Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

El proceso de transmisión de las obras teatrales del Siglo de Oro a partir de la producción del poeta dramático tenía mucho de aventura, si bien, a más de tres siglos de distancia, resulta complejo seguir los avatares por los que transcurrió la vida de una obra teatral de ese período. Sabemos, en efecto, que el poeta componía la obra, solo o en colaboración con otros, ya fuera por encargo o por su propia decisión creadora. Conocemos también que las segundas manos a las que pasaba la comedia escrita eran las del *autor* de la compañía que la compraba para su explotación en las tablas. Con frecuencia, la obra pasaba de un *autor* al repertorio de otro u otros, con quienes podía recorrer ciudades, villas y pueblos, dentro de una geografía comercial de la representación que todavía conocemos sólo de forma parcial.

El tercer paso de ese periplo era, recordemos, que las gentes de teatro, los *autores* que estaban al frente de una compañía de representantes, cuando preveían que una obra no iba a dar más de sí desde un punto de vista comercial en las tablas, vendían sus ejemplares a impresores más o menos escrupulosos que editaban las obras, bien en *Partes de comedias* de un mismo *autor* o de varios —esto segundo con más frecuencia—, bien en colecciones de *Diferentes autores*, bien en sueltas, que heredaron los mecanismos de venta y distribución de los pliegos de cordel. Una vez impresas, las comedias podían ser compradas por gentes que las representaban de nuevo, pero, sobre todo, por lectores a los que el mercado editorial y el gusto por el teatro de su época inclinaban a leer obras

de este género como en ninguna otra época se han leído. Por tanto, al teatro representado se sumaba en no mucho espacio de tiempo el teatro impreso, sin olvidar el manuscrito antes, mientras o después de la representación e incluso del impreso, pues no conviene olvidar que, en ocasiones, aun después de que el texto hubiera sido impreso, se hacían copias a partir de esos ejemplares salidos de imprenta.

Proceso complejo, por tanto, en el que era frecuente que el dramaturgo perdiera todo control físico sobre su obra, ya que a menudo entregaba sus originales autógrafos al *autor* de la compañía, por los que obtenía un rendimiento económico importante en su primera venta, pero poco o nada de las ventas sucesivas entre *autores* y, llegado el momento, tampoco conseguía ganancia alguna en el paso de ese material de los *autores* a los impresores. Mucho queda que decir todavía de la relación que unió a diversos dramaturgos con hombres de escena concretos, pero ya es posible establecer la hipótesis, a partir de varios casos que se van conociendo,[1] de que existió en ocasiones una relación de amistad o, al menos, una vinculación laboral entre determinados dramaturgos y ciertos *autores*. Ahora bien, si influyeron —y, si lo hicieron, hasta qué punto— las necesidades concretas de un *autor* de compañía en el modo en que se dirigía al dramaturgo y le solicitaba determinados encargos o le matizaba cuestiones concretas de la comedia, como alusiones a una circunstancia determinada, a personas y a espacios específicos, o a contenidos determinados, es algo sobre lo que todavía queda mucho trabajo pendiente. En este sentido, es algo más conocido lo que ocurría entre los promotores del teatro cortesano y los dramaturgos que crearon obras por encargo.

Pero, sin duda, de modo semejante a quienes promovían fiestas teatrales en la corte, también los *autores* comerciales estaban presionados por los encargos que recibían y por los contratos que debían firmar para llevar representaciones a determinados lugares durante la temporada teatral. Del repertorio que concertaban, habría obras ya compuestas y otras que tendrían que conseguir con rapidez ante las necesidades apremiantes de un público entusiasta, que demandaba *comedias nuevas* con voracidad implacable. Podemos, por tanto, suponer con poco margen de error que se produjeron relaciones de trabajo y, quizá en ocasiones también, lazos de amistad entre hombres de creación y empresarios teatrales, con el fin de dar una repuesta adecuada a la fuerte demanda del mercado.

---

[1] Entre las contribuciones más recientes, Lobato, en prensa, a.

Ahora bien, entre suponer lo que se acaba de plantear y poder probarlo hay una distancia considerable que no siempre es posible salvar. Por eso interesa tanto la documentación de la época, que es la que puede dejar constancia fehaciente de estos maridajes. Y, en efecto, en ocasionas la deja. Observemos, por ejemplo, la relación de un dramaturgo concreto: Agustín Moreto con algunos *autores* de su época, en especial con dos de ellos. En primer lugar, con Antonio García de Prado, con el que le vinculó una relación que se extendió al menos a cinco años clave en la producción moretiana, los que van de 1646 a 1651, fecha en que falleció Prado. En segundo lugar, también observaremos la relación entre Moreto y Gaspar Fernández de Valdés el cual, por una serie de motivos que ahora se examinarán, recogió el testigo de Prado en 1652[2] y lo mantuvo hasta 1654, fecha en que la muerte se lo llevó. Ocho años en total que son los que van de 1646 a 1654, pero ocho años clave si tenemos en cuenta que ése es precisamente el período anterior a la edición de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, años por tanto en que sus doce primeras comedias editadas en un volumen se representaron en las tablas, quizá no muy lejos del momento en que Moreto las compuso. Esos dos nombres, Antonio García de Prado y Gaspar Fernández de Valdés, junto al de Diego Osorio, conforman la tríada de *autores* que estuvo vinculada a aquel primer y fructífero período de la producción moretiana, que daría lugar a obras del nivel de *El desdén, con el desdén*.

Pasemos, pues, a los detalles de estas relaciones en las que Moreto se muestra, además, como hombre implicado tanto en la representación de sus obras como en la reunión de, al menos, la mitad de ellas, para que el impresor Diego Díaz de la Carrera las llevara a letras de molde formando parte del volumen de la *Primera parte*, impreso en 1654.

Tenemos constancia, en efecto, de que el final de los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta fueron un período determinante para la composición, venta, estreno e impresión de comedias de Moreto, pero nada se improvisa y, ya en la segunda parte de los años treinta, hay noticias de la actividad teatral de este dramaturgo.

---

[2] Hay noticias de Gaspar Fernández de Valdés que lo documentan como actor desde 1632, pero sólo como *autor* a partir del año 1652, en colaboración con Juan Vivas. Su muerte a los dos años truncó su trabajo de empresario teatral. Noticia ésta y otras que figuran en este trabajo que agradezco a la Dra. Teresa Ferrer Valls y a sus colaboradores que preparan el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* desde la Universitat de València.

1. Los inicios de la actividad dramática de Moreto en los años treinta

Las primeras informaciones de la labor literaria de Moreto se refieren a una obra escrita en colaboración, al parecer en el verano de 1637, en la que Moreto habría compuesto la segunda jornada. Se trata de *La renegada de Valladolid*, en la que colaboraron con él Belmonte y Martínez de Meneses. También de esa década sería *La fortuna merecida* o *Merecer para alcanzar*, cuya atribución a Moreto la crítica ha puesto alguna vez en duda [Kennedy, 1932: 18], por tratarse de una comedia que tiene idéntico título a otra de Lope de Vega. Sin embargo, tras el reciente estudio y edición de la comedia lopiana por parte de Sánchez Díez,[3] podemos afirmar que se trata de dos obras completamente distintas, excepto en el título, lo que tampoco nos asegura que una de ellas sea de Moreto, pero el asunto requiere una revisión más detenida, que aquí no es posible hacer.

Por aquel entonces Moreto estaba en Alcalá de Henares donde estudió Súmulas, Lógica y Física desde 1634 hasta mayo de 1637 y se graduó en Artes el 11 de diciembre de 1639, según consta en el libro de actas y grados de aquella Universidad. Entre sus primeras obras estuvieron algunos entremeses,[4] como el titulado *El poeta*, que tiene como personajes a un poeta, estudiante gracioso, su amigo y tres hombres a los que extorsionará con su pillaje, y en el que se encuentran referencias a los concursos poéticos que eran habituales en ambientes académicos [Delgado, 1988]. Cita como vivos a Avendaño [v. 56], que murió en 1637, a su mujer Mari Candado [v. 67], a Prado [v. 80] y a «Amarilis» [v. 86], apodo de María de Córdoba, todos bien conocidos antes de 1640. Cotarelo, basándose en estos datos, dice que debe de ser obra de su juventud [Cotarelo y Mori, 1911: 17, XCIII]. El mismo año de su licenciatura, 1639, la compañía de Antonio García de Prado representó en Sevilla su entremés *La Perendeca*. Conservamos en la lista inicial de personas el nombre de nueve de los actores: Juana de Cisneros, Iusepa Mazana que hace de graciosa, Luisa de Santa Cruz, José Frutos Bravo, Pedro Jordán, Juan Mazana, Luis de Mendoza, Maximiliano de Morales y Sebastiano.

---

[3] Ana Isabel Sánchez Díez, *Edición y estudio de «La fortuna merecida» de Lope de Vega Carpio*, trabajo de investigación bajo la dirección de Guillermo Serés Guillén, Barcelona, Universidad Autónoma, septiembre 2006 (inédito). Agradezco a la autora su envío.

[4] *Cfr.* Lobato, 2003a. Sólo indico en este primer apartado del artículo referencias a entremeses tempranos. Para obras posteriores, ver este libro.

Además, en la acotación de los versos 206-207, figura Juan de Escorigüela en el papel de «viejo».[5] Maximiliano de Morales, «el del Escopetazo», era primo de Mariana Vaca de Morales, segunda mujer del *autor*. Varios de estos actores morirían pocos años más tarde: Iusepa Mazana y José Frutos Bravo en 1644 y Antonio García de Prado en 1651 [Cotarelo y Mori, 1916: 66, 68 y 74]. Es posible también deducir de los versos del entremés que se hizo durante las fiestas del Corpus, pues se dice «que miércoles de Ceniza / se ha vuelto el Corpus» [vv. 151-152], al referirse a que encenizan a uno de los personajes convirtiendo el día de Corpus Christi, en que debía estar teniendo lugar la representación, en miércoles de Ceniza, fecha en que, como es sabido, existe la tradición de signar a los cristianos con ceniza sobre la frente para recordarles su condición mortal.

En cuanto a la vertiente lírica de Moreto, fue a fines de esos años cuando se publicaron sus poesías panegíricas a la muerte temprana de Juan Pérez de Montalbán en 1639, hecho que marcaría el inicio del reconocimiento literario de Moreto como poeta, pero de este aspecto me he ocupado en otro lugar [Lobato, 2003b].

2. La década de los años cuarenta y la prohibición de representar comedias en los corrales entre 1644 y 1651. La connivencia de Moreto con Antonio y Sebastián García de Prado, y con Diego Osorio

La comedia *Los engaños de un engaño y confusión de un papel*, que Kennedy atribuyó a Moreto con ciertas dudas, debió pertenecer a este primer período y ha merecido la atención reciente de Tania de Miguel Magro, quien defendió su Tesis Doctoral en la SUNY Stony Brook (EE. UU.) en 2005, con la edición crítica de esta pieza. La obra contiene una referencia a la rebelión de Portugal, ocurrida en noviembre de 1640, como un hecho reciente.

Por otra parte, cuando el 26 de enero de 1643 murió en Madrid el padre de Agustín Moreto, según consta en el libro de entierros del templo de San Luis Obispo, anejo al de San Ginés [Fernández-Guerra, en Moreto, 1950: 382], Moreto había ya escrito en colaboración con otros ocho *autores* o redactaba

[5] Sánchez Arjona [1994: 324-327] aporta la relación de representantes de esa compañía en 1639, con datos tan significativos como el hecho de indicar que Juan de Escorigüela hacía papel de «viejo», lo que señala también la acotación de *La Perendeca*.

en aquellos meses las comedias *La mejor luna africana,*[6] terminada antes del 29 de junio de 1643 en que muere Alfaro, uno de los escritores que participaron en ella, y *Sin honra no hay valentía* [Kennedy, 1932: 22], en el caso de que ésta última sea suya. Había también terminado la segunda jornada de *El príncipe perseguido* en cuyo autógrafo figuran dos censuras de Juan Navarro de Espinosa, firmadas en 1645 y 1650,[7] respectivamente, mientras el teatro sufría distintos embates. Colaboró con la segunda jornada de esta última obra en la que Belmonte y Martínez de Meneses se repartieron las otras dos. Con ellos había tenido ya ocasión de coincidir en sus primeros pasos dramáticos, mientras escribía en solitario representaciones que compartían cartel con las de los mejores dramaturgos de su época, tal como testimonia un documento que prueba que Antonio García de Prado, el *autor* que ya había representado entremeses suyos, firmó a comienzos del verano un contrato para hacer en Madrid el 24 de octubre de 1645 tres comedias: «Una de Don Pedro Calderón, otra de Don Agustín Moreto y otra de Don Antonio Martínez» [Pérez Pastor, 1905: 128].

Precisamente García de Prado debió de ser uno de los seis *autores* a los que se permitió representar tras la muerte en 1644 de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, cuando Madrid cerró sus teatros en señal de duelo y se aprovechó esa ocasión para renovar antiguas disquisiciones sobre la licencia de los espectáculos dramáticos. A fines de febrero, el Consejo Real y Cámara de Castilla redactó una ley que indicaba que sólo debía darse licencia para representar a seis compañías de cómicos y prohibía la existencia de las demás compañías errantes en las poblaciones de poco vecindario. Además, las comedias debían limitarse a exponer vidas de santos o sucesos históricos de cierta importancia, mientras se impedía representar las que tratasen pasiones amorosas, al mismo tiempo que se vetaban también los cantos y bailes provocativos, y la presencia en escena de mujeres solteras.

La situación no varió hasta fines de 1647, fecha en que comenzaron a hacerse algunas representaciones palaciegas, pero los corrales permanecieron cerrados hasta 1651.[8] A pesar de ello, parece que Moreto compuso durante ese final de

---

[6] Porque en 1643 murió el maestro Alfaro, colaborador en esta comedia. Ver Kennedy, 1935: 306-308.

[7] Manuscrito Reserva-81 Biblioteca Nacional de España. Su argumento es el mismo que el de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, de Lope.

[8] Parece que estas medidas gubernativas no tuvieron demasiado éxito, tal como señala Shack [1854; trad. Mier, 1885-1887: V, 173-176]. Noticias interesantes sobre este período se

la década de los cuarenta *El mejor amigo, el rey* y *La confusión de un jardín* [Fernández-Guerra, en Moreto, 1856: XXI], escrita esta última en colaboración y relacionada con una obra de Castillo Solórzano, fallecido en 1649, y *La cena de Baltasar*, a la que se menciona en el entremés *El doctor Carlino*, escrito entre marzo de 1642 y junio de 1648. También debieron componerse en ese período las comedias *El Eneas de Dios o El caballero del sacramento*, que ha suscitado problemas de atribución [Kennedy, 1932: 8], y *Hacer remedio el dolor*, que se ha fechado en 1649 y en la que hubo una pequeña colaboración de Cáncer. En ella se aprecia ya el germen que fructificará en *El desdén, con el desdén* y *El poder de la amistad* [Kennedy, 1932: 220].

En cuanto a la relación de Moreto con algunos de los principales *autores* de su época a los que vendió su producción, hay que destacar a Antonio García de Prado en cuyas manos dejó hacia 1648 la comedia titulada *Los jueces de Castilla*, que se hizo de nuevo en 1650 [Cotarelo y Mori, 1916: 73],[9] por parte del grupo de Prado y del de Diego Osorio,[10] que trabajaban juntos al menos desde 1648. También ambas compañías se encargaron en 1650 de la representación de *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*. Fue la cercanía entre ambos *autores* la que propició que el hijo de Antonio de Prado, Sebastián, figurase en la documentación junto a su mujer, Bernarda Ramírez, en el grupo de Osorio entre el 16 de julio de 1648 y el mes de enero de 1651, si bien el 23 de enero de 1651 volvió el matrimonio de comediantes a la compañía de García de Prado y su sucesor hasta Carnestolendas de 1652 [Pérez Pastor, 1913: doc. 487]. Sin duda les tocó asumir ciertas responsabilidades respecto al repertorio y a los actores del grupo de Antonio de Prado a la muerte de éste en el mes de abril de 1651, aunque dio poderes el 18 de aquel mismo mes a Francisco García, *el Pupilo*, para que administrase y dirigiese el grupo [Pérez Pastor, 1913: doc. 495]. Sin que sepamos el porqué, una semana más tarde, el 25 de abril, revocaba esos poderes concedidos al *Pupilo*.

Lo cierto es que todavía el 8 de noviembre de 1650 Antonio García de Prado firmaba su compromiso de ir a Toledo y hacer cuarenta representaciones, y de continuar en la corte hasta el miércoles de Ceniza de 1651 [Pérez Pastor, 1912: doc. 486]. Prueba de esta actividad en la corte de García de Prado con textos de Moreto, entre los de otros *autores*, es que el 15 de enero de 1651 su compa-

recogen también en Varey y Shergold [1960: 286-325].

[9] Kennedy [1932] no apunta una fecha tan temprana como 1648.

[10] Archivo de la Cofradía de la Novena, Madrid, III, 27, fol. 53.

ñía representó en los apartamentos de la reina la comedia *Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos* [Pannarale, 2006: 79], de nuestro dramaturgo. La relación entre Moreto y este *autor* fue estrecha y no sólo desde el punto de vista artístico, sino también personal, como lo prueban documentos en los que Moreto firmó como testigo de diversos compromisos teatrales de Prado, como después se dirá.

Parece que en este mismo período Moreto aceptó también ciertos encargos, entre los que no faltaron los de componer obras para fiestas determinadas. Ésta fue quizá la motivación que le llevó a escribir en colaboración con Cáncer la comedia mariana *Nuestra Señora de la Aurora*, para las fiestas que se hicieron en honor de esa advocación entre el 27 de septiembre y el 4 de octubre de 1648.[11] La titulada *El lego del Carmen* la compuso en 1651 al igual que *La adúltera penitente* (Cáncer, Moreto y Matos). También a inicios de esa década se imprimió la comedia *El príncipe prodigioso* (Matos y Moreto), que vio la luz en julio de 1651 y de nuevo ambos dramaturgos colaboraron en *El mejor par de los doce*, de la que no es posible precisar la fecha de composición.

Si se observa, en fin, la producción que conocemos de Moreto en este período de 1644-1651, es posible afirmar que el dramaturgo, salvo algunas excepciones, se ciñó en lo esencial a la escritura de «vidas de santos o sucesos históricos» de cierta importancia, tal como se prescribió en la época, mientras que el grueso de sus comedias de contenidos más variados tuvieron que esperar hasta la década siguiente.

3. La reapertura de los corrales en 1651. El repertorio de la familia Prado en manos de Gaspar Fernández de Valdés y de Juan Vivas. La hipótesis del estreno de *El desdén, con el desdén* en 1653 por parte de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés

Lo cierto es que con poco más de treinta años Moreto era ya un escritor reconocido a principios de la década de los años cincuenta, como testimonian sus representaciones en las calles para las fiestas del Corpus, encargos como algunos de los que se han citado y sus obras llevadas a palacio durante este período oscuro para los corrales de comedias, las cuales simultaneó con obras

[11] Se representó de nuevo el 11 de septiembre 1650.

para los corrales una vez que se produjo su reapertura en 1651. En este período debió componer *El caballero* que se imprimió por vez primera en la *Parte segunda de varios* (Madrid, 1652).

Para las fiestas eucarísticas escribió una *Loa sacramental para la fiesta del Corpus de Valencia* de la que hasta ahora no se había podido determinar la fecha. La pieza se conserva, entre otros lugares, en un tomo titulado *Autos y loas sacramentales. Ms. Pedro Calderón de la Barca, s. XVII*, que perteneció a la biblioteca del duque de Gor. Allí se recoge a nombre de Moreto precediendo al auto calderoniano *El Año Santo de Roma*. Este auto, estrenado en 1650 en Madrid y precedido por una loa de Calderón, pudo llevarse después a Valencia, esa vez con la loa de Moreto como cabecera. Su fecha, por tanto, no se alejaría demasiado de 1650, Año Santo, que dio lugar a innumerables celebraciones en diversos lugares, para las que Calderón escribió este auto y el de *El Año Santo en Madrid*. Hay citas del mismo romance gongorino *El español de Orán*, que aquí se glosa «a lo divino» de forma magnífica, en el baile entremesado *El rey don Rodrigo y la Cava* y en *Lucrecia y Tarquino*, representados antes de 1655, el segundo de ellos quizá ante las mujeres de la familia real, según podría deducirse de sus versos finales.

También de ese período debe ser el entremés *La burla de Pantoja y el doctor*, que se imprimió por primera vez incompleto en las *Obras varias* de Cáncer (1651, fols. 134r-v), con el título *El pleito de Garapiña*, y que aparece atribuido a Moreto con letra posterior manuscrita. La pieza constituyó la segunda parte argumental de la comedia *Las travesuras de Pantoja*, impresa por primera vez en 1662.

El 25 de noviembre de 1651 Sebastián García de Prado se obligó a representar con su compañía como *nuevas* en Toledo *La fuerza de la ley* y *Trampa adelante*, así como la titulada *Santa Teodora*, que por la hagiografía que trata podría ser *La adúltera penitente* [Cotarelo y Mori, 1916: 78]. De su grupo formaba parte Gaspar Fernández de Valdés y otros representantes que quedaban de la compañía de Antonio García de Prado, fallecido en 1651 [Pérez Pastor, 1905: doc. 113, 189-190].

Moreto había sido un buen colaborador de Antonio García de Prado, padre de Sebastián, quien no dudó en tenerle como testigo junto a otros hombres de teatro en diversas ocasiones. El 6 de febrero de 1646, en una escritura entre Prado y el arrendador de corrales de Madrid, Juan Martínez, firmó Moreto como testigo junto a Juan de la Calle. En esta escritura, Prado se comprometía a devolver al arrendador el dinero que éste le adelantaba

para desplazamientos de sus comediantes y para representaciones que habían tenido lugar en Salamanca, Palencia y Burgos [David y Varey, 2003: I, doc. 211 (a), 272]. Un mes más tarde, el 6 de marzo, Moreto firmó de nuevo, esta vez junto a Juan Antonio Vázquez y Juan de Escorigüela, el poder de Prado a favor de un residente en Valencia, el licenciado Mosén Pedro Morla, para que pudiese concertar actuaciones, a las que él acudiría con su compañía, con los representantes del Hospital y de la casa de comedias de Valencia [Davis y Varey, 2003: I, doc. 213, 273].

A la muerte de Antonio García de Prado su repertorio teatral quedó en la familia por un tiempo. Se conserva una escritura del 12 de marzo de 1652 para formar una compañía de partes bajo la dirección de Mariana Vaca, viuda de Antonio García de Prado [Pérez Pastor, 1913: doc. 513]. Ese mismo año, su hijo Sebastián García de Prado se lo vendió a Gaspar Fernández de Valdés, cofrade de la Compañía de la Novena desde 1632 y en marzo de 1652 era ya tesorero de la misma desde hacía al menos dos años y lo siguió siendo en sucesivas reelecciones hasta, al menos, un año antes de su muerte, la cual tuvo lugar en 1654 [Shergold y Varey, 1985: I, docs. 1332-1333, 330-331]. Este *autor* se comprometió en Madrid con Juan Vivas —valenciano de buen linaje— a formar una compañía con la que comenzarían actuando en las fiestas del Corpus de diversos lugares en los alrededores de Madrid: Loeches, Vallecas y Algete [Davis y Varey, 2003: II, doc. 261 (q) (s), 322-323 y doc. 266 (b), 331]. El proyecto, sin embargo, no duraría mucho tiempo, por la muerte del propio Fernández de Valdés en 1654 y de Vivas en la primera mitad del año siguiente.[12] Sin embargo, su corta vida en las tablas como *autores* reunidos

[12] Este año se anota en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena las honras fúnebres de Juan Vivas [Shergold y Varey, 1985: 126]. Consta un poder, otorgado en Madrid el 30 de abril, de Ana Vivas, residente en Peñafiel, a favor de Vicente Vivas, su hijo, residente en Medina del Campo, para cobrar a Catalina de Salazar, viuda de Juan Vivas, su hijo, residente en Valladolid, «qualesquier bienes [...] que me tocaren y pertenecieren del dicho Juan Biuas, mi hijo, por aber muerto sin hijos», y para otorgar las escrituras necesarias [Davis y Varey, 2003: II, doc. 318 (d), 395]. Existe también una carta de pago, fechada en Madrid el 7 de junio, por la que Vicente Vivas, residente en Madrid, en nombre de Ana Vivas, su madre, y en virtud de un poder suyo, reconocía haber recibido una serie de bienes de Catalina de Salazar, viuda de Juan Vivas, por mano de Damiana Arias, viuda de Gaspar de Valdés, entre los que destaca «una arca de hato de comedia como es hato de mojiganga y entremeses, cosas viexas, con la dicha arca, que es la que estava en casa de María de Vargas». Con estos bienes Ana Vivas se declaró contenta por lo que había recibido como herencia de Juan Vivas, su hijo [Davis y Varey, 2003: II, doc. 323 (b), 399].

resulta aquí de suma importancia, porque muy probablemente llevaban en su repertorio obras de Moreto, como detallaré en el párrafo siguiente. Baso esta hipótesis en el origen de las obras de su repertorio, de lo que ya se ha escrito, y también en la posible venta directa de obras por parte de Moreto a este nuevo grupo en 1652, mientras el dramaturgo era apoderado en la diócesis de Toledo para contratar representaciones en diversos lugares en las fiestas del Corpus, como sabemos, en efecto, que hizo con Diego Osorio, tal como después se detallará.

Gaspar Fernández de Valdés y Juan Vivas recogieron, por tanto, textos que estaban en el repertorio de los García de Prado y también constituyeron una compañía con comediantes que habían formado parte del grupo de Prado. En el detalle del documento del 13 de marzo de 1652 se indica, además de sus nombres, cuáles eran los papeles en los que estaban especializados: Ambrosio Duarte (cantar, poner música y hacer vejetes) y su mujer, María de Prado (segundas damas y bailar), Antonio de Escamilla (cantar y representar segundos graciosos y barbas) y María de Escamilla (cuartas damas y cantar),[13] Pedro de Agramante (terceros galanes), Francisco García —*el Pupilo*— (primeros galanes), Juana de Cisneros (primeras damas y cantar y bailar en los bailes y entremeses) y Antonio de Villalba (cuartos papeles y barbas) [Pérez Pastor, 1914: 164]. Todos ellos se comprometieron a permanecer unidos hasta el Martes de Carnaval de 1653, excepto Ambrosio Duarte, María de Prado, Antonio de Escamilla y María de Escamilla, que se concertaron sólo hasta Corpus de 1652. Firmó el acuerdo Juan Vivas por sí y en nombre de Fernández de Valdés [Davis y Varey, 2003: II, doc. 264, 330].

El 9 de abril de 1652 ambos *autores*, Fernández de Valdés y Vivas, se comprometieron a llevar en Corpus, en concreto el 30 de mayo, a su compañía a Illescas (Toledo) para hacer allí un auto y tres o cuatro comedias, con bailes y entremeses los días 5 y 6 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 261 (z), 324]. Desde Illescas irían a Añover de la Sagra (Toledo) con un auto y una comedia, o dos comedias, con bailes y entremeses, quizá el 7 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (c), 337]. Por cierto que Añover aparece citado en *El desdén, con el desdén*, de Moreto, donde Polilla, transmutado en Caniquí, dice que procede de aquel lugar, si bien no sabemos si se trata de Añover de la

[13] En 1650 pertenecía con su hija a la compañía de Antonio García de Prado y pasó después a la de su hijo Sebastián en 1652 y 1659, haciendo los *primeros graciosos*. El primero de esos años, 1652, pasó al grupo que formaron Juan Vivas y Gaspar de Valdés, con el que hizo *segundos graciosos* y *barbas*.

Sagra o de Añover del Tajo, ambas poblaciones pertenecientes a Toledo. En el caso de que Moreto pensara en el primero de esos lugares, quizá tuvo en cuenta el circuito que seguiría la pieza y se trata de un «guiño» a los espectadores de aquel lugar, como ocurre en otros textos teatrales.

DIANA Lo que yo había menester
para mi divertimiento
tengo en vos.
POLILLA Con ese intento
vine yo desde Añover.
DIANA ¿Añover?
POLILLA Él me crió;
que en este lugar extraño
se ven melones cada año,
y ansí Añover se llamó.
DIANA ¿Cómo os llamáis?
POLILLA Caniquí [vv. 719-727].[14]

Por las fechas que aquí se barajan y la indicación que da Damiana Arias en 1654 en el acto de cesión del manuscrito de esta comedia a Moreto, a la que luego se hará referencia, de que su marido había estrenado esta obra en Madrid [Agulló y Cobo, 1983: 108], sería posible establecer la hipótesis de que Moreto compuso *El desdén, con el desdén* al filo de los acontecimientos militares catalanes de principios de los años cincuenta y se debió estrenar en Madrid en muy poco tiempo, quizá en ambiente cortesano, como un homenaje a don Juan de Austria y al amigo y mecenas de Moreto, Fernando Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, quienes intervinieron de forma decisiva en diversos episodios militares y aparecen reflejados en el texto [Lobato, en prensa, b].[15] La estrenó, pues, la compañía de Gaspar Fernández de Valdés antes del 25 de diciembre de 1653, en que testó en Toledo este *autor* [Davis y Varey, 2003: II, doc. 339, 416] y debió morir al filo de hacerlo, pues el gasto por sus honras fúnebres en la parroquia de San Sebastián de Madrid tiene fecha del 8 de enero de 1654.

[14] Ed. Lobato, en www.moretianos.com

[15] Rico apuntó como fechas de estreno de esta obra los años 1653-1654; en el prólogo a la edición de esta comedia que está en prensa, defiendo el período 1651-1652 para su composición [Moreto, 1971: 38-43].

Pero volvamos a Antonio García de Prado en el último año de su vida, 1651. Representó con su grupo en diversos sitios de recreación del rey obras como *Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos* y *Los jueces de Castilla*, que también fueron luego a provincias. Con él actuaban su mujer Mariana Vaca, Toribio de la Vega y su esposa, Ana María Rojas; Juan Francisco Coello de Arode y su mujer, Bernarda Manuela Velásquez; Rufina Justa García, Cosme Pérez, *Juan Rana* en el tablado, Juan de la Calle, Luis de Mendoza, Gaspar Fernández de Valdés, Francisco de San Miguel, Cebrián Martínez, Francisco Ortiz, Alonso Ortiz y Agustín de Villarroel.

El 25 de noviembre de 1651 su hijo, Sebastián García de Prado, se obligó a representar con su compañía como *nuevas* en Toledo *La fuerza de la ley* y *Trampa adelante*, así como la titulada *Santa Teodora*. De su grupo formaba parte Fernández de Valdés y otros representantes de los citados en el párrafo anterior, que quedaban de la compañía de Prado, recién fallecido. A la muerte de Antonio García de Prado su repertorio teatral quedó en la familia por un tiempo. Se conserva una escritura del 12 de marzo de 1652 para formar una compañía de partes bajo la dirección de Mariana Vaca, su viuda [Pérez Pastor, 1913: doc. 513]. Pero aquel mismo año su hijo Sebastián García de Prado se lo vendió a Gaspar Fernández de Valdés y a Juan Vivas, quienes habían formado juntos una compañía que recogió textos y comediantes de los Prado, como ya se indicó [Davis y Varey, 2003: doc. 264 (c)].

El grupo constituido por Fernández de Valdés y Vivas, además de en Añover, estuvo también en Alcobendas (Madrid) el 16 de junio para hacer dos comedias con bailes y entremeses [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (d), 338]. La compañía de estos dos *autores*, junto a la de Diego Osorio, fueron las encargadas de representar un auto sacramental de Calderón cada una de ellas en el Corpus en Madrid aquel año 1652. El martes 28 de mayo, harían la muestra y el viernes y sábado, 31 de mayo y 1 de junio, respectivamente, se representarían los dos autos de Calderón, por cada uno de los cuales habían pagado al escritor citado 700 reales [Cotarelo, 1924: 591]. De nuevo la compañía de Vivas y Valdés representó el 15 de agosto dos comedias en Pinto (Madrid) [Davis y Varey, 2003: II, 591] y viajó a Salamanca para hacer en su corral de comedias cuarenta representaciones sucesivas con sus bailes y entremeses y lucimiento de vestidos, desde la fiesta de la Virgen del 8 de septiembre hasta la de San Lucas del 18 de octubre de 1652 [Davis y Varey, 2003: II, doc. 276, 340].

Al año siguiente, esta compañía representó en Segovia desde el 24 de enero hasta el Lunes de Carnaval, 24 de febrero [Grau, 1958: 36]. Fernández de Valdés

representó en Segovia desde el 24 de enero hasta el Lunes de Carnaval, 24 de febrero de 1653 [Grau, 1958: 36], y fue reelegido tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en el cabildo celebrado el 16 de marzo de 1653 [Shergold y Varey, 1985: 332]. En abril hicieron una comedia en Aranjuez, según consta en las Cuentas del Secretario de Cámara real, donde se aporta constancia del pago, el 20 de abril, a Juan Vivas, de 300 reales por una comedia que su compañía representó ante Su Majestad en el lugar mencionado y en fecha sin determinar [Rennert, 1909: 633].

El 9 de abril de 1652 ambos *autores*, Vivas y Fernández de Valdés, se comprometieron a llevar en Corpus, en concreto el 30 de mayo, a su compañía a Illescas (Toledo) para hacer allí un auto y tres comedias o cuatro comedias, con bailes y entremeses los días 5 y 6 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 261 (z), 324].

Consta también una obligación, fechada en Madrid el 26 de marzo de 1653, por la que varios actores del grupo de Vivas se comprometían a participar en las fiestas del Corpus de Talavera (Toledo), en que se harían tres representaciones, «dos comedias y un auto grande [de] las fiestas de Madrid o dos autos pequeños, con bailes y entremeses, sarao y paseo» los días 11, 12 y 13 de junio. Estos comediantes eran los siguientes: Juan Vivas, en su nombre, en el de Catalina Vivas, su mujer, y en nombre de Isabel de Góngora y Manuela de Carrión, Gaspar de Segovia, Lorenzo de Castro, en su nombre y en el de su mujer, María de Segura, Vicente Vivas, en su nombre y en el de su mujer, Isabel Vivas, Cristóbal de Torres, en su nombre y en el de su mujer, Juana Escribano, Diego de Santa María, en su nombre y en el de su mujer, Bernarda Eugenia, Francisco García [Sevillano] y Manuel García Sevillano. Por ello cobrarían 6000 reales [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (r), 349].

Fue en septiembre de 1653 cuando el grupo se desplazó a Valencia, quizá ya sin Fernández de Valdés, donde estaría hasta fines de febrero de 1654. En aquella ciudad el 25 de septiembre comenzó a representar en la casa de la Olivera, con el compromiso de realizar sesenta representaciones, a razón de 14 libras cada una. En el mes de septiembre esta compañía representó en la Olivera desde el día 25 hasta el 31 [Sarrió Rubio, 2001: 103], y durante todo el mes de octubre, la compañía de Juan Vivas representó en aquel lugar, excepto los días 4, porque no quiso el *autor*, 11, 18 y 25, por ser sábados, y 24, porque llovió [Sarrió Rubio, 2001: 103]. También en noviembre hicieron actuaciones en la Olivera, excepto los días 2, día de las Ánimas, 3 y 7 en que llovió, 8, 15, 22 y 29, que fueron sábados, y el 26 por falta de público [Sarrió Rubio, 2001: 103].

Según información de los libros de cuentas del clavario del Hospital General de Valencia, consta con fecha del 9 de noviembre que el notario Antonio de Herrera recibió del *autor* Juan Vivas, a través del clavario, un total de 11 libras, 8 por el pago de la escritura y capitulación del concierto de la compañía y 3 por el de la encomienda de las prendas por un préstamo de 300 libras [Juliá Martínez, 1929: I, 80]. Consta en los libros de cuentas del clavario del Hospital General de Valencia, con fecha del 9 de noviembre, que el *autor* Juan Vivas firmó haber recibido del clavario 2490 reales de plata como ayuda de costa de sesenta representaciones que había hecho con su compañía, importe que, con 3000 reales de plata que se le habían prestado el 24 de diciembre [*sic*, por «septiembre»] con garantía de prendas y 11 libras por una escritura, todo lo cual sumaba 5600 reales [Juliá Martínez, 1929: I, 80].

Todavía en diciembre la compañía de Juan Vivas representó hasta el día 8 de diciembre en la Olivera, pero no hubo representación el día 6, por ser sábado. En resumen, durante el período comprendido entre el 25 de septiembre y el 8 de diciembre esta compañía hizo en la Olivera, según el cálculo de Sarrió Rubio, un total de sesenta y una representaciones [Sarrió Rubio, 2001: 103]. Pero el fin de año no trajo un cambio de escenario, y de nuevo el 27 de enero el grupo de Vivas representaba en la casa de la Olivera de Valencia a razón de la mitad de lo que se sacase de las dos puertas en cada representación [Sarrió Rubio, 2001: 103] donde actuó hasta el 31 de aquel mes, en que no hubo actuación y continuó en febrero, con excepción de los días 3, 6, 7, 12 y 14, en que no hubo representaciones, por alguna de las razones expuestas más arriba [Sarrió Rubio, 2001: 103]. Durante el período comprendido entre el 27 de enero y el 17 de febrero, esta compañía hizo en la Olivera, según el cálculo de Sarrió Rubio, un total de dieciséis representaciones.

Menos noticias se tienen en este período de Fernández de Valdés, que quizá no fue a Valencia con Vivas, como ya se sugirió. Se ha documentado que actuó en León durante las fiestas de la Asunción, el 15 de agosto de 1653, donde hizo tres comedias públicas [Viforcos Marinas, 1994: 177 y 194], pero ya el 25 de diciembre Valdés otorgó testamento en Toledo, y en él se dejaba constancia de que había asentado a su hijo Isidro de Valdés con un maestro ebanista para que aprendiese el oficio por un período de cinco años, según las condiciones establecidas en una escritura firmada entre ambos [Davis y Varey, 2003: II, doc. 339, 416], que Damiana Arias anularía el 31 de marzo de 1656.

Fue precisamente en esta época cuando Moreto acudió en septiembre de 1654, al poco de fallecer Fernández de Valdés en Toledo [Shergold y Varey, 1985: 430], a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, para recuperar los manuscritos de las obras que había pasado a su esposo, posiblemente entre 1652 y 1654, y el poder sobre ellas. Tal como consta en el documento que se conserva, las obras que compró a Damiana fueron, al menos, las siguientes: *La misma conciencia acusa, Antíoco y Seleuco, El desdén, con el desdén, Trampa adelante, La fuerza de la ley* y *Los jueces de Castilla*. Se notifica que Damiana le cedió las cuatro primeras que tenía manuscritas y que su esposo, Gaspar Fernández de Valdés, había representado por primera vez en Madrid, según indica ella misma. Moreto pagó por esas comedias cierta cantidad de maravedíes —cuya cifra no se detalla—, de forma que Damiana dejaba de tener cualquier derecho sobre esas obras. Firmaron como testigos de la escritura Isidro de Valdés, hijo de Damiana y Gaspar, Isidro Hernández y ella misma [Agulló y Cobo, 1983: 108]. Moreto logró también hacerse con el texto de *El licenciado Vidriera*, que debía estar en manos de Sebastián García de Prado o de Diego Osorio desde 1648, aunque no se estrenó hasta 1651.

Parece que el dramaturgo quería disponer de sus comedias en aquel momento importante para el teatro, tras la reapertura de los corrales en 1651, y por requerimientos legales no podía recuperarlas por no haber pasado los diez años obligados de cesión a la farándula. Moreto pretendía, seguramente, entregárselas al editor Diego Díaz de la Carrera, quien las imprimiría en Madrid a costa de Mateo de la Bastida aquel mismo año 1654 dentro de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* [Davis y Varey, 2003: I, CLXXVIII]. Esas comedias manuscritas en su mayoría, si no todas, podían quizá ser autógrafas, como lo era *El poder de la amistad*, de la misma época, que Moreto había vendido a Diego Osorio y que pasó a la *Primera parte* con las únicas omisiones de pasajes censurados, no sabemos si por el mismo Moreto —no parece probable, cuando se observa que varios de esos pasajes omitidos dejan sin sentido otros que les siguen— o, más probablemente, por gentes de teatro que trataron de adecuar el texto a una nueva representación, con muy poco respeto por el original, por cierto, como muy bien explica Zugasti en este mismo volumen.

4. La colaboración entre Moreto y Diego Osorio

Pero dejemos las actuaciones de Vivas y Fernández de Valdés, para centrarnos en las de Diego Osorio en el mismo período y en su posible colaboración con Moreto. Durante 1652 Moreto era apoderado de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Mondéjar y beneficiado de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de aquella población perteneciente a Guadalajara, que era diócesis de Toledo, aunque su residencia habitual era Madrid.[16] Como apoderado de la Cofradía, ésta firmó un poder el 8 de abril por el que sus autoridades delegaban en Moreto que pudiese concertar con cualquier *autor* de comedias la fiesta que se haría en Mondéjar con motivo del Corpus y contratase para esa fiesta dos comedias, música, bailes y entremeses [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (b), 337]. Parece que Moreto contactó con el grupo de Diego Osorio, pues el 18 de abril de 1652 el dramaturgo se comprometió a alojar en la villa a los comediantes de Osorio, que irían allí a representar el 11 de junio, y también aceptó devolverlos tras las actuaciones a Madrid o a Villalbilla, donde debería actuar el 13 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (b) (ii), 337 y doc. 272 (f), 338], mientras estos debían llegar por su cuenta hasta Mondéjar [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (b), 337]. Por todo lo anterior, no extrañaría que Moreto, que además de dramaturgo era hombre de teatro con poderes para contratar directamente con las compañías, como se ha documentado, contactase con la de Diego Osorio y le ofreciese sus comedias: *El poder de la amistad*, que acabó unos días más tarde a tiempo para los ensayos, tal como se puede deducir de las fechas que constan en el autógrafo, y quizá *El parecido en la corte*, también de 1652 según consta en el manuscrito de esta comedia que se cree autógrafo [Fernández-Guerra, en Moreto, 1955: XXXIX, n. 5; y La Barrera y Leirado, 1968: 276, n. 11].[17]

Conocemos bastantes de los movimientos del grupo de Osorio en esta franja de años: el 18 de junio de 1652 la compañía de Diego Osorio firmó actuar en Cifuentes y Brihuega (Madrid) el 15 de agosto [Davis y Varey, 2003: II, doc. 274, 338-339]. Sabemos también quién componía su grupo en el período del 28 de febrero de 1653 a Carnestolendas de 1654: Ambrosio

[16] El dramaturgo estaba vinculado a ese lugar desde hacía diez años, cuando se ordenó clérigo de órdenes menores y obtuvo un beneficio simple servidero en aquella iglesia parroquial de Mondéjar, Santa María Magdalena.

[17] Sobre los testimonios de esa comedia y el problema de las dos versiones, véase ahora el trabajo de Madroñal en este mismo volumen.

Duarte y su mujer, María de Prado; Mariana de Borja, Sebastián de Prado y su esposa, Bernarda Ramírez; Jerónimo de Morales, Joseph Antonio de Quevedo, Juan de Castro y su mujer, Juana Caro, y Antonio Mejía [Davis y Varey, 2003: II, doc. 278 (b), 342-343]. Con ellos estuvo también en Algete en la fiesta del domingo de Cuasimodo, 20 de abril de 1653 [Davis y Varey, 2003: II, doc. 283, 353]. En el Corpus, 12 de junio, llevó a su grupo desde la villa de El Prado [*sic*] hasta San Martín de Valdeiglesias para hacer tres comedias, bailes y entremeses, desde donde pasarían al Escorial [Davis y Varey, 2003: II, doc. 290, 357]. El circuito siguió en Borox (Madrid) para hacer un auto y dos comedias con bailes y entremeses los días 17 a 19 de junio de 1653 [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (i), 347-348] en que también debió desplazarse a Ciempozuelos (Madrid) [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (o), 348], en Añover para hacer dos comedias el 20 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (m), 348]; en Navalcarnero con cuatro representaciones de tres comedias y «la fiesta de Madrid», con bailes y entremeses, los días 22 y 23 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (l), 348]. El 14 de julio debían ir a Sigüenza donde se quedarían doce días; en agosto actuarían en Brihuega con motivo de las fiestas de Nuestra Señora del Rosario, los días 24 a 26 y en Cifuentes las mismas fechas [Davis y Varey, 2003: II, doc. 289, 357]. El grupo de Osorio estuvo en Salamanca desde la fiesta de la Virgen de septiembre hasta la de San Lucas, 18 de octubre, para hacer cuarenta representaciones, y se comprometió a regresar a Madrid para actuar el 11 de noviembre [Davis y Varey, 2003: II, doc. 284 (b), 354]. Al año siguiente, 1654, el grupo de Osorio hizo un auto sacramental en Madrid y lo llevó después a Valdemoro [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (ii), 364], Chinchón [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (s), 364] y Vallecas [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (t), 365], Navalcarnero [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (v), 365] y Añover [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (w), 365]. Pero para aquellas fechas las obras de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* estaban ya en prensa.

Sin que sepamos a cargo de qué compañía estuvo la representación, el 18 de enero de 1651 se había estrenado en la corte la comedia *El licenciado Vidriera*, redactada hacia 1648, como ya indiqué. Se hizo de nuevo en enero de 1652 en el Cuarto de la reina del Palacio del Pardo, por una compañía sin especificar, que Varey y Shergold piensan que pudo ser la de Sebastián de Prado o la de Diego Osorio [Varey y Shergold, 1989: 145]. Esta comedia se imprimió por primera vez en la *Parte V de Escogidas*, publicada en Madrid por Pablo del

Val en 1653, aunque no pasó a la verdadera *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña,* de 1654. Esta *Parte V de Escogidas* (1653) incluyó también otras dos comedias escritas en colaboración por Moreto: *Oponerse a las estrellas* (Matos, Martínez de Meneses y Moreto), de la que parece conservarse el autógrafo [La Barrera y Leirado, 1968: 276-277], y *Nuestra Señora del Pilar* (Villaviciosa, Matos y Moreto).

La relación entre Sebastián de Prado y Diego Osorio continuó entre 1653 y 1657, fechas en las que Sebastián y su mujer, Bernarda Ramírez, se integraron en el grupo de Osorio, con quien representaron a menudo en palacio.

En otros casos no sabemos de momento qué compañía se encargó del estreno, como es el caso de la obra titulada *De fuera vendrá*, escrita a raíz del sitio de Gerona de 1653 que se menciona en esta obra como un hecho reciente, ocurrido sólo un año antes, por tanto, de la fecha de edición de esta comedia. Tampoco es posible determinar hoy cuál fue la fecha de composición de *El mejor amigo, el rey* ni de *Lo que puede la aprehensión*. Ambas comedias se apoyan en obras atribuidas a Tirso, lo que ha llevado a opinar a algún crítico que se escribieron tras la muerte de Tirso, ocurrida en 1648,[18] pero recientes investigaciones de su editora moderna, Baczyńska, ponen en duda esa afirmación. Lo que sí es posible afirmar sin margen de error es que la última es anterior a 1653 en que Thomas Corneille la imitó en *Le charme de la voix*. De ese período inicial debió ser también *San Franco de Sena*, impresa en Madrid dos años antes que la *princeps*, en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, publicada en 1652 por Domingo García Morras y a costa de Juan de San-Vicente [fols. 130v-153v].

5. Conclusiones

En los últimos meses de 1654 doce comedias moretianas llegaron a la imprenta para componer el volumen de la *Primera parte* de sus comedias, del

[18] Así lo afirma Kennedy, 1932. Pero Baczyńska en su edición de la obra, en prensa, indica que «se trata de una muy hábil refundición de la comedia *Cautela contra cautela* que salió impresa en la *Parte segunda de comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid, 1635). Kennedy [1932], basándose en esta circunstancia textual, estimó —a falta de otros datos— que *El mejor amigo, el rey* fue escrito después de 1648, fecha de la muerte de Tirso. Sin embargo, esta constatación carece de fundamento. La citada editora pone en duda con argumentos sólidos la atribución de *Cautela contra cautela* a Tirso.

que formaron parte finalmente: *La fuerza de la ley, El mejor amigo el rey, El desdén, con el desdén, La misma conciencia acusa, De fuera vendrá, Hasta el fin nadie es dichoso, El poder de la amistad, Trampa adelante, Antíoco y Seleuco, Los jueces de Castilla, El lego del Carmen* [*San Franco de Sena*] y *Lo que puede la aprehensión*.

Para otro momento se dejará la presentación del trabajo literario de Moreto en el segundo lustro de los años cincuenta y su repertorio en esa zona de fechas en manos de los *autores* Diego Osorio y de Francisco García, *el Pupilo*. Tampoco podemos aquí tratar el excelente momento de creación artística que tuvo Moreto en la década de los sesenta, ya ordenado sacerdote, frente a opiniones de la crítica que afirmaron que este dramaturgo debió dejar de componer teatro tras su cambio de estado.

De las noticias hasta aquí expuestas podemos concluir que en el primer período de producción moretiana, el que va desde 1644 a 1654, Moreto compuso no menos de dieciséis comedias en solitario, entre las que se cuentan: *El mejor amigo, el rey, La cena de Baltasar, El desdén, con el desdén, El poder de la amistad, Los jueces de Castilla, Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos; El lego del Carmen* [*San Franco de Sena*], *El caballero, Las travesuras de Pantoja, La fuerza de la ley, Trampa adelante, La misma conciencia acusa, Antíoco y Seleuco, El licenciado Vidriera, De fuera vendrá* y *Lo que puede la aprehensión*.

Comenzando aún antes, en 1637, colaboró con otros dramaturgos al menos en dieciséis comedias.[19] En 1637 en *La renegada de Valladolid* (Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses), a la que siguieron antes de junio de 1643 *La mejor luna africana* (Belmonte, L. Vélez, J. Vélez, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer, Rosete) y de abril de 1645 *El príncipe perseguido* (Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses). En 1651 se imprimió su comedia escrita con Matos: *El príncipe prodigioso* y también con ese dramaturgo, pero sin que por el momento podamos situarla cronológicamente, escribió *El mejor par de los doce*, ambas ya citadas. Se editaron en julio de 1653 *Oponerse a las estrellas* (Matos, Martínez de Meneses-Moreto) y *Nuestra Señora del Pilar* (Villaviciosa, Matos y Moreto). Moreto escribió antes de la muerte de Cáncer, ocurrida el 2 de octubre de 1655, todas las colaboradas con él: *Nuestra Señora de la Aurora* (Cáncer-Moreto), *La adúltera penitente* (Cáncer, Moreto y Matos), *El bruto de Babilonia* (Matos, Moreto y Cáncer), *Caer para levantar* (Matos,

[19] Para las colaboradas me apoyo en la investigación de nuestro colega Alessandro Cassol, ver su trabajo en este mismo volumen.

Cáncer y Moreto), *La fingida Arcadia* (Moreto, un *autor* menor, Calderón),[20] *La fuerza del natural* (Cáncer, Moreto y Matos), *Hacer remedio el dolor* (Moreto y Cáncer), *El rey don Enrique el Enfermo* (Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa, Moreto). *La vida y muerte de San Cayetano* (Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce, Moreto) es de otoño de 1655, según los *Avisos* de Barrionuevo.[21]

Dan cuenta de la calidad de su teatro, además de las numerosas representaciones que reflejan el gusto del público, el ver incluidos entre los *autores* de las compañías que las escenificaron en este período a los más célebres de su siglo, entre los que se cuentan Antonio García de Prado, Sebastián de Prado, Gaspar Fernández de Valdés, Juan Vivas, Diego Osorio, Antonio Escamilla, Sebastián de Prado, Francisco García, *el Pupilo*, y Juan Francisco Ortiz, al frente de comediantes de gran popularidad.

Bibliografía

Agulló y Cobo, Mercedes, «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Delegación de Cultura, 1983, pp. 83-137.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII (Madrid, 1860),* London, Tamesis Books, 1968.

Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas, 1968-1969, 2 vols., Biblioteca de Autores Españoles, CCXXI y CCXXII.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* Madrid, Bailly-Bailliére, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, vols. 17 y 18.

—, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez,* Madrid, s.e., 1916; publicado antes en *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-293, 425-457 y 583-621; III (1916), pp. 3-38 y 151-185.

—, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; ed. facsímil Ignacio Arellano

[20] Véanse al respecto los trabajos de Rull, en prensa, y Trambaioli en este mismo volumen.

[21] «Hase compuesto una comedia grande de *San Gaetano*, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tienen cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y género femenino» [Barrionuevo, 1968: I, 212].

y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

Davis, Charles, y Varey, John Earl, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núms. XXXV y XXXVI, 2003, vol. I: 1634-1649 (documentos 1-249), vol. II: 1651-1660 (documentos 250-422, apéndices, mapas e índices).

Delgado, Juan, «Bibliografia sobre justas poéticas», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 197-207.

Grau, Mariano, *El teatro en Segovia*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1958; publicado previamente en *Estudios Segovianos*, 10 (1958), pp. 5-98.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, III, 4 (1935), pp. 295-316.

Juliá Martínez, Eduardo, *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1929, 2 vols.

Lobato, María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003a, 2 vols.

—, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1205.

—, «Rojas Zorrilla en la escena del siglo XVII», en *XXX Jornadas de Teatro Almagro: Rojas Zorrilla en escena* (2-5 julio 2007), en prensa, a.

—, «Los fundamentos del teatro de Moreto», en *Estudio y edición del teatro del Siglo de Oro* (Barcelona, 15-17 noviembre 2007), en prensa, b.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, 1856; edición facsímil, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén, con el desdén, Las galeras de la honra, Los oficios*, ed., introd. y notas Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971

Pannarale, Marco, *Per un' approssimazione al teatro agiografico di Agustín Moreto. Edizione critica commentata di «El lego del Carmen, San Franco de Sena»*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2006.

Pérez Pastor, Cristóbal, rec., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Primera serie),* Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

—, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

—, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. (Segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, VIII (1906), pp. 71-78, 148-153, 363-373; IX (1907), pp. 360-385; X (1908), pp. 243-258; XII (1910), pp. 303-316; XIII (1911), pp. 47-60, 306-315; XIV (1912), pp. 300-317, 408-432; XV (1913), pp. 300-305, 428-444; XVI (1914), pp. 209-224, 458-487; índice onomástico por Georges Cirot: XVII (1915), pp. 36-53; reimp. *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII. (Segunda serie)*, Bordeaux, Féret et fils, 1914.

Rennert, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The De Vinne Press, 1909.

Rull, Enrique, «Procedimientos de construcción triautorial en *La divina Arcadia*», *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow), en prensa.

Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII,* Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898; facsímil, Sevilla, Servicio de Publicaciones/Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994, ed. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña.

Sarrió Rubio, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII: fuentes documentales,* Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació Provincial de València, 2001.

Schack, Adolf Friedrich von, *Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt-am-Main, 1854; traducido por Eduardo de Mier, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Tipografía de la *RABM*, 1885-1887, 5 vols.

Shergold, Norman David, y Varey, John Earl, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. II, 1985.

Varey, John Earl, y Shergold, Norman David, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 286-325.

—, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico,* London, Tamesis Books/Comunidad de Madrid, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1989.

Viforcos Marinas, María Isabel, *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Secretariado de Publicaciones/Universidad de León, 1994.