

Careful editing of Golden-Age texts, whether from manuscript or in printed versions, demands the employment of many different skills. Perhaps the most humble of all, the clear marking of a text's grammatical structure, proves to be essential for the reader's unimpeded understanding of an author's meaning.

THOMAS AUSTIN O'CONNOR

*Binghamton University.*

**'De Moretiana Fortuna': estudios sobre el teatro de Agustín Moreto.** Edición de María Luisa Lobato y Ann L. Mackenzie. *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV:7-8 (2008). 278 pp.

Dedicado a la memoria de James A. Castañeda, quien, como bien dicen las coordinadoras del volumen es 'punto de partida indispensable para los Moretianos', este número monográfico del *BSS* recoge diez artículos sobre el teatro del dramaturgo madrileño. Moreto es conocido principalmente por dos comedias, obras maestras en sus respectivos géneros—*El lindo don Diego* y *El desdén con el desdén*—, y también como refundidor de obras ajenas (mejor dicho, perfeccionador, pues eso era también en numerosas ocasiones su contemporáneo, Calderón), pero este volumen pretende rescatar del olvido otras comedias potencialmente de gran interés tanto para el estudioso como para el director teatral.

Ann Mackenzie realiza un estudio exhaustivo de una de ellas: *El hijo obediente*. La profesora Mackenzie demuestra que la deuda que esta comedia debe al *El piadoso aragonés*, de Lope, es bastante menor de lo que suponía Ruth Lee Kennedy. Se trata de una auténtica refundición (con todo lo que este término implica) y no de una simple adaptación. Convince la nueva fecha de composición que propone Mackenzie, aun cuando la evidencia sea circunstancial. La obra trata de la rebelión de los catalanes contra Juan II de Aragón, y no es probable que Moreto escribiera una comedia que dramatiza el triunfo de los catalanes en el asalto a Lleida poco después de que Felipe IV, tras la caída de Olivares, lograra concluir su propia guerra catalana en 1652. Una docena de años después, que es la fecha propuesta por Mackenzie, las antiguas heridas se habrían cicatrizado y se podría representar en los corrales una comedia que concluye con el triunfo de las armas catalanas ... en un pasado remoto, claro. Quizás lo más interesante (e importante) de este rico artículo sea el análisis de la caracterización de los personajes, algo que desgraciadamente apenas hallamos en la crítica moderna de la comedia. Mackenzie encuentra en el *El hijo obediente* personajes convincentes (es decir, se trata de un texto teatral que permite a un actor moderno construir un personaje complejo de manera convincente), especialmente el de Carlos, 'a flawed, vulnerable, deeply troubled and wholly believable human being' (46).

En 'Notas críticas a la comedia *El caballero*', Héctor Brioso analiza, entre otras cosas, argumento, temas, personajes, comicidad y estructura; y menciona las dificultades que halla el editor que se embarca en una edición crítica de una comedia moretiana. En su caso, confiesa que no ha logrado todavía 'establecer un stemma convincente para esta pieza' (58). Por muy compleja que sea la transmisión textual de una comedia (y algunas lo son, por los muchos testimonios que han sobrevivido), la dificultad en establecer un stemma convincente se debe, por lo general, a dos factores: 1) errores cometidos en el cotejo de las variantes, de los que el editor no es consciente, y que se remedian volviendo a comprobar lecturas contradictorias en cada testimonio; y 2) inclusión en el cálculo de variantes de lecturas y agrupaciones de escaso o ningún valor textual. Este segundo factor ha sido, en mi experiencia, el responsable de muchos absurdos e innecesariamente complejos stemmas, mediante los cuales el editor nos quiere hacer creer que el impresor de una humilde suelta del siglo XVII o del XVIII se ha tomado la molestia de recoger y cotejar hasta tres y aun cuatro testimonios. Aunque siempre es posible

que esto sucediera (Vera Tassis menciona que cotejó el texto impreso de algunas comedias de Calderón con otra versión manuscrita), es difícil aceptar que fuera práctica tan común entre los editores de sueltas como suponen algunos editores modernos.

Frank P. Casa analiza con su acostumbrada finura el personaje autoritario (o *blocking character*, como lo llama Northrup Frye) en *Primero es la honra*. Como en muchas otras comedias, este personaje, cuya pasión obstaculiza el amor de los protagonistas, es un rey. En este caso, el personaje del Rey puede construirse como un hombre conflictivo, cuya lucha interna enfrenta su pasión sincera por Poncia con su sentido del deber y responsabilidad hacia sus vasallos. Es una muestra más de cómo un crítico sagaz puede ofrecer al actor o al lector posibilidades de caracterizar de manera compleja un determinado personaje de Moreto.

La misma comedia palatina, *Primero es la honra*, es el objeto de estudio de Catalina Buezo. Tras explicar el concepto de *decorum* y diferenciar entre decoro dramático y decoro moral, la investigadora llega a la interesante conclusión de que ‘curiosamente cuando el vocablo “decoro” no se emplea de forma explícita se producen los mayores atentados contra el decoro moral y el decoro dramático, de manera que se juega a lo largo de la pieza con las tres acepciones del término’ (102).

Pedro Luis Críez Garcés ofrece sendas ‘Visiones del honor en dos dramas de Moreto: *La fuerza de la ley* y *Antíoco y Seleuco*’. Según Críez Garcés el desinterés de Moreto por este tan trillado tema revela curiosamente una actitud inconformista. Moreto permite a los espectadores distanciarse del deshonor a través del humor, cosa que ya hacía Calderón y también, según arguyó persuasivamente Melveena McKendrick, el mismo Lope en, por ejemplo, *Los comedadores de Córdoba*, comedia que permite una lectura en clave de humor negro. En lo que respecta a Moreto, se trata, claro, de una lectura personal de Críez Garcés, quien no se pregunta en ningún momento cómo recibiría el público del siglo XVII o el contemporáneo un montaje de esta pieza. ¿Optarían los actores por hacer hincapié en el humor con el fin de que el público adoptara una actitud crítica hacia el honor? Según Críez Garcés, ‘no dejarle actuar [al honor] en la comedia es una forma de proponer que deje de actuar en la sociedad’ (122).

También le interesa a María Teresa Julio el tema del honor en *La fuerza de la ley*, y su lectura personal no difiere sustancialmente de la de Críez Garcés. Para Julio, Moreto sigue las pautas de un drama de honor conyugal ortodoxo: ‘unos personajes nobles, unos protagonistas casados (y malmaridados), un amante insatisfecho, un desenlace restaurador, una recompensa para el vengador, continuos *quid pro quo*, sospechas que acaban o no confirmándose . . . , y la variante más evidente: la de la culpabilidad manifiesta de la esposa’ (129). Sin embargo, el hecho de que la criada, Irene, ponga en tela de juicio la importancia del honor, hace concluir a Julio que Moreto utiliza el paradigma de una obra ortodoxa para subvertirlo y proponer una visión heterodoxa del tema del honor.

Con su usual pericia, Enrique Rull busca huellas de Moreto y de Calderón en *La fingida Arcadia*, obra a la que, según Vera Tassis, don Pedro contribuyó la tercera jornada. Pese a lo difícil que es establecer cuestiones de autoría basándose en elementos como paralelismos, simetría, versificación, etc., Rull concluye que ‘la extraordinaria coherencia dramática de la comedia nos habla de una obra en la que nada ha quedado al azar, sino que todo ha sido proyectado según un plan perfecto, pues pocas comedias escritas en colaboración resultan tan interesantes, frescas, e intensas como ésta’ (152). Así pues, aunque no sepamos exactamente quién escribió qué, al final . . . nos queda la comedia.

Lola Josa y Mariano Lambea estudian ‘intertextualidades poético-musicales’ en algunas de las obras de Moreto. En general, encuentran que la música teatral pertenece a una de estas tres categorías: 1) música tradicional de transmisión oral, en algunos casos muy antigua, que sirve como referente común; 2) melodías originales de creación propia y muy conocidas con giros tradicionales; y 3) música de creación exclusiva y original. Los autores son conscientes de

los problemas que surgen cuando se trata de determinar si las piezas musicales de que se tiene noticia fueron escritas expresamente para el teatro. No podemos estar tampoco seguros de cómo fueron interpretadas, ya que esto dependía en gran medida del lugar y del público. Más interesante todavía para los estudiosos de la práctica teatral es su conclusión de que los arreglos y la interpretación eran un trabajo colectivo, tal como debía de serlo el texto de la representación teatral. El poeta, como el compositor, era el elemento más importante de esta colaboración, pero no el único. Al final los autores de este interesante artículo incluyen la partitura de 'Olas sean de zafir', transcrita del manuscrito de *Libro de Tonos Humanos* en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Antonio Serrano, alma y *primum mobile* del Festival de Teatro Clásico de Almería, utiliza sus amplios conocimientos y su vasta experiencia como espectador privilegiado para trazar una breve historia de las vicisitudes teatrales de *El lindo don Diego*. Señala Serrano con razón que, hasta el magistral montaje de Francisco Portes en 1990, con su cuidada, cómica e inteligente construcción del personaje epónimo, no había podido el público español apreciar la sutileza, complejidad y profundidad psicológica de la comedia de Moreto. Montajes posteriores, como el de Denis Rafter, han contribuido a que, según Serrano, tanto la comedia como su autor sean considerados ahora parte del canon dramático español.

Finalmente, Dalia Hernández Reyes encuentra que Moreto fue uno de los dramaturgos que disfrutó de mayor éxito en la Nueva España en el periodo 1760–1830. El interés de los ilustrados en la función social y moral del teatro explica hasta cierto punto cómo 'las mismas autoridades promovían a estos dramaturgos barrocos como los *modelos* del teatro, pero dándoles el sesgo hacia la instrucción cívica (mejoramiento de las costumbres públicas) y moral (repudio del vicio y amor por la virtud)' (210).

El volumen es completado por una 'Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto', elaborada con admirable precisión por María Luisa Lobato y Ceri Byrne. Contiene unas 370 entradas aproximadamente y es un instrumento de gran utilidad, no sólo para los interesados en Moreto, sino también para los que se ocupan del teatro áureo en general. Cada entrada contiene, además de los datos habituales de toda bibliografía, el subgénero a que pertenece la obra citada de Moreto y la página del trabajo crítico en que se cita esta obra por primera vez. Se indica también, marcándolo en letra negrita, la circunstancia de que el trabajo edite una pieza determinada y las páginas que contienen la edición.

En resumen, un variado e importante volumen que, junto con *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (Madrid: Iberoamericana, 2008) nos permite conocer mejor y apreciar debidamente la genial producción del dramaturgo madrileño.

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

*University of Ottawa.*

***Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes. Tecnológico de Monterrey, Monterrey, 23–25 de agosto de 2006.*** Edición e introducción de Judith Farré Vidal. Pamplona: Universidad de Navarra/Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert. 2007. 359 pp.

This book contains an exciting collection of fourteen short essays by international scholars, given as papers during a congress with the same title celebrated in Monterrey in 2006, which are contributions to discourse on the aesthetics of power operating on both sides of the Atlantic during the reign of Carlos II. Although the conference format imposes predictable restrictions upon most of the contributions, which are excessively descriptive on