En el taller de la refundición de una comedia lopeveguesca: *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento* de Agustín Moreto

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale, Vercelli

Aunque desconocemos la fecha de composición, *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento* es evidentemente anterior a su primera publicación en Sevilla a costa de Joseph Padrino (1648). Sabido es que esta pieza, incluida posteriormente en la *Segunda Parte de comedias de don Agustín Moreto* (1676), es una refundición de una obra de Lope de Vega: *El Caballero del Sacramento* (1610), de acuerdo con el acertado abanico de técnicas de reescritura teatral propuesto por Ruano de la Haza.[1] Desde luego, voy a pasar por alto la cuestión ya ampliamente superada del plagio, ya que hoy en día se da por sentado que la praxis teatral barroca se basa, a la vez, en la *imitatio* y en la *variatio*, siendo el arte de hacer comedias un juego combinatorio de elementos nucleares que se repiten de forma cada vez distinta a partir de la fórmula paradigmática perfeccionada por el Fénix.[2] Por lo demás, sabemos de sobra que el de entregarse "conscientemente a explotar comedias antiguas ajenas a fin de transformarlas en comedias propias y originales" es un rasgo de toda la promoción calderoniana.[3]

Adviértase que a la hora de dictaminar si los subtextos utilizados gozan de la admiración o de los reparos de Moreto y de sus compañeros de generación los críticos discrepan. Así pues, Aguilar Piñal cree que "nadie refunde lo rematadamente malo, sino aquello que reconoce como bueno, y aun como excelente, pero que admite una versión modernizada y adaptada a nuevos valores" (1990, 33). Por el contrario MacKenzie hace hincapié en la falta de interés por refundir las mejores obras compuestas por Lope, asentando que los dramaturgos del Barroco maduro

> prefirieron ocuparse en la elaboración de las comedias más imperfectas del ciclo de Lope [porque] percibían en las comedias antiguas y ajenas más imperfectas algo que echaban de menos en obras maestras como *Fuenteovejuna* de Lope, o sea, una potencialidad notable y atractiva para ser desarrollada en obras mejores y originales. (1993, 21)[4]

---

[1] Ruano de la Haza (1998, 35): "Por «refundición» entiendo la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos –temas, situaciones, personajes– de otra anterior"; por contra, no me convence el planteamiento de Bingham Kirby (1992), quien considera refundición también lo que, de hecho, es otra versión del mismo texto.

[2] Sobre este asunto, ver, entre otros, Weiger (1988), Aguilar Piñal (1990), MacKenzie (1993, 15-29), Trapero (1995) y Sáez Raposo (2010).

[3] MacKenzie (1993, 15); cfr. Caldera (1960, 10): "le rielaborazioni di Moreto s'inquadrano in un programma di revisione del teatro precedente, comune a tutta la generazione cosiddetta di Calderón".

[4] Si bien Moreto refunde también comedias de otros dramaturgos, como Cervantes, Tirso y Guillén de Castro, está claro que al fondo siempre está la escritura lopeveguesca; entre otros, Trapero (1995, 194),

A la luz de estas consideraciones, el tajante juicio que Menéndez Pelayo emite sobre la comedia del Fénix parecería darle la razón a la estudiosa anglosajona, si bien tampoco salva la calidad de la refundición moretiana concordando con la precedente evaluación de Fernández-Guerra:

> Obra disparatada (añade el sesudo crítico): en vez de enredo, hay confusión y embrollo; en vez de interés, produce cansancio, y el desenlace es atropellada violencia". Poco más o menos puede decirse de la de Lope, todavía más informe y desordenada que la de Moreto, aunque mejor escrita. (1949, 71)[5]

En la misma línea se sitúa la opinión de McGrady, moderno editor de *El Caballero del Sacramento*, quien tacha la obra de "defectuosa" por el alto número de personajes, y por un enredo que "es una serie ininterrumpida de dislates".[6]

---

analizando los subtextos dramáticos de *El parecido en la corte*, observa: "Si prestamos atención a las posibles fuentes de la obra de Moreto, éstas se concentran en dos autores, Cervantes y Tirso; sin embargo, el trasfondo de ambos, así como de todos los autores dramáticos del XVII, es la figura de Lope de Vega"; Sáez Raposo (2010, 221) también afirma: "La existencia de ese arquetipo a imitar era, pues, ineludible, y en el siglo XVII este no fue otro que Lope de Vega". Sabido es que la pionera en espigar de manera sistemática las refundiciones lopescas de Moreto ha sido Kennedy (1932), pero en tiempos recientes, Di Pinto (2011, 1015-16, nota 2) asevera que de los once casos de refundiciones señalados por la investigadora anglosajona "los que realmente se ciñen a la auténtica autoría de Lope y a la correspondiente versión del solo Moreto son los siguientes: *El testimonio vengado* de Lope *vs*. *Cómo se vengan los nobles* de Moreto. *¿De cuando acá nos vino?* de Lope *vs*. *De fuera vendrá* de Moreto. *El caballero de [sic] sacramento vs*. *El Eneas de Dios*. *Mirad a quien alabáis vs*. *Lo que puede la aprehensión*. *El despertar a quien duerme vs*. *La misma conciencia acusa*. *El mayor imposible* vs. *No puede ser*. Los otros cinco casos propuestos por la estudiosa están repletos de problemas, pues ni la autoría del drama de origen es de Lope ni la versión es sólo de Moreto, sino que se trata de comedias escritas en colaboración".

[5] De hecho Fernández-Guerra, en Moreto (1950, XXVI), incluye esta comedia en un repertorio que él considera malogrado y que, por ende, excluye de su edición: "De muy distinta pluma, hecha a disparatar de oficio, a fe que parecen *El Eneas de Dios*, *La fortuna merecida*, *La gala de nadar* y *Los hermanos encontrados*"; otros juicios negativos sobre la comedia que nos ocupa los expresan Alonso Cortés (1937, 14): "Realmente, no tienen razón los que asientan la inferioridad de Moreto respecto a otros autores del siglo de oro. Si cayó en las extravagancias de *Los siete durmientes*, de *San Franco de Sena*, de *El Eneas de Dios*, de *La negra por el honor*, no serían Lope, ni Calderón, ni Tirso de Molina quienes pudieran tirarle la primera piedra", y Kennedy (1932, 170): "*El Eneas de Dios* leaves an impression of formlessness. Changes of scene are made with bewildering frequency; characters come and go without rhyme or reason; the stage is left empty any number of times; the dénouement is forced and unnatural. It's difficult to explain such lack of order in a theatre which is noted precisely for the excellence of its technique".

[6] Cito estos juicios por la reseña de Ryjik, ya que todavía no he podido consultar la edición de McGrady; por la misma razón, a continuación citaré la comedia de Lope por la *princeps*, ya que, según destaca Dixon, Menéndez Pelayo para su edición de la B.A.E. "omitió, comentando que faltaban, dos versos que de hecho no faltan en la *Parte*, modernizó indebidamente muchos vocablos y usos lopescos, e intentó –callada y no siempre atinadamente– subsanar supuestas imperfecciones del texto"; por cierto,

En realidad, es arduo establecer hasta qué punto el canon del teatro aurisecular tal como lo han establecido los críticos posteriores corresponde a los gustos y conocimientos de los poetas dramáticos de la escuela calderoniana y del público de la época. No tenemos que pasar por alto que ya en la década de los cuarenta el gran Lope de Vega, cuyo nombre estaba en boca de todas las gentes cuando sus obras triunfaban en los corrales, y tanto la corte madrileña como los nobles se servían de su pluma para regocijarse durante sus celebraciones privadas y públicas, resulta tan olvidado que en la dedicatoria a la *Parte Veinticinco, perfeta y verdadera* de sus comedias (1647) el editor, Roberto Deuport, sin nombrar siquiera al autor de las piezas, se limita a decir que se trata de "delicias de la poesía cómica".[7] Cierto es que la vida escandalosa del poeta, junto con el fracaso de sus ambiciones cortesanas, y la censura que sufre gran parte de su *corpus* teatral por ser considerado intolerable a la luz de la represiva cultura contrarreformista que se impone en las letras y en las tablas a mediados del siglo XVII hacen que su rutilante y variado repertorio dramático se reduzca a los ojos de Moreto y de sus coetáneos a la melancólica imagen de los "papeles", es decir las "comedias viejas" a las que se refiere Jerónimo de Cáncer en su tan mencionado *Vejamen literario*.[8]

Así las cosas, es decir, sin saber a ciencia cierta cómo y por qué el autor de *El desdén, con el desdén* va seleccionando los versos dramáticos lopescos para conformar sus propias piezas, conviene en cada caso analizar el proceso de resemantización textual, argumental y, si cabe, coyuntural que el autor lleva a cabo, intentando entrar, al menos idealmente, en su taller de poeta dramático para reconstruir sus operaciones de "artesanía teatral".[9] En este sentido, las páginas que siguen pretenden seguir las huellas de críticos destacados como Exum que ya en otros casos de refundiciones se han propuesto "descubrir algunos aspectos del arte de estos dos poetas muy distintos, estudiando dos ejemplos de su uso de una misma trama" (1981, 835).

Pues bien, empecemos con destacar que tanto Lope como Moreto tienen razones políticas para ambientar sus respectivas comedias en Cataluña, con el trasfondo de las sucesiones dinásticas de los condes de Barcelona. El Fénix, quien a lo largo y a lo ancho de toda su producción literaria halaga a los Grandes del Reino coetáneos para granjearse su favor, emprende una línea de comedia genealógica dedicada a la antigua casa de los Moncadas correspondiente por lo menos a trece piezas.[10] En el enredo de *El Caballero del Sacramento*, que forma parte de este repertorio, se mueven cuatro

---

voy a realizar la edición crítica de esta pieza para la *Parte XV* en el marco del proyecto Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona.

[7] Cito por mi edición anotada de este paratexto («A Don Francisco Antonio González Jiménez de Urrea, señor Berbedel, antes Ticenique»), en prensa; Presotto (2003, 700) a propósito del proyecto de edición en que se enmarca dicha dedicatoria, observa: «en los años cuarenta el nombre de Lope ya no gozaba del gran atractivo de antaño, para un lector más aficionado a los dramaturgos de las nuevas generaciones".

[8] En González Maya (2006, 106).

[9] Retomo esta acertada fórmula de Sáez Raposo (2010, 222).

[10] Ver Trambaioli (2009).

personajes llevando el apellido de esta ilustre dinastía, y en los versos se incrustan varias alusiones al escudo de armas familiar. Apuntemos que "cuando el Fénix estuvo desterrado en Valencia, era virrey Francisco de Moncada, marqués de Aytona y Conde de Ossuna (1580-1597)".[11]

Según una praxis constante, para llevar a cabo su panegírico dramático, Lope se proyecta en un par de figuras secundarias, Leonardo y Félix, su segundo nombre de pila, "que ensalzan la casa catalana en una perspectiva metateatral".[12] Por esta razón y por varios aspectos típicos de la práctica escénica cortesana que conforman la factura dramática de la obra, *El Caballero del Sacramento* es a todas luces una comedia del vasto repertorio de teatro de cámara lopeveguesco.[13] Curiosamente, al publicar la pieza en la *Parte XV* (1621), el poeta, en lugar de dedicarla a algún miembro de los Moncadas, la dirige a don Luis Bravo de Acuña, Villaroel y Castro, embajador en Venecia y virrey de Navarra, probablemente porque en esa específica coyuntura ya no esperaba ningún favor de parte de aquellos nobles catalanes.

Por su parte Moreto dirige la *Primera Parte* de sus comedias al VIII duque de Alburquerque, Francisco IV Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera, quien luce entre muchos títulos el de virrey de Cataluña y quien desde 1645, como general de caballería, había participado victoriosamente en el conflicto catalán.[14] Con lo cual, está claro que Moreto, al igual que Lope, utiliza su pluma teatral para ampararse bajo la protección de un poderoso prócer, según queda explicitado en la mencionada dedicatoria:

> nadie me podrá negar que, aunque yo haya sido ignorante en lo que he escrito, he sido sabio en escoger Mecenas. […] Y por este deseo le suplico me perdone la indignidad que tiene la ofrenda para tan heroicas plantas, que yo de ella no ofrezco la parte del entendimiento, sino la de la voluntad y la memoria. Y teniéndome Vuestra Excelencia en la suya, habré yo conseguido todo el favor que espero de su mano.[15]

Se comprende así que el trasfondo histórico de algunas de sus piezas, con referencias a episodios bélicos de aquella guerra, se relaciona directamente con la

[11] Trambaioli (2004, 323-24).
[12] Trambaioli (2009, 24).
[13] Ver Trambaioli (2009, 24): "La pieza, que se cierra con don Luis dirigiéndose al «senado» (p. 292) como ocurre a menudo en las comedias genealógicas destinadas a un auditorio cortesano, presenta numerosas acotaciones detalladas, las cuales nos revelan que la obra fue puesta en escena con alguna tramoya y efectos especiales, útiles para simular un incendio y crear la atmósfera milagrera que domina en algunas secuencias dramáticas"; ver también Trambaioli (2011).
[14] Ver King en Moreto (1996, 14): "Francisco Fernández de la Cueva (1619-1676) –uno de los nobles más distinguidos en los combates imperiales en Flandes y Cataluña– fue nombrado general del ejército en Cataluña en 1645 y poco después capitán general de las galeras de España".
[15] Cito por Moreto (1996, 207-08).

intencionalidad política del autor.[16] Recordemos que, además de *El Eneas de Dios*, las comedias que adhieren a este patrón son *El desdén con el desdén*, *Hasta el fin nadie es dichoso* y *De fuera vendrá*.[17] Judith Farré subraya estrechas analogías entre las dos primeras, en concreto: "la presencia del conde de Urgel en la nómina de protagonistas, así como […] el motivo argumental de la sucesión del conde de Barcelona como eje de la trama principal ambientada en el reino de Aragón".[18]

También, en *El Eneas de Dios*, así como en el hipotexto lopesco, se reelabora una leyenda sobre la enredada sucesión dinástica de los señores de la ciudad condal con algunas diferencias. En *El Caballero del Sacramento*, el viejo Conde fallece por el dolor de la muerte del hijo Gastón luchando contra los franceses, y será reemplazado por el sobrino Luis, vencedor de la contienda contra el ejército galo, y su hija Gracia, tras el fortunoso regreso de esta última, después de haber sido repudiada por el rey de Sicilia con quien había sido forzada a casarse.

Notemos cómo el motivo del matrimonio entre una Moncada y un rey siciliano remite a las concretas posesiones de los aragoneses en Italia, funcionando de por sí como argumento adecuado para ensalzar la dinastía catalana. En este mismo sentido es preciso leer la *laus urbis* que abre la comedia en boca de Manfredo.

En *El Eneas de Dios* Luis y Gracia también celebran al final su matrimonio heredando el condado de Barcelona, ya que el padre de ella decide abdicar, mientras su hijo Gastón, que en esta pieza tampoco fallece, será el nuevo rey de Sicilia tras la muerte de su despiadado monarca a mano de Luis. En los dos casos, pues, a través de la intriga dramática los autores parecen auspiciar un fortalecimiento de los reinos de sus respectivos mecenas, celebrando al mismo tiempo su valor político y militar.

Adviértase que en el cierre de ambas comedias, el protagonista se despide del público en términos metateatrales aludiendo retóricamente a la presunta veracidad de los acontecimientos representados:

El Caballero del Sacramento	*El Eneas de Dios*
Poned amor y esperanza, y fe, en bien que Dios alcanza que aquí de su *Caballero* el suceso verdadero da fin para su alabanza. (f. 96v)	Esta historia verdadera tenga fin dando el perdón de los yerros al poeta, pues *El Eneas de Dios* es justo que lo merezca. (vv. 3480-84)

[16] A propósito de *Hasta el fin nadie es dichoso* Farré (2008, 415) afirma que Moreto "se haría eco de los intentos de secesión catalana en ésta y otras de sus comedias publicadas en la *Primera Parte*, la cual, además, dedica al duque de Alburquerque, quien acababa de ser nombrado Virrey de la Nueva España ante su destacada intervención en esa campaña militar".
[17] Sobre la presencia de Cataluña en el teatro de Moreto, ver Lobato (2009, 221-27).
[18] Farré en Moreto (2010, 184).

Teresa Ferrer apunta que la pieza de Lope se funda

> en una leyenda sobre el origen del blasón del linaje de los Moncadas de la que, según Menéndez y Pelayo advertía, no se conserva rastro en los manuales genealógicos más conocidos. No obstante Lope la debió hallar en algún nobiliario particular o en la tradición oral conservada por esta familia, porque se refiere a ella al final de la tercera Jornada como "suceso verdadero." (2001, 17)

Diríase que a este propósito Moreto se limita a retomar la referencia de los versos lopescos, pero tampoco se puede excluir que, a su vez, conociera de primera mano la historia legendaria en cuestión.

Notemos que en la última macrosecuencia dramática de *El Eneas de Dios* el Conde nombra a su sobrino Luis conde de Urgel.[19] Ahora bien, los estudiosos apuntan que en *El desdén, con el desdén* y en *Hasta el fin nadie es dichoso* tras este personaje se ocultaría la figura de Juan José de Austria, nombrado virrey de Cataluña en 1653,[20] pero *El Eneas de Dios* es anterior a esta fecha, con lo cual es muy posible que por debajo del heroico protagonista de esta obra se esconda el duque de Alburquerque con mera voluntad encomiástica. Resulta sorprendente que por estas razones Moreto no haya incluido la pieza en su *Primera Parte* ofreciendo así al culto público de los lectores coetáneos un *corpus* compacto de comedias dedicadas a la exaltación de su mecenas catalán. Quizás la omisión se deba al escaso éxito del que la comedia gozó en las tablas; es un hecho que no han llegado noticias de representaciones de esta pieza.

Al margen cabe observar que la doble ambientación geográfica de ambas comedias plantea la cuestión del hibridismo subgenérico de las mismas, ya que no son ni propiamente urbanas ni palatinas. Según Judith Farré con el acercamiento espacial al entorno peninsular Moreto reformula "una de las convenciones genéricas de la comedia palatina",[21] pero es ya el propio Lope quien experimenta en torno a esta subespecie dramática, y, por supuesto, no lo hace sólo en esta pieza. Para brindar otro ejemplo, pensemos en *Los Ponces de Barcelona*, comedia ambientada sólo en parte en la ciudad condal, en la cual se insertan macrosecuencias dramáticas que se desarrollan en la corte del Barbarroja y en el campo fuera de Barcelona.[22] Verdad es que el hibridismo genérico, en los inicios de la comedia nueva, merecería sin duda un estudio específico.

---

[19] "Entra, caudillo valiente, / dónde tu valor se vea / con premios correspondido / y entre tanto dando muestras / de mi amor, Conde de Urgel / eres" (vv. 3283-88).

[20] Farré en Moreto (2010, 185-88).

[21] Farré (2008, 414); la estudiosa catalana emplea estas palabras para destacar que Moreto realiza dicha reformulación subgenérica en su reescritura de *Los enemigos hermanos* de Guillén de Castro.

[22] Cfr. Trambaioli (2008, 491): "no es fácil encasillar esta comedia de Lope en un subgénero dramático bien específico, debido a que la ambientación ciudadana (Barcelona), en el I acto y en el último deja espacio a tres cuadros de espectacularidad autónoma, típicos de la práctica teatral nobiliaria, que acontecen respectivamente en el campo, en la corte otomana y en la huerta del palacio barcelonés".

Según vamos viendo, la elección del hipotexto lopesco, lejos de ser azarosa o vinculada a cuestiones de apreciación estética, se debe a la intencionalidad política de Moreto. Por lo demás, muchos elementos que en la obra del Fénix son fundamentales tanto a nivel argumental como poético, en *El Eneas de Dios* resultan secundarios y/o drásticamente reducidos.

El que más llama la atención es el desarrollo del tema religioso vinculado al rescate del Cuerpo Sagrado. En el I acto de *El Caballero* el protagonista, habiendo citado a su prima para huir juntos y evitar de esta manera las inminentes bodas de ella con el rey de Sicilia, se ve obligado a renunciar a sus planes amorosos por el repentino incendio que esa misma noche arrasa la iglesia de Santa Olalla. Lope dedica una larga y articulada macrosecuencia dramática a este episodio. Nada más llegar por debajo del balcón de la dama, se oyen gritos de alarma y el caballero acude para prestar socorro. Un viejo cura y un sacristán tocan las campanas y dan cuenta de la destrucción rapidísima del edificio sagrado con la técnica de la ticoscopia, única manera eficaz con que el teatro de palabra puede evocar en el público escenarios violentos y concitados como el que se describe aquí. Don Luis llega a hablar con el cura y se ofrece a salvar por lo menos el cofre de plata que custodia el Santo Sacramento, arriesgando su vida. Crispín cuenta la hazaña de su amo con el mismo relato de acciones que permite al público visualizar de alguna manera lo que ocurre supuestamente fuera del escenario; tras lo cual, Luis sale triunfante "en la cabeza algunas llamas" (f. 79), según reza la acotación, y, a su vez, narra lo sucedido con muchos detalles. El galán está tan eufórico por haber conseguido su objetivo piadoso que ya es incapaz de ir a rescatar a Gracia:

> Hoy que de su casa a Dios
> he sacado, ¿he de sacar
> una mujer? No hay lugar
> para vernos hoy los dos. (f. 80)

Claro está, el comportamiento de Luis le resulta incomprensible a la dama que lo espera en balde toda la noche sin conocer la crónica del incendio, considerando que al día siguiente no le queda más remedio que casarse con el prometido siciliano y marcharse despechada. Su estado de ánimo se revela al principio del acto intermedio cuando confía sus penas a Dorista. Su dama, enamorada sin esperanza de Luis, intenta conseguir el permiso de casarse con el primo, pero Gracia, lejos de acceder a dicha petición, empieza a sospechar que el abandono nocturno del galán está relacionado con la otra mujer. Así, pues, la piadosa acción del protagonista, que le convierte en "el Eneas de Dios" (f. 82v), desde la perspectiva de su amada se reduce a la traición de un vulgar don Juan: "era su fuego fingido, / por eso ha fingido el fuego" (f. 81). No es por nada que su figura se conforma sobre el paradigma del héroe troyano tanto por la

piedad con que éste rescata a su padre del incendio de la ciudad, como por el abandono de Dido al final del libro IV de la *Eneida*.[23]

Moreto mantiene la anécdota siguiendo *grosso modo* las pautas de la comedia lopesca, pero elimina a los personajes secundarios, es decir el cura y el sacristán, y anticipa el despecho de Gracia la cual, mientras don Luis está rescatando el Cuerpo de Cristo, se queja de su abandono diciendo: "Mi justo amor ha burlado / y fingido el suyo ha sido, / para siempre me ha perdido" (vv. 639-41). En *El Eneas de Dios* recurre a la ticoscopia sólo el criado, Salvadera, y Luis abandona la idea de acudir a la cita con su amada, no por el arrebato religioso que caracteriza al personaje lopesco, sino por razones muy pragmáticas: "No es posible, que la gente / estará ya recogida, / pues ya juzgo que amanece" (vv. 750-52). Finalmente, la despedida de Gracia de Barcelona y de su primo no se produce en el II acto, sino en el cierre del acto inicial, índice, entre otros, del proceso de síntesis y recortes que caracteriza la refundición.

Además, Moreto suprime los acontecimientos milagrosos que el Fénix relaciona con la hazaña del Caballero del Sacramento. A finales del II acto de la comedia lopesca el rey de Sicilia, tras descubrir la identidad de Luis, lo condena a morir en la hoguera junto con el criado Crispín, pero de forma providencial se oye una voz sobrenatural anunciando: "A quien del fuego me saca, / así le saco del fuego" (f. 87). Tras lo cual, los dos personajes se escapan volando en el aire, mediante el recurso escénico de una tramoya, tal como indica la acotación correspondiente: "Álcense en el aire los dos y desparézcanse" (*ib*.). De esta forma, amo y criado logran volver a Cataluña justo a tiempo para socorrer el ejército barcelonés que está a punto de sucumbir ante la embestida francesa. El hecho milagroso, desde luego, deja pasmados a los sicilianos. El Capitán que hubiera tenido que ejecutar la sentencia de muerte se pregunta: "¿Si eran encantadores?", pero el rey comprende lo que ha ocurrido: "Este encanto / fuerza debió de ser del Sacramento" (*ib*.); de esta manera se remacha el motivo religioso que condiciona el desarrollo de la historia amorosa, funcionando como el pivote alrededor del cual se construye todo el enredo.

A este respecto Moreto modifica radicalmente la trama: Luis termina en la cárcel, al igual que Gracia, y será liberado por Celia, pudiendo regresar a Barcelona para organizar la liberación de su prima. El dramaturgo elimina así todo recurso a la tramoya que no cuaja evidentemente con su concepción teatral.

En el último acto de *El Caballero del Sacramento*, Gracia, engañada por la vengativa Dorista, corre el riesgo de ahogar en una tempestad a bordo de un pobre barquillo en que había sido abandonada. No obstante, su devoción a la Virgen de Montserrat y a la Eucaristía, "el mayor sacramento / que tiene la fe cristana" (f. 93v), le salva la vida y podrá regresar a Barcelona donde la espera el desenlace feliz. En el largo romance con que relata a unos pastores los reveses padecidos se incrusta una

[23] Ver Navarro (2004); Cantalapiedra (2011, 415).

exaltación del Sacramento de la Eucaristía que asimila su discurso al del amado Luis:[24]

> y cuando llorando estaba
> en la popa de rodillas
> veo, ¡oh piedad soberana!,
> como el farol de las naves
> que entre vidros lleva un hacha,
> un caliz con una hostia,
> coronado de luz clara;
> éste fue llevando el barco
> que hasta la orilla no calma,
> porque el Espíritu Santo
> es viento de vida y gracia. (f. 93v)

En la pieza de Moreto también en este caso se borra toda huella milagrera, modificando totalmente la acción: en efecto, Gracia será liberada de la prisión casi al final, durante el cerco de Palermo.

Para enmarcar oportunamente la exaltación religiosa que Lope enhebra en el texto poético y espectacular de su comedia, tenemos que acudir a lo que Dixon (1982, 399) subraya con respecto a la actividad del dramaturgo en la época de composición de *El Caballero del Sacramento*:

> Participa en junio de 1608 (año en que también empieza a titularse Familiar del Santo Oficio) en una justa poética celebrada en Toledo en loor de la Eucarestía, como "esclavo del santísimo sacramento", quizás porque pertenece ya a la Congregación de Esclavos del Caballero de Gracia. Ingresa en enero de 1610 en otra Congregación, la del Oratorio del Olivar…[25]

El crítico inglés también advierte que muchas obras teatrales y no dramáticas de estos años "están llenas de remordimientos por amores de la carne y de adoración al Cuerpo Sagrado, crucificado o sacramentado".[26] En definitiva, el estado de ánimo del Fénix escribiendo su comedia genealógica es el de los arrebatos penitenciales que lo acucian de forma apremiante y obsesiva por culpa de su desordenada vida sentimental.

---

[24] Cfr. Dixon (1982, 402): "las inquietas aguas del mar se asocian en toda la obra con las furiosas pasiones del hombre; Gracia […] se ve amenazada por ellas, pero también se libra de su fuerza destructora por una devoción parecida a la de su amante. Así llega a ser una consorte digna del Caballero del Sacramento".

[25] Acerca del ingreso de Lope en la cofradía del Gratis, en cuyo ámbito el poeta se firma "esclavo del Santísimo Sacramento", ver Restori (1924).

[26] Dixon (1982, 400).

Moreto, a la hora de llevar a cabo su reescritura, no puede hacer menos de tomar distancia personal y estética de esta característica de la poesía dramática lopesca. Caldera apunta que "le più importanti modificazioni arrecate dall'autore sono dettate da concezioni estetico-morali che lo allontanano dal mondo spirituale di Lope e della sua scuola" (1960, 60-61), y si esto vale en términos generales para todas sus refundiciones, mantiene aún más vigencia para la comedia específica que nos ocupa.

Es más: diríase que la destacada intencionalidad política le hace modificar a Moreto el título de la pieza dejando en segundo plano el rótulo lopesco con sus instancias religiosas y atribuyendo la primacía a la mítica figuración del protagonista ya presente en el subtexto. Así pues, mediante este desplazamiento, Moreto logra otorgar a su personaje un halo legendario adecuado para la exaltación del mecenas que supuestamente se esconde por detrás de esta misma figuración.[27]

Kennedy (1932, 169) en su momento ya había remarcado cómo Moreto, salvo en el I acto, diverge casi por completo del hipotexto. No obstante, es preciso matizar la rotunda afirmación de la estudiosa anglosajona, aun haciendo hincapié en la connotación profundamente distinta de los respectivos personajes y de sus recíprocas relaciones.

En *El Caballero del Sacramento*, la historia amorosa de Gracia y Luis es intensa y desgarradora para que la renuncia que hace el galán de huir con la amada, como consecuencia de su acto heroico y piadoso, resulte sorprendente para el público.

En el I acto los espectadores llegan a comprender por qué los dos primos no pueden vivir abiertamente su relación cuando el lacayo Crispín revela que "don Luis es pobre en estremo, / y el menor de sus hermanos" (f. 74v), que es un *leitmotiv* del teatro lopesco.

A continuación, la eufórica descripción que hace el criado de los festejos preparados para celebrar el matrimonio de Gracia con el rey de Sicilia, provoca la furia destructora de Luis, quien, asimilando su persona a la del incendiario Nerón, reacciona como gran parte de los amantes despechados del repertorio del Fénix, afectados por la locura amorosa:[28]

> miraré desde un balcón
> tu fuego entre nieve y yelo.
> Toda nave, si ya topa
> en vuestro daño mi rabia,
> se abrase a vista de Europa
> desde la quilla a la gavia,
> desde la proa a la popa.

[27] Ver Cantalapiedra (2011, 413): "Luis de Moncada, el Eneas que nos presenta Moreto en su obra, reúne los dos rasgos más destacados del héroe virgiliano: por un lado, se presenta como modelo de piedad y, por otro, como parangón de la valía guerrera".

[28] Para un estado de la cuestión crítica sobre el motivo de la locura amorosa en el teatro de Lope, ver Trambaioli, 2004.

Ardan bolinas, escotas…
Ardan mesanas, trinquetes…
No quede solo un cabello
en el navío más bello… (f. 74v)

Cabe reconocer que en ningún momento los dos enamorados vacilan en expresar sus sentimientos hasta que se produce el incendio de la iglesia barcelonesa. Luis, ante la perspectiva de ver a su amada alejarse con el navío que la llevará a Sicilia, amenaza con suicidarse manifestando el "justo deseo / de quitarme la vida y anegarme / en el mar que te lleva" (f. 75v).

Verdad es que la que toma la decisión de escaparse poniendo a riesgo la honra familiar es la mujer: "presto verás lo que a Sicilia estimo; / ven por donde nos vemos / de noche y juntos a morir saldremos" (f. 76). Sabiendo cómo termina la historia, diríase que el incendio resulta providencial, porque evita a los dos una huida culpable que no hubiera podido depararles un futuro dichoso. Y si de buenas a primeras la dama se convence del abandono de Luis, como queda dicho, posteriormente acaba por compartir con el galán la devoción por la Eucaristía, preparándose para el positivo desenlace en que los dos podrán, por fin, celebrar sus bodas.

Al contrario que en el texto lopesco, los sentimientos de los dos protagonistas moretianos se expresan de forma muy enredada y contradictoria. En el Luis de *El Eneas de Dios*, al principio, parece prevalecer un rencor sin límites para con Gracia, que tacha de "engañosa sirena" (v. 38) e "ingrata" (v. 79). Tras la llegada a Barcelona de Manfredo, prometido de su dama, Luis mantiene la amenaza de suicidarse: "… arrojándome en las ondas / del mar, me veré escarmiento / de un amor tan mal pagado" (vv. 194-96), y es él quien propone la huida que permitiría a su prima evitar el matrimonio. Sin embargo, casi de inmediato, para suscitar los celos de Gracia, aprovecha la intempestiva intervención de Celia, quien pretendería casarse con él, para insinuar que había estado correspondiendo al amor de la segunda dama. En este sentido, Moreto anticipa en el primer acto un episodio que Lope había elaborado al principio del II de su comedia, insertándolo después del incendio de la iglesia.

La protagonista, tras haber esperado en balde la llegada nocturna de Luis, no duda en atribuir su tardanza a la posible traición con la otra mujer: "¿si Celia le ha detenido? / Sin duda que no ha venido / de traidor o de cobarde" (vv. 636-38). Finalmente, en el clímax dramático del rescate del "divino Sacramento" (v. 662) Luis no se muestra seguro de su comportamiento como el personaje lopesco, casi arrepintiéndose de haber sido "Eneas de Dios" (v. 773):

pues, perdida esta ocasión
logra Manfredo su suerte,
pues mañana se desposa.
¿Qué he hacer? ¡Ay de mí! ¿Puede
hombre haber tan infeliz? (vv. 727-31)

Bien mirado, diríase que Moreto, alejándose por una vez de su notorio racionalismo y medida casi anticipadores del gusto dieciochesco, intenta recrear la pasionalidad de los personajes lopescos sin lograrlo.[29] Por lo mismo, tiene razón Kennedy cuando reconoce que el lenguaje poético de esta comedia es más lírico de lo acostumbrado,[30] reutilizando varios fragmentos del texto del Fénix.[31] Es patente que la intertextualidad directa sirve para compensar el escaso lirismo de la pluma moretiana.

Con respecto a Celia, cabe decir que, aun moldeándose sobre el personaje de la Dorista de *El Caballero del Sacramento*, se mueve en el enredo moretiano de manera distinta. Ante todo, revela al público su baldía pasión por Luis ya en una de las primeras macrosecuencias dramáticas, escuchando al paño una entrevista de los dos enamorados:

> ([*Ap*] Aquí está el tirano objeto
> que adoro y me corresponde
> con tan ingratos despegos,
> pero, casándose Gracia,
> que pague mi amor espero.) (vv. 273-77)

Recordemos que en la comedia de Lope, Dorista revela su pasión amorosa sólo en el II acto, justo antes de que la hija del Conde se marche para Sicilia.

En segundo lugar, la presencia molesta de Celia contribuye a la farragosa y conflictiva dialéctica amorosa de los protagonistas aún antes de la quema de la iglesia. En una tensa entrevista del acto I, Gracia le echa en cara al galán repetidamente su presunta relación con la segunda dama:

> […] gocéis
> a Celia muy largo tiempo (vv. 403-04)
>
> señor don Luis, id tras Celia (v. 433)
>
> Que si a Celia
> a buscar fueres tan ciego,
> que sepas que va conmigo. (vv. 451-53)

[29] Cfr. Caldera (1960, 75): "La passione gli appare soprattutto brutta, perché si manifesta in atteggiamenti che urtano il buon gusto e sottraggono dignità a chi se n'è reso schiavo".
[30] Kennedy (1932, 170).
[31] En la casuística de reescrituras propuesta por Ruano de la Haza (1998, 36) la reutilización "consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales".

En una secuencia sucesiva, después de que se ha echado a perder la ocasión de su huida a raíz del incendio, Gracia confiesa su frustración a la criada Beatriz remachando la misma obsesión:

> […[él traidor, falso o cobarde,
> faltó a aquesta obligación
> y ha dejado que me case
> con Manfredo y esto a fin
> de que pretende casarse
> con Celia, que de mis celos
> ha sido la causa infame. (vv. 812-18)

De nada sirve que Beatriz le revele la verdadera causa del aparente abandono de Luis: la protagonista decide que la presunta rival se marche con ella a Sicilia para no dejarle ninguna oportunidad con el primo.

Por todo lo dicho, no puede sorprender que ya en el acto de apertura Celia aparezca connotada negativamente como mujer aborrecida, empezando a expresar deseos de venganza:

> […] puede ser
> que yo me busque el remedio,
> porque una mujer que quiere,
> si le ofenden los desprecios,
> suele buscar la venganza
> a costa de su respeto. (vv. 385-90)

En realidad, ella será sólo de forma indirecta la causa de las futuras desavenencias de la primera dama, actuando de forma engañosa únicamente hacia el final.

A partir del acto intermedio las dos mujeres se hallan en Palermo, pero Celia no renuncia a sus pretensiones y redacta un memorial para pedir a Gracia que le permita volver a Barcelona con el objetivo de casarse con Luis. Muy a diferencia de lo que ocurre en la pieza lopesca, la reina, consciente de que es forzoso olvidar a su primo, promete acceder a su petición.

Más tarde llegan a la corte dos peregrinos llevando su propio memorial capaz de descubrir de forma oblicua su verdadera identidad “Yo fui el Eneas de Dios, / y por eso peregrino” (vv. 1361-62). Se trata, desde luego, de don Luis de Moncada y de su criado. Mientras tanto, Celia ha revelado al rey que ha entregado una petición a la reina, y Manfredo quiere leerla. Gracia, cortada por la presencia de don Luis, se confunde, entregando al marido el memorial de su antiguo enamorado. Esta equivocación le costará el encarcelamiento y la condena a una lenta agonía, puesto que Manfredo la hace encerrar en un calabozo sin comida ni agua.

Notemos de paso cómo el peligro e incluso la acción mortífera de la letra escrita es un motivo poco frecuente, que se halla en *La fingida Arcadia*, comedia compuesta supuestamente por Moreto, Calderón y algún que otro segundón con la variante de la carta envenenada.[32] Apuntemos que, de todas maneras, se trata de la intensificación de un detalle presente en la comedia de Lope: tal como cuenta Gracia a los pastores tras el naufragio, Dorista la había traicionado con un papel:

> no lejos de Barcelona
> mostró una fingida carta
> al hombre que me traía,
> de mi esposo, y firma falsa. (f. 93v)

Según anticipamos, es Celia la que provoca ingenuamente la caída en desgracia de la reina, revelando a Manfredo que Luis está en Palermo; de hecho, ella sólo desearía casarse con el galán, pero el monarca siciliano asume que la presencia del catalán en la isla es un indicio de la infidelidad de su mujer.

A continuación, Celia, afligida por haber sido la causa de las desgracias de su prima,[33] decide avisar al Conde de Barcelona para que libere a su hija con una carta; a manera de contrapunto, pues, con un papel la segunda dama pretende remediar los daños causados por su memorial. Así, desde el punto de vista de las funciones dramáticas, la que con anterioridad había sido un obstáculo a la felicidad de los protagonistas, se convierte en ayudante. Sirviéndose de una puerta escondida, accede al calabozo en que está encerrado Luis, y lo libera, deparándole los medios para regresar a Barcelona. Su acto de coraje y generosidad consiente al noble Moncada organizar el cerco de Palermo junto con su tío y su primo Gastón.

El último acto está dedicado a la trabajosa liberación de Gracia y a la muerte de Manfredo que en primer lugar es anunciada por una voz pregonera: "¡Victoria barceloneses, / que el Rey de Sicilia es muerto!" (vv. 2865-66), y luego queda confirmada por don Luis.[34]

Fijémonos en que la función teatral que Celia desempeña en esta última parte de la comedia es doble. Por un lado, da cuenta a Gracia de todo lo que está ocurriendo fuera de su prisión. Por otro, sirve para dilatar el momento del rescate de la primera dama manteniendo en vilo la atención del público. En efecto, hallándose en la ciudad cercada, Celia pide a Luis que pague su deuda, pero el noble Moncada sólo está

[32] Ver "Prólogo" a mi edición de *La fingida Arcadia*, en prensa; el motivo de la carta envenenada se halla asimismo en *La cisma de Inglaterra* de Calderón; a este respecto es significativa la reacción del rey de Sicilia en *El Eneas de Dios* tras la lectura del memorial incriminado: "Áspides son estas letras / que en el papel escondidas / deste memorial infame / todo el veneno han vertido / solicitando mi muerte / crüeles y vengativos" (vv. 1525-30).

[33] "Este daño se origina / de haberle yo dicho al Rey / que don Luis vino a Sicilia / y celoso y ofendido / aquella rosa marchita. / Yo tuve la culpa en decirlo, / mas fue culpa sin malicia" (vv. 2140-46).

[34] "Muerto es el Rey de Sicilia, / que mi generoso aliento / pudo hacer de su altivez / despojos a mi deseo" (vv. 2915-18).

deseando liberar a Gracia y no le presta atención. Entonces Celia, despechada, recurre al engaño para intentar forzar su voluntad, y puesto que únicamente ella y Beatriz saben que la reina sigue viva, miente anunciando su fallecimiento. Destaquemos de paso que en este punto específico Moreto está siguiendo a Lope: Dorista, casi al final de *El Caballero del Sacramento*, después de haber anunciado falsamente la muerte de la reina, pretende que Luis corresponda a su amor.[35]

No obstante, viendo que su traza no surte ningún efecto, acaba por confesar la verdad, y todo se encamina hacia el esperado desenlace: Celia se casará con Gastón, nuevo rey de Sicilia, y Luis se unirá finalmente a Gracia.

Consideremos ahora a Manfredo. En *El Caballero del Sacramento*, es el personaje que abre el I acto con la doble laude de Barcelona y de la belleza de Gracia. Conforme al *topos* trobadoresco del "amour de lonh", está prendado de su prometida sin haberla visto, y lo expresa echando mano repetidamente de la metáfora del piélago de amor. Mientras está llegando al puerto de la ciudad condal, admite que su pasión "es un mar de fuego" en que se anega (f. 73). Tras encontrar a Gracia, su sentimiento amoroso asume tonos desmedidos, expresados recurriendo a imágenes pictóricas. Más adelante, mientras Gonzaga celebra las bodas que se van a celebrar al día siguiente, a Manfredo le cuesta creer en tanta felicidad:

> Aun tengo que sospechar
> y para el mal prevenirme,
> porque no hay cosa tan firme
> que no se pueda mudar. (f. 77)

El público, que por la ironía dramática sabe más que el personaje, bien puede prever que sus presagios se van a cumplir.

En el II acto, en Palermo, el monarca, preocupado por el estado de postración en que ve hundida a su esposa, pregunta a Dorista si conoce las razones de su tristeza:

> Quien ama, vive sin gusto
> si no le tiene quien ama,
> que el pensar que le desama
> es espantoso disgusto. (f. 85).

La dama aprovecha la ocasión para vengarse y revela a Manfredo el amor que unía a los dos primos, con lo cual el rey se desamora en el acto de su mujer: "Gracia ha perdido mi gracia" (f. 85v). Más adelante, aún Dorista avisa al rey de que don Luis está en Sicilia y él, deseando evitar el escándalo, manda prender al caballero catalán sin decir nada a su esposa, pero, por lo visto, el milagro evita que su venganza tenga un éxito funesto.

[35] "Tiempo ha llegado, señor, / que pagues lo que me debes, / tiempo ha llegado en que pruebes / la fuerza de tu valor. / Mira lo que en tierra y mar / tengo sufrido por ti" (f. 94v).

En el acto de clausura, Manfredo, acongojado por los celos y por la decepción, revela aún a Dorista su determinación de repudiar a su mujer para casarse con la reina de Hungría, con la cual había tratado anteriormente las bodas:[36]

> Hoy saldrá Gracia de aquí.
> Salga y salgan mis desgracias,
> salga, aunque no quiera amor,
> que no es persona el honor
> con quien se ha de andar en gracias. (f. 88v)

Ante esta decisión, la reina, que ya se había resignado al casamiento por su sentido del deber, y que por lo mismo no está dispuesta a aceptar semejante afrenta, se lanza en una apasionada defensa de su virtud:

> Tanta prisa a una mujer
> que no te ofendió jamás;
> si tan de descontento estás,
> hazme matar o prender. (f. 88v)

Pero, tal como el monarca reconoce, su decisión es irrevocable: "celos me han hecho mudable" (f. 89). Sin embargo, cuando Gonzaga vuelve de Hungría revelándole que su nueva esposa es una vieja decrépita, Manfredo se desespera, y se acongoja aún más cuando llega a saber que el Conde y su hijo han muerto, dándose cuenta de que, repudiando a Gracia, ha perdido la ocasión de engrandecer su reino. En una de las últimas macrosecuencias dramáticas, el monarca siciliano se encara a Luis en Barcelona, rogándole que le devuelva a su mujer, sin pretensiones políticas: "no vengo por la herencia, que con ella / soy rey del mundo […] / dame, conde, mi Gracia, a Gracia pido" / (f. 95). Pero Luis cree que Gracia ha muerto y así se lo comunica a Manfredo, al cual no le queda más remedio que regresar a su patria, casándose con la fea reina de Hungría:

> vuélvome al mar, y plega Dios que sea
> mi sepultura. ¡Oh Gracia de mis ojos,
> recibe el llanto de quien ya desea
> morir para ofrecerte sus despojos! (f. 96)

Considerándolo todo, en la comedia de Lope la figura de Manfredo no es rotundamente negativa: su amor por Gracia es auténtico y tan intenso como el de Luis,

[36] He aquí cómo Gracia sintetiza lo ocurrido a este respecto en la relación que hace a los pastores: "[…] sin más causa / me puso pleito y divorcio / en el tribunal del Papa. / Dijo que estaba casado / por poder con otra dama / antes que fuese mi esposo, / y que le obligaba el alma / al primero casamiento; / pero fue ocasión bastarda / para repudiar el mío / por celos y por venganzas" (f. 93).

pero, al ser el segundo galán, no está destinado a un feliz desenlace. Que al final se case con una mujer fea se debe al contrapunto irónico que lo castiga por el injusto tratamiento que ha reservado a su fiel esposa.

Si pasamos a la pieza de Moreto, damos con un rey de Sicilia bien distinto, ya que se trata del personaje que sufre mayores cambios en el proceso de refundición. Sale al escenario en la segunda macrosecuencia dramática en el recibimiento oficial que le tienen preparado en Barcelona. La celebración que hace de la belleza de su prometida, aun de forma sintética, sigue las pautas lopescas, y lo mismo vale para su encendida pasión: "pues Gracia es por quien vivo y por quien muero" (v. 132). Con todo, su presencia en el enredo es bastante más reducida que la del Manfredo de *El Caballero*. A continuación, le tocan unas pocas réplicas de circunstancia en ocasión de su salida de Barcelona al final del acto inicial; luego volvemos a encontrarlo en el acto II, donde, moldeado de nuevo sobre el personaje de Lope, expresa a Gracia su preocupación por su tristeza:

> Creed que por veros, señora,
> bien el alma lo colige,
> fuera del mal que os aflige
> feriara mi vida ahora. (vv. 1163-66)

Cuando, según queda dicho, su mujer le entrega por error el memorial de don Luis, el rey siciliano convierte su amor incondicionado en odio visceral; pero es sólo cuando llega a saber la presencia en Palermo del caballero catalán cuando toma la decisión de meter a los dos en la cárcel:

> ¡Ah, falsa y doble mujer!
> Presto verás mi venganza (vv. 1795-96).
>
> A la Reina he de prender,
> y a don Luis he de matar,
> del Conde me he de vengar… (vv. 1821 ss)

A partir de aquí se transforma en un tirano cruel y despiadado, incapaz de controlar sus pasiones negativas. En este sentido, Moreto conforma a este personaje como uno de los muchos malvados "a tutto tondo" que abundan en su teatro.[37] Pese a este papel, no vuelve a pisar mucho el tablado: lo vemos en una breve secuencia aún del acto II enfrentándose a Luis, mientras en el III acto sólo se oye su voz "dentro", incitando a sus soldados contra el ejército catalán.

Con respecto al personaje cómico, según Kennedy Salvadera "is a pale shadow of Lope's Crispín, quite without the quips and cranks that at time make Moreto's

[37] Caldera (1960, 77) subraya que en el *corpus* teatral moretiano es muy frecuente el tipo del "personaggio spregevole […] che è in preda alle passioni".

gracioso live in one's memory after the rest of the characters have been completely forgotten" (1932, 170). Y es cierto que este carácter no tiene mucho que compartir con las mejores figuras del donaire moretianas.[38] Probablemente ello se debe a que, en gran parte, Moreto intenta torpemente desdibujar la figura del criado y su relación con el dueño siguiendo bastante de cerca el paradigma lopesco.

En el I acto del subtexto, Crispín desempeña el rol del mensajero anunciando con alegría los festejos matrimoniales, hecho que provoca los malos tratos de su amo:

> ¡Y tú vengas noramala!
> ¡Maldita tu boca sea,
> hombre bajo e ignorante!
> ¡Ved la bestia en qué se emplea! (f. 74v)

El don Luis de Moreto también maltrata a Salvadera en una circunstancia parecida, prohibiéndole que le hable de su prima: "no me nombres esa fiera / en tu vida, si no quieres / que te mate" (vv. 30-32).

En *El Eneas de Dios*, de acuerdo con la diferente connotación de don Luis, Salvadera pone al descubierto las incongruencias del comportamiento de aquél. Por ejemplo, en uno de los momentos en que éste abandona el hastío y el rencor para expresar su pasión, le pregunta con sorna:

> ¿Qué hay de nuevo? ¿Qué contento
> es el tuyo? ¿Ya no es Gracia
> ingrata? ¿Monstruo fïero
> podré nombrártela? (vv. 484-87)

En la macrosecuencia del rescate del Cuerpo Sagrado tanto del subtexto como de la reescritura moretiana las funciones del gracioso son múltiples: mediante la ticoscopia narra lo que acontece fuera del escenario, celebra con tono triunfante la hazaña de su amo, pero al mismo tiempo gasta chistes sobre el mismo asunto. En la pieza de Lope, al anuncio del incendio de Santa Olalla, bromea Crispín: "Santa Olalla no podrá, / que ha mucho que está en el cielo" (f. 77v); en la misma coyuntura Salvadera así anuncia con tono divertido el regreso de don Luis de la iglesia quemada: "Chicharrón de Santa Olalla / sale mi amo" (vv. 699-700).

Pero en *El Eneas de Dios* es especialmente relevante la dimensión metateatral de muchos comentarios que, en determinadas secuencias dramáticas, sirven para crear un cómico contrapunto a las tensas situaciones que viven los protagonistas. Un ejemplo de ello se produce en el acto I, en una secuencia en que se entrevistan Luis, Gracia y Celia. El gracioso hace hincapié en que todos hablan en aparte porque no pueden dar rienda suelta a sus respectivos estados de ánimo, y lo hace dirigiéndose a veces sólo al

[38] A este respecto, ver Exum (1978).

público, otras veces a su amo. Aludiendo a la actuación de la primera dama, comenta malicioso: "([*Ap*] Vive Dios que está la Gracia / que echa por los ojos verbos / por no poder por la boca.)" (vv. 314-16).

Cabe señalar un caso de intertextualidad directa que atañe al discurso de Salvadera. Justo antes de que se incendie la iglesia, el criado reproduce una réplica de Crispín comentando jocosamente la fiesta nocturna que debería consentir a su amo la huida con su enamorada: "[…] / por que las fiestas de amor / todas se acaben en cueros" (vv. 592-98). Moreto no se limita, por ende, a reutilizar el lírismo del hipotexto, sino que en ocasiones también echa mano del lenguaje burlesco lopesco.

Lo que sí pierde Salvadera con respecto a Crispín es la comicidad chispeante con que éste suelta réplicas disparatadas sobre el tema de la conquista amorosa, insinuando el motivo tópico del amor interesado tan del gusto de Lope:

> Cuando algún hombre pretende
> derribar una mujer,
> suspiros, señor, le tira,
> y ella, que suspiros mira,
> suele por tierra caer.
> […]
> que esto de ¡ay, Dios, que me muero!,
> el enrizado galán
> algunas lo trocarán
> a cantidad de dinero… (f. 77v).

En el II acto de *El Caballero del Sacramento* algunas de las escasas intervenciones del criado funcionan como breves paréntesis de pura comicidad, tanto escénica como lingüística. Por ejemplo, cuando él y su amo llegan al palacio del rey de Sicilia disfrazados de tudescos, Crispín sale al escenario "a lo gracioso" (f. 84v), luciendo sus conocimientos de seudo-alemán (*brindis*, *caraus*, *trinque*, *gote fertece*…). Hasta cuando los dos quedan presos y Manfredo dictamina su sentencia de muerte, el lacayo se ríe de la situación potencialmente trágica: "¡Pobre Crispín chamuscado! / Mi vida fue la del puerco: / corta y gorda" (f. 87).

Con todo, hay también secuencias dramáticas en que la actuación del gracioso deja de lado la comicidad chocarrera para asumir la seriedad del fiel servidor. Es lo que ocurre cuando su dueño se presenta en la corte siciliana para participar en un torneo con la letra y las armas (un cáliz y una hostia) que remiten a su identidad. Dirigiéndose a Dorista dice: "¿No veis / esta tarjeta que llevo? / Pues caballero se llama / del Sacramento" (f. 86v).

En *El Eneas de Dios* Salvadera protagoniza un fragmento análogo: estando amo y criado en Palermo disfrazados de peregrinos, el gracioso, hablando con Beatriz, que ya lo ha reconocido, alude a Luis revelando: "El Caballero / es mi amo, del Sacramento" (vv. 1359-60). También se muestra capaz de ridiculizar situaciones realmente trágicas:

pasando con el galán cerca del calabozo donde Gracia ha sido encerrada, así reacciona ante los lamentos desgarradores que salen de la reja:

> ¿Y no puede ser que sea
> la queja de algún capón
> valiente, que ya lo usan,
> y cualquiera da un hurgón? (vv. 2021-24)

En el cierre del acto intermedio, la actuación del gracioso juega burlescamente con el *topos* de la confusión entre vida y sueño: cuando Celia libera a don Luis y a su criado de la cárcel para que puedan regresar a Barcelona, Salvadera despierta pensando que lo que le dice su amo es pura fantasía, salvo entender acto seguido que se trata de la realidad.[39]

En la última parte de la comedia lopeveguesca, Crispín vuelve a asumir el papel serio del mensajero cuando comunica a Luis que toda Barcelona, tras la muerte del Conde, lo ha aclamado señor, pero sigue también actuando como la figura del donaire, soltando una sarta de ridiculeces sobre las leyes romanas y las mujeres, o contando una anécdota sobre Pitágoras.

Si pasamos al acto de clausura de la pieza moretiana, Salvadera también desempeña el rol de mensajero, o más bien de espía enviada a Palermo para saber si la reina sigue viva; más adelante, durante el asedio, vuelve a utilizar la ticoscopia para describir con cuánto valor pelea su dueño y para dar cuenta del éxito del combate. Cierto es que en esta parte de la comedia Moreto hace descansar la pluma cómica, ya que el criado gasta los únicos chistes articulados, por un lado, comunicando al Conde que Manfredo está muerto y que pronto verá a su hija,[40] y, por otro, comentando a su manera el feliz desenlace: "[…] a mí, para castigarme, / con Beatricilla me pegan" (vv. 3307-08).

A la luz de lo expuesto, es preciso reconocer que, si bien Moreto modifica radicalmente la acción de los dos últimos actos con respecto al subtexto lopesco, no por ello deja de trabar con éste un diálogo intertextual pormenorizado, aprovechando en varios niveles el lenguaje poético y elaborando varios detalles argumentales de *El Caballero del Sacramento*.

Por lo visto, lo que debió intrigar mayormente al dramaturgo de la promoción calderoniana, hojeando esta pieza de Lope, es su dimensión política en tanto en cuanto comedia genealógica.

Cierto es que la trama, digna de una novela bizantina, y los pasionales personajes de la obra del Fénix no armonizan para nada con la mesurada escritura teatral

[39] "No es nada la niñería; / ¿a Barcelona? Él soñaba / y con süeño delira. / Mas ¿qué estoy mirando? Celia, / ¿dónde vamos?" (vv. 2306-10).

[40] "Presto verás que es cierto, / pues no es dificultoso entre un cuñado / y un suegro provocado, / haber a un pobre yerno / entre dos despachado hasta el infierno, / si es parentesco (bien puedo decillo) / tan mortal, como peste o tabardillo" (vv. 3232-38).

moretiana. Es posible que el dramaturgo decidió excluirla de la *Primera parte* de sus comedias, pese a su intencionalidad encomiástica, precisamente porque la consideraba floja desde un punto de vista teatral. Al fin y al cabo, había compuesto piezas con un trasfondo catalán mucho más logradas que bien podían encontrar el favor de su mecenas. Tal vez no sería descaminado hipotetizar que *El Eneas de Dios* es una comedia temprana, compuesta cuando Moreto todavía no había perfeccionado su propia escritura dramática capaz de alejarse del modelo en clave realmente acertada y original.

En conclusión, diría que, si bien ni el subtexto lopesco ni *El Eneas de Dios* son obras maestras, un atento análisis de la refundición llevada a cabo por Agustín Moreto nos permite asomarnos a su taller dramatúrgico, aclarando relevantes aspectos de su escritura teatral.

Obras citadas

Aguilar Piñal, Francisco. "Las refundiciones en el siglo XVIII." *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990): 33-41.

Bingham Kirby, Carol. "Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*. Barcelona: PPU, 1992. I, 1005-11.

Caldera, Ermanno. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Editrice Libreria Goliardica, 1960.

Cantalapiedra Delgado, Sofía. "Máscaras en *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*." Ed. María Luisa Lobato. *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2011. 409-25.

Deuport, Roberto, ed. Marcella Trambaioli. "A Don Francisco Antonio González Jiménez de Urrea, señor Berbedel, antes Ticenique." Dedicatoria a *Parte Veinticinco, perfeta y verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio…. Las ideas del teatro*. En prensa.

Di Pinto, Elena. "El arte de refundición según Moreto (I): *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega *vs*. *La misma conciencia acusa* de Moreto." Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. *Compostela Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. III, 1015-22.

Dixon, Victor. "Otra comedia «desconocida» de Lope de Vega: «El caballero del Sacramento»." Ed. Eugenio de Bustos Tovar. *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: AIH, Consejo General de Castilla y León, Universidad de Salamanca, 1982. I, 393-403.

Exum, Frances B. "Moreto's playmakers: the rôles of four *graciosos* and their plays-within-the-play." *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978): 311-20.

---. "Dos comedias de Lope refundidas por Moreto: *¿De cuando acá nos vino?* y *El mayor imposible*." Ed. Manuel Criado de Val. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, 1981. 835-41.

Farré Vidal, Judith. "*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro." *Revista de Literatura* 70.140 (2008): 405-38.

Ferrer Valls, Teresa. "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia." Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*. Granada: Universidad de Granada, 2001. 13-51.

González Maya, Juan Carlos. "*Vejamen de D. Jerónimo Cáncer*. Estudio, edición crítica y notas." *Criticón* 96 (2006): 87-114.

Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton, MA: Department of Modern Languages of Smith College, 1932.

Lobato, María Luisa. "Los fundamentos del teatro de Moreto." Eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2009. 207-30.

MacKenzie, Ann L. "La técnica de refundir comedias antiguas." *La escuela de Calderón*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993. 15-29.

Menéndez Pelayo, Marcelino. "El caballero del Sacramento." *Estudios sobre Lope de Vega, IX, Crónicas y Leyendas de España*. Madrid, Santander: C.S.I.C., Aldus, 1949. V, 70-71.

Moreto, Agustín. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*. Madrid: Atlas, 1950.

---. *El desdén, con el desdén*. Ed. Willard F. King. México: El Colegio de México, 1996.

---. *El Eneas de Dios* y *el caballero del Sacramento*. Ed. Sofía Cantalapiedra. www.moretianos.com.

---. *La fingida Arcadia*. Ed. Marcella Trambaioli. www.moretianos.com.

---. *Hasta el fin nadie es dichoso*. Ed. Judith Farré Vidal. *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*. Vol. III. Coord. Judith Farré Vidal. Kassel: Reichenberger, 2010. T. II, 181-330.

Navarro, Rosa. "Eneas, modelo de don Juan." *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*. *Cuadernos de Teatro Clásico* 19 (2004): 191-208.

Presotto, Marco. "La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega." *Criticón* 87-88-89 (2003): 697-708.

Restori, Antonio. "Lope de Vega esclavo del Santísimo Sacramento." *Il cavaliere di Grazia*. Napoli, Genova, Città di Castello, Firenze: Società An. Editrice Francesco Perrella, 1924. 127-55.

Ryjik, Veronica. "Reseña" a Lope de Vega. Ed. Donald McGrady. *El Caballero del Sacramento*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. *Bulletin of the Comediantes* 63.1 (2011): 124-25.

Ruano de la Haza, José María. "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón." *Criticón* 72 (1998): 35-47.

Sáez Raposo, Francisco. "El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon." Ed. Natalia Fernández Rodríguez. *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Bellaterra: Grupo de Investigación Prolope, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. 195-225.

Trambaioli, Marcella. "El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)." *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 7 (2004): 11-38.

---. "El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56. 2 (2008): 489-504.

---. “Lope de Vega y la casa de Moncada.” *Criticón* 106 (2009): 5-44.

---. “«Aquí, Senado, se acaba…»: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega.” Eds. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti. *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all “Arte Nuevo”*. Firenze: Alinea Editrice, 2011. 185-98.

Trapero, Patricia. “Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto.” *Epos. Revista de Filología* 11 (1995): 189-206.

Vega Carpio, Lope de. *El Caballero del Sacramento*. *Decima Quinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez, 1621 [ejemplar de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, sig. BH FOA 245].

---. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. *El Caballero del Sacramento*. *Obras de Lope de Vega. XIX. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Madrid: Atlas, 1967. 237-92.

Weiger, John G., “La «comedia nueva». Una vez más sobre el juego de la originalidad.” *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 11-25.