

El lindo don Diego, de Agustín Moreto, en la escena decimonónica

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La comedia de Agustín Moreto que ha llegado con una mayor vitalidad hasta nuestros días es *El lindo don Diego*. Buena prueba de ello son los numerosos montajes, tanto profesionales como aficionados, que se le han dedicado en las últimas décadas. Su vigencia queda avalada por el hecho de que grupos privados sin ningún tipo de patrocinio apuesten por ella para comenzar su andadura en producciones ambiciosas de alto coste destinadas al circuito comercial, territorio casi ignoto en la actualidad para nuestro teatro áureo. Este es el caso, por ejemplo, de la compañía Darek Teatro, dirigida por el actor Fernando Conde, que la escogió, adaptada por Rafael Pérez Sierra, para poner en marcha su proyecto recorriendo los escenarios españoles a lo largo de dos años desde su estreno en el Teatro Calderón de Valladolid el 5 de abril de 2005. Nadie mejor que los propios profesionales teatrales para intentar dar con las claves de su vigor: Conde, que encarnaba a don Diego, señalaba en una entrevista concedida en febrero de 2006 que «esta obra es igual de divertida que en el s. XVII cuando la escribió Moreto»¹, mientras que Denis Rafter, director del montaje, hacía hincapié en la intemporalidad del protagonista al calificarlo como un personaje que «se puede ver hoy en día en la calle»².

Por lo que respecta al siglo XIX, la pieza se representó en el madrileño Teatro de la Cruz, casi cada temporada, un total de dieciocho ocasiones en el periodo comprendido entre 1800 y 1807, según las noticias aportadas por Andioc y Coulon (1996). Incluso constan reposiciones durante los años correspondientes a la Guerra de la Independen-

1. Puede consultarse la entrevista íntegra en la siguiente dirección de internet: <http://www.murcia-region.com>

2. Obtenemos la cita de <http://www.lukor.com>

cia, en concreto, en mayo de 1808 en la Cruz y en diciembre de 1811 en el Príncipe, sumando un total de seis representaciones (Romero Peña, 2007: 401, 464).

Una noticia más nos deja la cartelera de la época, ya que el jueves 26 de marzo de 1857 se montó en el Teatro del Circo de Madrid precedida de una «sinfonía», o pieza musical con la que se daba inicio a la función en los denominados teatros «de verso», y seguida de la zarzuela *El amor y el almuerzo* y un baile final (Vallejo y Ojeda, 2001: 80).

A estos datos hemos de añadir ahora los seis testimonios conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, cuatro impresos y dos manuscritos, correspondientes a representaciones coetáneas³ que centrarán nuestro trabajo sin que nos propongamos, por las propias limitaciones del mismo, ser exhaustivos ni en su análisis individual ni en el cotejo entre sí.

En lo referente a los primeros⁴, nos hallamos ante copias de apuntador que constituyen valiosos documentos concernientes al modo en el que el texto dramático de la obra debía transformarse en espectacular. Se trata de apuntes asentados sobre ediciones sueltas de la comedia que fueron elaborados con toda probabilidad, a través de profusas anotaciones, en el transcurso de los ensayos y que se usarían a modo de guión durante la representación. Tal y como señala Paun de García (2004: 46-47), al enfrentarnos a estas copias nos situamos en un terreno intermedio entre la página y el escenario, es decir, asistimos al momento preciso en el que el texto de la comedia se está modificando y adaptando desde el tablado pensando únicamente en su recepción, por lo que accedemos a cierta información imposible de obtener por otras vías.

Lo habitual era que las compañías usaran tres copias de apuntador, preparadas sobre ediciones impresas pero también en manuscritos, aunque en actos especialmente complejos, escenográficamente hablando, se podían llegar a usar hasta cuatro o cinco (53). La información que incluyen se centra en aspectos relacionados directamente con la puesta en escena de la comedia. Sabemos que tres de ellos (el señalado con la letra «a» en la signatura y dos que aparecen vinculados entre sí, referidos como «c1» y «c2») corresponden a representaciones llevadas a cabo en el Teatro de la Cruz, pues así lo indican sus códigos de catalogación (53) e incluso el sello consignado al comienzo. No consideramos que ninguno de los cuatro pertenezca a la misma puesta en escena, bien por la disparidad entre las fechas manuscritas que incluyen, bien porque, en el único caso no datado («b»), la suelta empleada como texto de trabajo es una edición diferente a las demás.

Intentar adentrarnos en el proceso de puesta en escena de la comedia no resulta una tarea sencilla, ya que un simple vistazo a los textos nos muestra que estamos ante información cifrada basada en claves de signos y abreviaturas. Indispensables para poder abrirnos paso por estos vericuetos nos han sido sendos trabajos de Paun de García (2004) y Ribao Pereira (1997) en los que reflejan sus experiencias a la hora de manejar documentación similar de idéntica procedencia.

3. El hallazgo de estos testimonios, realizado por la Dra. Elena di Pinto, se enmarca dentro de las labores realizadas en los proyectos de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I y II)* que dirige la Dra. María Luisa Lobato y de los que yo formo parte.

4. BHMM, Tea 1-122-10a, b, c1 y c2.

Los datos que podemos extraer de estos apuntes son muy variados. Así, hallamos, por ejemplo, la mención en el listado inicial de *dramatis personæ* a los actores y actrices que daban vida a cada uno de los personajes, indicaciones específicas y sistemáticas sobre movimientos escénicos, sobre la utilería requerida (sillas, mesas, escribanías, espejos y otros elementos necesarios), e incluso la advertencia del momento exacto en el que los intérpretes debían estar preparados para salir a las tablas con una o dos escenas de antelación.

Ofrecen asimismo noticias relativas a retoques o ajustes que se acometieron de cara a su realización. En todos ellos aparecen, por ejemplo, marcas que señalan partes de texto que debían suprimirse durante la misma. En ocasiones, tras una ulterior consideración se adjuntan unos exclamativos «no» o «sí» que deben obedecer a consideraciones más de índole censoria que de adaptación a las circunstancias del montaje. Prueba de esto son las dos aprobaciones inquisitoriales incluidas al final de uno de ellos («c2»), firmadas en Madrid el 14 de noviembre de 1811 y el 16 de julio de 1816. Esta última, en la que el otorgante declaraba no hallar «[...] reparo en que se permita su representación con tal que se ejecute según está corregida», fue refrendada dos días después por dos examinadores diferentes que le otorgaron el plácet definitivo para su ejecución en los teatros públicos madrileños. La severa labor de una mano censoria explicaría también los remiendos existentes en uno de los testimonios («a»), en el que aparecen tachados y modificados diversos términos que sugerían conceptos que podían entrar en contradicción con el buen gusto y urbanidad del momento, aunque ni uno ni otra pudieran extrapolarse al contexto ideológico o socio-cultural de la obra. Así, por ejemplo, encontramos el caso curioso del verso 2355 que presenta en la suelta empleada la expresión «¡Mas máatala!», corrupción de la original «¡Mas matalla!» que se incluye en las ediciones contemporáneas de la pieza y que, tal y como señala Gonzalo Correas, se usaba como una especie de reproche cuando uno ha tenido ya suficiente o está harto de una situación. Ésta es sustituida por la mucho más aséptica «¡Mas me atolla!», a pesar de que el adaptador debía conocer el modelo, como deja patente a la hora de incorporar al margen el verso 1575, suprimido en casi todas las ediciones posteriores al siglo XVII, incluida la que él está utilizando. La simple mención a una actitud reprochable moralmente es sancionada, aunque ésta no se materialice escénicamente, como sucede en el verso 1484 cuando el enunciado «pero no vuestra indecencia» es reemplazado por «pero no vuestra demencia».

Mucho más interesante resulta, desde la perspectiva de la recepción de la obra, el final distinto que presentan tres de los cuatro apuntes en los que, aunque se nota un planteamiento común, se producen algunas discrepancias. En ellos se destaca, en primer lugar, el engaño urdido por el *gracioso* Mosquito, en connivencia con la criada Beatriz, que se ha hecho pasar por una condesa a la que don Diego cree haber enamorado y con la que está convencido de poder conseguir un jugoso matrimonio, para evitar el casamiento que don Tello había dispuesto entre aquél y su hija, doña Inés, en contra de la voluntad de ésta. En segundo, el intento del propio lindo de salir de la manera más airosa posible de la chanza sufrida, con lo que deja aún más patente, justo en la escena final de la comedia, los rasgos más definitorios de su carácter: su arrogancia, su vanidad y su megalomanía. En uno de ellos («a»), Mosquito declara a don Diego su responsabilidad en el enredo que ha dado al traste con su matrimonio con doña Inés y éste se culpa

abiertamente declarando que todo ello se ha ocasionado «por ser un gran majadero». No será, sin embargo, su última palabra, como cabía suponer, pues evidenciará su desdén al respecto y su intención de regresar a Burgos donde, gracias a los encantos que cree atesorar, causará literalmente estragos entre las mujeres⁵. Pero la parte más interesante, estructuralmente hablando, corresponde a los últimos nueve versos de este final postizo. En ellos, don Diego rasga, de un modo muy barroco, la cuarta pared y anima a todas aquellas mujeres que se hayan podido enamorar de él durante la representación a hacerle llegar sus pretensiones:

Y algunas habrá aquí dentro
que estarán muertas de amor
y ya perdidas de celos
sólo de verme las piernas.
Pero me marchó al momento
y, si quieren pretenderme,
por memoriales espero
que me dirijan a Burgos
con sobre al lindo don Diego.

Menos autocrítico y algo más jactancioso se despidió el don Diego de otro de los testimonios⁶. Una vez más, tras el reconocimiento por parte de Mosquito de su implicación en el enredo que ha permitido el casamiento entre doña Inés y don Juan, don Diego muestra su alivio por el esclarecimiento de la trama perpetrada por el *gracioso* y Beatriz, ya que no le hubiera reportado ningún beneficio, y concluye señalando el mayor perjuicio que para su tío y sus primas supondrá la conclusión de su compromiso con doña Inés:

Pues sólo con presentarme
cual yo soy en los paseos,
tendré novias a millares
y lograré ser el dueño
de la mujer más hermosa
y rica de todo el pueblo.
Entonces verán mis primas,
y verá mi casi suegro,
lo que en perderme han perdido
y lo que gané en perderlos,
que de algo me ha de servir
el ser el lindo don Diego.

En cualquier caso, estos desenlaces no hacen sino evidenciar la poca estima que la audiencia decimonónica sentía hacia los finales abruptos y convencionales de la comedia áurea. De ahí que se recalquen hasta el último verso las características del personaje

5. «[...] pues lo lindo que Dios me ha dado / es cosa para admirar, / y nada tendrá de nuevo / que si me ven veinte mozas / mañana haya veinte entierros / porque no las haga caso».

6. En concreto, el de «c2», cuyos versos finales repite, con alguna diferencia, «c1», cuadernillo agrupado al anterior y fechado el 18 de junio de 1848.

que han servido de sustento a la obra con el fin de asegurar que en la mente del público tuviera mucho más impacto la fuerte carga cómica emanada por él a lo largo de toda la representación que el escarmiento al que se le somete en el final original.

Por su parte, los dos manuscritos conservados corresponden a refundiciones o arreglos elaborados con vistas también a su realización escénica. En un siglo dominado por lo que Manuel Bretón de los Herreros calificó como «furor de refundir» (Gies, 1990: 118), los dramaturgos clásicos sobreviven en los escenarios del siglo XIX a partir de estas adaptaciones que eliminaban contenidos que pudieran quebrantar los principios morales imperantes pero también ajustaban la idiosincrasia del texto barroco al nuevo gusto del público.

Nos hallamos ante el primer apunte realizado por Antonio Prieto destinado a una representación en el Teatro del Príncipe en 1843⁷, que incluye correcciones y modificaciones debidas a una segunda mano, y el segundo apunte de la refundición que Federico Sánchez preparó para el Teatro Español⁸. De la misma manera que sucedía con los testimonios impresos, encontramos en ellos enmiendas y añadidos, fragmentos susceptibles de ser eliminados, marcas de movimientos escénicos (en uno de ellos, con mención al nombre de los actores del reparto), acotaciones que hacen mucho hincapié en la ubicación de la acción («la escena en Madrid», «sala en la posada de don Diego y don Men-do», «zaguán de la casa de don Tello», «calle», etc.) e incluso, en ambos, la indicación de la bajada del telón.

Sin duda, el cambio más destacable que hallamos consiste en la alteración que en el último se produce en el orden de las escenas del acto primero. Con ello, se buscaba que fuera la estampa de don Diego en pleno proceso de engalanamiento lo primero que viera el espectador una vez alzada la cortina. El componente dramático con el que arrancaba la obra barroca, objetivado en la aparente imposibilidad de don Juan y doña Inés por concretar su relación sentimental, quedaba desplazado en favor del cómico, que será la piedra angular por la que apueste el texto adaptado. Como ya señaló Caldera (1983: 61), los refundidores se veían obligados a invertir escenas, juntando aquéllas que se desarrollaban en un mismo espacio, haciendo malabarismos para intentar salvaguardar de la mejor manera posible la unidad de lugar. De este modo, frente a los dos cambios que se producen en el modelo, tenemos solamente uno en la refundición. Creemos que, en esta ocasión, a esta consideración habría que añadir otro tipo de motivación relativa al deseo de prender al público desde el inicio a través del elemento que podía avalar realmente un éxito de taquilla: el personaje de don Diego.

La labor de refundición consiste, en ambos casos, en un trabajo de poda que elimina del modelo cualquier fragmento que pueda comprometer la pertinencia y viabilidad de la representación. Las partes más afectadas son las relativas a los largos parlamentos que en ocasiones mantienen los personajes, pues en ellos, que generalmente corresponden a momentos de una importante carga dramática, se expresan sus más hondos sentimientos por medio de un lenguaje lo suficientemente intrincado como para dificultar su

7. BHMM, Tea 1-122-10 A.

8. BHMM, Tea 232-9.

comprensión. Todo pasaje con cierto tufillo barroco era víctima propiciatoria del bisturí refundidor. Así, fragmentos con toques conceptistas o incluso culteranistas desaparecen.

Otros, en cambio, como cuando doña Leonor informa a don Juan de que su hermana, airada por un supuesto engaño de éste, se niega a hablarle, se simplifican hasta su mínima expresión. Un escueto y funcional «no es ocultarlo fácil» sustituye a:

[...] que no puedo yo quitarle
a esta noticia forzosa
lo que tiene de desaire.
De dároslo me excusara,
mas me ha obligado a que os hable
por ella, y entre ella y vos
es fuerza que a vos os falte.
Mi hermana, señor don Juan,
no sé si quejas lo causen,
o la precisa obediencia
del precepto de mi padre,
uno u otro, o esto solo,
que aunque nazca de ambas partes
es sin duda que esta ley
será lo que más la arrastre [...]
(vv. 2576-2590)

Lo mismo ocurre con voces como «hipogrifo» (v. 290) o la referencia al popular «huevo de Juanelo» (vv. 1089-1090), que condenan a la desaparición o reforma al verso en cuestión. La simple mención a Góngora se tiene por improcedente. A la galantería que dedica Mendo a Leonor en la que afirma rendir culto a sus ojos, le sigue la de un confundido don Diego que reconocerá a doña Inés que nada sabe de cultos «porque a Góngora no entiendo / ni le he entendido en mi vida» (vv. 936-937), versos que se suprimen en la versión del Teatro Español.

Como indica Caldera (1983: 64), después de *El sí de las niñas* el público empieza a tener problemas para aceptar por incomprensibles los matrimonios concertados o impuestos a la protagonista femenina por la figura de un padre autoritario. Ello explicaría la eliminación de algunos pasajes en los que las damas hablan de su condición de hijas obedientes a los designios del padre en esta materia. Cuando don Juan conoce que la unión está ya concertada en contra de sus intereses, doña Leonor intenta calmar su desesperación haciéndole ver que, a pesar de estar sujetas a su última palabra, no cree que aquél sea ajeno a la opinión que puedan mostrar sus hijas. Aunque ambos testimonios difieren sensiblemente en el número de versos suprimidos, observamos una propensión a conservar aquellos que subrayan el libre albedrío de ellas y a eliminar los que marcan su obediencia sumisa. Así, desaparecen de ambas versiones, entre otros, los siguientes:

Y esto no es darte a entender
que podrá nuestro albedrío
oponerse a su precepto,
porque si él lo ha concluido
no hay resistencia en nosotras.
(vv. 245-249)

En ocasiones, en lugar de omitirlos, la situación se arregla desterrando la carga impositiva paterna y subrayando el componente decisorio de las protagonistas. La doña Inés moretiana afirmará sin ambages su sumisión al designio paterno en lo tocante al concierto de su matrimonio con el lindo indicando:

Mi padre, señor don Diego,
a cuya voz tan sujeta
vivo, que por voluntad
tiene el alma mi obediencia,
trató la unión de los dos.
(vv. 1351-1354)

El personaje refundido simplifica la situación deslizando en ella el componente de conformidad de la dama:

Mi padre, señor don Diego,
confiado en mi obediencia,
trató la unión de los dos.

Por otra parte, los refundidores se muestran preocupados por eludir cualquier tipo de referencia cultural ajena al espectador. Por eso, el consejo que Leonor da a su hermana de arreglarse excesivamente con «mucho moño y arracadas, / valona de cañutillos, / mucho color, mucho afeite, / mucho lazo, mucho rizo, [...]» (vv. 273-276) para intentar provocar el rechazo de sus indeseados pretendientes no pasa la criba. Las «mangas de garapiña» (vv. 895-896), cuya moda desafía al exquisito gusto de don Diego, son transformadas en «vestidos afrancesados» y la «daga y espada y tiros, / capa, vueltas y valona» (vv. 368-369) con las que se adereza son directamente omitidos.

Sin embargo, eran los contenidos que, más o menos sutilmente, pudieran contravenir el férreo control moral existente lo que más preocupaba. Por supuesto, cualquier tipo de comentario de contenido religioso, por muy tibio que fuera, se modifica de inmediato. Una imprecación popular como «¡por las llaves de San Pedro!, / que lo habéis de pasar mal» (vv. 2250-2251) es sustituida por un escueto «decid que es lo que ocurre». Otra como «Miren, el diablo la gana» (v. 1295), referida a los celos que don Diego piensa que le produce a doña Leonor la boda con su hermana, cambia en «Miren, el diablo la hermana» para eximirla de cualquier posible connotación brujesca. Ante la posibilidad de que el público no supiera discernir entre el vulgarismo «mi sa» («mi señora») y el sentido metonímico de la celebración eucarística originado por una anfibología fonética, se opta en ambas versiones por sustituir «ver a mi sa la condesa» (v. 1644) por «saludar a la condesa», máxime cuando lo que está acordando el *gracioso*, metido a tercero, es un encuentro entre el lindo y la criada, Beatriz, a la que tiene por noble.

Las referencias eróticas obviamente también fueron vetadas. La excesiva familiaridad con la que parece dirigirse don Diego a don Juan en los versos 1878-1881 es eliminada:

DON DIEGO Y entended que en mi caricia
tenéis el lugar de un primo.

DON JUAN Deuda es de mí agradecida.
 DON DIEGO [Ap] No es nada el equivoquillo.

Versos más tarde, don Juan reta al lindo a un duelo e insiste en no apartarse de su lado hasta no recibir satisfacción. La respuesta de don Diego vuelve a buscar el gracejo basándose en las mismas premisas:

Pues, veníos a mi lado,
 que yo os doy licencia de eso
 como durmamos aparte.
 (vv. 2351-2353).

Por ello, en el testimonio más antiguo comprobamos que el término «durmamos» fue sustituido por «vivamos» en un primer momento.

La alusión directa a *Celestina* (v. 1892)⁹ así como la comparación que se establece entre la curiosidad del *gracioso* y un «deseo» poco menos que incontrolado (v. 291) son suprimidas. La mera mención al término «indecencia» debía considerarse especialmente peligrosa. Mientras la doña Inés moretiana pensaba que esto era lo que estaba cometiendo don Diego al insistir, pese a su negativa, en casarse con ella (v. 1484), la refundida lo considera «demencia». Por su parte, la «livianidad» (v. 2166) que intenta evitar cometer éste con la que piensa ser condesa pasa a ser «poca urbanidad» o «incivilidad» en ambos textos.

No serán, ni mucho menos, los únicos contenidos revisados, ya que se examinaron también expresiones que atentaran contra el buen gusto. Para convencer a don Diego de que Beatriz es, en realidad, una condesa, Mosquito le recomienda hablar de modo altisonante y rimbombante, por lo que ella plantea la posibilidad de que pueda no entenderla. El *gracioso* despeja su temor afirmando «acaso entenderá que estás preñada» (v. 1628). En uno de los testimonios el adjetivo fue sustituido en primera instancia por la voz «turbada», y en el otro está tachado y modificado por «enamorada». Por su parte, el encomio que Mosquito dedica a Beatriz con la expresión «fregona en paños mayores» (v. 1895) es directamente descartado.

Una vez más, el estereotipado e ilógico final de la comedia barroca no tiene cabida en el contexto decimonónico que necesita, como ya hemos visto, una conclusión menos abrupta y más definida. Lo interesante, en este caso, es que la versión del Príncipe recoge tres finales con variantes entre sí, incluidos los dos pertenecientes a los apuntes sobre textos impresos. Es precisamente con estos últimos con los que se elabora un final mixto para esta representación añadido en una tira de papel pegada sobre uno de los últimos folios.

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, la existencia de estos apuntes nos permite asistir al salto que la obra dramática áurea da desde el texto escrito a la realidad escénica, nos pone en la situación privilegiada de presenciar el hecho teatral en toda su complejidad a través de los ojos del dramaturgo que lo concibió,

9. Los versos «que has hecho el papel mejor / que pudiera *Celestina*» con los que Mosquito pondera la pericia con la que Beatriz se ha hecho pasar por una condesa para engañar a don Diego son sustituidos en la versión para el Teatro Español por «que has hecho el papel mejor / que he visto en toda mi vida».

el editor o copista que lo fijó, los profesionales que le dan vida y los espectadores que lo reciben. Se trata de un recorrido necesario para completar lo más fielmente posible la historia de nuestro teatro clásico, un camino que nos conduce por los terrenos de la evolución del texto dramático, de su recepción, del cambio de sensibilidad a lo largo del tiempo y de los esfuerzos por ponerlo en pie. La única vía que existe de constatar su vitalidad, flexibilidad y vigencia. Una senda indispensable pero a la vez casi intransitable por la propia escasez de testimonios conservados. Un camino que en casos como el de Moreto, refundidor a su vez de otros textos, muestra la idiosincrasia del teatro español del Siglo de Oro desde una perspectiva circular de tintes casi *borceanos*.

Bibliografía

- ANDIOC, R. y COULON, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1708-1808), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- CALDERA, E. (1983): «Calderón desfigurado: (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 57-82.
- GIES, D. T. (1990): «Notas sobre Grimaldi y el «furor de refundir» en Madrid (1820-1833)», en *Clásicos después de los clásicos*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico [número monográfico de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5].
- PAUN DE GARCÍA, S. (2004): «Between the Page and the Stage: Prompter's Copies as Performance History», *Comedia Performance*, I, pp.46-76.
- RIBAO PEREIRA, M. (1997): *Textos y representación: El drama histórico en el romanticismo español (1834-1840)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- ROMERO PEÑA, M. M. (2007): *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- VALLEJO, I. y OJEDA, P. (2001): *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.