

MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS

DIFUSIÓN, RECEPCIÓN Y DIDÁCTICA
DE LA LITERATURA HISPÁNICA

Edición coordinada

por

Josefa Badía Herrera

Rosa Durá Celma

David Guinart Palomares

José Martínez Rubio

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El presente volumen ha surgido gracias al apoyo institucional del Vicerectorat d'Investigació i Política Científica de la Universitat de València y a la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport en su programa de ayudas para difusión de congresos y reuniones científicas ORG/2013/132.



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© De los textos: Los autores, 2014
© De esta edición: Universitat de València, 2014

Coordinación editorial: Maite Simón
Maquetación: Inmaculada Mesa
Corrección: Communico C.B.
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-9296-6
Depósito legal: V-1665-2014

Impresión: Guada Impresores SL

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
--------------	---

EDICIÓN Y CRÍTICA LITERARIA

Más allá del nacionalismo. Españoles y mexicanos en Joaquín Mortiz, <i>Aurora Díez-Canedo Flores</i>	13
El grado cero de la edición. Escribir, publicar y leer en la Cuba del Periodo Especial, <i>Michaëla Grevin</i>	29
La popularidad de Isabel Allende en España desde una perspectiva «extraliteraria», <i>María C. Fanjul Fanjul</i>	41
Entre tapa y contratapa. El dispositivo paratextual como instrumento de recategorización y legitimación genérica en las <i>nuevas</i> biografías españolas. Benjamín Jarnés y <i>Sor Patrocinio</i> (1929), <i>Macarena Jiménez Naranjo</i>	51
La editorial «Biblioteca Estrella» (1917-1926) y sus colecciones para el público lector femenino, <i>Inmaculada Rodríguez-Moranta</i>	61
Joan Teixidor y su humanismo crítico, <i>Blanca Ripoll Sintes</i>	77
Rafael Llopis Paret y el reconocimiento crítico del género fantástico y terrorífico en las postrimerías del franquismo, <i>Miguel Carrera</i>	89
La revista <i>Azor</i> (1932-1973): auge y caída de una red literaria, <i>Eva Soler Sasera</i>	99

*LECTURAS, REESCRITURAS
Y DIFUSIÓN LITERARIA Y TEATRAL*

La comedia barroca <i>La fuerza del natural</i> y su proteica difusión teatral y literaria, <i>Alejandro García-Reidy</i>	111
Lectores de ayer a la luz de la historia de los manuscritos ibéricos de la Biblioteca Jaguellónica de Cracovia, <i>Anna Rzepka</i>	123
El Cid en América. Influencia contextual en los procesos semióticos de la adaptación literaria y de la reescritura, <i>Thomas Faye Oeres</i>	137
«La honra es el amor». El triángulo temático honra-amor-muerte en Federico García Lorca y Gabriel García Márquez, <i>Manuel Cabello Pino</i> ..	151
Análisis comparativo: una posible fusión de horizontes de interpretación. <i>Niebla</i> de Miguel de Unamuno y <i>Ferdydurke</i> de Witold Gombrowicz como relatos nivolescos, <i>Malgorzata Marzoch</i>	165
El teatro de Valle-Inclán y la escenificación de principios del siglo XX, <i>Juan José Prats Benavent</i>	177

*LITERATURA DIGITAL Y NUEVAS HERRAMIENTAS
PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA*

Publicar nanoliteratura. Editando la ficción impresa en una nueva dimensión, <i>Álvaro Llosa Sanz</i>	191
En los arrabales de la literatura. Una poética para la inflación digital, <i>Enrique Ferrari Nieto</i>	201
Revoluciones en la mirada. El Modernismo y la literatura digital, <i>Ricardo Namora</i>	213
Palabras clave y campos semánticos en Lope de Vega. Rastreo de género, <i>Luis M.^a Romeu Guallart</i>	223
Nuevas herramientas para el estudio de la poesía española contemporánea. La bitácora <i>Las Afinidades Electivas</i> , <i>Francisco José Martínez Morán</i>	237

DIDÁCTICA DE LA LITERATURA

José Manuel Blecua en la Historia de la didáctica de la literatura, <i>Antonio Martín Ezpeleta</i>	251
La literatura en secundaria: aciertos y desaciertos, <i>Juan Carlos Tordera Yllescas</i>	263

PRÓLOGO

Que los textos proponen cierta visión del mundo es algo innegable. Son ellos los que conforman o perfilan un mundo posible, real o imaginario, pasado, presente o futuro, deseable o evitable. Son esos textos, esas palabras, esas representaciones los que atentan, también, contra los otros mundos posibles, los que revelan un desiderátum colectivo. Son, en definitiva, la plasmación de un deseo o de una ausencia. De la vida misma.

Pero más allá de las palabras, el circuito por el que transcurren los textos modifica progresivamente los sentidos y significados primigenios, en un círculo de des-semantización y re-semantización constante que no hace sino proyectar las obras y a los autores hacia otros tiempos, otros espacios, y finalmente enriquecerlos con nuevas visiones, con interpretaciones alternativas y otros sentidos que nacen de la circunstancia del lector y su modo de lectura. *Más allá de las palabras* investiga los efectos de la difusión y recepción de ciertas obras de la literatura hispánica, así como su utilización como herramienta didáctica.

Uno de los aspectos que nos interesa en *Más allá de las palabras* es la manera en que la labor editorial presenta una obra y, de este modo, condiciona o interfiere en el modo de lectura de una comunidad concreta. Cómo se conforma identitariamente un círculo de escritores y de lectores en el exilio, a través de colecciones o de series que intentan amalgamar, reunir y quizá preservar una identidad que está dejando de ser unívoca, como ocurrió con los intelectuales exiliados en México tras la Guerra Civil española. Cómo publicar y qué publicar, y por lo tanto qué y cómo escribir, en la Cuba del periodo especial. Cuál es la imagen que se construye de un escritor o una escritora *best seller* como Isabel Allende, al calor (y no necesariamente a partir de) de su obra y de su éxito comercial. De qué forma inciden sobre el texto los paratextos de una edición, como las «nuevas» biografías españolas de los años treinta; o el empeño y el

LA COMEDIA BARROCA LA FUERZA DEL NATURAL Y SU PROTEICA DIFUSIÓN TEATRAL Y LITERARIA

Alejandro García-Reidy
Syracuse University

La relación de una obra literaria con su entorno es una cuestión que ha sido abordada desde múltiples perspectivas por parte de la crítica, especialmente a partir de las reflexiones de la estética de la recepción acerca de la capacidad generadora de sentidos que poseen los diferentes públicos de un texto literario.¹ Desde este punto de vista, una obra en cuestión es interpretada de maneras distintas de acuerdo con las condiciones del contexto de recepción, sin que el texto en sí sufra ninguna variación. En este trabajo quisiera detenerme en una perspectiva alternativa de esta relación entre la obra literaria y su contexto, fijándome en cómo el paso de una obra por diferentes entornos puede ejercer un efecto transformativo sobre el texto. La obra original se modifica de acuerdo con las características y expectativas de cada entorno, que es lo que determina los rasgos de cada actualización y (re)generación del texto.

Me fijaré en una comedia barroca que disfrutó de un éxito significativo en su día y que presenta por ello una rica y variada difusión. No es casualidad la elección de una obra teatral barroca como objeto de estudio: la crítica ha destacado el carácter altamente proteico del texto teatral de la Alta Edad Moderna, en gran medida por su inscripción en una circulación escénica y editorial en

1. Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación financiados por el MINECO con las referencias CSD2009-00033 y FFI2011-23549, así como en el proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in CyberPaleography*, dirigido por Margaret R. Greer.

donde el criterio de autoridad textual quedaba muchas veces subordinado a intereses ajenos a la voluntad autorial. Como mostraré, el sentido de los cambios que podemos observar en cada actualización del texto original (entendiendo que en cada contexto específico) depende en gran medida de los rasgos de cada entorno. La comedia en cuestión, titulada *La fuerza del natural*, fue una obra en colaboración escrita por Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, probablemente entre 1651 y 1655. Esta comedia es apenas conocida hoy por la crítica, a pesar del éxito escénico del que disfrutó a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y durante el siglo XVIII, de las numerosísimas ediciones que se publicaron de esta obra y de la estima que tuvo entre el público.² Ahora bien, precisamente este éxito de la comedia de Moreto y Cáncer, y sobre todo la notable circulación de la que disfrutó durante el siglo y medio posterior a su composición, jugaron un papel fundamental a la hora de explicar la evolución del estado del texto de la comedia a medida que transcurría por diferentes cauces de circulación.

Como es bien sabido, el entorno de la práctica escénica profesional es el primer espacio donde el texto teatral era sometido a una amplia miríada de alteraciones posibles. En un trabajo clásico, Ruano de la Haza (1998: 35-36) distinguió cinco tipos de procesos de reescritura o modificación textual que podían afectar a una obra teatral barroca, desde reelaboraciones de pasajes determinados hasta refundiciones que modificaban ampliamente la obra original. Tradicionalmente estos cambios se han descrito como cambios orientados a la adaptación del texto dramático a los requerimientos de una puesta en escena, o a una modernización de comedias viejas a los gustos cambiantes del público de épocas posteriores. Es decir, son cambios que transforman el texto dramático desde su configuración original a un estado distinto, adaptado a un nuevo entorno teatral específico. Sin embargo, el caso de *La fuerza del natural* muestra que no necesariamente funcionaban estos procesos únicamente en esta dirección (del original a la versión remozada): procesos que responden a la dirección opuesta también fueron frecuentes.

Conservamos dos testimonios manuscritos de la comedia de Moreto y Cáncer. Uno es un manuscrito completo copiado quizá hacia 1691 que presenta la versión más completa del texto original actualmente conocida. El otro testimonio es más interesante, pues consta de cuatro bifolios copiados a dos columnas por la misma mano y contiene solo el papel del gracioso Julio. Este segundo

2. Para los datos concretos de la difusión de esta comedia, remito al prólogo de mi próxima edición de la obra (García-Reidy, en prensa).

manuscrito presenta los rasgos formales propios de un papel de actor de la época, con algún que otro elemento poco frecuente, como una anotación final que nos indica que el papel fue terminado de copiar el 20 de agosto de 1668 y que se sacó para el actor Francisco Correa. Este es un actor del que conservamos muy pocos datos, pero muy probablemente en la fecha en la que se sacó este papel formaba parte de la compañía que dirigía su hermano, Juan Correa. Justo después de la anotación al final del manuscrito una segunda mano añadió «y después para Juan / Antonio de Alarcón» (*Papel*: f. 4v; Greer, *Manos*). Esto significa que este papel del personaje de Julio no permaneció exclusivamente en manos de Francisco Correa, su dueño original, sino que pasó posteriormente a manos de otro actor, Juan Antonio de Alarcón. El motivo de esta circulación se encuentra en un hecho absolutamente natural: el fallecimiento de Francisco Correa, quien sabemos que murió en 1670 (Ferrer Valls, 2008). Por tanto, este manuscrito con las intervenciones del personaje de Julio permaneció dentro de la compañía de Juan Correa tras la muerte de su hermano y pasó a ser empleado por el nuevo actor al que se contrató para representar los papeles de graciosos.

El aspecto que me interesa destacar de este papel de actor se da a nivel textual. El cotejo entre el papel del personaje de Julio tal y como aparece en este manuscrito y la versión más completa de la comedia pone de manifiesto una serie de fenómenos bien conocidos: principalmente, el texto del papel de actor presenta variantes propias, posiblemente fruto de despistes durante el proceso de copia, y el texto se ha recortado en algunos pasajes, eliminándose versos sueltos o breves tiradas que no son imprescindibles para el sentido de la acción. Lo realmente significativo es que este papel de Julio presenta intervenciones posteriores de una mano distinta a la que copió originalmente el manuscrito. Nos encontramos, pues, ante el caso de un revisor, muy probablemente algún miembro de la formación de Juan Correa que examinó el manuscrito y optó por introducir algunos cambios. No sabemos cuándo se hicieron estas intervenciones ante la falta de datos que permitan su datación. Tal vez la persona que hizo estas revisiones al texto originalmente copiado tuvo acceso al manuscrito tras la muerte de Francisco Correa. Quizá se trata de la misma persona que al final del manuscrito anotó que pasaba a ser utilizado por el actor Juan Antonio de Alarcón, aunque esto no pueda asegurarlo porque las muestras caligráficas son insuficientes.

La presencia misma de un revisor en este papel de actor es, de por sí, un hecho llamativo, dado que se trata de un fenómeno muy poco frecuente en los papeles de actor de los Siglos de Oro que conocemos. Como señala Debora Vaccari, «in pochi casi ci troviamo di fronte a interventi dovuti a una mano diversa da quella che copia il testo» (2006: 53), siendo especialmente raros los

testimonios en los que el revisor modifica el texto dramático originalmente copiado. En el caso de *La fuerza del natural* nos encontramos con que el anónimo revisor introdujo alrededor de una docena de cambios en el texto originalmente copiado. Lo más llamativo de estas modificaciones es que no son cambios *ope ingenii*, es decir, hechos por el revisor a partir de criterios propios. El cotejo filológico de los cambios introducidos por el revisor apunta a que se hicieron consultando otro manuscrito, hoy perdido, perteneciente a una rama textual distinta a la tradición impresa (en la que se inserta la otra copia manuscrita conservada ya mencionada).

Mostraré tan solo un par de ejemplos significativos de la naturaleza de estos cambios. El primero de ellos lo encontramos en el verso 798 de la comedia. El papel de actor originalmente leía este verso como «El alma que me engendró», que es la lectura que encontramos en toda la tradición impresa de *La fuerza del natural*. El revisor, al volver sobre este verso, lo sustituyó por «¡La madre que te parió!». Como puede verse, no es un cambio baladí. Tampoco se trata de una ocurrencia del revisor. El manuscrito de 1691 nos da la clave, pues ahí este verso figura de la siguiente manera: «¡La puta que te parió!». En este caso concreto, el anónimo revisor sustituyó el verso originalmente copiado en el papel de actor por el que figuraba en el otro testimonio al que tuvo acceso, aunque al mismo tiempo, en un acto de censura, sustituyó la «puta» del original por una más neutra «madre» (véase la imagen 1).

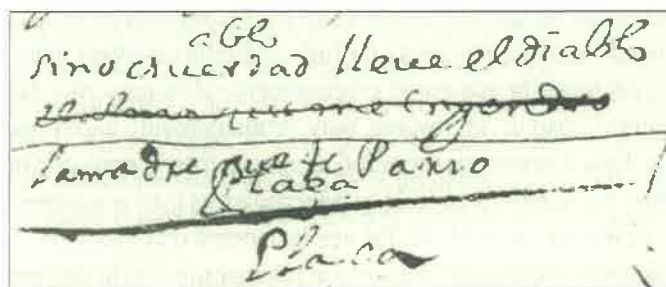


Imagen 1. Fragmento del papel de actor del personaje Julio.

Un segundo ejemplo lo encontramos en un pasaje del segundo acto en donde el personaje de Julio repite unas palabras que su hermano Carlos le dice al oído para intentar enamorar a la bella Aurora. La escena —que recuerda a la del balcón de *Cyrano de Bergerac*— figura de la siguiente manera en la tradición impresa y en la primera versión del papel de actor:

CARLOS Dila: Señora, estas flores...
 JULIO Dila: Señora, estas flores...
 CARLOS ... dicen con mucha armonía...
 JULIO ... dicen con mucha armonía...
 CARLOS ... que esta verde monarquía...
 JULIO ... que esta verde monarquía...
 CARLOS ... os debe muchos primores.
 JULIO ... os debe muchos primores.

(Papel: f. 2v)

Ahora bien, para que este pasaje realmente funcione, debemos fijarnos en la tradición manuscrita de la que echó mano el revisor del papel al llegar a este pasaje. En efecto, las alteraciones restituyen el carácter auténticamente cómico de estos versos (como puede verse en la imagen 2):

CARLOS DILA: SEÑORA, ESTAS FLORES...
 JULIO DILA: SEÑORA, ESTAS FLORES...
 CARLOS ... DICEN CON MUCHA ARMONÍA...
 JULIO ... DICEN CON MUCHA ALBORNÍA...
 CARLOS ... QUE ESTA VERDE MONARQUÍA...
 JULIO ... QUE ESTA VERDE MONA CRÍA...
 CARLOS ... os debe muchos primores.
 JULIO ... os debe nueve priores.

(Papel: f. 2v; Moreto y Cáncer, en prensa: vv. 1225-1232)

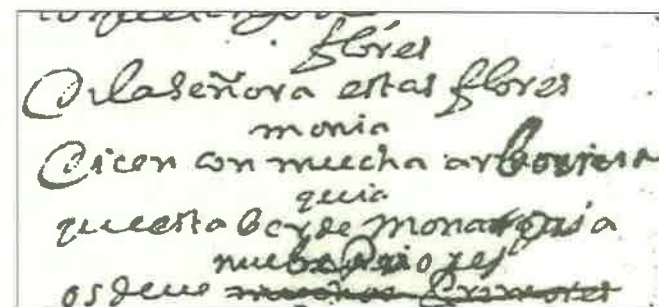


Imagen 2. Fragmento del papel de actor del personaje Julio.

¿Qué conclusión se deriva de estos dos ejemplos? Me parece que muestran unas dinámicas poco frecuentes en el entorno de la práctica escénica profesional, donde los criterios de eficiencia escénica primaban generalmente por encima del prurito textual. Sin embargo, este caso específico de *La fuerza del*

natural ejemplifica un tipo de circulación y transformación textual peculiar. El texto original del papel del personaje de Julio fue sometido a un proceso de revisión que podríamos calificar de protofilológico, cotejando el texto originalmente copiado con un nuevo testimonio que, de alguna manera, llegó a manos de la compañía de Juan Correa y que se utilizó para mejorar algunas lecturas de este papel de actor. En el entorno del teatro profesional, donde la presión de la eficiencia escénica y la necesidad de rédito económico eran pilares fundamentales, vemos que también había cabida para la apreciación de la calidad textual. En el caso de este papel de actor, el anónimo revisor se preocupó por modificar el texto inicialmente empleado por otro que era claramente de mejor calidad y más próximo al original. La necesidad de ofrecer un espectáculo lo mejor posible fue lo que llevó al anónimo revisor a preocuparse por cotejar el papel de actor con la otra copia a la que tenía acceso para mejorar aquellos pasajes obviamente deturpados.

La comedia de *La fuerza del natural* vivió otras transformaciones en el plano escénico en forma de sendas refundiciones, pero aquí no me detendré en ellas por ser el de la refundición un modelo de transformación textual bastante clásico.³ Me interesa pasar del entorno performativo para entrar en los entornos editoriales, donde encontramos que *La fuerza del natural* se vio sometida a unos fenómenos transformativos específicos de este medio de difusión. Por un lado, la circulación impresa suponía una importancia significativa de cuestiones relacionadas con la autoría, dado que esta noción estaba especialmente ligada a la página impresa y a la promoción editorial de los volúmenes que estaban a la venta. De ahí que detectemos en las dos impresiones más tempranas de la comedia una variación textual significativa que se explica por este entorno editorial. Los versos de despedida de *La fuerza del natural* ofrecen, como en tantos otros textos dramáticos barrocos, el nombre del dramaturgo responsable de la pieza o, como es el caso, de los dos dramaturgos. Así, en la edición *princeps* de *La fuerza del natural*, incluida en la *Parte quince* de la colección de *Comedias escogidas*, publicada en 1661, encontramos los siguientes versos en el cierre: «De Cáncer y de Moreto, / fin aquí las plumas dan» (Moreto y Cáncer, 1661: 110). Sin embargo, cuando esta comedia se incluyó en la *Segunda parte* de comedias de Agustín Moreto, aparecida en 1676, alguien —¿tal vez el editor del

volumen?— llevó a cabo una pequeña cirugía en esos versos para que pasaran a leer «Y de Moreto los lauros / fin aquí sus plumas dan» (Moreto y Cáncer, 1676: 124). La transformación de estos dos versos finales, tan significativa, se explica por la naturaleza del contexto editorial: siendo la *Segunda parte* un volumen de comedias de Agustín Moreto, no venía mal eliminar la referencia a Jerónimo de Cáncer para que así todas las comedias del volumen figuraran tan solo a nombre del dramaturgo madrileño, dotando así a la *parte* de una unidad autorial. Dado que en 1676, cuando se publicó esta *parte*, Cáncer llevaba más de veinte años muerto, eliminar su nombre del final de la comedia no suponía ningún problema. También Moreto había fallecido antes de que se preparara este segundo volumen con sus comedias, lo que invita a pensar que este sutil cambio provino de algún agente implicado en la publicación de la obra.

Ahora bien, el entorno editorial no solo supuso modificaciones autoriales de *La fuerza del natural*. También permitió su anclaje definitivo en un entorno donde el elemento literario cobraba más peso que el propiamente performativo, produciéndose así una transformación en el carácter genérico mismo del texto de Moreto y Cáncer. Así, el éxito de *La fuerza del natural* en el mercado editorial de finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII también llevó a que se insertara en el circuito específico de las relaciones de comedias. Este subgénero editorial consistía en pliegos sueltos muy breves, compuestos tan solo por dos o cuatro hojas de un pliego, que reciclaban materia dramática para adecuarla a las características de la literatura de cordel y hacerla atractiva para un público popular y masivo: surgieron en Sevilla a finales del siglo XVII y se consolidaron en el primer cuarto del siglo XVIII, manteniéndose con vitalidad hasta principios del siglo XIX (Moll, 1976: 143-145). El tránsito del entorno más propiamente teatral de las obras dramáticas barrocas al de las relaciones de comedias fue múltiple y complejo, dado que existieron diversos procesos por los que los editores, probablemente a través de la contratación de algún ingenio ducho en este tipo de menesteres de reciclaje textual, buscaban convertir una comedia barroca en un texto poético que resultase interesante para el público que adquiriría estos pliegos de cordel. Como señala Wilson:

The relation between chap-books and plays during the seventeenth, eighteenth and early nineteenth centuries was not simple. Occasionally the argument of a chap-book became that of a play. And rather more often the plot of a play was boiled down, rewritten in romance meter to become a chap-book ballad (Wilson, 1955: 1958).

3. La primera refundición fue llevada a cabo por Francisco Leyva Ramírez de Arellano varios años después de la obra original de Moreto y Cáncer, y posteriormente Bretón de los Herreros estrenaría *El príncipe y el villano* en 1826, obra inspirada en *La fuerza del natural*.

Estas relaciones de comedias ocupaban una posición liminar entre el contexto interpretativo y el editorial, dado que, como señala Profeti (2012: 140), podían memorizarse y recitarse en los salones privados, de modo que su puesta en escena tenía lugar en un ambiente de aficionados.

En lo que atañe a *La fuerza del natural*, sabemos que un largo parlamento recitado en el primer acto por el personaje del galán Carlos llamó suficientemente la atención de los editores como para trasladarlo a la imprenta en forma de pliego suelto. La relación original de la comedia casi alcanza los doscientos versos, una extensión más que adecuada para el espacio disponible en las dos hojas de un pliego suelto. De hecho, el cotejo de diversos testimonios de esta relación con el original confirma que no fue necesario ningún trabajo de sutura textual para ajustar al espacio disponible en el pliego el texto salido de las plumas de Moreto y Cáncer. En cuanto al contenido, el parlamento original de la comedia servía al personaje de Carlos para confesarle a su padre la causa de su reciente desazón: su encuentro en los montes con la sobrina del duque de Ferrara, su conversación con ella y su súbito enamoramiento, provocado por la belleza de la dama. Este parlamento, de una factura poética digna en el original, aunque no especialmente lírica, probablemente llamó la atención por dos motivos: por su materia amorosa, una de las vetas temáticas más presentes en las relaciones de comedias, y por el carácter dramático-dialogal de una parte del parlamento, en el que se recrea, por medio de la *sermocinatio*, una conversación entre Carlos y la bella Aurora, de la que se enamora al encontrarla de caza en los bosques. Es decir, se trata de una relación con un componente teatral inscrito en su propia configuración textual. Tenemos constancia de la existencia de cinco ediciones distintas de este pliego suelto (Cortés Hernández, 2008). Aunque no todas están datadas, se imprimieron desde el último cuarto del siglo XVII y hasta el tercer cuarto del siglo XVIII, lo que apunta a que este parlamento de *La fuerza del natural* gozó de cierta popularidad entre los lectores al mantenerse viva en las prensas en este peculiar formato a lo largo de más de medio siglo.

Al trasladarse este parlamento del entorno teatral al de las relaciones de comedias que circulaban de manera impresa, se vio sometido a una nueva transformación: el texto original de la comedia fue objeto de una refundición burlesca en el siglo XVIII, en forma de un romance de 204 versos de extensión. Salida tal vez de la pluma de un tal Carlos Guerra, según documenta un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, esta versión burlesca se publicó en Sevilla y Córdoba a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Este texto paródico deja de lado la temática amorosa del parlamento original de *La fuerza del na-*

tural para desarrollar el tema tradicional de la sátira de los malos médicos. La descripción que en el pasaje original se hace de la dama Aurora, presentándola como una cazadora que persigue a una fugitiva corza, y que la conecta con la tradición clásica de la diosa Diana, se transforma en este texto en un médico infernal que acosa a un paciente. Como muestra del tono que adopta el texto paródico, véanse los siguientes versos:

Discurriendo sus veredas
sentí ruido en una cuadra.
Paré la vista y aquí
empieza a andar mi desgracia.
Tras un desdichado enfermo
venía con tanta cara
una legión del abismo,
un fraile de la capacha
al modo de practicante.
La cabeza entrapajada,
arremangados los brazos,
con una arma vendada
armada de punta en ojo [...]
con tal ira y con tal ansia
el diablo del practicante
tras el enfermo bajaba.

(Cortés Hernández, 2008: 157B, ff. 1r-1v)

La transformación por la que pasa esta relación de *La fuerza del natural* no es fortuita, ya que otras relaciones de comedias también se vieron sometidas a procesos de deturpación burlesca en las imprentas del siglo XVIII cuando las relaciones en cuestión habían gozado de cierto éxito de público (González, 2011: 412). En otras palabras, el entorno editorial posibilitó que se llevara a cabo este tipo concreto de remodelación textual, en donde la metamorfosis de la obra de Cáncer y Moreto es tal que los vínculos con la comedia original son ya casi imperceptibles.

En conclusión, trazar los rasgos generales de la circulación teatral y literaria de *La fuerza del natural* no solo muestra el éxito del que disfrutó esta comedia en la segunda mitad del siglo XVII y durante el siglo XVIII, sino que también pone de manifiesto el carácter altamente proteico que presentó su fortuna dentro y fuera de las tablas. Al analizar la difusión de esta comedia, podemos observar que los diferentes entornos dramáticos y literarios por los que transcurrió *La fuerza del natural* jugaron un papel en los procesos transformativos que

experimentó la obra de Moreto y Cáncer, algunos sutiles, otros más radicales. Más que hablar de inestabilidad del texto, desde la perspectiva de los entornos por los que fue pasando se produce en realidad un proceso de adaptación, de dúctil transformación posibilitada por los rasgos de cada contexto. De la escena a la página impresa, la obra teatral barroca es, ante todo, un texto en constante diálogo con sus entornos.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago: *Catálogo de pliegos sueltos derivados del teatro*, 2008, disponible en línea: <<http://pliegos.culturaspopulares.org/catalogo.php>> [consulta: 07/09/2013].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro: «Introducción» a Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer: *La fuerza del natural*, en Agustín Moreto: *Segunda parte de comedias*, vol. III, Kassel, Reichenberger, en prensa.
- GONZÁLEZ, Silvia: «El éxito editorial de las relaciones de comedias y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón: estudio y aportaciones para un repertorio», en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.): *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Del 28 al 31 de marzo de 2009*. Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 411-426.
- GREER, Margaret R. (dir.): *Manos Teatrales. Base de datos de manuscritos teatrales*, disponible en línea: <<http://manosteatrales.org>> [consulta: 07/09/2013].
- MOLL, Jaime: «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las “Relaciones de comedias”», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 143-167.
- MORETO, Agustín y Jerónimo de CÁNCER: *La fuerza del natural*, en *Parte quince de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez, 1661.
- *La fuerza del natural*, en Agustín Moreto: *Segunda parte de las comedias de Agustín Moreto*, Valencia, Benito Macè, 1676.
- *La fuerza del natural*, ed. de Alejandro García-Reidy, en Agustín Moreto: *Segunda parte de comedias*, vol. III, Kassel, Reichenberger, en prensa.

- Papel de Julio en La fuerza del natural*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14.612/9.
- PROFETI, Maria Grazia: «Lope y las relaciones de sucesos», *Revista de Literatura*, LXXIV.147, 2012, pp. 139-164.
- RUANO DE LA HAZA, José María: «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- VACCARI, Debora: *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid: catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006.
- WILSON, Edward M.: «Quevedo for the Masses», *Atlante*, 3, 1955, pp. 151-166.