

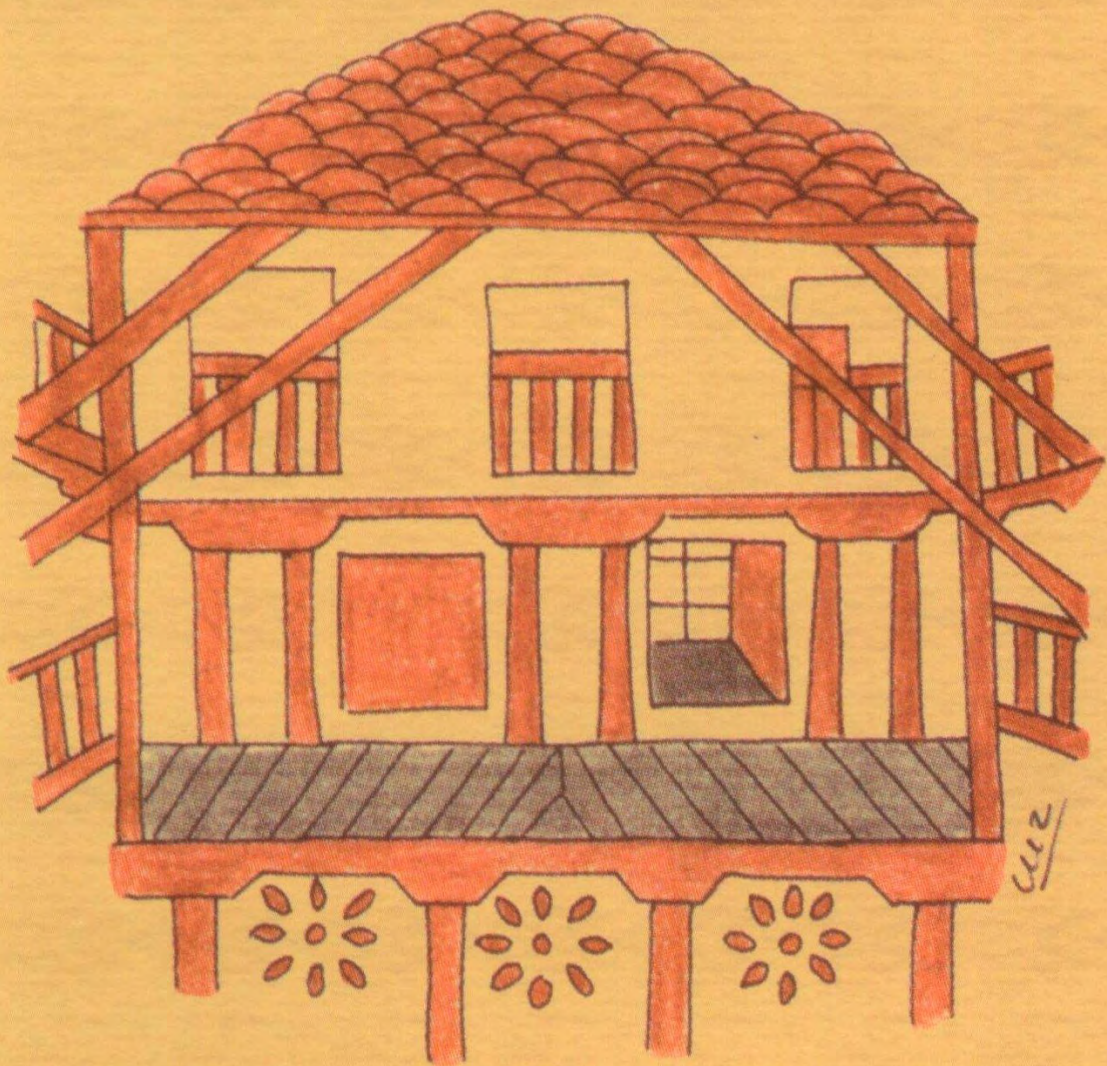
CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno

Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO
DE LOS SIGLOS DE ORO

CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno

 EL COLEGIO
DE MÉXICO



 AITENSO

EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

México, 2010

862.309

C961

Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro / edición de Aurelio González, Serafín González, Lillia von der Walde Moheno. — México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana : Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010.
697 p. ; 23 cm.

ISBN 978-607-462-124-2

1. Dramaturgos españoles — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. 2. Teatro español — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed. II. González, Serafín, coed. III. Walde Moheno, Lillian von der, coed.

Primera edición, 2010

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

D.R. © Asociación Internacional de Teatro Español
y Novohispano de los Siglos de Oro

ISBN 978-607-462-124-2

Impreso en México

Índice

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla	15
IGNACIO ARELLANO	
Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla	41
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS	
Lances mexicanos en una comedia de capa y espada atribuida a Rojas Zorrilla: <i>Los encantos de la China</i>	61
FELIPE REYES PALACIOS	
La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla	83
DIEGO SÍMINI	
Rojas Zorrilla en Italia en el siglo XVII. El caso de <i>Persiles e Sigismonda</i>	95

ANTONIO MIRA DE AMESCUA

CHRISTOPHE COUDERC	
Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia palatina de Mira de Amescua	105

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

- La metáfora planetaria en *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua. 135

ESTELA GARCÍA GALINDO

- Las figuras del Demonio y la santa pecadora en *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua. 157

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

- “¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?”
El clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. 171

ROBIN ANN RICE

- El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón. 185

AGUSTÍN MORETO Y CABANA

RICARDO CASTELLS

- El papel contradictorio de la mujer esquiva en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto. 205

JUDITH FARRÉ

- De amor, honor y mujeres en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto. 217

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

- El lindo don Diego*: relaciones amorosas, relaciones peligrosas. 235

JAVIER RUBIERA

- Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*. 259

HÉCTOR URZAÍZ TORTAJADA

- Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*. 273

ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

- La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto. 297

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS

DONAJI CUÉLLAR

- La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: a propósito de la “mujer varonil”. 313

JAIME CRUZ-ORTIZ

- El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa. 331

A. ROBERT LAUER

- El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta. 345

CARLOS-URANI MONTIEL

- Reconstrucción escénica de *Eufemia* en tiempos de Lope de Rueda. 361

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AURELIO GONZÁLEZ

- De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia” *Mañana será otro día*.
Las modificaciones de Vera Tassis. 381

LAURETTE GODINAS

- “Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”: creación de espacios y decisiones ecdóticas en las versiones manuscrita e impresas de *La desdicha de la voz* de Pedro Calderón de la Barca. 393

LORENA URIBE BRACHO

- Problemas de puntuación en *El hombre pobre todo es trazas* de Calderón. 409

NOELIA IGLESIAS IGLESIAS

- La tradición impresa de *El galán fantasma* de Calderón. 421

RODRIGO BAZÁN BONFIL

- Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana. 439

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA

- “Aquel monstruo de mi honor y prodigio de mis celos...”. La virtud y los celos en *El mayor monstruo del mundo*. 451

MIRIAM PEÑA-PIMENTEL

- Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris*
de Calderón 461

ZAIDA VILA CARNEIRO

- La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso
de *Amor, honor y poder* 471

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO

- La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca 483

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO

LUZMILA CAMACHO PLATERO

- Las famosas asturianas*: celebración de la castidad y de la mujer varonil ... 497

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

- Para un teatro de la voz en *La Dorotea: acción en prosa* de Lope de Vega .. 511

MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO

- El alcalde mayor* de Lope de Vega: destino de una doncella
que iba para casada 521

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

SERAFÍN GONZÁLEZ

- La hipocresía del mundo. La recreación del protagonista
en *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón 535

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación 553

JORGE ALCÁZAR

- El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua
y Calderón 563

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

MARGARITA PEÑA

- Los baños de Argel* de Cervantes: La comedia imposible 579

LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ

- El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática
de Alimuzel de *El gallardo español* de Cervantes. 591

MARÍA STOOPEN GALÁN

- Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. Las poéticas
de la imitación y el desnudamiento 601

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

FRANCISCO FLORIT DURÁN

- Las censuras previas de representación en el teatro áureo 615

ÁNGELA MORALES

- Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro,
el cuadro dentro del cuadro 639

CHRISTOPHER FOLLET

- Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro
del Siglo de Oro 649

TEATRO NOVOHISPANO

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ

- Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático
como espejo pernicioso de las costumbres morales 669

OCTAVIO RIVERA

- La música en el teatro novohispano del siglo XVI 685

- Aspecto trágico: cuando el demonio se manifiesta como un ser oprimido por unos designios divinos que no entiende. A veces se revela como un ser atormentado que profundiza en su angustia hasta adquirir matices trágicos cuando se da cuenta de que mientras Dios confiere al hombre tanto la libertad como la posibilidad del arrepentimiento y del perdón, él se ve condenado *ad aeternum* sin poder cambiar su destino.

Creo que tomando como referencia estos cuatro aspectos se pueden clasificar los distintos personajes de Demonio que aparecen en las comedias barrocas, señalando en cada caso cuál es la función dominante y de qué modo están presentes las otras, si lo están. En *Santa Rosa del Perú* no hay atisbos del aspecto trágico y su imagen terrorífica no acaba de cuajar o de darse propiamente, porque, aparte de que casi siempre es invisible para los otros personajes o, si no, se muestra en forma humana, no logra efectos negativos graves (muerte, daños irreparables, condenación), como sí ocurre en otras obras del género en que se distingue por su crueldad. No cabe duda de que su imagen está asociada principalmente al aspecto mágico, marcado con claridad por esa escena clave de la tentación diabólica en la que convoca a diversos espíritus infernales. El demonio es un obstáculo, recurrente y necesario para la acción, aunque el espectador sabe que no hay riesgo real, pues conoce que la historia acaba con el triunfo de la santa. Además desde el momento en que, enfurecido, reconoce que nada puede hacer contra Rosa de Santa María, elige como enemigo en quien vengarse al pobre Bodigo, gracioso de la comedia con el que mantiene una particular batalla de burlas, lo cual hará que se despliegue una comicidad que acabará derivando hacia la ridiculización de la figura del demonio. Veremos si en el resto de comedias de Moreto con presencia diabólica el personaje del demonio cumple funciones parecidas y muestra una imagen similar a la que se desprende de la comedia de Santa Rosa.

Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*¹

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad de Valladolid

En 1692 formaba parte *Antíoco y Seleuco* (junto con otras seis comedias moretianas) del repertorio de la compañía de Francisco de Mendoza, que en 1693 vio cómo el Provisor Eclesiástico de la ciudad de Sevilla, a través del Vicario de Écija, les prohibía actuar en la patria chica de Luis Vélez de Guevara sin antes “ver que no lesionan nuestra santa fe católica y buenas costumbres” las comedias que hacían. La negativa de los comediantes a acatar la orden de la Iglesia (aduciendo que las veinticuatro obras que integraban su repertorio habían sido representadas e impresas numerosas veces, con las correspondientes aprobaciones de los censores) acabó con su excomunión y con un interesante, enconado y prolongado conflicto de competencias entre los censores de la Iglesia y del Estado.

Uno de los curas de Écija que, en apoyo del Provisor Eclesiástico, testificaron contra los actores declaró que, durante la representación de la comedia que hicieron el día 7 de enero de 1693, ocurrió lo siguiente:

En su sainete que hicieron sacaron dos jarros de vino al tablado y se pusieron a brindar unos a otros, diciendo “*bebetu mas bebetu*, beba el cura de San Juan

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación y Ciencia-Fondo Social Europeo) y del proyecto *CLEMIT-XVII* (“Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales del siglo XVII”), del Plan Nacional de I+D (HUM2006-06590/FILO).

que nos tiene excomulgados”, y que había parecido muy mal lo referido a toda la gente, causando mucha nota y escándalo².

No sabemos cuál de las comedias de su repertorio es la que representaban ese día, ni qué sainete metieron en el entreacto, pero curiosamente en la propia *Antíoco y Seleuco* hay una escena en que el gracioso Luquete utiliza una frase muy parecida, alusiva al refrán *Dad al cura y venga arreo*, que recogen Hernán Núñez y Gonzalo Correas en sus respectivos repertorios proverbiales y que aparece, por ejemplo, en *El vergonzoso en Palacio* (“Beba el cura, y vaya arreo”, v. 2126) o en *La pícaro Justina* (“Yo, mirando al obispote, hacía que bebía con un vaso de cuerno y decía: ‘Brindis quoties. Beba el obispo y vaya arreo’”³):

ANTÍOCO. El parabién le doy a mi deseo.
 LUQUETE. ([Ap] Pues ha bebido el cura, venga arreo.)⁴
 REINA. ¿Y quién sois vos?
 LUQUETE. Quien por mayor indicio
 en la taza del Rey tiene su oficio.
 (vv. 146-149)

Aunque las bromas de este Luquete constituyen el núcleo central de las páginas que siguen, y más allá de esta casualidad anecdótica (no nos atrevemos a darle otra categoría), es relevante el hecho de que el director de esa compañía alegara, para zafarse del nuevo control que unas fastidiosas autoridades eclesíásticas locales les querían imponer, que todas sus comedias llevaban años

² Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, “Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Universidad de Granada, Granada, 1996, t. II, pp. 21-40; p. 28.

³ Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 320.

⁴ La expresión adverbial *arreo* significaba, según el *Diccionario de Autoridades*, “sucesivamente, sin interrupción ni intermisión. Es voz compuesta de la partícula A y del nombre Reo, que vale vez. Voz baja”.

siendo representadas sin problemas después de pasar los pertinentes (y no poco impertinentes) filtros censorios.

Eso incluye a *Antíoco y Seleuco*, obra que fue publicada en la *Parte Primera* de las comedias de Agustín Moreto, en 1654, con sus correspondientes licencias de impresión⁵. No estamos, pues, ante una comedia especialmente sospechosa, y tampoco consta que tuviera problemas con la censura, ni en las pocas representaciones documentadas en el siglo XVII, ni en las abundantísimas que se dieron en el XVIII. Y ello a pesar de una veta cómica de tipo satírico que va recorriendo toda la comedia y que la sitúa en unos registros no muy lejanos del teatro burlesco.

Antíoco y Seleuco ha suscitado escasa atención entre la crítica especializada, aunque los pocos estudiosos que se han interesado por ella se han deshecho en elogios. Remontándonos a Fernández-Guerra, este benemérito recopilador del teatro áureo escribió en su día, en la edición de la BAE, que *Antíoco y Seleuco* “abunda en sales cómicas y no carece de pensamientos profundos, expresados con bastante naturalidad, concisión y elegancia poética”⁶.

Ya mucho tiempo después se ocupó de *Antíoco y Seleuco* Carlos Ortigoza-Vieyra, quien se quejaba amargamente de que “haya permanecido en la ignorancia más absoluta” esta “obra maestra”, muestra de “un teatro totalmente nuevo” que “internamente no encaja dentro del viejo sistema y por ello debe ser considerada como la primera de un teatro que ya no es el de Lope ni el de Calderón”. En su entusiasta opinión, “cuando se estudia *Antíoco y Seleuco* con el volumen que le da *El castigo sin venganza* la perspectiva cambia radicalmente el eje de toda la comedia española, así secular como religiosa”⁷.

⁵ Hemos editado *Antíoco y Seleuco* para la *Primera parte de las comedias de Moreto* (proyecto HUM2004-02289/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia, dirigido por María Luisa Lobato). Las citas textuales y la numeración de versos corresponden a esta edición, que se encuentra actualmente en las prensas de la editorial Reichenberger.

⁶ Luis Fernández Guerra, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabana* [Rivadeneira, Madrid, 1856], Atlas, Madrid, 1950, p. xxx.

⁷ “Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco y Seleuco* de Moreto respecto *El castigo sin venganza* de Lope”, en *Homenaje al III centenario de la muerte de D. Agustín Moreto, 1669-1969*, Bloomington, Indiana, 1969, pp. 17 y 38-40.

En efecto, hay en *Antíoco y Seleuco* varios elementos de interés relativos al carácter de versión contrahecha de *El castigo sin venganza* que tiene la comedia de Moreto (en el sentido de que en ella, ocurriendo cosas muy similares, no muere nadie y el viejo burlado —aquí un rey, no un duque— incluso facilita que su hijo le robe a la que habría de ser su mujer), asunto que hemos tratado en un trabajo reciente⁸. Pero en esta ocasión toca ocuparse de los aspectos más lúdicos de *Antíoco y Seleuco*, de esas abundantes *sales cómicas* que destacaba Fernández-Guerra y que aluden a la comicidad desplegada por el gracioso Luquete, ya que —aun siendo bien conocidos el humor característico de las obras de Moreto y la apreciada brillantez de sus graciosos, algunos de ellos realmente excepcionales— esta figura del donaire llega a un nivel muy alto y proporciona, además, una comicidad rebajadora en un contexto de tragedia en ciernes que lo aproxima a la de los graciosos de las comedias mitológicas (muy dados a la irreverencia con personajes de la más alta condición)⁹, incluso a la de las comedias burlescas.

Precisamente acaba de publicarse una versión burlesca de *Antíoco y Seleuco* (escrita por tres ingenios en el siglo xvii, que nunca se publicó y que se conservaba en un único manuscrito)¹⁰, y su lectura deja la sorprendente constatación de las escasas diferencias existentes entre la parodia y su referente “serio”, al menos en sus dos primeras jornadas, muy parecidas argumentalmente al original de Moreto y sin chistes mucho más descarados.

Nada más comenzar la comedia, ya muestra Luquete este perfil y marca la pauta de lo que van a ser sus intervenciones. En realidad, empieza planteando una serie de reflexiones sobre la pobreza, las *honras de la vida* y las virtudes del campesino frente a la endebles de ánimo de los príncipes. Él no concreta en ninguno, pero se lo está diciendo precisamente al príncipe Antíoco, su señor; y parece un presagio de lo que está por llegar.

⁸ Héctor Urzáiz Tortajada, “Ni castigo ni venganza: la figura del Rey en *Antíoco y Seleuco*, de Moreto”, en Luciano García Lorenzo (dir.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 237-268.

⁹ Tratamos este asunto en “El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas”, *Acotaciones*, 17 (2006), pp. 9-43.

¹⁰ María José Casado Santos, Juan de Matos Frago, Alonso de Olmedo y José Rojo (ed.), *Antíoco y Seleuco (burlesca)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2007.

Sus siguientes críticas se dirigen contra un rey, el padre del príncipe Antíoco. Resulta que el rey Seleuco, ya con cincuenta años sobre sus espaldas y viudo nada menos que de tres mujeres, “ha dado en ser marido [...] aún no de la tercera el llanto enjuto” y “se casa con la cuarta”, por lo que Luquete se refiere sin tapujos a su rijosidad:

Y si, como a las otras, ésta ensarta,
lo ha de hacer con la quinta y la requinta,
con que puede, si el naípe así le pinta,
para cantar de todas los placeres,
hacer una guitarra de mujeres.

(vv. 70-74)

El príncipe Antíoco se ve obligado a justificar ante el gracioso la pertinencia de la elección de su padre, en virtud de la cual consigue unificar toda Asia bajo su mandato, pues une su propio reino con el de Demetrio el Grande casándose con la hija de éste, Estratónica. Pero el gracioso no cesa y le plantea una pregunta obvia: ¿por qué no casa con la joven al propio príncipe?:

el mismo trofeo en ti lograba
sin la desproporción de su edad vieja,
habiendo un mozo con que hacer pareja.

(vv. 86-88)

La respuesta de Antíoco es que su padre ya le tiene reservada novia, en la persona de su prima Astrea, con la que se ha criado; a pesar del cariño que les une, Antíoco dejará claro más adelante que la idea de casarse con su prima le horroriza. Pero resulta llamativa la cruda reconvención de este matrimonio de conveniencia marcado por la diferencia de edad que hace Luquete, cuyas críticas encierran una severa admonición (como después se va a ver), pero también tienen mucho de mofa. El deslenguado gracioso, que se permite no pocas libertades ante los miembros de la familia real, la toma con los muchos años del Rey, y son varias las ocasiones en que se dirige con desprecio a su avanzada edad.

Pero la parte más seria de sus palabras es la crítica del absurdo matrimonio de estado que va a provocar todas las desgracias ocurridas después. Incluso llega a ridiculizar los términos en que se pactaban esos enlaces, planteando una imaginaria porfía por el número de hijos que habría de generar tan desigual matrimonio:

Dice el Príncipe que el Rey,
su padre, como es tan rico,
tiene sacado recado
para cosa de treinta hijos;
y la Reina dice que ella
no trae tanto prevenido,
porque no puede parir
arriba de veinte y cinco,
y lo están regateando.

(vv. 474-482)

Con el tiempo se verá que no es para tanto el ímpetu del Rey, en cuya alabanza se dice que “es brioso” y que “de galán está hecho un brinco”, pero que a la postre se desinflará ante la competencia de su hijo porque, como dice Floreta, la criada de la Reina, a su señora (tratándola —y es la propia Estratónica quien se lo advierte— como “mujer común”), es justo que la joven tenga un *justo amor* (el que siente por su hijastro), ya que “hasta aquí [su] persona / es como llave capona: / esposa sin ejercicio” (vv. 1757-1759). El consejo de Floreta a la Reina y su diagnóstico sobre la raíz del problema difícilmente podrían ser más explícitos.

Para Luquete y para esta criada —que hace de pareja escénica del gracioso y asume ella misma también ese papel—, todo lo que hacen los reyes y su corte son necedades y cosas risibles, con lo cual se va rebajando continuamente el dramatismo de las escenas climáticas. Pero su edad no es lo único que Luquete le afea al Rey: también su tacañería, en la que se insiste varias veces, conformando así una imagen del monarca casi como un vejete de entremés, decrepito y agarrado:

SELEUCO. ¿No fías de mi persona?
LUQUETE. No es abonada al *entrego*.

SELEUCO. ¿Por qué?
LUQUETE. Porque no eres lego.
SELEUCO. ¿Cómo no?
LUQUETE. Eres de corona.
SELEUCO. ¿Soy escaso?
LUQUETE. No dirán

de Seleuco eso, aun por chiste,
porque eres rey y antes fuiste
de Alejandro capitán.

[...] ¿La Reina? [...]

A palacio en pompa ufana
pienso que ya llegarán,
si no es que aún no la han
registrado en la aduana.

SELEUCO. ¿Registrado?
LUQUETE. ¿Es desatino?

Pues no es, señor, demasiado;
que ande con mucho cuidado
el arrendador del vino.

SELEUCO. ¿El Príncipe cómo viene?
[...]

LUQUETE. Es tan crüel
su mal..., mas déjolo a un lado
porque yo soy muy honrado
y no quiero hablar mal dél.

SELEUCO. ¿Callar no era más seguro?
Todo el placer me has borrado.

LUQUETE. Como tú bebías aguado,
te matará el placer puro.

(vv. 683-730)

Hay ciertos rasgos de bufón palaciego que caracterizan a este gracioso. Por ejemplo, la licencia para ir proclamando a los cuatro vientos que “el Príncipe está / en todo su juicio loco” y que la culpa la tiene su futura reina y madrastra, a la que llega a llamar en su cara “fullero que le has ganado con flores” (además de “trampas en el juego”, *flores* tenía otras conocidas connotaciones que Luquete se encarga de sugerir, seguramente acompañándolas en escena de algún

gesto malicioso). Además, Luquete *acusa* a la Reina, a través de una metáfora en apariencia más o menos ingenua sobre el *juego del quince*, de haber sido ella quien ha provocado su pasión amorosa voluntariamente.

Siguiendo con los naipes, sobre las reglas del popularísimo *juego del hombre* hace Luquete otro chiste. Cuando ya prácticamente todos los implicados (el padre, la madrastra, el hijo) saben lo que está pasando, pero se niegan a hablar abiertamente de ello, pues todos se imponen un decoroso silencio, el rey Seleuco manda llamar al príncipe Antíoco y monta una gran parafernalia intimidatoria para obligarle a confesar lo inconfesable; pide a los criados que acerquen una silla, le ordena a su hijo que se siente y manda a todos que se retiren.

Moreto, deliberadamente, busca justo en este punto, dadas las evidentes similitudes con *El castigo sin venganza*, que el lector o espectador que conociera la obra de Lope no dejara de advertir que él ponía a partir de aquí su propio acento, su toque personal, y hace una evocación de la famosa escena de la macabra ejecución de Casandra –sentada en una silla, cubierto su rostro– que el duque organiza para que la lleve a cabo Federico, quien cree matar –por imperativo paterno– a un noble conjurado. Pero, aquí, tenemos a Luquete para aliviar la tremenda tensión con sus chocarrerías, fingiendo con un aparte que acentúa el dramatismo del momento:

Salen el médico y Antíoco

- ERISÍSTRATO. Aquí, señor, os espera.
 ANTÍOCO. ¿No sabéis a qué me llama?
 ERISÍSTRATO. No, señor.
 ANTÍOCO. Temblando llego.
 LUQUETE. ¡Vive el cielo, que ésta es maula!
 ANTÍOCO. A vuestros pies, gran señor.
 Vengo a ver lo que me manda
 Vuestra Alteza.
 SELEUCO. Llegad silla;
 sentaos.
 ANTÍOCO. ([Ap] ¡El cielo me valga!)
 SELEUCO. Retiraos todos ahora.

- LUQUETE. ([Ap] Si el Rey se hace hombre, la saca,
 que mi amo tiene mal juego,
 pero si el Príncipe arrastra,
 ha de renunciar el viejo,
 con que la polla le gana.) *Vase*
 (vv. 2039-2052)

También propia del bufón palaciego es la función sanadora y reparadora del alma: Luquete es un verdadero *hombre de placer*, de aquellos que tenían la obligación de divertir a reyes y príncipes para su solaz y descanso espiritual. En un momento determinado, acaba por hastiarse de ayudar al depresivo príncipe Antíoco y le pide al Rey que le releve de sus funciones: “Señor, yo no he de asistir / más al Príncipe [...] Porque lo que gusto fue / ya no se puede sufrir”. El Rey se alarma y teme que perder al gracioso sea la puntilla para su hijo:

- SELEUCO. ¿Qué dices? Pues, cuando viste
 que el Príncipe se divierte
 con tus donaires (de suerte
 que por ti su mal resiste),
 ¿faltar quieres, y en un mal
 que por puntos empeora
 y es crítica cualquier hora
 de su accidente mortal?
 Nunca le faltes de aquí.
 (vv. 863-871)

Luquete parece enorgullecerse de la importancia que le otorga el rey (y además, en alguna ocasión llega casi a impedir materialmente que el príncipe se suicide, circunstancia que planea todo el tiempo sobre la comedia), pero deja una reflexión interesante: “Gran cosa es ser menester, / mas qué infeliz ha de ser / quien me ha menester a mí”. Reconoce que, por él, no faltaría del lado de su joven amo, pero que, “harto ya reír”, no puede soportar más tiempo la estupidez de los médicos que le examinan:

destos médicos sufrir
no puedo la bobería;
porque yo, señor, no sé
dónde hay tanto desatino
como dicen de contino.
(vv. 877-881)

Y es que uno de los blancos preferidos de los dardos de Luquete son los médicos (tan recurrentes en las sátiras de la época), de cuyos cuidados intenta alejar por todos los medios a su señor, el príncipe Antíoco (quien, para él, simplemente tiene un “dolor de tripas” porque “está malo / de hartarse de golosinas”). Para disuadir a su padre, el Rey, empeñado en ponerle en manos de los mejores galenos, Luquete pronuncia un largo parlamento contra los médicos, basado en una graciosa anécdota (demasiado extensa para reproducirla aquí) sobre unas muestras avinagradas de orina y otras varias pruebas colectivas de incompetencia:

Pero no es nada la orina
con verlos hechos orates
en junta: más disparates
no dijo Juan de la Encina.
Júntanse todos, y luego,
sobre si el pulso indicó,
si hay fiebre en la arteria o no
se hacen pedazos en griego.
Lo que uno habla, otro trabuca,
y cuando arde la opinión,
otro empata la cuestión,
con que todo lo bazuca.
Crecen los gritos atroces,
y cuando anda el morbo insano,
otro medio cirujano
se arrima al que da más voces.
Otro calla, y da atención;
otro no es contra ninguno,
todo lo aprueba [...]

Y cuando por varios modos
los cascos se están quebrando,
el que no habla está callando
más desatinos que todos.
Y después que a troche y moche
se han hartado de gritar,
lo que resulta es mandar
que no cene aquesta noche.
Yo dije a gritos: “Señores,
¿pues estar malo es pecar?
¿Sois, mandándole ayunar,
médicos o confesores?”
(vv. 919-954)

El Rey sale en defensa de los médicos, “norte de la vida”; no en vano, ha depositado toda su confianza en el célebre Erisístrato, famoso por haber renunciado al gobierno de una ciudad para casarse con su esposa. Pero Luquete opina lo siguiente de él:

LUQUETE. Que matan los más es cierto.
SELEUCO. ¿De dónde se ha de inferir?
LUQUETE. ¿Pues quién nos lo ha de decir
si no puede hablar el muerto?
Echa un bando a los que fueren
muertos desde hoy sin herida
en que, pena de la vida,
digan de lo que se mueren.
Mas él sale, y lo sabrás,
del protovaliente aquí.
SELEUCO. ¿Por qué le llamas así?
LUQUETE. Porque es el que mata más.
(vv. 983-994)

La otra diana de los dardos de Luquete son las mujeres, contra las que va a dirigir los mismos o peores denuestos. En una tradición misógina tan bien asentada como la subyacente en la literatura áurea, no sorprende, desde luego, el punto de vista que expone el gracioso a la criada de la Reina:

- FLORETA. ¿Quién va?
 LUQUETE. Pregunte quedito.
 ([Ap] Sin duda es ésta la gula,
 que tienta por los hocicos.)
 ¿Quién es Usía?
 FLORETA. Más bajo.
 LUQUETE. ¿Mondonga?
 FLORETA. Más, un poquito.
 LUQUETE. ¿Cámara?
 FLORETA. No gasto ayudas.
 LUQUETE. No hay en palacio otro oficio
 de dama; ¿eres sabandija
 de hacia enanos o negrillos?
 FLORETA. Soy el placer de la Reina.
 LUQUETE. ¿Dama placer? Tal no he visto.
 FLORETA. Digo que soy el placer.
 LUQUETE. ¿Te habrás acaso salido
 de un auto sacramental?
 (vv. 173-186)

Pero incluso para la Reina, y eso ya va un poco más lejos, tiene Luquete palabras de crítica, en ese tono de burlas-veras que le permite decirle, en sus mismísimas narices: "El remedio que hay mejor / para quitalle el amor [al Príncipe] / es el casarle contigo". Rápidamente le reconviene la graciosa Floreta, pero también para ella tiene respuesta, pues cree que es la prueba viviente que valida su teoría de que lo mejor que se podría hacer con el príncipe es casarle con su futura madrastra, pues sólo así dejaría de estar enamorado de ella:

- FLORETA. ¿Pues eso no es necedad?
 LUQUETE. Tú eres el mejor testigo
 de que es verdad lo que digo.
 Yo vi tu hermosa deidad
 y quedé al verla sin mí,
 caseme, y con ser liviano,
 desde que te di la mano,
 no me he acordado de ti.
 Quien quiere a su dama bella

- es por temerla perder;
 siendo propia la mujer,
 es imposible perdella.
 No hay más medio que elegir
 para desenamorar,
 porque el remedio es pensar
 que no se puede morir.
 Y no hay más que encarecer,
 que habiéndola él asistido,
 hay doctor que no ha podido
 enviudar de su mujer.
 FLORETA. ¿Pues muchos hombres no ha habido
 que se murió su mujer?
 LUQUETE. De rabia de no poder
 enterrar a su marido.
 (vv. 1844-1867)

Cuando el médico y el Rey, en una de las habituales conversaciones filosóficas con que se entretienen, discuten sobre la paradoja de encontrar algo que sea consuelo y no sea consuelo al tiempo, el gracioso tiene su propio ejemplo, bien elocuente: "el llegar uno a enterrar / su mujer sin heredar / es consuelo y no es consuelo" (vv. 1008-1010).

Otra perla misógina de Luquete es su solución para el conflicto amoroso entre padre e hijo. En un momento climático en que, descubierta ya la infidelidad, el Rey se va a enfrentar cara a cara con su prácticamente moribundo hijo, Luquete avisa en un aparte que ése es el momento en que se va a comprobar "si ama / más a la Reina que al hijo", y que "si su amor se iguala", él propone sencillamente "partir por medio a la dama".

Hay muchos otros buenos ejemplos de la comicidad de este Salomón en calzas de gracioso. Por ejemplo, los jocosos versos dedicados a las novias en general, pero aquí a la Reina en particular:

- LUQUETE. Una novia ha de ir turbada,
 derrengándose al modo de cansada,
 llevar la vista gorda, y de este modo,
 como que nada ve, mirallo todo.

En cada pie, moviendo una muralla,
 que parezca que van a ajusticialla.
 Si la dijeren algo, el abanico
 es respuesta, tapándose el hocico.
 No escupir: si hay saliva, adentro chupa,
 que no hay doncella que la boda escupa.
 Tierna de ojos, como hervor de olla,
 y si llanto no hay, darse cebolla.
 Y en viendo al cura, reclinando el moño,
 quedar más colorada que un madroño.
 Y ostentando decoro para el necio,
 fingir suspiro y resollar muy recio.
 Y por que el auditorio más se aturda,
 trocar las manos y alargar la zurda;
 decir el sí quedito y entre dientes,
 que apenas le perciban los oyentes,
 porque si luego el novio no le agrada,
 pueda decir después que fue forzada.
 Y con esto y volver suspensa y muda,
 aunque esté más alegre que [una] viuda,
 cumple todas las leyes de la fiesta,
 y va el novio diciendo "¡qué modesta!"
 Pero si no le agrada su consorcio,
 a dos meses le da con el divorcio.

(vv. 2495-2520)

O a esa animada charla entre la futura reina y este criado lacayo algo más que suelto de lengua, quien insiste en recriminarle que haya excitado los ánimos del joven príncipe proponiéndole un juego amoroso imposible. A la Reina lo que le preocupa es que la causa oculta de la enfermedad del Príncipe la sepa alguien más, pero Luquete le quita hierro al asunto con sus cada vez más atrevidos desahogos, pues le viene a decir que, al fin y al cabo, tampoco es tan grave estar enamorado de ella, su *madre*, porque ese *jerro* podría ser aun mayor y mezclar el incesto con el pecado nefando:

LUQUETE. Que por ti, como has oído,
 el Príncipe está perdido.

REINA. ¿Por qué?
 LUQUETE. Porque le has ganado.
 REINA. ¿Ya se ha sabido su error?
 LUQUETE. Mas, ¡vive Dios!, bien mirado,
 que estar de ti enamorado
 no ha sido el yerro mayor,
 aunque tú seas su madre.
 REINA. ¿No es ése el yerro mayor?
 LUQUETE. No, señora, que peor
 fuera estarlo de su padre.

(vv. 1809-1819)

Estratónica, en su pavor, no tiene ni fuerzas ya para reconvenir a Luquete por estas bromas con la homosexualidad y el incesto, y sólo le preocupa ahora que el rey también lo sepa. Las bromas de este chocarrero van estando cada vez más cercanas a los parámetros de la comedia burlesca, como ya advertiera Crespo Matellán y ahora constata Casado Santos, editora de la versión paródica de *Antíoco y Seleuco*: "el gracioso Luquete es uno de los personajes que menos cambian en la obra burlesca, ya que 'su lenguaje y su conducta no contrastan con la condición dramática y sigue cumpliendo la función cómica que desarrollaba en la *seria*'".¹¹

Pese a las opiniones que ensalzan los aciertos de las comedias de Moreto, ya desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII se levantaron una serie de voces críticas que le afeaban la falta de decoro. Despuntó en esas críticas Francisco Bances Candamo, muy poco favorable al conjunto del teatro del siglo XVII (sobre todo el de la segunda mitad) y enemigo declarado de la frivolidades del de Moreto, a quien censuró severamente. En su opinión, el madrileño llevaba a escena sucesos contrarios a las normas éticas e incluía demasiados elementos cómicos, lo que le llevó a afirmar que "don Agustín Moreto fue quien estragó

¹¹ Casado Santos, *op. cit.*, pp. 369-370.

la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo"¹².

Con menos dureza pero en el mismo sentido se pronunció en 1737 uno de los principales teóricos teatrales del siglo XVIII, Ignacio de Luzán, en cuya opinión Moreto "generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades"¹³.

Contra estas impertinencias y libertades actuaban, como es sabido, el Estado y la Inquisición, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, a través de censores que revisaban todo el teatro en busca de ataques a la fe, irreverencias, faltas al decoro, chistes de mal gusto, etcétera¹⁴. La comedia *Antíoco y Seleuco* no es ajena, ni mucho menos, a todo ello; más bien al contrario: lo ejemplifica casi todo muy bien, y quizá sea ésa la razón que explique que uno de los testimonios conservados presente numerosas correcciones manuscritas y atajos. Se trata de una edición sevillana que creemos fue utilizada como copia de representación de una compañía teatral, pues está llena de indicaciones escénicas¹⁵. Parte de las anotaciones (de mano anónima) hechas sobre este impreso se refieren a pasajes que se juzgó adecuado no representar, expurgos que coinciden muchas veces con los fragmentos que hemos ido repasando y, si bien muchos de ellos se deben probablemente a la voluntad de un *autor de comedias* de aligerar el texto para la representación, en otros se adivina la mano censora o autocensora de alguien que, en las primeras

¹² *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Tamesis, Londres, 1970, p. 30.

¹³ *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Rusell P. Sebold, Labor, Barcelona, 1977, p. 405.

¹⁴ Estudiar la influencia de la censura política y religiosa sobre el teatro del Siglo de Oro e inventariar los casos documentados son los objetivos principales del arriba mencionado proyecto *CLEMIT-XVII*, que coordinamos desde la Universidad de Valladolid. Para una panorámica de conjunto sobre este tema véase, en estas mismas páginas, el trabajo de Francisco Florit Durán y Antonio Roldán Pérez, "Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación", *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pp. 63-103.

¹⁵ Sevilla, Imprenta Real, s.a.; el ejemplar pertenece a la RAE, 41-IV-61 (1). Se trata del testimonio que hemos denominado *Y* en nuestra edición de la comedia y en el artículo que preparamos sobre "La transmisión textual de *Antíoco y Seleuco*, de Moreto", donde podremos exponer los detalles que las limitaciones de espacio nos impiden ofrecer aquí.

décadas del siglo XVIII, pensó que eran poco convenientes ciertas frivolidades de Moreto lanzadas por boca del gracioso Luquete. Además de las ya reseñadas, pueden espigarse otras donde hay algunos elementos de tipo religioso; por ejemplo, cuando Seleuco y el médico conjeturan cuál pueda ser el objeto del oculto antojo amoroso del príncipe Antíoco (y Luquete evoca el ejemplo de una preñada y un fraile), o cuando esos mismos personajes deciden recurrir a la música para distraerlo (y el gracioso pide una canción devota):

- ERISÍSTRATO. Algún antojo imposible
o algún deseo inhumano;
con mil ejemplos tropiezo
de historia.
- LUQUETE. Es cosa asentada,
¿no se antojó a una preñada
morderle a un fraile el pescuezo? (vv. 1033-1038)
[...]
- [UN MÚSICO]. ¿Qué hemos de cantar?
LUQUETE. Un zarambeque muy triste.
ERISÍSTRATO. ([Ap] Entre una y otra canción
el Príncipe escogerá
la que más gusto le da.)
- LUQUETE. Vaya algo de devoción.
MÚSICOS. "Venid, pastores de Henares
a mirar de Francelisa
dos soles que con sus luces
amanece alegre el día".
- ANTÍOCO. No es bueno ése, no prosigas.
LUQUETE. Y tiene razón, señores:
¿que han de venir los pastores
que están allá haciendo migas?
Tanto pastor ya es cansado.
(vv. 1089-1103)

Recientemente hemos tenido ocasión de referirnos al curioso caso de varias comedias de Rojas Zorrilla (*Lo que son mujeres*, *Abre el ojo* y *Donde hay agravios*

no hay celos) que, representadas y publicadas con normalidad a mediados del siglo xvii (es decir, que no tuvieron problemas con la censura), fueron prohibidas o severamente enmendadas a finales del mismo por diferentes censores¹⁶. La relación podría extenderse y ampliarse a otros dramaturgos. Es bastante frecuente que esas obras y autores no fueran apenas representados ni impresos a lo largo del siglo xviii, posiblemente a causa –al menos en parte– de los reproches de la Inquisición y de la vigilancia obsesiva de los que Agustín de la Granja llama “guardianes de la moral en la pacata sociedad del xviii”¹⁷. Y también lo es que, al llegar el siglo xix, los románticos –advirtiendo sus potencialidades escénicas– las hicieran objeto de versiones y refundiciones que las sometían a censuras todavía mayores arguyendo, por ejemplo, que “los chistes que a nuestros abuelos no escandalizaban, hoy quizá parecerían demasiado vidriosos”¹⁸.

Esta involución que permite ver tanto a los ilustrados árbitros del buen gusto dieciochesco como a los dramaturgos románticos de más exacerbado liberalismo (grandes amantes, además, del teatro del Siglo de Oro) metiendo tijera a una comedia como si fueran severos inquisidores seiscentistas, probablemente afectase también a *Antíoco y Seleuco*, obra que no parece haberse encontrado con demasiadas dificultades para conseguir la licencia de impresión en su época, pero

¹⁶ Héctor Urzáiz Tortajada, “Lo que son censores: una comedia de Rojas denunciada por la Inquisición”, *Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, octubre de 2007)*, actas en prensa. Véase también Felipe Pedraza, “Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen”, *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 637-648; y “Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* [www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html], 1 (2007), pp. 155-184.

¹⁷ Agustín de la Granja, “Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)”, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vixie*, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 435-448; p. 438.

¹⁸ Así lo reconoce el editor del volumen *Teatro escogido de Manuel Eduardo Gorostiza* (París, 1826), un romántico liberal especializado en refundiciones de clásicos teatrales áureos. Citamos este texto a partir de Rafael González Cañal, “Lo que son mujeres en los escenarios”, *Revista de literatura*, 69-137 (2007), pp. 109-124. No necesita presentación Juan Eugenio Hartzenbusch, alguna de cuyas versiones –reconoce Pedraza en uno de sus artículos citados–, además de “discretas y puntuales intervenciones”, registran cortes y modificaciones textuales que evidencian “escrúpulos ligados a la moral sexual, [que] se transforman en censura o autocensura” (“Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado”, art. cit., pp. 168-169).

que en el primer tercio del siglo xviii, al ser llevada a las tablas, sí se topó con problemas de censura.

La relación del teatro de Moreto con la censura del siglo xvii es muy desconocida, de lo que cabe deducir que no debió de ser demasiado problemática. Sin embargo, ciertos avatares editoriales relativos a la preparación de la publicación de la *Parte primera* de sus comedias (Madrid, 1654) que han sido revelados recientemente sugieren que tal vez no fuera todo tan sencillo.

La dificultad principal para dilucidar esta cuestión estriba en la inexistencia de manuscritos autógrafos de sus obras teatrales que permitan contrastar los textos originales con los finalmente publicados (en el caso que nos ocupa no se dispone de manuscrito alguno de *Antíoco y Seleuco*, autógrafo o no, que dé idea de cómo pudo ser vista por los censores). Sólo se ha conservado uno, el de *El poder de la amistad*, de 1652¹⁹, comedia que, por cierto, está bastante relacionada con la nuestra, no sólo porque llevara por segundo título *La venganza sin castigo* (y ya nos hemos referido a *Antíoco y Seleuco* como un trasunto incruento de *El castigo sin venganza*²⁰), sino también porque ambas formaban parte de un paquete de comedias vendidas por Moreto a ciertas compañías teatrales, cuyos autógrafos quiso recuperar para preparar la edición de esa *Primera Parte*; el de *El poder de la amistad*, el único que ha llegado hasta nosotros, curiosamente sí presenta modificaciones debidas a la acción de la censura.

María Luisa Lobato, que ha estudiado los pormenores de la preparación de ese volumen, comprobando el gran interés que puso Moreto en la recuperación de este lote de comedias de su primera época que había vendido entre 1652 y 1654 al autor Gaspar Fernández de Valdés (y cuyos manuscritos, tras la muerte de éste, acudió a reclamarle a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, en septiembre de 1654), señalaba, respecto a la revisión censoria del autógrafo de *El poder de la amistad*, lo siguiente: “No sabemos si [los pasajes censurados lo fueron] por el mismo Moreto –no parece probable, cuando se observa que varios de esos pasajes omitidos dejan sin sentido otros que les siguen–

¹⁹ BNM, Vitrina 7-4.

²⁰ Urzáiz, *op. cit.*, p. 238.

o, más probablemente, por censores que revisaron ese autógrafo antes de su impresión”²¹.

Por fortuna, este asunto ha sido minuciosamente analizado por Miguel Zugasti, editor de *El poder de la amistad* para el volumen III de la *Primera parte de comedias de Moreto* que se encuentra en prensa y en el que, casualmente, se incluirá también nuestra edición de *Antíoco y Seleuco*²². En un par de artículos recientes, Zugasti ha revelado valiosas informaciones contenidas en este “pequeño tesoro [en el que] han quedado marcas de dos censores, un autor de comedias, un corrector y un impresor” a lo largo del “azaroso camino seguido por el texto en su génesis y en sus primeros años de vida, en ese complejo proceso que nos lleva de las musas al teatro y, luego, al libro”²³.

Moreto, apurado por la urgencia de entregar la comedia a tiempo de que la estrenara la compañía de Diego de Osorio en unos días clave de la temporada teatral, envió el autógrafo a la censura cuando sólo había terminado de escribir (al menos en esta copia en limpio) las dos primeras jornadas. El manuscrito está deteriorado en algunas partes, entre ellas el primer folio, donde se encuentran algunas notas censorias que Zugasti ha tenido que reconstruir. Hay, en primer lugar, la nota (anónima) de remisión: “En estas dos jornadas / el Sr. Ju[a]n Navarro de / Espinosa dé su parecer”; viene después el dictamen de Navarro de Espinosa, favorable pero condicionado al examen de la tercera jornada:

²¹ María Luisa Lobato, “Comedias y actores en la corte de Felipe IV: la producción dramática de Agustín Moreto (1646-1654)”, *XVI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, 8-13 de julio de 2007)*, en prensa.

²² Completará el tomo *Trampa adelante*, otra comedia moretiana cuyo criado gracioso es también muy peculiar, como ha expuesto su editor, Juan Antonio Martínez Berbel (“El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa delante de Moreto*”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro duro* [www.uqt.ca/teatro/teapal/pal.html], 1, 2007).

²³ “Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto”, *Congreso Internacional “Estrategias dramáticas y práctica teatral en Agustín Moreto” (Burgos, 6-8 de noviembre de 2006)*, actas en prensa; “Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto”, en este mismo volumen que ahora tiene en sus manos el curioso lector. Agradecemos a Miguel Zugasti que nos haya facilitado la consulta previa de su trabajo.

He visto estas dos jornadas y no tienen nada que desdiga a la modestia y buena conducta que pide el tablado, si bien sin ver la tercera no puedo dar mi parecer. Madrid, a 23 de abril de 1652.

Zugasti concluye, pues, que “ninguna de las múltiples tachaduras, supresiones o correcciones que presenta el manuscrito se deben a la mano de Navarro de Espinosa”, sino a la del otro censor que revisó *El poder de la amistad*, el mercedario Francisco Boyl, quien sí encontró reprochables algunos pasajes de esta comedia. Por ejemplo, los vv. 2470-2499, correspondientes al “cuentecillo del licenciado y el obispo que relata el gracioso Moclín, el cual manda suprimir por supuestas razones morales o de decoro”. El censor Boyl ordenó eliminar este pasaje que “ofende a la decencia” y, en consecuencia, “estos 30 versos aparecen tachados uno a uno con rayas horizontales”. Sin embargo, ese pasaje aparece abrazado por una gran llave a cuyo lado izquierdo otra mano ha escrito repetidas veces la palabra “Si”:

Tenemos por tanto dos órdenes opuestas que, como es lógico, producen efectos contrarios: la edición de *El poder de la amistad* integrada en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavana* (1654) incluye el pasaje tal cual, sin enmienda alguna; pero ese mismo año de 1654 hubo otra edición casi simultánea en el volumen colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, y aquí sí que faltan los 30 versos tachados por el censor²⁴.

Casos como éste resultan de particular interés para nuestro mencionado proyecto *CLEMIT-XVII*, que tiene también como objetivo mostrar el *usus (dese) scribendi* (llamémoslo así) de los principales censores teatrales del Siglo de Oro y registrar los versos de cada comedia que no pasaron el filtro de la censura.

Por desgracia, como hemos dicho, *Antíoco y Seleuco*, aunque fue escrita en fechas muy cercanas a *El poder de la amistad* y formó parte del mismo paquete de manuscritos autógrafos recabados por Moreto para preparar su *Parte Primera*, no se conserva en forma manuscrita (lo cual resulta también raro, dado el elevado número de ediciones diferentes existentes). Si el texto que ha llega-

²⁴ Zugasti, *op. cit.*

do hasta nosotros es distinto o no del original, en este caso la ausencia de un autógrafo o un manuscrito con cierta autoridad textual impide conocerlo.

En todo caso, el impreso (que cuenta también con todas las garantías) ya da idea suficiente de la peculiar entidad de una comedia que, si no se topó con mayores problemas con la censura de los que hemos reseñado, debió de ser en parte gracias a que el hábil, muy hábil, Moreto supo situar la irreverente y atrevida comicidad satírica de *Antíoco y Seleuco* en un registro que, partiendo de un modelo trágico (*El castigo sin venganza*, de Lope) y en un formato de comedia palatina, acude a un tipo de humor satírico y algo chusco que sólo es frecuente encontrar en el subgénero de las comedias mitológicas escritas para la Corte. Ese registro oscila a veces hacia otro molde genérico, el de la comedia burlesca, caracterizado por un humor aún más atrevido. Conocer las circunstancias de representación del estreno aportaría, a buen seguro, buenas pistas en ese sentido²⁵.

El argumento de *Antíoco y Seleuco* tiene, por cierto, una base histórica, que Fernández-Guerra resume así (las cursivas son nuestras):

Según los historiadores, Estratónica estaba casada con Seleuco al tiempo que se enamoró de ella Antíoco; pero *nuestro autor finge* tratado no más el casamiento; modificación que, dado el desenlace, era hasta necesaria. ¡Así hubiera sabido utilizar el dato siguiente!

El dato al que se refiere es la anécdota histórica atribuida al médico Erasítrato, ignorada o conscientemente eludida por Moreto:

Encargado Erasítrato (médico de Seleuco) de averiguar el sujeto de los amores de Antíoco, sabe que es la Reina; y para prevenir al Soberano, le engaña, manifestándole el físico haber averiguado que es la propia mujer suya. Ruégale el Rey que sacrifique el amor de su esposa a la vida del Príncipe; pero al saber

²⁵ Las indicaciones escénicas no permiten hacerse idea de si fue una comedia escrita para los teatros comerciales (era lo que hacía fundamentalmente Moreto por aquellos años) o pudo haber sido un encargo para Palacio o para la casa de algún noble. La acotación más explícita (tras el v. 171), dice: "Siéntanse los dos en unos asientos de peña fingida que habrá en el teatro y las damas en el suelo...". Otros testimonios críticos leen "en el tablado".

la verdad, conoce todo el valor del sacrificio que exigía, y casa al hijo con la madrastra²⁶.

Fernández-Guerra se hace eco de la interpretación, en clave de autocensura, expresada por un anónimo (y muy intuitivo) reseñador del *Memorial literario* que, en 1784, y a propósito de una reposición de *Antíoco y Seleuco*, ya detectó las lagunas argumentales en que había incurrido Moreto:

En la historia, Estratónica estaba ya casada con Seleuco siete años antes, cuando Antíoco se enamoró de ella; pero en esta comedia se muda esta circunstancia, suponiendo el enamoramiento antes de casarse: *hizo tal vez esta suposición Moreto, atendiendo a nuestras costumbres*²⁷.

Un Moreto muy precavido y hasta cierto punto temeroso de las reacciones que en el público pudieran provocar las libertades que se toma en *Antíoco y Seleuco* es también el que se deduce de las siguientes palabras de Ortigoza —con las que no estamos de acuerdo (y ya hemos explicado los motivos en otro lugar²⁸)— a propósito de los versos de cierre de la comedia; los versos —que dice Luquete y que no parecen, en realidad, otra cosa que los acostumbrados para echar el telón— son los siguientes:

LUQUETE. Y con esto y con un vitor
que pide el ingenio a todos,
esta historia verdadera
aquí tiene fin dichoso.
(vv. 2619-2622)

La interpretación de Ortigoza es que, "sólo en apariencia", son esos versos los "triviales y corrientes en los finales de muchas comedias", y que cuando Moreto dice "aquí" no se refiere a la conclusión de la comedia (es decir, "en este punto"), sino a su versión, contrapuesta a un *allí* —*El castigo sin venganza*—

²⁶ *Op. cit.*, p. xxx.

²⁷ *Idem*; las cursivas también son nuestras.

²⁸ Urzáiz, "Ni castigo ni venganza", *op. cit.*

al que se referiría sin nombrarlo. Además, “la palabra ingenio, trivial y que vulgarmente designaba a cualquier escritor o poeta, también parece adquirir su verdadera dimensión cuando consideramos simultáneamente las comedias de Lope y de Moreto, pues efectivamente hay *ingenio* no sólo en la industria, maña y artificio de Moreto, sino en su genialidad de crear algo nuevo y antitético a lo que le sirvió de modelo”. A propósito del no menos ritual verso “pide el ingenio a todos”, señala:

El artista esperaba el aplauso y que gustara “a todos” [...] en esto se aprecia que no buscaba crear un teatro serio, por caminos nuevos, sólo para minorías. Que Moreto buscaba ampararse en “esta historia verdadera” ante lo imprevisible que pudiera haber sido la reacción del público ante lo nuevo, lo distinto a los casos de honra, también parece evidente²⁹.

Que esta comedia de Moreto es peculiar y atrevida, y que va más lejos de lo que era habitual en la época en este tipo concreto de obras, es un hecho incontrovertible. Que se puedan extraer tantas (y tales) conclusiones de esos convencionales versos, excede lo razonable. A no ser, claro, que ese público (eso queríamos sugerir antes) fuera el de la Corte —en caso de haber sido una comedia de encargo para Palacio— y las novedades y osadías contenidas en ella corrieran el riesgo de ser entendidas como veladas alusiones a circunstancias conocidas por el respetable —nunca mejor dicho—, y de ahí el *amparo* buscado por Moreto. Esa hipótesis explicaría, desde luego, el difícil equilibrio con el decoro teatral que mantiene *Antioco y Seleuco*.

La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto

Adriana Ontiveros Valdés
Universidad Nacional Autónoma de México

En una época en la que el ingenio fue una distinción codiciada por los hombres de letras, resalta de manera importante la figura de Moreto. Él representa un claro ejemplo de la exacerbación del ingenio literario, lo cual se evidencia al analizar la complejidad que en su pluma adquieren los elementos de la fórmula dramática del teatro del Siglo de Oro español en su segunda etapa.

La creciente complejidad resulta especialmente palpable en los graciosos de Moreto, de manera particular en los que aparecen en piezas cómicas cargadas de un enredo complicado. En tales obras, el gracioso toma la batuta y se encarga de orquestar las acciones. Su papel es tan importante que bien puede ser considerado como el ingenio hecho personaje.

Este papel protagónico del gracioso obliga a una caracterización que se torna fundamental en el entramado de las acciones. En una obra con las características mencionadas no basta con un gracioso cualquiera, la única opción es la de dotarlo de las habilidades necesarias para realizar y dirigir el enredo: de lo contrario, el personaje no sólo resultará inverosímil sino ineficaz. Ese es el tema de este trabajo: distinguir los recursos utilizados por Moreto para caracterizar a los graciosos en cuatro de sus obras cómicas más representativas: *El lindo don Diego*, *El desdén con el desdén*, *Trampa Adelante* y *No puede ser*¹.

¹ En el caso de *No puede ser guardar una mujer*, *El lindo don Diego* y *Trampa adelante* se usa la edición de Luis Fernández-Guerra y Orbe: Agustín Moreto, *Comedias escogidas de d. Agustín Moreto y Cabaña*, Atlas, Madrid, 1950. Para *El desdén con el desdén* se usa la de Willard King:

²⁹ “Aniquilamiento del móvil del honor”, *op. cit.*, pp. 32-33.