

PROBLEMAS DE AUTORÍA
EN COMEDIAS EN COLABORACIÓN:
LA ADÚLTERA PENITENTE, DE MATOS
FRAGOSO, CÁNCER Y MORETO

TOMO C · CUADERNO CCCXXII · JULIO-DICIEMBRE DE 2020

RESUMEN: Son muy comunes los problemas de autoría del teatro español del Siglo de Oro, que se intensifican en las comedias en colaboración. No muy valoradas por sus propios autores y desatendidas tradicionalmente por la crítica, existen varias obras en colaboración de autoría dudosa, tanto por los poetas que las pudieron haber escrito como por el orden en que lo hicieron. En este artículo se estudia el caso de *La adúltera penitente*, publicada a nombre de Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, pero cuya autoría se ha discutido desde finales del siglo XIX. Del análisis realizado se concluye que la obra debió de ser compuesta por Matos Fragoso, Cáncer y Moreto, en este orden.

Palabras clave: Teatro español del Siglo de Oro; comedias en colaboración; problemas de autoría; *La adúltera penitente*.

AUTHORSHIP PROBLEMS IN PLAYS WRITTEN
IN COLLABORATION: *LA ADÚLTERA PENITENTE*,
BY MATOS FRAGOSO, CÁNCER AND MORETO

ABSTRACT: Authorship problems in Spanish Golden Age theatre are very common, and are intensified in plays written in collaboration. Not highly valued by their own authors and traditionally ignored by critics, there are several collaborative works of doubtful authorship, both because of the poets who could have written them and because of the order in which they may have done so. This article studies the case of *La adúltera penitente*, published under the names of Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, and Juan de Matos Fragoso, but whose authorship has been controversial since the end of the 19th century. From my analysis, I conclude that it must have been composed by Matos Fragoso, Cáncer and Moreto, in that order.

Keywords: Spanish Golden Age Theatre; Collaboration plays; Authorship problems; *La adúltera penitente*.

Los problemas de autoría han sido una constante en el teatro español del Siglo de Oro. Las malas artes de muchos impresores de la época y el desinterés mostrado por los propios dramaturgos propiciaron la existencia de importantes problemas de atribución que afectan a piezas de la talla de *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado* o *La Estrella de Sevilla*.

Estas dificultades se acentúan si cabe en las comedias en colaboración, a las que sus autores prestaban aún menos atención¹. En ellas, al problema de conocer qué escritor o escritores concretos las compusieron, se suma el de discernir qué partes de la pieza elaboró cada uno de ellos, de qué manera lo hicieron (sincrónica o diacrónicamente) y si alguno de los ingenios se responsabilizaba también de supervisar y revisar el conjunto de la obra.

Las comedias en colaboración no han sido, además, objeto de estudio habitual, y solo a partir del catálogo publicado por Roberta Alviti², así como

¹ En lo que alcanzo, ningún dramaturgo del XVII incluyó comedias en colaboración en las *partes* que publicaron con su intervención más o menos directa. En la *Segunda parte* de Moreto, aparecida póstumamente (1676), se recogen dos comedias en colaboración, *La fuerza del natural* y *La fingida Arcadia*, aunque en ambos casos solo a nombre de Moreto (discutida ha sido también la exclusiva autoría de Moreto en lo referente a *El caballero*, sobre la que puede verse Héctor Brioso Santos, «Ecolios a la métrica de Moreto y su comedia *El caballero*, entre S. G. Morley y R. L. Kennedy» [en línea], *eHumanista*, xxiii, 2013, págs. 99-114 [consultado el 15/03/2018], disponible en http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/4%20ehumanista23.moreto.bioso.pdf). Jerónimo de Cáncer, por su lado, recogió en la edición de sus *Obras varias* (1651) la comedia burlesca *La muerte de Valdovinos* como de autoría exclusiva suya, aunque originalmente se trataba de una obra en colaboración. Cáncer, sin embargo, para su publicación escribe una nueva tercera jornada (puede verse al respecto Abraham Madroñal, «*La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer, comedia en colaboración», *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, págs. 45-56). Representativo es también el caso de Calderón de la Barca, que no incluyó el título de ninguna de las comedias en colaboración en las que participó en las listas de sus obras que preparó al final de su vida, las de Marañón o Carlos II y la del duque de Veragua (véase Germán Vega García-Luengos, «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, ciii-civ, 2008, págs. 249-271, págs. 252-253).

² Roberta Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

de diferentes proyectos de edición de los dramaturgos del Siglo de Oro, en particular el debido a Agustín Moreto³, se ha ido incrementando el interés hacia este tipo de composición, tan propio de los dramaturgos de la escuela de Calderón⁴.

Buen ejemplo de los problemas de autoría que afectan a este tipo de comedias lo constituye *La adúltera penitente*, obra escrita en colaboración, probablemente, por Juan de Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto. La comedia, no publicada desde 1797 (en Barcelona, por Pablo Nadal) hasta mi reciente edición crítica de 2019, ha sido objeto, sin embargo, en los últimos años de diferentes estudios, atraídos por aspectos relativos a la escritura en colaboración, su carácter hagiográfico o sus problemas de censura⁵. Sin embargo, quizá los que más han despertado el interés de los estudiosos han sido sus problemas de autoría, que serán el objeto de estudio también en el presente artículo.

La comedia probablemente se compuso en 1651, de acuerdo con una noticia de representación que se ha conservado en la que se la incluía entre las comedias *nuevas* que había de montar en Toledo la compañía de Sebas-

³ Véase www.moretianos.com [consulta: 15/03/2018]

⁴ Puede verse Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993, págs. 31-67.

⁵ Carlos Mata Induráin, «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Frago», *Homenaje a Henri Guerrero: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, págs. 827-846; Natalia Fernández Rodríguez, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009; Héctor Urzáiz y Gema Cienfuegos, «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*» [en línea], *eHumanista*, xxiii, 2013, págs. 296-325 [consulta: 15/03/2018], disponible en http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/13%20ehumanista23.moreto.urzaiz.cienfuegos.pdf; María Rosa Álvarez Sellers, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Frago: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*» [en línea], *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, eds. A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M.^a del Valle Ojeda Calvo, D. Pini y A. Zinato, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, págs. 361-371 [consulta: 15/03/2018], disponible en: <http://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-164-5/comedias-en-colaboracion-entre-moreto-cancer-y-mat/>

tián de Prado⁶. Lamentablemente, ni en esta ni en las demás noticias de representación que existen sobre ella se proporcionan datos sobre su autoría, sobre la que solo contamos con las indicaciones de sus dos testimonios más importantes: la edición príncipe, recogida en la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, por Gregorio Rodríguez, a costa de Mateo de la Bastida, 1657), de la que deriva toda la tradición impresa posterior (diversas ediciones sueltas), y el manuscrito 14915 de la BNE, que cuenta con licencias de diciembre de 1669 y que perteneció a la compañía de Manuel Vallejo⁷. Se trata de testimonios independientes entre sí, ya que en ambos existen versos no presentes en el otro⁸.

De acuerdo con la *princeps*, la comedia es obra de *tres ingenios*: Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso —en ese orden—. El manuscrito, por su parte, carece de indicación de autoría en el encabezamiento, así como en las censuras que contiene al final de la primera jornada; pero, en el último folio de la comedia, y de mano diferente de la que copió el resto de la pieza, se lee: «Fin de la 3.^a jornada de *La adúltera penitente*, de D. Agustín Moreto»⁹.

⁶ Tomo la noticia del registro de la comedia en Teresa Ferrer *et alii*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>

⁷ Puede verse sobre él Urzáiz y Cienfuegos, *art. cit.*

⁸ Sobre los problemas textuales de la comedia, con atención especial a las diferencias entre la *princeps* y el texto del manuscrito, puede verse Fernando Rodríguez-Gallego, «El texto de *La adúltera penitente*: comicidad, censura y exigencias escénicas en una comedia de santos», *Bulletin of the Comediantes*, LXXI, n.º 1-2, 2019, págs. 49-70.

⁹ Alessandro Cassol, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, págs. 165-184, indica, erróneamente, que la atribución a Cáncer, Moreto y Matos aparece «también en un manuscrito para la compañía de Vallejo [...] que lleva una aprobación de Avelleda de diciembre de 1669» (pág. 180), aseveración que quizá haya motivado la también errónea afirmación de Emily Fausciana, «La historia de santa Teodora en una comedia colaborada: *La adúltera penitente*, de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», ponencia inédita presentada en el congreso *La escritura en colaboración en el teatro d'oreo* (Milán, Università degli Studi di Milano, 29-31 de octubre de 2008), de que «todos los testimonios coinciden en señalar que es obra de Cáncer, Moreto y Matos». Que toda la tradición impresa coincida en esa autoría es poco relevante en tanto en cuanto son testimonios que descienden de la *Parte nona*. Es decir, solo esta y el manuscrito tienen interés con respecto a la información sobre la autoría.

Esta indicación, a primera vista, parece atribuir toda la comedia a Moreto, y así lo entendieron Paz y Mélia, Cotarelo, Pannarale, y Urzáiz y Cienfuegos¹⁰. Sin embargo, tal vez podría deducirse que solo se le atribuye la tercera jornada, aunque no se haya incluido ninguna indicación semejante en las otras dos.

Así, pues, el único argumento externo en favor de la atribución a los tres ingenios mencionados lo constituye la autoría expresada en la edición príncipe, que fue repetida en las impresiones sucesivas. Sin embargo, tal autoría compartida no viene confirmada por el manuscrito 14915, con la salvedad mencionada, como tampoco se hace alusión a una autoría compartida, frente a lo que suele ser habitual, en los versos finales de la comedia, que dicen así, en boca del gracioso Morondo:

Y con vítores alegres
tendrá aquí dichoso fin
La adúltera penitente.
(vv. 2944-2946)¹¹

¹⁰ Antonio Paz y Mélia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, segunda edición, Madrid, Blass, 1934, págs. 7-8: «El manuscrito la atribuye a D. Agustín Moreto»; Emilio Cotarelo y Mori, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, 1927, págs. 449-494: «El manuscrito atribuye la comedia a Moreto» (cito a través de la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2f5>); Marco Pannarale, «Matos Fragoso, Juan de», *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, vol. 1, dir. Pablo Jauralde Pou, coords. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, págs. 939-957: «al final de la jornada tercera (f. 46r) la comedia entera se atribuye a Agustín Moreto» (pág. 947); Urzáiz y Cienfuegos, *art. cit.*: «*La adúltera penitente* se conserva también en un manuscrito fechado en 1669 (BNE, Ms. 14.915), donde se atribuye únicamente a Agustín Moreto» (pág. 303).

¹¹ Citaré *La adúltera penitente* a través de la siguiente edición: Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, *La adúltera penitente* [en línea], ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital Proteo 8), 2019, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0942634>. Compárese este final, por ejemplo, con los de otras comedias atribuidas al mismo tríptico de autores: *El bruto de Babilonia* [en línea], ed. María Rosa Álvarez Sellers, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019 [consulta 03/09/2020], disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0982354>: «Y aquí, senado, se acaba/

Además de esto, también se puede indicar que la *Parte nona* de *Escogidas* es una colección no demasiado fiable, al menos en algunos textos: el de *El escondido y la tapada*, de Calderón, que ha conservado es manifiestamente mejorable¹², en tanto que el de *Las manos blancas no ofenden*, también de Calderón, es un completo desastre¹³. Asimismo, existen algunos problemas de autoría en la parte, como el de la comedia *Las amazonas*, publicada en ella sin atribución, aunque es obra de Antonio de Solís; la comedia *El rey Enrique, el enfermo*, que cierra el volumen, aparece atribuida a seis ingenios, aunque no se indica ninguno de ellos, y los versos finales en absoluto hacen referencia a esta condición de comedia colaborada, pues leen:

El bruto de Babilonia, / y las tres plumas, postradas / a vuestras plantas, os piden / el perdón de tantas faltas», vv. 2976-2980; *Caer para levantar* [en línea], ed. Natalia Fernández Rodríguez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 [consulta: 15/03/2018], disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/159851/bmco59h2>, con mención expresa de los autores: «Y yo [hago voto] de meterme a lego, / con que si logran la dicha / Matos, Cáncer y Moreto / [de agradaos este día,] / *Caer para levantar* / de ejemplo y aplauso sirva» (vv. 2759-2763), y *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, texto base de Roberta Alvití disponible en <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNoHayReino.pdf> [consultado el 15/03/2018]: «Y aquí tiene fin dichoso, / si merece vuestro aplauso, / la comedia intitulada, / para ejemplo y desengaño, / *No hay reino como el de Dios*, / cuyo insigne, ejemplar caso / escribieron las tres plumas / de Cáncer, Moreto y Matos» (vv. 2703-2710). En el caso de *El mejor par de los doce*, de Matos y Moreto, texto base de Fructuoso Atencia, disponible en <http://www.moretianos.com/doc/ParDoce.pdf> [consultado el 14/10/2020], el gracioso indica el momento exacto en que acaba la parte de Matos y comienza la de Moreto: «Cielos, bien podéis guiarle, / pues que sabéis que es un bobo. / Y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco» (vv. 1511-1514). Por ello, al final de la pieza solo se hace referencia a Moreto: «Y aquí Moreto da fin / a este verdadero caso / de *El mejor par de los doce*, / que ya veis que fue Reinaldos» (vv. 2912-2915).

¹² Maravillas Larrañaga Donézar, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, Barcelona, PPU, 1989, págs. 9-72, toma como base de su edición de la comedia el texto de la *Parte nona*, a pesar de que «le faltan diez versos, presenta incompletos dieciocho y tiene irregularidades métricas en veintisiete» (pág. 69). También Juan Manuel Escudero, «Problemas textuales de *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, II, 2009, págs. 129-142, destaca las numerosas malas lecturas de la *Parte nona* corregidas por Vera Tassis en la *Parte séptima* de Calderón (págs. 135-137).

¹³ Ver Fernando Rodríguez-Gallego, «Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», *Revista de Filología Española*, xcvi, n.º 1, 2017, págs. 113-144, y la edición crítica recién publicada de la comedia: Pedro Calde-

Dando con aquesto fin;
y vuesarcedes perdonen
rudezas de un toledano,
tosca planta de aquel monte¹⁴.

A primera vista, parece que esta obra podría ser la de igual título conservada, entre otros testimonios, en el manuscrito 15543 de la BNE, de 1689, que atribuye la comedia a Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete Niño, Villaviciosa, Cáncer y Moreto indicando las partes exactas que escribió cada uno de ellos. Sin embargo, como ya estudió Kennedy¹⁵, se trata de dos obras completamente distintas. Como autor de la impresa en la *Parte nona* sugirió la estudiosa americana al toledano Rojas Zorrilla¹⁶; pero, dadas las diferencias métricas y estilísticas de esta comedia con los usos de Rojas, la atribución no es del todo convincente para González Cañal¹⁷, quien dedica a ambas comedias un completo artículo. En todo caso, la autoría indicada en la *Parte nona* es incorrecta, dado que parece tratarse de la obra de un solo ingenio toledano; en la *Parte nona*, y en otros testimonios que la siguieron, debe de confundirse esta pieza con la colaborada homónima.

En suma, el problema de autoría que presenta *La adúltera penitente* es de importancia. En primer lugar, los dos testimonios principales que han conservado la comedia discrepan; en segundo lugar, los versos finales del texto no avalan la posible condición de comedia colaborada, frente a lo que sucede con otras obras de autoría compartida; en tercer lugar, en caso de que se aceptase su condición de colaborada, habría de verificarse si los tres ingenios apunta-

rón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.

¹⁴ *Parte nona*, pág. 467b.

¹⁵ Ruth Lee Kennedy, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's Name», *Hispanic Review*, III, n.º 4, 1935, págs. 295-316 (págs. 311-316).

¹⁶ Kennedy, *art. cit.*, pág. 311, n. 63. También Mackenzie, *op. cit.*, pág. 115, la considera obra de Rojas.

¹⁷ Rafael González Cañal, «El rey Enrique el enfermo en el teatro español del Siglo de Oro», *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, págs. 829-841 (págs. 833-834). Ver también Cassol, *art. cit.*, pág. 178.

dos en la *Parte nona* (testimonio no particularmente fiable) son los que en efecto escribieron la comedia y en ese orden. Y a estos factores cabe sumar el hecho de que *La adúltera penitente* supone una refundición de *Púsoseme el sol, salíome la luna*, de Andrés de Claramonte¹⁸, comedia de la que se toman incluso versos enteros, lo que puede entorpecer en ocasiones el atribuir a un determinado autor unos usos léxicos o métricos, pues pueden estar basados en la comedia fuente. Veremos algún ejemplo.

Por todo esto, así como por un curioso trabajo de Adolfo Castro y Rossi que complicó aún más el panorama, el de la autoría ha sido uno de los aspectos de la comedia que más ha ocupado a los estudiosos que se han acercado a ella. Así, don Luis Fernández-Guerra, en su edición de *Comedias escogidas* de Moreto en 1856, escribía sobre *La adúltera penitente*:

De don Jerónimo Cáncer, Moreto y don Juan de Matos Frago. Impresa en Madrid (*Parte novena de varios autores*), por Gregorio Rodríguez, 1657, como de tres ingenios.— Y en Barcelona, oficina de Pablo Nadal, 1797, expresándolos por el orden que estampo. [...]

Entre los autores [de la comedia] ocupa el segundo lugar Moreto. Efectivamente parece escrita por él la segunda jornada, donde pone de relieve con sumo chiste el miserable comercio de la hipocresía y falsa devoción, en la figura del gracioso. Son muchas las bellezas y rasgos característicos que recomiendan este acto, sobre todo unas endechas que por la naturalidad de estilo no pueden atribuirse a Cáncer ni a Matos, ingenios más ampulosos y gongorinos¹⁹.

La cita es representativa de algunas características que tendrán diferentes opiniones sobre el asunto. En primer lugar, parte de un dato erróneo, al indicar que en la *Parte nona* solo se señala que la comedia es de *tres ingenios*. En efecto, así es como figura en el índice de la *parte*, pero en la primera página de la comedia, la 243, se menciona el nombre de los tres ingenios, y en el orden en el

¹⁸ Andrés de Claramonte, *Púsoseme el sol, salíome la luna*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1985. Puede verse al respecto Fernando Rodríguez-Gallego, «La comedia en colaboración y las prácticas refundidoras: el ejemplo de *La adúltera penitente*», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, xxxv, n.º 3, 2019, págs. 918-935.

¹⁹ Luis Fernández-Guerra y Orbe (ed.), *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, 1856, pág. xxixa.

que pasará a toda la tradición impresa posterior. En segundo lugar, el juicio sobre la atribución se basa exclusivamente en el gusto personal y en la consideración de una supuesta superioridad estética de Moreto, pues solo de su pluma parecerían dignas «las bellezas y rasgos característicos que recomiendan» la segunda jornada. Fernández-Guerra, además, desconoce la relación de *La adúltera* con *Púsoseme el sol*, que quizá le habría hecho matizar su opinión sobre las endechas del segundo acto (vv. 1861-1930), pues están inspiradas directamente en las que el personaje equivalente de la comedia de Claramonte pronuncia en iguales circunstancias en igual metro (vv. 2343 y ss.), tarea que parece factible tanto para Moreto como para cualquier otro de sus compañeros de tarea.

En esta línea poco rigurosa abundó Adolfo de Castro y Rossi en un largo trabajo cuyo título anuncia su voluntad polémica: *Una joya desconocida de Calderón*²⁰. Castro y Rossi, en efecto, pretende demostrar que la mayor parte de *La adúltera penitente* es obra de Calderón, sin contar para ello con ningún dato que lo avale.

El autor parte de nuevo del presupuesto falso de que en la *Parte nona* la comedia se atribuye a *Tres ingenios*, y solo «en ediciones sueltas y no de aquellos días»²¹ se sitúa como autores a Cáncer, Moreto y Matos, de tal manera que, de acuerdo con este autor (quien, además, desconoce el manuscrito de la BNE), «Que en la primera obra citada [la *Parte nona*] se diga que es de tres ingenios no excluye que uno fuese Calderón»²². La *Parte nona*, sin embargo, sí indica quiénes eran esos ingenios, pero Castro y Rossi no parece haber consultado directamente la *parte*, y probablemente haya tomado la noticia de Fernández-Guerra (Castro y Rossi no llega a señalar en ningún momento de qué edición se sirve para citar la obra).

Castro se basa además en el hecho de que Vera Tassis, en las listas que iba incluyendo en las partes de Calderón que publicó a finales del xvii, recoge una *Santa Teodora* entre las supuestas²³. Dado que Vera, según Castro y Rossi,

²⁰ Adolfo de Castro y Rossi, *Una joya desconocida de Calderón. Estudio acerca de ella*, segunda edición, Cádiz, Gautier Editor, 1881.

²¹ Castro y Rossi, *op. cit.*, pág. 5.

²² *Ibidem*, pág. 5.

²³ Así lo hace al final de los preliminares de la *Verdadera quinta parte* de Calderón, la primera que publicó (Madrid, por Francisco Sanz, 1682), en el apartado «Comedias supues-

«carece de autoridad decisiva en el asunto»²⁴, tal inclusión no es óbice para que la comedia sí pueda ser, al menos parcialmente, de Calderón, como tampoco lo es que no figure en la conocida como *lista de Veragua*, pues Calderón no recogió en ella ninguna escrita en colaboración, como ya se ha apuntado.

Así, pues, Castro y Rossi se pregunta: «¿Hay algo de Calderón en *La Adúltera Penitente*? En mi sentir, suyos son toda la jornada primera y la primera mitad de la segunda, el principio de la tercera y dos escenas más hacia el final de la obra»²⁵. Comienza entonces una apasionada defensa tanto de la calidad literaria de la obra, que se ponderará en innumerables adjetivos y adverbios, como de la autoría calderoniana, pues solo de su pluma podrían haber salido versos de tal calibre. Así, por ejemplo, el Natalio de *La adúltera penitente* «habla con frases recordadas de *El médico de su honra*, de *El pintor de su deshonra* y de *A secreto agravio secreta venganza* de Calderón. En las de Moreto ni hay tales reminiscencias ni pensamientos tan fogosos»²⁶.

El «examen de la obra» que presenta Castro y Rossi consiste en largas citas de pasajes de la comedia que el autor entiende que solo pudieron salir de la pluma de Calderón, acotados en ocasiones con notas al pie en las que

tas que andan debajo de su nombre», subapartado «Manuscritas». Las listas se mantuvieron en partes sucesivas, con diferentes modificaciones, aunque la de «Comedias supuestas» la omitió a partir de la *Primera*, de 1685 (ver Erik Coenen, «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, LXXXIX, n.º 1, 2009, págs. 29-56 (págs. 29-30)). En esa lista de Vera Tassis quizá se base la nota de Durán reproducida por Paz y Mélia (*op. cit.*, pág. 8a): «Al asunto [de la vida de santa Teodora] hay una de Calderón, con título de *Santa Teodora*». De acuerdo con Coenen (*art. cit.*, pág. 52), de esa lista de comedias supuestas manuscritas, «la única de la que se conserva un manuscrito es *Santa Theodora*, si es que se trata del texto anónimo que se conserva en la Biblioteca Nacional (signatura 14955), y que lleva hoy como título *Famosa comedia de Santa Teodora por otro nombre pusoseme el sol*; según su editor moderno, es de Andrés de Claramonte»; opinión compartida por Don W. Cruickshank, «Two Alleged Calderón-Moreto Collaborations», *Bulletin of Spanish Studies*, XCII, n.º 8-10, 2015, págs. 311-331: «The likeliest candidate for this manuscript text may be *Púsoseme el sol, salíome la luna, Santa Teodora*» (pág. 318). Cabría añadir que también el citado manuscrito de *La adúltera penitente* de 1669 lleva como título *La adúltera penitente santa Teodora*, mientras que tanto la segunda como la tercera jornada indican simplemente *Santa Teodora*.

²⁴ Castro y Rossi, *op. cit.*, pág. 5.

²⁵ *Ibidem*, pág. 6.

²⁶ *Ibidem*, pág. 6.

se apuntan lugares supuestamente paralelos muy poco representativos, pues atribuye a Calderón aspectos generalizados en el teatro de la época, como los estribillos de heptasílabo y endecasílabo dentro de un romance²⁷, o bien motivos también presentes en otros ingenios de la época (incluidos los supuestos autores de la comedia). Por ejemplo, en vv. 1406-1407 dice Teodora: «¡Oh, qué fuerte es un marido/ con el acero en la mano!». Castro y Rossi²⁸ señala un par de pasajes paralelos de Calderón similares a este para sustentar la supuesta paternidad calderoniana de parte de la comedia: «No he sabido,/ hasta la ocasión presente,/ qué es temor. ¡Oh, qué valiente/ debe de ser un marido!» (*El médico de su honra*, vv. 1163-1166)²⁹ y «[FLORA.] seguidme. DON ÁLVARO. Sí haré... con harto/ temor. FLORA. ¿De qué? DON ÁLVARO. De haber visto/ la verdad de cuán valiente/ es en su casa un marido» (*El pintor de su deshonor*, vv. 1485-1488)³⁰. Sin embargo, este tipo de construcción también se puede encontrar en Moreto (compárese *La fuerza de la ley*, v. 1236: «¡Oh, qué fuerte es un cuidado!»)³¹ o en la segunda jornada de *Caer para levantar*, vv. 1604-1605: «¡Oh qué fuerte lid le llevas/ en tu vista y en la suya!».

Quizá para no contradecir por completo a Fernández-Guerra, «colector acertadísimo de las comedias de Moreto»³², cree Castro y Rossi que una parte de la comedia se debe a la pluma de este, aunque no es tan taxativo como con Calderón. Así, en lo que respecta a la segunda mitad de la segunda jornada, considera que «El estilo se asemeja al de Moreto, si bien los de Cáncer y Matos, que con él escribieron varias obras juntamente, suelen tener parecido»³³.

²⁷ *Ibidem*, pág. 27, n.*.

²⁸ *Ibidem*, págs. 34-35.

²⁹ Cito por esta edición: Ana Armendáriz Aramendía, *Edición crítica de «El médico de su honra» de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama (Apéndice: edición crítica de «El médico de su honra» atribuido a Lope de Vega)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

³⁰ Pedro Calderón de la Barca, *The Painter of his Dishonour! El pintor de su deshonor*, ed. y trad. A. K. G. Paterson, Warminster, Aris & Philips Ltd., 1991.

³¹ Agustín Moreto, *La fuerza de la ley*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, *Primera parte de comedias, I*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, págs. 37-243.

³² Castro y Rossi, *op. cit.*, pág. 8.

³³ *Ibidem*, pág. 37.

En suma, los argumentos que utiliza el autor para atribuir a Calderón gran parte de la comedia y probablemente a Moreto otros fragmentos parten en exclusiva de su criterio personal: la gran calidad que en su opinión presenta la comedia indica que debe de haber sido escrita por Calderón, para lo que aduce algunos pasajes muy poco concluyentes. Castro y Rossi, que tampoco tiene en cuenta la relación de *La adúltera* con *Púsoseme el sol*, carecía de medios informáticos que le ayudasen en su pesquisa, pero tampoco parece haber tomado realmente en consideración a los otros autores en liza, particularmente Matos y Cáncer.

Ya en 1881 Alfred Morel-Fatio, revisando las aportaciones académicas al centenario de Calderón y comentando el *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII, fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, de Castro y Rossi, que ganó el primer premio de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, añade en una nota:

M. de Castro a encore publié sous le titre de: *Una joya desconocida de Calderon* (Cadix, Gautier, 1881) une dissertation de quarante-huit pages pour prouver que Calderon a collaboré au drame *La adúltera penitente*. Son argumentation ne m'a pas convaincu; d'ailleurs, la pièce en question est médiocre³⁴.

Morel-Fatio, pues, no solo se muestra escéptico con la propuesta de Castro y Rossi, sino también con la propia calidad de la comedia, tan exaltada por aquel. Tampoco Menéndez y Pelayo parece haberle hecho mucho caso con respecto a la autoría calderoniana, pues en 1894, tratando de *El prodigio de Etiopía*, atribuida a Lope³⁵, que dramatiza la vida de san Moisés, apunta al influjo sobre ella de la vida de santa Teodora, de la que dice que «dio ocasión

³⁴ Alfred Morel-Fatio, *Calderon : revue critique des travaux d'érudition publiés en Espagne à l'occasion du second centenaire de la mort du poète suivie de documents relatifs à l'ancien théâtre espagnol* (Paris: Librairie espagnole et américaine E. Denné, 1881), pág. 40, n. 2.

³⁵ Hoy sabemos que es obra de Mira de Amescua, quien debió de escribirla con el título *El cisne de Alejandría*, que es con el que ha sido editada recientemente: Antonio Mira de Amescua, *El cisne de Alejandría*, eds. Agustín de la Granja y María Rimón Remón, *Teatro completo*, vol. x, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2010, págs. 35-140.

a otras [comedias] de nuestro teatro, entre ellas la muy notable de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso, *La adúltera penitente*, impresa en la Parte novena de *varios autores* (1657)»³⁶.

Sin embargo, el trabajo de Castro y Rossi encontró eco favorable en otros autores. Así, de acuerdo con Emilio Cotarelo, quien conocía tanto la autoría de la *Parte nona* como la del manuscrito 14915, además del trabajo de Castro y Rossi,

Quizás el acto primero no sea de Cáncer, con cuyo estilo y modo de hacer no tiene semejanza, y por simple errata se haya puesto Cáncer en lugar de Calderón; pero en los otros dos actos no hay razón para dejar de atribuirlos a Moreto y Matos. La obra en los dos primeros actos es buena; pero el tercero es atropellado, confuso y con varios episodios y escenas inútiles; como solía trabajar Matos Fragoso³⁷.

Como puede apreciarse, Cotarelo se mantiene dentro de los juicios de valor para calibrar las autorías. Más fino intenta hilar la gran estudiosa de Moreto Ruth Kennedy, quien sostiene en primer lugar que aspectos como la diferente concepción del gracioso a lo largo de la comedia incidirían en que fue escrita en colaboración. Sobre quiénes hayan sido los autores, sigue las ideas de Castro y Rossi al afirmar que ciertos detalles «point positively toward Calderón as the author of the first half of the play»³⁸. Frente a Castro, entiende sin embargo que «It seems equally improbable to me that Moreto wrote the second act or even the last half of it»³⁹, por no ser propenso a la sátira eclesiástica y por la presencia en esta jornada de la endecha de seis sílabas, inhabitual en Moreto, y que parece más propia, según Kennedy, de los festivos Cáncer o Matos, aunque la autora no tiene en cuenta que, como ya se indicó, esta endecha reproduce el metro que se emplea en análogo con-

³⁶ *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo IV, *Comedias de vidas de santos*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1894, pág. LXVI.

³⁷ Cotarelo, *art. cit.* [en línea].

³⁸ Ruth Lee Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, vol. XIII, n.º 1-4 de *Smith College Studies in Modern Languages*, Northampton, Massachusetts, 1931-1932, pág. 124.

³⁹ Kennedy, *op. cit.*, pág. 124.

texto en *Púsoseme el sol...* Kennedy apunta también, siguiendo a Morley, que Matos Fragoso, al parecer, no usó nunca quintillas, por lo que la tercera jornada no podría ser suya⁴⁰, lo que la lleva a atribuírsela a Moreto. Como propio de este autor en esta jornada encuentra también el crear verbos a partir de nombres propios, como *morondear* (vv. 2356, 2392)⁴¹. En suma, «I am inclined to attribute the first half of the play to Calderón, the last half of the second act to Cáncer or Matos, and the third to Moreto, but the proof on which such conclusions rest is slender»⁴², como reconoce con humildad la propia estudiosa.

Con respecto a Castro y Rossi, puede apreciarse un avance en las consideraciones de Kennedy, quien deja al margen los juicios de valor e intenta centrarse en aspectos métricos o temáticos a la hora de establecer las autorías, reconociendo además la poca fuerza que tienen.

La opinión de Kennedy, al menos en lo que a la participación de Moreto en la comedia se refiere, fue aceptada por Castañeda, quien también considera la tercera jornada la más típicamente moretiana, por los argumentos aducidos por Kennedy, a los que añade las referencias al calor y al olor a azufre del diablo⁴³. Castañeda descarta la participación de Moreto en la primera jornada, dado el gongorismo del pasaje de la tentación del demonio a Teodora, y concede que algunas intervenciones de Morondo en la segunda podrían ser suyas. Asimismo, nota una ruptura abrupta entre las dos primeras jornadas, «total lack of preparation for the events of the second act» que podría explicarse, bien en función de la fuente hagiográfica –Castañeda tampoco tiene en cuenta *Púsoseme el sol*–, bien por el «relatively uncoordinated work of two hands»⁴⁴.

A pesar de las opiniones de Castro y Kennedy, Cassol, en su breve y un tanto incompleto estado de la cuestión sobre la comedia, no alude a la atribución calderoniana de gran parte de la pieza y solo se refiere a las discre-

⁴⁰ Sin embargo, en la primera jornada, que muy plausiblemente es obra de Matos Fragoso –como veremos más adelante–, existe un largo pasaje en quintillas, vv. 261-390.

⁴¹ Kennedy, *op. cit.*, pág. 124. Ver también pág. 51.

⁴² Kennedy, *op. cit.*, pág. 124.

⁴³ James A. Castañeda, *Agustín Moreto*, New York, Twayne Publishers, 1974, pág. 41.

⁴⁴ Castañeda, *op. cit.*, pág. 41.

pancias en cuanto a la participación de Moreto⁴⁵, en tanto que en la tabla de las comedias colaboradas «en que la contribución de Moreto parece segura, o por lo menos muy probable», reproduce la atribución de la *Parte nona*: Cáncer, Moreto, Matos⁴⁶. Fausciana, por su lado, parte de la premisa errónea de que «todos los testimonios coinciden en señalar que es obra de Cáncer, Moreto y Matos» (como vimos, no sucede así en el manuscrito de la Nacional), y concluye:

A la luz de estas premisas, y a falta de nuevas aportaciones sobre la autoría de la pieza, nos inclinamos a considerar *La adúltera penitente* una colaborada de tres ingenios, en que, según el orden que nos ha transmitido la tradición impresa, la primera jornada corrió a cargo de Cáncer, Moreto fue responsable de la segunda, y la tercera recayó en Matos Frago⁴⁷.

La última aportación de relevancia al respecto ha sido la de Germán Vega, quien no solo discute la atribución de la obra a Calderón por parte de Castro y Rossi, sino que cuestiona el orden de autoría que aparece en los testimonios antiguos, pues «todo apunta a que la primera jornada, atribuida a Cáncer por las ediciones antiguas y a Calderón por Castro, fue escrita por Matos Frago⁴⁸». El profesor Vega anunciaba en su artículo un trabajo más amplio sobre la autoría de la primera jornada de la comedia que no ha llegado a publicar, aunque sí la trató con cierto detalle en una ponencia presentada en el congreso *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro* (León, 16-17

⁴⁵ Cassol, *art. cit.*, págs. 180-181.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 170.

⁴⁷ Fausciana, *op. cit.* Agradezco a la autora y a María Luisa Lobato el haberme hecho llegar una copia de este trabajo, todavía inédito.

⁴⁸ Germán Vega García-Luengos, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, dirs. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (anejos de *Criticón*), 2013, págs. 111-142 (pág. 126). También Cruickshank (*art. cit.*, pág. 319) llegó, a partir de recurrencias de versos, a la conclusión de que la primera jornada debía de ser de Matos. A Cruickshank le pasó desapercibida esta alusión de Germán Vega a la comedia, dado que ocupa unas pocas líneas de un artículo más extenso y ambicioso. Lo mismo me sucedió a mí en una primera versión de este trabajo.

de mayo de 2013). Con su generosidad habitual, el profesor Vega me envió las diapositivas de su ponencia referidas a la comedia, en las que muestra cómo dos amplios fragmentos de la primera jornada de *La adúltera penitente* aparecen también en sendas obras de Matos. El de mayor relevancia lo constituye parte de la historia que el gracioso Morondo inventa para conseguir que Natalio abandone su casa por la noche (vv. 184-216), pues coincide, casi literalmente, con la que relata el gracioso Moscón para justificar la tardanza de su amo don Juan en *La devoción del ángel de la guarda*, de Matos. Más adelante, al contar Teodora a su criada Julia la historia de su antiguo amor por Filipo y las pesadillas que la asaltan, emplea unos versos (vv. 545-548 y 559-564) que aparecen asimismo en *El traidor contra su sangre*, también de Matos, donde las pronuncia Gonzalo dentro asimismo de una larga relación, aunque en contexto diferente. De esta relación de Teodora decía Castro y Rossi que estaba escrita «de un modo tan originalmente poético, que iguala a lo más sublime que se ha escrito por el gran dramático [Calderón]»⁴⁹. Pero no fue don Pedro quien la escribió, sino Juan de Matos Fragoso, ese autor «atropellado, confuso» que solía llenar sus obras de «episodios y escenas inútiles», según lo caracterizó Cotarelo⁵⁰, lo que nos muestra lo poco productivo de basar los estudios de autoría en prejuicios estéticos.

Del repaso realizado hasta el momento⁵¹ pueden extraerse algunas conclusiones:

a) El propio texto de la obra carece de elementos que expliciten que se trata de una comedia colaborada, pues no se hace referencia a ello ni en los versos finales ni en ningún otro lugar de la pieza.

b) Los dos testimonios más importantes de la comedia difieren en lo que respecta a la atribución, dado que la *Parte nona* la atribuye a Cáncer, Moreto

⁴⁹ Castro y Rossi, *op. cit.*, pág. 14.

⁵⁰ Cotarelo, *art. cit.*

⁵¹ Ni Mata Induráin (*art. cit.*) ni Fernández Rodríguez (*op. cit.*), en sus notables análisis de la obra, prestan atención a los problemas de autoría de esta; ambos parecen aceptar la indicada en la *Parte nona*, aunque Fernández Rodríguez en unas ocasiones se refiere a la comedia como «colaborada» y en otras como «de Moreto», además de recogerla en la bibliografía como de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso (ver Urzáiz y Cienfuegos, *art. cit.*, págs. 304-305). Urzáiz y Cienfuegos realizan un detenido y riguroso estado de la cuestión sobre la autoría de la obra, pero sin aportar datos o propuestas nuevos (*art. cit.*, págs. 302-305 y 308-311).

y Matos (en este orden), mientras que el manuscrito 14915 de la BNE parece atribuirla únicamente a Moreto, a no ser que se entienda que solo le adjudica la autoría de la tercera jornada.

c) La primera mitad de la obra, y algunos otros fragmentos de esta, fueron atribuidos a Calderón de la Barca, con poco fundamento, por Castro y Rossi, a pesar de lo cual sus conclusiones –al menos en lo referido a la primera mitad de la pieza– fueron aceptadas, en distinto grado, por Cotarelo y Kennedy.

d) A partir de aspectos estilísticos, Fernández-Guerra atribuyó a Moreto la segunda jornada de la comedia, de acuerdo con lo establecido en la *Parte nona*; Kennedy, sin embargo, a partir de criterios similares aunque algo más razonados, se inclinó por adjudicarle la tercera, en lo que fue seguida por Castañeda, quien también sugirió la paternidad moretiana de algunos fragmentos de la segunda.

e) Cassol y Fausciana respetaron la atribución establecida en la *Parte nona*.

f) Germán Vega, partiendo de argumentos textuales, atribuyó a Matos Frago la primera jornada.

De estas conclusiones, solo la a), la b) y la f) se pueden demostrar.

En suma, a pesar de la falta de referencias internas explícitas, parece muy probable que la obra sea colaborada, aunque solo uno de los autores pueda ser identificado con precisión: Matos Frago. La colaboración del autor portugués con Cáncer y Moreto fue habitual, razón por la que, en principio, no hay motivo para dudar de la atribución propuesta en la *Parte nona*, aunque sea en un orden diferente⁵².

En efecto, a estos tres ingenios se debe, indudablemente, la comedia *Caer para levantar*, que los menciona de manera explícita en su v. 2761: «Matos, Cáncer y Moreto». En cuanto a *El bruto de Babilonia*, tanto la edición príncipe, la *Parte 30* de la colección de *Escogidas* (Madrid, 1668), como el manuscrito 15041 de la BNE, con censuras de otoño de 1669, la atribuye a los mismos tres autores aunque en un orden ligeramente cambiado: Matos, Moreto y Cáncer, en la primera; Matos, Cáncer y Moreto, en el segundo

⁵² Apunta Alviti «la tendenza dei commediografi a collaborare sempre con gli stessi autori; da questo si può dedurre che si trattasse di *équipes* drammaturgiche consolidate che si riunivano e scrivevano a seconda delle richieste e delle necessità» (*op. cit.*, pág. 16). Una de las *équipes* con las que ejemplifica es, precisamente, la de Matos Frago, Moreto y Cáncer.

(en los versos finales se alude a «tres plumas», v. 2978, sin explicitar sus nombres ni el orden en que escribieron)⁵³. Más complejo es el caso de *La fuerza del natural*, cuyos versos finales solo mencionan a «Cáncer y Moreto» (v. 2869)⁵⁴, al igual que los testimonios antiguos, a pesar de lo cual Morley propuso la coautoría de Matos del tercer acto a partir de criterios métricos, atribución aceptada, explícita o implícitamente, por autores posteriores⁵⁵. Sin embargo, Alejandro García Reidy, reciente editor de la comedia, es más prudente: «podemos considerar *La fuerza del natural* como una comedia escrita por Cáncer, Moreto y, tal vez, Matos Fragoso»⁵⁶.

A estos mismos tres ingenios atribuye otras dos comedias María Luisa Lobato, sin dudar, al menos en apariencia, de la autoría: *No hay reino como el de Dios* y *El hijo pródigo*⁵⁷. Cassol, sin embargo, considera «improbable»

⁵³ El orden de la *Parte 30*, «Matos, Moreto y Cáncer», fue aceptado por Kennedy (*op. cit.*, págs. 149-150) y es el que recoge María Luisa Lobato, «Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración», *Bulletin of Spanish Studies*, XCII, n.º 8-10, 2015, págs. 333-346 (pág. 335), para referirse a la comedia, como también Cassol (*art. cit.*) en su cuadro de pág. 170, aunque en págs. 181-182 expone las dudas sobre la jornada que corresponde a Moreto. Gavela García, por su parte, dedica un muy interesante artículo (Delia Gavela García, «La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera Parte* de Moreto» [en línea], *eHumanista*, XXIII, 2013, págs. 143-160 [consulta: 15/03/2018], disponible en http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/6%20ehumanista23.moreto.gavela.pdf) a la autoría de la comedia partiendo de criterios métricos y desde una óptica moretiana, y concluye que sin duda no es de Moreto la primera jornada, pero vacila entre las otras dos, aunque se inclina «ligeramente» en favor de la autoría moretiana de la segunda, de acuerdo con la *princeps*. Álvarez Sellers, sin embargo, en su edición crítica de la comedia indica que, aunque también con dudas, la tercera jornada «podría ser la que estuviera más en consonancia con la producción moretiana», aunque «recientes estudios estilométricos realizados por Álvaro Cuéllar (*Estilometría TSO*) inclinan la atribución de la segunda jornada a Moreto» (*ed. cit.*, pág. 21).

⁵⁴ Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, *La fuerza del natural*, ed. Alejandro García Reidy, *Segunda parte de comedias, V*, dir. María Luisa Lobato, coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Reichenberger, 2016, págs. 465-657.

⁵⁵ Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, *op. cit.*, págs. 132-133; Cassol, *art. cit.*, págs. 170 y 181; Lobato, *art. cit.* pág. 335.

⁵⁶ Alejandro García Reidy, «Prólogo» a *La fuerza del natural*, *op. cit.*, pág. 468.

⁵⁷ Lobato, *art. cit.*, págs. 335-337.

la atribución de esta última a los tres autores citados⁵⁸, pero con respecto a *No hay reino como el de Dios* dice que se trata del «caso probablemente más complejo», dadas las diferencias en el texto de distintos testimonios, por lo que quizá el atribuido a Cáncer, Moreto y Matos sea reelaboración de otro anterior⁵⁹.

A esta conclusión llega Roberta Alviti, quien tiene en prensa una edición de la comedia. Considera la estudiosa italiana que *No hay reino como el de Dios*, atribuida a Cáncer, Moreto y Matos en su último verso, constituye una refundición de *Dejar un reino por otro*, plausiblemente debida a la pluma de Cristóbal de Monroy y Silva (a quien se le atribuye en una suelta conservada en la biblioteca Palatina de Parma con el título *Los tres soles de Madrid*). Esta comedia, a su vez, tendría como modelo a *Los mártires de Madrid*, posiblemente escrita en torno a 1602-1606, según Morley y Bruerton, y publicada en el volumen *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte veinte y nueve* (Huesca, 1634), donde se atribuye, con poco fundamento, al Fénix⁶⁰.

Queda aún, pues, mucho por hacer con respecto a las autorías de las comedias colaboradas atribuidas a estos tres dramaturgos, pues existen importantes dudas sobre si fueron ellos los que las escribieron y qué parte correspondió a cada uno, dudas que quizá se vayan resolviendo en las ediciones críticas patrocinadas desde el proyecto moretianos.com. En todo caso, y como ya apuntó Cassol, Matos Fragoso y Cáncer fueron los colaboradores más habituales de Moreto, en comedias escritas, bien por los tres, bien por parejas. Por

⁵⁸ Cassol, *art. cit.*, págs. 174-175. La comedia acaba de ser editada por Delia Gavela, quien, sin llegar a conclusiones definitivas en cuanto a la autoría, indica que no sería difícil asumir la de Cáncer, Matos y Moreto, aunque no es tan sencillo determinar a qué autor pertenece cada acto (Agustín Moreto, *El hijo pródigo* [en línea], ed. Delia Gavela, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco972183> [consulta del 03/09/2020], pág. 1).

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 174.

⁶⁰ Ver Roberta Alviti (ed.), *No hay reino como el de Dios*, de Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en prensa. Agradezco a la autora que me haya enviado parte de su introducción antes de publicarse su edición. Debe verse ahora también Roberta Alviti, «*No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*: problemas de identificación y de atribución», *Arte nuevo: revista de estudios aureos*, VI, 2019, págs. 90-109.

ello también resulta plausible atribuir a los tres la autoría de *La adúltera penitente*, de acuerdo con el encabezamiento de la comedia en la *Parte nona*. Pero cabe dilucidar en qué orden escribieron, aspecto dificultoso, pues, a falta de que se perfeccionen herramientas como la estilometría y se pueda usar con un número amplio de autores, debe acudirse a argumentos internos que pueden resultar no del todo fiables.

Como quedó indicado, Germán Vega demostró que la primera jornada debía atribuirse a Matos Fragoso. Con ello se contraviene el orden establecido en la *Parte nona*, pero sí se acerca al de otras comedias colaboradas, en las que Matos tendía a escribir la primera jornada. Así sucede en dos piezas que escribió solo con Moreto, *El mejor par de los doce* y *El príncipe prodigioso*, en las que de manera explícita se indica que fue Matos el responsable de la primera mitad de la comedia: en *El mejor par de los doce* en el propio texto, a través del gracioso, que señala cuándo termina la parte de Matos y comienza la de Moreto (vv. 1511-1514), en un pasaje ya citado, y en el de *El príncipe prodigioso*, en una «Tabla de los ingenios que escribieron este tomo de comedias» que aparece como último folio de los preliminares del volumen *El mejor de los mejores libro que ha salido de comedias nuevas* (Alcalá, 1651), en que se publicó⁶¹. También en *Caer para levantar*, el v. 2761, que recoge a los tres autores de la comedia, sitúa en primer lugar a Matos Fragoso («Matos, Cáncer y Moreto»); en *No hay reino como el de Dios*, sin embargo, el verso final apunta el orden «Cáncer, Moreto y Matos», aunque Roberta Alviti considera que, de acuerdo con criterios métricos, Matos Fragoso debe de haber compuesto la primera jornada⁶². Asimismo, en la tabla de comedias colaboradas con participación de Moreto que ofrece Cassol encontramos en primer lugar a Matos en *El bruto de Babilonia* y *Oponerse a las estrellas*, de acuerdo con testimonios antiguos⁶³.

Asentada la autoría de la primera jornada de *La adúltera penitente* a Matos Fragoso, más complejo es adjudicar la de las jornadas segunda y tercera, pues no he encontrado intertextualidades de tanta entidad con otras

⁶¹ Ver Cassol, *art. cit.*, págs. 172 y 182.

⁶² Alviti, *art. cit.*, pág. 102.

⁶³ Cassol, *art. cit.*, págs. 170-171. La primera jornada de *El bruto de Babilonia* es la única que Gavela García (*art. cit.*, pág. 150) no duda en no atribuir a Moreto, de tal manera que implícitamente también acepta la autoría de Matos.

obras de los autores en liza; además, no contamos con un corpus de comedias de Jerónimo de Cáncer que manejar cómodamente con un motor de búsqueda. Cáncer solo parece haber escrito dos obras largas, ambas burlescas: *La muerte de Valdovinos* (aunque esta también parece haber sido compuesta en colaboración, al menos en una primera versión)⁶⁴ y *Las mocedades del Cid*⁶⁵, y el resto de su producción dramática está conformada por entremeses y jornadas escritas en comedias en colaboración.

Un criterio al que se puede atender es el métrico, partiendo del clásico artículo de Morley⁶⁶ sobre la métrica de Moreto, aunque con las debidas precauciones. Detengámonos, pues, a analizar brevemente la métrica de la comedia, cuya sinopsis es como sigue:

PRIMERA JORNADA (998 versos):

1-164	redondillas
165-240	romance e-o
241-260	redondillas (los versos 257-260 son cantados, pero métricamente son también una redondilla)
261-390	quintillas
391-614	romance i-a
615-794	silva de pareados ⁶⁷
795-958	romance a-o
959-978	décimas
979-998	romance a-o (con estribillo 7 + 11 en vv. 997-998)

⁶⁴ Puede verse al respecto el reciente artículo de Abraham Madroñal, ya citado. La versión publicada por Cáncer en 1651 ha sido editada por el Seminario de Estudios Teatrales, dir. Javier Huerta, «La comedia burlesca del siglo xvii: *La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer (edición y estudio)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, xxv, 2000, págs. 101-164.

⁶⁵ Jerónimo de Cáncer, *Las mocedades del Cid*, ed. Alberto Rodríguez, *Comedias burlescas del Siglo de Oro, tomo IV*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003, págs. 29-123.

⁶⁶ S. Griswold Morley, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the *Siglo de Oro*: Alarcón and Moreto», *Modern Philology*, vii, n.º 3, 1918, págs. 131-173.

⁶⁷ Heptasílabos y endecasílabos se reparten de manera irregular.

SEGUNDA JORNADA (1018 versos):

999-1068	romance e-a
1069-1080	redondillas
1081-1120	décimas
1121-1168	redondillas
1169-1248	romance e-a
1249-1262	soneto
1263-1350	redondillas
1351-1390	octavas reales
1391-1406	redondillas
1407-1496	décimas
1497-1628	redondillas
1629-1830	romance i-o
1831-1854	redondillas
1855-1862	romance a-e
1863-1938	romancillo a-e
1939-2016	romance a-e

TERCERA JORNADA (930 versos):

2017-2052	silva ⁶⁸
2053-2300	romance o-a (estribillo de 7+11 en vv. 2214-2215 y 2284-2285)
2301-2558	redondillas (vv. 2517-2528, 2537-2548, 2553-2558, cánticos en latín englobados)
2559-2630	romance e-o (vv. 2617-2620, oración englobada en romance heptasílabo de rima a-o)
2631-2750	quintillas

⁶⁸ Con la excepción de los seis primeros versos de la silva, que forman tres pareados, los otros treinta tienden a agruparse siguiendo el esquema de los sextetos lira, de tal modo que los cuatro primeros versos riman entre sí con rima cruzada o abrazada, y los dos últimos forman un pareado. Heptasílabos y endecasílabos se distribuyen sin patrón aparente.

- 2751-2814 romance e-o (vv. 2765-2768: hexasílabos arromanzados cantados con rima en o; vv. 2801-2804: versos hexasílabos en rima consonante abba; vv. 2811-1814: hexasílabos arromanzados con rima en o)
- 2815-2910 redondillas
- 2911-2946 romance e-e

TOTALES:

<i>Estrofa</i>	<i>Jornada I</i>	<i>Jornada II</i>	<i>Jornada III</i>	<i>Totales</i>
Romance	484 48,5%	438 43%	404 43,4%	1326 45%
Redondillas	184 18,4%	320 31,4%	324 34,8%	828 28,1%
Quintillas	130 13%		120 12,9%	250 8,5%
Silva	180 18% (pareados)		36 3,9% (irregular)	216 7,3%
Décimas	20 2%	130 12,7%		150 5,1%
Romancillo		76 7,5%		76 2,6%
Octavas reales		40 3,9%		40 1,4%
Soneto		14 1,4%		14 0,5%
Canciones (metros variados)			46 4,9%	46 1,6%

Como se puede apreciar, el esquema métrico de las tres jornadas difiere bastante entre sí. La de mayor variedad es la segunda, con hasta seis metros empleados, mientras que la primera y la tercera se quedan en cinco (aunque en la tercera agrupo bajo *canciones* diferentes posibilidades métricas). Los únicos tipos de estrofa que se repiten en las tres jornadas son romance y redondillas, siempre con mayoría de romance, aunque en ninguna jornada supera el 50%. En cuanto al uso de redondillas, destaca el porcentaje de las jornadas II y III, pues ambas sobrepasan el 30%, mientras que la primera se queda en un 18,4.

Si comparamos estos datos con los de *Caer para levantar*⁶⁹ y *El bruto de Babilonia*⁷⁰, las otras dos comedias escritas con aparente seguridad por los mismos tres autores, llaman la atención, en primer lugar, las importantes diferencias entre ellas, así como la mayor variedad métrica de *La adúltera penitente*. Así, en las jornadas primera y segunda de *Caer* solo se manejan tres tipos de estrofas: romance, redondillas y quintillas, en porcentajes muy similares (67,8 y 61,5%, 17,3 y 23,4%, y 14,9 y 15%, respectivamente), al igual que en la primera de *El bruto* (romances, 92,4%; silva, 6,5%, y un muy pequeño porcentaje de romancillo, 0,7%); al tiempo que en la tercera de *Caer* se suprimen las quintillas pero se emplean silvas y décimas (romance: 48,4%; redondillas: 21,8%; silva: 17,3%; décimas: 12,5%), mientras que en *El bruto* en la tercera jornada romances y redondillas se acercan al 95%, y solo en la segunda se da un poco más de variedad.

En parte, esta mayor riqueza métrica de *La adúltera* se debe a sus porcentajes más bajos de romance. Así, en *Caer* el uso de romance es mucho más elevado, pues sobrepasa el 60% en las jornadas I y II, mientras que solo la III, con un 48,4%, se queda por debajo del 50%, situación que se repite en *El bruto*, aunque de modo más extremo, pues la primera jornada alcanza el

⁶⁹ En la sinopsis métrica elaborada por Fernández Rodríguez (*Caer para levantar*, pág. 24) no se ofrecen porcentajes por jornadas, solo en el total, de tal modo que los de las jornadas los he calculado yo partiendo de los datos consignados en la sinopsis, en la que existen algunos errores. Así, los 120 versos de «quintillas» señalados en la tercera jornada son en realidad de décimas; los casos de «versos sueltos» indicados en las jornadas II y III parecen ser, más bien, pasajes corruptos, presumiblemente de redondillas. En el romance final se ha omitido un verso después del 2761: «de agradaos este día». Asimismo, no parece muy justificado distinguir un serventesio al inicio de la tercera jornada al margen de la silva que viene a continuación.

⁷⁰ Gavela García, *art. cit.*, pág. 146.

92,4% de romance (en ella encontramos el único caso de cambio de tirada de romance variando la asonancia en estas tres comedias) y la segunda el 85%, mientras que la tercera reduce el porcentaje, drásticamente, al 18,9%. De modo inverso, el uso de redondillas se sitúa en *Caer* entre el 17 y el 23%, y en *El bruto* es más irregular, pues no se emplean en la primera jornada y en la segunda solo cuentan con un 3%, mientras que en la tercera se dispara hasta un 74,5; en *La adúltera* las jornadas II y III superan el 30%, aunque la primera se queda en el 18,4%.

Dadas las diferencias entre estas comedias no resulta fácil encontrar paralelos entre las distintas jornadas, en particular con respecto a *El bruto de Babilonia*. Las más cercanas desde un punto de vista métrico son la I de *Adúltera* y la III de *Caer para levantar*: en ambas encontramos romances, redondillas y silvas en porcentajes similares: 48,5 y 48,4 en romances, 18,4 y 21,8 en redondillas, 18 y 17,3 en silvas. Varían en el empleo de quintillas y décimas (estrofas, por lo demás, muy cercanas), aunque en porcentajes próximos: un 12,5% de décimas en *Caer*; un 13% de quintillas más un 2% de décimas en *Adúltera*. De acuerdo con mi análisis y con las intertextualidades ya detectadas por Germán Vega, la primera jornada de *Adúltera* es obra de Matos Frago, mientras que la tercera de *Caer* es, sin embargo, de Moreto⁷¹.

En suma, por alguna razón, tanto en *Caer para levantar* como en *El bruto de Babilonia* se atenúa la variedad métrica presente en *La adúltera penitente*, se acentúa el uso del romance, que pasa del 45% de *La adúltera* al 59,17% de *Caer* y al 70,1% de *El bruto*⁷², y se reduce el de redondillas, que pasan del 28,1% de *La adúltera* al 21,2% de *El bruto* y al 20,3% de *Caer*; además, los esquemas métricos de las tres jornadas de *La adúltera* son más armónicos que los de *Caer* y, sobre todo, que los de *El bruto*.

Estas diferencias entre los esquemas métricos de las comedias llaman la atención teniendo en cuenta que se trata de tres obras de géneros similares o no muy alejados y escritas por los mismos tres autores en fechas presumiblemente cercanas, autores que, además, estaban habituados a trabajar

⁷¹ Fernández Rodríguez no discute en su prólogo el orden que figura en la tradición impresa y en el v. 2761: Matos, Cáncer y Moreto.

⁷² Los porcentajes totales los tomo del esquema preparado por María Rosa Álvarez Sellers para su edición de la comedia; le agradezco el habérmelo enviado antes de su publicación.

juntos, bien los tres a la vez, bien por parejas. Al intentar aplicar los datos de Morley a la comedia *El bruto de Babilonia*, también escrita en colaboración por Matos Frago, Moreto y Cáncer, Delia Gavela expone dos intuiciones muy valiosas que conviene no perder de vista al trabajar a partir de criterios métricos en comedias en colaboración. En primer lugar, la posibilidad de que los usos métricos de estas piezas, que normalmente refunden una anterior, puedan estar influidos por los de la comedia refundida⁷³; en segundo lugar, que un dramaturgo modifique los usos métricos habituales de sus comedias en solitario cuando trabaja en colaboración⁷⁴. Ambas intuiciones quizá expliquen algunas de las peculiaridades de *La adúltera penitente*. Así, si comparamos su esquema métrico con el de su comedia fuente, *Púsoseme el sol, salíome la luna*⁷⁵, observamos importantes coincidencias, en particular en sus dos metros mayores, a pesar de la distancia temporal:

TIPO DE ESTROFA	<i>Púsoseme el sol...</i>	<i>La adúltera penitente</i>
Romance	42,1%	47,6% ⁷⁶
Redondillas	24%	28,1%
Décimas	14%	5,1%
Silvas	7,1%	7,3%
Octavas	5,4%	1,4%
Quintillas	4,2%	8,5%

⁷³ Gavela García, *art. cit.*, págs. 146, 151.

⁷⁴ «Esta menor incidencia de ciertos hábitos moretianos en el acto salido de su pluma, sea el segundo o el tercero, me hace cuestionarme si, a pesar de que el autor ponga en marcha sus mecanismos habituales de redacción, no los minimiza o rebaja su frecuencia cuando escribe en colaboración» (Gavela García, *art. cit.*, pág. 150); «creo que es posible percibir un comportamiento algo diferente en la redacción de comedias individualmente o en colaboración» (Gavela García, *art. cit.*, pág. 158).

⁷⁵ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Púsoseme el sol, salíome la luna*, ed. cit., págs. 60-61.

⁷⁶ Rodríguez López-Vázquez suma en su esquema las diferentes variedades de romance, de ahí que yo haga lo mismo en la comparación.

Canción	1,2%	1,6%
Liras	1,1%	
Soneto	0,4%	0,5%

De este modo, que en plena «era del romance» *La adúltera penitente* no llegue al 50%, frente a lo que sucede en las otras dos comedias de los mismos tres ingenios, quizá tenga que ver con un cierto seguidismo, consciente o inconsciente, con respecto a la comedia fuente. En ocasiones, la influencia de *Púsoseme el sol* en *La adúltera* con respecto a la métrica resulta evidente, como cuando, en igual lance, tanto Alcina (en *Púsoseme el sol*, vv. 2343 y ss.) como Flora (en *La adúltera*, vv. 1861 y ss.) emplean el romancillo para acusar a Teodora/fray Teodoro de ser el padre de su hijo, aunque cambian la rima: o-e en *Púsoseme el sol* (quizá debido a que Alcina se refiere a *un monje*), a-e en *La adúltera* (pues Flora habla de *un fraile*, con mayor adecuación a la orden carmelita).

En todo caso, y como la propia Delia Gavela apunta en su artículo, es todavía mucho lo que se debe avanzar con respecto a los usos métricos de los diferentes autores (algunos de ellos tan escurridizos como Cáncer) y su aplicación al establecimiento de las autorías de las jornadas de las comedias en colaboración. Aun así, puede intentar observarse si algunos rasgos de los señalados en su clásico artículo por Morley nos sirven de indicio a la hora de adjudicar a Moreto la segunda jornada o la tercera⁷⁷, teniendo también en cuenta los datos expuestos por Lobato con respecto a la *Primera parte* de Moreto, el corpus de comedias más seguro del autor⁷⁸.

En primer lugar, podemos atender a los porcentajes de los metros más usados, romances y redondillas. De acuerdo con Morley, en porcentaje de romance Moreto se sitúa entre el 74% (*Lo que puede la aprehensión*) y el 22% (*Los jueces de Castilla*), comedias ambas de la *Primera parte*, en tanto que la

⁷⁷ Sigo así los planteamientos de los artículos ya citados de Héctor Brioso Santos y, especialmente, Gavela García, de particular relevancia para nuestro estudio por haber trabajado sobre una comedia atribuida a los mismos tres autores.

⁷⁸ Lobato, *art. cit.*, pág. 142.

media total fluctúa entre el 54,7%, en las comedias analizadas por Morley⁷⁹, y el 53,3% de media en la *Primera parte*⁸⁰. Con respecto a estos datos, cabe observar que ninguna de las tres jornadas de *La adúltera* alcanza el 50%, y solo la primera supera el 45% que menciona Morley como mínimo habitual en Moreto.

En lo que respecta a las redondillas, la media de Morley se sitúa en 29,2%⁸¹, mientras que en la *Primera parte* alcanza el 32,2%. En este caso en *La adúltera* hay más desequilibrio, ya que, mientras las jornadas II y III superan el 30% (31,4 y 34,8, respectivamente), la primera se queda en el 18,4%. Así, los porcentajes de romances y redondillas nos sirven para confirmar lo que ya sabíamos, que la jornada I, en particular por el porcentaje de redondillas, es la que más se aleja de los usos de Moreto, pero las jornadas II y III son muy similares en sus porcentajes, por lo que se mantiene la duda sobre la autoría moretiana.

Siguiendo con los aspectos señalados por Morley, apunta este que «*Endechas*, either of six or seven syllables, are not found there [in Moreto]»⁸², aspecto que ya fue utilizado por Kennedy para argumentar en favor de la autoría moretiana de la tercera jornada de *La adúltera*, pues en la segunda encontramos un romancillo de 76 versos (vv. 1861-1936)⁸³. Como ya se apuntó, este romancillo es heredero directo del que utiliza el personaje equivalente en un momento análogo de *Púsoseme el sol*, por lo que quizá, bien Cáncer, bien Moreto, decidiesen retomararlo al refundir la comedia. Sin embargo, dada la aparente aversión de Moreto hacia esta forma métrica, parece más plausible que fuese Cáncer quien decidiese mantenerlo, pues Moreto podría haber preferido reformular la escena con un metro diferente.

⁷⁹ El cálculo es de Gavela García (*art. cit.*, pág. 151); de acuerdo con Morley (*art. cit.*, pág. 162), «the proportion [of *romance*] runs with much uniformity from 45 per cent up».

⁸⁰ Corrijo levemente la media que ofrece Lobato (*art. cit.*, pág. 142), ya que en su tabla los porcentajes de romances y redondillas de *Los jueces de Castilla* y *El lego del Carmen* se han invertido.

⁸¹ De nuevo el cálculo es de Gavela García (*art. cit.*, pág. 151); Morley explica que el porcentaje de redondillas en Moreto «Ordinarily it fluctuates between 15 and 35» (*art. cit.*, pág. 163).

⁸² Morley, *art. cit.*, pág. 163. A Morley, sin embargo, le pasa desapercibido al menos el romance endecha presente en *Primero es la honra*, vv. 541-624.

⁸³ Kennedy, *op. cit.*, pág. 124.

En esta línea, Gavela García ha destacado que Moreto es «poco amigo de los sonetos»⁸⁴, pues en solo tres de las doce comedias de la *Primera parte* se encuentra alguno, y de ahí que lo utilice como argumento –siempre de manera cauta– a favor de la autoría moretiana de la segunda jornada de *El bruto de Babilonia*, dado que en el tercero se inserta uno⁸⁵. Algo similar sucede en *La adúltera*, que también cuenta con un soneto en la segunda jornada (vv. 1249-1262), lo que podría verse –de nuevo con cautela– como un argumento más en favor de la no autoría de Moreto de esta.

Otro esbozo de norma métrica moretiana formulada por Morley es el siguiente:

Moreto likes to introduce music, but very seldom lets the words form more than a simple quatrain. [...] And these assonanted songs usually do *not* fit into a *laisse* of dialogue of the same assonance. Those of Matos Frago, who is likewise fond of musical quatrains, usually do⁸⁶.

En *La adúltera* encontramos canciones insertadas en las jornadas I y III. En la primera, la canción aparece dentro de una serie de redondillas, y ella misma tiene la forma métrica de redondilla (vv. 257-260), mientras que las de la tercera jornada, que son más, no se ajustan en ningún caso a la rima del metro que las engloba, de acuerdo con el postulado de Morley.

El estudioso americano apunta también que «Moreto never closes a *laisse* of romance with a couplet in Italian lines»⁸⁷. En el caso de *La adúltera* nos serviría esta norma para acentuar la autoría no moretiana de la primera jornada, donde el romance a-o que la cierra (vv. 979-998) termina con un estribillo de heptasílabo y endecasílabo; en la segunda jornada no hay ningún caso homologable, y en la tercera encontramos dos estribillos de heptasílabo + endecasílabo en el romance de vv. 2053-2300, pero ninguno de esos estribillos cierra el romance, por lo que entiendo que también se ajustan a la norma establecida por Morley.

⁸⁴ Gavela García, *art. cit.*, pág. 156.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 157. Cabría añadir la presencia de un romancillo de 36 versos en la tercera jornada (vv. 2603-2638), que Gavela no tiene en cuenta.

⁸⁶ Morley, *art. cit.*, pág. 164.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 163.

Tratando de la métrica de *Caer para levantar*, apunta Morley que «One point only differs from the common usage of Moreto: the meters change often within the scene, and sometimes even in the midst of a speech»⁸⁸. Si atendemos a lo que sucede en *La adúltera*, observamos que el metro muta dentro de una escena con relativa frecuencia en las jornadas I y II. En la primera sucede entre vv. 164-165 (se cambia un verso antes de que se marche un personaje) y vv. 794-795 (aunque ahí podría aducirse que la atención pasa a centrarse en Morondo); en vv. 959-978 se incrustan dos décimas dentro de un romance y el cambio de metro sí es muy brusco, en particular el primero de ellos, pues el paso de romance a décimas se produce dentro del parlamento de un personaje y en dos versos paralelos entre los que no hay una fuerte pausa sintáctica:

Ya no hay mal que no recele [romance a-o]
 contra el decoro sagrado
 del honor. Pero ¿qué arguyo?
Miente el recelo villano;
miente cualquiera apariencia. [décimas]
 Mas lo que podrán pensar
 los que la vieren faltar [...]
 (vv. 955-961)

En la segunda jornada se producen los cambios más bruscos. En vv. 1068-1069 se pasa de romance a redondillas antes de que termine de hablar el demonio, y antes de que entre en escena Teodora, lo que incluso provocó una *enmienda* de un testimonio posterior:

[DEMONIO.] ¡Ah, qué afecto tan ardiente [romance e-a]
en todas sus obras muestra!
Mas yo atajaré los fines [redondillas]
 con que a Dios buscando va.⁸⁹
Sale Teodora de fraile, haciendo ruido

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 168.

⁸⁹ En una suelta dieciochesca se modificó este verso en «con que a Dios *le reverencia*», pues no se advierte el cambio a redondillas y se ajusta el verso a la rima del romance anterior.

con una campanilla, como que des-
pierta los frailes

TEODORA ¡Padres, que amanece ya!
 ¡Levántense a los maitines!

(vv. 1067-1072)

Pero más bruscos aún son los saltos de vv. 1168-1169 y vv. 1406-1407, pues se producen en un verso partido y sin que se cambie de frase:

TEODORA. Que es tentación esa crea. [redondillas]
ABAD. ¿Hay tan grande desacierto?
MORONDO. Ya, padres, estoy despierto.
ABAD. *La capilla y la correa*
 se ponga.

MORONDO. *De buena gana,* [romance e-a]
 pues lo manda la obediencia.

(vv. 1165-1170)

[NATALIO.] Y, porque mejor se esculpa, [redondillas]
 con aqueste acero quiero... *Saca la daga.*

TEODORA. ¡Señor, detén el acero!
 Que yo..., que tú..., que mi culpa...,
 que cuando...

NATALIO. *Teméis en vano.* [décimas]

TEODORA. Que no me matéis os pido.

(vv. 1403-1408)

También el cambio de vv. 1830-1831 se produce dentro de una misma oración:

MORONDO. No, padre, pero sentí [romance i-o]
 unos porrazos muy lindos
 con que dejé de dormir. [redondillas]
 Pero ya a casa llegamos,
 donde seguros estamos,
 y el abad a recibir
 nos sale.

(vv. 1829-1835)

Pero tampoco la tercera jornada se muestra muy respetuosa, en los cambios de metro, con la transición entre escenas. Así, en vv. 2630-2631 el paso de romance a quintillas se produce dentro del diálogo Teodora-Natalio; el de vv. 2750-2751 se realiza dentro de un parlamento de Teodora, que pasa a dirigirse a Dios al cambiar a romance, en tanto que el de vv. 2910-2911 también tiene lugar sin que se cambie de escena, aunque quizá con el nuevo metro se quiera acentuar la confesión del demonio, quien con su *Yo* cierra el pasaje en redondillas. En todo caso, al menos siempre se produce una pausa sintáctica acompañando la alternancia de metro.

En suma, el fenómeno comentado por Morley se observa en las tres jornadas de *La adúltera*, aunque muestra una particular intensidad en la segunda, ya que las mutaciones métricas llegan a producirse sin que medie pausa sintáctica, lo que quizá pueda ser visto como indicio de que no fue escrita por Moreto, en cuya obra, de acuerdo con Morley, no parecen darse estos cambios de metro tan bruscos, y, en efecto, en la tercera los que se producen respetan al menos las pausas sintácticas fuertes y pueden explicarse como intentos de realizar algún cambio dentro de una escena⁹⁰.

Otro interesante indicio métrico apuntado por Gavela García resulta, sin embargo, poco útil a nuestro propósito, y es la tendencia de Moreto a iniciar sus actos con redondillas⁹¹. En *La adúltera*, solo la primera, la que con mayor seguridad no fue escrita por Moreto, comienza con esta forma métrica, mientras que la segunda lo hace con romance (existen tres casos en la *Primera parte* moretiana) y la tercera con silva⁹² (cuatro casos en la *Primera parte*), diferencia no excesivamente significativa.

⁹⁰ Briosó Sánchez también ha relativizado la afirmación de Morley con respecto a que, en Moreto, los cambios de metro se correspondan con cambios de escena, aunque intenta justificar los que encuentra en *El caballero*, pues Moreto, «más que incurrir en fallos de arquitectura métrica, hace gala de un virtuosismo teatral y poético bastante notable» (*art. cit.*, pág. 108), y concluye: «En general, Moreto evita, como es lógico, cambiar abruptamente de metro dentro de una escena o durante un parlamento, algo que sucede en alguna de sus colaboradas» (*art. cit.*, pág. 108), lo que también se ajusta a nuestra comedia.

⁹¹ Gavela García, *art. cit.*, págs. 148-149.

⁹² Puede señalarse que la elección de la silva posiblemente se deba a que quien abre la jornada es el demonio, personaje que también se expresa en silvas al salir a escena en la primera (vv. 615-794) y que gusta asimismo de los versos largos en otras comedias, como *Nues-*

Por último, pueden aducirse algunos otros elementos a favor de la autoría moretiana de la tercera jornada, siempre con cautela pero a manera de indicios. En la segunda nos encontramos en dos ocasiones con el adjetivo *bronco*: «bese ahí la tierra bronca» (v. 1162) y «del año cuadernos broncos» (v. 1401). El término, que fue del gusto de Calderón, no aparece en *Púsoseme el sol*, de tal modo que no es *herencia* del texto fuente; además, de acuerdo con los compendios de textos de Moreto elaborados en el proyecto moretianos.com, el autor madrileño nunca usó el adjetivo. Es cierto también que en los textos de Cáncer recogidos en el CORDE (básicamente los publicados en sus *Obras varias*) tampoco aparece, como tampoco en las doce comedias de la *Primera parte* de Matos Fragoso disponibles en el TESO. Sin embargo, mientras que los compendios moretianos abarcan la práctica totalidad de su obra, incluso con comedias de autoría dudosa, los corpus disponibles de Cáncer y Matos se refieren a una parte muy pequeña de sus obras respectivas. Por ello, este doble uso de *bronco* en la segunda jornada de *La adúltera*, adjetivo por completo ajeno a Moreto, podría también ser visto como indicio de que no escribió él esta jornada.

También con la debida prudencia puede mencionarse que el verso 1015, «¡Ah, pese a mí, que lo sufro!», que pronuncia el demonio ya en la segunda jornada, es casi idéntico a uno también puesto en boca del demonio en el segundo acto de *Caer para levantar*, v. 1764, teóricamente debido a Cáncer: «¡Ah, pesie a mí, que esto sufro!», al igual que el mismo demonio usa el verbo *prevaricar* en las segundas jornadas tanto de *La adúltera* (v. 1019) como de *Caer para levantar* (v. 1564).

En la segunda jornada encontramos un caso de apartes exclamatorios parentéticos, tan del gusto de Calderón:

Y cuando yo más fino –¡qué disgusto!–
en ella me miré –¡pena rabiosa!–,

tra señora del Pilar, donde se sirve de las octavas o los sextetos lira (Javier Rubiera, «Moreto y la colaboración de ingenios. *Nuestra señora del Pilar*» [en línea], *eHumanista*, xxiii, 2013, págs. 212-224 (pág. 217) [consulta: 15/03/2018], disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/9%20ehumanista23.moreto.rubiera.pdf).

de mis brazos faltó —¡pesar injusto!—,
y desde entonces mi desdicha crece.
(vv. 1378-1381)

Kennedy ha destacado la poca frecuencia en Moreto de este recurso⁹³, por lo que quizá podría verse como otro indicio de la no autoría de este de la segunda jornada. En la tercera, sin embargo, encontramos también ejemplos de versos partidos entre personajes (vv. 2636 y ss.), recurso también poco moretiano, de acuerdo con Kennedy⁹⁴, aunque según la estudiosa americana sí se puede encontrar algún ejemplo en Moreto, frente a la rareza de los apartes exclamatorios consecutivos.

Asimismo, en la tercera jornada se menciona a un villano llamado Antón Chapado (vv. 2301b y 2334). El mismo nombre tiene un aldeano que aparece en *El santo Cristo de Cabrilla*, de Moreto, vv. 1281-1282: «No os canséis, Antón Chapado, / que está el Concejo empeñado»⁹⁵, al tiempo que en *Hasta el fin nadie es dichoso*, también de Moreto, aparece un personaje, siempre un villano, de nombre Chapado⁹⁶. En ninguna otra comedia de las recogidas en el TESO existe un personaje con este nombre, lo que de nuevo podría ser visto como indicio a favor de la autoría moretiana de la tercera jornada, aunque también es cierto que, dado el poco conocimiento de la obra de Cáncer, no podemos afirmar que en algún entremés o jornada de comedia de este no figure este mismo nombre, que tiene, además, connotaciones jocosas, pues *chapado* «se dice también del que es pequeño, para significar ser persona de chapa. Suélese usar en estilo jocosos por ironía o gracejo» (*Diccionario de autoridades*).

En suma, de acuerdo con todos los argumentos expuestos hasta el momento, a los que cabe añadir los aducidos por Kennedy o Castañeda, men-

⁹³ Kennedy, *op. cit.*, pág. 54.

⁹⁴ *Ibidem*, págs. 53-54.

⁹⁵ Agustín Moreto, *El santo Cristo de Cabrilla*, ed. Aurelio Valladares Reguero, Clásicos Hispánicos, 2013.

⁹⁶ Agustín Moreto, *Hasta el fin nadie es dichoso*, ed. Judith Farré Vidal, *Primera parte de comedias, II*, dir. María Luisa Lobato, coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2010, págs. 181-330.

cionados en su lugar, se puede afirmar con cierta seguridad que la primera jornada de la comedia fue escrita por Matos Fragoso y, con más dudas, que la segunda se debe a Jerónimo de Cáncer y la tercera a Agustín Moreto, con lo que se cumpliría la tendencia señalada por Alviti⁹⁷ a que el autor más famoso e importante escribiese la tercera jornada de la comedia, es decir, su desenlace, aunque cabe recordar que, al componerse la pieza en 1651, Moreto, con 33 años, era notablemente más joven que sus compañeros, ya que Matos Fragoso contaba con 43, y Cáncer, con en torno a 50.

Así, pues, la autoría indicada en la edición *princeps* y las sucesivas, Cáncer, Moreto y Matos, yerra en las tres jornadas, mientras que es correcta la señalada en el manuscrito 14915, siempre que se entienda que se refiere solo a la autoría de la tercera jornada, lo que deja huérfanas a las otras dos. Se confirma así que, en los casos de comedias colaboradas, hemos de tomar con precauciones las autorías propuestas en los testimonios antiguos, particularmente si no han sido supervisados por los autores y no indican de manera clara y precisa qué parte se corresponde con cada autor, pues no solo la participación de algunos de los poetas puede estar en entredicho, sino qué parte corresponde a cada cual⁹⁸. Estos problemas de autoría aumentan al trabajar con autores que, como Cáncer y, en menor medida, Matos, no son tan accesibles en bases de datos o ediciones críticas rigurosas, lo que obliga a tomar los indicios de autoría con prudencia. A falta de análisis más detallados de

⁹⁷ Alviti, *op. cit.*, pág. 17.

⁹⁸ Cabe recordar también las acertadas palabras de Rubiera (*art. cit.*, pág. 214): «las dificultades para discernir con claridad y con seguridad la autoría de cada una de las jornadas de una comedia en colaboración se deben a que, dentro de un sistema de producción de obras repetido con éxito a lo largo del tiempo, la composición se apoyaba en una serie de fórmulas dramáticas, de tópicos poéticos y de convenciones en la representación que propiciaban tanto la facilidad de la escritura como la neutralización de lo más específico o relevante de cada autor colaborador, en un mundo literario en el que los préstamos y la “reescritura permanente” estaban a la orden del día». A ellas pueden sumarse las un tanto escépticas de Marcella Trambaioli, «*La fingida Arcadia* de 1666: autoría y escritura de consuno», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, págs. 185-206: «poco se puede hacer y decir para establecer la autoría de una obra a falta del autógrafa o de documentos que nos ilustren algún aspecto concreto de su génesis» (pág. 191).

corte estilométrico o de visualización de datos que sustenten las hipótesis a partir de corpus significativos de gran cantidad de textos, los criterios intratextuales y léxicos pueden ser aún los más válidos para acercarse a la autoría de una determinada comedia, en particular las escritas en colaboración, dejando al margen los prejuicios estéticos⁹⁹.

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEGO*
Universitat de les Illes Balears
Institut d'Estudis Hispànics en la Modernitat

⁹⁹ Ya aceptado este artículo para su publicación, se produjo la eclosión de la estilometría en el ámbito del teatro español del Siglo de Oro, a través fundamentalmente del proyecto *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* (<http://etso.es/>), promovido por Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos, y de nuevo debo agradecer a Germán Vega que sometiese *La adúltera penitente* al análisis estilométrico. Aunque los resultados deben ser tomados con prudencia, ya que en la base de datos carecían de textos de Matos y Cáncer, sí parecen ajustarse a los de mi análisis, pues, de acuerdo con ellos, la más moretiana es la tercera jornada, dado que los cuatro textos del corpus más cercanos a ella se corresponden con obras de Moreto, de quien aparecen otras cuatro comedias (ocho en total) entre las veinte más próximas. También se aprecia que las jornadas segunda y tercera están más cercanas entre sí que con respecto a la primera, lo que tal vez indique un mayor grado de colaboración entre Cáncer y Moreto, o bien que no se distribuyeron el trabajo repartiendo las jornadas, frente a lo que sucede con la primera.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto con referencia FFI2017-83693-P (MCIU/AEI/FEDER, EU), del que soy colaborador externo, y se ha visto beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación con referencias PGC2018-094395-B-I00 y PGC2018-096004-A-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU).