

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

---

# Serenísima palabra

Actas del X Congreso  
de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

editado por  
Anna Bognolo  
Florencio del Barrio de la Rosa  
María del Valle Ojeda Calvo  
Donatella Pini  
Andrea Zinato



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Serenísima palabra

## **Biblioteca di *Rassegna iberistica***

Serie diretta da  
Enric Bou

5



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Biblioteca di *Rassegna iberistica*

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

## **Direzione e redazione**

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia  
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,  
30123 Venezia, Italia  
rassegna.iberistica@unive.it

<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

# Serenísima palabra

Actas del X Congreso  
de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

editado por  
Anna Bognolo  
Florencio del Barrio de la Rosa  
María del Valle Ojeda Calvo  
Donatella Pini  
Andrea Zinato



Venezia  
**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing  
2017

Serenísima palabra.

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini,  
Andrea Zinato (editado por)

© 2017 Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini,  
Andrea Zinato per il testo | for the text

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | for this edition

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 VE  
<http://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione luglio 2017 | 1st edition July 2017

ISBN 978-88-6969-163-8 [ebook]

ISBN 978-88-6969-164-5 [print]

Volume pubblicato con il contributo di | Published with the contribution of |  
Volumen publicado con la contribución de

Universidad de Huelva



Universidad  
de Huelva

Università degli Studi di Verona

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere



UNIVERSITÀ  
di VERONA

Dipartimento  
di LINGUE  
E LETTERATURE STRANIERE



EDIZIONI

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-164-5/>

DOI 10.14277/978-88-6969-163-8

## **Serenísima palabra**

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

## **Sumario**

### **Preámbulo**

Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo 15

### **1 CONFERENCIAS PLENARIAS**

#### **«He visto gustosamente divertido...»**

**La literatura ante la censura previa en el siglo XVII**

Anne Cayuela 21

#### **Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro**

**Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola**

Frederick De Armas 49

#### **Literatura e ideas en torno a don Bernardo de Sandoval y Rojas**

Luis Gómez Canseco 69

#### **Defensa e ilustración de la Filología**

Luis Iglesias Feijoo 101

#### **El Job de Quevedo y la indignación**

Valentina Nider 125

### **2 RECUERDO EMOCIONADO DE ISAÍAS LERNER EN EL 25 ANIVERSARIO DE LA AISO**

#### **Palabras preliminares**

Begoña López Bueno 149

#### **La AISO en sus 25 años**

Trevor J. Dadson 151

#### **Isaías Lerner, el fiel escucha de la voz cervantina**

Juan Diego Vila 155

<b>Isaías Lerner: de polianteadas y silvas</b> Sagrario López Poza	173
<b>Isaías Lerner y la lexicografía</b> Miguel Marañón Ripoll	183
<b>3.1 COMUNICACIONES</b> <b>POESÍA</b>	
<b>Análisis de un soneto de Luis Gálvez de Montalvo</b> Julián Arribas	189
<b>La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo</b> Alessandra Ceribelli	203
<b>San Juan de la Cruz ‘ilustrado’: <i>Obras espirituales</i> (Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703)</b> Francisco Javier Escobar Borrego	211
<b>Las cartas en verso octosilábico y las epístolas en endecasílabos en los cancioneros de Jorge de Montemayor</b> Lola Esteva de Llobet	223
<b>El rey Sebastián en las elegías de Fernando de Herrera y Barahona de Soto</b> Alberto Maffini	245
<b>La inversión paródica de la <i>semplicetta farfalla</i> y de otros motivos amorosos en el <i>Aula de cortesanos</i> (1547)</b> María del Rosario Martínez Navarro	253
<b>La invención de un poeta</b> Trigueros y Melchor Díaz de Toledo, poeta desconocido del siglo XVI Juan Montero Delgado	267
<b>Afectos penitenciales y sociabilidad literaria</b> <b>Notas en torno a unos pliegos poéticos granadinos</b> Inmaculada Osuna	277
<b>«Como la blanca flor o roxo lirio»</b> <b>Variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada</b> Aude Plagnard	287

<b>Amantes como árboles en las Flores de baria poesía (núm. 131: «Con una aguda hacha derrocaba...»)</b> Fernando Rodríguez Mansilla	301
<b>El diseño de CABIGO (Catálogo Bibliográfico sobre Góngora) Criterios, metodología y estadísticas</b> Antonio Rojas Castro, Cèlia Nadal, Amanda Pedraza	309
<b>Fragmentos del ocio: edición y reescritura en el bajo barroco</b> Pedro Ruiz Pérez	319
<b>Los poéticos álamos... Una lectura de la poesía de Luis de Góngora a través de las representaciones de árboles</b> Elizabeth San Juan San Juan	329
<b>«He de cantar afectos suspendidos» El poder de la música en la poesía del Siglo de Oro</b> Lorena Uribe Bracho	337
<b>Díaz de Rivaz y Vázquez Siruela: sobre las afinidades en sus documentos</b> Saiko Yoshida	347

### 3.2 COMUNICACIONES

#### TEATRO

<b>Comedias en colaboración entre Moreto, Càncer y Matos Fragoso: La adúltera penitente y ¿La fuerza del natural?</b> María Rosa Álvarez Sellers	361
<b>Algunos aspectos barrocos en la comedia de Lope de Vega El piadoso veneciano</b> Christian Andrès	373
<b>Reelaboración y reescritura de la Gerusalemme Liberata en La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, atribuida a Cervantes</b> Fausta Antonucci	383
<b>La presencia morisca en la romería de la Virgen de la Cabeza en la obra El bautismo del príncipe de Marruecos de Lope de Vega</b> Benedetta Belloni	395
<b>De sonetos calderonianos</b> María José Caamaño Rojo	405

<b>Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma</b> José Camões	417
<b>Los Armengoles de Cristóbal de Morales: fuentes y fortuna literarias</b> Juan Manuel Carmona Tierno	427
<b>Bandello en el taller dramático de Lope</b> Guillermo Carrascón	441
<b>Juegos y lenguajes de naipes en <i>Nadie fie su secreto</i> de Calderón</b> Paula Casariego Castiñeira	453
<b>Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena y el natural vizcaíno</b> Del teatro de Goldoni a la comedia de Figurón de José de la Concha en el siglo XVIII Karin Chirinos Bravo	465
<b>Lope de Vega y el alma del pecador</b> Arrepentimiento y expiación en <i>Juan de Dios y Antón Martín</i> María del Pilar Chouza-Calo	477
<b>El dómine Lucas y El maestro de danzar: un caso de auto-reescritura en Lope de Vega</b> Daniel Fernández Rodríguez	487
<b>Relación de sucesos, fiesta cortesana y representación teatral: en torno a <i>La noche de San Juan</i> de Lope de Vega</b> Graciela Fiadino	497
<b>La música en el auto de <i>La Maya</i> de Lope de Vega</b> María Asunción Flórez Asensio	509
<b>El arte del equívoco en <i>Las damas del vellón</i> de Quiñones de Benavente</b> José Gallego Chin	523
<b><i>Esto es hecho</i>, entre Rojas Zorrilla y Rosete Niño: un caso más de autoría conflictiva</b> Rafael González Cañal	533
<b><i>Eco y Narciso</i> de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición</b> Margaret Greer	547

<b>Historia de una tachadura</b> Notas sobre la difusión del teatro del Siglo de Oro en Venecia: Carlo Gozzi, Jerónimo de Villaizán y los actores-dramaturgos de la compañía Sacchi Javier Gutiérrez Carou	557
<b>La versificación en <i>La aurora en Copacabana</i> de Calderón</b> José Elías Gutiérrez Meza	567
<b>De los nombres de Calderón</b> Reflexiones acerca de la antroponimia calderoniana Laura Hernández González	579
<b>Notas para una edición crítica de <i>Duendes son alcahuetes</i> y <i>el Espíritu Foletto</i> (I parte, 1709) de Antonio de Zamora</b> Renata Londero	589
<b>Un teatro, quizá, demasiado ‘novelesco’</b> Algunas consideraciones acerca de la composición dramática de Cervantes Giselle Macedo	599
<b>La tradición de los libros de aventuras en el primer Lope de Vega</b> La construcción del personaje de Juan Tomás, <i>El caballero de Illescas</i> Serena Magnaghi	611
<b>Una historia española para los escenarios italianos: <i>L’Anagilda</i> de Girolamo Gigli</b> Elena Marcello	621
<b>Vida privada e imagen pública</b> Isabel de Borbón y la corte literaria de Felipe IV Carmela Mattza	633
<b>Alonso de Castillo Solórzano, <i>La castañera</i> y el teatro breve en la generación postcervantista</b> Vicente Pérez de León	645
<b>De lo narrado a lo representado</b> Reflejos del <i>Facetiarum liber</i> de Bracciolini en el entremés áureo Ilaria Resta	655
<b>De locos fingidos a locos alegóricos (en Lope y Fernández de Lizardi)</b> Felipe Reyes Palacios	667

**La mujer lectora en el teatro barroco**  
Ana Suárez Miramón 675

**Lope en Francia entre adaptación y traducción**  
«Habiller à la française» en los siglos XVII, XVIII y XIX  
Francesca Suppa 685

**Los gitanos como máscaras del teatro renacentista**  
Hélène Tropé 695

**El Madrid de 1617 como espacio dramático**  
Otra mirada a *Lo que pasa en una tarde* de Lope de Vega  
Edith Marta Villarino 705

### **3.3 COMUNICACIONES** PROSA

**Educación y aleccionamiento en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo**  
Jaume Alavedra Regas 717

**Entre *Celestinas*, novela sentimental y libros de caballerías**  
La empresa editorial de los Nicolini da Sabbio y Juan Bautista Pederzano en Venecia alrededor de 1530  
Anna Bognolo 727

**El maestro Jiménez Patón y la oratoria sagrada**  
Jaume Garau 739

**La *Espada sagrada* de Alonso Remón**  
Método para enseñar a los nuevos predicadores  
Rafael Massanet Rodríguez 751

**Los conceptos de gusto y disgusto en Gracián con el ejemplo del cuerpo grotesco en *El Criticón***  
Eduardo Muratta Bunsen 761

**La presencia de las piedras preciosas en los libros de caballerías a la luz del lapidario de Gaspar de Morales**  
Tomasa Pastrana Santamarta 771

**Perder el rucio, recuperar las mulas... Asuntos sensibles en Cervantes**  
Donatella Pini 783

<b>El barbero como una figura de marginalización en <i>Don Quijote</i></b> David Reher	791
<b>«Medrar consiste en ventura» La fortuna del <i>Decamerón</i> X.1 en la España del Siglo de Oro</b> Maria Rosso	799
<b><i>El caballero determinado</i> de Hernando de Acuña: tradición textual y autoría</b> Marcial Rubio Árquez	809
<b>El laberinto: símbolo y modelo de creación en Cervantes y Thomas Pynchon</b> Ana Rull Suárez	821
<b>El loco Amaro Rodríguez ¿trasunto del obispillo de San Nicolás?</b> Luc Torres	831
<b>La ejemplaridad de <i>Las dos doncellas</i></b> Juan Manuel Villanueva	841
<b>Una vez más sobre la italo filia cervantina Italia y lo italiano en las <i>Novelas ejemplares</i></b> Francisco Javier González Candela	855
<b>3.4 COMUNICACIONES LENGUA Y TRADUCCIÓN</b>	
<b>Cambios gráficos y fónicos en las citas de varias obras áureas contenidas en el <i>Diccionario de Autoridades</i></b> Belén Almeida, Rocío Díaz Moreno	867
<b>Explicitud, coherencia y cohesión en la traducción italiana del <i>Guzmán de Alfarache</i></b> Ignacio Arroyo Hernández	879
<b>Los refranes de <i>La Zucca del Doni en español</i></b> Daniela Capra	893
<b>Lenguaje y fraude comunicativo en <i>Don Quijote de La Mancha</i></b> Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona	903
<b>Sobre el estilo de Juan de Valdés</b> Antonio Martínez González	913

<b>Hernán Núñez: paremiólogo y paremiógrafo del Siglo de Oro</b> <i>Refranes o Proverbios en Romance (1555)</i> Luisa Allesita Messina Fajardo	923
<b>Del Oliveros al Olivieri. La traducción</b> Stefano Neri	933
<b>Jáuregui traductor</b> Martha Elena Venier	943
<b>Acercamiento a la primera traducción italiana del Guzmán de Alfarache (Barezzi, Venecia, 1606 y 1615)</b> Edoardo Ventura	953
<b>El lenguaje ascético-místico en el escrito hagiográfico sobre sor María de Jesús Tomellín (el 'lirio de Puebla')</b> Katerina Zatlkajová	967
<b>3.5 COMUNICACIONES</b> VARIA	
<b>Cea Tesa: dinastía de impresores (1588-1703)</b> <i>Una sociología de la edición</i> Carlos Collantes Sánchez	979
<b>De Dalila y otras perversas traidoras en textos áureos de materia bíblica</b> Ruth Fine	991
<b>Valencias de la Edad de Oro</b> <b>Mito 'quijotesco' en el Uruguay actual</b> María de los Ángeles González Briz	1001
<b>Justicia y corrupción en la Corte a mediados del siglo XVII</b> <b>El caso escandaloso del Alcalde de Casa y Corte don Martín de Lanuza</b> Francisca Jiménez Guillén	1011
<b>La reescritura en los pliegos y cuadernillos religiosos novohispanos (siglo XVII)</b> Anastasia Krutitskaya	1021
<b>La poética del viaje en Pedro Sarmiento de Gamboa</b> Jaroslava Marešová	1033

<b>La huella del <i>Quijote</i> en poetas de lengua portuguesa del siglo XX: Miguel Torga y José Saramago</b> Cristina Miranda Menezes	1041
<b>Teresa: escritora <i>ma non troppo</i></b> Isabel Navas Ocaña	1053
<b>Apostillas al libreto de <i>Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio</i> de Saverio Mercadante</b> Maria Caterina Ruta	1065
<b>‘Las letras compañeras del Imperio’ De dedicatorias, autores y traductores en Venecia en la segunda mitad del siglo XVI</b> Françoise Richer-Rossi	1077
<b>Tres versiones de la modernidad: Descartes, Komenský y Cervantes</b> Juan Antonio Sánchez Fernández	1089

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*

María Rosa Álvarez Sellers  
(Universitat de València, Espanya)

**Abstract** The comedy written in collaboration comprises a *corpus* of a hundred and fifty texts dated between 1619 and 1720, although the height of this popular form of theatrical writing takes place between 1630 and 1680. It is not, therefore, an ephemeral mode, but a way of making theatre that possessed the support of the public, since it was successful both in the Palace and in the *corrales*. For this reason, authors such as Calderón, Rojas Zorrilla or Moreto took part in that practice. In the case of Moreto, some of his plays were written in collaboration with two assiduous playwrights, Cáncer and Matos Fragoso. We will study the sources and the resources used in the performance of two plays, *La adúltera penitente* and *La fuerza del natural*, in order to try to find the keys to the success and the continuity of the writing in collaboration. Finally, we focus on the question of the authorship of *La fuerza del natural*.

**Keywords** Comedy. Collaboration. Moreto. Cáncer. Matos Fragoso.

Que «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres» ya lo dijo Lope de Vega en el prólogo a su tragedia «escrita al estilo español», *El castigo sin venganza* (1631), y prueba de ello es la existencia de dos prácticas escénicas muy populares en el Siglo de Oro que no han gozado de reconocimiento por parte de la crítica posterior: la comedia en colaboración y la reescritura de piezas teatrales, muchas de las cuales presentaban sutiles cambios en el título precisamente para evocar la obra de la que procedían.

Ya en su tiempo, las comedias de consuno fueron calificadas de «Monstri de varie specie» por Fabio Franchi en sus *Essequie Poetiche* (Venecia 1636), dedicadas a recoger alabanzas póstumas a Lope de Vega, que solo compuso *Los terceros de San Francisco* con otro dramaturgo, Juan Pérez de Montalbán. Pero el Fénix, tan amigo de las innovaciones, quizá no llegó a tiempo a lo que probablemente empezó como un experimento que acabó por convertirse en una forma sólida y específica de escribir teatro, pues la comedia en colaboración abarca un *corpus* de unos ciento cincuenta textos fechados entre 1619 y 1720, aunque su auge sobre los escenarios

tuvo lugar entre 1630 y 1680 y, a nivel de impresión, entre 1652 y 1667.<sup>1</sup>

No sabemos qué pudo mover a los dramaturgos a compartir su ingenio, por lo que se han apuntado razones de amistad o de puro entretenimiento (cfr. Madroñal 2012, p. 163), así como la necesidad de satisfacer con rapidez las demandas de las compañías y de la Corte. Pero lo cierto es que tales comedias tenían éxito en los corrales y en palacio y no quedaron en una moda pasajera. Hubo autores que se prodigaron en el género, como Cáncer, Matos Fragoso, Martínez y Meneses, Rosete o los hermanos Diego y José de Figueroa, pero también participaron plumas de mayor envergadura: Vélez de Guevara o Mira de Amescua colaboraron en varias obras, Calderón compuso una docena de piezas y, tratándose de Rojas Zorrilla o Moreto, el porcentaje ronda el veinte por ciento del total de su producción.

No es de extrañar que Moreto, Cáncer y Matos Fragoso repitieran la experiencia, interrumpida por la muerte de Cáncer el 2 de octubre de 1665. Juntos escribieron *La adúltera penitente*, *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, y tal vez *La fuerza del natural*, en la que no está documentada la participación de Matos Fragoso.<sup>2</sup>

De hecho, podemos apreciar similitudes de tema, estilo y recursos entre las tres primeras comedias. Tratan asuntos bíblicos o hagiográficos, propicios a escenas insólitas, tales como conversiones repentinas y espectaculares, apariciones de ángeles y demonios, milagros, tentaciones y mujeres disfrazadas, y requerían el uso de tramoya, todo lo cual debía impresionar y agradar al espectador. *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar* se inspiran en *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro y *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, respectivamente, por lo que la falta de originalidad se suplía con los golpes de efecto en escena. Es más, recrear argumentos conocidos podía no ir en detrimento de las «segundas partes» sino contribuir a su éxito, al recuperar sucesos pertenecientes a la memoria teatral colectiva.<sup>3</sup>

La historia de Santa Teodora aparece en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine y es recreada en la *Famosa comedia de Santa Teodora*, por

---

1 La impresión e inclusión de piezas de varios ingenios en los volúmenes de 'partes' - compuestos todos de obras de múltiples autores - o en sueltas pertenecientes a muy distintas colecciones a lo largo del siglo XVII, es claro indicio del éxito de este tipo de comedias, acaso no apreciadas por sus autores, pero en todo caso sí por los editores, compañías, lectores y coleccionistas. Muestra de ello es el interés editorial que siguieron suscitando en el XVIII, aun cuando la citada práctica compositiva ya había desaparecido (cfr. Ulla 2010, pp. 95-96).

2 Moreto y Cáncer escribieron además: *Nuestra Señora de la Aurora*, *Hacer remedio el dolor* y *El hijo pródigo*, y Moreto y Matos Fragoso colaboraron en *El príncipe prodigioso*, *Oponerse a las estrellas*, *Nuestra Señora del Pilar* y *El mejor par de los doce*.

3 Véase Álvarez Sellers (2017).

otro nombre *Púsoseme el sol, salióme la luna* de Andrés de Claramonte, incluida en la *Parte XXVI* de Lope de Vega (1645) y estrenada en julio de 1642 en Alcázar por la compañía de Alonso Caballero (BNE, Ms. 16.986). *La adúltera penitente*, por lo tanto, no es la primera obra que trata la vida de la santa, ni la única.<sup>4</sup> Fue publicada en la *Parte nona de comedias Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657). En 1658 formaba parte del repertorio de la compañía de Francisco García, pero quizá ya había sido representada en 1651 por la de Sebastián García Prado (cfr. Lobato 2009, p. 209), por lo que su fecha de composición ha sido situada en torno a 1650 (cfr. Cassol 2008, p. 180) o 1651 (cfr. Urzáiz, Cienfuegos 2013, p. 303). Como también sucederá con *La fuerza del natural*, *La adúltera penitente* es atribuida solo a Moreto en un manuscrito fechado en 1669 (BNE, Ms. 14.915), una copia de representación perteneciente a la compañía de Manuel Vallejo (cfr. Urzáiz, Cienfuegos 2013, p. 303).

La primera Jornada presenta los componentes propios de una tragedia de honra: un triángulo amoroso formado por Natalio, enamorado de su esposa Teodora, que fue forzada a casarse por su familia cuando en realidad amaba a Filipo (I, vv. 31-52),<sup>5</sup> pretendiente desechado que no está dispuesto a renunciar a la mujer que cree que le pertenece. Planteamiento idéntico a tres iconos del género, *El médico de su honra* (1635), *El pintor de su deshonor* (1645-1651) y *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) de Calderón. Como esas esposas, Teodora se resiste a los embates de Filipo y recuerda con pesar su pasada ilusión (I, vv. 421-450), pero alude además a prodigios que marcaron su nacimiento:

TEODORA De nobles padres nací  
 en la grande Alejandría,  
 con prodigiosos anuncios  
 que mi pecho atemorizan.  
 (I, vv. 391-394)

De este modo, lo que parecía un conflicto de honor, queda salpicado de indicios sobrenaturales que desvían la trama hacia lo que finalmente será una comedia de santos. Elementos físicos y oníricos tientan a Teodora: una estatua de Venus y Marte que hay en su jardín y el mismo demonio hablándole en sueños. Pero este no es producto de su imaginación sino

4 Dedicada «al asunto hay una de Calderón, con título de *Santa Teodora*; otra de Lope, con los de *Púsoseme el sol y salióme la luna*; *Santa Teodora*, que es idéntica a la atribuida a Claramonte con iguales títulos, y otra, también de Lope, con los de *El Prodigio de Etiopía* y *Santa Teodora*» (Paz y Meliá 1934, p. 8). Citado en Urzáiz, Cienfuegos (2013, p. 308), que resumen las cuestiones sobre la autoría de las piezas (pp. 308-311).

5 Citamos por el texto base de Fausciana (en red).

que, como en *Caer para levantar* (Parte XVII de las *Escogidas* 1662), desplegará una gran actividad para vengarse de Dios despeñando almas (I, vv. 615-629). Así, propicia que unos ladrones dejen colgando una escala de la ventana de Teodora antes de huir al oír ruido en la calle, y Filippo decide aprovechar la ocasión, no sin antes debatirse entre los susurros del demonio y una música que suena 'dentro' advirtiéndole del peligro de dejarse llevar por lo que él mismo llama «mi despeñado amor» (I, v. 746), en una escena similar a la sucedida entre D. Gil y D. Diego en *Caer para levantar*.<sup>6</sup>

Los dramaturgos no pierden la ocasión de incluir una escena de otra de sus obras conjuntas, *El bruto de Babilonia* (Parte XXX de las *Escogidas* 1668), donde Susana, que estaba bañándose, es asaltada por dos ancianos jueces que tampoco pueden resistir sus impulsos: «*Salen los viejos retirándose de Susana, que saldrá a medio vestir*» (II, entre vv. 1804-1805).<sup>7</sup> De igual forma, «*Retírase [el demonio] y sale Filippo, y Teodora a medio vestir, con una luz que pondrá en un bufete*» (I, entre vv. 856-857). Pero el diablo no tiene bastante con el deshonor privado y culmina su logro con la deshonra pública para que no haya posibilidad de ocultación o enmienda: convence a Teodora de que su única opción es huir para que su esposo, que se había ausentado engañado por el criado Morondo, no la mate.

La segunda Jornada vuelve a recordar a *Caer para levantar*, pues Filippo, como D. Gil, se ha convertido en bandolero, y Teodora vive oculta en un convento disfrazada de fraile para purgar su pecado – también Violante en *Caer...* se convertirá en penitente cuando se arrepienta de los suyos. Han pasado dos meses, y Natalio vaga desesperado buscándola y culpándose de su desaparición: «que quien no la merecía | justamente la perdió» (II, vv. 1302-1303).

Un enredo entre Morondo – que también vive como fraile en el convento – y Flora, está a punto de permitir, con la complicidad del demonio, que Filippo vuelva a gozar a Teodora, pero ella se aclama a Dios y, milagrosamente, el bandolero queda sin poder moverse. Mas no acaban ahí sus fatigas, pues Flora acusa a fray Teodoro de ser el padre de su hijo, y el abad lo expulsa del convento. Teodora suplica a Dios que sustente al niño, y el súbito descenso de dos ángeles que le muestran una cueva con una leona que lo criará concluye esta Jornada, dejando, sin duda, suspenso al auditorio.

En la tercera Jornada, Teodora es acusada de robo y apaleada por unos

---

6 D. Diego llega de noche a casa de Violante para fugarse con ella cuando suene una música, seña convenida entre ambos. Pero D. Gil, famoso por su vida devota y ejemplar, lo sigue y logra convencerlo de que desista de su empeño, pues quizá solo le falta un pecado para condenarse. Paradójicamente, seducido por la música y el ambiente, será él quien ocupe el lugar de D. Diego.

7 Citamos por el texto base de Álvarez Sellers (en red).

campesinos, pero consigue escapar y desenmascarar tanto al demonio<sup>8</sup> como a Morondo, al que le pide que haga el milagro de apaciguar al león:

*Sale un león con dos cántaros de agua en unas aguaderas*

MORONDO ¡Jesús, qué león tan cruel!  
 TEODORA Llegue.  
 MORONDO ¡Ay padre, que no puedo!  
 TEODORA ¿Pues un santo tiene miedo?  
 [...]
   
 TEODORA ¡Llega, fiera! Ahora verá  
 que sin temor se los quito.  
 ¡Tente allá, bruto maldito!  
 MORONDO ¡Jesús, qué manso que está!  
 (III, vv. 2436-2451)

Este milagro tampoco es exclusivo, pues encontramos otro con leones en *El bruto de Babilonia*, donde se oye cantar *dentro* mientras van «elevándose los leones» (II, entre vv. 1334-1335). Pero otro más espectacular la aguarda: «*Descúbrese un coro en un bofetón que saldrá hasta donde está la santa*» y «*Sale un ángel en una apariencia*» (III, entre vv. 2507-2508) para anunciarle que «con sus ángeles María | te restituye al coro» (III, vv. 2510-2511); «*Sube la santa en una elevación al coro*» (III, entre vv. 2512-2513) y «*Cantan todos*» (III, entre vv. 2515-2516).

Las emociones continúan: «*Cae Filipo por un despeñadero*» perseguido por Natalio y su gente, y llega a la cueva donde está leyendo Teodora, que lo defiende. Natalio lo interpreta como un aviso del Cielo para templar su deshonor (III, vv. 2651-2655) y ceja en su empeño. Filipo se arrepiente y, avalados por una música que dice «*Abridle las puertas | al siervo de Dios*» (III, vv. 2727-2728; vv. 2763-2764) pide, con Teodora, asilo en el convento. Finalmente, reconociendo públicamente su derrota, el demonio se hunde en el tablado mientras tocan con fuerza las campanas y se produce una *anagnórisis* general: «*Descúbrese la santa con tunicela y Filipo con el hábito abajo, y un ángel*» (III, entre vv. 2891-2892) que anuncia la muerte dichosa de Teodora, redimida por la penitencia de Filipo.<sup>9</sup>

8 TEODORA ¡Ah, infernal dragón, qué en vano  
 son tus cautelas aquí!  
 DEMONIO [Ap.] Ya me conoció, ¡ay de mí!  
 ¿Qué le dé el Cielo tirano  
 a una mujer tal favor? (III, vv. 2396-2400)

9 Similar conclusión tiene *Caer para levantar*: el cruce de identidades entre el ermitaño D. Diego y el bandolero D. Gil se descubre, el demonio se hunde en el tablado, Violante purga sus pecados antes de morir y D. Gil se entrega a la vida religiosa para borrar los suyos.

Del éxito de la obra dan testimonio sus representaciones, tanto en el XVII – en Valladolid, en abril de 1686 por la compañía de Miguel Vela y en febrero de 1696 por la de Serafina Manuela «con máquina» –, como en el XVIII – en Valladolid, en mayo de 1700 por la compañía de Lucas de San Juan (cfr. Ferrer 2008) y en 1733, por la compañía de Manuel de San Miguel, del 26 al 30 de septiembre en el Corral del Príncipe (cfr. Fernández 2011, p. 914) –, como sucede con las otras comedias en colaboración entre los tres dramaturgos. Una versión orquestal realizada por Joaquín Turina fue estrenada en el Teatro Real de Madrid el 3 de diciembre de 1917 y, en versión escénica, en el Teatro Eslava de Madrid el 15 de octubre de 1917.

Así pues, si *La adúltera penitente* presenta un inconfundible aire de familia respecto a *Caer para levantar* y *El bruto de Babilonia*, no sucede lo mismo con *La fuerza del natural*, en la que no consta la participación de Matos Fragoso. La edición *princeps* (*Parte XV de Comedias escogidas*, 1661) concluye diciendo: «Y de Cáncer y Moreto | fin aquí las plumas dan, | probando que en todo sobra | la fuerza del natural», pero en la edición de la *Segunda parte* (1676) de las comedias de Moreto figura solo a su nombre: «Y de Moreto los lauros | fin aquí a su pluma dan, | probando que en todo sobra | la Fuerza del Natural».<sup>10</sup> La hipótesis de la colaboración de Matos Fragoso fue formulada por Morley (1918, pp. 168-169) a tenor de la métrica de la tercera Jornada, sin redondillas y con predominio del romance sin mediar otro tipo de estrofa entre los cambios de rima, esquema más propio del portugués que de Moreto. Dicha propuesta ha sido secundada por Kennedy (1932, pp. 132-133), Lobato (2008, p. 35) o Cassol (2008, pp. 170 y 181), y García Reidy considera que «entra plenamente dentro de lo posible» (2016, p. 468), pero señala también la ausencia de cualquier alusión a Matos en los testimonios conservados, en la documentación de la época o en la propia comedia, por lo que concluye que fue escrita por Moreto y Cáncer «y, tal vez, Juan de Matos Fragoso» (p. 467).

Si nos adentramos en *La fuerza del natural* comprobamos que han desaparecido los milagros y el ascenso o descenso de personajes que requerían sorprendentes usos de tramoya, o temas como el deseo, la tentación, el pecado o la deshonra, comunes a las otras comedias de los tres autores. El argumento es plenamente humano y profano, y gira en torno a la confusión de identidades entre dos hermanos, Carlos y Julio, y el contraste entre la vida rústica y las costumbres de la Corte. Carlos es un voraz lector y aspira a mejorar socialmente tras enamorarse de Aurora, sobrina del

<sup>10</sup> En opinión de Alejandro García Reidy, al que quiero agradecer el haberme facilitado el prólogo, aún inédito, de su edición de la obra, «Este cambio posiblemente se debió a algún tipo de estrategia editorial para resaltar la labor de Moreto, pues, a fin de cuentas, el volumen se presentaba exclusivamente bajo el marbete autorial del madrileño» (2016, p. 467). Lo mismo sucede en otra comedia incluida en ese volumen, *La fingida Arcadia* (cfr. Kennedy 1932, p. 8).

Duque de Ferrara, a la que dedica cortesanos requiebros sin atreverse a poner nombre a lo que siente:

CARLOS Fue una batalla,  
que al veros sentí en mi pecho.  
AURORA ¿Batalla sentís?  
CARLOS Y mala,  
porque es poco mi poder.  
AURORA Y eso ¿qué es?  
CARLOS No sé nombrarla.  
AURORA ¿La sentís y la ignoráis?  
CARLOS Es que por alguna causa  
puedo decir lo que siento,  
pero no cómo se llama.  
(I, vv. 475-483)<sup>11</sup>

La trama recrea una serie de tópicos que ya aparecían en el teatro del siglo XVI, como sucede en *Don Duardos* (1522), obra de otro dramaturgo portugués, Gil Vicente, en la que un príncipe se disfraza de hortelano para enamorar a la infanta Flérída en su jardín: Don Duardos, que llega a la Corte para desafiar a Primaleón, también describe el súbito amor que siente al ver a la hija del Emperador de Constantinopla como «otra más oscura guerra, | de tanta pasión que la temo» (I, p. 230),<sup>12</sup> y decide falsear su apariencia para hacer valer sus cualidades y no su estado. Aunque tampoco acierta a nombrar lo que siente, la calidad de su discurso impide a Flérída asociarlo con un villano, y lo mismo le pasa a Aurora:

FLÉRIDA Debes hablar como vistes  
o vestir como respondes.  
(I, p. 249)

AURORA Recatado es para loco,  
para humilde, muy bien habla;  
no es deste traje este estilo,  
no esta osadía es villana.  
(I, vv. 528-531)

Observamos además un curioso guiño a la tragedia a la que aludíamos al principio, *El castigo sin venganza*. En ella, la sobrina del Duque de Ferrara también se llama Aurora, y el Duque tiene también un hijo natural,

<sup>11</sup> Citamos por la edición de García Reidy (2016).

<sup>12</sup> Citamos por la edición de Hermenegildo (1990).

Federico, que evita casarse con ella porque se enamora de su madrastra Casandra. Al descubrirlo, el Duque los matará a los dos. La obra se representó solo una vez, quizá porque Federico recordara a Carlos 'el desdichado', hijo natural de Felipe II enamorado de su madrastra, Isabel de Valois, y muerto en extrañas circunstancias (cfr. Carreño 1991), y Lope tuvo que imprimirla en Barcelona. En *La fuerza del natural*, el hijo del Duque de Ferrara se llama, precisamente, Carlos. Su padre lo ha mantenido oculto por culpa de la «condición celosa» (I, v. 570) de su esposa Casandra pero, al morir esta al caer de un caballo, ha decidido hacer público el secreto.

Y así, el sueño de Carlos queda truncado cuando Roberto, su padre, le revela que Julio es hijo del Duque y este lo ha llamado a palacio porque quiere casarlo con Aurora, confiando en que una buena educación doblará su talante rústico y necio. La tosca aparición en escena de Julio vestido de gala vuelve a recordar la de Camilote, «caballero salvaje» en *Don Duardos*, pues ambos se empeñan en defender que la fea Maimonda y la rústica Gila - «Cien Auroras | no la llegan al zapato» (III, vv. 2327-2328) - son más hermosas que Flérida y Aurora respectivamente:

ARTADA ¡Algo será más hermosa  
Flérida!  
CAMILOTE ¿Quién? ¿Aquella?  
¡Asaz de mal!  
¡Por Dios, vos estáis donosa!  
Comparáis una estrella  
a un pardal.  
(I, p. 237)

AURORA Veré a quien me comparó  
si es más hermosa que yo.  
JULIO ¿Qué? Lo que va de mí al Papa.  
(I, vv. 1029-1031)

Las semejanzas concluyen en la segunda Jornada, en la que ninguna de las dos protagonistas es capaz de reconocer una pasión que creen dirigir hacia la persona inadecuada:

FLÉRIDA Tal me hallo  
que no sé cómo os diga  
ni calle tanta pasión  
como callo.  
(I, p. 260)

AURORA ¡Qué dices!  
 Lo que yo digo se queda  
 en solo conocimiento,  
 y aunque conozco sus prendas,  
 una cosa es estimarlas  
 y otra cosa es conocerlas.  
 [Ap.] Miento, que siento en el alma  
 no sé qué oculta violencia,  
 que si digo que es amor,  
 me lo escucho con vergüenza;  
 (II, vv. 1162-1171)

La previsible solución llega en forma de *deus ex machina* cuando aparece Roberto y confiesa que su mujer le ocultó que trocó a los niños, y que el verdadero hijo del Duque es Carlos. El orden queda definitivamente restaurado con el anuncio de las bodas entre Carlos y Aurora, Alejandro y Camila y Julio y Gila.

Como otras comedias en colaboración, *La fuerza del natural* no presenta una intriga original, sino que se inspira en *Examinarse de rey* o *Más vale fingir que amar* de Mira de Amescua. Aunque no sabemos la fecha exacta de su composición, «probablemente fue representada por la compañía de Juan Correa en 1668 y años sucesivos» (García Reidy 2016, p. 470) y su éxito continuó en el XVIII, pues regresó a los escenarios madrileños casi anualmente (Andioc y Coulon 1996, pp. 724-725; citado en García Reidy 2016, p. 471); la compañía del actor Isidoro Máiquez la llevó a las tablas en diez ocasiones entre finales del XVIII y principios del XIX (Kennedy 1932, p. 117) y fue representada también en palacio, como se dice en la edición suelta que publicó en Madrid Antonio Sanz en 1742, titulada «Fiesta que se ha de representar a sus majestades en el real palacio del Buen Retiro». Además, dio lugar a dos refundiciones: *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* (Parte XL de la colección de *Comedias Escogidas*, Madrid, Julián Paredes, 1675) de Francisco Leyva Ramírez de Arellano y *El príncipe y el villano* de Bretón de los Herreros, estrenada en 1826 (García Reidy 2016, p. 472).

A tenor de la lectura realizada, creemos que poco tiene que ver esta comedia con las tres que se atribuyen a Moreto, Cáncer y Matos Fragoso, aunque tienen en común el éxito cosechado. Han desaparecido los golpes de efecto, las escenas espectaculares y corales, el erotismo, la conjunción de temas y elementos religiosos, profanos y sobrenaturales,<sup>13</sup> la inspiración bíblica y hagiográfica, para dejar paso a una comedia palatina cuyo enredo

13 Dassbach (1997) propone este esquema para estudiar la comedia hagiográfica y Mata (2006) lo aplica a *La adúltera penitente*.

y desenlace se hace presentir desde el principio. No hay sorpresas que impresionen al público, ni a nivel temático ni de tramoya. Quizá las cuestiones métricas puedan arrojar luz acerca de la autoría compartida, a lo cual añadiríamos que el recurso de utilizar escenas procedentes de otras obras es característico de Matos Fragoso (cfr. Álvarez Sellers 2012), pero lo cierto es que, tanto por sus planteamientos semánticos como escenográficos, *La fuerza del natural* se distancia claramente de *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar* y *La adúltera penitente*.

## Bibliografía

- Álvarez Sellers, María Rosa (2017). «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*». En: Matas Caballero, Juan (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Colección «Olmedo Clásico».
- Álvarez Sellers, María Rosa (2012). «Um dramaturgo português na Corte espanhola: procedimentos de reescrita de Matos Fragoso em *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón*». Em: Petrov, Petar et al. (eds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: Da Idade Média ao século XIX*. Santiago de Compostela: Através, pp. 163-179.
- Andioc, René; Coulon, Mireille (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Cáncer, Jerónimo; Moreto, Agustín [1661] (2016). *La fuerza del natural*. Edición de Alejandro García Reidy. En: Lobato, María Luisa; Trambaioli, Marcella (eds.), *Comedias de Agustín Moreto: Segunda parte de comedias*, vol. 5. Kassel: Reichenberger, pp. 467-485.
- Carreño, Antonio (1991). «Las ‘causas que se silencian’: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». *Bulletin of the Comediantes*, 43 (1), pp. 5-19.
- Cassol, Alessandro (2008). «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto». En: Lobato, María Luisa; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 165-184.
- Dassbach, Elma (1997). *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang.
- Fernández, Natalia (2011). «Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva». *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (8), pp. 911-930.
- Ferrer Valls, Teresa (ed.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger.