

El rastro de Lope, Tirso y Calderón en *Lo que puede la aprehensión*, de Moreto, y su adaptación por Thomas Corneille

The Trail of Lope, Tirso and Calderón in *Lo que puede la aprehensión*, by Moreto, and its adaptation by Thomas Corneille

Javier Castrillo Alaguero

<https://orcid.org/0000-0003-3238-3774>

Universidad de Burgos

ESPAÑA

javiercastrilloalaguero@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 375-391]

Recibido: 04-11-2019 / Aceptado: 24-01-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.26>

Resumen. Este trabajo presenta el itinerario recorrido por unos motivos aprovechados por Agustín Moreto (1654) que tienen como modelos a Lope de Vega (1621), Tirso de Molina (1627) y Calderón de la Barca (1639). Además, se examinará la refundición realizada por Thomas Corneille de la comedia moretiana en su obra *Le charme de la voix* (1658), con el fin de mostrar la evolución que ha experimentado un motivo creado por Lope de Vega, continuado, en parte, por Tirso y Calderón, reutilizado por Agustín Moreto y adaptado finalmente por el dramaturgo francés. A lo largo del estudio se profundizará en las similitudes y divergencias más destacadas entre todas las comedias mencionadas.

Palabras clave. Agustín Moreto; Lope de Vega; Tirso de Molina; Calderón de la Barca; Thomas Corneille; reescritura; refundición; intertextualidad.

Abstract. This work presents the itinerary traveled by some motifs used by Agustín Moreto (1654), whose model are Lope de Vega (1621), Tirso de Molina (1627) and Calderón de la Barca (1639). In addition, we will examine the recasting made by Thomas Corneille of the Moreto's play in his comedy *Le charme de la voix* (1658), in order to show the evolution that has experienced a motive created by Lope

de Vega, continued, in part, by Tirso and Calderón, reused by Agustín Moreto and finally adapted by the French dramatist. Throughout the study will be deepened the most prominent similarities and divergences among all the comedies mentioned.

Keywords. Agustín Moreto; Lope de Vega; Tirso de Molina; Calderón de la Barca; Thomas Corneille; Rewriting; Recasting; Intertextuality.

INTRODUCCIÓN

La consideración crítica de Agustín Moreto, principal representante de la forma de hacer teatro en España en la segunda mitad del siglo xvii, ha sufrido una notable transformación en las últimas décadas gracias, entre otras cosas, a la labor realizada por el grupo *Moretianos*, encabezado por la catedrática María Luisa Lobato¹. Se ha dejado de lado la idea del dramaturgo madrileño como un simple plagiario de argumentos previos para llegar a la opinión de que la técnica de la reescritura de comedias fue algo inherente a todo el teatro barroco, no solo en España, sino también en otros países europeos, como puede ser el caso de Francia. A normalizar esta opinión han contribuido los trabajos de investigadores como Ruth Lee Kennedy (1932), Albert E. Sloman (1958), Frank P. Casa (1966) o Ann L. Mackenzie (1993), en la centuria pasada, y los más recientes de Fernando Rodríguez-Gallego (2010), Santiago Fernández Mosquera (2010), Germán Vega García-Luengos (2010) o Delia Gavela García (2017), entre otros.

Han sido muchos los conceptos que se han propuesto para definir estas prácticas teatrales áureas: refundición, reelaboración, reutilización, reconstrucción, adaptación², versión³, reciclaje⁴ o intertextualidad⁵ son algunos de ellos. No obstante, a diferencia de lo que postulé en un artículo reciente⁶, considero que el mejor término para definir este caso concreto de reescritura Lope-Tirso-Calderón-Moreto es, siguiendo la terminología de Ruano de la Haza, el de reutilización⁷.

A pesar de la disparidad terminológica, la gran mayoría de los investigadores coinciden a la hora de apuntar que entre los dramaturgos de la llamada escuela de Calderón —término acuñado por Mackenzie (1993)—, donde se encuentra Moreto, va a ser habitual el aprovechamiento de temas, situaciones e intrigas ya presentes en las comedias de la generación precedente. Como afirma Rafael González Cañal:

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P).

2. Sobre estos cinco términos, ver Ruano de la Haza, 1998, pp. 35-36.

3. Di Pinto, 2011, p. 113.

4. Urzáiz Tortajada, 2001, p. 339.

5. Profeti, 1992, p. 110.

6. Castrillo Alaguero, 2019, p. 810.

7. Técnica basada en el «aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales» (Ruano de la Haza, 1998, p 36).

«era tal el arsenal de historias y argumentos que habían proporcionado a la escena española el Fénix y sus seguidores, que los dramaturgos que les siguieron optaron en muchas ocasiones por rehacer o recrear temas e intrigas que en muchos casos todavía estaban vivos en la memoria de los espectadores»⁸. Se puede afirmar sin miedo a equivocarse que Lope de Vega sentó las bases de lo que iba a ser la fórmula teatral barroca imperante a lo largo de todo el siglo XVII, momento en que el teatro se convierte en un espectáculo de masas.

En este trabajo, además de analizar las principales características de la reutilización realizada por Agustín Moreto en su obra *Lo que puede la aprehensión*⁹ (1654), que tiene como modelos la comedia lopesca *Mirad a quién alabáis* (1621), la tirsiana *La celosa de sí misma* (1627) y la calderoniana *La desdicha de la voz* (1639), se examinará la refundición¹⁰ que Thomas Corneille realizó del texto moretiano en su obra *Le charme de la voix* (1658).

Ha sido habitual que la crítica se centrara en la labor de Agustín Moreto como refundidor, pero no se ha abordado de igual forma otro fenómeno equivalente: el dramaturgo madrileño también sirvió de modelo a autores extranjeros, como puede ser el caso de Thomas Corneille y Molière en Francia; John Crowne o Thomas St. Serfe en Inglaterra; o Carlo Gozzi en Italia. En lo que respecta al país galo, es evidente que los dramaturgos franceses buscaron en la escena española modelos en los que inspirarse a la hora de elaborar sus propias comedias. Jean Rotrou y Pierre Corneille abrieron el camino en la década de 1630 y serán Thomas Corneille y Molière quienes lo continúen en el periodo de mayor esplendor (1640-1660) de la moda española en la escena francesa¹¹. Por ejemplo, el pequeño de los hermanos Corneille, Thomas (1625-1709), compuso once comedias basadas en obras de dramaturgos españoles, siendo seis los autores que centraron principalmente su atención: Calderón, Solís, Rojas, Cubillo, Tirso y Moreto¹². En lo que respecta a este último, recurrió a sus argumentos en cuatro ocasiones: la comedia *Le baron d'Albikrac* tuvo como antecedente *De fuera vendrá*; la obra *Dom Cesar d'Avalos* se inspiró en *El parecido* y *La ocasión hace al ladrón*; *La Comtesse d'Orgueil* bebe, entre otras, de *El lindo don Diego*; por último, *Le charme de la voix* tuvo como modelo la pieza *Lo que puede la aprehensión*, como veremos más adelante.

Mirad a quién alabáis apareció publicada por primera vez en 1621 en la Parte XVI de comedias de Lope de Vega y se escribió, según Morley y Bruerton¹³, entre 1613 y 1620, aunque posiblemente fuese en una fecha bastante cercana a su publicación impresa. Esta comedia palatina debió de tener bastante éxito en la época, ya que a través del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*

8. González Cañal, 2000, p. 9.

9. Este es uno de los casos de reescritura Lope-Moreto en los que coinciden tanto Kennedy (1932) como Di Pinto (2011) y Martínez Berbel (2013).

10. Práctica que consiste en «componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior» (Ruano de la Haza, 1998, p. 35).

11. Couderc, 1998, p. 125.

12. Gavela García, 2017, pp. 163-164.

13. Morley y Bruerton, 1968, p. 363.

(DICAT), base de datos dirigida por Teresa Ferrer Valls, podemos comprobar que fue representada por varias compañías de teatro desde 1620 hasta 1625 y, tras unos años de parón, también en 1632.

En lo que concierne a *La celosa de sí misma*, se publicó por primera vez en 1627 en la *Primera parte de comedias* de Tirso de Molina y, según apuntan investigadores como Ruth Lee Kennedy¹⁴, debió de escribirse entre finales de 1622 y principios de 1623. Como señalan Jaime Moll¹⁵ o Don William Cruickshank¹⁶, las doce comedias del volumen estaban probablemente dispuestas para su edición hacia 1625, pero el decreto contra Tirso que publicó la Junta de Reformación de la Orden de la Merced impidió su publicación hasta un par de años después, una vez que el fraile mercedario cambió el contenido de algunas comedias. De nuevo el DICAT nos permite conocer que debió de tener también bastante éxito en el periodo áureo, ya que aparece dentro del repertorio de diversas compañías de la época, como son, por ejemplo, las de Manuel Álvarez de Vallejo, Manuela Enríquez, Roque de Figueroa o Juan Bautista Valenciano.

La desdicha de la voz, por su parte, cuyo autógrafo data de mayo de 1639, fue impresa por primera vez en la *Parte 43 de Comedias de Diferentes Autores* (1650). En lo referente a su fortuna en los escenarios, la base de datos dirigida por Teresa Ferrer Valls permite afirmar de nuevo que fue una comedia aplaudida en la época, ya que fue puesta en escena, por ejemplo, en el corral de la Montería de Sevilla (1644), en el palacio del Alcázar de Madrid (1675, 1678 y 1693) o en Valladolid (1694).

Por otro lado, *Lo que puede la aprehensión* apareció inicialmente en la *Primera parte de comedias de don Agustín Moreto*, impresa en Madrid en 1654. No se conoce exactamente la fecha de su composición, pero Kennedy¹⁷ la sitúa entre 1648 y 1653. La obra, como la de Lope, pertenece al género de la comedia palatina, a la que pertenece también una de sus obras maestras, *El desdén, con el desdén*. Como evidencia de nuevo el DICAT, formó parte del repertorio de diversas compañías y permaneció en la cartelera teatral durante toda la segunda mitad del siglo xvii. Además, todavía en el siglo xviii, momento en que la comedia adquirió el título adicional de *La violencia del oído* o *La fuerza del oído*, fue representada, tanto en España (Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla, Barcelona), como fuera de la Península (Lisboa, México)¹⁸.

Por último, *Le charme de la voix* fue estrenada en 1658. Representa la primera adaptación que Thomas Corneille realizó sobre textos moretianos previos y pertenece a una serie de obras francesas que tomaron como modelo la comedia española áurea: «*Le charme de la voix* appartient sans conteste à cet ensemble de productions littéraires françaises qui ont emprunté à la comedia espagnole sujets, images et caractéristiques baroques»¹⁹.

14. Kennedy, 1943, p. 30.

15. Moll, 1974, p. 93.

16. Cruickshank, 1998, p. 248.

17. Kennedy, 1932, p. 20.

18. Ver Coe, 1935; Montero de la Puente, 1942; Aguilar Piñal, 1974, y Hernández Reyes, 2008.

19. Piot, 2009, p. 2.

SIMILITUDES Y DIVERGENCIAS ENTRE LAS DIFERENTES COMEDIAS

En lo que respecta al argumento general de las comedias lopesca y moretiana, el motivo inicial coincide. Tanto en *Mirad a quién alabáis* como en *Lo que puede la aprehensión* la acción de la obra arranca cuando el noble (el rey Alonso de Aragón en la primera; el duque de Milán en la segunda) le pide a su vasallo (don César en la primera; Carlos en la segunda) que vaya a recibir a una dama con la que tiene contraído compromiso de matrimonio. La alabanza hiperbólica de la joven por parte del emisario desencadenará una reacción de celos que será el punto de arranque de todas las peripecias de la comedia. Sin embargo, a partir de aquí la trama de ambas obras difiere, ya que mientras que Lope se centra en la historia amorosa de don César y la duquesa de Milán, Moreto pondrá el foco en el juego de la confusión de identidades, haciendo hincapié en la desorientación que sufren los enamorados. Por lo tanto, como se aprecia en el siguiente pasaje, Moreto, a pesar de crear una comedia diferente, tomó de Lope la idea del noble que, sospechando deslealtad de su vasallo, decide desprestigiar a la dama con la que tenía intención de casarse²⁰.

***Mirad a quién alabáis*, de Lope de Vega¹**

DON CÉSAR Agora, invicto señor
os daré cuenta de todo.
Partí de la ciudad adonde yace
la sirena dulcísima latina,
que en las memorias de los hombres nace
más viva mientras más el sol camina;
y si al Toro del cielo satisface
la memoria de Europa peregrina,
sea de la sirena despeñada
cuando en Fenicia la lloró robada.
Llegué a Milán, adonde ya tenía
la Reina mi señora prevenido
tan gran recibimiento, que sería
cansado y imposible referido.
Entré en palacio donde el sol ardía
debajo de un dosel de oro vestido,
dando con dos bellísimas estrellas
rayos al cielo y al amor centellas.
Si le viera Faetón, estoy muy cierto
que no pidiera al Sol su carro de oro,
que allí quedara de sus rayos muerto,
sin quemar el León ni arder el Toro.

***Lo que puede la aprehensión*, de Moreto**

CARLOS Ella, en fin, sin que yo lo permitiera,
quiso venirte a ver a la ligera:
en un caballo sube que figura
era de un cisne que, burlando enojos,
juego hacía la dócil travesura.
Mintiendo a la inquietud libres antojos,
como de cisne el cielo a su hermosura
dio la nieve a la piel, fuego a los ojos;
por que en ella nadase, al labio espuma,
y a las plantas pasó toda la pluma;
trocando a la destreza y al decoro,
iba ayudando su inquietud traviesa.
No tuvo aljaba Amor, ni flechas de oro,
hasta que vio a caballo [a] la Duquesa,
y el bruto, como cierto del tesoro
que en su espalda no oprime lo que pesa,
por instantes los brazos arqueaba
para tirar la flecha que llevaba.

20. La información de las ediciones a partir de aquí utilizadas se encuentra recogida en la bibliografía final del artículo.

Mirad a quién alabáis, de Lope de Vega

Entré, desde la puerta descubierto,
besando el suelo en su real decoro,
y de su luz enamorado y ciego
parecí mariposa de su fuego.
[...]

Quien ver quisiera serafines feos,
porque la dicha de tu bien presumas,
viera las damas de esta fiesta un día
que la Duquesa celestial salía:
tal vez de plata, entre uno y otro velo,
daba luz a las luces de las salas,
que para parecer ángel del cielo
era el cabello sol, los velos alas;
tal vez, con dulce admiración del cielo,
a Venus retrató, tal vez a Palas,
porque si Paris su belleza viera,
ni Elena fuera vil, ni Troya ardiera.
[...]

A diez leguas de aquí la dejo agora,
para que des el orden que conviene
en recibir la Reina mi señora,
que a honrar tus brazos y estos reinos
viene,
como previene el sol la blanca aurora:
no menos de colores se previene
Nápoles bella, y como a esposa tuya,
a doña Juana Esforcia, reina suya;
la cual, señor, como alcanzara Apeles,
el célebre Timantes o Lisipo,
hicieran más famosos sus pinceles,
y más glorioso al hijo de Filipo;
a rosas, a azucenas, a claveles,
al marfil, a las perlas la anticipo.
¡Dichoso tú que gozarás la joya
que honrara a Grecia y abrasara a Troya!

REY Descansa, César, y advierte
que luego vuelvas a hablarme.

DON CÉSAR ¿No dices más?

REY De obligarme
cuanto debo agradecerte,
no son las palabras firmas.
(vv. 123-148; 185-196; 205-225)

Lo que puede la aprehensión, de Moreto

No va el Sol los caballos azotando
desde luciente carro en que los guía,
de tanta luz los montes coronando,
como ella el campo de esplendor vestía:
tal vez la blanca mano enarbolando,
la vaga rienda al aire parecía,
que del cuello del bruto en que la engasta
la sacaba teñida...
DUQUE ¡Carlos, basta! (vv. 623-648)

La celosa de sí misma, por su parte, versa sobre la confusión de identidades producida en don Melchor, un ingenuo hidalgo leonés, al no ser capaz de distinguir a las dos mujeres protagonistas de la comedia: doña Magdalena (una dama suspicaz e insegura de la que se ha enamorado) y doña Ángela (una joven impostora). Este desconcierto del galán dará lugar a una serie de situaciones ridículas que potenciarán la comicidad de la obra. A pesar de diferir argumentalmente del texto tirsiano, Moreto toma del fraile mercedario, por un lado, el enredo tejido por la joven humillada (doña Magdalena en *La celosa de sí misma*; Fenisa en *Lo que puede la aprehensión*) para asegurarse su venganza y el amor de su galán (las dos jóvenes ocultarán su identidad para poner a prueba la fidelidad de sus pretendientes), y, por otro, el tema del «engaño a los sentidos», ocasionado a través de la vista en Tirso y por medio del oído en Moreto. Como se apunta en el siguiente pasaje, los galanes protagonistas no son capaces de reconocer, en un primer momento, a sus pretendientas debido a que no responden a la idea física que ellos se habían hecho en su imaginación.

***La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina**

MAGDALENA ¡Ay Quiñones!,
Este ¿no es el forastero
que fue usurpador primero
de mis imaginaciones?

QUIÑONES Sí, señora. En La Vitoria
fue este quien la alcanzó
de ti. ¡Qué dicha llegó
a la tuya!

MELCHOR La memoria
de aquella mano, Ventura,
como quien ve por antojos,
tiene ocupados mis ojos.
¡Fea mujer!

VENTURA ¿Qué hermosura
se igualará a la presente?
Pero dejando la cara,
en la candidez repara
de aquella mano esplendente,
que es la misma, vive Dios,
que melindrizó el bolsillo.

***Lo que puede la aprehensión*, de Moreto**

FENISA Y hallé que de natural
causa es efecto preciso,
porque cualquiera a quien entra
el amor por el oído,
hace aprehensión de querer
un sujeto que no ha visto
y ver está deseando,
y con aqueste incentivo,
a cualquier mujer que vea,
como no imagine él mismo
que es aquella la que piensa,
la tratará con desvío.
Con que a ser yo más hermosa,
me hubiera allí sucedido
el desaire del descuido;
y a ser más fea, si indicio
tuviera de que era yo
la que le daba el motivo,
le arrebatará; y según
le hubiese allí parecido,
o encendiera su deseo
o apagara su apetito. (vv. 313-334)

MELCHOR Anda, borracho, aun decillo
es blasfemia.

VENTURA No estáis vos,
señor, con juicio cabal.

MELCHOR Esta es asco, es un carbón,
es en su comparación
el yeso junto al cristal.
A sus divinos despojos
no hay igualdad.

VENTURA Yo la vi,
cuando me llevó tras sí
con el bolsillo los ojos,
y juro a Dios que es la propia.

MELCHOR Enviaréte noramala,
si no callas, necio; iguala
la Scitia con la Etiópia.
La mano que a mí me ha muerto,
de una vuelta se adornaba
de red...

VENTURA Bolsillos pescaba.

MELCHOR ... y esta trae el puño abierto.
(vv. 1157-1192)

La desdicha de la voz, por otro lado, trata sobre las desgracias que sufre Beatriz, la dama protagonista, debido a los estragos que causa en los galanes el hechizo de su voz. Por lo tanto, a pesar de diferenciarse del argumento de la comedia calderoniana, Moreto rescata de ella la idea del tópico trovadoresco del «amor de oídas», ya que la voz de la joven adquiere una importancia trascendental en el desarrollo de las dos comedias. En *Lo que puede la aprehensión* la voz de Fenisa se convierte en el elemento temático fundamental, a partir del que Moreto dramatiza el trastorno que sufren aquellos que fundamentan su amor en las fantasías producidas por el engaño de los sentidos. No obstante, Moreto acompaña en su comedia esta voz con una guitarra o vihuela, con el fin de reforzar ese efecto encantador y aumentar el poder de atracción de la joven. Como se aprecia en el siguiente pasaje y, al igual que ocurre en la comedia de Calderón, a través de las canciones de la dama se expresa su estado anímico y se anticipan los acontecimientos inmediatos; es decir, estas melodías no funcionan «como simples adornos escenográficos más o menos externos a la acción, procedimiento habitual en las comedias áureas, sino como soportes temáticos o ejes del argumento»²¹.

21. Domínguez Matito, 2012, p. 98.

La desdicha de la voz, de Calderón de la Barca

LEONOR Mucho es que en tal cara estén
todas esas gracias juntas,
y aun otras más que ha callado.

BEATRIZ Ninguna presumo yo
que en mí haya.

LEONOR ¿Cómo no
si aquí Octavio la ha alabado
de que no hay voz en España
mejor que la suya?

BEATRIZ Octavio
a mí me ha hecho un agravio
y a vos, señora, os engaña;
que sin destreza o primor
que pueda ser maravilla,
solo canto a la almohadilla,
mientras hago mi labor,
y esto aun lo pienso olvidar.

LEONOR ¿Por qué, si el Cielo la dio
esta gracia?

BEATRIZ Porque yo
soy desgraciada en cantar.

LEONOR ¿Desgraciada en cantar?

BEATRIZ Sí,
porque es tanta mi desgracia,
que lo que es para otras gracia,
es desgracia para mí.

LEONOR ¿De qué suerte?

BEATRIZ Mi pesar
se suele aumentar cantando.
Por eso lo digo. (p. 167)

Por último, Corneille realizó en su comedia la importancia del motivo desencadenante de la pieza moretiana, el encanto de la voz (título que se asemeja y remite al de la obra calderoniana):

En changeant le titre de la pièce, Thomas Corneille a en effet déplacé l'intérêt par rapport à la pièce espagnole. Le titre de celle-ci annonçait une réflexion sur l'effet qu'une impression peut provoquer, tout en restant assez allusif. Le titre

Lo que puede la aprehensión, de Moreto

FENISA Una de las gracias más
es mi voz, en quien yo libro
de las fatigas del ocio
tal vez el descanso mío:
que en el ocio hay diferencia
si es buscado o si es preciso;
que si es preciso, es trabajo,
y si es buscado, es alivio.
Cantando, pues, en las rejas
de aquese jardín florido
varias veces, una dellas
me escuchó acaso mi primo.
Arrebátale mi acento
tanto que desde allí vino
a repetir cada día
la ocasión, la hora y el sitio.
De mi acento enamorado,
solicitó su cariño
saber el dueño, y logró
fácilmente lo que quiso.
Desta noticia al deseo
de verme hay poco distrito,
mas cuanto él buscó ocasiones
las recató mi desvío:
nunca de él me dejé ver,
siendo él de mí tan bien visto. (vv. 121-146)

français place au centre de la pièce un motif extraordinaire, et annonce d'emblée un pouvoir presque surnaturel²².

Lo que puede la aprehensión, de Moreto

DUQUE Aquella voz delicada
y aquel acento sonoro
es el dueño que yo adoro,
y sin ella todo es nada:
su voz mis ansias prefieren. (vv. 1243-1247)

Le charme de la voix, de Thomas Corneille

LE DUC Mais cette belle voix dont les divins accents
m'ont enchanté l'oreille et captivé les sens,
c'est là des plus grands coeurs le charme inévitable,
c'est par elle qu'au mien Fenise est adorable,
et que j'estime autant cet objet inconnu
que je sens de mépris pour tout ce que j'ai vu.
(vv. 499-504)

A diferencia de lo que hace Moreto con las obras de Lope, Tirso y Calderón, de las cuales simplemente toma motivos concretos —de ahí que se pueda catalogar, siguiendo la terminología de Ruano, como un caso de reutilización—, *Le charme de la voix* sigue fielmente el argumento de la comedia moretiana —siendo un ejemplo de refundición—. No obstante, debido a la supresión de muchas de las reflexiones personales de Fenisa y de sus ingeniosos diálogos con la duquesa, a través de los que Moreto dibujó a una joven de astuto carácter, la versión del dramaturgo francés no fue bien entendida por el público del momento.

En lo que respecta a los personajes de las cinco comedias, con el paso de los años se ha ido produciendo una paulatina disminución de las *dramatis personae*, pasando de once personajes en la comedia de Lope a nueve en la de Moreto y a ocho en la de Thomas Corneille, dato que está directamente relacionado con la simplificación o eliminación, según el caso, de la trama secundaria²³ y, por lo tanto, de los personajes que la protagonizaban. Además, se observa en Moreto una presencia más prolongada de los personajes en escena, lo que produce la existencia de parlamentos más largos y complejos, y ralentiza el dinamismo de la acción. Esto se evidencia, por ejemplo, en los primeros 380 versos de las comedias: mientras que en *Mirad a quién alabáis* aparecen ya seis personajes (Roberto, Otón, el Rey, don César, Fabio y Celia), en *Lo que puede la aprehensión* solo intervienen Laura y Fenisa, con largos monólogos de la dama protagonista. Por último, en lo referente a los nombres de los personajes, en esta ocasión Moreto se aleja de su original lopesco, mientras que el dramaturgo francés calca la práctica totalidad de los apelativos moretianos.

Por otro lado, *Mirad a quién alabáis*, *Lo que puede la aprehensión* y *Le charme de la voix* comparten localización, ya que todas están ambientadas en Italia, la primera en Nápoles y las dos últimas en Milán. De hecho, a pesar de los escenarios urbanos elegidos, la acción dramática de estas comedias se desarrolla principalmente en el interior de las casas de los protagonistas. No obstante, la alternancia de espacios es mucho menor en la obra moretiana, donde toda la acción transcurre

22. Piot, 2009, p. 7.

23. En la obra de Lope la relación amorosa entre don César y la duquesa de Milán corre paralela a la producida entre el rey Alonso de Aragón y Celia. Por el contrario, en la comedia moretiana y, por consiguiente, también en la de Thomas Corneille, el foco se centra en los amores entre Carlos y la duquesa de Parma.

en el palacio del Duque de Milán. *La celosa de sí misma*, por su parte, transcurre en Madrid y *La desdicha de la voz* en Madrid (primera jornada) y Sevilla (segunda y tercera jornadas).

En lo relativo al intervalo en que transcurre la acción, es evidente la ruptura de la unidad de tiempo en las comedias españolas áureas con el fin de aumentar la verosimilitud de la obra. No obstante, en las obras aquí estudiadas los saltos temporales se producen siempre entre el final de un acto y el inicio del siguiente. Por ejemplo, en *La desdicha de la voz* se incluye un lapso de casi un mes entre el duelo en el que don Diego sale malherido, suceso que marca el final de la jornada primera, y la llegada de este a Sevilla con su padre y hermana (inicio de la jornada segunda).

En lo que concierne a la unidad de acción, los dramaturgos españoles no respetan tampoco los presupuestos clásicos, ya que normalmente incorporan una segunda intriga a la trama principal. Es habitual que a los amores del galán y la dama protagonistas los acompañen las peripecias amorosas de una segunda pareja de personajes nobles, como observamos en *Mirad a quién alabáis* con los emparejamientos de don César y la duquesa de Milán, por un lado, y el rey Alonso de Aragón y Celia, por otro.

Corneille, por su parte, respeta en su adaptación el modelo moretiano, pero realiza una serie de modificaciones, como, por ejemplo, la concentración de la trama en un solo día o la división de la obra en actos y escenas, orientadas a seguir en lo posible la regla de las tres unidades, cuya importancia en el teatro francés era notable:

Toute réécriture doit prendre en compte le cadre de sa réception, et l'on s'aperçoit que nombre des changements opérés par l'auteur sont motivés par l'obligation de respecter les règles dramaturgiques de son temps. Nous avons vu que la pièce a tendance à être plutôt contractée que développée par rapport à l'original. Cela tient au fait que Thomas Corneille s'est efforcé de modifier la pièce afin qu'elle soit conforme à la fameuse règle des trois unités définies alors par l'abbé d'Aubignac: une seule journée, un seul lieu, une seule intrigue²⁴.

En lo relativo a la comicidad en las comedias, Tirso y Calderón continúan plenamente la convención impuesta por Lope de Vega. En sus obras encontramos recursos como el uso del disfraz o la confusión de identidades que serán característicos de toda la dramaturgia áurea. Del mismo modo, aparecen graciosos representados por criados del galán que constituyen el contrapunto burlesco de las bizarrías y atrevimientos de sus señores. Sin embargo, en sus obras el gracioso no es por lo común el artífice del enredo, ya que ese papel queda reservado a una dama traviesa y revoltosa como puede ser doña Magdalena, la protagonista de *La celosa de sí misma*. Es decir, como señala Ignacio Arellano²⁵, se produce una generalización del agente cómico.

En Moreto, por su parte, observamos un aumento de la comicidad, que se articula en *Lo que puede la aprehensión* a través de varios mecanismos. En primer

24. Piot, 2009, p. 32.

25. Arellano, 1994.

lugar, el denominado «engaño a los sentidos». Se nos muestra la superioridad del sentido común sobre la irracionalidad como norma de conducta. El duque de Milán, víctima de una fantasía, es decir, de una «aprehensión» irracional que le perturba su percepción de la realidad, se comporta como un torpe y estúpido amante, por lo que su comportamiento será objeto de hilaridad continua para los espectadores. En segundo término, el juego de la confusión de identidades, recurso que ocupa la mayor parte de la acción, será explotado hábilmente por todos los personajes en complicidad con el público. Por último, en lo relativo al papel del gracioso, no es exagerado incluir al Colmillo de *Lo que puede la aprehensión* en la nómina de los Polilla (*El desdén, con el desdén*), Mosquito (*El lindo don Diego*), Tarugo (*No puede ser*) y Motril (*Yo por vos y vos por otro*), los graciosos moretianos más celebrados. Dueño de la situación desde el primer momento que aparece en escena, hacia la mitad de la primera jornada, sus continuas intervenciones no hacen sino explotar la comicidad que resulta de las confusiones del duque y de su propio señor —Carlos—, desorientados los dos por el enredo de identidades de las damas y de sus respectivas querencias. Siempre a la búsqueda de la complicidad de los espectadores²⁶, tanto para burlarse de uno como de otro, desarrolla un código lingüístico muy conceptual, cargado de comparaciones, cuentos y aforismos de estilo tabernario, cuya grosería pone continuamente en evidencia el contraste de la aprehensión irracional del uno y los remilgos sociales del otro con el sentido común, del que carecen sus señores.

Lo que puede la aprehensión, de Moreto

COLMILLO Lo mejor es que no templa
ni hace gestos, que hay algunos
que cuando cantan se quedan
como judío de paso,
y cuando a un pasaje llegan,
le comienzan en la boca
y le acaban en la oreja.
(vv. 1434-1440)

COLMILLO Digo, señor,
que si tú ahora te cebas
con el sabor del conejo
y te le engulles, no sea
que cuando sepas que es gato,
quieras volverle y no puedas. (vv. 1699-1704)

En lo referente a Thomas Corneille, incorpora la comicidad a su obra a través de la figura del escudero del galán, llamado Fabrice en *Le charme de la voix*, un tipo plenamente establecido en la escena francesa, tanto por su modo de actuar como por su apariencia externa: «Fabrice, malgré ses pitreries, [...] s'apparente déjà à un valet de comédie de type moliéresque, railleur et dégourdi»²⁷. Salvo en contadas ocasiones, el «valet», como se le denomina en Francia, se nos revela como el elemento cómico principal y el más interesante de las comedias: asegura la comprensión de la obra, sea con sus diálogos con el amo, sea con sus apartes; representa el sentido común y la sabiduría popular; y está totalmente entregado a su señor, al que sirve con su ingenio y su capacidad para la mentira.

26. Nohe, 2018, p. 676.

27. Piot, 2009, p. 34.

***Le charme de la voix*, de Thomas Corneille**

FABRICE Sachez que ma folie est mon passe-par-tout,
 et que vieux harangueur qu'avec vous on voit rire
 j'entre par privilège en tous lieux sans rien dire. (vv. 240-242)

Por otro lado, el incremento de los elementos cómicos en la obra moretiana conlleva la utilización de un léxico más cotidiano, hasta el punto de que, en algunos casos, como se puede apreciar en las intervenciones de Colmillo, el gracioso de la obra, resulta un tanto vulgar. Como se ha afirmado anteriormente, en *Lo que puede la aprehensión* Colmillo es el clásico gracioso que acompaña a su señor comentando grotescamente los acontecimientos y llevando, de este modo, toda la carga cómica de la obra. Para ello, recurre a frases proverbiales, refranes, comentarios crípticos o términos de doble sentido, entre otros recursos, con el fin de provocar la risa de los espectadores ante las absurdas reacciones del duque. A los mismos intereses ridiculizadores obedecen las inversiones que se producen en el uso del lenguaje amatorio, cuando son los criados y el gracioso quienes utilizan el hiperbólico vocabulario y las imágenes preciosistas del petrarquismo, deudoras del «amor cortés» y propias del estilo amatorio de los nobles, para describir las excelencias de las damas.

Corneille, por su parte, buscando adaptar la comedia moretiana a los parámetros neoclásicos, elimina el lenguaje hiperbólico presente en las piezas de los dramaturgos españoles. Por ejemplo, suprime los largos relatos poéticos y conceptistas de los encuentros entre los amantes; corrige o elimina las sucesiones de metáforas complicadas y de gongorismos, sacrificándolo todo a la sucesión de hechos inesperados y a la intriga, y suprimiendo así una parte del valor intrínseco de la comedia, su forma. De hecho, el único personaje que emplea un lenguaje diferente es el escudero del galán, que se permite observaciones e ironías impensables en boca de otros protagonistas.

Por último, la riqueza de metros y estrofas empleada por Lope en los inicios de la *comedia nueva* se va reduciendo con el paso de las generaciones. De las siete formas métricas empleadas por el Fénix en *Mirad a quién alabáis* se pasa a cuatro en la obra de Tirso y a cinco en la de Calderón. Moreto, por su parte, mantiene en esta ocasión la pluralidad de formas estróficas, pero potencia el uso del romance por encima de cualquier otra (74,14%). Por último, Corneille, como el resto de dramaturgos franceses contemporáneos, elabora toda su comedia con versos alejandrinos, mostrando de nuevo su tendencia a la simplificación de elementos.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se puede afirmar que Moreto se sirvió en *Lo que puede la aprehensión* de motivos sueltos presentes especialmente en tres comedias áureas (*Mirad a quién alabáis*, de Lope; *La celosa de sí misma*, de Tirso; y *La desdicha de la voz*, de Calderón), pero adaptándolos a sus particulares gustos, estilo e intereses dramáticos, lo que dio como resultado una comedia nueva que, siguiendo la

terminología de Ruano de la Haza, constituye un caso de reutilización. En ella, la simplificación argumental y estructural llevada a cabo por el dramaturgo madrileño sintetiza la estructura dramática, que se acomete mediante una disminución de formas métricas, una simplificación de personajes, la reducción de la segunda trama y una concentración espacio-temporal.

Además, incorpora a la comedia una serie de elementos característicos de su dramaturgia: aumenta la comicidad a través de la figura del gracioso, haciéndole más protagonista y presente en escena que sus homólogos precedentes; emplea un léxico más cotidiano; reduce el número de veces que se queda vacío el escenario o incrementa la información contextual a través de elementos paratextuales como las acotaciones y los apartes.

Por su parte, Corneille, en el periodo de mayor esplendor de la moda española en la escena francesa (1640-1660), se inspiró en la comedia de Moreto para componer *Le charme de la voix*. A pesar de seguir el modelo moretiano, adaptó la obra a una nueva concepción estética —la francesa—, introduciendo una serie de modificaciones como el respeto a la regla de las tres unidades, la división de la obra en actos y escenas o la eliminación de los largos parlamentos de las damas protagonistas, que alejaron a los personajes de su comedia y pusieron en evidencia la profunda distancia existente entre la concepción teatral áurea española y la francesa. Estos cambios hicieron perder calidad a la refundición —de nuevo siguiendo a Ruano— y propiciaron que no tuviese demasiada aceptación entre el público francés del momento.

En definitiva, esta apuesta de Moreto por la concisión, la claridad lingüística, la risa y la naturalidad parece ser que dio sus frutos, como evidencia el hecho de que *Lo que puede la aprehensión* siguiese siendo representada en el siglo XVIII tanto dentro de España como fuera de nuestras fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1974.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La desdicha de la voz*, ed. Robert A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.
- Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1966.
- Castrillo Alaguero, Javier, «La huella de Lope de Vega en *Cómo se vengan los nobles*, de Moreto: continuidades y disidencias», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 35.3, 2019, pp. 806-821.

- Coe, Ada May, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, vol. 9, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1935.
- Corneille, Thomas, *Le charme de la voix*, ed. Coline Piot, Paris, Theatre Classique, 2009. Disponible en <http://bibdramatique.huma-num.fr/pdf/corneillet_charmedelavoix.pdf>. 3 de junio de 2019>.
- Couderc, Christophe, «Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», *Criticón*, 72, 1998, pp. 125-142.
- Cruikshank, Don William, «Some Notes of the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library*, 11.3, 1998, pp. 231-252.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, [recurso electrónico], dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Di Pinto, Elena, «El arte de la refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega vs. *La misma conciencia acusa* de Moreto», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 107-114.
- Domínguez Matito, Francisco, «El acento equívoco. Variantes sobre un motivo desde Lope a Moreto, pasando por Tirso y Calderón», *Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 85-103.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El Siglo de Oro español: texto e imagen*, ed. Ignacio Arellano y Vsévolod Bagnó, Pamplona, Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra), 2010, pp. 23-37.
- Gavela García, Delia, «Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?: *Le baron d'Albikrac, De fuera vendrá* y *¿De cuándo acá nos vino?*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, 2017, pp. 161-187.
- González Cañal, Rafael, «Calderón: reescritura e imprenta», *Monte Arabí. Ateneo Literario de Yecla*, 31, 2000, pp. 9-30.
- Hernández Reyes, Dalia, «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Ciudad de México del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, 85.7-8, 2008, pp. 195-224.
- Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- Kennedy, Ruth Lee, «Studies for the Chronology of Tirso de Molina's Theatre», *Hispanic Review*, 11.1, 1943, pp. 17-46.
- Mackenzie, Ann L., y Allan, Adrian R., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, vol. 3, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

- Martínez Berbel, Juan Antonio, «Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales», en «*Monstruos en apariencias llenos*»: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español, ed. Francisco Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope (Universitat Autònoma de Barcelona), 2013, pp. 167-181.
- Moll, Jaume, «El problema bibliográfico de la *Primera parte* de las comedias de Tirso», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, ed. Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, Biblioteca Profesional de ANABA, 1974, pp. 85-94.
- Montero de la Puente, Lázaro, «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)», *Revista de Filología Española*, 26, 1942, pp. 411-468.
- Moreto, Agustín, *Lo que puede la aprehensión*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, vol. IV, dir. María Luisa Lobato, coord. Javier Rubiera, Kassel, Edition Reichenberger, 2010, pp. 399-590.
- Morley, Sylvanus Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- Nohe, Hanna, «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 663-679.
- Piot, Coline, «Comentaire critique», en Thomas Corneille, *Le charme de la voix*, ed. Coline Piot, Paris, Theatre Classique, 2009, pp. 1-69.
- Profeti, Maria Grazia, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, ed. Maria Grazia Profeti, Kassel, Università degli Studi di Verona / Edition Reichenberger, 1992, pp. 107-118.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Prolope / Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, pp. 157-193.
- Ruano de la Haza, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- Slooman, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón: his Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin Book Company, 1958.
- Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2005.

Urzáiz Tortajada, Héctor, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 335-362.

Vega, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega: Parte XVI*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, vol. 1, Barcelona, Gredos, 2018, pp. 534-676.

Vega García-Luengos, Germán, «Calderón: reescritor de Lope», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 371-403.