

DE MIRA A MORETO: ECOS DE *CAUTELA CONTRA CAUTELA* EN *EL MEJOR AMIGO, EL REY*

JAVIER CASTRILLO ALAGUERO
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Resumen

La dramaturgia de Agustín Moreto recoge numerosos motivos y argumentos que ya estaban presentes en el teatro anterior, en especial en el de Lope de Vega. No obstante, no fue el único poeta áureo al que tomó como referencia, ya que también consultó textos de autores como Tirso de Molina, Guillén de Castro, Andrés de Claramonte o Antonio Mira de Amescua, entre otros. En este trabajo se presenta una refundición moretiana, *El mejor amigo, el rey*, que parte de una pieza de Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*. A lo largo del artículo se examinarán las similitudes y divergencias más destacadas entre las dos comedias con el fin de analizar el modo de trabajo de Moreto y comprobar si implementa con otros dramaturgos áureos la misma serie de patrones detectados en las reescrituras de textos de Lope de Vega.

Palabras clave: Agustín Moreto, Antonio Mira de Amescua, Lope de Vega, reescritura, refundición, intertextualidad.

FROM MIRA TO MORETO: ECHOES OF *CAUTELA CONTRA CAUTELA* IN *EL MEJOR AMIGO, EL REY*

Abstract

The dramatic production of Agustín Moreto includes numerous motifs and plots that were already present in previous theater, especially in that of Lope de Vega. However, he was not the only golden poet he took as a reference, because he also consulted works by authors such as Tirso de Molina, Guillén de Castro, Andrés de Claramonte or Antonio Mira de Amescua, among others. This paper presents a recasting of Moreto's work *El mejor amigo, el rey*, which starts from a text by Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*. Throughout the article, the most outstanding similarities and differences between both comedies will be examined in order to analyse Moreto's way of working and to verify

whether he implements with other golden playwrights the same series of patterns detected in the rewriting of texts by Lope de Vega.

Keywords: Agustín Moreto, Antonio Mira de Amescua, Lope de Vega, Rewriting, Recasting, Intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN

La inclinación de los dramaturgos de la llamada escuela de Calderón a reescribir comedias de autores de la generación anterior es un hecho palpable y muy analizado en los últimos años, como ha señalado, por ejemplo, Mackenzie (1993). En este sentido, la producción dramática de Agustín Moreto representa uno de los casos más destacados, dado que su obra recoge numerosos motivos y argumentos que estaban ya presentes en el teatro anterior, en especial en el de Lope de Vega. No obstante, el escritor madrileño también recurrió a textos de Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua o Guillén de Castro, entre otros poetas áureos (Rodríguez Gallego, 2022: 193).

El análisis de las piezas moretianas que parten de textos de Lope de Vega (Castrillo Alaguero, 2023) ha servido para reflexionar acerca del *modus scribendi* y el imaginario literario del dramaturgo, detectándose una serie de cambios en las refundiciones de Moreto que no estaban presentes en las comedias fuente:

- 1) Simplificación del argumento mediante la reducción o eliminación de las tramas secundarias o intrascendentes para el desarrollo de la acción principal.
- 2) Reducción de las *dramatis personae*, lo que produce un aumento en la participación de los principales protagonistas.
- 3) Concentración espaciotemporal.
- 4) Disminución de la importancia de los componentes religioso, amoroso o sobrenatural.
- 5) Aumento de la comicidad, especialmente a través de la figura del gracioso.
- 6) Reducción de estrofas y versos.

Por este motivo, surge la necesidad de comprobar si Moreto aplicó también estos mismos patrones compositivos cuando refundió comedias de otros dramaturgos áureos. En este trabajo nos vamos a centrar en el estudio de *El mejor amigo, el rey*, obra de Agustín Moreto, y su fuente: *Cautela contra cautela*, de Antonio Mira de Amescua.

En lo que respecta a esta última pieza, hasta fechas bastante recientes la crítica teatral ha puesto en duda su autoría, pues tradicionalmente ha sido atribuida a Tirso de Molina porque apareció publicada por primera vez en la controvertida *Segunda Parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, edición recogida en 1635 por su fingido sobrino don Francisco Lucas de Ávila y en cuyo prólogo-dedicatoria Gabriel Téllez afirma que solo cuatro de las doce que allí aparecen le corresponden: «de estas doce comedias, cuatro que son más en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan» (*apud* Fernández, 1991: 335).

También ha llegado hasta nosotros un manuscrito no hológrafo conservado en la Biblioteca Palatina de Parma, en cuyo margen, aunque se anotó inicialmente «De Lope», posteriormente se tachó para escribir en su lugar «del Doctor D. Antonio Mira de Mesqua». Como señala Maldonado Palmero (2002: 248), «no parece que exista un interés especial en utilizar el nombre de este autor por razones comerciales o económicas, causa fundamental de estas manipulaciones», puesto que, «aunque Mira fuera un dramaturgo alabado y admirado en su época, pensamos que no figuraría en la lista de candidatos idóneos para beneficiarse de este tipo de trueques, mientras que sí lo serían, por ejemplo, Lope y Calderón».

Además, utilizando las 500 palabras más frecuentes y el método DELTA, estas son las obras que se sitúan más próximas a *Cautela contra cautela* en un corpus de más de 2800 textos teatrales (Cuéllar y Vega, 2017-2024): *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, *Examinarse de rey* y *El ejemplo mayor de la desdicha*, todas ellas de Mira de Amescua, es decir, parece evidente que existe una vinculación manifiesta con el corpus de Mira y ninguna relación con la producción de Tirso de Molina.

Por su parte, *El mejor amigo, el rey* fue publicado por primera vez en 1654 en la *Primera parte de comedias de Don Agustín Moreto y Cabana*. No existen datos de su fecha de composición, pero Lobato (2010: 56) opina que la obra pudo ser escrita a finales de la década de los cuarenta. Lo mismo señala Baczyńska (2008: 124), apuntando que «la caída del conde-duque de Olivares, que fue destituido de su puesto en enero de 1643 tras 22 años al servicio del rey Felipe IV, ofrecía un singular contexto para una comedia que tratase la figura del valido». Además, tampoco tenemos datos de su estreno sobre las tablas. No obstante, fue representada en Valladolid en cuatro ocasiones entre 1681 y 1689, en la corte de Carlos II por la compañía de Eufrasia M.^a de Reina el 26 de agosto de 1684 y en ciudades como Lisboa, Valencia, Valladolid, Madrid o Barcelona a lo largo del siglo XVIII (Ferrer, 2012-2024; Mackenzie, 1994: 173-174).

Como he indicado, en este trabajo se va a realizar un estudio de las similitudes y divergencias más destacadas entre *Cautela contra cautela* y *El mejor amigo, el rey* (en adelante *Cautela* y *El mejor amigo*) con el fin de analizar el modo de trabajo de Agustín Moreto en esta refundición¹ y comprobar si implementa con otros dramaturgos áureos la misma serie de patrones detectados en las reescrituras de textos de Lope de Vega.

2. ANÁLISIS DE LAS SIMILITUDES Y DIVERGENCIAS MÁS DESTACADAS ENTRE LAS DOS COMEDIAS

En lo relativo al argumento general de las dos obras, los rasgos principales coinciden. En los dos textos la acción arranca cuando el monarca recibe el aviso de que algún caballero de su entorno más cercano quiere sacarle del trono por medio de una traición. Por este motivo, el rey y su privado, Enrique de Ávalos, planean una trama para desenmascarar a los traidores: les harán creer que este último ha caído de la privanza, difundiendo, además, que ha perdido el favor real. De esta forma, Enrique podrá descubrir quiénes le son leales y quiénes no,

¹ Entiendo por refundición la práctica consistente en transformar un texto previo de otro autor en una comedia nueva con valor estético propio, en la que el dramaturgo proyecta, de forma consciente y voluntaria, sus gustos e intereses ideológicos y artísticos con el fin de crear algo nuevo y original que se adapte a su propio contexto sociocultural.

además de conocer qué dama le quiere de verdad y qué criado le es realmente fiel.

En la segunda jornada de las dos comedias los protagonistas de la pieza se declaran a favor o en contra del valido, quien, gracias a su estrategia, puede conocer la traición que están tramando los cortesanos que quieren atentar contra la figura del rey (Alfonso de Aragón en *Cautela*; Pedro de Sicilia en *El mejor amigo*), ya que estos se presentan en su casa para proponerle que se una a la conjuración.

El tercer acto sirve para que el valido pueda descubrir qué mujer le ama de verdad, dado que esta le defenderá frente al rey cuando el soberano se deje confundir por la estratagema que él mismo ha planeado. Aclarado el conflicto, el monarca urdirá una cautela más para castigar a los conjuradores: les ordenará que acudan disfrazados a un lugar donde supuestamente les estará esperando Enrique, también disfrazado, para que allí le den muerte. Sin embargo, lo que sucederá es que los dos cabecillas de la conspiración se acuchillarán entre sí, finalizando la obra con la vuelta al poder del valido y con el matrimonio de este con la dama que le ha querido desinteresadamente.

Como se puede apreciar en estas líneas, la dependencia de Moreto con respecto a su modelo previo en lo que concierne al argumento es muy palpable en la mayor parte de la comedia, aunque el dramaturgo madrileño aporta su toque personal modificando diversos acontecimientos y «reordenando algunas de las escenas con el fin de conseguir un claro efecto teatral en torno a la figura del valido» (Baczyńska, 2008: 127). No obstante, esta vinculación no solo se produce en el plano argumental, sino que también se puede detectar en la manera de segmentar la obra en cuadros² o macrosecuencias³, puesto que, salvo en la tercera jornada, donde Moreto comprime en dos macrosecuencias los cuatro cuadros presentes en *Cautela*, sigue con total fidelidad la estructura presente en la pieza de Mira de Amescua.

Por el contrario, Moreto distribuye los lances argumentales de *El mejor amigo* en un punto geográfico diferente; mientras que la acción de

² Ruano de la Haza (2000: 69) define un cuadro como «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados».

³ Para el concepto de macrosecuencia pueden consultarse Vitse (1998) y Antonucci (2019).

Cautela se desarrolla en Nápoles, la refundición moretiana lo hace en Sicilia. De igual forma, el dramaturgo madrileño ubica su obra en un momento histórico distinto, eliminando las menciones a España y Francia presentes en el hipotexto con el fin de evitar cualquier tipo de polémica, puesto que en la década de los cuarenta el conflicto militar entre los dos países estaba muy presente. Como señala Baczyńska (2008: 133), Moreto «traslada la acción de la comedia a una época inmediatamente posterior a la división del Reino de Sicilia, mientras que la comedia fuente remitía al momento de su reunificación por Alfonso V el Magnánimo».

En lo que concierne a los personajes de las dos piezas teatrales se produce una notable reducción de las *dramatis personae* en *El mejor amigo* con respecto a *Cautela*, puesto que se pasa de 14 en el hipotexto a 10 en la refundición (Moreto elimina a varios de los personajes secundarios recogidos en la comedia de Mira):

<i>Cautela contra cautela</i>	<i>El mejor amigo, el rey</i>
El rey de Nápoles	El rey de Sicilia
Enrique de Ávalos	Enrique de Ávalos
El príncipe de Taranto	El príncipe Alejandro
El príncipe de Salerno	Filipo
Ludovico	-
César	Carlos
Porcia	Laura
Elena	Porcia
Chirimía	Macarrón
Julio	Lelio
Isabel	Flora
Un capitán	-
Celio	-
Un criado	-

Además, en la caracterización de estos personajes es donde se pueden apreciar las principales similitudes y divergencias entre *Cautela* y *El mejor amigo*.

Alfonso de Aragón, el rey de Nápoles en *Cautela*, y Pedro II, el rey de Sicilia en *El mejor amigo*, son las figuras de autoridad de las dos comedias y poseen una serie de rasgos comunes, pero también ciertos elementos diferenciadores. Su primera aparición se produce en los dos textos cuando reciben un escrito anónimo en el que se les comunica que unos conspiradores, por medio de la traición, pretenden entregar su reino a otro monarca (el rey de Francia, Carlos VIII, en la obra de Mira; el rey de Nápoles, Roberto I de Anjou, en la pieza de Moreto)⁴:

<i>Cautela</i> , I, vv. 598-603	<i>El mejor amigo</i> , I, prosa entre vv. 594-595
<p>Enrique.</p> <p>Mira, Alfonso Aragonés, que se conjuran, y tratan de quitarte el reino, tres príncipes vasallos tuyos. Y el que escribe este papel no osa declararte más.</p>	<p>Enrique.</p> <p>Cada día tengo nuevos avisos de los confidentes de Nápoles del riesgo a que están estos puertos por trato que se presume de los vasallos de vuestra Alteza, para cuyo efecto son las disposiciones de la Armada que Roberto, su Rey, previene. Las facciones antecedentes acreditan estas sospechas. Doy cuenta a vuestra Alteza para que en esto ponga la atención necesaria. Guarde Dios la persona de vuestra Alteza, como sus vasallos hemos menester.</p>

Por este motivo, con el fin de descubrir quiénes son los cortesanos que quieren traicionarles, proponen a su valido, Enrique de Ávalos, que lleven a cabo una simulación en la que harán creer que el privado ha perdido el favor real:

⁴ Cito a lo largo de todo el trabajo por las ediciones de Maldonado Palmero (Mira de Amescua, 2014) y Baczyńska (Moreto, 2008).

<i>Cautela</i> , I, vv. 686-687, 703-725, 735-757		<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 610, 631-642, 655-674, 703-712	
Rey	Una cautela pensé con que tú puedas sabello. [...] Yo he de fingir que no estás ya en mi gracia, y he de hacer	Rey	Pues Enrique, mi amigo, escucha ahora: [...] Ninguno de mis vasallos da más causa a la sospecha que Alejandro, por la antigua pretensión que el reino hereda;
705	que piensen que te aborrezco, y este enojo mostraré de manera que enemigo me juzguen tuyo, porque viéndote pobre, agraviado,	mas siendo así, que esto todo es indicio, y que no pueda nuestra atenta vigilancia llegar a darle más fuerza, tu amistad, de mí ayudada con la industria, ha de ser piedra	635
710	luego se querrán valer de tu generoso pecho contra mí, como de quien mis secretos sabe, y tiene ánimo para emprender	en que toque los quilates della con nuestra sospecha. [...]	640
715	grandes cosas; y si acaso los que aborrecen mi bien no te buscaren, podrás, llamándome a mí cruel, riguroso, injusto, ingrato,	A ti te basta mi gracia y, asentada en la firmeza de mi favor esta basa, puesto que Alejandro sea de quien con más causa temes el daño que se recela,	655
720	fingir que pretendes ser cabeza de conspirados contra mi reino, porque es verosímil que conozcas con mañoso proceder	por si acaso le ocasiona de mis favores la fuerza, le he de hacer tantos, que pasen de su deseo; y si alienta su enojo la envidia tuya,	660
725	los ánimos mal afectos. [...]	siendo tus triunfos su ofensa, con desaires aparentes he de ultrajar tus finezas, de suerte que satisfaga su ambición y su soberbia,	665
735	Con esta cautela, Enrique, que en la política ley es provechosa y es justa, asegurarme podré en este reino. Sabrás	para ver si su atención las deslealtades enmienda, que presume nuestra duda sus agravios y sus medras.	670
740	qué enemigo tengo, quién se conjura contra mí, quién mi favor y merced		

	merece, y quién mi castigo. Yo también saber podré	[...] Demás desto, al mismo tiempo,	
745	quién te quiere mal; que es fuerza si en mi desgracia te ven que te acusen y murmuren. Y tú trocarás también con tus manos y experiencia	con amistad más atenta yo, como interior amigo,	705
750	qué dama te quiere bien, qué amigos te son leales, y qué criado te es fiel, pues la desdicha aparente toque y crisol ha de ser	veré quién te lisonjea, quién te estima, quién te engaña; y si hacer tu amor intenta buena elección en tu esposa, sabrás quién ama de veras,	710
755	donde muestre la experiencia los quilates de la fe, del amor y la amistad.	quién halaga tu fortuna y quién te adula por ella.	

A partir de este momento, rey y valido ponen en marcha su papel, haciendo creer al resto de protagonistas que ya no existe ningún tipo de vínculo entre los dos. No obstante, llegan incluso a confundirse con la estratagema que ellos mismos han planeado. En la tercera jornada de las dos comedias, el rey, tras una conversación con su privado en la que este admite haber conspirado contra él pensando que sus adversarios les están escuchando, manda apresarlos, y será gracias a la intervención de la dama honrada, que le pide clemencia, cuando se aclare la situación y se pueda llegar al desenlace de la obra: el soberano manda a los conspiradores acudir disfrazados a una plaza donde supuestamente les estará esperando Enrique, también disfrazado, para que le den muerte: «Yo tengo para matallos / una cautela ingeniosa. / [...] / Ellos mismos han de ser / los que muerte rigurosa / se han de dar; que de esta suerte / aseguro mi corona» (*Cautela*, III, vv. 2783-2784; 2793-2796). Sin embargo, los dos cabecillas de la conjuración se acuchillarán entre sí, finalizando la pieza teatral con la vuelta al poder del valido. Como señala Mackenzie (1994: 172): «se trata de una solución rigurosa y maquiavélica que nos recuerda vivamente el engaño perpetrado por el astuto y cruel duque, en la famosa tragedia de Lope, para realizar ‘el castigo sin venganza’ de Federico y Casandra».

Enrique de Ávalos, por su parte, será el principal protagonista de las dos comedias. Como indicó Arellano (1996: 51-54), el tema de la privanza fue uno de los motivos favoritos dentro de la producción de los autores barrocos, pues fue una época en que subidas y caídas de privados eran tema frecuente de actualidad.

En los dos textos Enrique será caracterizado como un perfecto valido, ya que destacará por su lealtad y estará dispuesto a todo con tal de ayudar al monarca: «Una sombra soy que sigo / los pasos de tu grandeza» (*Cautela*, I, vv. 987-988). De hecho, la estrategia que plantea el rey solo es posible gracias a la absoluta confianza que siente por su privado, con quien le une también un gran sentimiento de amistad.

Un aspecto incorporado por Moreto que no tiene correlato en la comedia fuente es el hecho de que la posición de Enrique en el escalafón social despierta celos y envidias entre los demás nobles y cortesanos, motivo por el que el príncipe Alejandro pretende entregar el reino de Sicilia al rey de Nápoles (*El mejor amigo*, I, vv. 1-4, 25-30):

Alejandro ¿Esto se puede sufrir?
 ¿Yo he de venir a esperar
 a quien pudiera estimar
 que yo le quisiera oír?
 [...]

cuando, por lo que me abona	25
el reino, pudiera yo	
ya que la primera no,	
ser su segunda persona,	
¿tú, Filipo, a mis enojos	
pones tan débil precepto?	30

Por otra parte, en las dos piezas teatrales el valido se mostrará indeciso entre el amor que siente por dos damas de igual calidad, pero de muy distintos recursos económicos (Elena y Porcia en *Cautela contra cautela*; Porcia y Laura en *El mejor amigo, el rey*), porque no sabe cuál de las dos le ama de verdad:

<i>Cautela</i> , I, vv. 110-116	<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 350-358
Enrique Digo, pues, que dividido en dos partes he tenido este amoroso cuidado. Porcia pobre y rica Elena me dan tan igual la gloria 115 que suspenden la memoria y hacen dudosa la pena.	Enrique Que mi amoroso desvelo lleguen a entender, recelo, porque procura mi amor, entre los dos repartido, saber de su inclinación, de cuál con más afición 355 es mi amor correspondido; y, sabiéndolo, elegir la que quiere más de veras.

Esta incertidumbre amorosa se prolongará hasta los compases finales de las dos obras, pues, a pesar de que la dama más humilde (Porcia en el hipotexto; Laura en la refundición) le manda una carta acompañada de una caja con joyas como muestra de su amor, Enrique piensa en un primer momento que ha sido enviada por la joven con más posibilidades económicas. Sin embargo, en el momento decisivo de los dos textos, cuando el monarca ordena encarcelar a Enrique, será la mujer que le ama desinteresadamente quien interceda ante el rey para pedir su liberación y, gracias a ello, podrán terminar enlazados al final de la pieza.

Por otra parte, Moreto redujo de tres a dos los personajes encargados de planear el intento de usurpación del trono: en *Cautela* serán el príncipe de Taranto, el príncipe de Salerno y Ludovico los que desempeñen este papel, mientras que en *El mejor amigo* serán Alejandro y Filippo.

Cuando el monarca hace pública la fingida destitución de Enrique de Ávalos, los conjuradores de ambas comedias se mostrarán contentos por la decisión y no dudarán en aceptar los nuevos cargos que les otorga el rey. Además, acudirán a la casa del privado para proponerle que se una a la conjuración, prometiéndole, a cambio, una buena posición en el nuevo reino:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1884-1896	<i>El mejor amigo</i> , II, vv. 1713-1728, 1735-1737
P. Taranto 1885 Pues los hombres desta tierra hijos somos de la guerra, ¿para qué queremos paz? Nuestro ánimo el mundo vea: De estado nos mejoramos si los tres el reino damos 1890 a Carlos que lo desea. De este gallardo francés firmas en blanco tenemos, y en su nombre te ofrecemos, 1895 porque tu ayuda nos des, un Estado poderoso en este reino.	Alejandro ¿Vos, no os veis pobre, agraviado, sin honor y sin alivio? ¿Queréis mejorar de estado? 1715 Enrique ([Ap.] Cielos, esta traza ha sido para empeñarme a su intento, fingiré por descubrirlos). Obligada está mi ofensa a solicitar mi alivio, 1720 ¿mas con qué seguridad? Alejandro ¿Y si en vuestro intento mismo estuviésemos nosotros? Enrique Con eso no habrá peligro que embarace mi valor. 1725 Filipo ¿Seguiréis nuestros motivos? Enrique Primero soy yo que todo. Alejandro ¿Y que el Rey? Enrique a yo lo he dicho. [...] Alejandro Enrique, si entre nosotros 1735 este reino dividimos, será mejorar fortuna.

No obstante, intuyendo que puede ser una trampa organizada por el valido, se presentan ante el monarca para acusar a Enrique de traición, culpándole de estar aliado con las tropas de Carlos VIII (en *Cautela*) y de Roberto I de Anjou (en *El mejor amigo*):

<i>Cautela</i> , III, vv. 2510-2533	<i>El mejor amigo</i> , III, vv. 2378-2410
Ludovico 2515 Anoche, a la hora que tú viste que salimos de palacio, como propias personas tuyas y espías de tu frente y tu corona, como tus deudos y amigos, con astucia cautelosa en casa de don Enrique	Alejandro Anoche, aquella hora misma que te dejamos, tuvimos aviso de que escribía 2380 el de Nápoles a Enrique, y un pliego en que iban escritas dos firmas en blanco suyas cogimos. Con ellas mismas fuimos a mirar su casa, 2385

<p>2520 fuimos porque se conozca nuestra lealtad, y por ver si en desgracia tuya osa declararse contra ti.</p>	<p>y por si acaso tenía otras en ella, fingimos que las encontró la vista entre unos papeles suyos;</p>
<p>2525 Dijimos que las personas de los tres y las haciendas queríamos poner todas por dar este reino a Carlos; y Enrique, que la ponzoña que tenía contra ti encubrir no pudo, otorga el ser general y alzar</p>	<p>mas viendo que su osadía 2390 lo negaba, nos hicimos parciales en su malicia y entonces nos ofreció su persona fementida en favor de su enemigo. 2395 La traición quedó indecisa, fiada con el resguardo</p>
<p>2530 las banderas vencedoras en favor del rey de Francia contra tu real corona. ¡Mira, señor, por tu reino!</p>	<p>de un juramento, y noticia no quisimos darte entonces hasta verla concluida. 2400 Ahora, en fin, señor, su engaño con recato nos avisa de que, para que sepamos que tan seguro camina, haber perdido tu gracia 2405 es apariencia fingida, y que en secreto contigo hoy se corresponde. Mira, si culpas a quien te sirve, ¿de quién, gran señor, te fías? 2410</p>

A pesar de que logran convencer al rey de la traición de su privado, gracias a la intervención de la dama el monarca entra en razón y prepara un plan para castigar a los conjuradores. Como ya he indicado, les manda acudir disfrazados a una plaza, pensando que van a matar a Enrique, pero, en realidad, se acuchillan entre sí. Además, en *Cautela* Ludovico, el tercero de los conspiradores, es apresado por el rey y acusado de traición.

César (*Cautela*) y Carlos (*El mejor amigo*), por su parte, son los amigos fieles de Enrique de Ávalos y presentan tanto puntos comunes como elementos diferenciadores entre las dos obras. En primer lugar, cuando el soberano anuncia la destitución del valido, mostrarán su fidelidad al privado rechazando el cargo que les otorga el rey al

considerar que ha sido destituido injustamente. No obstante, como mencionó Kennedy (1932: 182), la amistad de César con Enrique está más enfatizada en la comedia de Mira de Amescua, ya que, por ejemplo, Moreto no recoge la escena en la que, al inicio de la segunda jornada, el primero acude a casa del valido para mostrarle su apoyo, expresándole su absoluta confianza en él y poniendo todas sus pertenencias a su disposición (*Cautela*, II, vv. 1247-1250, 1321-1323, 1337-1340):

César	No soy ministro del rey; a solo avisaros vengo, con su licencia, que ahora más os amo y más os quiero.	1250
	[...]	
	Bien sé que al rey no ofendiste; en mi mismo pensamiento reconozco tu lealtad.	
	[...]	
	Yo, Enrique, pobre no estoy. Hacienda heredada tengo, dueño eres della, pues eres alma de su mismo dueño.	1340

De igual modo, otro pasaje presente en el hipotexto que no se recoge en la refundición es la inclinación de César por una de las damas que pretenden a Enrique (concretamente, Porcia, la joven que demostrará ser más leal al valido). Cuando Enrique le revela a César que muestra más apego por Elena, este le pide su permiso para acercarse a la otra dama (*Cautela*, III, vv. 2118-2126, 2131-2133, 2147-2148):

César	Pero, ¿qué mujer hallaste firme?	
Enrique	En Elena he descubierto más fe; y aunque a Porcia me incliné, libre estoy de aquella pena porque soy agradecido.	2120
César	Desa manera, bien puedo decir, Enrique, sin miedo, que amante de Porcia he sido.	2125

	[...]
Enrique	Sírvela, César, ahora que ella y Elena son damas de la Reina: un ángel amas.
	[...]
César	Acepto esa cortesía: de Porcia me he de llamar.

Esto hará que al final de la comedia fuente César no se una en matrimonio con ninguna de las dos protagonistas femeninas, mientras que en la refundición moretiana Carlos terminará enlazado con Porcia: «Señor, si Laura es de Enrique, / yo dejé a Porcia por él» (*El mejor amigo*, III, vv. 2894-2895).

Por el contrario, un pasaje textual muy similar entre las dos obras se encuentra en los compases finales de la segunda jornada, cuando César y Carlos presencian escondidos la visita que los conjuradores realizan al privado para intentar que este se sume a la traición contra el monarca. Por este motivo, pensando que sus amigos han traicionado de verdad al rey, les retarán a desenvainar la espada y solo la intervención del monarca, que sale de su escondite y aclara la situación al amigo fiel, hará que el malentendido no acabe en tragedia.

En lo que respecta a las protagonistas femeninas, en *Cautela* adquieren los nombres de Elena (dama rica) y Porcia (dama pobre), mientras que en *El mejor amigo* se llaman Porcia (dama rica) y Laura (dama pobre). En los compases iniciales se puede apreciar ya la diferente personalidad de las dos jóvenes. En *Cautela*, durante la ronda nocturna que realiza Enrique de Ávalos por las calles de Nápoles para acudir a las casas de Elena y Porcia, el privado busca conocer los sentimientos de las damas llamándolas por el nombre de su adversaria: «Por ver si lo lleva mal, / su nombre he de errar también» (I, vv. 369-370). De igual forma, en *El mejor amigo*, siguiendo la argucia desarrollada en el hipotexto, cuando las dos jóvenes acuden al palacio real de visita el valido las llama intencionadamente con el nombre de su rival para ver cómo responden a dicha ofensa. La reacción de Elena (*Cautela*) y Porcia (*El mejor amigo*) será mostrarse ofendidas y celosas delante del joven, mientras que Porcia (*Cautela*) y Laura (*El mejor amigo*) contendrán su dolor y mostrarán la pureza de su amor al valido:

<i>Cautela</i> , I, vv. 475-481, 487-488		<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 493-502	
Porcia	Amaros me toca a mí; no me toca averiguar si soy amada de vos; porque el hombre agradecido, amando, ha correspondido, a semejanza de Dios, con amor puro y honesto. [...] ([Ap.] Disimulemos, amor. Muriéndome voy de celos).	Laura	Si Porcia no soy, Enrique, sabed que soy a lo menos quien más que Porcia os estima 495 y, si a mi agradecimiento le dais afectos fingidos, básteme por desempeño, siendo vos el conde Enrique, la deuda que en los dos dejo. 500 ([Ap.] Ventura fue, como mía, la fe que creí en su pecho).

Unos pasajes después, cuando se hace pública la fingida destitución del privado, mostrarán de nuevo una reacción muy diferente: mientras que las jóvenes con menos recursos económicos seguirán plasmando su inclinación por Enrique de Ávalos, las damas ricas dejarán de interesarse por él, evidenciando que su atracción se basaba exclusivamente en su posición social y económica:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1403-1418		<i>El mejor amigo</i> , II, vv. 1363-1366	
Elena	Isabel, una verdad quiero que sepas ahora: ni se rinde ni enamora mi soberbia voluntad. Nunca supe qué es amor, y aquel fingido cuidado era una razón de estado y un designio superior. Hablando afecto, no amaba; mi aumento así pretendía, porque ser mujer quería del que este reino mandaba.	Porcia	Enamorada locura y resolución extraña es dejar quien manda el mundo 1365 por quien de mandarle baja.
1405			
1410			
1415	Cayó, y así te prometo que mi intención hizo pausa, porque cesando la causa, ha de cesar el efeto.		

Como he señalado anteriormente, en el momento decisivo de la comedia, cuando el monarca ordena encarcelar a Enrique debido a la confusión generada por la trama que él mismo ha planeado, será la mujer que le ama desinteresadamente (Porcia en el hipotexto; Laura en la refundición) quien interceda ante el rey para pedir su liberación y, gracias a ello, podrán terminar enlazados al final de la obra.

Por último, Chirimía (*Cautela*) y Macarrón (*El mejor amigo*) son los encargados de representar el papel del gracioso, dado que son los principales agentes de comicidad en los dos textos. A diferencia de la otra pareja de criados (Julio en el hipotexto; Lelio en la refundición), los dos mostrarán su fidelidad a Enrique de Ávalos en todo momento, incluso cuando el valido parece haber perdido el favor real:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1079-1086		<i>El mejor amigo</i> , II, vv. 1109-1112	
Chirimía	Servirte siempre imagino como lo he hecho hasta aquí. Soy español, y comí tu pan, y bebí tu vino. Hoy también servirte quiero, vivas gordo o mueras flaco	Rey	En fin, ¿por verle ultrajado queréis servir a otro dueño? 1110
1080		Lelio	Yo sí.
1085	y no como este bellaco ingratonazo y grosero.	Mac.	Yo no, que es empeño morir de hambre y ser honrado.

Además, destacarán por su ingenio e intuición, ya que desde los compases iniciales de la obra detectarán qué amigos le son verdaderamente fieles a su amo, al que intentarán abrir los ojos con su sabiduría popular:

<i>Cautela</i> , I, vv. 55-72		<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 93-108	
Chirimía	¡Qué poco sabes del arte de un amigo lisonjero! Si deso te satisfaces, en él la amistad se acaba. Siempre Ludovico alaba	Enrique	([Ap.] Filipo y Carlos, sospecho que me asisten con fineza, si es doble, es mucha agudeza querer penetrar su pecho). 95
60	lo que dices, lo que haces, lo que comes, lo que bebes, lo que calzas, lo que vistes, lo que ríes; y son chistes,	Macarrón	([A Enrique] A Carlos fíale cuanto tienes, a Filipo no).
		Enrique	([A Macarrón] ¿Por qué Carlos te agradó?
		Macarrón	([A Enrique] Porque no te alaba tanto). 100
		Enrique	([A Macarrón] ¿Pues eso puede cansarte?)

65	motes y sentencias breves cuanto arrojas por los labios aunque necedades sean. Y amigos que lisonjean, ni son amigos, ni sabios. Mira, y con ojos serenos 70 a César siempre verás. Sin duda te quiere más, pues es quien te alaba menos.	Macarrón ([A <i>Enrique</i>] Sí, señor, que día y noche alabar a troche y moche, malo y bueno, es agraviarte, que el que a toda acción ajena 105 con una alabanza iguala, no hace buena la que es mala y pone en duda, la buena.
----	---	---

Del mismo modo, tanto Mira de Amescua como Moreto eligen para estos personajes dos nombres muy significativos que los identifica como graciosos y que sirven para realizar diversos juegos de palabras a lo largo de las dos piezas teatrales:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1051-1058	<i>El mejor amigo</i> , III, vv. 2133-2139
Chirimía Yo nací de buena gente: desciendo por línea recta de un bajón y una corneta, y un soplador excelente. 1055 Porque acompañar solía a escribanos y alguaciles (neblís de garras sutiles) me llamaron Chirimía.	Macarrón Rey y señor. Rey ¿Qué decís? Macarrón Que yo soy, si no me engaño, aquel pobre macarrón 2135 que quedó medio guisado en vuestro prometimiento, mas como lumbre no ha dado, aun se está pollo, y no crudo.

Sin embargo, el protagonismo del gracioso de la pieza moretiana aumenta considerablemente con respecto al de su homólogo de la comedia fuente⁵. Macarrón estará presente en muchas de las escenas clave de la refundición, ya que a través de sus comentarios Moreto rebaja la tensión de los momentos más sobrecogedores, porque, «aunque los acontecimientos lo sean, la manera de abordarlos les resta verosimilitud y suspende las emociones del espectador, que en momentos decisivos se siente interpelado desde el tablado o empujado a la risa inconveniente» (Álvarez Sellers, 2013: 54). De hecho, son varias las ocasiones en las que el gracioso emite comentarios metateatrales que sirven para crear

⁵ Chirimía interviene en *Cautela* en un total de 262 versos, mientras que Macarrón lo hace en *El mejor amigo* en 453, lo que representa, respectivamente, el 8,78% y el 15,59% del total de los parlamentos.

complicidad con el público y, una vez más, rebajar la tensión de los pasajes más inquietantes (*El mejor amigo*, II, vv. 969-972):

Macarrón	Aunque te hagan vara y media más que a mí de honra y favor,	970
	voto al sol que eres traidor aquí y fuera de la comedia.	

Además, Moreto introduce en *El mejor amigo* un personaje femenino inexistente en el hipotexto, Flora, que a lo largo de la obra hará de intermediaria en la relación entre Enrique de Ávalos y las dos damas, y que, como es habitual en este tipo de piezas teatrales, mantendrá una relación sentimental repleta de situaciones picarescas con el gracioso (II, vv. 1541-1550):

Macarrón	Florilla, ¿no partiremos?	
Flora	Es locura dar partido a quien juega más que yo a los trucos.	
Macarrón	Solo pido zarandajas.	
Flora	Por las idas.	1545
Macarrón	Pues en yéndote, perdimos.	
Flora	Beberás de lo barato.	
Macarrón	Plégate, Cristo, conmigo, ¿eso preguntas?	
Flora	Pues vamos, y te daré media a cinco.	1550

Esta mujer aspira a ser mondonga, es decir, quiere ser criada de la dama de la reina, y desempeña también las funciones de consejera del valido, ya que, a través de sus comentarios populares, demuestra su ingenio y su picardía, descubriendo las verdaderas intenciones del resto de protagonistas. Como observa Kennedy (1932: 181-182):

Isabel, a quite colorless *graciosa* in Tirso's work, has become Flora, a clever little minx who deals out flattery in anything but homeopathic doses to the vain Porcia, or who holds a court of her own when dealing with the attentions of her lackey rivals, Macarrón and Lelio.

En definitiva, todas estas características presentes en las figuras de Macarrón y Flora producen un aumento notable de la comicidad en la refundición moretiana con respecto al hipotexto de Mira de Amescua.

Por otro lado, se aprecian en la comedia de Mira diversas alusiones a elementos de la naturaleza que no tienen un correlato en la reescritura del dramaturgo madrileño. En primer lugar, el privado se define a sí mismo como una sombra del rey: «Una sombra soy que sigo / los pasos de tu grandeza» (*Cautela*, I, vv. 987-988). Es decir, el monarca, que se equipara al sol, enseña el camino a su vasallo. Unos cuadros escénicos después, Enrique afirma: «Tú eres sol, fui flor hermosa; / escondíste me tus rayos, / perdí el verdor de tu sombra» (*Cautela*, III, vv. 2708-2710). El soberano, una vez más comparándose con el sol, es el que da vida a sus súbditos, el que los hace embellecer con su luz y el que los apaga con su ausencia. De igual forma, se utilizan en la pieza del dramaturgo de Guadix diversas referencias a animales para acentuar la severidad de determinadas acciones. Por ejemplo, cuando Alfonso de Aragón se deja engañar por su propio plan, le dice a su valido: «Conozcan / los cielos que nos alumbran / que eres quien rompes y cortas / los lazos del amistad, / y yo no: tú me provocas / a la cólera mayor / que dio a tigres ni leonas / heridas naturaleza; / y así con mis manos propias / quisiera tomar venganza» (*Cautela*, III, vv. 2636-2645). Por el contrario, en la obra de Moreto no se aprecia el uso de referencias a componentes del medio natural para potenciar el lirismo de la comedia.

Por último, en lo concerniente a la métrica de las dos piezas teatrales, no se observa una reducción entre el hipotexto y la refundición moretiana, ya que las dos obras emplean muy pocas formas estróficas. En *Cautela* se usan cuatro (redondillas, romance, décimas y endecasílabos sueltos), mientras que en *El mejor amigo* se emplean cinco (romance, redondillas, quintillas, silva y décimas), teniendo en los dos casos un gran protagonismo tanto el romance como las redondillas. Además, como se puede detectar en los diferentes pasajes textuales analizados a lo largo del artículo, cuando Moreto recupera parlamentos muy similares a los que se encuentran en la comedia de Mira, unas veces mantiene la estrofa presente en el hipotexto y otras se diferencia de ella:

<i>Cautela</i>	<i>El mejor amigo</i>	Estrofas
vv. 110-16	vv. 350-358	Redondilla y redondilla
vv. 686-757	vv. 610-712	Romance y romance
vv. 2025-2058	vv. 1818-1846	Redondilla y romance
vv. 2510-2533	vv. 2378-2410	Romance y romance
vv. 2715-2733	vv. 2660-2694	Romance y quintillas

3. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se puede afirmar que Moreto partió de *Cautela contra cautela* a la hora de componer *El mejor amigo, el rey*, puesto que existen fuertes analogías estructurales y argumentales entre el texto de Antonio Mira de Amescua y la refundición moretiana. No obstante, como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo, fiel al modo de proceder del dramaturgo madrileño en muchas de sus reescrituras e independientemente de quién sea el autor de la comedia fuente (Lope de Vega, Guillén de Castro, Andrés de Claramonte, Antonio Mira de Amescua, etc.), introdujo una serie de modificaciones muy representativas de su dramaturgia: simplificación de la acción dramática, modificación de la personalidad de los diferentes protagonistas puestos en liza, reducción del número de personajes y de cuadros escénicos, disminución de las referencias a elementos de la naturaleza o aumento de la comicidad, especialmente a través de la figura del gracioso.

En definitiva, parece que Agustín Moreto intentó aplicar siempre una serie de patrones comunes a la hora de acometer sus composiciones, independientemente del modelo que tomara como fuente de su pieza teatral, en este caso un texto de Antonio Mira de Amescua. Empieza a quedar claro que los dramaturgos de la llamada escuela de Calderón no dudaron en echar la vista atrás en numerosas ocasiones para actualizar temas y géneros ya presentes en los autores del primer ciclo de la

comedia nueva, aportando, no obstante, su toque personal en sus refundiciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2013): «¿Los casos de honra son mejores?: Moreto o la deconstrucción de la tragedia». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 23, 21-60.
- ANTONUCCI, Fausta (2019): «La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos “Calderón Digital”: algunos casos de estudio». *Studia Aurea*, 13, 319-332 (<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.342>).
- ARELLANO, Ignacio (1996): «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua». En De la Granja, Agustín y Martínez Berbel, J. Antonio (coords.): *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*. Granada: UGR, vol. I, 43-64.
- BACZYŃSKA, Beata (2008): «*El mejor amigo, el rey y Cautela contra cautela*: la reescritura como técnica dramática áurea». En Lobato, M.^a Luisa y Martínez Berbel, J. Antonio (coords.): *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 123-140.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier (2023): *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2017-2024): *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* (en línea: <<https://etso.es>>, consulta: 14 de mayo de 2024).
- FERNÁNDEZ, Xavier A. (1991): *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, vol. I. Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2012-2024): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Universitat de València (en línea: <<https://catcom.uv.es>>, consulta: 14 de mayo de 2024).
- KENNEDY, Ruth Lee (1932): *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Mass.): Smith College.
- LOBATO, M.^a Luisa (2010): «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez». *Studia Aurea*, 4, 53-71.
- MACKENZIE, Ann Lee (1993): *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: LUP.

- MACKENZIE, Ann Lee (1994): *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*. Liverpool: LUP.
- MALDONADO PALMERO, Gabriel (2002): «Introducción» [*Cautela contra cautela* de Antonio Mira de Amescua]. En De la Granja, Agustín (coord.): *Teatro completo de Mira de Amescua*. Granada: UGR-Diputación de Granada, vol. II, 245-252.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2014): *Cautela contra cautela*. Ed. Gabriel Maldonado Palmero. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MORETO, Agustín (2008): *El mejor amigo, el rey*. Ed. Beata Baczyńska. En Lobato, M.^a Luisa (dir.): *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*. Kassel: Reichenberger, vol. I, 245-396.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (2022): «Moreto reescribe a Guillén de Castro: de *Cuánto se estima el honor* a *Primero es la honra*». *Revista de filología española*, 102.1, 191-220 (<https://doi.org/10.3989/rfe.2022.008>).
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- VITSE, Marc (1998): «Polimetría y estructuras en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*». En Campbell, Ysla (ed.): *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: UACJ, 45-63.

Javier CASTRILLO ALAGUERO
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
javier.castrilloalaguero@unir.net
<https://orcid.org/0000-0003-3238-3774>

