

RESEÑA

Javier Castrillo Alaguero, *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2023, 342 pp. ISBN: 9783967280579.

KATERINA VAIPOULOS (Università degli Studi di Udine)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.571>>

La monografía de Javier Castrillo Alaguero se inscribe en la tendencia actual de revisión de la producción teatral de dramaturgos del Siglo de Oro que la crítica ha dejado en posición marginal durante mucho tiempo, privilegiando a la tríada constituida por Lope, Tirso y Calderón. De hecho, gracias a nuevos descubrimientos y nuevos enfoques —entre los que destaca el aporte de las Humanidades Digitales— el canon aurisecular tradicional va modificándose e involucrando cada vez más datos exactos acerca de dataciones, atribuciones, puestas en escena y mercado editorial. Sin olvidar los intentos de superar los recelos que dañan el estudio de la práctica de la colaboración entre distintos poetas en la redacción de una misma pieza y la de la refundición o reescritura de obras anteriores, modernizándolas y adecuándolas a un público nuevo y a las modas cambiantes.

Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669) es uno de los comediógrafos que más ha gozado de este proceso de rescate, gracias al grupo de investigación Moretianos, dirigido por María Luisa Lobato, que también es autora del «Prólogo» (pp. ix-xiii) de este libro. Aquí Lobato hace una recapitulación sobre la investigación acerca de Moreto que se ha llevado a cabo en los últimos quince años, mencionando los proyectos, sus integrantes y los resultados de la investigación, a saber, las ediciones críticas de todas las comedias que componen las tres *Partes* individuales de Moreto, por la misma editorial Reichenberger, y los textos base de las comedias editadas sueltas o en la serie de las *Nuevas escogidas*, disponibles en la colección digital Proteo de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Tanto en el «Prólogo» de Lobato

como en la «Presentación» (pp. 1-3) de Castrillo Alaguero se retoma el tema de los prejuicios que durante mucho tiempo han afectado el estudio de la producción dramática de Moreto por su participación en las colaboradas y por su afición a la praxis de la refundición.

Dejando al margen el primero de los dos problemas —aunque en el libro se pone de relieve la pregunta acerca de cuáles fueron las razones que llevaron a los dramaturgos a colaborar y, en el caso de Moreto, a escribir veinte comedias de consuno—, la monografía de Javier Castrillo Alaguero se centra en las refundiciones y se plantea el objetivo de investigar «si hubo traslado de materiales [...], en qué consistió, cuál fue el método seguido y qué resultados se lograron», en palabras de Lobato (p. x). Estos resultan ser los interrogantes fundamentales una vez terminada la preparación de ediciones críticas solventes de las comedias de Moreto, y también tras haber fijado la idea de prescindir de una óptica basada en los juicios de valor que solía subrayar las virtudes de las obras originales y los defectos de las refundiciones.

El libro se compone de tres secciones: la primera de carácter taxonómico y metodológico («Reescritura y nociones conexas: estado de la cuestión y aplicación a la obra dramática de Agustín Moreto», pp. 5-24), la segunda de análisis de un corpus de nueve comedias moretianas que refunden textos anteriores de Lope de Vega («Casos concretos de reescritura», pp. 25-314), y la tercera dedicada a extraer conclusiones acerca de la técnica moretiana de refundición y de su posible extensión a otros autores («Conclusiones», pp. 315-321). Este último asunto coincide con el objetivo más ambicioso de la monografía: individuar un sistema metodológico, una especie de fórmula moretiana de la reescritura, que se pueda expandir y adaptar a otros refundidores, sin perjuicio de la singularidad de la técnica empleada por cada uno de acuerdo con su personalidad y estilo, de modo que sirva como orientación para estudiar lo mismo en autores diferentes pero que se mueven en un contexto análogo. A este propósito, cabe evidenciar que Castrillo Alaguero pone oportunamente dos premisas: por una parte, subraya que la cultura del Siglo de Oro no compartía nuestra valoración de las obras novedosas y singulares, es decir, la estimación actual de la originalidad, con sus raíces románticas, dado que la estética dominante era la de la imitación y de la emulación; por otra parte, Moreto se mueve en el mismo contexto de los ingenios coevos, y todos coinciden en vivir tanto la transformación de las piezas teatrales —que atañe a su estructura, al tratamiento y al número de los personajes, a la difusión de lo cómico, a la evolución del sistema poli-

métrico y a otros aspectos de la representación— como las consecuencias del «decreto promulgado en 1644 por el Consejo Real de Castilla al que alude en sus *Avisos* José Pellicer [...]: “no se pueden representar de aquí [en] adelante [comedias] de inventiva propia de los que las hacen, sino de historias o vidas de santos”» (p. 41).

En la sección taxonómica y metodológica, Castrillo Alaguero presenta un recorrido teórico sobre los conceptos de fuente, influencia, intertextualidad, reescritura, versión, reciclaje, adaptación y refundición, citando a los mayores teóricos, críticos e historiadores de la literatura que se han ocupado de la cuestión a partir de la década de 1960 (Kristeva, Barthes, Genette, Profeti, Vitse, Ruano de la Haza, Bingham Kirby, Vega García-Luengos) hasta llegar a los estudios más recientes de Di Pinto, Fernández Mosquera, González Álvarez, Martínez Berbel, Rodríguez-Gallego, Saez Raposo, Trambaioli, Urzáiz Tortajada y Vaccari, entre otros. El autor del libro acaba por elegir el término refundición, definiéndolo como la práctica «consistente en transformar un texto previo de otro autor en una comedia nueva con valor estético propio, en la que el dramaturgo proyecta, de forma consciente y voluntaria, sus gustos e intereses ideológicos y artísticos con el fin de crear algo nuevo y original que se adapte a su propio contexto sociocultural» (p. 23 y p. 316), introduciendo, a mi parecer, elementos subjetivos y difíciles de detectar de forma no arbitraria, como son la consciencia y la voluntariedad del dramaturgo, por un lado, y la consecución de virtudes estéticas propias, por el otro. Esto debilita parcialmente las premisas teóricas, pero no quita valor al recorrido taxonómico ni a la metodología de análisis, empezando por la fijación del corpus, que resulta ponderada, sólida y exhaustiva. Castrillo Alaguero recorre una serie de estudios clásicos sobre la definición del corpus moretiano y sus deudas con las piezas anteriores —los de Adolf Schaeffer, Ruth Lee Kennedy, Ermanno Caldera y Frank P. Casa, para acabar con Elena Di Pinto y Juan Antonio Martínez Berbel— y, tras examinar estas propuestas, escoge nueve comedias, de las que Moreto es autor único en siete casos y colaborador en dos. Asimismo, elige solo textos de partida de Lope, ya que si es verdad que «más de un tercio de su producción [de Moreto] se puede catalogar como casos concretos de reescritura», también lo es que «de esta cifra, más del cincuenta por ciento tienen como modelo obras de Lope de Vega» (p. 35 y p. 315), lo que otorga homogeneidad a la investigación.

La sección de «Casos concretos de reescritura» se divide en nueve apartados, uno para cada refundición, empezando por la colaborada *El príncipe perseguido* (pp.

37-75, a partir de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*), escrita con Luis Belmonte Bermúdez y Antonio Martínez de Meneses, y acabando con otra, *El mejor par de los doce* (pp. 295-314, de *Las pobreza de Reinaldos*), en colaboración con Juan de Matos Fragoso, pasando por siete obras individuales: *Antíoco y Seleuco* (pp. 76-104, de *El castigo sin venganza*), *Lo que puede la aprehensión* (pp. 105-127, de *Mirad a quien alabáis*), *De fuera vendrá* (pp. 128-170, de *¿De cuándo acá nos vino?*), *La misma conciencia acusa* (pp. 171-195, de *El despertar a quien duerme*), *El Eneas de Dios* (pp. 196-240, de *El caballero del Sacramento*), *No puede ser* (pp. 241-268, de *El mayor imposible*) y *El hijo obediente* (pp. 269-294, de *El piadoso aragonés*).

En relación con cada pareja de piezas, Castrillo Alaguero proporciona datos puestos al día¹ acerca de la fecha de redacción, la fortuna escénica y editorial, y otras eventuales fuentes o hipotextos (históricos, bíblicos, narrativos y teatrales), para pasar después a la comparación estructural y argumental. Esta se lleva a cabo siguiendo la teoría de la segmentación y construyendo tablas comparativas del enredo, acompañadas por comentarios que ponen de relieve similitudes y divergencias. Asimismo, el autor dedica exámenes esmerados a la confrontación de los protagonistas y de los demás personajes, al parangón entre los recursos escénicos y al cotejo del sistema polimétrico, teniendo en cuenta también la conservación o el cambio del tipo de estrofa cuando el refundidor recupera parlamentos muy similares a los de las obras de Lope.

Más allá de algún aspecto específico individual, analizado en cada caso singularmente, Castrillo Alaguero llega a formular un modelo hipotético de cómo Moreto llevase a cabo el proceso de refundición, a veces a partir de una comedia de Lope de forma puntual y otras veces enriqueciendo el abanico de hipotextos y mezclando variadas fuentes. Siempre conserva cierto grado de dependencia argumental y estructural de la obra original, pero a menudo interviene en el plano de los asuntos, matizando, reforzando o debilitando algún componente —simbólico, temático, mitológico, histórico, bíblico, religioso— y también a nivel de la contextura del original: por ejemplo, disminuye la cantidad de cuadros o altera su orden, aminora las variaciones y las alternancias de lugar, y reduce las acciones secundarias. Otras constan-

1. No es así en el caso de los datos sobre *El mejor par de los doce* (pp. 295-314), la comedia que Moreto escribe en colaboración con Matos, ni en lo relacionado con el breve examen de su producción teatral conjunta, ya que no aparece ninguna referencia a K. Vaiopoulos, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Visor, Madrid, 2020.

tes de la técnica de reescritura de Moreto son el decrecimiento del número de personajes y de los cambios métricos y el incremento de la concentración cronológica y del ingrediente cómico risible.

Observaremos cómo el investigador aplica su método de análisis seleccionando uno de los ejemplos propuestos: la refundición de *El despertar a quien duerme* de Lope en *La misma conciencia acusa* de Moreto (pp. 171-195). Castrillo Alaguero comienza focalizando el problema central de ambas obras, es decir, el temor, por parte de un noble que ha usurpado el título y el poder a otro familiar más joven, de que el verdadero poseedor de todo ello se entere del agravio sufrido y quiera vengarse, mientras que el legítimo heredero vive feliz y alejado de la corte. La recuperación del orden y de la justicia se realiza gracias a la hija del usurpador, enamorada del joven, que le salva la vida y le ayuda a reconquistar su papel social. A continuación, se encuentra la tabla con la trama de las tres jornadas de ambas obras, segmentadas en cuadros numerados, de modo que resulte inmediata y ágil la confrontación entre los enredos y sobresalgan las omisiones, las añadiduras, las alteraciones de orden y la cantidad de macrosecuencias. En los comentarios que siguen, Castrillo Alaguero profundiza en los cambios argumentales aportados por Moreto, por ejemplo el responsable y el contexto de la usurpación, y explica las consecuencias de las mutaciones, también formulando hipótesis sobre las causas: en este caso un empeoramiento de la condición del antagonista en Moreto respecto al hipotexto lopesco. Asimismo, subraya que Moreto reduce las variaciones espaciales entre el ambiente cortesano y el rural, que en Lope son continuas, y también las *dramatis personae*, que pasan de catorce a nueve, incorporando un cuadro de las correspondencias —el protagonista y el antagonista, la dama, el gracioso y un caballero que sirve de intermediario— y dando cuenta de las variaciones onomásticas. Tras el esquema, Castrillo Alaguero examina a cada pareja de personajes de forma muy detallada, matizando sus rasgos caracteriales y comportamentales, sus móviles y analizando los parlamentos. Retomando el ejemplo anterior, Moreto subraya más la mala conciencia del usurpador, poniendo en esto su foco de atención, mientras que Lope lo pone en el personaje del usurpado y en su despertar, haciendo que al salir de la cárcel se ponga en seguida al frente de las tropas para reconquistar su condado (mientras que, en la obra de Moreto, piensa antes en el amor y recupera el trono más tarde con la ayuda de otro noble). Por lo que atañe a la protagonista femenina y al gracioso, se dedica espacio tanto a sus intervenciones en la intriga como al menor recurso al

disfraz, en el primer caso, y a la amplificación de los rasgos cómicos (por ejemplo su pronunciación), en el segundo. Finalmente, el investigador toma en consideración la polimetría, evidenciando cómo de las nueve distintas formas estróficas de Lope se pasa a las cuatro de Moreto y cómo decrezcan las alternancias.

Este esquema analítico se reitera en los otros ocho casos, con la consecuencia de que a veces se repiten ideas y conceptos como si el conjunto no fuese una monografía orgánica sino una recopilación de ensayos separados, incluyendo frases idénticas con sus respectivas notas a pie de página iguales.² Lamentablemente, en el epílogo del libro también se vuelven a encontrar enunciados duplicados, a saber, las ya mencionadas definición de refundición (p. 23 y p. 316), y cuantificación de la relación Lope-Moreto (p. 35 y p. 315). Pese a las repeticiones, la parte final del libro cumple con la promesa inicial e incluye la elaboración de un modelo del proceso de refundición según Agustín Moreto.

De acuerdo con las «Conclusiones» (pp. 315-321) a las que llega Javier Castriello Alaguero, la estrategia moretiana hace hincapié en los siguientes criterios: la simplificación, de ahí la reducción de las tramas secundarias y de las *dramatis personae*; la linealidad, que se alcanza mediante la focalización en un conflicto central cuyo desarrollo conduce de una situación inicial inestable y extravagante a una final más racional y equilibrada, de modo que la trama resulta más fácil de seguir por parte del espectador, y también gracias a la condensación espacio-temporal, lograda suprimiendo la continua alternancia de lugares y los saltos temporales; la comicidad, sobre todo a través del gracioso que a menudo co-protagoniza la acción, rebaja la tensión y busca la complicidad con el público; la concisión, que procede tanto de la ya mencionada condensación espacio-temporal, como de la reducción de cuadros escénicos —disminuyendo el número de ocasiones en que el escenario se queda vacío— y de la mayor participación de los principales protagonistas con parlamentos más largos y presencia más prolongada en el tablado, especular respecto al número menor de personajes. Es evidente que, si las refundiciones moretianas, y no solo, tuvieron fortuna escénica en su época, el nuevo público de mediados del si-

2. Por ejemplo, en la p. 40 se lee la siguiente frase: «En lo que concierne a la forma de composición de esta comedia, siguiendo la distinción realizada por Alviti [2017] entre escritura sincrónica y diacrónica, *El príncipe perseguido* se adscribiría al segundo tipo», acompañada por dos notas (10 y 11 de p. 40), que se encuentra idéntica en las pp. 297-298, con las mismas notas (9 de p. 297 y 10 de p. 298), solo cambiando el título de la comedia, que en el segundo caso es *El mejor par de los doce*.

glo XVII apreciaba obras teatrales caracterizadas por la simplificación, linealidad, comicidad y concisión, de acuerdo con una evolución del gusto.

En *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*, el trabajo de reescritura de Moreto resulta bien delineado, profundizado y matizado, así como queda clara la exigencia de dejar de lado de manera definitiva la anticuada visión del proceso de refundición. Destacan, por fin, de forma marcada, tanto la figura de Moreto escritor ingenioso, prolífico y digno del interés crítico que está despertando, como su estrategia de reelaboración y adecuación de las comedias de Lope de Vega, probablemente muy representativa del proceso de refundición en general, de acuerdo con el auspicio de Javier Castrillo Alaguero. Por lo cual, no podemos concluir esta reseña sin subrayar que este libro se recomienda no solo por su tema, que tiene una relevancia indudable, sino —y quizás sobre todo— por el método de análisis puesto en obra, que resulta muy estimulante.