lectura y ayudan a comprender los versos más oscuros y han proporcionado una bibliografía actualizada sobre las obras y temas tratados. *El caballero* y *La fingida Arcadia* tienen en común tanto la ausencia de manuscritos conservados, como la existencia de un testimonio impreso —la *editio princeps*— anterior al compendio la *Segunda parte*, del que depende. En cambio, el criterio se invierte en *El parecido*, pues se conservan varios manuscritos —uno de los cuales es el texto base para la edición— que dan una versión distinta de la contenida en la *Segunda parte*, solo dependiente de un modo parcial y lejano.

La comedia que abre el volumen es *El caballero*, versión de una obra de Lope, *El hombre de bien*, característica que ya vio Kennedy y que Briosó Santos examina en su apartado de fuentes. Además de la comedia lopesca, el editor apunta otros antecedentes como Gil Vicente, Guillén de Castro, Tirso de Molina y Mira de Amescua, y promete una futura publicación con un desarrollo más pormenorizado sobre la cuestión. El prólogo de Briosó Santos es de gran lucidez intelectual y contextualiza la obra sin olvidar ninguno de los ejes de debate del campo de estudio, sobre los

que ofrece siempre consideraciones críticas. En el ámbito de la fortuna escénica, llama la atención la diatriba que hace Mariano José de Larra a una refundición decimonónica de la pieza —quizá de Vicente de Lalama—, culpable, a su juicio, de mezclar torpemente sus propios versos con los del dramaturgo áureo, aunque «a la legua se distinguen de los de Moreto» (p. 8). Por tal atropello, amenaza al refundidor con que «la sombra irritada de Moreto le persiga doquiera». En cuanto al formato del estudio introductorio, el único inconveniente es la mezcla de guiones cortos y largos a la hora de enmarcar los incisos del discurso, de manera que, por ejemplo, una misma oración se abre con uno corto y se cierra con uno largo (p. 15).

En cuanto a la edición propiamente dicha, es extraordinaria la erudición demostrada en la anotación de los versos por su cantidad y por su calidad, pues, más allá de las remisiones al *Diccionario de Autoridades* o a Covarrubias, las interpretaciones propias fundadas en una amplia documentación de lugares paralelos aclaran el sentido de muchos pasajes. Solo se echa en falta una nota a los vv. 306-307, en que el gracioso Manzano dice «es alemán como el yelo, / natural de Calahorra» y que, a mi juicio, se debe probablemente a un cómico juego de contrastes entre el blanco y el negro, que da por supuesto que el calagurritano es moreno, ya que justo antes Manzano había jugado con la mezcla de orígenes de su amo, diciendo que es «medio tudesco, / y ahora ha venido de Angola». El gracioso Tello en la obra de Lope de Vega *Las bizarrías de Belisa* dice «Yo soy un mozo moreno, / natural de Calahorra» (vv. 860-861), por lo que probablemente estemos ante un lugar común, aunque, según acabo de comprobar, ni Enrique García Santo-Tomás ni Nathalie Peyrebonne tampoco anoten el pasaje en sus ediciones de la comedia lopesca en Cátedra (2004) y Clásicos Hispánicos (2013), respectivamente.

En cuanto al aparato de variantes, cabe señalar su exhaustividad y los comentarios críticos que en él se incluyen. Con relación a los errores que allí se registran para proponer su enmienda, el único que ofrece dudas es *lumbral*, que asegura que es errata y corrige por *umbral* (p. 185), aunque la primera voz es correcta y así la recogen tanto el *Diccionario de Autoridades* como Covarrubias. Por otra aparte, en el mismo aparato (p. 187) se explica que, a falta de un verso con rima asonante, el editor acepta la propuesta de enmienda de uno de los testimonios —el tardío de Valencia, 1786— y reproduce la lección entre corchetes. En la escena en cuestión se ofrece música a una dama y al ser preguntado el gracioso por la intención del parabién, este contesta que «por ser muy pedigüeña / se la damos por sangría / [por no

darla de cabeza]». Aunque se trate de un verso problemático, precisa de una nota al pie, ya que en el significado se esconde un probable caso de censura y la razón de su omisión, pues el gracioso estaría diciendo que el cortejo se hace de ese modo por no deslizarse hacia actos más graves, que pasarían por la pérdida de la dignidad de la dama, esto es, por deshonrarla, verdadero significado de «dar de cabeza». Por lo demás, estamos ante una edición impecable de *El caballero*, en que la pulcritud textual de Brioso Santos, sus anotaciones y discusiones críticas, no solo vienen a reparar una laguna histórica en la bibliografía moretiana, sino que brindan un placer intelectual a cualquier filólogo que se detenga en ella.

La siguiente comedia del volumen es *El parecido*, que corre a cargo de Luisa Rosselló. Es una suerte poder leerla a continuación de la anterior, pues son varios los aspectos que tienen en común, como el juego de identidades, la voluntad de verosimilitud que lleva a Moreto a citar las mismas calles e iglesias de Madrid o incluso la mención de Calahorra en boca del gracioso a propósito de otro chiste. En la comedia, ejemplarmente editada por Rosselló, sobresale el personaje del dogmático don Pedro, que percibe la realidad que los otros le hacen ver, como un Otelo jocoso. En este caso, el gracioso es el principal culpable de hacer creer a don Pedro que su amo, el fugitivo don Fernando, es el hijo a quien hace tantos años que no ve. Cuando don Lope, el verdadero vástago, aparece para complicar la trama y descubre que el impostor fue el que estuvo a punto de matarlo tiempo atrás, la obra toma tintes edípicos, pues el propio protagonista desconocía que su nueva identidad era la de aquel al que había intentado matar. Hay que admitir, por el contrario, que el desenlace es algo forzado y malbarata toda la tensión creada, ya que la convención del final feliz hace que don Pedro descubra la verdad y acepte sin más el engaño del que ha sido víctima.

En el prólogo, la editora divide los temas propios de las comedias de capa y espada de aquellos que juzga privativos de *El parecido* y que permiten «diferenciar a esta obra del resto del teatro del Siglo de Oro» (p. 209), afirmación que quizá resulte algo exagerada para el tema de la confusión de identidades, pero que funciona perfectamente en términos generales. Es remarcable el rigor que demuestra en el apartado que dedica a la datación, con las discusiones críticas puestas al día, y el rastreo de fuentes que realiza, especialmente su vínculo con *El castigo del penseque* de Tirso de Molina. Valiosos son todos los argumentos de intertextualidad que esgrime, aunque, entre ellos, el más débil consiste en señalar el paralelismo entre los graciosos tirsiano y moretiano con relación al hambre que ambos tienen y a la bús-

queda de cualquier ocasión para saciarla, rasgo arquetípico de la figura del donaire en todo el teatro áureo. Es interesante destacar que de la comedia se conservan dos versiones distintas y de extensión marcadamente desigual, de ahí que el apartado «Noticia bibliográfica y cuestiones textuales» revista una importancia capital. En él, Rosselló justifica por qué, en vez de trabajar con la versión que apareció en la primera edición de la *Segunda parte de comedias* de Moreto —y que se ha ido reeditando a lo largo de los siglos—, prefiere ir a los manuscritos que recogen una versión más desconocida, pero que, de acuerdo con los estudios de Madroñal,² incluyen un texto anterior y más próximo a la voluntad del dramaturgo.

En cuanto al texto en sí, debe aplaudirse que la editora haya escogido la versión menos conocida, desviándose así de la tradición textual de *El parecido y*, en consecuencia, optando por un mejor texto base, haya reparado un error histórico para la colección de comedias completas de Moreto. La anotación y la modernización de Rosselló es muy acertada; acaso se podría matizar el comentario que hace a los vv. 69-72, en que el gracioso Tacón dice: «Yo, en viéndome sin un sueldo, / de enamorar me retiro, / que en ayunas un suspiro / me lo tienen por regüeldo», donde claramente está aludiendo a que los suspiros de amor propios de los galanes, cuando son ejecutados por los muertos de hambre como él, siempre son tomados por eructos, lejos, por tanto, de un doble sentido con la acepción de «jactancia o vanidad» que por “regüeldo” recoge también el *Diccionario de Autoridades*. Es preciso destacar el carácter hilarante de la segunda mitad de la primera jornada, sobre todo en los diálogos de don Pedro con Tacón, cuyos chistes, no siempre fáciles de comprender, están muy bien anotados por Rosselló. Quizá en la segunda jornada se echa en falta alguna aclaración cuando don Fernando, arrepentido, quiere revelar su impostura, mientras que su criado trata de impedirselo diciendo «¿quieres arroje de moras?», interrogación por la que le advierte el riesgo de la disminución en su calidad de vida, pues en tal caso deberán cambiar el fruto de la vid por el arroje de moras, de calidad muy inferior. Por lo demás, la comedia está perfectamente editada y anotada con el máximo rigor filológico. Solo un lapsus habitual se halla en la bibliografía y es que las obras del Fénix están introducidas como si *Lope* fuera apellido y no nombre propio, aunque esto es una minucia insignificante.

2. A. Madroñal, «Diferencias en *El parecido* de Agustín Moreto», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 141-154.

Marcella Trambaioli es la responsable de editar la última de las tres comedias del volumen, *La fingida Arcadia*, reto mayúsculo fundamentalmente por los problemas de autoría. El apartado que dedica a esta discusión y que pone en juego, además de Moreto, nombres como los de Coello, Cáncer, Solís, Rojas Zorrilla o Calderón de la Barca, es de una gran exhaustividad y se nota el esfuerzo en localizar lugares paralelos y proponer nuevas vías de investigación. La filóloga italiana llega a la conclusión de que realmente se trata de una obra en colaboración —aunque se publicó por primera vez como de autoría exclusiva de Moreto— y que, con toda probabilidad, la tercera jornada fue escrita por Calderón. No obstante, advierte de las dificultades a la hora de determinar la hipotética responsabilidad de Coello y de Cáncer, pues en las herramientas digitales todavía no están volcados sus respectivos corpus dramáticos.

El argumento de la comedia es de gran interés para los amantes de la meta-teatralidad y debería ser ejemplo obligado a la hora de hablar de esa característica tan barroca del trampantojo y del juego entre la ilusión y la realidad, la locura y la cordura, junto con el Cervantes del *Quijote*, el Calderón de *La vida es sueño* y el Lope de *Lo fingido verdadero*. La edición y la anotación de esta tercera comedia es igualmente muy buena y se ve a las claras el dominio que Trambaioli tiene en el campo de la ecdótica. Tras una lectura de la obra con especial interés en la poesía cantada, considero, no obstante, que Calderón pudo tener una implicación más allá de la tercera jornada o de la posible revisión general a la que se alude en el prólogo. Por ejemplo, la cláusula «Canta y calla» (v. 52), seguida de una serie de canciones, remite al poema calderoniano del mismo título —*Psalle et sile*— en una fórmula que repitió su continuador Bances Candamo.³ Asimismo parece muy de Calderón la extensa secuencia poético-musical —ocupa trece páginas (pp. 474-487) y trescientos veintidós versos (vv. 1539-1860)— que sirve de apoteosis final para la segunda jornada, con tiradas de versos comenzados por los personajes y terminados por la Música, recurso que explotó y popularizó el autor de *La vida es sueño* y que también continuó su heredero en el cargo de dramaturgo real. Finalmente, a propósito de la canción de la tercera jornada cuyo íncipit es «Ruiseñor, que volando vas», la editora señala en nota al pie que se trata «de un cantarillo de Calderón, que se halla inser-

3. Véase G. Gilabert, «Cantar y callar: secretos sonoros en el teatro de Bances Candamo», *Memo-ria y civilización*, XIX (2016), pp. 131-145.

tado completo en la comedia *Los dos amantes del cielo*» (p. 505), pero se echa en falta más información, en primer lugar, que fue una canción privilegiada por el dramaturgo, pues vuelve a introducirla en *Fieras afemina amor*; en segundo lugar, que se ha conservado la partitura en un manuscrito (Biblioteca Nacional de España, signatura MC/3881/9) con toda la música y una letra que presenta variantes de interés y, finalmente, que su autor es realmente Juan del Vado de acuerdo con el manuscrito poético-musical. De manera que —caso raro en el teatro del Siglo de Oro—, el curioso lector y el director que quisiera poner en escena *La fingida Arcadia* podría saber la sonoridad específica de la escena y sin necesidad de acudir a la Biblioteca Nacional, pues existen grabaciones contemporáneas, como la de Estrella Estévez y Manuel Vilas (*El manuscrito Contarini de tonos humanos*, Geaster, 2008).

Las decisiones adoptadas por Trambaioli para añadir o enmendar el texto base son acertadas y el aparato de variantes demuestra su gran labor para presentar el texto con la pulcritud del resultado final. De entre los 2680 versos, solo hay dos que permiten discusión. Por una parte, el verso corrupto «¿Qué he de oír, si sorda a voces llega» (v. 1866) que, aunque juzgado hipométrico por la silva de pareados en que se inserta, tiene sentido en su contradicción, pues la dama está sorda a las voces que le llegan de esta vida —«¿Qué he de oír si sorda a voces llega / aquesta vida poca?»—, igual que ocurría con el verso anterior a propósito de la vista —«¿Qué he de ver, si estoy ciega?»—. No obstante, la editora modifica el verso a través de Hartzzenbusch con el fin de que encaje con la métrica, aunque para ello deba sacrificar el sentido del original al suprimir las *voces* y mezclar el campo semántico del oído con el de la vista, que pertenecía al verso anterior: «¿Qué he de oír, si sorda a todo a verse llega». Por otra parte, ante la omisión de una acotación en todos los testimonios la editora añade entre corchetes la cláusula «*Vasen*» (p. 501), cuando hubiera sido preferible el archirrepetido «*Vanse*».

En los últimos versos de la comedia, con el concierto de las bodas, y tras la intervención de galanes y damas, el gracioso Cascabel también pide galardón —«¿Nosotros en qué quedamos, / hermosa Julia?»— y ella contesta: «En tabletas». Aquí la editora anota la acepción que de “tabletas” trae el *Diccionario de Autoridades* y que alude a la duda sobre el logro de algo; sin embargo, creo que es más precisa la acepción de “tablas”, que hoy sigue utilizándose en todo tipo de juegos cuando nadie gana, pero que en la época estaba asociada al juego de damas —«en el juego de damas, es un estado dél, en que ninguno de los dos que juegan pueden

ganarle ni perderle»— y no hay mayor juego de damas que los enlaces matrimoniales que dicta la convención para el cierre de las comedias. Por dilogía, también podría aludir a que se quedan en las otras “tablas”, es decir en el «tablado donde salen a representar los comediantes». De todos modos, el pasaje y la nota que dispone la editora son más que suficientes para la comprensión de la secuencia.

En otro orden de cosas y probablemente por un error de maquetación, en algunas ocasiones las notas a pie de página no remiten a versos de la hoja que el lector tiene ante los ojos. Así, la nota al v. 1165 está realmente bajo el v. 1065 y hay que ir cuatro páginas más adelante para encontrar el verso comentado. Este mismo embrollo se produce con las notas a los vv. 1103-1104, 1107 y 1119 y también en el aparato de variantes (pp. 538-539).

Por último, cabe resaltar la dificultad de editar un texto como *La fingida Arcadia* y no solo por sus catorce testimonios y sus fragmentos estragados, sino también por sus constantes apartes, diálogos breves, comentarios metaliterarios, versos partidos y canciones intercaladas. La comedia, que podríamos etiquetar como de gran virtuosismo poético y dramático, es de tal complejidad y presenta tales problemas ecdóticos, que no debemos sino aplaudir la titánica labor de Trambaioli. La investigadora italiana ya había trabajado con anterioridad esta comedia con estudios de referencia en el campo, pero hasta ahora quedaba pendiente la realización de una edición crítica y actualizada del texto, con un lúcido estudio introductorio y una anotación que clarificase los múltiples lugares oscuros de una de las comedias con mayor carga de metateatralidad de la historia del teatro del Siglo de Oro.

En suma, la filología y los curiosos lectores en general debemos celebrar el aporte fundamental para la recuperación del patrimonio teatral áureo que realizan los tres investigadores con la edición y anotación de las piezas reseñadas. Efectivamente, ahora por fin podemos leer *El caballero*, *El parecido* y *La fingida Arcadia* en textos fiables y limpios; en pocos meses podremos hacerlo con las comedias completas del dramaturgo publicadas en sus *Partes* de comedias; y, si los *Moretianos* y su directora siguen gozando del ímpetu que los caracteriza, poco después será una realidad en la «Colección Digital Proteo» la edición crítica del resto de piezas dramáticas que escribió en solitario o de consuno con otros poetas de su tiempo.