Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*[*]

Héctor Urzáiz, Universidad de Valladolid

Gema Cienfuegos, ITEM

1. El teatro de Moreto y la censura

No se dispone de mucha información sobre los avatares con la censura del teatro de Agustín Moreto: en relación con el volumen de su producción y el éxito de que gozaron sus obras, hasta sorprende esta escasez. Sin embargo, el poco material documentado sobre la dramaturgia moretiana frente a la censura (incluida la inquisitorial) ofrece varios aspectos de gran interés, que vamos a recordar someramente.

El príncipe perseguido, comedia escrita en colaboración entre Belmonte Bermúdez, Moreto, Ruiz de Alarcón y Martínez de Meneses, se conserva en un manuscrito con licencias de representación del célebre censor Juan Navarro de Espinosa[1] (Biblioteca Nacional de España, Ms. Res. 81), códice que ha sido destacado por Marco Presotto como ejemplo de que a veces las censuras estampadas en los manuscritos teatrales podían llegar a extremos de mucho detalle, "hasta llegar a imponer un nuevo título para la pieza" (2007, 141); las notas de Navarro de Espinosa, además, corresponden a puestas en escena separadas por cinco años:

> He visto esta comedia y puede representarse.
> En Madrid a 16 de abril de 1645.
> Juan Navarro de Espinosa [f. 49v; esta nota va al final de la Jornada 3ª]
>
> Vea esta comedia el padre Juan Navarro y dé su parecer.
> Madrid, a 20 de octubre de 1650. [Firma ilegible] [f. 1r]
>
> He visto esta comedia y, si bien es su historia humana, es tan piadosa y el caso tan decoroso y ejemplar, que puede pasar por divina. Que *El príncipe perseguido* en ella es niño, y en sus adversidades se vale del asilo de San Fran^co^ tomando su hábito, con que se libra del tirano que le persigue, siendo éste el mejor paso de la comedia. Puede llamarse *La inocencia*

[*] Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, del Ministerio de Ciencia y Tecnología: FFI2009-09076. Pueden consultarse las líneas de investigación y publicaciones de este proyecto en la web www.clemit.es.

[1] Su actividad como censor teatral fue estudiada hace unos años por José María Ruano de la Haza (1989) y últimamente por Javier González Martínez (2012).

> *perseguida y sagrado de Fran^co^*, con que el nombre es más piadoso; y se podrá repetir segunda vez en los teatros desta corte. Éste es mi parecer.
> En Madrid, a 21 de octubre 1650.
> Juan Navarro de Espinosa [f. 31v; esta nota va al final de la Jornada 2ª]

Los detalles textuales los ha ofrecido otra hispanista italiana, Roberta Alviti, en cuya opinión el manuscrito de *El príncipe perseguido* –fruto seguramente de un proceso de colaboración que estaba próximo al de un borrador– presenta numerosas modificaciones de diferente tipo, algunas probablemente debidas a la censura de Navarro de Espinosa:

> Le numerose sequenze di *versos atajados* che compaiono in tutto il manoscritto sono da attribuire a due diverse revisioni; alcune di esse, che non recano indicazioni di sorta, corrispondono alla prassi censoria dall'*aprobador* Navarro de Espinosa. Gli altri frammenti sono certamente riconducibili all'operato di un *autor de comedias*. (Alviti 2006, 126)

Fruto también de la colaboración de varios ingenios (seis en este caso) es la comedia *El rey Enrique el Enfermo*, escrita por Zabaleta, Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa, Cáncer y Moreto, según se detalla en el Ms. 15.543 de la BNE, redactado "en Zaragoza a 4 de abril de 1689".[2] También tendría este manuscrito, según Valentín Azcune, "licencias de aquel año [1689] y posteriores" (2000, 275), pero nosotros sólo vemos estas últimas, ninguna del siglo XVII. Las notas de censura corren a cargo del censor Lanini y el fiscal Cañizares (ambos también dramaturgos), quienes encontraron algunas cosas "indecentes" en la comedia: "Puede representarse […] observando no se diga lo que va atajado por el censor y por mí", etc., decretaron. Lo atajado suelen ser frases del gracioso Cangrejo y algunos pasajes del largo monólogo de Elvira donde se lamenta de haber flaqueado en el asedio amoroso de don Mendo, poniendo así en riesgo su honor. Muestras, pues, de la *desvergüenza de la comedia española*, para cuyo estudio remitimos a un artículo en curso de publicación: "Tapándole las vergüenzas a la comedia" (Urzáiz 2012).

Muy interesante es el caso de la única obra conservada de puño y letra de Moreto, *El poder de la amistad*, cuyo autógrafo se fecha a 25 de abril de 1652 y fue vendido a la compañía de Diego Osorio (BNE, Vitr. 7-4). Hay además una copia impresa en la *Primera Parte* de sus obras dramáticas (Madrid 1654),

> con las únicas omisiones de pasajes censurados, no sabemos si por el mismo Moreto –aunque no parece probable, cuando se observa que varios

[2] Se imprimió –señala Paz y Melia– "en la Parte 6ª de *Varios*". Pero en la *Parte IX* de *Escogidas* (Madrid 1657) se incluye asimismo una comedia titulada *El rey Enrique el Enfermo*, "de seis ingenios" (así se indica también en el índice), que es completamente distinta y que termina pidiendo perdón por las "rudezas de un toledano" (¿Rojas Zorrilla?).

> de esos pasajes omitidos dejan sin sentido o con problemas métricos a otros cercanos–, por la censura –en muy pocas ocasiones– o, más probablemente, por gentes de teatro. (Lobato 2009, 211)

En efecto, el autógrafo de *El poder de la amistad* "circuló de mano en mano", como ha evidenciado recientemente Miguel Zugasti en su edición de la comedia (2011) y en un estudio dedicado específicamente a las diferentes intervenciones textuales (2008). En cuanto al proceso de revisión por parte de la censura, su hipótesis es la siguiente:

> Mucha prisa debía tener nuestro dramaturgo en abril de 1652 […] pues con la comedia aún inconclusa, cuando sólo había redactado los dos primeros actos, ya envía el texto a las autoridades competentes (el Consejo de Castilla) para someterlo a su aprobación y censura […] consta la opinión de Navarro de Espinosa […] En contra de lo esperable, en el tercer acto (terminado dos días después, el 25 de abril) no se halla aprobación alguna del censor, aunque […] se ha perdido el primer folio. Todo apunta a que este censor no puso mayores objeciones para el estreno de la comedia. (Zugasti 2011, 14)

Sin embargo, "la situación cambia ligeramente –continúa Zugasti– cuando llegamos al folio 29v, a la altura de los vv. 2470-99, que coinciden con un típico cuentecillo folclórico sobre un obispo que narra el gracioso Moclín". Este fragmento, de "treinta versos tachados uno a uno con gruesas rayas horizontales", sí fue censurado por el fraile mercedario Francisco Boyl, a causa de sus "ofensas a la decencia" (17). Y hay algún otro pasaje en el que pudo darse una cierta autocensura, incluso por parte de personajes como el anónimo corrector del manuscrito; así, Zugasti señala una redondilla enmendada, donde "el corrector actuó instado por la prudencia y optó por eliminar esa (quizás) molesta alusión a un oidor granadino", sustituyéndolo por "todo un juez de comisión" (19).[3]

En *El bruto de Babilonia*, una comedia religiosa escrita en colaboración entre Matos Fragoso, Cáncer y Moreto, encontramos un interesantísimo caso de censura en el que intervinieron el censor Francisco de Avellaneda, el fiscal Fermín de Sarasa y el calificador del Santo Oficio, doctor Rueda y Cuevas, quienes modificaron varios

[3] Sin duda, nos permitimos apuntar, la alusión al oidor debió verse inconveniente; en un manuscrito de la comedia de Enríquez Gómez *Las misas de Vicente Ferrer* encontramos tachado este mismo término en un contexto chistoso: "SOLETA: No por ~~ser oidor agora~~ / dejarás de ser mañana / general"; los censores que la vieron en 1688 (lleva también licencias de 1665) parece que no terminaban de ponerse de acuerdo sobre cómo reemplazar el texto: "† Dígase así", anotó uno que escribió "No porque oigas agora"; "No se diga así", decretó y rubricó otro, que tachó lo anterior y puso "No por escuchar los oí" (Biblioteca Histórica de Madrid, Sig. Tea.1-47-4, 2ª jornada, f. 9v).

pasajes de la copia manuscrita conservada (BNE, Ms. 15.041). La nota de remisión a la censura se fecha a 9 de octubre de 1669 (cuando había sido impresa el año antes, en la *Parte 30 de Escogidas*) y, además de los pasajes suprimidos (bromas sobre los judíos, alusiones sexuales, pullas contra el *moderno valimiento*), se pueden leer en este códice curiosas puntualizaciones de los censores para corregir ciertos anacronismos "contra el cómputo de la Escriptura", incluso felicitaciones entre ellos por su sagacidad ("Muy bien corregido"); quizá por eso el manuscrito tardó nada menos que dos meses en ser revisado por los tres examinadores (Urzáiz 2012).

El parecido en la corte, una de las obras más celebradas de Moreto, se conserva también con el título de *El parecido* y en varios testimonios críticos que reflejan versiones diferentes. Uno de ellos (BNE, Ms. 16.423) podría ser autógrafo, según La Barrera y Fernández-Guerra. Lleva la fecha "13 de enero de 1652" al comienzo de la 2ª jornada, así como otras licencias de representación para Madrid (1669) y Valencia (1683), perteneció al comediante Antonio de Escamilla y, como señala Abraham Madroñal, resulta

> muy interesante, por cuanto da cuenta de las enmiendas de la censura. Uno de los censores es el poeta don Francisco de Avellaneda, que firma en el inicio de la tercera jornada, en Madrid, a 16 de octubre de 1669. (Madroñal 2008, 142, n. 1)

Por cierto, que la censura de Avellaneda para *El bruto de Babilonia* está fechada a 12 de octubre, sólo cuatro días antes que ésta, y en las presentes páginas vamos a referirnos fundamentalmente a otra censura suya (para *La adúltera penitente, Santa Teodora*) fechada a 27 de diciembre del mismo año: entre una y otra fecha se produjo el fallecimiento de Moreto (28 de octubre).

Avellaneda[4] fue también el censor encargado de examinar, en 1680, otra comedia colaborada en la que participó nuestro autor: *La luna africana*, escrita por Belmonte, Luis y Juan Vélez de Guevara, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer y Rosete. En este caso despachó el encargo con la rutinaria certificación de que la comedia había sido "vista y aprobada muchas veces", y ni siquiera se encuentra la licencia del fiscal, como pedía la nota de remisión: "El censor y el fiscal vean esta comedia intitulada *La luna africana*, y con lo que dijeren, se traiga" (BNE, Ms. 15.540, f. 68v).

San Francisco de Sena, llamada también *El lego del Carmen, San Franco de Sena*, se imprimió en la *Parte I de Escogidas* (volumen aprobado por Calderón de la Barca el 18 de mayo de 1652) y seguramente fue escrita ese mismo año, cuando se instituyó en Madrid el culto al santo; dos años después se incluyó de nuevo en la *Primera Parte* de Moreto. Comedia de pecador arrepentido, fue objeto en 1657 de una delación y censura a cuenta de una proposición calificada de herética. El expediente, publicado

[4] Sobre este dramaturgo y su producción teatral breve, véase Cienfuegos (2006); para su faceta como censor remitimos a Cienfuegos / Urzáiz (2007).

por Paz y Melia en sus *Papeles de Inquisición*, se refería a los siguientes versos: "Y hoy os le pido porque / sepan todos los mortales / que este santo hábito / sólo a salvarnos es bastante" (vv. 2834-37 del texto base, fijado por Marco Pannarale). La delación se presenta en el Tribunal de Corte y está firmada por el Doctor Diego Jiménez Samaniego (Madrid, 28 de mayo de 1657), a quien le parece un despropósito que Moreto ose pedir el hábito franciscano, resultándole la comedia delatable por no confesar las obras "sine quibus fides mortua est".[5] Esta carta va dirigida a los inquisidores de Logroño, quienes la remitieron al Consejo de la Santa General Inquisición:

> Habiéndose recibido en este Santo Oficio carta que original emitimos a V. A., en que se delata una proposición en la comedia de *San Franco de Sena*, su autor, D. Agustín Moreto, mandamos que se buscase el libro, y habiéndola concordado con él, juntamos la consulta de calificadores, y por haberla calificado por herética, como consta de su parecer, que va al pie de la dicha carta, la remitimos a V.A., para que con su vista nos mande lo que debemos ejecutar.
>
> Inquisición de Logroño, junio 5 de 1657.- Doctor Juan de Fondamar.- D. Gregorio Gallego de la Serna.

Pero, con fecha 12 de junio de 1657, quedó sentenciado que *San Franco de Sena* no era considerada herética por la Inquisición:

> la proposición delatada no tiene calidad de oficio, porque es un modo común de hablar, y por escapulario se entiende aquella religión con sus votos, obras buenas y observancias y lo demás que tiene aprobado la Iglesia en aquel estado, de lo cual se puede y debe decir que es bastante para salvarse; pero no por eso ha entendido nadie que excluye la gracia y obras santas. (Paz y Melia 1947, 82-83)

Eso sí, todavía a finales del siglo XVII levantaban ampollas entre los censores algunas bromas sobre el carmelita San Francisco de Siena que protagonizaba la comedia de Moreto. En un baile anónimo titulado *Los títulos de comedias* (BNE, Ms. 14.513-75) hemos encontrado la siguiente prohibición a cargo del censor Lanini y el fiscal Sarasa:

> Señor, por mandado de V.I. he visto este baile de *Los títulos de las comedias*; y, observando que no se diga lo atajado, merece licencia de V.I. para que se represente.

[5] "La fe, sin obras, está muerta", *Stg*. II, 17.

> Madrid 31 de marzo 1690.
> D. Pedro Francisco Lanini Sagredo. [rúbrica]
>
> Visto y aprobado.
> Madrid y abril 1º de 1690.
> Don Fermín de Sarasa. [rúbrica; ff. 1r-1v]

Pero el Protector de Comedias ordenó que se llevara este baile, después de verlo el censor y el fiscal, "a don Juan de Vera y Tassis", quien anotó:

> Mandando V.Sª que no se diga un verso que va atajado, puede hacerse este baile.
> Madrid y abril de 1690.
> Don Juan de Vera y Tassis. [rúbrica]

La frase prohibida en esta obrita de tan sólo cuatro folios (que se refiere a la vida licenciosa del santo, quien se fingía ciego o tullido para robar en casas y posadas) va recuadrada y marcada con una cruz:

> MANUELA ¿Sois Pascual el ciego?
> JUSEP ~~Ciego~~ †
> ~~es San Francisco de Sena~~.
> MANUELA ¿Sois Roberto el Diablo? [f. 2v]

También tuvo un llamativo episodio inquisitorial *Vida y muerte de San Cayetano*, otra comedia hagiográfica escrita en colaboración (en este caso por Arce, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Diamante y Moreto). Agustín de la Granja menciona el caso de *San Gaetano* –así se llamaba también– como ejemplo de "la diligencia con que los miembros del Santo Oficio resuelven el expediente de otra comedia hagiográfica problemática escrita para los reyes" (Granja 2006, 443). *Vida y muerte de San Cayetano* se estrenó en el corral del Príncipe el 3 de noviembre de 1655, y fue impresa en Madrid en 1672; las noticias de la representación las proporcionó en su día –con curiosos detalles y algo de humor cáustico– el cronista Barrionuevo, en *avisos* fechados respectivamente el 30 de octubre y el 3 de noviembre de 1655:

> Hase compuesto una comedia de *San Gaetano*, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tiene cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe ser mucho. La reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el rey, se representará, según dicen.

> A instancias de la reina se ha comenzado a hacer la comedia de *San Gaetano*, habiéndola primero escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado [el proceso] por darle gusto […] El concurso del pueblo es un día de juicio […] y fue tanta la gente que acudió a verla al corral del Príncipe que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás. Buena ocasión tenía el santo, si quisiera, de hacer aquí un milagro. No debió de convenir. (Díez Borque 1996, 192)

Algunas bromas se permitió también Moreto "sobre los usos y abusos de la Inquisición en villancicos destinados a cantarse en una iglesia en una festividad a que asistía el Consejo de la Suprema", dice don José Simón, editor de alguna de esas piececillas (Simón Díaz 2000, 162).

También sufrió un expediente inquisitorial, aunque ya en el siglo XVIII, la comedia *Travesuras son valor, Sancho el Bueno y Sancho el Malo*, escrita en colaboración entre tres ingenios (uno de ellos Moreto, al parecer, que posteriormente hizo una refundición), llamada también *El ejemplo en el castigo*. Se imprimió en Madrid, en 1657, y se conserva un manuscrito en la BNE, Ms. 16.463. Se abrió un expediente de censura (Inq., leg. 4483-18) y la comedia fue prohibida el 31 de agosto de 1792 por "no respetar normas artísticas ilustradas como el decoro, la caracterización con un mínimo sentido psicológico y el castigo claro del vicio" (Alcalá 2001, 102), pero también "por escandalosa, obscena y contra la decencia"; en el expediente inquisitorial señala fray Nicolás de Aquino que teatralmente resulta un "tejido de desatinos, despropósitos, expresiones descompasadas que lastiman la buena moral, la decencia y leyes del drama cómico" y que se debían borrar algunos versos (los que afirman que "es amor una cosilla / que se mete por los ojos […] y revienta por salir") y el pasaje en que Ginés pretende forzar a Lorenza (Paz y Melia 1947, 87-89).

Censura también tardía recayó sobre *El rosario perseguido*, "comedia de Agustín Moreto prohibida por Ed. 23/VI/1805 y Supl. II, p. 46. Título de por sí algo equívoco, tampoco su contenido complace a los censores" (Alcalá 2001, 102). Se conservan un manuscrito del siglo XVII sin notas de la censura (BNE, Ms. 17.088) y una edición suelta.

2. *La adúltera penitente*: problemas de atribución y fecha

La comedia hagiográfica *La adúltera penitente, Santa Teodora* plantea diferentes problemas de datación y autoría –todos ellos tratados por diversos estudiosos– y otros varios de tipo textual y de censura, que en este caso no han sido abordados hasta el momento.

Supuestamente, *La adúltera penitente* es fruto de la colaboración de tres dramaturgos: Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso (los mismos que la antes mencionada *El bruto de Babilonia*). Así aparece al menos en la *editio princeps* de esta comedia, incluida en la *Parte novena de Escogidas*, impresa en

1657.[6] Esta misma secuencia de nombres se refleja en todas las ediciones sueltas: Madrid (1738 y 1743, por Antonio Sanz), Barcelona (1797, "oficina de Pablo Nadal […] a costa de la Compañía") y Salamanca (s.a., Imprenta de la Santa Cruz). Hay otras varias ediciones sueltas sin pie de imprenta, una de ellas incluida en la parte XXIV de la colección *El Jardín Ameno.*[7]

La adúltera penitente se conserva también en un manuscrito fechado en 1669 (BNE, Ms. 14.915), donde se atribuye únicamente a Agustín Moreto. Este códice es una copia de representación que perteneció a la compañía de Manuel Vallejo.

Los otros datos conocidos sobre esta comedia eran que en 1658 fue representada por la compañía de Francisco García (o, al menos, formaba parte de su repertorio), pero que probablemente su año de composición fue 1651: "El 25 de noviembre de 1651 Sebastián García Prado se obligó a representar con su compañía como *nuevas* en Toledo *La fuerza de la ley* y *Trampa adelante*, así como la titulada *Santa Teodora*, que por la hagiografía que trata podría ser *La adúltera penitente*" (Lobato 2009, 209).

Alessandro Cassol hacía recientemente el siguiente resumen de las circunstancias de atribución de *La adúltera penitente*, cuya fecha límite de composición sitúa en 1655 (año en que murió uno de sus supuestos autores, Jerónimo de Cáncer), aunque aventura una datación un poco anterior:

> No mucho posterior [a 1650] debió ser *La adúltera penitente*, que se atribuye a Cáncer, Moreto y Matos en la *Parte IX* de las *Escogidas* (1657) y también en un manuscrito para la compañía de Vallejo, de fecha incierta, que lleva una aprobación de Avellaneda de diciembre de 1669. (Cassol 2008, 180)

En efecto, creemos que la fecha de composición de *La adúltera penitente* es 1651. Pero aclaremos antes que el citado manuscrito no atribuye la obra en parte alguna a Cáncer, Moreto y Matos, ni con éstos u otros nombres, ni con la habitual fórmula "de tres ingenios". Tampoco los versos finales, en ninguno de los testimonios, hacen mención a que fuera una obra escrita de consuno. Es más, en el manuscrito de la BNE tan sólo se atribuye a Moreto en solitario:

> Fin de la 3ª Jornada
> de la Adultª Penitente
> De
> D. Agustin Moreto. [f. 46r]

[6] Madrid, Gregorio Rodríguez, a costa de Mateo de la Bastida. Este volumen carece de licencias de impresión.

[7] Así lo indica Emily Fausciana en un trabajo todavía inédito, cuyo original amablemente nos ha proporcionado. Lo citaremos, pues, sin indicación de páginas.

Conviene tener este dato presente, si bien no queremos con ello proponer la autoría única de Moreto: probablemente, en nuestra opinión, pesaba el hecho de que el dramaturgo madrileño había muerto el 28 de octubre de 1669, menos de dos meses antes de las licencias de representación de la copia manuscrita. O bien, como señala Emily Fausciana, "la mayor fama de este dramaturgo, con respecto a los otros dos, llevaría a pensar que las ideas generales y todos los pasajes interesantes fueron obra de Moreto".

Pero atendamos de nuevo al resumen que hace Cassol de las opiniones de la crítica sobre las circunstancias de composición de *La adúltera penitente*:

> La indicación de la triple autoría no acaba de convencer a Kennedy, que, por otro lado, no logra avanzar una propuesta alternativa satisfactoria. Le parece más moretiana la tercera jornada que la segunda [ver Kennedy, 1932, 124], juicio repetido por Castañeda [1974, 41], y es cierto que las secuencias de los nombres de los dramaturgos colaborantes que encontramos en los impresos auriseculares no son siempre de fiar. Subrayo, sin embargo, que son siempre criterios estilísticos los que hacen inclinarse a Fernández-Guerra hacia una efectiva paternidad de Moreto en cuanto a la segunda jornada [1856, XXIX], y lo mismo creía La Barrera. (Cassol 2008, 181)

Añadamos que Simón Díaz citaba a La Barrera, pero indicando que la comedia "se atribuye a Moreto" (1960, 375); que la propuesta de Kennedy era algo más compleja, puesto que atribuye la primera mitad de la obra a Calderón, la segunda mitad de la 2ª jornada a Cáncer o Matos, y la 3ª a Moreto (1932, 220); y que Castañeda coincide en este último punto de la autoría moretiana de la 3ª jornada, aunque añadiendo que podría haberse ocupado también del papel del gracioso Morondo en la 2ª.

Junto a un antiguo estudio de Adolfo de Castro que adjudica la obra sin dudas a Calderón (1881), sobre el que volveremos enseguida, los dos trabajos más completos acerca de *La adúltera penitente* disponibles hasta el momento son los de Carlos Mata y Natalia Fernández. El primero de ellos, sin embargo, no entra en ningún momento en la cuestión de la autoría de la obra y tan sólo se centra en "analizar la construcción de *La adúltera penitente* […] en tres apartados: el elemento religioso, el elemento sobrenatural y su espectacularidad y el elemento profano" (Mata Induráin 2005, 828).

En cuanto al segundo, se trata de los diversos pasajes dedicados a esta comedia en la magnífica monografía sobre *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro* (Fernández Rodríguez 2009), donde, sin embargo, encontramos un par de desconcertantes afirmaciones reiteradas al respecto de la autoría. Por un lado, Fernández se refiere sistemáticamente a esta comedia como si fuera obra de autoría única de Moreto (comparándola con la versión de Andrés de Claramonte de la historia de Santa Teodora, *Púsoseme el sol, saliome la luna*): "Teodora, en las versiones de Claramonte y Moreto", "Moreto complica un poco más las cosas e incluye…", "Es lo

que sucede en la versión de Moreto sobre la vida de Teodora", "*La adúltera* de Claramonte está más cercana a la leyenda original que la homónima de Moreto", etc. (Fernández Rodríguez 2009, 65, 80, 83, 87).

No desconoce la investigadora que es una comedia colaborada, pues en otras ocasiones se refiere a "*La adúltera penitente* de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso" o "la recreación de Moreto, Cáncer y Matos" (2009, 13, 75), así que suponemos que la razón por la que se refiere casi siempre a "*La adúltera penitente* de Moreto" será de mera economía discursiva. Pero, en paralelo a esto, repárese en la secuencia de nombres que ofrece Fernández, incluso en su Bibliografía, donde da cuenta de la edición manejada: "MORETO, Agustín, Jerónimo de CÁNCER y Juan de MATOS FRAGOSO, *La adúltera penitente*, en *Parte nona de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez a costa de Mateo de la Bastida, 1657, pp. 243-56" (2009, 219). Estos datos coinciden con los de la edición que hemos manejado nosotros[8], así que –salvo que se trate de una emisión distinta–, creemos que debe de ser un error en su transcripción de los mismos, pequeño descuido que sólo puede tener cierta relevancia al hilo de esas discrepancias que reseña Cassol entre los eruditos decimonónicos y Kennedy y Castañeda a propósito de si Moreto escribió la 2ª jornada, la 3ª, o toda la comedia.

Volviendo a la datación de *La adúltera penitente*, en el *Diccionario de actores del teatro clásico* (*DICAT*) se recoge la siguiente información sobre una frustrada puesta en escena de 1658:

> Según la correspondiente certificación notarial, el 28 de febrero [de 1658] la compañía de Francisco García 'el Pupilo' no representó *La adúltera penitente* en el corral del Príncipe de Madrid por hallarse ensayando la comedia *Afectos de odio y amor* de Pedro Calderón que habían de representar, en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, ante Sus Majestades, el martes de Carnaval [5 de marzo] de este año […] El autor Francisco García declaró que el 3 de marzo, a pesar de que había mucha gente, no pudo representar en el corral la comedia *La adúltera penitente* porque alrededor de la dos de la tarde, por orden del Marqués de Heliche, se llevaron a Manuela de Escamilla y a otras de su compañía para hacer el último ensayo de la comedia que habían de representar el 4 de marzo. (Ferrer Valls 2008)

Pero creemos que dichos datos han de relacionarse con estos otros, varios años anteriores (de 1651):

> Consta una obligación, fechada en Madrid el 23 de enero, de Sebastián de Prado y de su mujer, Bernarda Ramírez, de formar parte de la compañía de

[8] Ejemplar conservado en la BNE: R-22.662.

> Antonio García de Prado hasta Carnaval del año siguiente […][9] consta un concierto, fechado en Madrid el 25 de noviembre [de 1651], entre el administrador de la casa de comedias de Toledo [Sebastián de Prado y los] representantes que quedaron de la compañía de Antonio de Prado, por el que la compañía se comprometía a acudir a Toledo para hacer treinta comedias, cinco nuevas y seis viejas […] Las nuevas eran *Santa Teodora* –quizá se trate de *La adúltera penitente*, según Cotarelo–, *Trampa adelante*, de Moreto […]. (Ferrer Valls 2008)

En efecto, creemos que se trata sin duda de la misma comedia que nos ocupa, en cuya copia manuscrita de 1669 todavía encontramos total alternancia entre ambos títulos, tanto al comienzo de las respectivas jornadas ("La Adultera Penitente Sª theodora"; "Sta theodora"; "Sta theodora"), como en las propias notas de la censura, que transcribimos más abajo.

Justamente tras estas últimas, y antes de la 2ª jornada, encontramos el reparto de la compañía que representó *La adúltera penitente* en 1669:

> FILIPO: Carlos Vallejo[10]
> NATALIO: Sebastián de Prado[11]
> DEMONIO: Manuel de Mosquera[12]
> ROBERTO: Jerónimo de Morales[13]
> MORONDO: Manuel Vallejo[14]

[9] Elidimos aquí parte de la información recogida en esta entrada del *DICAT*, puesto que aparece de forma confusa a causa de lo que creemos una repetición errónea de frases de similar contenido: "según Rennert, Sebastián de Prado pasó a dirigir la compañía de su padre al fallecer éste, pero las noticias recogidas a continuación demuestran que inicialmente fue Francisco García 'el Pupilo' quien pasó a ser el autor de la formación […] según afirma Rennert, Sebastián…", etc.

[10] Actor y *autor*, Carlos Vallejo fue incluso dramaturgo, según el *DICAT*; en 1670 era 2º galán de la compañía de Manuel Vallejo.

[11] Sebastián (Luis) (García) de Prado, según el *DICAT*, nació en Madrid en 1624. Representó con éxito galanes, compitiendo con Alonso de Olmedo en este papel. Entre 1670 y 1673 todavía hacía primeros galanes con las compañías de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla. Se ordenó después de menores, y murió en 1685 en un viaje a Roma.

[12] Según el *DICAT*, el actor y *autor* Manuel de Mosquera estaba en Valladolid, en 1667, con la compañía de Jerónimo Vallejo; en 1670 aparece ya en Madrid con la de Manuel Vallejo.

[13] Apodado "Moralón", este actor granadino hizo barbas, galanes y segundos galanes, y fue mayordomo y tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. En 1670 estaba con la compañía de Antonio de Escamilla.

[14] Manuel Vallejo "el Mozo" (hijo del *autor* Manuel Álvarez de Vallejo) fue un célebre actor especializado en papeles de gracioso, rivalizando en estos menesteres con el también famoso Antonio de Escamilla. Para su compañía se sacó en enero de 1669 la copia manuscrita de *El José de las mujeres*, de Calderón, de mano de Sebastián de Alarcón. Este mismo año hizo la compañía de Manuel Vallejo *Trampa adelante*, de Moreto. Según el *DICAT*, un documento de 1670 reseña

TEODORA: señora Mariana Romero
JULIA: señora Jusepa López[15]
FLORA: señora Luisa Fernández[16]
EL ABAD: Bernardo López[17]
PRIMER ÁNGEL: señora María de los Reyes[18]
SEGUNDO ÁNGEL: Ana de Andrade[19]
PRIMER LADRÓN: Antonio Leonardo[20]
SEGUNDO LADRÓN: Jerónimo de Peñarroja[21]
TERCER LADRÓN: Gil Manuel[22]
PRIMER VILLANO: Jerónimo de Peñarroja
SEGUNDO VILLANO: Juan Manuel[23]

---

que "durante el año 1669 [el arrendador Juan Ruiz de Somavilla] mantuvo a su costa a las compañías de [Antonio de] Escamilla y [Manuel] Vallejo", por lo que reclamó a la Villa de Madrid 6.000 ducados.

[15] Según el *DICAT*, una actriz llamada Josefa, o Jusepa, López (Sustaete) aparece en diversos *avisos* de Barrionuevo. En 1669, una Josefa López "graciosa, música, soltera" (tal vez no fuera la misma) estaba en Sevilla con la compañía de Francisco Gutiérrez.

[16] Mujer de Antonio Leonardo, quien hizo aquí el papel del primer ladrón, su actividad como actriz se documenta desde 1664. Según el *DICAT*, en 1669 hacía cuartas damas en la compañía de Antonio de Escamilla, aunque en 1670 alternaba con la de Manuel Vallejo.

[17] Bernardo López (del Campo, según el *DICAT*) hizo papeles de graciosos y recopiló un conocido *Libro de bailes* (algunos de su autoría). En julio de 1669 estaba en Málaga con la compañía de José Carrión, mientras que en 1671 era el segundo gracioso de la de Antonio de Escamilla, y en 1672 de la de Manuel Vallejo.

[18] Según el *DICAT*, la hermosa actriz María de los Reyes se documenta por primera vez en 1664; ella y su marido, Juan Bautista Loche, estaban en Valladolid con la compañía de Jerónimo Vallejo entre 1667 y 1668 (año en que fueron recibidos en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena). En 1670 estaba en Madrid con la de Antonio de Escamilla.

[19] Apodada "la Tenienta" o "la Toledana", en el *DICAT* se la documenta desde 1657 hasta 1690. En 1672 figura en las modificaciones de las respectivas listas de actores de las compañías de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo.

[20] Apodado "el Bayo" o "Fachendas", en el *DICAT* se le documenta desde 1664; estuvo casado con Luisa Fernández (quien hizo aquí el papel de Flora). En 1670 estaban en Madrid con la compañía de Manuel Vallejo, alternando con la de Antonio de Escamilla.

[21] O Peñarroya, nació en 1632 y murió en 1704, y fue tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. En 1670 se le relaciona con las compañías de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla.

[22] Éste es el nombre que parece leerse, aunque no encontramos en *DICAT* ningún actor con este nombre. Quizá fuera el mismo Juan Manuel que aparece a continuación, haciendo también doblete escénico.

[23] Se ha escrito "Juan" sobre otro nombre que no conseguimos leer. Según el *DICAT*, donde la primera actividad documentada de este *autor* y actor se fecha en 1670, "figura habitualmente como Juan Manuel […] aunque aparece una vez como Juan Manuel Pérez en Sánchez Arjona […] ninguna otra fuente lo documenta con este apellido" (Ferrer Valls 2008).

MÚSICA (f. 16v)

En el *DICAT* constan estas otras representaciones de *La adúltera penitente* durante el siglo XVII, todas ellas en Valladolid: "en el mes de abril [de 1686], la compañía de Miguel Vela representó en Valladolid las siguientes comedias: […] el 24 y el 25 *La adúltera penitente*"; "en el mes de febrero [de 1696], la compañía de Serafina Manuela representó en Valladolid las siguientes comedias: […] el 23 *Santa Teodora* «con máquina»"; "en el mes de mayo [de 1700], la compañía de Lucas de San Juan representó en Valladolid las siguientes comedias: […] el 14 y 15 *Santa Teodora*" (Ferrer Valls 2008).

Según Natalia Fernández, quien recoge sólo la tentativa de representación de 1658, "será, no obstante, a partir de 1700 cuando las pecadoras consoliden su presencia en los tablados. [En 1733] *La adúltera penitente* se llevó al Corral del Príncipe durante cinco días consecutivos, entre el 26 y el 30 de septiembre" por la compañía de Manuel de San Miguel (2011, 914).

En efecto, no sólo el tema de la pecadora penitente dio en general mucho juego en el teatro de los siglos XVII y XVIII[24], sino que esta misma adúltera arrepentida que fue Santa Teodora protagoniza otras varias obras, como reseñaba Paz y Melia basándose en las notas de Durán:

> al asunto hay una de Calderón, con título de *Santa Teodora;* otra de Lope, con los de *Púsoseme el sol y salióme la luna; Santa Teodora,* que es idéntica a la atribuida a Claramonte con iguales títulos, y otra, también de Lope, con los de *El Prodigio de Etiopía* y *Santa Teodora*. (Paz y Melia 1934, 8)

Púsoseme el sol es, en efecto, de Andrés de Claramonte (y se trata de una obra muy distinta a *La adúltera penitente*), mientras que de la *Santa Teodora* atribuida a Calderón de la Barca podemos decir lo siguiente (y no es asunto fácil): la hipótesis procede de Adolfo de Castro, a través del desmentido de Vera Tassis en la *Verdadera Quinta Parte* (1682), donde la incluyó entre las obras falsamente atribuidas a Calderón, haciéndose eco de las que el propio dramaturgo había repudiado en la *Cuarta parte* de sus comedias (1672): "Don Juan de Vera Tassis […] pone en el catálogo de las que se atribuían a Calderón, una que corría manuscrita con el título de *Santa Teodora*" (Castro 1881, 5). Pero Castro creía que la lista de Vera Tassis no es una prueba definitiva y estaba convencido de que *La adúltera penitente* es "una joya desconocida" de don Pedro y que el hecho de que "se diga que es de tres ingenios no excluye que uno fuese Calderón":

[24] Añadamos esta infomación procedente del citado artículo en prensa de Emily Fausciana: "En cuanto a la fortuna de la *Adúltera* en las tablas modernas, señalamos que el 30 de diciembre de 1917 se estrenó en el teatro Eslava una versión de concierto de la pieza, con música del compositor Joaquín Turina".

> Que éste en la lista que envió de sus obras al duque de Veraguas un año antes de morir no incluyese a *Santa Teodora* nada tiene de extraño. Ninguna de las que se sabe ciertamente que escribió con otros autores […] se halla inclusa en esa lista, reducida a las que compuso a sus solas […] Vera carece de autoridad decisiva en el asunto, no obstante sus buenos deseos. (ibídem)

Ciertamente, sabemos ahora que hay que relativizar el alcance de esas listas de Vera Tassis y Calderón con obras "repudiadas", gracias a estudios recientes que demuestran que no son una prueba definitiva; así, Germán Vega ha publicado varios trabajos sobre los problemas en el control del repertorio que tuvieron Calderón y su editor y en las "inexactitudes deslizadas en las listas de obras auténticas y falsas que elaborara el dramaturgo en el tramo final de su vida", demostrando, por ejemplo, que la autoría de la comedia *La Virgen de Sopetrán* (que tiene otros varios títulos alternativos) "compromete a Calderón". Muy a su pesar, tendríamos que decir, "habida cuenta de que el propio dramaturgo incluyó el primer título citado [*La batalla de Sopetrán*] en la larga lista de piezas rechazadas del prólogo de la *Cuarta parte* (1672)" (Vega García-Luengos 2005, 1131 y 1113). Hay varios casos similares revelados por este investigador,[25] quien ofrece las siguientes hipótesis de explicación:

> Si las relaciones [de Calderón y Vera Tassis] de obras verdaderas dejan fuera algunas que también lo son, como las escritas en colaboración, las de falsas incluyen piezas cuya autenticidad está fuera de toda duda […] Lo más lógico es pensar que Calderón y Vera Tassis (éste además tendía a repetir lo apuntado por su admirado amigo) no tuvieron delante todos los textos de las obras que repudiaban, sino que en algunos casos se guiaron sólo por las referencias de los títulos, sin considerar su frecuente mutación en manos de comediantes y libreros […] Tampoco hay que descartar el olvido involuntario de obras de circunstancias escritas alrededor de cuarenta años antes; e, incluso, voluntario, dada la imposibilidad de reconducir unos textos tan alterados en las copias disponibles o tan ajenos a los intereses del poeta septuagenario al elaborar las susodichas listas, cuya idea subyacente debió de ser la configuración de un repertorio canónico para la posteridad. (2005, 1131-32)

Volviendo a *La adúltera penitente*, Adolfo de Castro detectaba "el grandioso estilo tan de Calderón" con una sorprendente precisión ("Toda la jornada primera y la primera mitad de la segunda, el principio de la tercera y dos escenas más hacia el fin

[25] *El prodigio de Alemania*, *La selva confusa* o *El perdón castiga más*, entre otros; véase una recopilación de sus trabajos en Vega García-Luengos (2008).

de la obra") y negaba tajantemente que ingenios menores como Cáncer y Matos fueran capaces siquiera de haber tomado parte en ella: "No pudieron ser ellos los autores, sino Calderón mismo" (1881, 6). Tan sólo a Moreto, y siguiendo la opinión de Fernández Guerra,[26] concede la "superioridad" suficiente como para que don Pedro le encargara algunos pasajes, "impelido por el deseo de dar a la comedia el atractivo de la pintura graciosa de un lego o donado, fingiéndose santo, del género del que puso D. Agustín Moreto en el *Lego del Carmen o San Franco de Sena*" (1881, 8). Por cierto que, a este respecto, remitimos a la pequeña curiosidad que reseñamos abajo en la nota al modismo *lego, llano y abonado*.

Castro era también muy preciso al señalar los pasajes de la obra que consideraba escritos por Moreto:

> Hasta aquí ["¿dónde ha de haber mujer buena?"] aparece Calderón. Seguidamente continúa el drama por otra pluma […] El estilo se asemeja al de Moreto, si bien los de Cáncer y Matos, que con él escribieron varias obras juntamente, suelen tener parecido. Al empezar el tercer acto vuelve a conocerse la pluma de Calderón de la Barca […] Sigue una escena en la portería del convento […] Sale un león con dos cántaros en unas aguaderas […] Esta escena parece toda de Moreto. (1881, 37-39)

Dejemos constancia, por último, de la opinión de Emily Fausciana al respecto de la tesis de la autoría de Calderón: "Las pruebas que aporta Castro en apoyo de su convicción no parecen lo suficiente relevantes como para eliminar cualquier duda, pues en el estudio de la obra se limita a evidenciar pasajes, motivos o versos que serían reminiscencias del estilo y recuerdos de pensamientos calderonianos". Ella, por su parte, se inclina por aceptar la atribución que refleja la transmisión impresa de *La adúltera penitente* como comedia escrita en colaboración por Cáncer, Moreto y Matos. Sin embargo, su estudio de diferentes elementos constitutivos de la obra (estructura argumental, personajes, versificación) refleja que está particularmente "bien trabada", más de lo que era habitual en estas piezas de consuno, y destaca "la homogeneidad general de la pieza"; la "singular unidad dramática" de la protagonista, la "regularidad" con que se suceden los episodios protagonizados por el Demonio y los "entremeses cómicos" que se intercalan; el hecho de que "los momentos más importantes del enredo se distribuyen de manera razonable en las tres jornadas", que es también "constante el número de versos que ocupan las intervenciones de cada personaje en las tres jornadas" y que el dibujo de los personajes de una jornada a otra no revela "particulares incongruencias" ni "hay aquellos desajustes e irregularidades que se daban a menudo en comedias escritas en colaboración". Tan sólo en la métrica encuentra Fausciana mayor variedad; de hecho, las "peculiaridades métricas" de las

[26] "Con el Sr. D. Luis Fernández Guerra y Orbe, colector acertadísimo de las comedias de Moreto creo que una parte de la *Adúltera penitente* es de este autor"

tres jornadas es el elemento que con más fuerza puede sugerir "la presencia de manos diferentes en la composición de la obra", con la particularidad de que "hay también muestras de metros de origen italiano, que son una peculiaridad del segundo acto".

***

Teodora de Alejandría († 491) fue una adúltera que, arrepentida y penitente, se hizo pasar por hombre, convirtiéndose en monje y llegando a abad. Acusada de dejar embarazada a una mujer, aceptó reconocer al niño y vivir aparentemente como su padre hasta su muerte, tras la cual se supo la verdad. "En la tradición hagiográfica –señala Natalia Fernández–, Teodora se presentaba como una *perfecta casada* y eran las maquinaciones de terceros, de inspiración diabólica, las que la hacían claudicar. Las recreaciones dramáticas no anulan esta base esencial […] pero los comediógrafos se verán obligados a matizarla mucho para que Teodora se convierta en un auténtico personaje de comedia". En su opinión, la Teodora de *La adúltera penitente* es "imagen de Venus", incluso con algún "soslayado recuerdo de la *femme fatale*", aunque su melancolía "anula todos aquellos visos de sensualidad". Todo ello sería fruto del peculiar tratamiento dramático que Moreto (solo o en compañía de otros) hizo de la leyenda:

> Todo es más explícito en la Teodora de Moreto, pues ella misma confiesa por fin a Julia, su criada, la raíz de su aflicción en una narración retrospectiva de su vida. De forma totalmente inédita, Moreto crea un estadio predramático en el que Teodora habría estado enamorada de su tenaz pretendiente […] Aunque sus parientes la obligaron a casarse con Natalio, aquella pasión nunca pudo llegar a neutralizarse del todo. (Fernández Rodríguez 2009, 75-76)

Otras particularidades argumentales y teatrales específicas de esta versión de la historia de Santa Teodora serían las siguientes:

> Su arrepentimiento era, en la leyenda original, prácticamente inmediato a su caída […] la adúltera se verá abrumada por el peso de su pecado casi en el mismo instante en que lo comete […] Pero, al convertirlo en drama, había que hacer residir las motivaciones inmediatas en la acción […] Las fuentes sobre la leyenda de Teodora incidían en las dificultades del proceso penitencial, por medio de episodios que se mantienen en las versiones dramáticas. Pero, sobre las tablas, todo tenía que insertarse en la acción y hacerla avanzar. El equívoco por el que la penitente, disfrazada de monje, terminará siendo acusada de haber dejado encinta a una campesina se inserta en un contexto cimentado sobre la falsedad demoníaca. (126-27 y 142)

En *La adúltera penitente*, otro de los puntos fuertes de ese tratamiento teatral de la historia de Santa Teodora es el desarrollado desde la óptica de la comicidad, que recae fundamentalmente sobre el gracioso Morondo[27] (interpretado por Manuel Vallejo), un papel que cobra en esta comedia una dimensión actante:[28]

> La dignidad diabólica no sólo queda degradada por dirigir sus esfuerzos hacia el gracioso, sino porque su poder es inútil incluso frente a los más débiles. En *La adúltera penitente*, [el Demonio] llega a considerar a Morondo como un obstáculo para sus intentos de perder a Teodora […] La malignidad demoníaca queda menoscabada en contacto con la reacción, ridículamente cobarde, del gracioso. (166)

3. Censura de *La adúltera penitente*

Pero parte de las intervenciones de Morondo, el gracioso de *La adúltera penitente*, toparon con la censura, que prohibió algunos pasajes donde la mezcla de chascarrillos y materia religiosa iba tal vez demasiado lejos, aunque supuestamente fuera otra su intención:

> Más allá de la pura ridiculización paródica, el gracioso también podía condenar abiertamente el comportamiento de su amo. Era una suerte de moralización explícita que no estaba privada del esperable sustrato de comicidad […] El *amor hereos* de Filipo queda degradado según el rasero mundano de Morondo, que, siempre irónicamente, lo coloca al lado de los valores diabólicos. (Fernández 2009, 170)

Estas expresiones cómicas "constituyen variantes de la risa correctiva" características de los graciosos, que, en el caso específico de las comedias hagiográficas, debía ir vinculada a "la excelsitud espiritual de la convertida", para que destacara la virtud cristiana: "El gracioso encarnaba la misma axiología en las piezas

[27] En el *Diccionario de personajes de Moreto* se indica que "morondo es un adjetivo que significa pelado o mondado de cabellos de hojas [sic]. Su campo semántico nos permitiría incluir a la persona sin dinero", y se añade que el criado de Filipo es un "sirviente conformista, cobarde, pícaro. Tiene un horizonte muy limitado: su único fin es comer, por eso decide entrar en el monasterio, ya que Filipo no es capaz de satisfacer sus necesidades más primarias. A pesar de su condición de fraile, no ha de renunciar a ninguno de los placeres mundanos" (Huerta Calvo *et alii* 2011, 256).

[28] Rasgo, por cierto, bastante característico del teatro de Moreto, como ha señalado Juan Antonio Martínez Berbel a propósito del Millán de *Trampa adelante* (un gracioso que se convierte en protagonista absoluto) o nosotros mismos a propósito del Luquete de *Antíoco y Seleuco* (Urzáiz 2011). Véase también Gemin (2005).

profanas que en las religiosas. Tendía a cubrir sus necesidades básicas, y [su única realidad era] el bajo mundo. Pero este sustrato de carnalidad, llevado al contexto de una comedia hagiográfica, asumía una significación más marcada que en las piezas profanas". En opinión de Fernández, los rasgos definitorios del gracioso "(glotonería, codicia, carnalidad, sensualismo) chocaban con más violencia que nunca con los valores cristianos encarnados por la protagonista. Era el contraste mundo vs. cielo que […] podía adquirir una dimensión moralizadora […] es lo que podríamos denominar santidad *a lo gracioso*" (171).

También Carlos Mata, además de observar que "el humor se acentúa notablemente en la jornada segunda", repara en esta *santidad chistosa*: "Tenemos milagros a lo burlesco, los que supuestamente hace el gracioso Morondo, que dice ser santo: por ejemplo, ha logrado convertir a un hombre… con un azumbre de vino" (Mata Induráin 2005, 843 y 837, n. 11).

Pero nos da la impresión de que esto conllevaba un riesgo demasiado alto, como bien sabían los responsables del control y censura del teatro, que lo plasmaron no ya sólo en los textos teóricos que componen las famosas controversias teatrales estudiadas por Cotarelo (o en polémicas como las recientemente analizadas por Carine Herzig[29]), sino incluso en algunas licencias de representación, como las de *La adúltera penitente*, a cuyo análisis damos ya paso, puesto que encontramos en ellas incluso una formulación similar a lo que Fernández llama *santidad a lo gracioso*: las "graciosidades de las comedias de santas", en palabras del Protector de los Teatros.[30]

El manuscrito de *La adúltera penitente* lleva las siguientes censuras a cargo de Francisco de Avellaneda y el fiscal Sarasa, a quienes se pidió en la nota de remisión que fueran especialmente cuidadosos, dada la materia hagiográfica de la comedia (quizá por eso las censuras son quince días posteriores a la nota de remisión, cuando normalmente tardaban mucho menos en leérselas[31]):

[29] Por ejemplo, la dedicada a la controversia sobre las comedias de santos a propósito de la célebre *Aprobación* de fray Manuel de Guerra. Herzig señala que las comedias hagiográficas "las más de las veces merecen trato aparte en los discursos de los controversistas", precisamente porque "pecan por su excesivo alineamiento con la producción profana" a través de elementos tan característicos como "las ocurrencias (a veces poco decentes) de los graciosos" (2005, 713-14).

[30] Natalia Fernández alude a otros casos similares (*Santa Pelagia* o *La conversión de la Magdalena*) como ejemplo del "riesgo que corrían los dramaturgos al llevar la parodia demasiado lejos" (173 n. 185). Para las censuras de estas (y otras) obras remitimos de nuevo a Urzáiz (2012).

[31] Hay, sin embargo, excepciones llamativas: la antes citada *El bruto de Babilonia* (de los mismos tres ingenios, por cierto: Matos, Cáncer y Moreto) fue remitida a Avellaneda el 9 de octubre de 1669 –repárese en que es un caso coetáneo al de *La adúltera penitente* que nos ocupa, y que apenas veinte después murió Moreto–, vista por Sarasa el 20 de noviembre (coinciden también los mismos censor y fiscal) y enviada después "de orden del Tribunal [de la] Suprema y General Inquisición" al doctor Juan de Rueda y Cuevas, quien no dio su licencia hasta el 7 de diciembre, casi dos meses después de iniciado el proceso.

> Vean esta comedia de *La adúltera penitente* el censor, y después el fiscal, con el cuidado y atención que merecen estas materias de santas y de las graciosidades que suelen introducir, y tráigase con su censura.
> Madrid a 12 de diciembre de 1669.
>
> Señor, he visto esta comedia de *Santa Teodora* con todo el cuidado que es de mi obligación y, observando lo que va atajado, se puede representar.
> Madrid a 27 de diciembre de 1669.
> Don Francisco de Avellaneda. [rúbrica]
>
> Señor, esta comedia de *La adúltera penitente* he visto con el cuidado y atención que V.S. manda y, observando lo atajado, puede representarse.
> Madrid a 29 de diciembre de 1669.
> Don Fermín de Sarasa y Arce. [rúbrica]
>
> Observando lo atajado, hágase, y no de otra manera.
> Madrid a 30 de diciembre de 1669. [rúbrica] [ff. 15v-16r]

Los efectos de la censura son apreciables en varios puntos de este códice, con algunos pasajes atajados y ciertas palabras censuradas. El primero de ellos, ya en la 2ª jornada (la que tiene más visos de haber sido escrita por Moreto), lleva una advertencia marginal del censor Avellaneda, quien ordenó que no se utilizara el término "santo" en determinada frase chistosa, y se sustituyera por "trasto"; es decir, un ejemplo de esas "graciosidades que suelen introducir estas materias" que preocupaban al Protector de Comedias:

> No se diga santo. [rúbrica]

Tenía el censor Avellaneda cierta prevención por que esta palabra no se utilizara en frases jocosas. En su censura de la *Santa Táez* de Enríquez Gómez (fechada dos años antes que ésta), tachó también varios versos con un chiste muy ocurrente tan sólo porque contenía una frase de este mismo tipo: "~~santo, pero de tramoya~~".[32]

Pero junto al "santo" de *La adúltera penitente*, Avellaneda tachó y reemplazó también alguna otra palabra, como reflejamos a continuación en la transcripción que hemos hecho del texto. Cabe incluso reseñar que los versos inmediatamente posteriores a las intervenciones de este censor no aparecen en las versiones impresas (sí, en cambio, las palabras que fueron censuradas), lo que tal vez no fuera casual, dado su contenido.

[32] BHM, Tea-1-61-9A, f. 11v. Entre la censura de Avellaneda de 1667 y la última que registra este códice (fechada en 1733), nada menos que once examinadores diferentes vetaron los versos de "la graciosidad, por ser indecentes".

En nuestra transcripción marcamos con negritas estos versos del manuscrito inexistentes en las copias impresas, así como los que reflejan el caso contrario (versos del impreso que no aparecen en el manuscrito), añadiendo en este último caso la inclusión entre corchetes para diferenciarlos de los anteriores. La escena, protagonizada por los graciosos y un par de villanos, es del siguiente tenor:

Sale Morondo y los villanos.

VILLANO 1º Hermano.
VILLANO 2º Hermanito.
FLORA Hermano.
1º Deme el hábito a besar.
2º La manga.
FLORA El rosario.
MORONDO Andar.
1º La cinta.
2º Los pies.
FLORA La mano.
1º La sandalia santa y pía.
2º La túnica a quien me ofrezco.
MORONDO Quedo, hermanos, que parezco
~~santo~~ [trasto] de carnicería. *No se diga santo*. [rúbrica]
Que no me aflijan les pido.
1º No le queremos moler
ya.
MORONDO Cierto, que de hacer
~~milagros~~ [prodigios][33] **vengo molido.**
FLORA ¿Tantos hace?
MORONDO Antes dejo
de hacer ya los que solía:
cuatro o cinco cada día;
en efeto, ya estoy viejo.
FLORA Para santo con exceso,
engorda a puros bodigos.
MORONDO Con aqueso los amigos
tendrán reliquias sin hueso.
1º Mira esas parvas, que son
montes de excesivo grano.
2º Muy bien se ve que el hermano

[33] Esta misma sustitución (de mano de Avellaneda) la encontramos de nuevo más adelante: "vendiendo ~~milagros~~ [prodigios] míos" [f. 39r].

les echó su bendición.
1º Yo en eso mesmo me fundo;
que, en bendiciéndolo Dios,
lo aumenta.
MORONDO No hay tales dos
deditos en todo el mundo.
2º El jumento ha de ir cargado
de fruta, trigo y comida.
MORONDO Ésta sí que es buena vida,
que hace a un pícaro estimado.
Ea, hermanos, váyanse.
1º Sí haremos, de buena gana. (*Vanse*.) [ff. 24r-24v]

Al marcharse los dos villanos continúa la escena entre Flora y el gracioso, con comentarios cada vez más subidos de tono, aunque sólo hay constancia de la prohibición expresa de un único verso por parte del censor Avellaneda (una "inocente" petición de abrazo de Morondo). Sin embargo, hay bastantes otros versos –sin duda mucho más chocarreros– que estaban en la edición de 1657 y que han desaparecido en la copia manuscrita censurada en 1669 (como decíamos, los ponemos entre corchetes y en negrita):

MORONDO Váyanse, y quédese, hermana
Flora.
FLORA Pues yo, ¿para qué?
MORONDO ¿Para qué? Para reñirla
sus culpas, que muchas son,
y me hace compasión
su alma; y por convertirla
diera un dedo de la mano.
Que me dicen es traviesa
y gran liviandad profesa.
FLORA Todo lo sabe el hermano.
[¿Ya sabrá lo que imagino,
que soy de un chicote madre,
y le ando buscando un padre
como si fuera un padrino?]
MORONDO No sé cómo el cielo entero
no nos baja a confundir.
FLORA Con todo, le he de cumplir
la palabra al bandolero.
[MORONDO Y si la tienta el pecado,
¿no es mejor (pregunto yo)

un hombre así como yo,
lego, llano y abonado,[34]
que la sepa regalar
y cuanto tenga la dé?
Mire, persuádase,
a que es pecatris[35] **vulgar.]**

FLORA Lo que tardado se ha
en decillo, alargó el plazo.

MORONDO ~~xxxxxxxx~~ ~~abrazo~~[36] [Dios me libre deste lazo] *No*. [rúbrica] [f. 24v]

A continuación sale Teodora, la adúltera penitente, quien con su disfraz de religioso va a dar pie a otra escena de obvias sugerencias eróticas, donde el censor Avellaneda intervino muy llamativamente, enjaulando y tachando uno a uno los versos y escribiendo dos *noes* (rubricados) a izquierda y derecha:

Sale Teodora.

TEODORA Deo gracias, ¿quién está acá?
MORONDO Barrabás vino a impedirlo.
TEODORA Hermano Morondo, ¿así,
con una mujer, aquí?
FLORA Famoso es el frailecillo…
[TEODORA A solas le llego a hallar,
Jesús, y qué tentación.
MORONDO Padre, como él es capón,
no me sabrá disculpar.]
Que me perdone le pido,

[34] En *Antíoco y Seleuco*, de Moreto, encontramos un chiste muy similar, basado en el modismo *lego, llano y abonado*, «frase con que en lo forense se explican las calidades que debe tener el fiador o depositario; esto es, que no goce de fuero eclesiástico, ni del de nobleza, y que tenga hacienda»; *lego*, además del seglar sin fuero eclesiástico, "se toma también por falto de letras o noticias" (*Aut*.). Los versos de la comedia moretiana dicen así: "SELEUCO.- ¿No fías de mi persona? / LUQUETE.- No es abonada al *entrego*. / SELEUCO.- ¿Por qué? LUQUETE.- Porque no eres lego. / SELEUCO.- ¿Cómo no? LUQUETE.- Eres de corona. / SELEUCO.- ¿Soy escaso? LUQUETE.- No dirán / de Seleuco eso, aun por chiste […]" (vv. 683-88). Citamos de nuestra edición de *Antíoco y Seleuco* (Urzáiz 2011, 472-73).

[35] Así en la *Parte*; la suelta lee "peccatis". Emily Fausciana, editora del texto base de *La adúltera penitente* en la web www.moretianos.com, transcribe "pecatriz".

[36] Este verso no se llega a leer bien en el manuscrito, debido a la tachadura de Avellaneda (quien escribió y rúbricó al margen derecho otro "No"). En la versión de los impresos dice "¡Florilla, daca un abrazo!"

que yo no volveré a hacerlo.
FLORA Pardiobre, que el frailecillo
toda el alma me ha encendido.
TEODORA Padre, el sol se pone ya,
y yo sin él me perdí.
¿Qué habemos de hacer?
MORONDO Aquí
la noche se pasará.
[¿Oyes, Flora? No me voy
a casa ya: aquí me quedo,
por ver si ya… ¿Entiendes? ¿Puedo?
FLORA Sí, por cierto; en eso estoy.]
~~El fraile es bello, a mi ver~~; *No*. [rúbrica]
~~no es tan rojo el sol dorado~~.
~~Pero, ¿qué me da cuidado~~,
~~si él es hombre y yo mujer~~?
~~MORONDO (*Échase*.) Ya yo de tenderme trato~~,
~~Florilla verme procura~~.
~~FLORA Que si es mucha su [mesura~~[37]],
No [rúbrica] ~~más es mi poco recato~~.
Ireme ahora, y después
que estén todos en sosiego,
vendré a infundirle mi fuego.
Adiós, padres, que ya es
hora, y mi afición los deja.
TEODORA ¿Quién, como yo, os ofendió?
MORONDO ¿Oyes? No sea sólo yo
el que de ti tenga queja.
FLORA Deme su mano.
TEODORA Esté queda,
hermana.
FLORA La he de besar.
Más branca es que el azahar,
y más branda que ~~manteca~~ [la seda].
Perdóneme el bandolero,
que de verme aquí quedó
esta noche, porque yo
quiero cuando ya no quiero. [ff. 24v-25v]

[37] La palabra originariamente escrita aquí era "hermosura"; los impresos recogen también "mesura".

La escena se prolonga, y con ella las intervenciones del censor Avellaneda, quien operó sobre los siguientes versos otro par de modificaciones textuales y escribió un ostentoso "No", flanqueado a izquierda y derecha por sendas rúbricas.

MORONDO Ahora ~~mientras~~ [pues que] la bellaca
de Flora ~~viene allí al lado~~ [se ha retirado], *No*. [rúbrica]
quiero cenar un bocado;
aquí hay queso, pan y vaca.
No he de darle al frailecillo
un bocado[38] si perece,
no más de porque parece
aturdido y [¿compungido?][39].
Hermano, ¿está muy hambriento?
TEODORA Cierto que no tengo gana.
MORONDO Claro está que esta mañana
cenaría en el convento.
TEODORA Aquí me aparto, y la flaca
porción al suelo concedo.
MORONDO Oye, hermano, estese quedo,
que no llega allá la vaca.
TEODORA Padre, sin cuidado coma,
que yo no quiero comer.
MORONDO Digo que no hay qué temer,
que es muy corta la maroma.
Su gran virtud maravilla,
en Dios se hallará la paga;
harase ~~xxxxx~~[40] [seca] la llaga,
doyme con la pelotilla.
[**Esto está como ha de estar,**
la barriga tengo llena;
yo me duermo, que la cena
dicen que se ha de roncar.
La era mullida me espera;
perdone Flora, en rigor,
porque el dormir con amor
se veía mucho en esta era.]

Sale el Demonio.

[38] En los impresos se lee "ostugo".
[39] En los impresos se lee "fronjudillo".
[40] En los impresos se lee "cabal"; en el manuscrito parece leerse "se acabó la llaga".

DEMONIO Hoy a Teodora le traigo,
ayudado y persuadido
del silencio de la noche,
su inevitable peligro.
Yo haré que caiga otra vez
o por fuerza o por adbitrio,
y he de avivar las cenizas
de su pasado delito.

Salen Filipo y Roberto.

FILIPO Vuélvete al monte, Roberto,[41] […] [f. 25v]

Varios folios más adelante (pero todavía dentro de la 2ª jornada) encontramos este otro pasaje correspondiente a una relación de Flora parcialmente censurada por Avellaneda, quien enjauló algunos versos y anotó a los márgenes otros dos *noes* rubricados y un "Ojo":

FLORA Pues escuchadme:
pagarame el frailecillo
con aquesto el despreciarme.
Este frailecito
de bonito talle,
que tan mojigato
le veis que se hace,
antes, padre mío,
que se entrase a fraile,
de esposo me dio
palabra inviolable.
~~En aquesta fe~~,
~~le entregué las llaves~~
~~de mi honor, sin que~~
~~nada reparase~~;[42]
y a los nueve meses

[41] Curiosamente, este nombre se había escrito con minúscula inicial ("roberto") y el censor Avellaneda –creeemos que es de su mano– puso la R mayúscula, actuando así como corrector ortográfico. Algo parecido ocurre en el manuscrito de *Cegar para ver mejor*, comedia de Ambrosio de Arce sobre Santa Lucía (BNE, Ms. 14.881, de 1653), donde creemos que el censor Juan Navarro de Espinosa es quien se ocupó de ir reemplazando las minúsculas iniciales del nombre de Marte por las M mayúsculas correspondientes.
[42] En los impresos se lee "reservase". Al margen izquierdo de este pequeño recuadro de versos se ha escrito un "Sí".

de aquestos desmanes,
nació este chicote,
que es todo a su padre.
Dejome y entrose
(aleve y cobarde)
fraile de esta casa
sólo por burlarme.
Yo no supe de él
hasta que esta tarde
le encontré en las heras,
pidiendo los panes.
~~Conocile luego~~
~~y, por engañarme~~,
~~me hizo mil caricias~~;
~~y aquel fuego de antes~~
~~le volvió a soplar~~
~~con tan buen donaire~~,
~~que ya es muy posible~~
~~que este tierno infante~~
~~tenga un hermanito~~[43]
~~que mezca y que calle~~[44].
~~Dejome durmiendo~~,
~~debí de enfadalle~~
(~~que una noche entera~~
~~cansa al más amante~~[45]);
~~desperté y halleme~~
~~el lado sin nadie~~.
~~Y, viendo su engaño~~,
~~como un fiero áspid~~,
~~burlada dos veces~~,
~~vengo así a quejarme~~.
Este niño es suyo… [ff. 29v-30r]

Señalemos, ya para terminar, que la escena en que la santa va a ser elevada al coro se acompaña de música mientras se entona un *kyrie eleyson*. Estos efectos musicales eran un recurso auditivo muy habitual en las comedias hagiográficas, con alguna particularidad en *La adúltera penitente*, donde los cantos se convierten en "una especie de voz de conciencia cuando se está a punto de cometer el pecado", lo que hace que el Demonio sienta "amenazado su poder ante el inequívoco mensaje

[43] "una hermanica", en los impresos.
[44] "acalle", en los impresos.
[45] La frase que metemos entre paréntesis no está en los impresos.

celestial": el coro angélico de la Virgen "readmite a Teodora, y su música se convierte, por sí misma, en un símbolo de la reconciliación –armonía– con Dios" (Fernández Rodríguez 2009, 183-84). Recordemos que Fernández utiliza en su estudio la versión impresa de *La adúltera penitente.* En el texto manuscrito que hemos manejado, los cánticos religiosos se limitan a un par de frases al final del parlamento de Teodora. Pero se han reeemplazado esos versos y se les han añadido al margen otros, aparentemente de mano de Avellaneda [f. 40r]. Sin embargo, este pasaje corresponde ya a la 3ª jornada, la supuestamente escrita por Matos Fragoso (¿o Calderón?), por lo que dejamos en este punto el análisis de las intervenciones de la censura teatral sobre la parte de esta comedia salida de la pluma de Agustín Moreto.

Obras citadas

Alcalá, Ángel. *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española*. Madrid: Laberinto, 2001.

Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del* Siglo de Oro *scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Florencia: Alinea, 2006.

Azcune, Valentín. "Miscelánea erudita." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 25 (2000): 267-80.

Cassol, Alessandro. "El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto." Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 165-84.

Castañeda, James. *Agustín Moreto*. Nueva York: Twayne Publishers, 1984.

Castro, Adolfo de. *Una joya desconocida de Calderón. Estudio acerca de ella*. Cádiz: Gautier, 1881.

Cienfuegos Antelo, Gema. *El teatro breve de Francisco de Avellaneda*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

--- y Héctor Urzáiz Tortajada. "Francisco de Avellaneda: entremesista y censor de comedias por Su Majestad." Ed. Judith Farré. *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 307-24.

Díez Borque, José María, ed. Jerónimo de Barrionuevo. *Avisos del Madrid de los Austrias*. Madrid: Castalia, 1996.

Fausciana, Emily. Ed. virtual del texto base de *La adúltera penitente* en web del Grupo Moretianos, http://www.moretianos.com/textosbase2.php (última consulta realizada el 13 de septiembre de 2012).

---. "La historia de santa Teodora en una comedia colaborada: *La adúltera penitente* de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso." Eds. Alessandro Cassol y Juan Matas Caballero. *La escritura en colaboración en el teatro áureo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, en prensa.

Fernández Rodríguez, Natalia. *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

---. "Veneno mortal para la juventud: público y censura ante las pecadoras penitentes de la comedia nueva." *Bulletin of Hispanic Studies* 88.8 (2011): 911-30.

Ferrer Valls, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger, 2008.

Gemin, Nathalie. "Gracioso y santo a la vez: Serapión en *Los siete durmientes* de Agustín Moreto." Eds. Amaia Arizaleta *et alii*. *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Age et du Siècle d'Or*. Tolouse: Universidad de Tolouse, 2005. 349-58.

González Martínez, Javier Jacobo. "La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro, El negro del Serafín* o *El negro de mejor amor*." *Castilla. Estudios de Literatura* 3 (2012): 403-17.

Granja, Agustín de la. "Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)." *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Tolouse: Embajada de España en Francia, 2006. 435-48.

Herzig, Carine. Ed. Marc Vitse. *Homenaje a Henri Guerrero. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 713-24.

Huerta Calvo, Javier, Francisco Sáez Raposo, y Julio Vélez-Sainz, eds. *Diccionario de personajes de Moreto*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011.

Kennedy, Ruth L. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton: Smith College, 1932.

Lobato, María Luisa. "Los fundamentos del teatro de Moreto." Eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano, y Guillermo Serés. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 207-29.

Madroñal Durán, Abraham. "Diferencias en *El parecido* de Agustín Moreto." Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 141-57.

Martínez Berbel, Juan Antonio. "El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa adelante*, de Moreto." *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 1 (2007) [www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html].

Mata Indurain, Carlos. "*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso." Ed. Marc Vitse. *Homenaje a Henri Guerrero. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 827-46.

Paz y Melia, Antonio. *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*. Madrid: Archivo Histórico Nacional, 1947.

Presotto, Marco. "Licencias teatrales del Siglo de Oro." Coord. Antonio Serrano. *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII. 2004, 2005 y 2006* (*Almería*). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007. 137-47.

Ruano de la Haza, José María. "Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII." Eds. Francisco Mundi Pedret *et alii*. *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Barcelona: PPU, 1989. 201-29.

Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC, 1960, VII.

---. *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.

Urzáiz Tortajada, Héctor. Ed. Agustín de Moreto. *Antíoco y Seleuco*. En *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Miguel Zugasti. Kassel: Reichenberger, 2011. T. III. 413-580.

---. “Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico.” Eds. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal. *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 2011)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012; en prensa.

Vega García-Luengos, Germán. “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein.” Eds. José Alcalá Zamora y Ernest Belenguer. *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. 793-827.

---. “El Calderón apócrifo.” Ed. Ignacio Arellano. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*. Kassel: Reichenberger, 2002. 887-98.

---. “La leyenda de Sopetrán en una comedia que compromete a Calderón.” Ed. Marc Vitse. *Homenaje a Henri Guerrero. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 1113-34.

---. “Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón.” *Criticón* 103-104 (2008): 249-71.

Zugasti, Miguel. “Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto.” Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 40-72.

---, ed. Agustín de Moreto. *El poder de la amistad*. En *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias.* Coord. Miguel Zugasti. Kassel: Reichenberger, 2011. III, 1-225.