LORENZO GARCÍA Y EL TEATRO VALENCIANO DEL BARROCO TARDÍO

A. ROBERT LAUER
The University of Oklahoma

"Einmal ist Keinmal"
Nietzsche

Como sabemos, Valencia en el siglo XVI fue un centro librero de gran importancia,[1] así como un notable centro literario abierto a la influencia italiana, especialmente al petrarquismo,[2] la *commedia*, y la *novellistica*.[3] Desde finales del XVI, con soldados como Andrés Rey de Artieda (1544-1613) y el capitán Cristóbal de Virués (1550-1609), el canónigo Francisco Agustín Tárrega, Gaspar de Aguilar y Guillén de Castro (1569-1630), se notaba cierta preferencia por temas cortesanos y presupuestos didácticos,[4] así como por lo que Rinaldo Froldi llama "un intenso ejercicio de formas sobre una temática convencional".[5] Froldi, en *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, ya había indicado en 1962 las características del teatro valenciano anterior al monstruo de la naturaleza, a saber: el uso del romance[6] —usado por Virués en *La infelice Marcela*—,[7] la mezcla de metros españoles e italianos[8] —atribuido a Cristóbal de Virués—, la reducción de la materia representada en tres actos —que ofrecía mayor dinamismo y evitaba la dispersión—,[9] y un ambiente senequista y moralista en obras como *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*,

[1] Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope.* Anaya, Salamanca, 1968, p. 44.

[2] *Ibid.*, p. 49.

[3] *Ibid.*, p. 121.

[4] Pasqual Mas i Usó y Javier Vellón Lahoz (eds.), *El mito de Edipo en la tragedia barroca española. Alejandro Arboreda: No hay resistencia a los hados.* Peter Lang, Nueva York / Berlín / Berna / Francfort/M / París / Viena, 1995, p. 41 [Ibérica 5, Robert Lauer ed. gral.].

[5] Froldi, *op. cit.*, p. 52.

[6] *Ibid.*, p. 115.

[7] *Ibid.*, p. 151.

[8] *Ibid.*, p. 115.

[9] *Ibid.*, p. 113.

La infelice Marcela, y *Elisa Dido*.[10] Respecto a la temática, una obra como *El prado de Valencia* de Tárrega, auténtico iniciador de la comedia española según Froldi[11] y McKendrick,[12] nos ofrece el concepto del amor como fundamento de toda acción, la presencia del sentimiento del honor, el ritmo creciente del movimiento escénico, la duplicidad de la intriga amorosa,[13] el desarrollo del lacayo y, a nivel métrico, el uso de estrofas que predominarían en la comedia española (redondillas, quintillas, romances, octavas, sonetos y versos sueltos).[14] Finalmente, en cuanto a reglas se refiere, Froldi, citando a Marino, indica la importancia del saber romperlas en el momento preciso: "La vera regola è saper rompere la regole a tempo e luogo, accomodandosi al gusto corrente e al gusto del secolo".[15]

Pasando por alto a los estudiosos del teatro de Guillén de Castro (*e. g.*, Luciano García Lorenzo, James Crapotta, Manuel Delgado, y Lauer), investigadores posteriores a Froldi y Mérimée, entre ellos Evangelina Rodríguez Cuadros, Josep Lluís Sirera, Pasqual Mas i Usó, Javier Vellón Lahoz y Pilar Sarrió, han notado que la tradición valenciana del Barroco tardío, divulgadora del absolutismo y la Contrarreforma, enfatizaba cuadros escénicos muy recargados y espectaculares,[16] así como el uso de tramoyas y una técnica teatral que aludía a la utilización y confluencia de numerosos elementos al servicio de la representación escénica.[17] Esta tradición también se esforzaba en representar un mundo de lujo y ostentación, con personajes nobles y reyes, preocupados por el honor o el amor.[18] A esta generación barroca tardía se integran Alejandro Arboreda, Antonio Folch de Cardona, José Ortí, Francisco Figuerola, Manuel Vidal i Salvador, Crescencio Cerveró y Gaspar Mercader.[19] El teatro valenciano, ya sea prelopista o postcalderonista, parecería vincularse al arte cortesano, así como a la fastuosidad del espectáculo.[20] En palabras de Sirera:

[10] En el periodo 1580-1586, según H. Mérimée, *L'árt dramatique à Valencia*. Toulouse, 1913, p. 331, *apud* Froldi, *op. cit.*, p. 111.

[11] *Ibid.*, p. 125.

[12] Melveena MacKendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 69.

[13] Froldi, *op. cit.*, p. 125.

[14] *Ibid.*, p. 126.

[15] G. B. Marino, en *Lettera CCXXX al Signor Girolamo Preti*, *apud* Froldi, *op. cit.*, p. 28.

[16] Mas i Usó y Vellón Lahoz, *op. cit.*, p. 21.

[17] *Ibid.*, p. 20.

[18] *Idem.*

[19] *Ibid.*, p. 23.

[20] *Ibid.*, p. 27.

El teatre valencià és un teatre tan de propaganda absolutista i contrarreformista com el de Lope, peró adreçat cap a un públic no tan popular, que era qui havia de rebre —en darrera instància— l'allíçonament ideològic [...] per aquestes raons [...] el teatre valencià no va aconseguir d'incorporar-se i hagué de retrocedir davant el model de Lope, previament influït pel dels propis valencians.[21]

En suma, en su época barroca tardía, se enfatizaba la espectacularidad, las situaciones dramáticas efectistas, la conjunción de sistemas —musical, visual y auditivo—,[22] lo histórico-bélico, lo hagiográfico, lo mitológico, lo fabuloso y sobrenatural,[23] la verbosidad, la decencia, el decoro[24] y, finalmente, en palabras de Mas y Vellón, la *retractio* o la entronización del plagio como poética.[25]

Estos elementos de "escuela valenciana" se encuentran, en mayor o menor grado, en *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*, obra barroca tardía vinculada al ambiente valenciano de finales de siglo. De los tres manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, sólo el Ms 16.891 (Ms A) es del siglo XVII. Los Mss 16.405 (Ms B) y 17.449 (14) (Ms C) son del siglo XVIII, como demuestra Paz y Mélia.[26] De los tres, sólo el Ms B, de cuarenta y seis hojas en encuadernación holandesa en 4º, está completo. El Ms C consiste de veinticuatro hojas sueltas, sin orden específico, y el Ms A contiene una laguna de setenta versos al final del primer acto, que quedó inconcluso en la transcripción. Las instancias de homoioteleuton, así como las lagunas y pliegos en blanco entre jornadas indican que los tres Mss son ramas de un arquetipo perdido. El cotejo de variantes también demuestra que los Mss A y C concuerdan 79% de las veces, mientras que A y B concuerdan sólo 68%.

La transmisión del texto hasta el siglo XIX ha sido compleja. La investigación que he llevado a cabo demuestra que ha habido hasta la fecha, aparte de los manuscritos y posibles intermediarios, ocho impresiones de esta obra con tres títulos distintos. Éstas son: D: Número 24. Comedia famosa. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762), obra publicada esa misma fecha con el número 35 y llamada Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762); E:

[21] Josep Lluís Sirera Turó, *Present, passat i futur del teatre valencià.* Alfons el Magnànim, València, 1981, pp. 23-24, *apud* Mas i Usó y Vellón Lahoz, *op. cit.*, p. 27.

[22] Mas i Usó y Vellón Lahoz, *op. cit.*, p. 29.

[23] *Ibid.*, p. 30.

[24] *Ibid.*, p. 54.

[25] *Ibid.*, p. 35.

[26] A. Paz y Mélia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Blass, Madrid, 2ª ed., 1934, t. 1, p. 241.

Número 137. Comedia famosa. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Antonio Sanz, Madrid, 1755); F: [sin numeración]. Comedia famosa. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Don Isidro López, Alcalá y Madrid, 1794); G: Número 7. Comedia nueva. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Pedro Escuder, Barcelona, s.f.); J: Número 26. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Carlos Gilbert y Tutó, Barcelona; y Manuel Quiroga, Madrid, s.f. [*ca.* 1790]); K: Número 180. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Don Juan Francisco Piferrer, Barcelona, noviembre 1830); L: Número 35. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Viuda de Piferrer, Barcelona; y Manuel Quiroga de Madrid, s.f.); y M: Número 730 (escrito a mano). Trágica comedia. *Merecer por semejanza, y conseguir por sí proprio, El parecido de Rusia* (Pablo Campins, Barcelona, s.f.).

Un extenso cotejo de variantes ha demostrado lo siguiente: del arquetipo X y de sus posibles intermediarios (Y), tenemos, como ya indicamos, tres ramas diferentes, la de los manuscritos A, B, y C. Aunque la relación entre A y C es más cercana a la de A y B o C y B, A y B tuvieron diferentes familias. C dio lugar a G (Pedro Escuder, Barcelona, s.f.) y también a E (Antonio Sanz, Madrid, 1755) y F (Isidro López, Alcalá y Madrid, 1794), que, en efecto, constituyen la misma edición a pesar de haber sido publicadas por diferentes impresores en diferentes fechas. Asimismo, A dio lugar a D, la primera impresión valenciana (Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762), que dio lugar a M (Pedro Campins, Barcelona, s.f.), que dio lugar a J (Tutó, Barcelona; Quiroga, Madrid, [*ca.* 1790]), K (Piferrer, Barcelona, 1830), y L (Viuda de Piferrer, Barcelona; y Quiroga, Madrid, s.f.). Para nuestros propósitos, las familias de B y C (con sus ramas E-F y G), que en efecto constituyen las versiones madrileñas (salvo una barcelonesa), no serán estudiadas en este momento, aunque cabe notar que éstas son las que siguen usando el título original de *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*. Por otro lado, la familia D, más cerca del manuscrito A, texto base y único del siglo XVII, constituye una tradición editorial valenciana que puede proporcionarnos resultados fascinantes.

En cuanto a la autoría de la obra se refiere, cabe observar que al final del Ms 16.891, aparecen las palabras "Finis Lorenço Garcia / la escriuio" (p. manuscrita 118, paginación Lauer). A. Paz y Mélia, en su *Catálogo*,[27] ya había advertido la supuesta autoría, que después anotarían Arturo Zabala, J. A. Molinaro, J. H. Parker, E. Rugg, J. Moll, W. A. McKnight, y M. B. Jones. Por otra parte, Barrera, McCreary, Bainton, Karl C. Gregg, B. B. Ashcom, H. E. Bergman, Sylvia E. Szmuk, Howard A. Sullivan, Henry N. Bershas, y Víctor

[27] *Idem.*

Arizpe, omitieron cualquier mención de autoría en sus respectivos catálogos de sueltas. Cabe notar, por supuesto, que salvo el primer manuscrito, ninguna otra edición o impresión da el nombre del autor. Las ediciones sueltas publicadas en los siglos XVIII y XIX, cuando indican cierto tipo de autoría, se limitan a mencionar que es "de un ingenio" o "de un ingenio de esta corte". Adicionalmente, en 1975, el crítico soviético N. I. Balashov había indicado que *Hados* había sido escrito por un Antonio Haedo, en 1678,[28] mientras que la obra refundida y después llamada *El parecido* (*¿de Rusia?*) había sido el producto de Antonio Álvarez de Toledo, quien "compuso" la obra entre 1697 y 1698.[29] El crítico Jack Weiner, en 1978, repitió esta información, que después fue usada por los insignes críticos ingleses Shergold y Varey en sus célebres libros de fuentes.[30] Esta información es el producto de un malentendido cuya historia sería muy larga de explicar en esta ocasión. Sin embargo, Varey y Shergold, a pesar de haber aceptado inicialmente, aunque con cierta cautela, la supuesta autoría propuesta por Balashov y Weiner, subsiguientemente dieron noticias sobre Lorenzo García.[31] Lorenzo García fue autor y actor de comedias en Valencia en 1667. Hacía los papeles de galán y gracioso y estaba casado con Josepha de Guzmán, que hacía los papeles de dama y segunda dama. Aunque se desconocen las fechas de nacimiento, sabemos las de defunción: Josepha muere en 1681; Lorenzo en 1682, cuatro años después de la fecha de representación de *Hados* el 17 de febrero de 1678, como indica el Ms A al final de la primera jornada (p. 45, paginación Lauer). A causa de los errores de homoioteleuton, se podría concluir que la transcripción del manuscrito A no sería del poeta ya que se podría demostrar que hubo dos copistas (el color de la tinta, el tamaño de la letra, la presión de la mano en el papel al escribir, y las hojas en blanco lo demuestran). Además, el colofón "Lorenço Garcia la escriuio" es de la misma mano de uno de los copistas. Subsiguientes marcas de omisión de escenas o cambios de palabras también demostrarían que este manuscrito sería una copia para futuro uso teatral. En mi opinión el copista que terminó de transcribir la obra simplemente anotó, al final, el nombre del poeta. Por lo tanto, se podría razonar que la comedia de *Hados* tiene conexión con Valencia desde el principio,

[28] N. I. Balashov, *Ispanskaia Klassicheskaia Drama v Srav-nitelno literaturnom i tekstologicheskom aspektakh* ("El drama clásico español y sus asuntos comparativo-literario y textológico"). NAUKA, Moscú, 1975, p. 294.

[29] *Ibid.*, pp. 191-192, 294-296.

[30] Jack Weiner, "Un episodio de la historia rusa visto por autores españoles del Siglo de Oro: el pretendiente Demetrio". *Journal of Hispanic Philology,* 3 (1978), pp. 175-201.

[31] N. D. Shergold y J. E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España.* Támesis, Londres, 1985 [Fuentes para la historia del teatro en España 2]. *Vid.* bajo "García, Lorenzo".

aun antes de ser publicada en Valencia por la Viuda de Orga.

El estudio de la versificación de la obra demuestra el uso de siete estrofas: romance (2.164 vv. [74.2%]); silvas (282 vv. [9.6%]); redondillas (264 vv. [9%]); décimas (80 vv. [2.7%]); octavas reales (80 vv. [2.7%]); romancillo (24 vv. [0.8%]); y versos pareados (22 vv. [0.7%]); un total de 2.916 versos. De éstos, el 86.83% (2.532 vv.) son españoles, prefiriéndose el romance, mientras que el 13.16% (384 vv.) son italianos, con propensión por la silva. Esta obvia inclinación, sobre todo hacia el romance, concuerda con el creciente uso de este metro en la época postlopista. Es curioso notar, sin embargo, la ausencia de quintillas, forma no desusada en épocas anteriores, como anota Froldi hablando de *El prado de Valencia* de Tárrega,[32] aunque totalmente omitidas en obras posteriores como *No hay resistencia a los hados* del licenciado Alejandro Arboreda (1650-1698), y *La colonia de Diana* del doctor Manuel Vidal i Salvador, dramaturgos valencianos durante las postrimerías de los Habsburgo en España.[33]

Hados y lados hacen dichosos y desdichados es un drama político sobre el tema del pseudozar Dimitri Ivanovich (en efecto, el monje polaco Grigori Otrepyev), considerado en España como el auténtico zar; así como sobre las postrimerías del supuesto usurpador Boris Godunov, visto negativamente en España, acaso por las relaciones jesuitas de Barezzo Barezzi, Juan Mosquera, y Antonio Possevino.[34] Esta obra, por lo tanto, forma parte de otras comedias de tema eslavo como *El Gran Duque de Moscovia* de Lope de Vega (1617), *El príncipe perseguido y tirano de Moscovia* (1651) de Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Cabaña, y Antonio Martínez de Meneses y, acaso, *La vida es sueño* (1635) de Calderón, que también trata el tema de un joven príncipe polaco y un rey *senex, inutilis*, y *tyrannus in regimine*.

Hados y lados es un drama suntuoso que requiere ocho mutaciones (o *scenas*, como se llamaban antes): dos en la primera jornada (según M:[35] I. *Mutación de Selva florida* [vv. 1-658] y II. *Mutación de Jardín grande; con*

[32] Froldi, *op. cit.*, p. 126.

[33] Mas i Usó y Vellón Lahoz, ed. cit.; Manuel Vidal i Salvador, *La colonia de Diana* (ed. Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó). Edition Reichenberger, Kassel, 1991 [Ediciones Críticas 26].

[34] *Vid.* Juan Mosquera, *Relación de la señalada, y como milagrosa conqvista del paterno imperio consegvida del serenissimo principe Ivan Demetrio, Gran Duque de Moscovia, en el año de 1605.* Antonio Álvarez, Lisboa, 1606; y la traducción al italiano de Barezzo Barezzi, Appresso Barezzo, Venezia, 1605; Antonio Possevino, *The Moscovia of Antonio Possevino* (trad. Hugh F. Graham). University Center International Studies, Pittsburgh, 1977 [Series in Russian and East European Studies, 1].

[35] *Vid.* la sigla M en el apéndice.

Estatuas, y Rexas, y Ventanas, [...] *un Estanque en el Foro con berxas doradas para asomarse* [vv. 659-948]); tres en la segunda jornada (I. *Salón corto* [vv. 949-1120], II. *Salón magnífico, con Aparadores, y Mesas ricamente compuestos* [vv. 1121-1686], y III. *Se descubre el Panteón magnífico,* [...] *de Jaspe, ò Mármoles bien imitados, adornado de figuras sobre las Urnas, que estarán en cada bastidor, con sus inscripciones: En el centro, una de grande, con una Estatua encima à Caballo, armada con Adarga, en que está pintada esta Cruz + roxa sobre blanco* [vv. 1687-1930]); y tres en la tercera jornada (I. *Salón corto* [vv. 1931-2428], II. *Selva* [...] *con una Fuente al Foro con alguna Arboleda* [vv. 2429-2727], y III. *Mutación de Salón largo* [vv. 2727-2916]).

A nivel retórico, *Hados* es una obra recargada de largas series anafóricas paralelas. Para describir un águila volando, Ludovico usa una serie paralela quíntuple: "Ya la fatigan los buelos, / ya la faltan los suspiros, / ya desmayada se abate, / ya oye junto a sí graznidos, / ya buelue al sol las espaldas" (vv. 139-143). Al ver a un villano parecido al príncipe heredero, nobles y villanos exclaman en largos apartes: "Del ado son los presajios / De celos son los suspiros / Del cielo son los yntentos / De amor son los desuaríos" (vv. 391-394). El regicidio del príncipe Ludovico hace exclamar a la aristocracia rusa y al tirano: "Ya se acauó mi esperanza. / Ya mis desdichas enpieçan. / Ya mis recelos prosiguen. / Ya mi anbición me biolenta. / Ya se conciertan mis dichas. / Y ya sus ados conciertan" (vv. 941-946). El eco es otra figura usada en esta comedia, de nuevo en forma paralela: "¿Ay çagala en la aldea / que çufra lo que yo callo? / ¿Ay çagal que aya, Filena, / çufrido lo que yo callo?" (vv. 981-984). Largas series de preguntas y respuestas, en esticomitías, sirven para el humor: "¿Qué es diuorcio? El descasarnos. / ¿Eso es biuorcio? Esto es. / ¿Y quién biuorcia? El bicario. / ¿Y diuorcia presto? Presto" (vv. 992-995), o para el amor:

> ¿Que no eres el conde? No. / ¿Y eres Ludobico? Es cierto. / Pues, si no el conde, [...] ¿Qué dices? / [...] serás billano. Eso niego. / Pues, ¿quién eres? Soi tu primo. / ¿Sin ser el conde? Sin serlo. / ¿Quién lo asegura? Tus firmas. / ¿Adónde están? En mi pecho. / ¿Quién te las dio? Mi uentura. / ¿Y quién las guarda? Mi afecto. / ¿Quién me dio bida? Mis anssias. / ¿Quién te obligó? Tu respeto. / ¿Y no eres el conde? No. / Pues, ¿qué es del conde? Ya es muerto. / Y en fin, ¿no ay más Ludobico / que tú ya? Yo solo heredo, / por mi balor, los blasones / de su ylustre nacimiento" (vv. 1835-1852).

La duquesa Mauricia niega que su tío sea tirano en largas series anafóricas hasta de ocho líneas, explicando que no cree: "que en bos quepa la ynjusticia, / que en bos la berdad se quiebre, / que en bos la maldad se alle, / que en bos la traición se ynbente, / que en bos la berdad se yrite, / que en bos la pasión se

ciegue, / que en bos el honor se pierda, / que en bos la fe a Dios se niegue" (vv. 1259-1266). El segundo Ludovico se refiere a Juan Basilio usando series anafóricas de metáforas deshumanizantes en largas series paralelas y correlativas: "él fue el cocodrilo astuto, / él fue el áspid encubierto, / él fue la uíbora ynchada, / él el basilisco fiero, / que os abraço con los ojos, / que os brindó con el ueneno, / que os mordió entre lo florido, / que os echiço entre los ecos" (vv. 1803-1810).

Acaso el aspecto más curioso de esta comedia sea el final: el tirano Juan Jacobo, después de haber acuchillado a Ludovico, heredero del trono de Rusia, y después de haber tratado de envenenar a la duquesa Mauricia, es atravesado por las nobles espadas de la aristocracia moscovita al final del drama. El tiranicidio, en efecto, hace posible la renovación de la auténtica monarquía; igualmente hace precisa la unión sacramental entre la duquesa Mauricia y el segundo príncipe Ludovico, un supuesto villano quien en efecto es primo hermano del muerto. Aunque ya se hayan estudiado los regicidios y tiranicidios en el teatro áureo,[36] es de notar que en el Barroco tardío se enfatizan también aspectos judiciales. En *El tirano castigado* (1671) de Juan Bautista Diamante, por ejemplo, el déspota es condenado a muerte por decisión parlamentaria. En *Hados y lados*, asimismo, los herederos del trono de Moscovia tratan de detener la violencia de sus leales vasallos contra Juan Jacobo, quien a pesar de sus crímenes de alta traición —*laesio majestatis*— pertenece a la alta nobleza: "Basallos, no ay que iritaros. / Suspended la furia noble, / que antes que muera, es precisso / que confiesse lo que oye / en justicia, porque el reyno / quede en mí sin opiniones" (vv. 2889-2894). Este sería acaso reflejo de la decencia y decoro que prevalece en esta época tardía, ya un tanto alejada de esos tiranos calderonianos que mueren en batalla luchando contra sus enemigos, como Semíramis o Absalón, o como el Juan Jacobo de *El príncipe perseguido* de Moreto, quien se humilla ante Basilio, el heredero, sólo a causa de sus múltiples heridas que lo hacen caer. Otro aspecto interesante respecto a la muerte del tirano es su carácter moralizante, índole peculiar, al parecer, de este teatro valenciano postrimero. Antes de fallecer, Juan Jacobo tiene tiempo de declarar, para el bien de todos: "Yciéronme desdichado / los ados sienpre feroces" (vv. 2885-2886). En ediciones posteriores, como en JKLM, versos adicionales hacen recobrar la razón al tirano, quien no muere, para poder así confesar sus traiciones "delante de todo el pueblo" (2899a).

Como hemos visto, *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*, se ajusta

[36] *Vid.* especialmente el estudio de A. Robert Lauer, *Tyrannicide and Drama*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1987 [*Archivum Calderonianum* 4].

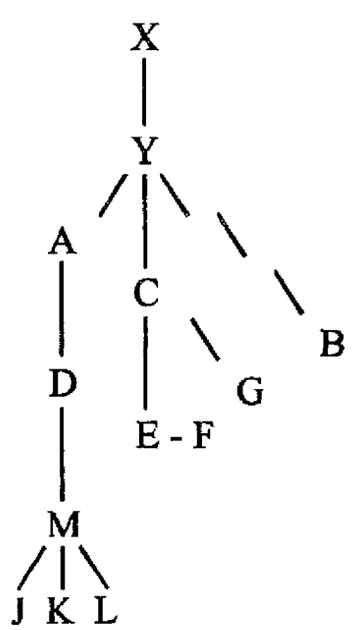
a los gustos del Barroco tardío así como a las tendencias de la supuesta escuela valenciana de fines de siglo. El tema que trata es estrictamente de cortes y de reyes. Su final es didáctico e ideológicamente correcto. Su retórica es abundante. Su escenografía espectacular. Sus personajes nobles y católicos. El fondo del drama es histórico-bélico. Los personajes observan la ley del decoro y se ajustan a estrictos modelos de conducta, aun en el caso del usurpador. El drama también contiene aspectos pseudofabulosos, que formarán después parte del interés por la magia en el Siglo de las Luces. Finalmente, esta obra forma parte del *refacimento* de obras anteriores de tema eslavo. En este eterno proceso de refundición, se logra acaso domar los espíritus impetuosos de los modelos históricos de Iván IV, el Terrible, el epiléptico *czarevitz*, y el usurpador Boris. Así se demuestra el cambio de gusto que formará parte del siglo XVIII en España,[37] y que el teatro valenciano de las postrimerías de la Casa de Austria acaso anticipa en parte.

APÉNDICE

Lorenzo García. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados.*

Refundiciones:
El parecido de Rusia.
Merecer por semejanza y conseguir por sí proprio

Stemma:



[37] René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Castalia, Madrid, 1976.

Explicación de símbolos:
X = arquetipo (perdido)
Y = posibles intermediarios (desconocidos)

Manuscritos:

A = Ms 16.891 (único fechado: el 17 de febrero de 1678)
B = Ms 16.405 (del siglo XVIII, s. f.)
C = Ms 17.449(14) (del siglo XVIII, s. f.)

Impresiones:

D = Número 24. Comedia famosa. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762).

Número 35. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Viuda de Joseph de Orga, Valencia, 1762).

E = Número 137. Comedia famosa. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Antonio Sanz, Madrid, 1755).

F = [Sin numeración]. Comedia famosa. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Don Isidro López, Alcalá y Madrid, 1794).

G = Número 7. Comedia nueva. *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* (Pedro Escuder, Barcelona, s.f.).

J = Número 26. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Carlos Gilbert y Tutó, Barcelona; Manuel Quiroga, Madrid, s.f. [*ca.* 1790]).

K = Número 180. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (don Juan Francisco Piferrer, Barcelona, noviembre 1830).

L = Número 35. Tragi-Comedia. *El parecido de Rusia* (Viuda de Piferrer, Barcelona; Manuel Quiroga, Madrid, s.f.).

M = Número 730 (escrito a mano). Trágica comedia. *Merecer por semejanza, y conseguir por sí proprio; El parecido de Rusia* (Pablo Campins, Barcelona, s.f.).