

RESEÑA

Agustín Moreto, *Comedias de Agustín Moreto. Tercera parte de comedias, volumen IX*, dir. M. L. Lobato, coord. G. Gilabert, eds. M. Martínez Gutiérrez y Z. Vila Carneiro, Reichenberger, Kassel, 2023, 404 pp. ISBN: 9783967280548.

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.570>>

Han pasado tres lustros desde que el equipo de moretianos,¹ afincado en el Grupo Proteo que dirige María Luisa Lobato, dio comienzo a su proyecto de edición del teatro completo de Agustín Moreto tras la publicación, en 2008, del primer volumen de sus piezas. En su declaración de intenciones, el equipo manifestaba la voluntad de rescatar el repertorio todavía desconocido de Moreto, ofreciendo al lector unas ediciones críticas solventes al calor de la editorial Reichenberger. Esta intención programática se aproxima a su conclusión, al menos en lo que a las *Partes* de Moreto se refiere. Contrariamente a la *Primera* y a la *Segunda parte* —para cada una de las cuales han salido cuatro volúmenes, con una distribución de tres en tres de las doce comedias que componen habitualmente una parte—, la *Tercera*, publicada en 2023 bajo la coordinación de Gaston Gilabert, se constituye como un volumen único, el noveno, con tan solo dos comedias: *Los siete durmientes*, al cuidado de Míriam Martínez Gutiérrez, y *La Virgen de la Aurora*, editada por Zaida Vila Carneiro. Motiva esta disparidad numérica el hecho de ser estas las dos únicas obras que proceden de la pluma moretiana. Queda abierto, en cambio, el campo de estudio en torno a la paternidad de las otras diez piezas: en efecto, si para algunas sí se ha podido establecer de forma inequívoca (considérense, por ejemplo, *La traición vendada* atribuida a Lope de Vega, *El secreto entre dos amigos* a Mira de Amescua, *Las travesuras del Cid* a Cáncer), hay al menos cinco (*La confusión de un jardín*, *El*

1. Las actividades del grupo pueden consultarse en <<http://www.moretianos.com/index.php>>.

Cristo de los Milagros, *El esclavo de su hijo*, *La fortuna merecida*) cuya adscripción queda pendiente todavía.

Todo esto viene remarcando la peculiaridad de la *Tercera parte*, publicada póstuma en 1681 (tal como la *Segunda*, aparecida cinco años antes y que también comprende textos espurios), pues muestra cómo las atribuciones fraudulentas, comprensiblemente, podían incrementarse una vez fallecido el dramaturgo. Y eso que, a lo largo de su vida, no pocos autores expresaron su contrariedad ante esta praxis editorial, y el mismísimo Fénix dejó constancia de ello en fechas tempranas. Lo cual, llegando a nuestros días, complica la tarea filológica, exigiéndole al editor echar cuentas con los inconvenientes propios de la adscripción autoral.

La sección de preliminares, a cargo de la directora María Luisa Lobato, sondea en profundidad la transmisión impresa de la *Tercera parte de comedias de Agustín Moreto*, promovida por intereses económicos, posiblemente, por el impresor madrileño Antonio de Zafra. De su proyecto editorial, finalmente, derivó un volumen de comedias en el que, por lo que hoy sabemos, menos de 1/4 de las piezas le pertenecen a Moreto. Señala Lobato que Zafra pudo rescatar los textos de algunos volúmenes de la colección *Comedias nuevas escogidas*: más en concreto, de la *Parte XIX* (1663) para *Los siete durmientes*, y de la *Parte XXXIV* (1670) para *La Virgen de la Aurora*. Es ahí donde estas dos obras, que se remontan a una fase temprana de la producción de Moreto, vieron la luz en letras de molde por primera vez.

Reparando por un momento en las *Escogidas*, es incontrovertible la trascendencia de esta colección —no escudriñada de forma sistemática todavía— tanto en relación con la bibliografía material y textual como con la historia del libro y la sociología de la literatura. Siguiendo la estela de otra serie de colectáneas —la de *Diferentes autores*—, las *Escogidas* participaron activamente de la difusión y la circulación del repertorio áureo dentro y fuera de España. Añádase su relevancia con miras a la reconstrucción textual; en efecto, para ambas ediciones de la *Tercera parte*, según apuntaremos más adelante al tratar sobre la reconstrucción textual, el testimonio seleccionado como texto base procede de esa colección, y no sencillamente por su antigüedad, ya que, como es bien sabido, en ocasiones *recentiores non sunt deteriores*.

Otro apartado de los preliminares de Lobato está dedicado a desentrañar la recepción de la *Tercera parte* a lo largo del siglo XVIII. En su momento, Moll se interesó por las tres versiones facticias de esta parte, que empezaron a circular merced

al éxito editorial cosechado por las colectáneas.² Lobato, a su vez, examina con pericia las tres ediciones falsificadas dieciochescas y llega a ratificar su relación con *Jardín ameno*, la colección de veintiocho volúmenes de piezas áureas aparecidas con falsa fecha de 1704, confirmando el vínculo entre los talleres de Juan García Infanzón y Gabriel de León; una colaboración editorial que, posteriormente, fue continuada por sus respectivos herederos.

Por lo que se refiere a la edición crítica de *Los siete durmientes*, como de costumbre, precede al texto el prólogo, en el que Míriam Martínez Gutiérrez va desgarrando con cuidado diversos aspectos que atañen a esta comedia hagiográfica (composición y representación, transmisión impresa, fuentes y argumento, atribución y reconstrucción textual), y entabla un diálogo provechoso con la crítica anterior. Por su rica aportación, destacamos en particular las secciones dedicadas a la fuente y la atribución. En cuanto a la primera, se ofrece un panorama muy completo de las distintas versiones (documentales y folklóricas) que pudieron llevar a la elaboración de la historia de los siete durmientes de Éfeso, martirizados, según la leyenda, en el siglo III por el emperador Decio.

Resulta sorprendente la recepción entusiasta de que gozaron *Los siete durmientes*, y no solamente en el siglo XVII, como demuestra la profusión de reediciones y manuscritos copia dieciochescos bien documentados. Y eso que, con miras al ámbito performativo, los avatares de estos santos podrían resultar francamente estáticos, en vista de que el milagro de los siete consiste en haber sobrevivido, durmiendo doscientos años, a pesar de haber sido encerrados vivos en una cueva. Todo esto conlleva la necesidad para Moreto de acoplar a la leyenda otra trama inédita, que, como ya había recordado Borrego Gutiérrez,³ funde lo hagiográfico con otros resortes típicos de las comedias de enredo, especialmente en los dos primeros actos, hibridando la pieza. Es destacable, a este propósito, la caracterización de la figura de Penélope, ajena al suceso de los siete mártires, y en quien la editora observa un camino de santidad próximo al que se capta en las piezas hagiográficas. Estos elementos manifiestan, en efecto, cierta habilidad en la manipulación de la

2. J. Moll, «Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de la revista *Segismundo*, 6), Madrid, 1983, vol. 1, pp. 221-234.

3. E. Borrego Gutiérrez, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23 (2013), pp. 61-98.

fuente religiosa de cara al proyecto de composición temático-narrativa, aunque, por otra parte, no nos parece peculiar que, antes que un santo, aparezca en la comedia un grupo de santos, «temporalmente [...] alejados de ese siglo XVII» (p. 56). El repertorio áureo comprende otras historias de figuras canonizadas y cuyos avatares distan cronológicamente del público, remontándose en ocasiones a una época anterior a la Edad Media. Considérense, por ejemplo, las comedias *Barlaán y Josafat*, de Lope de Vega, o también *La adúltera penitente*, escrita por Moreto en colaboración con otros ingenios.

En la sección prologal relativa a la atribución, la editora observa que «no siempre ha estado exenta de polémica» (p. 66). Contrariamente a la postura de Kennedy,⁴ quien había tachado de apócrifo el texto tan solo por aparecer en las *Escogidas*, la línea crítica de Martínez Gutiérrez es metodológicamente más rigurosa y eficaz, ya que descansa en una serie de informaciones acerca de la composición, la representación y la publicación. Estos datos la llevan en dirección de una adscripción casi segura a Moreto, respaldada por el análisis estilométrico llevado a cabo por Ulla Lorenzo, Martínez Carro y Calvo Tello.⁵ Con todo, como reconoce la misma editora (p. 72), es posible que el asunto no pueda darse por zanjado. Quisiéramos mencionar, al respecto, que el examen estilométrico de Vega García-Luengos y Cuéllar,⁶ subido en ETSO desde el 8 de octubre de 2022, no va en dirección de una atribución unívoca, evidenciando la posibilidad de que la pieza sea colaborada. Desde luego, el de las atribuciones, como ya señalamos, es a veces un mar proceloso, especialmente con autores como Moreto que practicaron asiduamente la escritura de consuno, aunque, quizás, este nuevo dato estilométrico se pueda sopesar a la luz de que la otra comedia segura de esta *Tercera parte*, también religiosa, y cuya composición es contemporánea a *Los siete durmientes*, parece ser asimismo una colaborada.

En el apartado dedicado a las cuestiones textuales se examinan en detalle las cinco ediciones que transmiten el texto: dos del siglo XVII y tres sueltas del XVIII. En cuanto a la filiación entre *Z* y *E*, que corresponden respectivamente a la *Parte XIX* de las *Escogidas* y a la *Tercera parte*, la editora observa la dificultad a la hora de

4. R. Lee Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1932.

5. A. Ulla Lorenzo, E. Martínez Carro y J. Calvo Tello, «Las comedias de dudosa atribución de Agustín Moreto: nuevas perspectivas estilométricas», *Neophilologus*, 105 (2021), pp. 57-73.

6. Á. Cuéllar y G. Vega García-Luengos, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2023, en línea, <<http://etso.es/>>.

establecer una relación clara entre los dos testimonios, si bien finalmente, según da cuenta el *stemma*, se decanta por una posible ramificación de *E* y *Z*, que leerían de un antógrafo hoy perdido. La lista de variantes en la que se apoya para avalar esta hipótesis de reconstrucción textual (p. 84), sin embargo, no nos parece beneficiosa para dicho propósito. Según el método neolachmanniano, para que haya dos ramas distintas es necesario detectar al menos un error conjuntivo (y sí lo hay) y uno separativo (que falta) significativos: los vv. 145 y 164 remiten a dos lecciones de *Z* que enmiendan errores de *E*; en el v. 146 se detecta un error individual de *Z*; en el v. 431 no estamos en presencia de un error, sino solamente de una variante lingüística; y, finalmente, la lección del v. 1500 tampoco puede considerarse como un error separativo, pues *Z* introduce otro error en el intento de enmendar una errata de *E*. Por estas razones, nos decantaríamos por la primera de las dos hipótesis que la editora había formulado, es decir, que *Z* lee de *E*.

En cuanto a la transmisión de la pieza entrado el siglo XVIII, se aprecia una cantidad nada desdeñable de textos bien documentados (tres impresos sueltos, algunos manuscritos copia y licencias de representación) y que dan fe del extraordinario éxito escénico de la pieza por ese entonces. Con miras a la reconstrucción de la transmisión textual, correctamente la editora considera tan solo las tres sueltas ($N_1N_2N_3$) y descarta los manuscritos copia, que, como meros *descripti*, no poseen valor textual. Que las sueltas dieciochescas de alguna forma estén vinculadas con la vida performativa de esta comedia se intuye por la abundancia de acotaciones que registra la editora, así como, según creemos, por los pasajes refundidos —como en los vv. 872-911, y en el epílogo, donde se agregan diecisiete versos finales frente a los impresos del XVII—, proporcionados en el apéndice final para su consulta.

Nos parece bien editada y puntuada la transcripción de la pieza, con una anotación eficaz para la resolución de algunos escollos lingüísticos, retóricos y culturales. En cuanto a los problemas de carácter ecdótico, hay casos en los que, muy oportunamente, la editora interviene por conjetura sanando errores que transmiten los testimonios: algunos resultan menos problemáticos, como en el caso del v. 883, donde, probablemente, se da un error por atracción en *E* y *Z*; pero hay otros lugares más enrevesados, como en los vv. 114 y 2257, y en los cuales las intervenciones son pertinentes y razonadas. Como es habitual, las *emendationes ope ingenii* se restituyen en su totalidad en el aparato final junto con las demás variantes, aunque, quizás, resultaría de mayor comodidad para el lector poder detectar más clara y rápida-

mente en el texto las enmiendas conjeturales. Se nota, de hecho, cierta heterogeneidad entre las lecciones por conjetura señaladas entre corchetes y las que no lo están (como en los vv. 881 y 2152). También podría ser útil que las enmiendas se acompañaran de un comentario a pie de página para justificarlas siquiera brevemente.

En el v. 507 la editora transcribe «Señor, dicen malas luengas», manteniendo la variante de *EZ* («luengas»), frente a la lección de las sueltas, que leen «lenguas», por considerarlo un solecismo del gracioso que, acto seguido, entabla un juego de palabras con su nombre, Sarampión. Es más probable, en cambio, que estemos en presencia de una errata, ocasionada por la inversión de los tipos; sea como fuere, creemos que hubiera sido mejor adoptar en este caso la lección de las sueltas, que restaura la consonancia de esa redondilla, pues rima con «menguas» del v. 506.

Al contrario, en el v. 888, se propone, leyendo de las sueltas, «Creyendo que efectos fueran», frente a *EZ* («Creyendo que afectos fueron»). Esta última lección, a nuestro parecer, hubiera podido mantenerse, puesto que la palabra *afecto* indica la «pasión del alma, en fuerza de la cual se excita un interior movimiento con que nos inclinamos a amar o aborrecer» (*Autoridades*). Por lo tanto, en este pasaje de la glosa (vv. 888-889) Dionisio, creyendo que ese movimiento interior de su alma le daba señales de que la amada le miraba desdeñosa, en un primer momento se resistió al sentimiento amoroso que sintió viéndola por primera vez.

También en la breve sección en prosa en la p. 209 se propone la lectura de las sueltas dieciochescas, «huyendo de la persecución», frente a la lectura de *EZ*, «huyendo la persecución», que sí podía mantenerse sin recurrir a los testimonios posteriores, ya que en el XVII el verbo *huir* también admite construcciones transitivas con el sentido de ‘esquivar, rehuir’.⁷

En el aparato crítico, finalmente, amén de un pequeño desliz en la progresión numérica de las variantes entre los vv. 883 y 888, hemos detectado algunos casos de palabras aglutinadas con *de* + demostrativo o pronombre (por ejemplo, sin ánimo de exhaustividad, en los vv. v. 949, 970, 1153, 1216, 1248, 1779): entendiendo que las normas editoriales de la colección prevén que el editor mantenga la contracción en palabras como *deste*, *dello*, nos parece superflua la presencia en el aparato crítico de las formas contractas y las que las desarrollan (entre otros, v. 949 *destas*] de estas

7. Véase J. Rufino Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Herder, Barcelona, 1998, vol. V, pp. 269-271.

$N_1N_2N_3$), puesto que estas lecturas no tienen valor fónico y, por tanto, no pueden considerarse como variantes lingüísticas.

La Virgen de la Aurora, a cargo de Zaida Vila Carneiro, consta de un prólogo dedicado respectivamente a: «Testimonios, título y autoría» (pp. 247-248), «Argumento y base histórica de la comedia» (pp. 248-252), «*La Virgen de la Aurora* y su componente metateatral» (pp. 252-255), «Noticia bibliográfica y transmisión textual» (pp. 255-257). Desde luego, el tamaño de un estudio no puede ser, en términos absolutos, un criterio para valorar su calidad, pero salta a la vista cierta disonancia en la longitud entre los prólogos de las dos comedias editadas en esta *Parte*. Sin duda, esta parquedad podría razonablemente justificarse por el limitado interés crítico que la pieza ha cosechado hasta ahora; añádase que el panorama textual no plantea grandes escollos ecdóticos. Así y todo, no habría estado mal que el discurso crítico se explayara un poco más allá, a la vista de algunos aspectos que nos parecen interesantes.

En particular, la reflexión sobre la atribución a Moreto y a Cáncer descansa en dos razones, ambas perfectamente plausibles para sostener la doble autoría, pese a que, a partir de la *Tercera parte*, todos los testimonios antiguos la transmiten tan solo a nombre de Moreto. Estas motivaciones se refieren a la indicación en la edición príncipe —la *Parte XXXIV* de las *Escogidas*— de los dos dramaturgos como autores, así como a los poemas laudatorios que Cáncer compuso con motivo de la traslación del retrato milagroso de la Virgen a Madrid en 1648. Es posible que el examen estilométrico de la pieza pueda arrojar algo más de luz o, cuando menos, sus resultados podrían contrastarse con los datos documentales y textuales a disposición. En este sentido, la decisión de apuntar exclusivamente al «habla rústica estereotipada que maneja el personaje llamado Pablo solo en una parte de la comedia» (p. 248) a fin de determinar un posible reparto del trabajo entre los dos ingenios, quizás, pueda acompañarse en un futuro de un examen pormenorizado del *usus scribendi* de Moreto y Cáncer (ortología, estructuras estilísticas, ecos temáticos y/o textuales, usos métricos, etc.).

Asimismo, hubiera podido profundizarse más en el género en el que se adscribe la pieza, basada en un hecho histórico contemporáneo a su composición: la traslación del retrato de la Virgen de la Aurora a la villa de Madrid en 1648; un acontecimiento que, con mucha probabilidad determina el encargo con motivo de dichos festejos. Considerando que no abundan las comedias religiosas en el repertorio moretiano,

hubiera sido interesante ahondar más en la relación de esta comedia con *Nuestra Señora del Pilar*, la otra comedia mariana que Moreto escribe en colaboración.

Una sección más extensa del prólogo está dedicada a un elemento sin duda llamativo: la presencia de unos actores que ensayan la comedia *El robo de Helena*. El examen de dicho fragmento, contrastado con los datos que proporciona CAT-COM, no permite saber si esta referencia remite a una obra realmente representada. Amén de ese pasaje, como reconoce Vila Carneiro (pp. 252-253), la pieza sobrepasa los límites de la metateatralidad ficcional (una obra dentro de otra obra), diluyéndose en otras formas (temática y discursiva), examinadas con puntualidad en este apartado. Huelga recordar, por otra parte, que *La Virgen de la Aurora* no es un *unicum* en el panorama dramático de la época, y, quizás, hubiera podido explorarse su vínculo temático con comedias, como *Lo fingido verdadero* o *La Baltasara*, donde también el componente religioso (hagiográfico, en estos dos casos) se funde con el teatro en el teatro.

En cuanto a los problemas textuales, según adelantamos, la pieza no plantea muchas dificultades desde el punto de vista ecdótico. Tomando en cuenta el *stemma* que se ofrece al final de la sección, hay cuatro testimonios antiguos que la transmiten: la *Parte XXXIV* de las *Escogidas* y la *Tercera parte* —ambas del siglo XVII—, la *Verdadera tercera parte*, de 1703, y una suelta del XVIII. Según la reconstrucción de la filiación textual que se ofrece, *T* (*Tercera parte*) lee de la *princeps P* (*Parte XXXIV*); a su vez, el testimonio *S* (*Verdadera tercera parte*) lee de *T* y, finalmente, la suelta *L* lee de *S*. Siendo así, no queda del todo clara la alusión a «numerosos [...] errores separativos que introduce *S* respecto a sus predecesores y que *L* reproduce» (p. 257), ya que la presencia de errores separativos implicaría la existencia de otra rama textual para *S* y *L* frente a *P* y *T*. Es posible que se haya dado una confusión entre errores separativos y errores individuales, pues las lecciones ofrecidas para ejemplificar y sostener dicho argumento resultan en el aparato como errores exclusivos de *S* y *L*. A propósito del aparato final, y con miras a una eventual reedición del volumen, señalamos la errata tipográfica en el titulillo superior en las pp. 388-394, donde se da la indicación *El licenciado Vidriera* en lugar de *La Virgen de la Aurora*.

En cuanto a la edición, el texto en general nos parece editado con coherencia y atención, y se acompaña de un aparato de notas explicativas que, en su mayoría, aclaran vocablos y desglosan algunos pasajes textuales. Entre otras, se aprecia en los vv. 925 y 941 la voluntad de esclarecer las dilogías del gracioso Pablo. Menos

conveniente, quizás, la anotación sobre el *perro del toro*, correspondiente a los vv. 602-604 («[...] que el perro / del toro me echó tan alto / que dio conmigo en el suelo»), donde, a nuestro juicio, el gracioso no remite a una «raza de perro muy similar al alano cuya presencia era habitual en los festejos taurinos» (p. 286), sino a una imprecación al novillo que, poco antes, había embestido contra él, rompiéndole los gregüescos (v. 542).

Como para la comedia anterior, sería oportuno uniformar las intervenciones *ope ingenii*, algunas introducidas entre corchetes y otras no. Asimismo, las enmiendas —al menos las más complicadas— podrían comentarse en una nota a pie de página. En el aparato, por ejemplo, hay casos de rima defectuosa señalados por la editora; distinto, en cambio, es el caso del v. 8, donde interviene restaurando la rima *ope ingenii* («Este hidalgo, que [al lugar]»). Lugares problemáticos como este se merecerían, según creemos, un breve comentario que apoyara y aclarara la *emendatio*.

Siguiendo con las enmiendas —*ope codicum* y *ope ingenii*—, en el aparato se detectan algunas que, a nuestro juicio, tendrían que revisarse. En correspondencia del v. 2300 (trajo] trujo P] traxo TSL) se ha introducido, evidentemente, una *emendatio ope ingenii* para sanar una lección que no es un error en la príncipe, sino tan solo una variante lingüística del indefinido de *traer*, mientras que los demás testimonios antiguos adoptan la otra variante, aunque con grafía antigua para el fonema /j/, que podría modernizarse en el aparato, puesto que no da lugar a una variación fonética. Otro caso similar se da en el v. 1445, donde se enmienda *ope codicum* (trajo) frente a la variante *trujo* de la príncipe P; asimismo, en el v. 1665, el texto lee de la suelta *L satisfacciones*, frente a la variante lingüística de *PTS satisfacciones*, con el grupo consonántico culto simplificado.

Desde el punto de vista ortológico, sería conveniente uniformar el uso de la diéresis para resolver las hipometrías, porque hay casos donde se pone la crema y otras en las que no (como en el v. 750). También hubieran sido oportunas algunas notas de ortología, al menos para casos particulares, como el del v. 409, donde se da una dialefa en el grupo «que hombre», mientras que —o así nos parece— en el resto de la pieza, la palabra *hombre* siempre ocasiona una sinalefa cuando la adelanta otra que termina por vocal.

Finalmente, en correspondencia de los vv. 2066-2067 del aparato, la editora indica correctamente la necesidad de segmentar esos versos de forma distinta con respecto a la lectura de los testimonios por razones de cómputo silábico. La enmien-

da es sin duda oportuna, pero en la transcripción se mantiene la división tal como en los testimonios antiguos, ocasionando dos errores métricos.

En definitiva, este último volumen de las *Partes* de Moreto completa el panorama en torno a su transmisión póstuma con dos piezas que vienen a enriquecer el repertorio dramático moretiano, rescatado con gran esfuerzo y rigor por parte del grupo PROTEO a lo largo de estas décadas. Estas dos ediciones tampoco desmienten los estándares de calidad filológica del equipo que, tras la *Tercera parte*, sigue viento en popa con su proyecto de edición de las piezas colaboradas. Y nosotros no podemos sino celebrar este compromiso y seguir esperando sus próximos logros.