# Diferencias en *El parecido* de Agustín Moreto

Abraham Madroñal Durán
*CSIC*

Quiero ocuparme de una curiosa comedia de las llamadas de capa y espada, la que lleva por título *El parecido*, publicada en la *Segunda parte* de nuestro dramaturgo. Y confieso que lo hago porque su caso me pareció lo suficientemente interesante como para someterlo de nuevo a la consideración de todos. El problema era ya conocido por estudiosos clásicos como Fernández-Guerra o Kennedy, pero no se ha analizado con el suficiente pormenor que merece.

En efecto, con el título de *El parecido* o *El parecido en la corte* conocemos hoy una obra de Moreto que se publicó en la *Segunda parte* de sus comedias, algunos años después de muerto el autor. Circunstancia nada extraña, dados los avatares editoriales de nuestro teatro antiguo. El problema es que cada uno de los títulos corresponde a una versión diferente de la obra: una —que se h conservado impresa— que lleva el título primero, *El parecido*, y otra —que se conserva manuscrita y ha servido de base a las ediciones modernas—, a la que se ha dado el título de *El parecido en la corte* y que a todas luces parece más cercana a Moreto, por cuanto se nos ha transmitido en un manuscrito con aprobaciones para su representación cerca de 1650.

Los diferentes editores de nuestro comediógrafo y en particular don Luis Fernández-Guerra, autor del estupendo tomo de la Biblioteca de Autores Españoles, escogieron como versión más auténtica y cercana al autor la manuscrita, despreciando la impresa. El propio Fernández-Guerra consideraba que *El parecido en la corte* (versión más larga, que denominaré A) era una «primorosa refundición hecha por el propio Moreto de su comedia *El parecido*» [1856: XXXIX] (versión corta, a la que llamaré B), opinión con la que coinciden otros estudiosos [Cotarelo y Mori, 1927: 482], de tal forma que

estaba justificadísimo elegirla por cuanto representaba la última voluntad del autor; pero, he aquí el problema, otros críticos sostienen que lo que en realidad hizo Moreto fue abreviar una versión primitiva de la obra, más larga, que sería *El parecido en la corte* en lo que conocemos como *El parecido*, para adaptarla a alguna representación [Kennedy, 1931-1932: 188-191]; y todavía otros opinan que tal trabajo se lo tomaron personas distintas, probablemente los impresores, para adaptar la comedia a las necesidades del volumen impreso [de José Prades, 1965: 20]. Y de aquí partimos, intentando deshacer este pequeño embrollo.

El citado Fernández-Guerra escribía, a propósito de las dos versiones de la comedia, que «nadie que estudie bien ambas hallará entrometimiento de ajena pluma» [1856: XXXIX] y que Moreto desechó lo superfluo para la escena del primer bosquejo, es decir, de *El parecido*, y sustituyó largas relaciones por otras, nada breves, como también señala el editor, en general «en beneficio del estilo». Por su parte, de José Prades reconoce que Moreto sólo redactó una vez la comedia, en la versión titulada *El parecido en la corte* basándose en algunos datos que luego desarrollaré.

A lo largo de estas líneas intentaré demostrar, si se me permite el juego de palabras, los parecidos entre las dos versiones de *El parecido* y poner de manifiesto las diferencias también, para dar alguna solución al problema crítico enunciado al principio; pero sobre todo me pronunciaré sobre un asunto vital para nosotros, como lo es qué versión debemos preferir como editores de la citada *Segunda parte* de don Agustín.

Pero será bueno que demos cuenta primero de los testimonios conservados de la obra, dado el embrollo bibliográfico que plantea y, sobre todo, que desde las últimas bibliografías de Moreto [Ciria Matilla, 1973] se ha podido ampliar su número.

Se conservan cinco manuscritos de la versión A en la Biblioteca Nacional: el 15492 (letra s. XVII), 16423 (consta la fecha «13 de enero de 1652 años» en el inicio de la segunda jornada; tiene censuras y varias licencias para representar en Madrid, en 1669, y Valencia, en 1683. Perteneció al actor Antonio de Escamilla, según se lee,[1] 16605 (letra s. XVII), 16589 (letra s. XVII), 17362 (copiado en 1691 y firmada la copia en Madrid por un tal Juan García). Hay

[1] Muy interesante es este manuscrito, por cuanto da cuenta de las enmiendas de la censura. Uno de los censores es el poeta don Francisco de Avellaneda, que firma en el inicio de la tercera jornada, en Madrid, a 16 de octubre de 1669. Fernández-Guerra [1856: XXXIX, n. 3] y La Barrera y Leirado [1968: 276] dan como posible autógrafo este manuscrito.

por lo menos dos ediciones sueltas que editan esta versión íntegra de la obra con el título *El parecido en la corte*, por ejemplo la de Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1754 (Biblioteca Pública de Toledo 1-2135/8); también la de Valencia, Viuda de José de Orga, 1768 (BNE T 14972, con falsa portada que indica que pertenece a la *Segunda parte de comedias,* de Moreto, 1676). Todos comienzan, como sabemos: «No vi mujer más hermosa».

Por su parte, existen también varios testimonios impresos de la otra versión: tres veces se edita B en el siglo XVII: en la *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1665) y como he dicho ya en la *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto* (Valencia, Benito Macè, 1676). También en el XVIII se imprime en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España,* Parte XXXVI (Madrid, 1704). Igualmente la edita la suelta impresa en Sevilla, Viuda de Francisco Leefdael, s.a., como *El parecido en la corte* (BNE T 8570 con portada falsa que indica que pertenece a la *Segunda parte de las comedias*, de Moreto, 1676) o la que carece de datos de imprenta pero que lleva en su extremo superior el número 303 (BNE T 4425), que curiosamente tiene otra tirada que no coincide con la anterior (en mi biblioteca). Estos testimonios de la versión corta empiezan, como se ha dicho, por el verso: «Mi albedrío dejo preso».

Ya Fernández-Guerra menciona varios antecedentes de la obra, algunos tan remotos como son los *Menecmos* de Plauto y varias comedias francesas de similar título; pero también la comedia *Los engañados* de Lope de Rueda, de antecedentes italianos, perfeccionada por Timoneda como *Los menemnos*, y también *La española de Florencia*, atribuida a Lope o Calderón, para señalar influencias más cercanas como *El castigo del penseque*, de Tirso; *La entretenida* de Cervantes o *Quién engaña más a quien*, de Alarcón. De José Prades limita mucho más el alcance de estas influencias y escribe que

> sería muy arriesgado suponer que Moreto conociese alguna de estas obras. Parece más probable, en cambio, que, siendo como era Moreto aficionado a reelaborar argumentos ya conocidos, tuviese presente alguna comedia de autor contemporáneo que tratase de este tema [1965: 14].

Y concreta que el modelo más probable es la obra de Tirso. No obstante señala diferencias importantes, la más notable es que nunca llega a aparecer el hijo verdadero en escena. Sin duda, el tema era bastante común en las tablas,

porque también se podría señalar la deuda contraída con Lope, al que se cita por lo menos dos veces en la comedia. Un caso similar, aunque resuelto de forma distinta, es el que se da en su obra *El perro del hortelano*, cuando un joven que no es noble finge ser el hijo de un conde que había sido preso por los corsarios, y al que todos creían muerto.

No hay diferencias, sin embargo, en lo que afecta al tema de la obra; los estudiosos han localizado el problema central en ambas versiones en la usurpación que hace un impostor de los derechos de un hijo legítimo, apareciendo ambos en escena —que es lo verdaderamente teatral.

Y en efecto, los equívocos que desata el enorme parecido del protagonista son fundamentales; pero no se puede olvidar el asunto que tiene que ver con la honra de don Fernando de Ribera que, a pesar de ser un calavera, tiene que recuperar su honor cuando encuentra a un hombre en el aposento de su hermana. Aunque, como veremos, ambas versiones de la obra difieren un tanto en el planteamiento de este asunto.

Ya el título nos da la pista de que la similitud entre don Fernando y el retrato que hace catorce años se hizo de don Lope de Luján es tan extraordinario que confunde a su propio padre y a su hermana, y les llega a equivocar cuando aparece el verdadero hermano, que ya se parece muy poco a su progenitor. Pero no menos importante es la argucia del olvido que inventa el criado Tacón, una especie de amnesia interesada por la cual el joven galán es capaz de olvidarse de quién es, pero nunca del amor que siente hacia su dama doña Inés. Temas importantes también y que debieron de ser muy de gusto del público son el del matrimonio impuesto a una joven rica con alguien que no quiere y el del incesto (a ratos sugerido y con el que se bromea).

Con tan buenos ingredientes temáticos, y con los que se pueden añadir en lo que toca al personaje de Tacón-Cerote, que urde todo el enredo [Lobato, 2003: 1197], la obra tuvo enorme fortuna de público, como muestran los testimonios conservados de ambas comedias reproducidos arriba y la noticia que tenemos de sus frecuentes puestas en escena. Cosechó un extraordinario éxito ya en el XVII: sabemos que se representó al menos en quince ocasiones (1652, 1669, 1670, 1672, 1674, 1681, 1683, 1687, 1691, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700) y siguió teniendo éxito en los siglos XVIII y XIX [Mackenzie, 1994: 128-129], de hecho, en el primero de los dos siglos incluso la refundió Tomás Sebastián y Latre en su obra *Ensayo sobre el teatro español* (Madrid, 1773), en una versión que para de José Prades era

> una más de aquellas lamentables refundiciones que se hicieron durante todo el siglo XVIII de las obras de nuestro teatro clásico. El asunto de la obra está respetado en lo sustancial, pero la forma externa es absolutamente distinta [1965: 21].

A lo dicho hay que añadir que Latre modifica, bastante puerilmente además, la evolución del argumento y los personajes. Así Tacón (que aquí se denomina Lorenzo) resulta ser un estafador de verdad, por cuanto se alza con el dinero de don Pedro que inventó que su amo debía; pero es que además, y esto sí que es el colmo de la inverosimilitud en una comedia ya de por sí algo inverosímil, don Fernando resulta al final ser hijo de don Juan de Ribera, el cual era para don Pedro «el amigo más de veras / que tuve en mis juventudes», en un todavía más alambicado final muy del gusto neoclásico [Latre, 1773: 203]. En cualquier caso, lo único que interesa ahora de tal refundición es cuál de las dos versiones escoge para ella, que en este caso también es la manuscrita.

Pero convendrá que nos detengamos en los parecidos y diferencias textuales para intentar llegar a alguna conclusión válida, porque en realidad los estudiosos que nos han precedido han dado cuenta muy someramente de las relaciones y a veces se han quedado sólo con algún detalle anecdótico.

Por ejemplo, de José Prades centra el problema de la siguiente manera:

> los impresores del siglo XVII, al tratar de editar la comedia, junto con otras, en los llamados volúmenes de *Partes*, aligeraron la obra, es decir, suprimieron algunos pasajes o los acortaron, cosa frecuente entonces, sobre todo cuando el autor se había extendido demasiado en las «relaciones» o monólogos. Aducimos como prueba uno de los pasajes acortados por los impresores: la versión extensa habla de la muerte de un adinerado anciano, tío de don Lope de Luján, y al que éste ha de heredar; la versión recortada suprime este pasaje, con lo cual desaparece tal personaje de la obra, pero se da la paradoja de que, pocos versos después, hay de nuevo una alusión al anciano. Los impresores se olvidaron de suprimirla, con lo cual queda ésta sin sentido, pues no se sabe de qué personaje se trata [1965: 20].

En efecto, la alusión es la siguiente, en A dice don Diego:[2]

---

[2] Citaré la comedia preferentemente por la edición de Juana de José Prades (texto de A) y por la *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto,* Valencia, Benito Macè, 1676 (texto de B). Indicaré cuando utilice otras fuentes para citar las comedias.

—Don Lope amigo, ¿qué es esto?
No le deis a mi memoria
tal desagradecimiento.
Mirad que a tiempo venís
que vuestro padre don Pedro
ha heredado a vuestro tío,
y tiene solo en dinero
más de ochenta mil escudos.
—¡Ay Dios! ¿Luego es muerto el viejo?
Dadme un abrazo en albricias [39].

Mientras B lo que escribe es:

—Noticias de vuestra muerte
que de las Indias trajeron
a todos tienen dudosos
y con mucho desconsuelo.
Vuestro padre y vuestra hermana
su caudal y su dinero
son ochenta mil ducados
y ha llegado a tal extremo
que casi sin vida están.
—¡Ay Dios! ¿Luego es muerto el viejo?
Dadme en albricias los brazos [fols. 292b-293a].

Es verdad que podría tener sentido también, pero más parece que lo tenga la primera de las dos versiones. Pero no es la única diferencia importante, como me propongo mostrar a continuación.

La diferencia más notable, a mi juicio, es el cambio en el número de personajes: mientras A incorpora al viejo y flemático criado Laínez, que acompaña a su ama doña Ana desde Sevilla, B lo suprime. Más importancia todavía tiene la figura de don Félix de Guzmán, amigo sevillano del protagonista, don Fernando, y también del verdadero hijo, don Lope. Su ausencia en B origina que se elimine toda la acción vodevilesca que sucede en la posada madrileña de don Félix, donde se encuentran como por arte de encantamiento doña Ana (doña Juana en B), don Lope, don Fernando, doña Inés, Leonor, don Pedro, etc., para aclarar el asunto de la identidad del hijo.

El cambio de nombres es también apreciable:

| A | | B |
|---|---|---|
| Doña Ana-Lucía | se llama | doña Juana |
| Don Diego (pretendiente de doña Inés) | es | don Luis |

Hay un cambio también en el diseño de personajes: don Fernando de Ribera se pinta en A como un calavera, similar al don Juan de Arguijo que dilapidó su fortuna en fiestas y saraos. También abandonó su casa y dejó su honor (y el de su hermana) sin atender, de alguna forma provoca la tragedia y el deshonor. Es un guapo, que vive arruinado. En B, sin embargo no se habla de un ser guapo y calavera, simplemente de que dilapidó su fortuna y tuvo un lance de honor y por eso marcha a Madrid. Hay, por tanto, en A un proceso psicológico de maduración a lo largo de la comedia, en que una especie de don Juan se acaba convirtiendo por amor en un hombre respetable.

Por su parte, don Lope también cambia en las dos versiones: en A se oculta al llegar a Madrid y a su casa; cuando no le reconocen por hijo se enoja y quiere tomarse la venganza por su mano; en B, por el contrario, se lamenta de su mala suerte y se propone buscar a doña Juana para que le ayude a demostrar la verdad. Por fin, en B don Lope adopta el papel de su padre, don Pedro, y obliga a su hermana Inés a casarse con don Fernando, por haber convivido en esa casa. Es como si se le quisiera dar mayor protagonismo en la versión corta.

También hay un cambio en el personaje de don Diego, que se olvida en el desenlace de A (como señala Lobato, por su valor meramente instrumental), mientras el de don Luis se conforma sin su dama por ser un asunto de honor. Por otra parte, en A hay un amigo de don Lope que resulta muerto por don Fernando en el primer lance en su casa de Sevilla, pero falta en B.

Pero no solamente se da el cambio en los personajes, también es distinta la presentación de los hechos. Así en A una larga tirada de versos en la primera escena da cuenta de toda la vida y milagros de don Fernando, mientras que en B la presentación es paulatina y quizá de más interés para el espectador.

En lo que toca a las diferencias, sin duda la jornada tercera es la que más se aparta en ambas versiones: de las 17 escenas en que la hemos divido sólo 7 coinciden en las dos, mientras que faltan 6 en A, las numeradas como 1, 2, 7, 8, 10 y 11; y en B 4, las 12-14 y 16, que corresponden básicamente a toda la acción de la posada. Es como si en la versión manuscrita (A) se hubiera aligerado la acción y se hubiese concentrado atropelladamente.

Hay una serie de motivos en los que se insiste más en una de las dos versiones: por ejemplo en B el tema del casamiento por imposición (jornada I, 8 bis), que no se expresa tanto en A. Por otra parte, la sugerencia del tema del incesto que planea sobre las dos versiones, pero que se explicita mucho más en B, con demora en requiebros y abrazos de los dos supuestos hermanos, lo cual tendría también una segura rentabilidad escénica.

También el carácter de las dos versiones cambia y eso arrastra la materialidad lingüística, que es distinta en determinadas ocasiones: B es mucho más directo y hasta vulgar, se podría decir.

| A | B |
|---|---|
| TACÓN Esperar tú con cuidado<br>una ocasión.<br>DON FERNANDO ¿Y al tenella?<br>TACÓN Procurar enternecella [a Inés]<br>a cuenta de lo olvidado [59]. | —Esperar tú con cuidado<br>una ocasión.<br>—¿Y al tenella?<br>—Ir a acostarte con ella [Inés]<br>a cuenta de lo olvidado [fol. 302a] |

| | |
|---|---|
| FALTA | FERNANDO De su amor no hay que dudar.<br>TACÓN Pues si eso tienes, ¿qué pides?<br>Una tarde que te olvides<br>te la puedes merendar [fol. 306a]. |

| | |
|---|---|
| TACÓN Simple, pues te dan tanto de barato.<br>toma la posesión con buen despejo,<br>que después aun vendrá a rogarte el viejo.<br>FERNANDO Finge tú que yo estoy muy enojado [ed. BAE, 322c]. | —No seas bobo, tócala un rebato<br>y toma posesión con buen despejo<br>y que después a ti te ruegue el viejo.<br>—Yo temo que don Pedro esté enojado<br>[fol. 312]. |

B añade alguna copla glosada más, como si lo musical y por tanto lo espectacular fuera más importante, así la que se inicia «Tan bien estoy con mi mal», que glosan Fernando e Inés.

Hay un evidente cambio argumental que fundamentalmente tiene que ver con el personaje de don Félix, pero no sólo. En A, don Lope llega desde Toledo, después de haber dejado Sevilla; en B llega directamente desde esta última ciudad. Por otro lado, la figura de don Félix le sirve para articular a Moreto un cambio de lugar, su posada, pero también y sobre todo de acción: don Félix esconde a doña Ana (Juana) por el ruego de su amigo don Lope; pero luego llega su también amigo don Fernando que le pide esconder a Inés y Leonor. Aquí se produce un gracioso equívoco cuando don Lope vuelve a la posada del amigo y cree estar hablando con doña Ana, cuando en realidad habla con la tapada doña Inés. La acción y el desenlace también cambian de lugar en A, pues sucede en la posada de don Félix, mientras que en B sucede en la casa de don Pedro.

Argumentalmente la comedia se resuelve en A en la última escena (III, 11), donde sucede el duelo de espadas; en B, por el contrario, tal cosa tiene lugar en la escena novena del mismo acto III; mientras que la última se aprovecha para deshacer el enorme lío montado. Existe mayor enredo y quizá también mayor acción en la versión A que, como he señalado, se acerca al vodevil, con la complejidad de puertas, tapadas, personajes coincidentes, confusión en definitiva.

Y aunque casi siempre se señala que B abrevia la versión de A, no siempre sucede así, por ejemplo en el inicio de la jornada tercera Tacón y don Fernando se dilatan canturreando y don Fernando diciéndose requiebros con doña Inés. Eso me lleva a pensar que la versión corta puede ser el arreglo de un *autor* de comedias que quiere hacer más espectacular la representación, más que la actuación de un impresor preocupado por adaptar el texto al espacio de que dispone.

Interesan también, y especialmente, los cambios concretos en materia de lenguaje y también en lo que se refiere al estilo. Ya he ido señalando algunas diferencias concretas, pero conviene llamar la atención sobre otras también que nos ayudarán a perfilar los cambios entre ambas versiones de la comedia.

La primera jornada empieza de manera distinta en ambas versiones, ya he señalado el primer verso, pero conviene que tengamos en cuenta otros.

Mientras A comienza:

FERNANDO No vi mujer más hermosa.
TACÓN Señor, ¿has perdido el seso?

FERNANDO Que fuera poco confieso
según bizarra y airosa
en aquella iglesia entró,
llevándome tras su brio
los ojos y el albedrío.
¡Qué linda mano sacó
a la pila! donde infiero
que de amor la ardiente fragua
quiso avivar con el agua.
TACÓN ¿Pues era hisopo de herrero? [29]

B lo hace:

FERNANDO Mi albedrío dejo preso
desta pasión rigurosa.
no vi mujer más hermosa.
TACÓN Señor, ¿has perdido el seso?
FERNANDO No, Tacón, que a lo que infiero
del fuego que incendios fragua
esparcen mis ojos agua.
TACÓN ¿Pues son hisopo de herrero? [fol. 289a]

Como se ve, B recorta algunos versos, pero añade otros, un tanto retóricamente.

También la jornada segunda empieza con unos versos de don Fernando que dicen en A:

Fingir más no he de poder,
que es muy de veras mi amor [58].

Mientras que en B se lee:

Ya no es posible poder,
Tacón, olvidar mi amor [fol. 301b].

Un poco más adelante se escribe en A «El enredo está urdido / con empeño»; mientras que en B se sustituye la palabra «enredo» por «engaño». Parece que hay alguna intención estilística.

También un poco más adelante en la misma jornada se lee en A, cuando el verdadero hijo don Lope se encuentra que Tacón está defendiendo que su amo es el auténtico:

> ¡Cielos, si alguien se prohíja
> en mi ausencia!, ¡qué pesar!
> Hijo debéis de llamar
> al marido de la hija [83],

mientras que en B encontramos:

> Vuestro engaño se corrija,
> que ya sé que su hijo no es
> y es el engaño que ves
> por casarse con su hija [fol. 314a].

Otras veces parece que B entiende mal las palabras que se escriben en A, de forma que lo que se lee en la primera versión, en un parlamento de los médicos que tratan la amnesia falsa del supuesto hijo:

> Si hubiera demencia vaya,
> mas sine dementia es falso [61]

se cambia en B por:

> Si hubiera demencia vaya,
> mas si redemencia es falso [fol. 303a].

«Redemencia» no existe, a no ser que se entienda como un intensificador de «demencia»; en cambio la expresión latina *sine dementia* es tan común y a propósito, que incluso aparece en alguna sentencia (*Nullum ingenium, sine dementia*). A todas luces parece una *lectio facilior*. De la misma forma dice A «En aprendiendo retiene», que dice un médico a propósito de la extraña dolencia de olvido del supuesto hijo; lo cual se cambia en B por «en aprendiendo detiene», que carece de sentido.

También, y quizá es el caso más claro, cuando Tacón se da cuenta de que el viejo está enseñando a su hijo falso, dada su supuesta falta de memoria, se viene tronchando de risa porque dice en B:

De cómo el hijo me llamo,
su hija y todos los del cuento
queda haciendo en su aposento
una memoria a mi amo [fol. 313a].

Pero lo que realmente se escribe en A y tiene sentido pleno es:

De cómo él y yo me llamo,
su hija, todos los del cuento
queda haciendo en su aposento
una memoria a mi amo [82].

Se ha confundido «el iyo» con «el hijo», tal vez por un error de copia.

También hay partes que se añaden en B. En la jornada primera, don Luis acaba de reconocer al que cree don Lope y cuando pregunta si es él, responde Tacón:

DON LUIS Pregunto amigo [...]
si aqueste hidalgo es don Lope
de Luján. Saber espero.
TACÓN Tú lo eres, por si es pulla [fol. 292b].

Pero falta en A lo siguiente, que viene a continuación:

FERNANDO ¿Siempre has de hablar descompuesto?
Di que no, Tacón.
TACÓN Rey mío,
¿da usted de almorzar conejo?
Porque estamos en ayunas
y el cómo se da comiendo [fol. 292b].

Sin duda, muy eficaz en escena.

Como se añade igualmente una alabanza a Madrid, que falta en la versión de A:

Gracias al cielo que he llegado a verte,
oh corte insigne del león más fuerte,
oh patria deseada, amado suelo,
pero mejor diré si digo cielo.

Apenas en Madrid puse la planta
cuando amor y deseo me adelanta... [fol. 309a]

Y que indica, con toda seguridad, que dicha versión se arregló para una representación en la corte, donde tendría perfecto sentido este parlamento laudatorio. Sabemos que, por el contrario, la versión larga se representó en Sigüenza.

Pero en general destacan más las supresiones en B, como ya he anticipado, es el caso también de dos largos parlamentos entre don Pedro y don Lope en la jornada tercera [323].

Como resumen, y concluyendo ya todas estas observaciones, creo que es evidente que no fue Moreto quien dispuso la versión abreviada de la comedia, como querían los estudios citados al principio; pero mi explicación —contra de José Prades— es que quizá tampoco fueron los impresores los que lo hicieron, sino un autor distinto que adaptó la comedia para hacerla representar por otra compañía, o más probablemente un avezado *autor* de comedias consciente de la escasez de su personal y de que necesitaba reducir personajes e intriga y hacer la obra más atractiva aún para su público. Me inclino más por esta última hipótesis por cuanto a veces no entiende determinadas alusiones cultas y porque prefiere cambiar palabras tirando hacia lo vulgar y chabacano, mucho más directo que en la versión que denomino A.

Todo ello es fundamental en este momento porque se trata de escoger el texto que se prefiera para editar en la segunda parte de comedias del dramaturgo en que estamos embarcados el equipo de los Moretianos. Y quizá la lección que se debe sacar de todo lo que he dicho es que no siempre es preferible la lectura que nos ofrece una comedia por encontrarse publicada en las partes del dramaturgo, al menos cuando éste había fallecido ya en el momento de la impresión. Tampoco se puede intentar en este caso una edición crítica de esos y otros testimonios, porque son tan distintas las dos versiones que casi se pueden considerar obras diferentes. Por seguir con el chiste del principio: creo que se parecen muy poco estas dos versiones de *El parecido* y no nos cabe más remedio que inclinarnos por una de ellas, la que se nos presenta como más genuina de Moreto. Como he intentado mostrar, y como hicieron antes que yo —aunque con menor abundancia de detalles— los editores que me han precedido, creo que la versión que transmite A es preferible y es la que se debe editar. Y en eso estamos.

## Bibliografía

Barrera y Leirado, Carlos Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, 1860), London, Tamesis Books, 1968.

Ciria Matilla, María Soledad de, «La bibliografía de Moreto», *Cuadernos Bibliográficos,* 30 (1973), pp. 75-128.

Cotarelo y Mori, Emilio, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), pp. 449-494.

Fernández-Guerra y Orbe, Luis, «Discurso preliminar» a las *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña,* Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1856.

José Prades, Juana de, «Introducción» a Augutín Moreto, *El parecido en la corte*, Salamanca, Anaya, 1965.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932.

Latre, Tomás Sebastián, *Ensayo sobre el teatro español,* Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1773.

Lobato, María Luisa, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1181-1205.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass/Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, vol. I, 2ª ed.