Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra-GRISO

Un pequeño tesoro que conserva la Biblioteca Nacional de España es el manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad*,[1] donde además de pervivir la letra, firma y rúbrica de Agustín Moreto, han quedado también marcas de dos censores, un autor de comedias, un corrector y un impresor; son marcas que levantan acta del azaroso camino seguido por el texto en su génesis y en sus primeros años de vida, en ese complejo proceso que nos lleva de las musas al teatro y, luego, al libro. Intentaremos descifrar e interpretar las pistas que nos ofrece este manuscrito, sabiendo que su caso puede tomarse como paradigma de lo que acontecía con otras piezas teatrales en el Siglo de Oro español, aunque lo ignoremos casi todo sobre ellas por la naturaleza de los materiales conservados. No son pocos los testimonios que hay de comedias, autos, loas, entremeses... del período áureo, pero son minoría los manuscritos tempranos respecto de los impresos (a veces muy alejados del dramaturgo y del momento de escritura); y esto ya es una gran suerte, pues en muchos otros casos no queda vestigio alguno de su existencia y la pérdida es total (estoy pensando en referencias a títulos que hoy desconocemos, o en vagas noticias del tipo «hubo comedia en tal o cual lugar», sin mayores precisiones). Esta circunstancia se agrava si lo

[1] La signatura es Vitrina 7-4. El manuscrito consta de 37 hojas, con unas medidas de 22 x 16 cm. Todo él es autógrafo, menos las dos primeras hojas del tercer acto, que se añadieron después, seguramente por deterioro o pérdida de la hoja original con que Moreto empezó su último acto de la comedia.

que buscamos es un manuscrito autógrafo, lo cual aunque no es raro del todo tampoco es muy frecuente, de ahí que cuando éste aparece se convierte en una fuente de enorme valor textual.

1. Los censores Juan Navarro de Espinosa y Francisco Boyl

Mucha prisa debía tener Moreto en la primavera de 1652 cuando escribía *El poder de la amistad*, pues con la comedia aún inconclusa, cuando sólo había redactado los dos primeros actos, ya envía el texto a las autoridades competentes (el Consejo de Castilla) para someterlo a su aprobación y censura. En el margen izquierdo del primer folio la mano de un burócrata anónimo rubrica esta típica nota de remisión: «En estas dos jornadas / el Sr. Ju[a]n Navarro de / Espinosa dé su parecer». Y en efecto, un poco más abajo consta la opinión de Navarro de Espinosa, aunque sólo la podemos leer de manera parcial y entrecortada a causa de los graves desperfectos del papel, deteriorado tanto por los roedores como por el variado uso que se le dio al manuscrito, pasando de mano en mano durante bastante tiempo. Este desgaste sufrido por el papel afecta en ocasiones a la legibilidad del texto, y contra eso no hay remedio alguno (faltan partes del margen exterior de las hojas); aun así, hoy se puede ver el autógrafo con cierta comodidad (el manuscrito está restaurado y ha sido encuadernado por Grimaud) y hacer una lectura solvente que nos permite aproximarnos con bastantes garantías a la intención de escritura de Moreto.

Volviendo a la persona de Juan Navarro de Espinosa, aunque su dictamen sólo puede leerse fragmentariamente, no hay duda de que se muestra favorable a aprobar la comedia, si bien todo queda condicionado a que pueda examinar el tercer acto: «[...] visto estas dos jornadas no tienen / [...] que desdiga a la modestia y buena / [...] que pide el tablado si bien / [...] ver la tercera no puedo dar mi pare / [...] Madrid, a 23 de abril de / [...] Juan Navarro / despinossa [una rúbrica]». En contra de lo que cabría esperar, en el tercer acto no se halla ninguna censura suya,[2] sino otra de Francisco Boyl de la que nos ocuparemos enseguida. Lo que sí contiene el último folio del manuscrito en su margen izquierdo es la declaración de Moreto de dónde, cuándo y para quién compuso la comedia: «Acabela en Madrid, a 25 de abril de 1652, para Diego de Osorio», tras lo cual estampa su firma y rúbrica (Ilustración 1). El dato nos

[2] Aunque sí pudo estar en la primera hoja del tercer acto, hoy perdida.

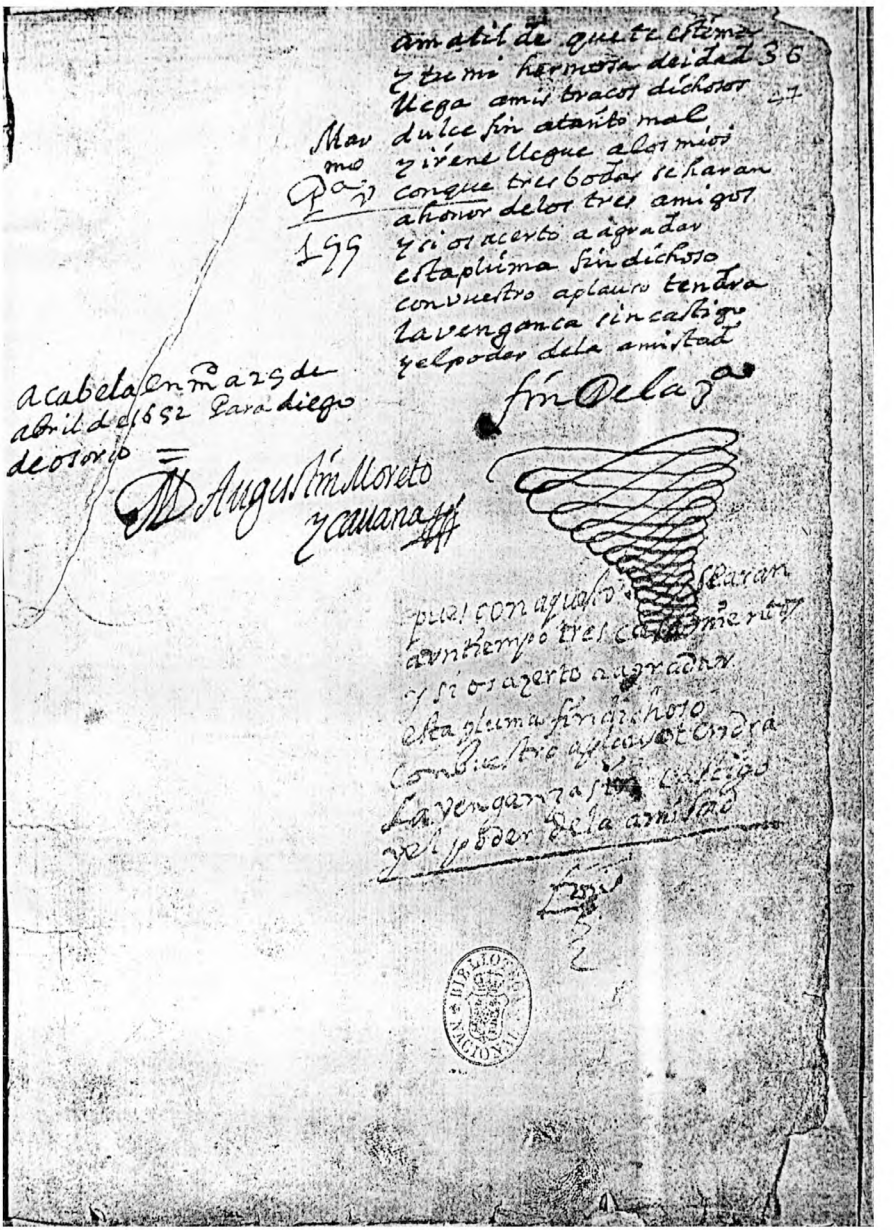

Ilustración 1. Folio 36 y último del manuscrito. Firma y rúbrica de Moreto. Versos enmendados por un corrector. Marca del impresor con la cuenta del original.

ayuda a ubicar en el tiempo la censura de Navarro de Espinosa, pues aunque se ha borrado el año podemos inferir que fue escrita el 23 de abril de 1652, o sea, dos días antes de que Moreto pusiera punto final al tercer acto. A partir de aquí resulta fácil rellenar los huecos restantes de la censura, que quedaría más o menos así: «He visto estas dos jornadas y no tienen nada que desdiga a la modestia y buena conducta que pide el tablado, si bien sin ver la tercera no puedo dar mi parecer. Madrid, a 23 de abril de 1652».

Sobre la actividad censoria de Juan Navarro de Espinosa ya dio cuenta La Barrera y Leirado en su reputado *Catálogo* [1860: 284-285], pero ha sido Ruano de la Haza quien mejor lo ha estudiado y seguido sus pasos [1989 y 2000: 61-68]: fue censor oficial durante dos décadas, bastante concienzudo en su trabajo; localiza 21 censuras suyas y analiza con detenimiento 10 de ellas; su cronología abarca desde 1638 (la más antigua) hasta 1655 (la última conocida); sabemos que murió en 1658. En las investigaciones de Ruano de la Haza no se incluye ninguna censura a comedias de Moreto, pero Navarro de Espinosa sí se había ocupado antes de nuestro poeta, pues *El príncipe perseguido* es pieza escrita por varios ingenios que ofrece dos aprobaciones suyas.[3] El primer acto pertenece a Belmonte Bermúdez; el segundo es autógrafo de Moreto y presenta además colaboraciones esporádicas del apuntador Sebastián de Alarcón [Alviti, 2006: 125]: el folio 31v contiene una censura de Navarro de Espinosa fechada el 21 de octubre de 1650; el tercer acto es de Martínez de Meneses y en el último folio, el 49v, hay otra censura de Navarro de Espinosa rubricada el 16 de abril de 1645.

Tenemos así que este prestigioso censor dio al menos dos veces su beneplácito a dos manuscritos moretianos en un lapso de dos años, con lo que cabe deducir que conocía bien la forma de escribir de Moreto y que no hallaba en él cosa digna de enmendarse. De ahí que, a la vista de su aquiescencia con el texto de *El poder de la amistad*, creo que ninguna de las múltiples tachaduras, supresiones o correcciones que presenta el manuscrito se deben a la mano de Navarro de Espinosa. Cosa distinta ocurre con la censura que estampa Francisco Boyl[4] en el vuelto del folio 29, en el tercer acto; estamos a la altura de los versos 2470-2499, que rezan así:

[3] Kennedy [1937], estudia ambas censuras. El manuscrito de esta comedia se conserva en la Biblioteca Nacional de España: Res. 81.

[4] Francisco Boyl (1595-1673) perteneció a la Orden de la Merced. Un detallado catálogo de sus escritos ofrece Placer [1968: I, 273-282 y 1983: III, 124].

MARGARITA ¿Oís? Esperad. ([*Ap.*] ¡Sin alma
estoy! ¡Qué justo castigo
logra amor en mi dureza!)
MOCLÍN ¿Qué mandáis?
MARGARITA Creer no he podido
que esto no finja Alejandro
para vengar mis desvíos.
¿Es verdad que tanto quiere?
MOCLÍN ¿Y podré yo de camino
preguntarle a Vuestra Alteza
si eso es quererle un tantico?
MARGARITA Necio estás. Responde tú,
que yo de amor u de olvido
tendré lo que yo quisiere.
MOCLÍN Pues responda un cuentecillo:
fuese a examinar un día
de misa un buen licenciado
y el obispo, mesurado,
le recibió en pie: «Vusía
se siente», dijo cortés,
y él respondió: «Majadero,
yo en mi casa como quiero
estoy». De examen después
le hizo una pregunta rasa:
«¿Dios cómo en el cielo está?»,
y él le respondió: «Estará
como el obispo en su casa».
Yo no sé de ti ni dél
si queréis, mas si tú infieres
que tú harás lo que quisieres,
eso pienso que hará él.[5]

[5] El grupo de investigación Moretianos, con sede en la Universidad de Burgos y pilotado por María Luisa Lobato, ha emprendido el proyecto de edición crítica del teatro completo de Moreto, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Proyecto de Investigación I+D HUM2004-2289/FILO). El paso inicial es acometer la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, en donde figura *El poder de la amistad*, de la que yo me ocupo. A la espera de que se publiquen en papel los textos, cosa que ocurrirá entre los años 2008 y 2010 en la editorial Reichenberger, se puede acceder a los mismos a través de la web: www.moretianos.com/comedias/html. Todas las citas de la comedia, que se hacen por número de versos, proceden de mi propia edición crítica, ya incorporada a esta página web.

Francisco Boyl anota su censura en el margen izquierdo, la cual de nuevo se lee fragmentariamente a causa del calamitoso estado del folio, con este resultado: «[...] viniente / [...] aunque / [...] ada / [...] posición que ofende / a la decencia / Francisco Boyl [una rúbrica]» (Ilustración 2). Esta vez no podemos reconstruir el texto con la facilidad de la anterior, pero esa 'ofensa a la decencia' de que habla Boyl se refiere sin duda al cuentecillo del licenciado y el obispo que relata el gracioso Moclín, el cual manda suprimir por supuestas razones morales o de decoro. En efecto, en el manuscrito autógrafo estos treinta versos aparecen tachados uno a uno con rayas horizontales, pero a su vez todos ellos están abrazados por una gran llave a cuyo lado izquierdo otra mano ha escrito repetidas veces la palabra «Sí». Tenemos por tanto dos órdenes opuestas que, como es lógico, producen efectos contrarios: la edición de *El poder de la amistad* integrada en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (1654) incluye el pasaje tal cual, sin enmienda alguna; pero ese mismo año de 1654 hubo otra edición casi simultánea en el volumen colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, y aquí sí que faltan los treinta versos tachados por el censor.

2. El autor de comedias Diego de Osorio

Hemos declarado antes que Moreto tenía mucha prisa en finiquitar esta comedia, y cabe preguntarse el porqué. Si seguimos la trayectoria vital y dramática del madrileño esbozada por Lobato, observaremos que «se ordenó clérigo de órdenes menores en 1642 y obtuvo un beneficio simple servidero en Santa María Magdalena, iglesia parroquial de Mondéjar perteneciente a Guadalajara, que era diócesis de Toledo, aunque su residencia habitual debía ser Madrid» [2003: 7]. Este dato cobra inusitada relevancia para nosotros si lo conectamos con otro reciente sacado a la luz por Davis y Varey, merced al cual sabemos que en 1652 Moreto era apoderado de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Mondéjar, y en cumplimiento de sus funciones firmó un poder el 8 de abril por el que se obligaba a contratar una compañía que hiciese una fiesta con dos comedias junto a su música, bailes y entremeses. A raíz del encargo Moreto contacta con la compañía de Diego de Osorio y el 18 de abril suscribe otro documento por el que la cofradía de Mondéjar se compromete a pagarle al *autor* 1800 reales de vellón, además de cama y posada para los cómicos [Davis

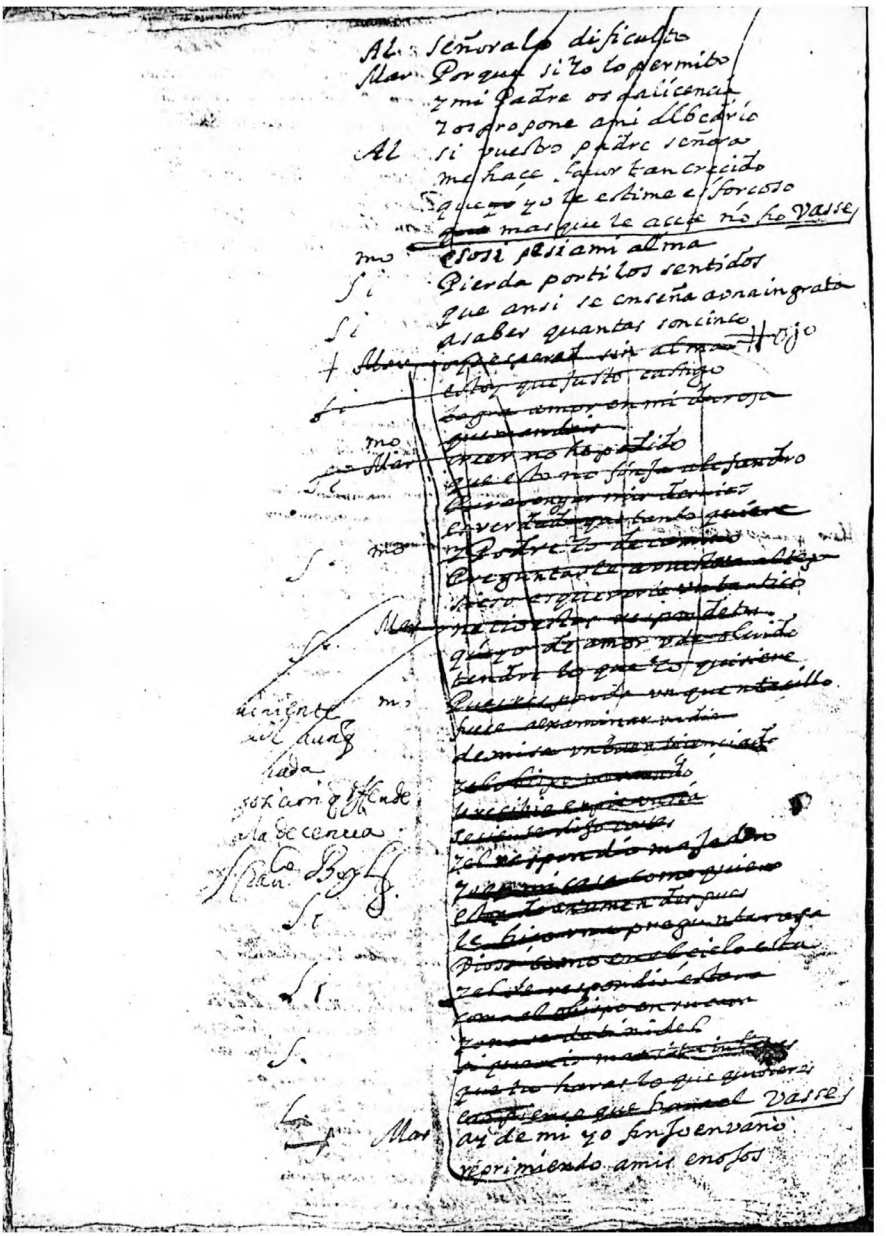

Ilustración 2. Folio 29v. Censura de Francisco Boyl (O. de M.).

y Varey, 2003: II, doc. 272 (b), 337].[6] Las representaciones tendrían lugar el martes 11 de junio, fecha seleccionada por los mondejanos para celebrar las fiestas del Corpus. Osorio acepta desplazarse por su cuenta con nueve carros y hacer ambas comedias, pero exige que la cofradía corra con los gastos ya sea de la vuelta a Madrid o hasta el lugar de Villalbilla (próximo a Alcalá de Henares). Debió ocurrir esto último, pues dos días después, el jueves 13 de junio, su compañía está en Villalbilla haciendo otras dos comedias y cobrando 1000 reales por ellas [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (f), 338]; y sin solución de continuidad, el sábado 15 y el domingo 16 de junio acudió a Barajas, por el precio de 1350 reales, con «dos comedias y un auto, o tres comedias, con bailes y entremeses» [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (a), 337]. Esa semana, desde luego, los cómicos no tuvieron mucho tiempo para descansar.

¿Qué dos comedias llevó Diego de Osorio a Mondéjar, Villalbilla y Barajas? En los documentos manejados no constan los títulos: pudieron ser diferentes en un sitio u otro, pudieron ser cualesquiera de su repertorio, pero quizás sea revelador observar cómo los cofrades de Mondéjar querían —al parecer— comedias nuevas y no viejas, pues el contrato especifica que «hará dos representaciones de dos comedias de las que tiene puestas para este año» [Davis y Varey, 2003: II, 540]. Si ya sabemos que Moreto se encargó de contratar los servicios de Osorio, es lógico que éste pusiera alguna obra reciente suya, y todo apunta a que una de ellas fuera *El poder de la amistad*; según opina Lobato, la otra bien pudo ser *El parecido en la corte*.[7]

La cronología de que disponemos permite sustentar esta hipótesis: Moreto terminó *El poder de la amistad* el 25 de abril de 1652; ese año la Pascua de Resurrección había sido el 31 de marzo, y la fiesta del Corpus correspondió al

[6] El documento se transcribe completo en las páginas 540-541. Se firmó en Madrid el 18 de abril de 1652 ante el escribano Juan García de Albertos. Una semana después, el 25 de abril, Moreto sigue en Madrid y rubrica el autógrafo de *El poder de la amistad*. Parece que en mayo de ese mismo año estuvo en Zaragoza en un certamen poético: Rico [1971: 12, n.] extrae el dato de un cancionero manuscrito de la biblioteca particular de Alberto Blecua, en donde hay un romance atribuido a un tal don Joseph y fechado el 20 de mayo de 1652, que reza así: «A los desdenes de Laura / don Agustín de Moreto / hizo endechas bien sentidas, / décimas a un lamento» [fol. 131].

[7] Agradezco a María Luisa Lobato el permitirme manejar datos de un trabajo suyo —«Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)»— que se publica en este mismo volumen de *Moretiana*. Se aportan aquí noticias de colaboraciones entre Osorio y Moreto en 1650 (*Los jueces de Castilla*, *El Eneas de Dios*), 1657 (*La vida de San Alejo*), etc.

jueves 30 de mayo. Éste era el momento álgido de la temporada teatral en los corrales [Oehrlein, 1993: 123-131] y Osorio ya iba con retraso, así que urgía empezar con los ensayos: aquí puede estar la clave de la prisa de Moreto por terminar su comedia cuanto antes y por solicitar su aprobación cuando sólo había redactado dos actos. Los ensayos para una comedia de corral solían durar entre dos y tres semanas; en *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes, un autor se dirige con estas palabras a los farsantes: «¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días / no se pudiera haber puesto / esta comedia? ¿Qué es esto?» [1998: vv. 2876-2878]. Está documentado asimismo un caso de ensayos que relaciona de nuevo a Osorio con Moreto, una década después: en 1661 se hizo en el Palacio del Buen Retiro una fiesta con su comedia *Fingir y amar*; actuaron las compañías de Juana de Cisneros y Diego de Osorio, prolongándose los ensayos desde el 1 hasta el 25 de febrero [, 1993: 137-138].[8]

Si aplicamos este plazo de los necesarios quince o veinte días para el ensayo de una comedia nueva, hallaremos que Osorio tenía el tiempo justo para preparar *El poder de la amistad* poco antes del Corpus de 1652 (cayó en 30 de mayo). Pienso que la comedia la estrenaría en Madrid alrededor de esa fecha y que luego la llevaría fuera de la corte al resto de poblaciones donde actuó, como por ejemplo Mondéjar, Villalbilla y Barajas. Los días anejos a la fiesta del Corpus eran los de máxima actividad teatral del año, y si bien para esa ocasión concreta se escribían los autos sacramentales (Calderón compuso para esa temporada *El año santo en Roma* y, quizás, *No hay más fortuna que Dios*) [Parker, 1983: 250; Pérez Pastor, 1905: 196], era tal la demanda que había de teatro que las compañías representaban indistintamente autos y comedias. En esta dinámica, Madrid fue siempre el centro y el lugar propicio para los estrenos en la fecha exacta, de modo que otras poblaciones menores tenían que posponer sus festejos del Corpus a los días subsiguientes si querían ver teatro. Eso es lo que hicieron los de Mondéjar, Villalbilla y Barajas, que retrasaron dos semanas sus fiestas sacramentales para que Osorio terminase con sus compromisos en la corte y pudiera desplazarse a dichos lugares. Y a pesar de que eran las fiestas del Corpus todos le piden a Osorio que haga comedias; sólo los de Barajas sugieren que haya un auto, aunque si ello no es posible podrá sustituirse por otra comedia. Según esto, es muy probable que una de estas piezas exhibidas por Osorio en la geografía madrileña durante la primavera de 1652 fuese *El poder de la amistad*.

[8] Dato corroborado por Varey y Shergold [1973: 235-236].

3. *El poder de la amistad* en los corrales de comedias[9]

Fuera de lo ya escrito, no conozco dato alguno que conecte a Diego de Osorio con representaciones concretas de *El poder de la amistad*, pero la práctica teatral del Siglo de Oro hace suponer que este autor la seguiría exhibiendo como *comedia nueva* durante el resto del año 1652 y toda la temporada siguiente de 1653. Sabemos que el período normal de explotación de una comedia legalmente comprada al poeta por un autor solía durar unos ocho años, sin que en ese tiempo puedan apropiarse del texto otras compañías;[10] plazo que se extendía a los diez años si lo que el dramaturgo pretendía era imprimir su obra. Precisamente el 10 de septiembre de 1654 Moreto firmó un documento con Damiana de Arias y Peñafiel, viuda del autor Gaspar Fernández de Valdés, por el cual ella le vendía los derechos de varios manuscritos de su propiedad a fin de que nuestro dramaturgo los diera a la estampa en la *Primera parte* de sus comedias:

> Doña Damiana de Arias, viuda de Gaspar de Valdés, autor de comedias, vecina desta villa, declara que las cuatro comedias intituladas la una *La misma conciencia acusa*, otra *El Seleuco*, otra *El desdén, con el desdén*, y la otra *El trampa adelante*, que compuso don Agustín Moreto, vecino desta dicha villa, y en esta dicha villa y dicho su marido las representó la primera vez, y estaban en poder de la otorgante para usar dellas y de su representación hasta que fuesen cumplidos los diez años en los cuales el dicho don Agustín Moreto no podía hacerlas imprimir, según el estilo inconcuso que en esto hay. Y no obstante que dichos diez años no eran cumplidos, la otorgante se convino con el dicho Agustín Moreto en cederle, como le cedió, por cierta cantidad de maravedís que le pagó de contado, las dichas cuatro comedias y otras, y el tiempo que faltaba de cumplir para el uso de ellas, las cuales entregó a don Agustín Moreto manoescriptas, y se apartó de cualquier derecho o acción que tenía o podía tener, y le dio facultad para que las pudiese hacer imprimir o disponer de ellas como le pareciese.[11]

---

[9] En este apartado, repito y actualizo algunos datos ya publicados en otro trabajo mío: ver Zugasti, 2007: 221-225.

[10] Ver Sánchez-Arjona, 1898: 309. Tomo el dato de Davis y Varey [2003: I, CLXXVII-CLXXIX] quienes reflexionan sobre la «propiedad intelectual» de los manuscritos dramáticos en el Siglo de Oro.

[11] Agulló y Cobo, 1983: 108; doc. 38, procedente del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, núm. 9128.

Suponemos que un documento semejante a éste (o quizás un mero acuerdo verbal) debieron firmar Diego de Osorio y Agustín Moreto en el verano de 1654, merced al cual el primero permitía al segundo publicar *El poder de la amistad* a partir de un manuscrito que era de su propiedad. De hecho, gracias a los textos facilitados por Damiana de Arias y Diego de Osorio (sin descartar la intervención de algún otro autor de comedias amigo de Moreto), le fue posible al madrileño reunir los doce títulos que conformaron su *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654). Ese mismo año, además, el librero Domingo de Palacio decidió por su cuenta y riesgo compilar un ramillete de piezas de varios poetas e imprimirlas en un volumen titulado *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654). Entre ese ramillete hallamos de nuevo *El poder de la amistad*, junto a otros dos títulos de Moreto como son *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*, con todos los visos de haber sido pirateados los tres textos a espaldas del dramaturgo.[12]

Sea como fuere, el resultado es que en 1654 se publicó dos veces *El poder de la amistad*, quedando la obra al alcance de cualquier compañía que la quisiera reponer, con lo que se le reabría la oportunidad de volver a subir a las tablas, aunque sin ese marchamo de novedad que tanto agradaba al público de la época.[13] Y eso es precisamente lo que va a ocurrir con la comedia que nos ocupa, pues sabemos de su paso por los escenarios tanto en el siglo XVII como en el XVIII, tanto en España como en Hispanoamérica.[14]

En cuatro ocasiones al menos se rastrea *El poder de la amistad* en los teatros madrileños durante el siglo XVII: el autor Manuel Vallejo la tenía anunciada con carteles en el corral de la Cruz el 6 de diciembre de 1673;[15] Matías de Castro hizo una representación particular en el Palacio Real el 31 de marzo de

[12] Remito a mi artículo «Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto», en prensa.

[13] En la *Primera parte* de 1654 se publicaron también *Lo que puede la aprehensión* y *De fuera vendrá*: el 3 de mayo de 1660 Vallejo repuso la primera de ellas en el corral de la Cruz, con el calificativo de «vieja»; poco después, el 29 de noviembre de ese mismo año, Osorio estaba en palacio «ensayando una comedia vieja que se intitula *De fuera vendrá*, con loa y sainetes nuevos para hacer esta noche fiesta a su majestad» [ver Pérez Pastor, 1905: 276 y 278].

[14] Como curiosidad cabe decir que *El poder de la amistad* se incluyó en 1683 en una pieza de «títulos de comedias», modernamente editada por Avalle-Arce [1947: 153].

[15] Pérez Pastor, 1914: doc. 702, 200-201. Varey y Shergold [1975: 22] corroboran esta fecha.

1682 [Subirats, 1977: 466; Shergold y Varey, 1982: 148 y 242]; el 6 de agosto de 1695, su hija Isabel de Castro la volvió a exhibir en palacio [Subirats, 1977: 466]; de nuevo Vallejo la puso en el corral del Príncipe los días 30 de abril, 1, 2 y 3 de mayo de 1695 [Shergold y Varey, 1979: 202-203]. Los vallisoletanos también pudieron ver la comedia en su ciudad con cierta frecuencia, según ha detallado Alonso Cortés: 23, 25 de abril y 2 de noviembre de 1683 (compañías de Antonia Manuela y Matías de Castro) [1921: 582-583]; 4 de febrero de 1688 (compañía de Ángela Barba) [1922: 371]; 30 de octubre de 1689, 1 de mayo de 1690 y 28 de noviembre de 1691 (compañía de María Álvarez) [1922: 374, 376 y 379]; 1 de mayo de 1695 (autor de comedias: Miguel de Castro) [1922: 472];[16] 18 de septiembre de 1698 (autor: José de la Rosa y Aldara) [1922: 482].

Aun así, parece ser que fue en el siglo XVIII cuando más se apreció esta obra de Moreto [ver Zugasti, 2007]. Sin salir de Valladolid, la pieza se rehizo el 18 de abril de 1704 (autor: Francisco Londoño) [Alonso Cortés, 1922: 652], el 28 de abril de 1726 (autor: Francisco Santos) [Alonso Cortés, 1923: 57] y por último el 9 de junio de 1728 (autor: Francisco Nerey) [Alonso Cortés, 1923: 60]. Numerosas reposiciones se hicieron asimismo en el Madrid dieciochesco, bien conocidas hoy merced a las sólidas investigaciones de Andioc y Coulon: 15-18 de enero de 1740; 2-3 de diciembre de 1748 (todas en el corral del Príncipe, por el autor de comedias Manuel de San Miguel) [1996: I, 201 y 222]; 16-18 de septiembre y 20-21 de diciembre de 1763 (corral de la Cruz, autora de comedias: María Hidalgo) [1996: I, 255-256]; 20-21 de mayo de 1765 (corral del Príncipe, autora: María Hidalgo) [1996: I, 263]; 8-10 de junio de 1766 (corral de la Cruz, autora: María Hidalgo) [1996: I, 273]; 20-23 de noviembre de 1777 y 26-28 de mayo de 1778 (corral de la Cruz, autor de comedias: Manuel Martínez) [1996: I, 344 y 349]; 9-11 de mayo de 1781 (corral del Príncipe, autor: Manuel Martínez) [1996: I, 364]; y por último 4-7 de octubre de 1799 (corral del Príncipe, autor: Francisco Ramos) [1996: I, 473]. Conocemos, incluso, los nombres de los compositores de la música que se escuchó en algunas de estas representaciones: por ejemplo hay una partitura de Luis Misón fechada en 1763 (Ilustración 3), que bien pudo servir para las reposiciones de 1763, 1765 y 1766;[17] existe además otra

[16] Nótese que este mismo día y año Vallejo ponía también *El poder de la amistad* en el madrileño corral del Príncipe.

[17] El original está en Madrid, Biblioteca Histórica Municipal: MUS 21-11.

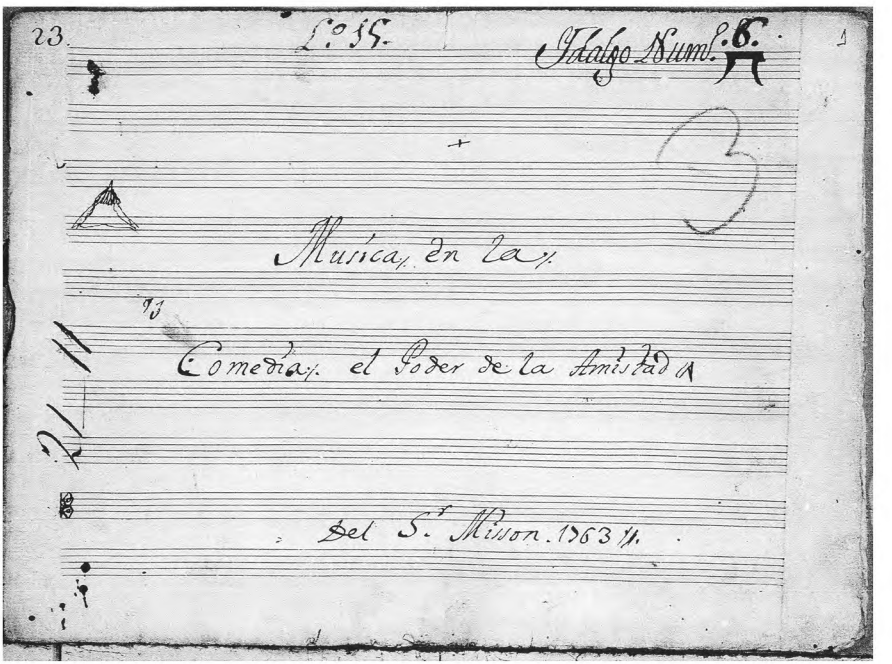

Ilustración 3. Luis Misón, música para la comedia *El poder de la amistad*, 1763.

partitura de Pablo del Moral (sin fecha) que pudo utilizarse en los años 1777, 1778, 1781 y 1799.[18]

Lejos ya de la capital, se documenta otra representación más hacia el año 1715 en el benedictino Real Colegio de San Esteban de Ribas de Sil (Orense), donde un «colegial artista» llamado Isidoro Colloso compuso una *Loa a la despedida de el Collegio e introducción a las tres comedias famosas intituladas «El poder de la amistad», «El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona» y el «No puede ser», que se representaron en el Real y siempre grande Collegio de San Esteban.*[19] Nuestra comedia pudo verse asimismo en Barcelona (23 de abril de

[18] Madrid, Biblioteca Histórica Municipal: MUS 29-14. Agradezco vivamente a Manuel Mariano Ruano Mínguez su amabilidad por hacerme partícipe de estos datos que pertenecen a su investigación en curso sobre el músico Luis Misón.

[19] Nótese que dos de las tres comedias citadas son de Moreto; la otra, *El catalán Serrallonga*, es de Coello, Rojas y Vélez de Guevara. El manuscrito original de esta loa se guarda en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela: ocupa las últimas hojas del Ms. 456 [ver Pardo Gómez, 1998: 93].

1731, compañía de Nicolás Moro) [Par, 1929: 334], Valencia (dos representaciones entre los años 1716 y 1744) [Juliá Martínez, 1933: 140] y Sevilla (1 de junio de 1775) [Aguilar Piñal, 1974: 280].

Como pasó con el resto de los clásicos, la obra saltó también a América [Leonard, 1934: 48], donde —que sepamos al menos— se contempló en Lima, Callao, Potosí, México y La Habana. Durante los años 1724 y 1725 varias ciudades conmemoraron en Indias la proclamación de Luis I como rey de España. En diciembre de 1724 los limeños iniciaron unos festejos que se prolongaron dos meses, con funciones teatrales (hubo comedias de Calderón, Salazar y Torres, Zamora y Moreto), desfiles, carros, luminarias, toros, un arco triunfal, etc. El 31 de enero de 1725, en el patio del palacio de verano que posee el virrey del Perú en el presidio del Callao, una compañía de soldados escenificó *El poder de la amistad*, aderezada con música, loa, sainetes y baile compuestos expresamente para la ocasión.[20] Pero los fastos por la llegada al poder del fugaz Luis I (1707-1724) no se circunscribieron a la capital del virreinato, sino que también la pujante villa de Potosí organizó los suyos propios. El cronista local Arzáns de Orsúa y Vela, en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, refiere que se hicieron al efecto tres comedias: dos de Calderón (*Duelos de amor y lealtad* y *Lances de amor y fortuna*, representadas los domingos 6 y 13 de mayo de 1725) y una de Moreto. He aquí lo que se dice de esta última:

> Para el sábado 12 de mayo se dilató el teatro, poniendo en el rostro sitial para un niño que representaba al rey Luis, y se adornó la parte de la fachada y vestuario desde la galería con muchos espejos con marcos dorados, y los lados con lienzos de retratos de emperadores romanos y varias fábulas e historias, riquísimos escritorios, y en lugar del paño riquísimas colgaduras de telas, terciopelos y rasos, con bastidores para mejor gala al entrar y salir, guarnecidos con franjas y otra riqueza. Este día, pues, representó la siempre poderosa Casa de Moneda la comedia de *El poder de la amistad* con gran riqueza de vestidos, ropas de chambre las damas hechas en Italia, joyas y perlería, y buenos papeles, con loa muy ingeniosa entre el Imperio, Libertad, Sabiduría y Virtud, trayendo en la mano cada uno una letra del nombre real: la L, Libertad; la V, Virtud; la I, Imperio; la S, Sabiduría, y poniendo su letra cada uno en el paño se halló el nombre Luis.

[20] La relación del festejo corrió a cargo de Jerónimo Fernández de Castro, *Elisio peruano. Solemnidades heroicas y festivas demonstraciones de júbilos que se han logrado en [...] Lima [...] en la aclamación de [...] Luis I*, Lima, Francisco Sobrino, 1725 [ver en concreto la p. 95]. Reiteran el dato Lohmann Villena, 1945: 377-378 y Stevenson, 1976: 61.

> La Fama bajó ricamente vestida, con clarín, desde la eminencia hasta el teatro por tramoya derramando plata y flores, y convidando a las Virtudes comenzó su representación, y acabada se volvió a subir por la misma tramoya. Las danzas se hicieron entre españoles y turcos; éstos con lanzas en las manos y adargas, y aquéllos con mazas y escudos. Danzaron con primor; rompieron sus lanzas los turcos y los españoles sus mazas, de cuyas porras —que estaban huecas— al romperlas se derramó flores y plata. Los entremeses graciosos y con donaire, con otras danzas de mucha gala, aplaudiendo todo el concurso el desempeño de aquellos ministros y oficiales de la Casa de Moneda que con tanta lealtad festejaron a su rey [1725: III, 188].[21]

Saltando a México, merced a las investigaciones de Leonard sabemos que, tras el indiscutible liderazgo de Calderón, Moreto fue uno de los dramaturgos españoles más vistos en los escenarios novohispanos [Leonard, 1951c: 399].[22] Con todo, este crítico no documenta representación alguna de *El poder de la amistad* en la ciudad de México, cosa que sí acaba de hacer Hernández Reyes, dejando asentado que la obra se exhibió por lo menos en 1777, 1779 y 1780.[23] Lo último que podemos decir sobre puestas en escena de esta comedia allende los mares es que en la recta final del siglo se exhibió tanto en La Habana (5 de marzo de 1791) [Arrom, 1943: 68] como en Lima (29 de julio de 1792) [Lohmann Villena, 1945: 521; Leonard, 1940: 110], corroborando así el enorme peso específico que tuvo Moreto en los teatros americanos durante los siglos XVII y XVIII.[24]

Prueba definitiva de la exitosa recepción de la comedia a lo largo de los tiempos es que fue refundida en dos ocasiones: una en el siglo XVIII, con el título de *La amistad vence al desdén y hacer la mayor fineza*, puesta en escena

---

[21] La trágica ironía, que acompaña a las celebraciones de Lima y Potosí por el acceso al poder de Luis I (previa abdicación de su padre, Felipe V), es que el joven rey había muerto a causa de las viruelas el pasado 31 de agosto de 1724, noticia que tardó varios meses en llegar a América. Teniendo en cuenta que Felipe V abdicó en su hijo el 9 de febrero de 1724, el resultado es que el reinado de Luis I duró siete meses escasos.

[22] Ver también del mismo autor sus artículos 1951a y 1951b.

[23] Agradezco muy sinceramente a Dalia Hernández Reyes el haberme proporcionado este dato, extraído de su exposición en el *XIII Congreso de la AITENSO*, México, 15-18 de octubre de 2007.

[24] Remito sobre todo a Lohmann Villena, 1945: 245-246, 249, 257, 263, 269-270, 369, 377-378, 430, 511, 514, 516 y 518-521. Interesan asimismo los trabajos ya citados de Arrom, 1943; Stevenson, 1976; Leonard, 1951a, 1951b y 1951c, así como el más reciente de Hernández Reyes, en prensa.

en Madrid por la compañía de Manuel Martínez en 1777, 1779, 1782, 1783 y 1784 [Zugasti, 2007: 243-251];[25] otra en el siglo XIX, titulada *Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor*, representada también en Madrid en 1833 y 1834 [Adams, 1936: 347].[26]

4. El paso del primer borrador a la copia del *original* autógrafo

Dejemos que la comedia haga su recorrido por los escenarios del mundo y centremos ahora la atención en cuestiones de ecdótica y crítica textual. Es necesario empezar nuestro análisis marcando una clara distinción entre el primer borrador de la comedia y la copia del *original* autógrafo. Lo que ha sobrevivido de *El poder de la amistad*, el manuscrito que llamamos autógrafo, es la copia a limpio que Moreto hizo de su propio texto. Si atendemos a la lógica del proceso de escritura, sabemos que el dramaturgo empieza ideando la peripecia en su cabeza y luego la pasa al papel. Se trata de un primer borrador «en sucio» (por decirlo de alguna manera), que está sujeto a múltiples correcciones, tachaduras, llamadas de aviso (los típicos «ojos a la margen»), saltos adelante y atrás de bloques de versos, etc. A partir de aquí, para una obra en prosa destinada a la imprenta, lo normal era que un amanuense profesional hiciera una copia del texto «a limpio» que pasaba a ser la versión buena; a esta copia se le llamaba *original de imprenta* u *original de autor* (aunque no era de la mano del escritor), y con ella operaban los profesionales de la tipografía en la composición del libro.[27]

No ocurrió esto último con *El poder de la amistad*, por la sencilla razón de que es una obra de teatro cuyo inmediato destino era el corral de comedias y

[25] En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se custodian cuatro apuntes para actores que reproducen el texto de *La amistad vence al desdén*, con las signaturas Tea 1-1-5, A, Tea 1-1-5, B, Tea 1-1-5, C y Tea 1-1-5, D. Cada apunte se divide a su vez en tres cuadernillos, uno por jornada.

[26] La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva cuatro apuntes manuscritos del texto: Tea 1-96-6 A, Tea 1-96-6 B, Tea 1-96-6 C y Tea 1-96-6 D. En la portada del primer apunte se lee esto: «*Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor.* Comedia refundida y puesta en cinco actos, escrita por el célebre D. Agustín Moreto con el título de *La venganza sin castigo*. 1833».

[27] Remito a los esclarecedores estudios de Moreno Gallego, 1996; Andrés Escapa, *et al.*, 2000; Lucía Megías, 2005: 45-64; Garza Merino, 2005; y sobre todo Rico, 2005, en especial el capítulo primero: «Cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro», 53-93.

no el taller de impresión (al que sí llegará dos años más tarde, en 1654, tal y como se verá más abajo: apartado 6). Lo que pasó ahora fue que Agustín Moreto en persona hizo una copia a limpio del borrador primigenio hasta dejarlo en óptimas condiciones de legibilidad. Esto es, elaboró su propio *original*, el manuscrito autógrafo que hoy conservamos: nueva versión del texto que ha de ser más completa —y pulcra— que la anterior, pero que todavía estará sujeta a cambios y tachaduras de última hora que dejan su evidencia sobre el papel. No existe la copia perfecta, con lo cual siempre quedan algunos errores —siquiera mínimos— que delatan la existencia de dicho proceso de copia. El *Manual de crítica textual* de Blecua establece que estos errores son de cuatro tipos: por adición, por omisión, por alteración del orden y por sustitución [1983: 19-20]. En el caso que nos ocupa de una copia autógrafa sólo las omisiones involuntarias que afectan a la métrica o al sentido pueden considerarse errores, mientras que los añadidos, cambios de orden y sustituciones han de atribuirse a la voluntad cambiante del escritor. Pero lo que ahora me interesa es dejar constancia de tales cambios, con el objeto de demostrar que el *original* autógrafo es, en efecto, una copia de un primer borrador perdido que seguramente Moreto mismo destruyó a fin de preservar sólo la versión buena.

La omisión más evidente se localiza en el vuelto del folio 13, recién iniciado el segundo acto. Tras un parlamento del Rey que concluye en el verso 1090, en el autógrafo se transcriben estos cuatro versos:

> Pues, Duque, a la campaña.
> Pues, Príncipe, a la gloria desta hazaña.
> Quien antes pueda logre el vencimiento.
> Ya entrambos le ganáis con ese intento.

Moreto relee lo escrito y se percata de que ahí falta algo, ya que ha cometido un típico error de *homoioteleuton*: supresión de un pasaje entero al saltar durante el proceso de copia —por despiste— de una palabra hasta otra igual que se repite más abajo. El dramaturgo actúa en consecuencia y tacha esos cuatro versos, escribiendo debajo el verso correcto, el 1091, que dice esto: «Pues, señor, los festejos prevenidos». La causa del error ha sido el mismo «Pues» del inicio de ambos pasajes que el ojo ha confundido y le ha hecho saltar de uno a otro. Moreto enmendó su fallo, es cierto, pero dicha enmienda le lleva a cometer un segundo error, pues al volver a colocar lo tachado en el lugar correcto, que es del verso 1099 en adelante, en vez de copiar los cuatro versos afectados sólo escribe

los dos primeros, quedándosele los dos últimos en el tintero. Tal omisión, que parece del todo involuntaria, la hereda la tradición impresa, que pierde ambos versos. En nuestra edición crítica del texto optamos por restituirlos al lugar que creemos debió corresponderles desde un principio.

Una restitución semejante la hizo él mismo en el verso 1271, que consta de dos hemistiquios. En el manuscrito, tras el primer hemistiquio, escribió:

> Que advierta conviene
> que de los ojos no trata.
> ¿Pues por qué no los retrata?
> Porque a la margen lo ti
> y es que en ella

Moreto, conforme traslada estos versos, se da cuenta de que está incurriendo en un nuevo error, de modo que sin acabar del todo de escribirlos los tacha con gruesas rayas horizontales. A continuación añade el segundo hemistiquio del verso 1271 y reubica lo tachado en el lugar que le corresponde, que son los versos 1279b-1282. Otro típico error de copia se detecta en la primera línea del folio 11v, pues el cambio de hoja o el paso del recto al vuelto de un folio es momento propicio para el despiste: procedía aquí escribir el verso 943, pero Moreto se lo salta y pone el 944; cuando se apercibe del fallo tacha este último verso, escribe el anterior en su lugar y continúa la tarea con total normalidad. Nuevos ejemplos, que omito en aras de la brevedad, se aprecian a la altura de los versos 561, 1064, 1104, 1144, 1156, 1331, 2744 y 2988.[28]

Fenómeno diferente es el de la sustitución de un pasaje que figuraba en el borrador primigenio por otro que, al sentir del dramaturgo, hace ahora mejor lectura. Cito algunos casos ilustrativos. Al llegar a los versos 1347-1349, Moreto había copiado lo siguiente:

> Perlas con desigual compás
> los dientes que cubre el labio
> dos manchados por detrás.

El texto no se entiende bien y la sintaxis es irregular, así que decide tachar los tres versos y reescribirlos al margen, con este feliz resultado:

[28] Oportuna explicación de todos y cada uno de ellos doy en las correspondientes notas al pie de mi edición crítica.

Los dientes que cubre el labio
perlas son de igual compás;
dos dellas manchó amor sabio.

En una escena en donde la dama principal interroga al gracioso hallamos estos dos versos:

MARGARITA ¿Por qué las recatas tanto?
MOCLÍN Porque son aún doncellas.

Pero tachado encima se lee: «—¿Las recatáis? —Son doncellas», delatando que lo que fue un único verso en el primer borrador se ha convertido en dos en el autógrafo. El verso 1203 en su primera redacción decía «inclinado a tu hermosura»: Moreto tacha las últimas palabras y las reescribe a la izquierda, quedando la frase de esta manera: «a tu hermosura inclinado». El verso 2839 leía en un principio «parlar mejor una glosa», que tacha el dramaturgo y lo cambia por «haber hecho mejor glosa». Otros casos semejantes, que no explico ahora, se hallarán en los versos 516 y 2594. Concluiré este apartado citando los versos 2919-2921, que rezan así:

Señor, por si ha sido acaso
verdadero este desprecio,
ya que tienes en tu mano...

Ésta es la versión que puede leerse en el manuscrito autógrafo, que pasa tal cual al texto de la *Primera parte*, pero luego Moreto cambia de idea y hace la siguiente operación: tacha desde «por si» hasta «que tienes» y escribe en el interlineado «pues está», de modo que su intención final fue reducir los tres versos a uno solo, quedando así el texto: «Señor, pues está en tu mano», versión que secunda la otra rama de la tradición impresa, la que surge a partir del volumen colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte.*[29]

[29] A determinar la peculiar relación que en 1654 mantuvieron las dos ediciones casi simultáneas de *El poder de la amistad* en sendos volúmenes adocenados de la *Primera parte* de Moreto y del *Teatro poético* (con sombras de un memorión al fondo), he dedicado mi estudio «Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto», en prensa.

5. Otras marcas, enmiendas y tachaduras del manuscrito autógrafo

Ya hemos visto que el manuscrito de *El poder de la amistad* contiene enmiendas y tachaduras de Moreto, así como las opiniones de dos censores, pero quedan todavía otras marcas a las que debemos prestar atención. Algunas de ellas están hechas por un hombre de teatro que puede ser Diego de Osorio u otro miembro de su compañía; asimismo, a dicha compañía perteneció un anónimo corrector que no dudó en enmendar la plana a Moreto y reescribir algunos de sus versos; otras marcas, en fin, se hicieron en el taller de Diego Díaz de la Carrera al tomar el autógrafo como base para la impresión de la comedia. Un manuscrito tan singular como éste es un texto abierto que vemos hacerse ante nuestros ojos, desvelándonos parte de su azarosa existencia.

El mal estado de algunas hojas comidas parcialmente por roedores refleja lo precario de su supervivencia física y cómo en este caso intervino a nuestro favor el factor suerte. Las veinticuatro hojas de los actos primero y segundo se conservan bastante bien, excepción hecha del recto del primer folio, que hizo las veces de cubierta y aparece manoseado y desgastado: esto afectó sobre todo a la censura de Juan Navarro de Espinosa, que está parcialmente borrada y sólo se lee de forma fragmentaria. Cosa muy diferente ocurre con las hojas del tercer acto, que desde su génesis corrieron por separado, pues ya sabemos que en primera instancia Moreto envió al censor los actos uno y dos, y 48 horas después hizo lo propio con el acto tres. Aquí las hojas están muy deterioradas y se ha llegado a perder la hoja inicial, la número 25, que debió contener los versos 2112-2185 de la comedia. La mano de un anónimo copista ha suplido la falla escribiendo de nuevo los versos, de modo que es el único pasaje no autógrafo del manuscrito. Pero tal operación no se hizo con el rigor debido: el amanuense incurre en errores de transcripción, destacando la pérdida de diez versos (2124-2127 y 2148-2153) sobre un total de setenta y cuatro, lo cual demuestra su escaso grado de fiabilidad textual y la gran distancia que media entre un copista descuidado y el propio dramaturgo. Al concluir su copia escribió debajo: «Vuelve, ojo», y a partir de ese momento recuperamos el texto del puño y letra de Moreto. Un detalle más: el copista tiene una letra suelta y ampulosa, muy diferente de la abigarrada (pero clara) de Moreto, de modo que lo que a éste le cupo en las dos caras de una hoja (la número 25), a aquél le fue preciso utilizar dos hojas, rellenando con su letra las tres primeras caras y quedando la cuarta en blanco. Para que este añadido de papel no afectase a

la paginación global del texto —que ya debía estar hecha antes de ejecutar la operación— se optó por numerar ambas hojas a lápiz como 25 y 25b, de modo que prosiguiera sin alteraciones la paginación del original, que discurre desde la hoja 26 hasta la 36. Cabe agregar, por último, que el papel de las hojas 25 y 25b es muy diferente del resto: es más fino, tiene marcas de agua que no existen en el otro y está muy limpio, sin las manchas de tinta que se aprecian en las demás hojas.

Estas manchas de tinta serán las que nos encaucen hacia el paso siguiente, el que nos lleva del manuscrito al libro impreso: podemos afirmar con plena certeza que el impresor Diego Díaz de la Carrera tuvo a su disposición el autógrafo de *El poder de la amistad* a la hora de componer el texto en su taller, siendo uno más de los doce títulos que integraron la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (1654). Esto es seguro porque, de modo sistemático, todas las pérdidas de versos que localizamos en esta edición aparecen en el manuscrito tachadas con rayas horizontales o, en su caso, abrazadas por recuadros o llaves con la palabra «no» escrita al lado. En total son cien versos (ubicados en ocho pasajes diferentes)[30] que sí están en el autógrafo, pero que faltan en el impreso. Restituimos todos ellos en nuestra edición crítica de la comedia. Un fenómeno curioso se observa en los versos 415-427: estos trece versos están insertos en recuadros con un «no» al lado, pero la casualidad quiso que los tres primeros (415-417) pertenecieran al vuelto del folio 5 y los diez restantes (418-427) al recto del folio 6; pues bien, estos últimos se omiten en el texto de la *Primera parte*, mientras que los otros sí aparecen, en lo que es un claro despiste del impresor que no unificó su criterio.

Cosa diferente ocurre con un anónimo corrector que interviene en cuatro ocasiones sobre los versos de Moreto, tachándolos y sustituyéndolos por otros. Su primera aparición se detecta a la altura del verso 2085, ubicado en el último renglón del folio 24 recto. Aquí el papel está muy estragado y el texto se lee con extrema dificultad, aunque podemos asegurar que Moreto escribió «Sólo a vos las armas diera»; el corrector no quiso esforzar tanto su vista y decidió copiar el verso al margen, en sentido vertical, con este resultado: «A vos sola me rindiera». Esta misma mano la encontramos un poco después, a la vuelta del folio 24, en lo que es el verso de cierre del segundo acto de la comedia (2111): Moreto había escrito «después se verá en la guerra», lectura

[30] Éstos son los versos afectados: 370-373, 418-427, 740-741, 990-991, 1608-1623, 1752-1787, 1984-2001 y 2740-2751.

que se tacha y se cambia por «ahora la venganza entra». Este corrector vuelve a mostrar su celo en la redondilla formada por los versos 2250-2253, que el autógrafo fijó así:

LUCIANO Que está muy enamorada.
MOCLÍN Ponte muy grave y derecho;
atraviésate en el pecho
un oidor de Granada.

Tras la corrección, la redondilla queda de esta manera:

LUCIANO Que tiene mucha pasión.
MOCLÍN Ponte muy grave y derecho;
atraviésate en el pecho
todo un juez de comisión.

Pienso que a nuestro quisquilloso corrector le pareció prudente eliminar esa (quizás) molesta alusión a un oidor granadino, y que una vez cambiada la rima del último verso no tuvo más remedio que retocar también el primero. La última intervención suya que aprecio se halla en el primer hemistiquio del verso 2428, donde el dramaturgo escribió «para ella», lectura que se tacha y es reemplazada por «Alejandro». Cabe agregar que todos los cambios sugeridos por el corrector pasan a la tradición impresa de la comedia, lo cual prueba que sus ajustes se produjeron en el lapso que va de 1652 a 1654. No hay duda, pues, de que este anónimo corrector formaba parte de la compañía de Diego de Osorio.

Poco a poco vamos viendo que el autógrafo de *El poder de la amistad* presenta bastantes tachaduras, recuadros y llaves que abrazan bloques de texto, enmiendas del propio Moreto, versos modificados por un corrector, agregados de noes (y también síes) en los márgenes, etc. Resulta poco menos que imposible llegar a identificar a todos y cada uno de los individuos que dejaron tales marcas sobre el papel, pero sí tenemos evidencias suficientes para afirmar que, en tres momentos básicos de la vida del manuscrito, intervinieron varias manos de manera escalonada: el propio Moreto, que a veces tacha y rectifica sus lecturas; el autor Diego de Osorio y/o un apuntador/corrector de su compañía; el cajista de la imprenta de Díaz de la Carrera. Si vamos al primero de estos momentos, podría afirmarse que ciertas tachaduras del autógrafo las hizo el dramaturgo en persona, optando por suprimir algún breve pasaje aun después de haberlo

copiado de su puño y letra. Ésta podría ser una explicación lógica ante lo que se observa en el folio 23: hay aquí 18 versos dentro de un recuadro (1984-2001), cruzados por varias rayas verticales. Observamos que el verso 1990 se divide en dos hemistiquios: el primero se pone en boca de la dama Margarita y dice «Claro es que no»; el segundo es la réplica de Luciano que empieza «Pues si vos...». Pero luego Moreto volvió sobre el primer hemistiquio y añadió por detrás, en trazo más grueso, estas palabras: «puede ser». Parece que la lectura final sugerida es: «—Claro es que no puede ser. —Pues si vos...», lección que no resulta válida porque se genera un endecasílabo dentro de una tirada de octosílabos (romance). A mi modo de ver estamos ante un buen ejemplo de cómo el dramaturgo vacila a la hora de fijar el texto y terminan sobrándole sílabas, lo cual no parece preocuparle demasiado, pues al final decide tachar todo el pasaje y dejarlo fuera. Es posible que esto mismo ocurra en los versos 370-373, 1608-1623, 1752-1787 y 2740-2751, abrazados por otros recuadros semejantes.[31]

El segundo momento se dio en los años 1652-1654, período durante el cual el manuscrito estuvo en posesión de la tropa de cómicos comandada por Osorio: algunas de las marcas que hoy se ven en el manuscrito se agregaron en esta fase, y seguramente no todas a la vez, sino que irían apareciendo sobre el papel conforme se sucedían las representaciones de la comedia (las cuales nunca fueron iguales entre sí, sino que estaban sujetas a cambios y contingencias mil). Sin duda alguna, aquí está el origen de nuevos bloques de versos que aparecen tachados íntegramente con gruesas rayas horizontales y con un «no» escrito al margen. Quede claro que el trazo de estos noes no se corresponde con la letra de Moreto, así que ha de ser Osorio o su apuntador quien señale por su cuenta que tales o cuales versos no se digan en la representación.[32] Otro retoque de este tipo es el agregado de la acotación «Cajas» junto al verso 2792, o la reescritura de los últimos siete versos de la comedia

[31] Lo mismo hacía, por ejemplo, Calderón de la Barca, según se puede apreciar en el autógrafo de su comedia *La desdicha de la voz* (Biblioteca Nacional de España: Res. 108), quien no dudaba en tachar algunos de sus propios versos o en sustituirlos por otros nuevos.

[32] Este tipo de intervenciones de los cómicos sobre los textos dramáticos eran habituales en el Siglo de Oro: véanse al efecto los autógrafos de la trilogía *La santa Juana* de Tirso de Molina (Madrid, Biblioteca Nacional: Res. 249), o *La humildad coronada* de Calderón de la Barca (Madrid, Biblioteca Nacional: Res. 72; hay dos facsímiles recientes de este manuscrito, uno al cuidado de Sánchez Mariana en 1981 y otro de Arellano en 2002). Lo mismo pasa con los autógrafos de Lope de Vega, ver Presotto, 2000: 46-49.

justo debajo de la firma de Moreto, introduciendo leves variantes textuales[33] (Ilustración 1). A estos efectos, resulta llamativo un pasaje del acto tercero, en el recto del folio 34, donde hay once versos encerrados dentro de una llave o recuadro y tachados uno a uno horizontalmente; es claro que a Moreto no le satisfizo la mutilación y por eso escribe al margen del verso 2882, al inicio de la tachadura: «este verso se diga», ya que resulta necesario para mantener la asonancia del romance. Pero los diez versos restantes sí desaparecieron: no se declamaron en las tablas ni se estamparon en los impresos, y para más inri hoy tampoco podemos restituirlos, porque el mal estado de conservación del folio lo impide. Otro caso interesante se aprecia en el folio 27, donde hay veinticuatro versos (2302-2325) que se distribuyen mitad y mitad entre el recto y el vuelto de la hoja; todos ellos están marcados con nuevas llaves y noes al margen izquierdo, pero más tarde Moreto corrige a su corrector y en el folio 27r, debajo del primer «no», ha escrito: «Esto sí» (Ilustración 4); sin embargo, en el folio 27v, al lado del segundo «no», el propio dramaturgo anota «Esto no» y «Este está». Son indicaciones dirigidas a los cómicos para que extremen su cuidado en la labor de poda y cercenado de versos. Dos años después, cuando el impresor se ocupe de pasar al molde el folio 27, hará caso omiso de estos avisos (sabe que no están dirigidos a él) y optará por editar el pasaje completo.

Pero no sólo hay noes en los márgenes del manuscrito; otras veces acontece justo lo contrario, esto es, versos enmarcados dentro de un recuadro o llave a cuyo lado se ha escrito un rotundo «sí» (en ocasiones varios síes seguidos). Esto ocurre en los versos 428-434, 2274-2277, 2613-2623, 2704-2715, 2855-2860 y 2957-2964, los cuales pasan a la tradición impresa de la comedia con entera normalidad. En la edición crítica que estoy preparando hago caso omiso de estos noes y síes, aunque dejo constancia de su presencia en las notas al pie. La norma básica que sigo es la de restablecer todos los versos tachados que sean legibles y que no alteren la métrica ni el sentido, independientemente de que tales marcas sean de mano de Moreto, del corrector, de Osorio o de alguna otra persona. De esta manera recupero cien versos que desaparecieron de la tradición impresa, lo cual es un avance,[34] pues no ha de olvidarse que estamos

[33] El cambio afecta concretamente a los versos 3010-3011, que el autógrafo lee así: «con tres bodas se harán / a honor de los tres amigos», y que pasan a: «Pues con aquesto se harán / a un tiempo tres casamientos».

[34] En 1968 Dedrick optó por esto mismo en su edición del manuscrito, pero a veces transcribe los versos en notas al pie, sin integrarlos en el cuerpo de la comedia.

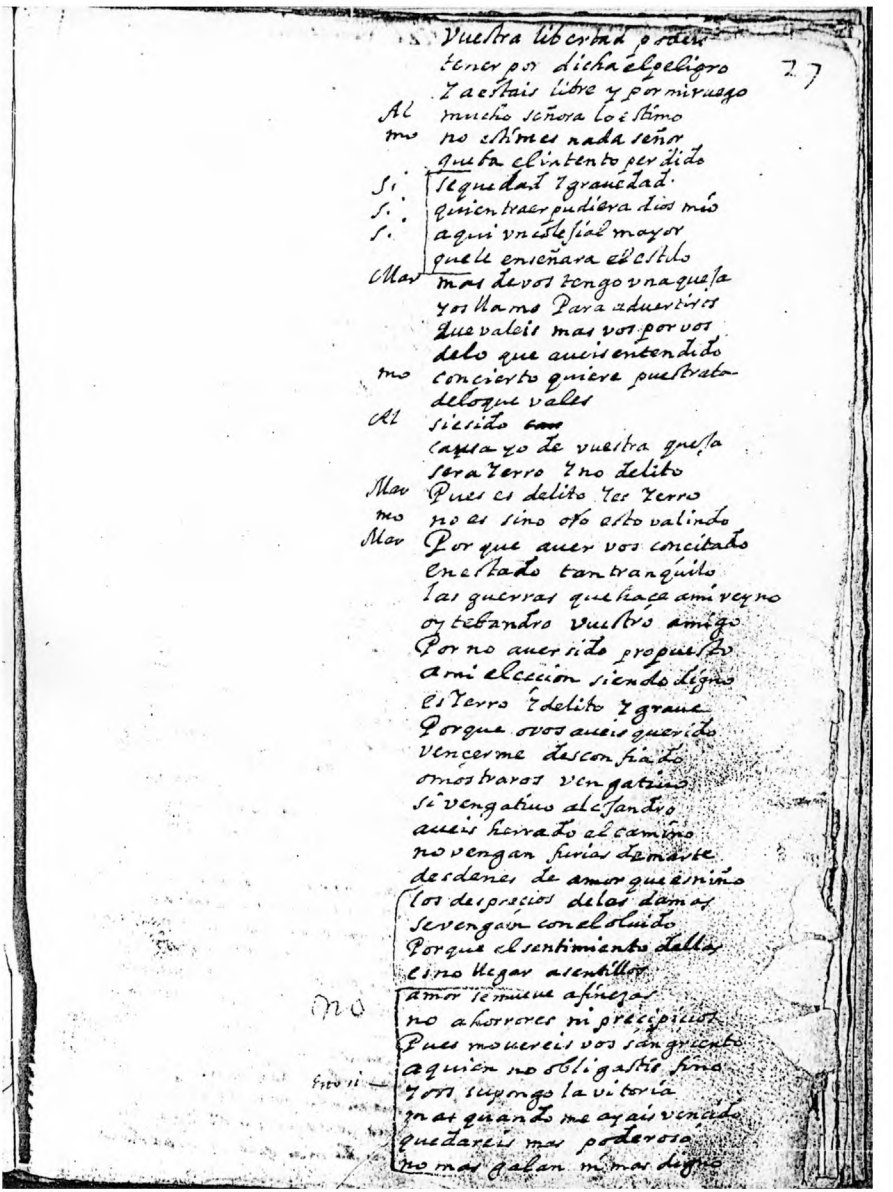

Ilustración 4. Folio 27r. Indicación de Moreto a los cómicos.

ante un manuscrito autógrafo, con seguridad total de autoría. Por desgracia no siempre va a resultar factible operar así; en concreto los folios 29 a 35 del tercer acto están muy estragados en su margen exterior, con la consiguiente pérdida de parte del texto (la que se localiza a la derecha del recto de los folios y a la izquierda del vuelto). En estos casos, dada la dependencia directa de la *Primera parte* respecto del manuscrito, nos apoyaremos en ella para rellenar los huecos que vayan surgiendo, pues no hay duda de que cuando Díaz de la Carrera manejó el autógrafo en su taller éste estaba en mejores condiciones de conservación que hoy. El problema surge cuando el operario se topa con aquellos pasajes tachados o con la indicación de un «no» al lado y decide suprimirlos. Hoy quedamos inermes ante tal coyuntura y no hay más remedio que prescindir de esos versos, lo cual ocurre varias veces: perdemos treinta y seis versos en el folio 29, cuatro en el folio 30, dos en el folio 31, cinco en el folio 32 y diez en el folio 34. En total son cincuenta y siete versos que Moreto escribió, que el impresor eliminó y que hoy no es posible recuperarlos por el deterioro del papel. Pero no es ninguna catástrofe ni hay que lamentarse en exceso por ello, ya que tanto el sentido del texto como la organización métrica mantienen plena coherencia, prueba fehaciente de que impresores, copistas, correctores, autores de comedias y demás gentes implicadas en la vida teatral eran auténticos profesionales y sabían lo que se hacían cuando cercenaban un pasaje.

6. El *original* de imprenta

Según la acepción tipográfica que ahora nos interesa, por *original de imprenta* se entiende aquella transcripción en limpio de un texto cuyo destino inmediato es pasar a las letras de molde en el taller de algún impresor. La manipulación de este *original* por los distintos operarios del taller hace que queden sobre él rastros evidentes de la función que ha desempeñado: por ejemplo manchas de tinta que salpican el papel por doquier, a veces incluso huellas de dedos impregnados de la misma tinta,[35] y sobre todo rayas, letras, números u otras marcas que van señalando las porciones del manuscrito que han de coincidir con determinadas páginas del impreso. Esto es lo que pasó con el autógrafo de *El poder de la amistad*: Moreto terminó el traslado de

[35] Ver Garza Merino, 2000: 75; Rico, 2005: 59-61; Lucía Megías, 2005: 118.

su *original* el 25 de abril de 1652, siendo su primer destinatario el autor de comedias Diego de Osorio; un apuntador de la compañía sacaría de aquí las pertinentes copias o papeles para los actores; dos años después, en la primavera-verano de 1654, Moreto recupera de Osorio su manuscrito, el cual hará las veces de *original de imprenta* en la oficina de Diego Díaz de la Carrera, responsable material de la edición de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*.

En efecto, fue en ese año de 1654 cuando nuestro dramaturgo acometió la tarea de publicar sus primeras doce comedias, para lo cual se preocupó de recuperar sus propios textos y de solicitar el privilegio de impresión.[36] El 8 de julio de 1654, el escribano de cámara José de Arteaga le concede a Agustín Moreto el privilegio real para su *Primera parte*: «por tiempo de diez años [...], sin que ninguna otra persona las pueda imprimir ni vender sin su consentimiento». Acto seguido Moreto cede (o sea, vende) su privilegio al mercader de libros Mateo de la Bastida,[37] que es quien arriesga el dinero y paga al taller de Diego Díaz de la Carrera los gastos de impresión. Mateo de la Bastida rentabilizará su inversión distribuyendo y vendiendo el libro desde su tienda frontera a San Felipe.[38] Nace así la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, que debió estar en la calle en el otoño de 1654, pues la tasa lleva fecha del 7 de octubre.[39] Es seguro que *El poder de la amistad* (y quizás algún título más) lo

[36] Ver Moll, 1979: 55-57; Simón Díaz, 1983: 89.

[37] En 1655 Francisco Bernardo de Quirós hizo lo mismo con el privilegio de sus *Obras y aventuras de don Fruela*. En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (protocolo notarial núm. 8628, fol. 351) se conserva un documento firmado el 20 de diciembre de 1655 entre Bernardo de Quirós y Mateo de la Bastida: el librero le paga al autor 300 reales de vellón por la cesión del privilegio durante diez años [ver García Valdés, 1985: 11]. También Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo, vendió en 1657 a este mismo librero el privilegio para editar la prosa de su tío (Archivo Histórico de Protocolos: núm. 8763), y en 1667 hizo lo propio con sus versos (Archivo Histórico de Protocolos: núm. 8245), recibiendo ahora la apreciable cantidad de 1400 reales de vellón [ver Moll, 1988: 325-327].

[38] Se trata de la hoy desaparecida iglesia y convento de San Felipe el Real, en la Puerta del Sol, con acceso lateral desde la calle Mayor. Esta iglesia era conocida también por sus famosas gradas, auténtico mentidero por el que circulaban los principales rumores de la villa y corte. En la calle Mayor, frontera con tales gradas, tenía Mateo de la Bastida su librería, según consta en la portada de la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1657): «A costa de Mateo de la Bastida, mercader de libros. Véndese en su casa en la Calle Mayor, enfrente de las gradas de San Felipe».

[39] He cotejado los dos únicos ejemplares que se conservan de este libro (Madrid, Biblioteca Nacional: R 39.472; Viena, Biblioteca Nacional: 38.V.19) y ambos coinciden en los datos del

recuperó Moreto de manos de Osorio (su legítimo dueño), con quien seguía colaborando estrechamente en aquella época.

Dentro de la *Primera parte*, la comedia de *El poder de la amistad* va en séptimo lugar: ocupa los folios 132v-155r y se distribuye parcialmente en cuatro pliegos de a ocho, con las signaturas R_3^v-R_8+S8+T8+V_1^r. Es la única pieza de las doce que se conserva autógrafa, con la particularidad añadida de que sirvió de *original* para la imprenta. Volviendo a las labores de impresión, una de las primeras cosas que hacía el cajista o componedor en su taller era *contar el original*, calculando con la mayor exactitud posible qué partes del manuscrito habían de llenar las páginas del futuro impreso.[40] El autógrafo moretiano tiene marcas indudables de haber servido para esta *cuenta del original*:[41] en sus márgenes presenta números y letras que se corresponden tanto con la foliación del impreso como con las signaturas de los pliegos; hay incluso pequeñas rayas horizontales (a veces cruces) que señalan el cambio de columna dentro de una misma cara.

La *cuenta del original* se hizo calculando una media de 42 renglones por página impresa, aunque a veces hay pequeñas variaciones con algún renglón de más o de menos. Cuando los versos son cortos (octosílabos), se distribuyen en dos columnas, con su correspondiente raya señalándolo, pero cuando son largos (endecasílabos), se recurre a una sola columna (con la excepción del soneto de los versos 180-193, que se encaja en dos columnas, apretando mucho el texto). Según esto, cada cara del folio estaría destinada a contener bien 42 o bien 84 versos (según se componga a una o dos columnas), y ello ocurre muchas veces, pero no siempre va a ser así de exacto: primero, porque ya queda dicho que el número de renglones oscila un poco arriba o abajo; segundo, porque las didascalias también ocupan espacio; y tercero, porque se sigue la saludable práctica de escindir en dos renglones aquellos versos en donde hablan dos locutores.

A continuación detallo unos pocos ejemplos de lo que vengo exponiendo, a fin de hacernos una idea más cabal del proceso:

— Entre los versos 17-18 cruza una pequeña raya horizontal, encima de la cual se ha escrito «7r» y debajo «133»: 7r remite a la cara 7 del pliego R, mientras que 133 es el número del folio.

---

privilegio, tasa, fe de erratas, etc.

[40] Esta labor era esencial, pues de aquí se sacaba una idea aproximada de cuántas páginas tendría el libro y, por ende, cuántos pliegos de papel se iban a necesitar.

[41] Ver Garza Merino, 2000: 65-95; Rico, 2005: 59-61; Lucía Megías, 2005: 120.

— Entre los versos 57-58 hay otra raya horizontal sobre la que figura un «8»: se trata de la cara 8 del pliego R.
— Una pequeña cruz separa los versos 95-96, indicando el cambio de columna en la cara del folio.
— Otra raya cruza los versos 111-112: encima pone «9r» (cara 9 del pliego R) y debajo «134» (folio 134).
— Una cruz entre los versos 153-154: cambio de columna en el folio 134r.
— Raya separando los versos 195-196, sobre la que se ha escrito un «10» (cara 10 del pliego R).

Sobreviene ahora un vacío de este tipo de marcas hasta llegar a los versos 363-364, donde hallamos una raya separatoria y un «12» encima (cara 12 del pliego R). Podríamos seguir así hasta el final del manuscrito, pero sería demasiado cansino y repetitivo, por lo que me limitaré a reseñar alguna marca un poco distinta como la que se aprecia entre los versos 775-776, cruzados por una nueva raya horizontal y escrito encima «Pª S» (primera cara del pliego S) y debajo el número «139» (folio 139). Lo mismo pasa al saltar a los pliegos T y V, a la altura de los versos 1898-1899 y 3010-3011 (Ilustración 1: pliego V). En las notas al pie de mi edición crítica dejo constancia de todas estas minucias. Se trata, en efecto, de menudencias, pero sirven para mostrarnos de modo inequívoco que el autógrafo moretiano fue utilizado en el taller de Diego Díaz de la Carrera como *original de imprenta*, lo cual es bastante significativo desde el punto de vista de la crítica textual.[42] No andamos sobrados de evidencias así en nuestro teatro barroco, aunque podemos aducir el caso de *El cardenal de Belén*, autógrafo de Lope de Vega del que Aragone comenta lo siguiente:

> En casi todos los folios aparecen, esparcidos, pequeños números y letras y, cada dos o tres páginas, encontramos la abreviatura *col.* Cotejando el manuscrito con

[42] Poco a poco va aumentando el catálogo de *originales de imprenta* conservados en archivos y bibliotecas españoles: ver los estudios de Moreno Gallego, 1996; Andrés Escapa y otros, 2000: 50-64; Garza Merino, 2005; Rico, 2005: 55-73. Se conocen sobre todo algunos *originales* custodiados en la Biblioteca Nacional de España, en el Archivo Histórico Nacional y en la Universidad de Salamanca, pero con el moderno impulso de la bibliografía textual es seguro que irá engrosando el corpus. En este sentido, el autógrafo de *El poder de la amistad* es una entrada más que ha de añadirse a la nómina.

> la primera edición de la comedia hemos constatado que a cada *col* corresponde una *columna* de la edición y que las letras y números indican, respectivamente, las páginas de la edición y el número de los versos que cada columna comprendía. Todo esto demuestra claramente que la edición príncipe deriva directamente de nuestro manuscrito [Aragone, 1957: 26].

Concluiré diciendo que la mayor parte de las hojas que componen el manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad* están salpicadas de tinta procedente del taller de Diego Díaz de la Carrera. No he apreciado, sin embargo, huellas digitales de los operarios, lo cual suele ser también habitual. Ya especifiqué más arriba (apartado 5) que los folios 25 y 25b eran de una letra ajena a Moreto e incluso de un papel distinto, con marcas de agua y más fino, en claro contraste con el grosor del papel utilizado por el dramaturgo; pues bien, tales folios 25 y 25b están impolutos, no presentan ninguna de estas cicatrices originadas en el taller tipográfico, lo cual demuestra que se añadieron al manuscrito de Moreto después de que éste pasara por la imprenta. Allí trabajaron con el *original* del folio 25, que luego se perdió, pero han perdurado los restantes 35 folios autógrafos, material suficiente para hacernos una idea de las vicisitudes inherentes a la escritura teatral en el Siglo de Oro español.

Bibliografía

Adams, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid: 1820-1850», *Hispanic Review*, 4 (1936), pp. 342-357.

Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo/Cátedra Feijoo, 1974.

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. [Catálogo de una exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, febrero-marzo de 1983.]

Alonso Cortés, Narciso, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 4 (1917), pp. 598-611; 5 (1918), pp. 24-51, 151-168, 298-311 y 422-434; 6 (1919), pp. 22-42, 372-385 y 709-734; 7 (1920), pp. 234-248, 318-331, 482-495 y 633-653; 8 (1921), pp. 5-39, 226-263 y 571-584; 9 (1922), pp. 366-386, 471-487 y 650-665; 10 (1923), pp. 55-71.

Alviti, Roberta, *I manuscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. Frances Antonucci, Florencia, Alinea, 2006.

Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808),* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

Andrés Escapa, Pablo, Delgado Pascual, Elena, Domingo Malvadi, Arantxa, y Rodríguez Montederramo, José Luis, «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 47-64.

Aragone, Elisa, «Prólogo» a su edición de Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1957.

Arrom, José Juan, «Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII», *Hispanic Review,* 11 (1943), pp. 64-71.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* eds. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Providence, Brown University Press, 1965, 3 vols.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Una nueva pieza en "títulos de comedias"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 148-165.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Calderón de la Barca, Pedro, *La humildad coronada,* facsímil del manuscrito autógrafo al cuidado de Manuel Sánchez Mariana, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

—, *La humildad coronada*, ed. crítica de Ignacio Arellano (incluye facsímil al final), Kassel, Reichenberger, 2002.

Cervantes, Miguel de, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.

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).

Dedrick, Dwain Edward, *A critical edition of Moreto's «El poder de la amistad»*, Valencia, Hispanófila, 1968.

Fernández de Castro, Jerónimo, *Elisio peruano. Solemnidades heroicas y festivas demonstraciones de júbilos que se han logrado en la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes, Lima, cabeza de la America Austral, y corte del Perú en la aclamación del excelso nombre del muy alto, muy poderoso, siempre augusto, Catholico Monarcha de las Españas, y emperador de la America don Luis I (que Dios guarde)*, Lima, Francisco Sobrino, 1725.

García Valdés, Celsa Carmen, «Bibliografía crítica de las obras de Francisco Bernardo de Quirós», *Criticón*, 32 (1985), pp. 5-53.

Garza Merino, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.

—, *El original de imprenta (1472-1684),* Tesis Doctoral inédita, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

Hernández Reyes, Dalia, «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Nueva España del siglo XVIII», presentado en el *XIII Congreso de la AITENSO,* México, 15-18 de octubre de 2007, en prensa.

Juliá Martínez, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española,* 20 (1933), pp. 113-159.

Kennedy, Ruth Lee, «Moreto's Span Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 5 (1937), pp. 170-172.

Leonard, Irving A., «A Shipment of *comedias* to the Indies», *Hispanic Review*, 2 (1934), pp. 39-50.

—, «El teatro en Lima, 1790-1793», *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 93-112.

—, «The 1790 theater season of the Mexico city coliseo», *Hispanic Review*, 19 (1951a), pp. 104-120.

—, «The theater season of 1791-1792 in Mexico city», *Hispanic American Historical Review*, 21 (1951b), pp. 349-357.

—, «La temporada teatral de 1792 en el nuevo coliseo de México», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5 (1951c), pp. 394-410.

Lobato, María Luisa, «La trayectoria vital y dramática de Agustín Moreto», en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto,* Kassel, Reichenberger, 2003, vol. I, pp. 1-36.

—, «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 15-37.

Lohmann Villena, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945.

Lucía Megías, José Manuel, *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del «Quijote»*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

Moll, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 49-107.

—, «El proceso de formación de las *Obras completas* de Quevedo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 321-330.

Moreno Gallego, Valentín, «*Nescit vox missa reverti*: cuatro palabras sobre el control de la escritura en la modernidad española», en *La investigación y las fuentes docu-*

mentales de los archivos, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha/Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial, 1996, vol. II, pp. 1155-1174.

Moreto y Cabaña, Agustín, *El poder de la amistad,* ed. crítica de Miguel Zugasti, versión electrónica, en www.moretianos.com/comedias/html.

—, *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654.

Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

Par, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española,* 16 (1929), pp. 326-346, 492-513 y 594-614.

Pardo Gómez, María Virtudes, *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998.

Parker, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca,* Barcelona, Ariel, 1983.

Pérez Pastor, Cristóbal, *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*, Bordeaux, Féret et fils, 1914.

Placer, Gumersindo, *Bibliografía mercedaria*, Madrid, Publicaciones del Monasterio de Poyo/Revista «Estudios», 1968-1983, 3 vols.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio,* Kassel, Reichenberger, 2000.

Rico, Francisco, «Introducción» a su edición de Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén,* Madrid, Castalia, 1971, pp. 9-43.

—, dir., Andrés, Pablo, y Garza, Sonia, eds., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro,* Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

—, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro,* Barcelona, Destino, 2005.

Ruano de la Haza, José María, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger,* dir. Francisco Mundi Pedret, coords. Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres Martínez, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-229.

—, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2000.

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

Shergold, Norman Davis, y Varey, John Earl, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. VI, 1979.

—, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1982.

Simón Díaz, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura,* Kassel, Reichenberger, 1983.

Stevenson, Robert, «Estudio preliminar», a Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa,* Lima, Biblioteca Nacional/Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp. 15-69.

Subirats, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique,* vol. LXXIX, núms. 3-4 (1977), pp. 401-479.

Varey, John Earl, y Shergold, Norman David, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1973.

—, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1975.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El cardenal de Belén,* ed. Elisa Aragone, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1957.

Zugasti, Miguel, «Un ejemplo del éxito de Moreto en el siglo XVIII: el caso de *El poder de la amistad*», *Teatro de palabras,* 1 (2007), pp. 219-253. (Revista electrónica sobre teatro áureo: www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01.html.)

—, «Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto», presentado en el *XIII Congreso de la AITENSO,* México, 15-18 de octubre de 2007, en prensa.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Folio 36 y último del manuscrito. Firma y rúbrica de Moreto. Versos enmendados por un corrector. Marca del impresor con la cuenta del original.

Ilustración 2: Folio 29v. Censura de Francisco Boyl (O. de M.).

Ilustración 3: Luis Misón, música para la comedia *El poder de la amistad*, 1763.

Ilustración 4: Folio 27r. Indicación de Moreto a los cómicos.