

# «*También tiene el sol menguante*»: comedia áurea con gran fortuna en el siglo XVIII\*

Piedad Bolaños Donoso

---

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

## INTRODUCCIÓN

Hace algunos años, Frédéric Serralta [1998: 165] inició uno de sus trabajos ensalzando los «ricos fondos teatrales de la Biblioteca Municipal de Madrid»; apreciación que comparto dado que sus anaqueles se presentan inagotables ofreciendo, a medida que el investigador se acerca a ellos, nuevas obras en donde estudiar el cambio de estética que se produjo en los últimos años del siglo XVII y primeros del siglo XVIII.

En esa época apareció una nueva generación o etapa histórica —los *novatores*— y en ella estimaron procedente acomodar a los nuevos tiempos las obras más populares del barroco, acometiendo en las mismas un proceso de depuración, de adaptación<sup>1</sup> a la nueva mentalidad y exigencias socio-culturales de la época, devolviéndolas a la

---

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D: *Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla: IV. Comedias en colaboración con Vélez y otros autores* (Ref. HUM2005-07408-C04-04), siendo el investigador principal Germán Vega García-Luengos.

<sup>1</sup> Ruano de la Haza [1998: 36] define este término como «la práctica de adecuar un texto teatral, eliminando personajes o escenas que se consideran superfluos, o introduciendo nuevos pasajes y personajes, para producir una versión representable en un lugar escénico y específico o por una compañía determinada», a lo que la autora de este trabajo añadiría «y a una época concreta». En 1807, la *Dirección y reforma de los teatros* utilizó el término ‘comedia refundida’ para designar «aquella en que el refundidor, usando escenas y argumentos y versos del original, varía el plan y añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención».

sociedad remozadas por fuera y manteniendo su ‘esqueleto’ casi en su integridad, al ser consideradas, como dice Aguilar Piñal [1990: 33] con «una valoración positiva [...], pero admitiendo la posibilidad de mejora». Son unos años de «relativo esplendor» para la memoria de Rojas Zorrilla [Arenas Cruz, 2000: 381], pues sus obras se llevarán con cierta asiduidad a casi todos los escenarios españoles<sup>2</sup>. La oposición al teatro barroco que supuso la publicación de *La Poética* de Luzán llegaría más tarde (1737), momento desde el que se intenta revitalizar los preceptos clásicos.

Es posible que esta primera época de acercamiento al teatro barroco haya sido valorada por la crítica más reciente pero, a mi juicio, creo que no lo bastante para reconocer hasta qué punto hubiéramos dejado de conocer tantos textos del siglo XVII si éstos no hubieran pasado por el filtro ideológico del hombre de los primeros años del setecientos<sup>3</sup>. Por otras necesidades pero con el mismo interés para el estudio socio-literario, los neoclásicos trabajaron igualmente en la adaptación de obras de teatro barrocas para llevarlas a sus escenarios. Un buen resumen de la opinión que esta élite tuvo de Rojas Zorrilla la presentó, hace algunos años, el doctor Palacios Fernández [2000].

El planteamiento de este trabajo se hace desde la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, llevada a cabo por los doctores González Cañal, Cerezo y Vega [2007: 386-393], en donde presentan, en primer lugar, la problemática que esta obra tiene en cuanto a su ‘autoría’: ¿es solamente de Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara? ¿son ‘tres ingenios’ los que participan en su elaboración, tal como consta en la *Parte 24 de comedias nuevas...*, impresa en 1666? Es un problema que aún queda por tratar y si es posible, resolver. Ciertos investigadores se han pronunciado, abiertamente, por ser esta obra, *También tiene el sol menguante*, fruto de la colaboración de Rojas con Vélez de Guevara, exclusivamente [González Cañal, 2003: 34]; lo cierto es que ahora no voy a acometer esta cuestión.

Lo esencial que se ofrece en esa *Bibliografía* son los diversos manuscritos e impresos que, por ahora, conocemos de la obra, tanto del siglo XVII como del XVIII. Debo hacer constar, antes de seguir adelante, que si en el siglo XVII es único el título que se le da a la obra (*También tiene el sol menguante*), durante el siglo siguiente recibe la siguiente variedad de títulos: *Como la luna menguante, también tiene el sol menguante*; *Como la luna creciente. No hay privanza sin envidia ni felicidad sin riesgo*; *También en el sol hay menguante*; y, por último, *También tiene el sol menguante, o no hay privanza sin envidia*.

---

<sup>2</sup> La falta de documentación de la cartelera barcelonesa (desde los años 1718-1729, 1731-1774, y 1776) nos impide saber con exactitud qué ocurrió con Rojas en aquella ciudad [Julio, 2008].

<sup>3</sup> Esta misma opinión expresaron A. Calderone y Fernando Doménech en su trabajo «La comedia neoclásica. Moratín», refiriéndose a la obra de Lope de Vega *El villano en su rincón* pues dicen que en tiempo de Moratín fue más reconocida por la refundición de Hoz y Mota, *Juan Labrador* que por la obra original [AA. VV., 2003: 1631].

Por razones de espacio, dedicaré el presente trabajo sólo al análisis de los ejemplares existentes de la obra en el siglo XVIII, por lo que el mss. 15.568 de la Biblioteca Nacional de España (en la *Bibliografía...* el nº 755) ha de quedar fuera de mi consideración, así como el texto que lleva el nº 762, que corresponde al impreso de 1666, antes ya mencionado. Forma parte de este grupo que ahora descarto una suelta (s.l., s.i., y s.a. de la *Bibliografía ...* el nº 763), por reproducir el texto impreso del siglo XVII, aunque bien pudo imprimirse en el siglo siguiente. El análisis de cómo se hizo la ‘adaptación’ será presentado formando parte de la introducción a la edición de la obra.

Para saber la ‘fortuna’ de esta obra áurea en el siglo XVIII me valdré del mss. 17.043 de la Biblioteca Nacional de España (nº 756 de la *Bibliografía...*) y del también mss. *BP CC\*IV 28033(LXVII)* de la Biblioteca Palatina, de Parma (nº 761 de la *Bibliografía...*). Estos dos textos constituirán el Apartado A. Un segundo bloque o Apartado B lo formarán los cuatro manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid con la signatura Tea 1-15-4 (A, B, C, y D) y que llevan los nºs. 757, 758, 759 y 760, respectivamente, de la mencionada *Bibliografía...*, conjuntamente con la suelta editada en Barcelona por Carlos Gibert y Tutó (s.a.), nº 764 de la *Bibliografía...*

APARTADO A. De los manuscritos que se van a examinar en este apartado paso a considerar, en primer lugar, el de la Biblioteca Nacional (nº 17.043), aludiendo a su cubierta, no descrita pormenorizadamente por los autores del *Catálogo...* y que reza así: «185 y 186 971/ *Tambien tiene el Sol Mengüante, / ó no hay privanza sin envidia*=/ Comedia en 3 jornadas-/ 2 ejemplares – uno con censura/ Legº 28/21/ [Sello de la Biblioteca Nacional]». De todo lo referido lo que me llamó más la atención es que se dijera que existían «2 ejemplares —uno con censura» pues el que teníamos entre las manos no tenía ningún tipo de ‘censura’. Se trata de un texto «limpio», sin ninguna anotación, por lo que se podría afirmar que es copia de algún otro original en el que trabajara el autor para su composición. No aparenta haber sido utilizado por miembro alguno de compañía como texto de ‘aprendizaje’, ni tan siquiera fue empleado para conseguir la censura pues, como se ha dicho anteriormente, carece de todo tipo de indicaciones: ni finales ni a lo largo del texto, que hubieran hecho pensar en su utilización para alguna de estas funciones. La letra es del siglo XVIII, como indican los autores de la *Bibliografía...*, habiendo intervenido en la copia, al menos dos amanuenses.

De la contraportada, que refleja caligrafía de dos manos, llama la atención el texto que procede de la segunda (casi se podría considerar su aportación como ‘añadido’) que dice, por una parte: «La nueva de Mota» (y no «La nueva, la de Mota» como señala González Cañal [2003: 40]); y, por otra, el segundo título que se le añade al de *También tiene el sol menguante* (que es el original de la comedia áurea), que dice así: *No ay Priuanza sin embidia*. Este subtítulo no es la única ocasión que se utiliza para referirse a esta obra pues, como se verá más adelante, es el primer nombre que recibe en el manuscrito de 1714, conservado en la Biblioteca Palatina (Parma), del que a continuación trataré.

La primera aportación que realiza este segundo amanuense: «La nueva de Mota» es de gran interés para los historiadores de la literatura; a nadie se le escapa que el tal ‘Mota’ no puede ser más que el dramaturgo Juan Claudio de la Hoz y Mota (Madrid, 1622-Madrid, 1714) [Álvarez Baena, 1790; Domínguez de Paz, 1986, 1991a: 317-326]. No es que haya descubierto nada que no se hubiera insinuado antes pues, al consultar la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* de Andioc y Coulon [1996: 793 y 664], se localiza la obra por este subtítulo: *No hay privanza sin envidia*, aunque para ofrecer los datos sus autores remiten a *Como la luna creciente también tiene el sol menguante*, que es la frase paremiológica completa.

Los autores de esta *Cartelera...*, además de ofrecer las representaciones llevadas a cabo —dentro del periodo cronológico impuesto por los mismos para llevar a término su trabajo—, dejan sin rellenar el apartado correspondiente al género y, respecto a los autores se preguntan: «¿Vélez, Rojas Zorrilla y otro? ¿Refundición de Hoz y Mota?», correspondiendo la primera pregunta a la autoría de la obra del siglo XVII y la segunda, como es evidente, a la del siglo XVIII, dado que les es imposible conocer cuál de las obras es la que se llevó concretamente al escenario por esos años. En una nota a la que nos remiten nos informan de que Varey-Davis [1984: 420] apostaron por la refundición de Mota, hecho que Elisa M<sup>a</sup> Domínguez de Paz —la máxima experta en este autor— ignora, dado que no la recoge como tal refundición entre las obras del mismo. Héctor Urzáiz Tortajada [2003: 1229-1230] no titubea al otorgarle a Mota la autoría de esta refundición.

Desconozco si la profesora Domínguez de Paz llegó a ver alguna vez el manuscrito que estamos analizando, no tanto pensando que se tratara de un texto autógrafo del autor, que no lo es —y debe bastar la comparación de la caligrafía de nuestro texto con la última página del manuscrito autógrafo de Mota *El encanto del olvido* (BN de Madrid, 15.350, reproducida por la editora en su trabajo)—, sino por la nota ‘superior’ que estamos comentando que le otorga la autoría. Además, alguien trasladó a este manuscrito, en un posterior momento al de la copia, el ‘segundo’ título (*No hay privanza sin envidia*) influido, sin duda, por la lectura de otro texto, pues bien se ve que no es el que por primera vez se le pone a la obra. Tal vez lo hiciera al conocer el conservado actualmente en la biblioteca Palatina que dice: «*Comedia Nueva / No ay privanza sin embidia / ni felicidad sin riesgo*», no copiándose el título completo, posiblemente por falta de espacio. El primer título del mss. 17.043 que estamos comentando, procede, evidentemente, de la obra original del siglo XVII; para reafirmar nuestra hipótesis, le añaden la coletilla ‘de tres ingenios’ como se declara en el primer texto impreso del mismo siglo.

El segundo manuscrito que conformaría este Apartado A es el que corresponde al nº 761 de la *Bibliografía...*, que, en la actualidad, se encuentra depositado en la

Biblioteca Palatina de Parma [Menarini y Miazzi, 1995] y fue, en su momento, sacado, copiado, por orden de la primera actriz, la señora Juana Orozco, tal como consta en la propia portada. Aquí cabe preguntarse ¿podría ser este ejemplar el ‘otro’, de los dos que se anunciaban en la portadilla del manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional, referido al inicio de este trabajo? La respuesta a esta pregunta la podría ofrecer el mismo manuscrito si se atiende a la frase «es de M<sup>d</sup>» que aparece escrita en la portada, por el primer amanuense. Lo cierto es que también se habla de ‘comedia nueva’ y recibe el título de *No ay priuanza sin embidias, ni felizidad sin riesgos* (aunque fue tachado posteriormente para superponer el burdo título de *Como la luna Menguante [sic] también tiene el sol menguante*, título que será rectificado en la primera página del texto por el correcto: *Como la luna creciente también tiene el sol menguante*).

Pero lo más interesante de este ejemplar es que conserva las censuras necesarias para su representación, datadas el 24 y 27 de agosto de 1714:

Beanlo los S<sup>res</sup> sensor y fiscal. Madrid y agosto 24 de 1714 [rúbrica ilegible].

No hallo reparo en esta / comedia que embaraze la licencia de su / representación. V. II. mandará lo que fuere seruido. Madrid, Ag<sup>o</sup>, 26 de 1714. D. Ju<sup>n</sup> Saluo [rúbrica].

III<sup>mo</sup> Sr.:

He visto esta comedia y está muy bien escrita sin / que tenga reparo alguno. VI. mandará lo / que fuere servido. M<sup>d</sup> y agosto, 27 de 1714. / D. Joseph de Cañizares [rúbrica].

Tanto el censor —Juan Salvo<sup>4</sup>— como el fiscal —José de Cañizares<sup>5</sup>— fueron dramaturgos contemporáneos al autor, de reconocido prestigio en su época, y autorizaron y concedieron solvencia a la representación de la obra sin mayor

<sup>4</sup> Juan Salvo y Vela (?-1720) es uno de los autores dieciochescos que necesita un estudio de conjunto. Sabemos que fue sastre y censor de comedias, además de creador teatral. Escribió *La tragedia de Lucrecia* (1719) y otras piezas de teatro popular muy reclamadas en su época, tal como *Santa Catalina de Siena*. No menos éxito tuvo su comedia de magia *El mágico de Salerno*, en cinco partes (1715-1720), así como la de ‘santos’ titulada *San Antonio de Padua*. El 13 de julio de 1707 se dan órdenes para que Juan Salvo cobre 600 reales, a cuenta de los 800 que tenía que cobrar, por haber entregado su comedia *Las dos antorchas de Dios* (véase N. D. Shergold y J. E. Varey, con la colaboración de Charles Davis [1985: 84]). Como ‘censor’ podemos traer a la memoria el año de 1713, fecha en la que nos consta que se le extiende el nombramiento (véase N. D. Shergold y J. E. Varey, con la colaboración de Charles Davis [1985: 155]).

<sup>5</sup> Pedro Lanini (?1640-1715?) fue el primer censor de teatro de quien se tiene noticia, siendo nombrado, posteriormente, fiscal de comedias José de Cañizares que trabajó como tal desde 1702 hasta 1747 (véase Rosario Leal Bonmati [2008]). Hoz y Mota también fue censor de comedias, teniendo noticias de esta labor desde 1708, muy poco tiempo después de que se produjera la reforma del régimen de teatros y se explicara en las cédulas de nombramientos que las obligaciones de censor eran examinar y dar licencia a todas las comedias, entremeses y cantares que se hubiesen de representar en todos los teatros del reino.

inconveniente. Las fechas en las que están datadas estas licencias —24 y 27 de agosto de 1714— hace suponer que el autor de esta refundición terminaría su trabajo, algunos días antes de esa fecha y, presumiblemente en ese mismo año, lo que situaría su trabajo en los últimos meses de la vida de Mota, su autor, sin ser ésta su última obra ya que lo fue *Los disparates de Juan de la Encina*, según su biógrafa Elisa Domínguez. Hubo de morir entre el 28 de septiembre y el 13 de diciembre de 1714<sup>6</sup>.

Además de la comentada censura, el manuscrito presenta el reparto de actores que debían de encarnar los diversos personajes y que, lo más seguro, llevaran a cabo la representación. Son los siguientes<sup>7</sup>:

Dña. Violante, Ynfanta _____	S <sup>a</sup> Juana Orozco
Dña. Leonor _____	S <sup>a</sup> Francisca Vallejo
Dña. Leonor, dueña _____	S <sup>a</sup> Rita Orozco
Pap <sup>s</sup> de Quatros _____	S <sup>a</sup> Andrea Mejía
Don Bernardo de Cabrera _____	Garcés [José]
D. Lope de Luna _____	Manuel Joaquín [Bayón, Joaquín Manuel]
El Rey D <sup>n</sup> Pedro _____	Quirante [Juan]
D <sup>n</sup> Urgel _____	Matías Orozco
Don Ramón de Moncada _____	Juan Plasencia
Un criado _____	Palomino
Un soldado _____	Parra [¿José?]
Voces _____	Rivas
Galindo _____	Serqueira [Ignacio]
Luján _____	Ramírez
El conde de Ribagorza _____	Molina
Música _____	El músico

La identificación de los actores por separado no supone, en su mayoría, ningún problema, pero la reunión o conjunción de todos ellos, como constituyentes de la

---

<sup>6</sup> Las últimas referencias que tenemos del autor corresponden a una carta de pago por la que recibe 700 reales por su comedia *El buen juez no tiene patria*, que se representó en Madrid, el 27 de septiembre de 1714. Será su viuda —Francisca Gallardo— la que recibirá 400 reales por la comedia que había escrito su marido *Los disparates de Juan de la Encina*, estrenada el 14 de diciembre de 1714, señal que el autor ya había muerto.

<sup>7</sup> Para los datos biográficos de los actores identificados con su nombre y apellido, pueden consultar los estudios de *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. de N. D. Shergold y J. E. Varey [1985b]; y el de *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid...* [1985a: 357-373]. Aquellos actores que en nuestra lista no vienen identificados con nombre y apellido es más difícil saber a quienes se refieren exactamente pues, en más de una ocasión, coinciden varios actores en la época con el mismo nombre, sin poder saber cuál de ellos fue el que intervino en nuestra representación.

compañía de Garcés durante la temporada de 1714-1715, no la he podido constatar: gran parte de ellos no aparecen recogidos en la compañía del ‘autor’ que nos ofrecen los estudiosos Varey-Davis. Éstos sólo atestiguan la representación de la obra durante los días 4 y 5 de mayo de 1715, en el corral del Príncipe, por Garcés. Sin embargo, en la *Cartelera teatral madrileña...*, además de esas fechas, se anotan las del 23, 24 y 25 de noviembre de 1714, —que están más cercanas a la de la licencia y era de esperar que se representara—, haciéndolo, en esta ocasión, en el corral de la Cruz [Andioc y Coulon, 1996: 664]<sup>8</sup>. Por tanto, se representó 3 veces en la temporada de 1714/1715, y 2 en la de 1715/1716. En ninguna de ellas se corresponden los actores recogidos en el manuscrito con los que oficialmente llevaron a cabo esa temporada.

¿Qué relación existe entre los dos manuscritos examinados? El mss. 17.043 procedente de la Biblioteca Nacional, es una copia realizada en el siglo XVIII, tal cual, del texto impreso del XVII. Presenta pequeñas erratas (ni siquiera pueden considerarse ‘variantes’ y hablaré de ellas en la edición de la obra), propias de este tipo de trabajo.

Alguien, más tarde, identificó erróneamente este texto con el refundido por Mota<sup>9</sup> y lo quiso dejar señalado. Apuesto, personalmente, por Mota como autor-refundidor de la versión dieciochesca, pues las características del mismo coinciden con aquéllas otras que otros críticos han señalado como propiamente suyas [Domínguez de Paz, 1991b, 1998; Domínguez y Carrascosa, 1989 y Farrell, 1989]. De lo que se puede estar seguro es que en el texto manuscrito conservado en Madrid no intervino, para nada, la pluma de Mota, a pesar de lo que se dice en la portada.

Desde este momento hay que volver a aquella frase que decía: «2 ejemplares —uno con censura». Si los dos ejemplares que viera el bibliotecario para hacer esa aclaración, eran iguales en cuanto al texto, salvo que uno tenía ‘censura’ y el otro no, es evidente que ese ‘segundo’ no puede ser identificado con el manuscrito de Parma, como he insinuado anteriormente: se trata de textos diferentes, siendo éste segundo el refundido por Mota.

El impreso barcelonés de la imprenta de Carlos Gibert y Tutó (s.a.) (nº 764 de la *Bibliografía...*), es una copia del manuscrito refundido, con erratas y variantes, además de ser incompleto al no reproducir ciertas tiradas de versos que vienen recuadradas en el texto que le sirve de base. Por ello podemos hablar de uno de los sucesores del texto

<sup>8</sup> Durante el siglo XVIII fue llevada a las tablas, además de en las fechas referidas, con el nombre de *Cómo la luna creciente también tiene el sol menguante*, en las siguientes ocasiones: 1727 (Cruz, 06/X; Príncipe, 08/X); 1729 (Cruz, 09/V); 1732 (Cruz, 12/XII; Príncipe, 13/XII); 1738 (Cruz, 01/XII); 1766 (Príncipe, 24/X); 1774 (Cruz, 30/IV); 1775 (Cruz, 07/X); 1781 (Príncipe, 04/V); 1797 (Cruz, 20/X).

<sup>9</sup> Parece ser normal para el autor o su copista adjudicarle el adjetivo ‘nueva’ a sus obras para reconocer que acaba de escribirlas. La misma calificación podemos ver en el manuscrito autógrafo de su obra *Los disparates de Juan de la Encina* que lleva fecha y rúbrica del 3 de noviembre de 1714, como al igual ocurre al inicio del manuscrito de la obra *El encanto del olvido*, que dice «comedia nueva».

refundido por Mota que, a su vez, ha sido censurado por una mano desconocida ¿Ese trabajo lo hizo algún ‘autor’ de comedias antes de su representación? Este texto está relacionado con los cuatro manuscritos que configuran el Apartado B, exactamente con el ‘c’ que lo reproduce fielmente.

APARTADO B. En este segundo apartado me ocuparé de los cuatro manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [Tea 1-15-4 (‘a’, ‘b’, ‘c’ y ‘d’)] y que en la *Bibliografía...* llevan los nº 757, 758, 759 y 760, respectivamente.

Con buen criterio del bibliotecario que los clasificara en su momento, a estos cuatro textos les puso una única signatura por tratarse de la misma obra a pesar de presentar cada uno de los ejemplares ciertos detalles que les diferencia. Por ello estimo que se debe proceder a la descripción física de cada uno de ellos y hacer patente las diferencias que presentan entre sí y les convierte en ejemplares únicos.

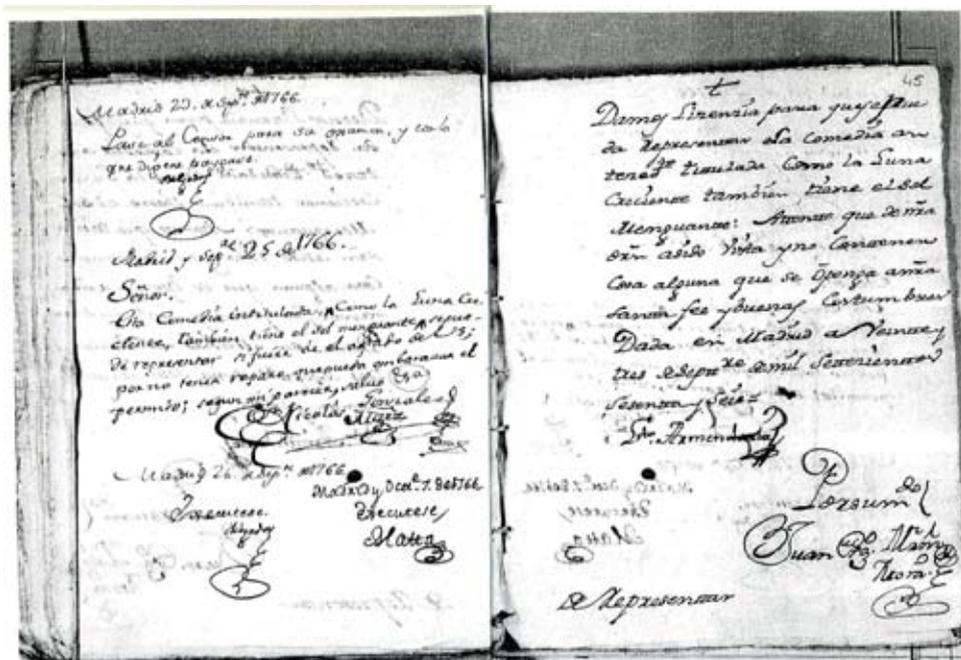
‘a’: Este manuscrito carece de portada. Si hubiera existido es posible que nos hubiéramos encontrado en ella el título de la obra y el autor de la misma. En la situación presente, desconocemos su ‘autor’ (¿refundidor?), aunque la primera página sí se inicia con el título de la obra: Comedia famosa intitulada *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante*. A lo largo de todo el texto no aparece mención alguna que nos ayude a identificar la autoría.



Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [Tea 1-15-4] ‘a’

Hasta ahora hemos hablado exclusivamente de ‘manuscrito’ (con dos manos muy claramente diferenciadas en su intervención), pero faltaríamos a la verdad si no indicáramos que se trata de un texto híbrido, con ciertas partes manuscritas y otras impresas<sup>10</sup> insertadas y cosidas en la parte que les corresponde, por pura economía de esfuerzo, pues el amanuense se evitó copiar aquello que consideró válido para su obra, incluso practica ciertos recuadros sobre el texto impreso o, incluso, tacha ciertos términos para ser sustituidos por otros.

Mención aparte y examen detallado requiere la presencia de las censuras que presenta el texto (fols. 45v-46v) que empieza diciendo lo siguiente: «Madrid, 20 de sep[tiemb]re de 1766. Extiéndase la licencia en la forma ordinaria», sobrentendiendo nosotros que fue en esa fecha en la que llegó el texto a manos de la institución censora para iniciar el recorrido administrativo acostumbrado para conseguir el visto bueno y posterior puesta en escena. Por tanto, se trata de un *collage* dieciochesco, (como pueden apreciar en la imagen) que fue manejado por la administración censora.



Mss. 1-15-4 'a' de la Biblioteca Municipal de Madrid. Censuras (fols. 45v-46v).

<sup>10</sup> Los autores de la *Bibliografía...* dicen al respecto lo siguiente: «El manuscrito contiene 8 hojas impresas, llenas de anotaciones y enmiendas, procedentes del texto impreso en la *Parte 24...* (Madrid, 1666): Fol. 85r-87v, 90v-91r, 92r-94v, 98-99v y 103r-105v» (p. 389), dejando sin advertir que esa numeración corresponde a la antigua numeración del texto impreso pues nuestro manuscrito/impreso no alcanza nunca esa numeración.

Damos licencia para que se pueda representar la comedia anteced[en]te titulada *Como la luna creciente también tiene el sol menguante*: atento que de n[uest]ra or[de]n ha sido vista y no contienen cosa alguna que se oponga a n[uest]ra santa fe y buenas costumbres. Dada en Madrid a veinte y tres de sept[iemb]re de mil setecientos sesenta y seis. L[icencia]do Armendariz<sup>11</sup> [rúbrica]. Por su m[an]dado Juan Cruz M[a]r[tí]n[e]z Mora [rúbrica]. De representar. Madrid, 23 de sep[tiem]re de 1766. Pase al censor para su examen y con lo que dijere, tráigase. Delgado [rúbrica]<sup>12</sup>.

El censor la recibió dos días después y al día siguiente emite y firma su juicio. Dijo así:

Madrid, y sep[tiemb]re, 25 de 1766.

Señor:

esta comedia intitulada *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante* se puede representar si fuere del agrado de V[uestra] S[eñoría] por no tener reparo que pueda embarazar el permiso según mi parecer, salvo [signo ilegible]. Don Nicolás González Mar[tí]n[e]z [Rúbrica]. Madrid, 26 de sep[tiemb]re de 1766<sup>13</sup>.

Y con letra diferente, más abajo a lo anterior, se puso: «Ejecútese. Delgado [rúbrica] [margen izquierdo]. Madrid y oct[ubr]e, 7 de 1766. Ejecútese. Mata [rúbrica] [margen derecho].

‘b’: Corresponde al Apunte 1º de la compañía que lo hubo de utilizar para su representación. La descripción de la portada está realizada por los autores de la *Bibliografía...* (nº 758, p. 389).

En el fol. 27v. de la I jornada, aparece un reparto (personajes-actores) prueba inequívoca de su puesta en escena. He aquí la relación:

Dn Bernardo 1º \_\_\_\_\_ Robles [Antonio]  
Dn Lope 2º \_\_\_\_\_ Huerta [José Martínez]  
Dn Pedro, Rey de Aragón 3º \_\_Tomás  
El conde Ba \_\_\_\_\_ Soto  
Dn Urgel \_\_\_\_\_ Sabater<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Su nombre completo era José Armendáriz y Arbeloa, Presbítero, abogado de los Reales Consejos y Teniente Vicario de la Villa de Madrid. El 9 de julio de 1763 había dado licencia para que se representara otra obra titulada *La sortija del olvido* o *El olvido del encanto*, de Juan de la Hoz y Mota.

<sup>12</sup> Fol. 46r-46v. He modernizado la grafía del texto siguiendo las normas de la Real Academia de la Lengua. Desarrollo las abreviaturas introduciendo entre corchetes aquellas letras o sílabas que faltan.

<sup>13</sup> Fol. 46v.

<sup>14</sup> La comedia *El amor al uso*, de Antonio de Solís, fue refundida en el siglo XVIII y aprobada su representación —en una de las ocasiones— en agosto de 1809. El texto manuscrito de la misma (Biblioteca

Dn Ramón \_\_\_\_\_ Roldán  
D<sup>a</sup> Violante 1<sup>a</sup> \_\_\_\_\_ Andrea [Luna]  
D<sup>a</sup> Leonor 2<sup>a</sup> \_\_\_\_\_ Pepa  
D<sup>a</sup> Marta 3<sup>a</sup> \_\_\_\_\_ Montas  
Galindo G 1<sup>o</sup> \_\_\_\_\_ Garrido [Miguel]  
Luján G. 2<sup>o</sup> \_\_\_\_\_ Antolín  
Soldado \_\_\_\_\_  
Collantes \_\_\_\_\_

En efecto, si consiguió de la censura la aprobación definitiva el 7 de octubre de 1766, se puso en escena, en Madrid, en el teatro del Príncipe durante los días 24, 25 y 26 de ese mismo mes y año, por la compañía de María Hidalgo [Andioc-Coulon, 1996: 270 y 664]. Subió de nuevo a los escenarios en varias ocasiones: en 1774, en 1775, en 1781 y en 1797. La llegada del nuevo siglo no parece serle favorable pues, tras la consulta de los catálogos especializados en el tema, no la recogen entre su repertorio [Vallejo, 2008].

La relación de este manuscrito ‘b’ (íntegro) con respecto al ‘a’ (manuscrito+impreso) es de mera copia, casi literal de la versión refundida de Mota, que es lo que recogió el texto ‘a’, pero hubo de copiarse este segundo texto antes de ser pasada al censor dado que los parlamentos ‘recuadrados’, en señal de ‘supresión’, vuelven a ser copiados en ésta y, por lo tanto, recuadrados de nuevo, en vez de haber sido suprimidos evitando trabajo inútil. No olvidemos que en la primera página se indica que se trata del «Apunto» o «Apuntamiento» 1<sup>o</sup>. A lo largo de toda la obra se mantiene la misma caligrafía.

‘c’ y ‘d’: La descripción de ambas portadas está realizada por los autores de la *Bibliografía...* (pp. 389-390, con los n<sup>os</sup> 759 y 760). Los textos, íntegramente manuscritos, no presentan grandes novedades con respecto al texto ‘b’:

- 1<sup>o</sup>) tienen la misma caligrafía que el texto ‘b’. Única a lo largo de toda la obra.
- 2<sup>o</sup>) han reproducido el texto ‘b’ sin copiar, no en todas las ocasiones, el verso o versos «recuadrados» en el original en señal de que la copia se pudo hacer

---

Municipal de Madrid, 3-17, 82) presenta un primer ‘reparto’ que se tacha para ser sustituido por un segundo. Ese primer reparto (Robles, Sabater, Huerta, Antolín, Andrea, Pepa) coincide en su mayoría con los nombres de los actores que llevaron a cabo la representación de nuestra obra: *Como la luna creciente...* Como la coincidencia es mayoritaria nos hace pensar que la misma compañía —la de María Hidalgo— pudo representar, por los años de 1766, las dos obras, por lo que *El amor al uso* ya habría sido refundida y llevada a los escenarios en el siglo XVIII. La *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* [Andioc-Coulon, 1996: II, 622] recoge una representación de esta obra, en la Cruz, el 7 de octubre de 1769, siendo una de las obras más solicitadas a lo largo de la centuria. Es una clara reutilización de un texto en donde no se ha modernizado nada más que la nómina actoral, quedando intacto el mensaje.

- una vez que éste (texto 'a') fue devuelto y censurado (¿por el censor? ¿por el director de la compañía?).
- 3º) en ocasiones, por razones que en su momento abordaré, se «recuadran» ciertos versos que en su modelo no lo habían sido. El texto del mss. 'c' fue reproducido íntegro en la edición suelta editada en Barcelona por Carlos Gibert y Tutó (s.a.) (nº 764 de la *Bibliografía...*).
- 4º) si la copia del texto 'c' mantiene una caligrafía semejante al texto 'b'; el texto 'd', exceptuando el 1º fol. (que es semejante su caligrafía al resto de los anteriores manuscritos), el resto de la obra está copiada por una mano distinta. Este texto dice ser el «Apuntamiento» 2º. Falta la última página.

Una vez presentados los textos de este APARTADO B, hemos de recordar ahora —al seguir tratándose, evidentemente, de una refundición dieciochesca de un texto del siglo XVII que tenía por título *También tiene el sol menguante*—, el modelo del que partió el autor. Es fácil y evidente: en él mismo, para ahorrar parte del esfuerzo de copiar íntegro su manuscrito y estando de acuerdo con ciertas tiradas de versos, corta esas páginas de la *Parte 24 de comedias nuevas...*, impresa en 1666, y las pega al cuadernillo que está confeccionando, dando como resultado el texto híbrido al que hemos hecho referencia más arriba, con la signatura Tea: 1-15-4 'a'. Parte de la refundición de 1714 para seguir puliendo la obra y acercarla al nuevo gusto artístico. Ya había sido 'refundida' y ahora no se hace más que retocarla, sin llegar a ser prototipo de la nueva mentalidad.

Por los años en que nos encontramos —1766— no podemos olvidar los grandes acontecimientos políticos-sociales que en la España del setecientos se estaban produciendo, pero tampoco podemos obviar los que se produjeron en el campo literario en el que se asentaban las ideas ilustradas, entre las que sobresalen la necesidad de modificar los gustos barrocos del público por medio de creaciones, traducciones y adaptaciones, potenciadas desde el poder en la época arandiana, gracias a una buena educación, una formación religiosa y un elenco de virtudes de igual carácter: sensibilidad, honestidad, bondad, lealtad, amistad, sobriedad, laboriosidad...; las personalidades del Conde de Aranda para Madrid, y la figura de Pablo de Olavide para Sevilla, serán imprescindibles para entender el posicionamiento entre *buenos* y *malos* que resumen «el enfrentamiento entre dos sectores ideológicos y sociales de la colectividad española» [Bezhanova y Pérez Magallón, 2004]. Cuando Nipho [1996: 98] escribe esto sobre la puesta en escena de *Progne y Filomena*, de Rojas Zorrilla:

esta y otras innumerables comedias de esta naturaleza (inhumanas, lascivas, erróneas, falsas en el modo de discurrir, afectadas y huecas en las locuciones, llenas de pensamientos impuros y animados sólo del fuego de la concupiscencia), no sólo se

habían de prohibir para la representación y lectura, sino aun quemarlas en público, para dar un claro testimonio a la Europa de que con tanto y no menos ceño saben desagaviar los buenos españoles a la modestia cristiana y mantener incorruptibles las ideas de nuestra religión, que toda es pureza, candor y piedad.

estaba muy lejos de comprender el espíritu de la obra que estamos analizando. Otros pensadores de su misma tendencia pudieron ver en esta obra dramática valores suficientes e imprescindibles para incrementar el repertorio de las disponibles para una nueva mentalidad y unos nuevos teatros<sup>15</sup>. Hay que poner en valor, como dice Ma Teresa Julio [2008: ] que «Los casticistas defensores de los títulos que reinaban en los teatros barrocos defendieron a Rojas al igual que a Lope, Calderón o sus continuadores. Los reformistas no sólo no vieron en el toledano a un autor no reprobable, sino que consideraron que algunas de sus piezas, retocadas y bien compuestas, podían continuar en los escenarios». Esta obra no estuvo presente en todos los escenarios (por los datos que hasta ahora conocemos), como, por ejemplo, en los sevillanos [Aguilar Piñal, 1968, 1974 y Bolaños, 2007], pero en más de uno se representó.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. [2003]: *Historia del teatro español*. II. *Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO [1968]: *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*. Madrid, CSIC.
- [1974]: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo.
- [1990]: «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 «Clásicos después de los clásicos», pp. 33-41.
- ÁLVAREZ BAENA, J. A. [1790]: «Juan de la Hoz y Mota», *Hijos ilustres de Madrid*, III, Madrid.
- ANDIOC, RENÉ, [1975]: «La Raquel de La Huerta y la censura», *Hispanic Review*, 43, pp. 115-139.
- y MIREILLE COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

---

<sup>15</sup> No sabemos si la obra estuvo incluida en el conjunto de piezas del Siglo de Oro que eligió Bernardo de Iriarte para después hacer su selección. Es cierto que no aparece en la carta-informe que el 20 de agosto de 1767 dirige al Conde de Aranda. Aunque no podemos olvidar que después de esta fecha subió en varias ocasiones a los escenarios madrileños, al menos.

- ARENAS CRUZ, María Elena [2000]: «Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el *Memorial literario*», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 379-394.
- BEZHANOVE, Olga, y Jesús PÉREZ-MAGALLÓN [2004]: «La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-1764», *Revista de Literatura*, LXVI, 131, pp. 99-129.
- BOLAÑOS, Piedad [2007]: «Cartelera teatral de Écija: 1890-1899», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp. 235-288.
- CALDERONE, Antonietta, y Fernando DOMÉNECH [2003]: «La comedia neoclásica. Moratín», en Javier Huerta Calvo (director): *Historia del teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa M<sup>a</sup> [1986]: *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- [1991a]: «Problemas documentales para el estudio de la vida y de la obra de Juan de la Hoz y Mota», en Luciano García Lorenzo y J. E. Varey (eds.): *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books Limited/Instituto de Estudios Zamoranos, pp. 317-326.
- [1991b]: «Introducción» a *El encanto del olvido*, de Juan de la Hoz y Mota, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- [1998]: «Una comedia de enredo de Juan de la Hoz y Mota: *Los disparates de Juan de la Encina*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 255-266.
- y Pablo CARRASCOSA MIGUEL [1989]: «*El santo niño de la Guardia* de Lope de Vega y *La viva imagen de Cristo* de Hoz y Cañizares», en Javier Huerta, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.): *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 3 vols., 8/II, Amsterdam, pp. 343-357. (Publicado también con este otro título «Aproximación a algunos problemas de técnica dramática en *El niño inocente de la guardia* de Lope y *La viva imagen de Cristo*, de Hoz y Cañizares», *Canente*, Málaga, 1989, pp. 23-38).
- FARRELL, Anthony J. [1989]: «¿Imitación o debilitación? *La viva imagen de Cristo* de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota», en Javier Huerta, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (eds.): *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 3 vols., 8/II, Amsterdam, pp. 359-367.

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2003]: «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro (Jornadas XVI-XVII)*, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, pp. 29-44.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- MENARINI, Piero, Giuseppe PAGLIA e Maria Paola MIAZZI CHIARI [1995]: *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma: la collezione CCIV 28033*, Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- NIPHO, Francisco Mariano [1996]: *Escritos sobre teatro*, ed., int. y notas de M<sup>a</sup> Dolores Royo Latorre, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses/Ayuntamiento de Alcañíz/Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- JULIO, M<sup>a</sup> Teresa [2008]: «Rojas Zorrilla en Barcelona. Aproximación histórica a la cartelera teatral (1718-1900)», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y A. García González (eds.): *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 45-64.
- LEAL BONMATI, Rosario [en prensa]: «José de Cañizares: una revisión biográfica (1700-1724)», *Dieciocho*.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [2000]: «Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 349-378.
- Parte 24 de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* [1666]: Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga-Juan de San Vicente, ff. 84v<sup>o</sup>-107r<sup>o</sup>.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. [1998]: «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, pp. 35-47.
- SHERGOLD, N. D., y J. E. VAREY, con la colaboración de Charles Davis [1985a]: *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1714. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited.
- [1985b]: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. de, London, Tamesis Books Limited.
- SERRALTA, Frédéric [1998]: «*Amor al uso* y lágrimas de moda: una refundición de 1809», *Criticón*, 72, pp. 165-176.
- VALLEJO, Irene [2008]: «Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y A. García González (eds.): *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 65-86.

VAREY, J. E., y Charles DAVIS [1984]: *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited / Ed. Támesis, S.L.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor [2003]: «Solís, Bances Candamo y otros autores de la segunda mitad del siglo XVII», en Javier Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español*, I, pp. 1207-1242.