

Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios¹

Marcella Trambaioli

La fingida Arcadia, comedia de tres ingenios, presenta unas problemáticas textuales que siguen siendo para los especialistas un auténtico quebradero de cabeza. La obra se dio a la imprenta por primera vez en 1666 a nombre de Moreto en la *Parte XXV* de *Comedias escogidas*, colección que acoge muchas piezas de consuno, y se incluyó póstuma en la *Parte II* de comedias de don Agustín (1676). Sería Vera Tassis, a finales del siglo XVII, quien señalaría que, en efecto, se trata de una obra escrita en colaboración, atribuyendo a Calderón la jornada III. Ciertamente es que el estado de la cuestión crítica correspondiente apunta a la probable autoría calderoniana del último acto, sin lograr aclarar nada de la paternidad de los dos primeros². De hecho, si, por un lado, no hay datos irrefutables que apunten a la autoría de Moreto³, por otro,

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto “PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l’Europa: studio. edizione di testi e nuovi strumenti digitali». Doy las gracias al colega y amigo Luigi Giuliani por su atenta lectura del trabajo y sus atinadas sugerencias acerca de la filiación de la suelta S_3 .

² Para un estado detallado sobre la cuestión de la autoría y de la transmisión textual, ver mi «Prólogo» (Moreto, 2018: 389-414).

³ Kennedy (1939: 234), estudiosa entre los que mejor conocen la escritura dramática de Moreto, en un momento dado llega a afirmar: «I am not at all certain that Moreto composed any portion of it».

Marcella Trambaioli, University of Piemonte Orientale, Italy, marcella.trambaioli@uniupo.it, 0000-0002-9537-8182

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marcella Trambaioli, *Extravagancias textuales de una suelta de La fingida Arcadia, comedia de tres ingenios*, pp. 63-86, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.04, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

para el trabajo en colaboración los estudiosos han sugerido también los nombres de Antonio Coello y Jerónimo de Cáncer y Velasco. Con todo, un aviso de José de Pellicer del 3 de julio de 1640 alude a una comedia compuesta para la noche de San Juan de ese mismo año —pero representada para el santo de la reina Isabel— por Solís, Rojas y Calderón que tal vez podría coincidir con *La finta Arcadia*, de cuya puesta en escena da cuenta Bernardo Monanni, secretario de la embajada florentina en Madrid, en una carta fechada a 7 de julio de 1640⁴. Finalmente (aunque, desde luego, no puede considerarse una prueba fehaciente de la participación de Rojas Zorrilla en la composición de la comedia), en el acto intermedio se incrusta un fragmento lírico de una pieza del toledano: *Persiles y Sigismunda*⁵.

Antes de analizar los problemas textuales, conviene resumir el argumento de la obra. La acción tiene lugar en Chipre. Protagonistas son la reina de la isla, Porcia, y su prima Casandra. La bella Porcia, melancólica y devota de la lectura de libros de pastores, se encuentra en el centro de un enredo amoroso: ama a Enrique, hijo del rey de Nápoles; al mismo tiempo, Federico, privado de su tío Filiberto, la pretende. Sin embargo, Filiberto, quien ejerce *de facto* de regente tras la muerte de su hermano y padre de Porcia, quiere casar a la joven con Carlos, rey de Sicilia. Filiberto le confiesa a Federico su intención de usurpar el trono de Chipre y matar a Porcia, y le manda asesinarla con un papel envenenado. Pero Federico le revela a la dama los planos malvados de su tío. Porcia asume ademanes disparatados, fingiendo que se ha vuelto loca a causa del veneno. El tío se alegra porque supone que la locura favorece sus maquinaciones y Enrique, al ver a la dama en esas condiciones, se desamora de ella, causando su furor amoroso.

La segunda se sitúa en un ambiente campestre, donde Porcia, Casandra, y sus pretendientes con sus criados toman nombres pastoriles fingiendo vivir en el mundo literario de una Arcadia de inspiración lopeveguesca. En ocasión de la noche de San Juan se suceden varias diversiones cortesanas con acompañamiento musical.

La última jornada se abre con la tentativa por parte de todos los personajes de calmar a la furiosa Porcia. Enrique, tras cortejar a Casandra, descubre que la locura de la protagonista es simulada. Filiberto se va a la corte para obligar al Parlamento a concederle todo el poder, desautorizando a la Reina. Federico propone a Porcia que, aprovechando la ausencia del malvado tío, escriba unas

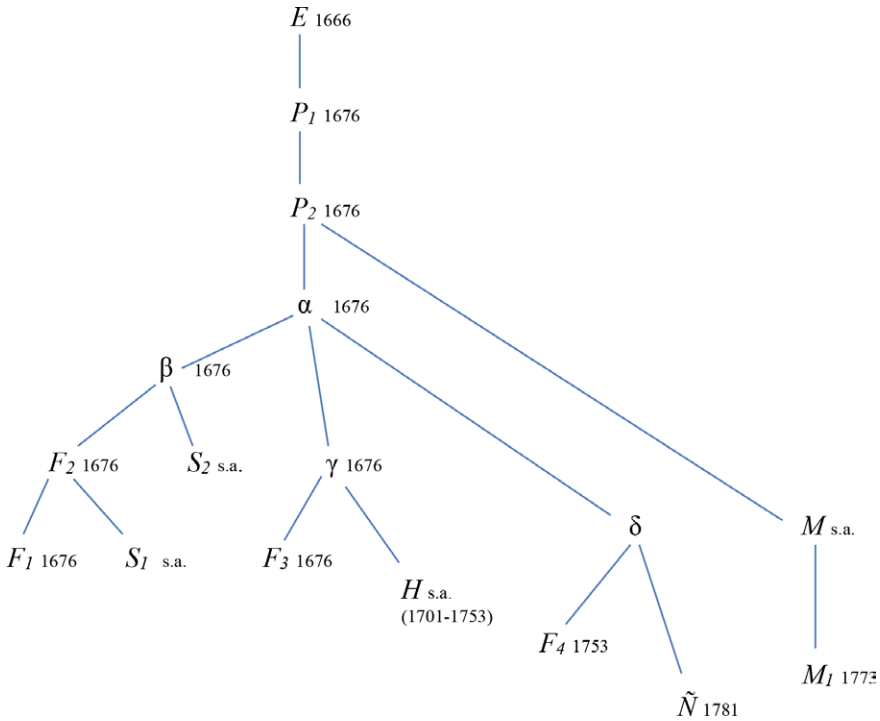
⁴ «Lunedì á stante giorno della Visitazione della Madonna et di Santa Isabella, in che la Regina fa festa al Monastero che ha eretto á la santa, per il nome che ha della medesima, (...) et se rappresentò la commedia grande con le machine, che se intitolò *La finta Arcadia*; et perché segui di notte et in mezzo al vivaio grande del Buon Ritiro, non la videro oltre alle persone reali» (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo Principato, filza 4965). Al respecto, según comenta Ulla (2011: 51), «también cabe la posibilidad de que Pellicer confundiera el nombre de los autores».

⁵ Federico y Carlos contestan a Porcia echando mano de un fragmento de la comedia *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla (II, vv. 1142-1166), que se centra en los tres símiles del gusanillo, del cisne y de la viuda tortolilla; dicho pasaje ocupa los vv. 1482-1506.

cartas a los príncipes comarcanos para que acudan armados contra el usurpador. La criada Julia monta un juego cortesano, que consiste en dirigir una especie de ficción pastoril sacada de las lecturas habituales de Porcia. Llega Federico para dar cuenta de cómo la rebelión contra Filiberto está ya organizada. Sin embargo, tras una serie de agniciones, Filiberto, leyendo la carta que él mismo había entregado a su valido para suprimir a la sobrina, muere envenenado. Al final, Federico se casa con Porcia, Enrique se une a Casandra y Carlos se queda galán suelto.

La transmisión textual de *La fingida Arcadia*, además de la mencionada *princeps* (E), comprende una serie de *codices descripti* que son, a saber, el texto incluido en la *Segunda parte de comedias* de Moreto (P¹), la segunda edición de la misma (P₂) y unas cuantas sueltas (M, M₁, F₁, F₂, F₃, F₄, H, Ñ, S₁, S₂)⁶. A raíz del análisis de las variantes (recogidas en el aparato de Moreto 2018) es posible trazar el siguiente *stemma*:

- ⁶ F₁ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, en *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 178, 18 fols. sin numerar (BNE T 8594; Bibliothèque National de France, París, Colección Auguste Rondel Re 6508, y como suelta sin datos de edición, BITB 60718).
- F₂ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, en *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 178, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1748, fols. 1-18v (BITB 32750).
- F₃ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AUGUSTIN MORETO, en *Segunda parte/ de las / comedias / de don Agustín / Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 64, Sevilla, Imprenta de Joseph Padrino, [s.a.], 24 pp. numeradas (BNE 8570; BNE T 15009-20).
- F₄ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, en *Segunda parte / de las / comedias / de don Agustín / Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 154, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1753, 32 pp. numeradas (BNE T 14972).
- H LA FINGIDA ARCADIA, / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON AVGVSTIN MORETO, n. 136, Sevilla, Francisco de Leefdael, [s.a.], 32 pp. numeradas (Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela 25384/3).
- Ñ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, n. 234, Valencia, Joseph y Thomás de Orga, 1781, 32 pp. numeradas (BHMM Conde Duque C 18767,2).
- M COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, n. 184, Barcelona, Juan Serra y Nadal, [s.a.], 32 pp. no numeradas (Biblioteca de la Universidad de Oviedo P-29-9; BHMM Conde Duque C 18872,13 y Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela RSE.PAPVAR 12-19).
- M₁ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, n. 184, Barcelona, Juan Nadal, 1773, 28 pp. no numeradas (BITB 39669).
- S₁ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, [s.l.], [s.i.], [s.a.], n. 178, 36 fols. sin numerar (BITB 34000).
- S₂ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AVGVSTIN MORETO, n. 150, [s.l.], [s.i.], [s.a.], 36 pp. sin numerar (RAE h1-IV-53, no 9).



La suelta S_3

Además de los *descripti* mencionados, hay otro testimonio de la pieza, una suelta conservada tan solo en la Bayerische Staatsbibliothek (S_3), que transmite un texto que se aleja en muchos aspectos del resto de la tradición de *La fingida Arcadia* ya desde el título que presenta una inversión de los términos que lo constituyen: *La Arcadia fingida*.

S_3 La ARCADIA FINGIDA. / COMEDIA FAMOSA, / DE DON ANTONIO COELLO, [s.l.], [s.i.], [s.a], 32 fols. A-D4v. (Bayerische Staatsbibliothek de Munich 4 P.o.hisp.51 p#Beibd.4).

El colofón de la suelta atribuye la autoría de la comedia a Antonio Coello, segundón que colaboró en varias ocasiones con Moreto y Calderón. Con este último y Rojas Zorrilla compuso, por ejemplo, *El jardín de Falerina*; aún con Calderón y Solís escribe *El pastor fido*; justo con don Pedro y Pérez de Montal-

bán es autor de *El privilegio de las mujeres*; solamente con el primero compuso *El prodigio de Alemania* así como *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*⁷.

Coello, además, al igual que Antonio de Solís y Jerónimo de Cáncer, participó en un certamen sobre la figura burlesca de la mondonga⁸, criada zafia de la reina, propuesto en la Academia burlesca celebrada en el Buen Retiro en 1637⁹, lo que no es un detalle menor, considerando que *S₃*, como veremos, entre los muchos cambios textuales que presenta, sustituye uno de los breves fragmentos de la comedia colaborada en que aparece la mencionada personilla grotesca con un largo paréntesis que amplifica la misma de forma llamativa. Aunque no tenemos elementos dirimientes que puedan relacionar a este segundón con *La fingida Arcadia*, no se puede descartar que Coello sea el autor de la reescritura de *S₃*, fruto quizás de una representación particular cortesana y/o académica, parecida a la ocasión festiva en que debió de estrenarse la pieza de tres ingenios. Sabido es que dicha práctica de composición dramática se enmarca en la diversión de palacio¹⁰; también, según nos avisa Calle González, es muy probable que «las comedias que forman una cadena definida de variaciones (...) tuviesen su origen en encargos cortesanos»¹¹.

Por lo que atañe a *La fingida Arcadia*, cabe subrayar que las referencias textuales a la fiesta de San Juan, esparcidas en una larga secuencia dramática de la jornada segunda, bien podrían remitir a la ocasión que pudo producir la escritura y la primera puesta en escena de la colaborada. Ya hemos recordado que dicha celebración es, en efecto, la que originó la escritura de *La finta Arcadia* —si es que se trata de la comedia que nos ocupa—, a cuyo estreno asistió Monanni. En detalle, la criada Julia avisa a Porcia: «Los pastores de la Arcadia / a divertirte han venido / esta noche de San Juan» (vv. 1539-1541), y más tarde la propia protagonista, justo antes de un juego cortesano que enriquece dicho fragmento junto con cantos y bailes, confirma y anuncia: «Noche es de San Juan, / todos proseguid / y todos sentaros / podéis junto a mí» (vv. 1585-1588).

⁷ Ver al respecto Alviti (2006); González Cañal (2002: 546-547) señala otra obra de consuno perdida que Coello compuso con Calderón «sobre hazañas de Wallenstein, el famoso duque de Frisland» que «se representó en febrero de 1634». En general, sobre la técnica de la escritura de consuno desarrollada por la promoción de Calderón, consúltense también Mckenzie (1993), y Lobato (2015) por lo que atañe a las colaboraciones moretianas.

⁸ Ver Trambaioli (2012).

⁹ Ver la edición de Julio (2007).

¹⁰ Cfr. Calle González (2002: 266, nota 16): «La afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el “Cuarto de la Reina”»; González Cañal (2002: 551): «A pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española».

¹¹ Calle González (2002: 274); la estudiosa destaca además: «Podemos conjeturar que en el ámbito lúdico y celebrativo que implicaban las comedias palatinas y muy especialmente las colaboradas fuese posible encargar la dramatización de un asunto puesto a debate entre cortesanos y muy semejante a los que se discutían apasionadamente en las academias y justas literarias».

S_3 , por su parte, pese a los cambios radicales que presenta su texto dramático, mantiene las dos alusiones a la celebración del solsticio de verano. Además, en un largo fragmento añadido al principio de la segunda jornada, sobre el cual volveremos más adelante, inserta una memoria burlesca que el gracioso Cascabel dice haber enviado a su amada Celia con una serie de normas jocosas sobre cómo galantear a una mondonga en palacio. Está claro que se trata de una microsecuencia que puede adquirir una funcionalidad dramática tan solo en una representación cortesana.

El cotejo con el resto de la tradición textual pone de relieve, pues, que S_3 se sale de la misma con una clara voluntad de reescritura, pero también que contiene varias lecciones *meliores* con respecto del resto de la tradición, algunas singulares y otras coincidentes con lecturas de P_2 y algunas de las sueltas que descienden de P_2 . Antes de estudiar los pasajes refundidos de S_3 , será necesario, pues, aclarar la filiación de la suelta examinando la parte del texto sin alterar que *La Arcadia fingida* tiene en común con *La fingida Arcadia*.

Los errores arquetípicos

Dejando a un lado por ahora el análisis de las variantes de las sueltas derivadas de P_2 , para nuestros fines nos centraremos ante todo en establecer la relación de S_3 con las ramas altas. La suelta presenta errores comunes con toda la tradición:

1602 *Per CASANDRA* : CASCABEL $EP_1P_2S_3$

1962 *fiereza* : *fineza* $EP_1P_2S_3$

Otro lugar aparentemente corrupto en todos los testimonios es el v. 1866:

PORCIA	¿Qué he de advertir, si muero?	
	¿Qué he de esperar, si bien ninguno espero?	
	¿Qué he de ver, si estoy ciega?	1865
	¿Qué he de oír, si sorda a todo a verse llega	
	aquesta vida poca?	

1866 *verse* S_3 : voces EP_1P_2

Como se puede ver, es posible que estemos ante un caso de difracción: aunque la lectura de S_3 , parece preferible a la de E y sus *descripti*, la medida del endecasílabo requeriría una prosodia un tanto forzada, para que «de oír» fuera una sílaba métrica única por sinalefa y sinéresis.

Errores de S_3 contra EP_1

La *examinatio* de las variantes de las ramas altas permite detectar tanto errores de S_3 contra EP_1 como errores de EP_1 contra S_3 . Veamos ejemplos de los primeros:

CASANDRA	no dora el sol o el mar baña	10
----------	------------------------------	----

en esa fértil campaña
de Nicosia y Famagusta,
que por rendido trofeo
de tu imperio soberano

- 10 o EP_1 : ni S_3
12 Nicosia EP_1 : Trípol S_3
13 por EP_1 : con S_3
14 EP_1 : ingenio S_3

En este pasaje de los primeros versos de la comedia se proporciona a los espectadores la información necesaria para que estos puedan situar la acción dramática en unas coordenadas geográficas. Si las variantes de los vv. 10, 13 y 14 pueden considerarse equipolentes, la lectura de S_3 del v. 12 es un error: la trama está ambientada, como sabemos, en Chipre, isla en que sí se hallan las ciudades de Famagusta y Nicosia, pero no la de Trípol (hoy Trípoli). El error pudo deberse a la voluntad de S_3 de emendar un presunto error de su antígrafo: ante la oscilación de la acentuación de los topónimos como Antioquia / Antioquía o Nicosia / Nicosía en la lengua de la época, tal vez S_3 haya leído el verso como hipermétrico y haya sustituido el topónimo chipriota con el de la ciudad libanesa (o líbica), correcto métricamente e incoherente geográficamente.

Para el establecimiento de la filiación de los testimonios, adelantamos aquí que las muchas alteraciones y añadidos de *La Arcadia fingida* atribuida a Coello y transmitida por S_3 —que examinaremos más adelante— con respecto de la comedia colaborada *La fingida Arcadia* tienen también valor separativo y hacen imposible que la primera derive de la segunda.

Errores de EP_1 contra S_3

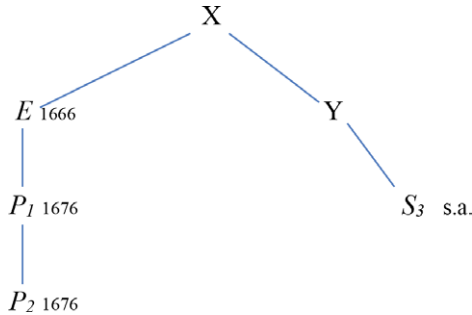
Por otra parte, también se encuentran varios errores con valor separativo de EP_1 (junto con P_2) contra S_3 :

ENRIQUE	Bellísima Casandra, de cuya luz, humana salamandra, se alimenta mi vida en el fuego, del fuego defendida	1960
	tu divina belleza, imán de mis sentidos, la fiereza de Porcia...	

1962 imán de S_3 : y manda EP_1P_2

Como se puede ver, la lección de S_3 es claramente *difficilior* y armoniza a la perfección con el sentido del pasaje, mientras que EP_1P_2 presentan lecciones que, aun respetando el cómputo métrico, cojean a nivel semántico y sintáctico. Y es significativo que algunos de los testimonios de las ramas bajas se percataran del

problema e intentaran enmendar (con poco éxito) la lección transmitida por sus antígrafos: y manda EP_1P_2 : hoy manda $F_3F_4HÑS_1S_2$. La lectura de S_3 , pues, no puede ser el fruto de una enmienda del testimonio a partir de un error común de la tradición. A la luz de lo dicho hasta ahora, es posible colocar la suelta S_3 en las ramas altas del *stemma*:



El texto de S_3 , pues, no deriva de ninguno de los impresos conocidos, sino que recoge la versión de un manuscrito Y que debía de contener *La Arcadia fingida*, la nueva versión de Coello, que a su vez deriva del arquetipo X de la comedia colaborada. Para confirmarlo está el elenco de las *dramatis personae*, que en la tradición que arranca desde E, contrariamente a cuanto sucedía en la transmisión lineal del teatro impreso, es muy distinto por el orden de los personajes y la disposición al reflejado en S_3 .

Las ramas altas: la relación entre S_3 y P_2

Habrà que examinar ahora las peculiaridades de P_2 , el testimonio a partir del cual la transmisión se ramifica, para explicar la presencia de lecturas comunes entre este y S_3 . Observamos ante todo que P_2 corrige a menudo a su antígrafo P_1 e introduce en la tradición varias *emendationes ope ingenii* acertadas, retocando erratas y errores de tipo semántico y métrico muy evidentes. Son correcciones fáciles e intuitivas que también realiza S_3 : vv. 147 «mezclando» frente a «mezcando», 458 «hayan» frente a «haya», 594 «valimiento» frente a «valimento», 974 «ahorráramos» frente a «ahorramos», 1263 «aspira» frente a «aspire», 1305 «Di» frente a «De», 1360 restituye «que», 1423 «Belisarda» frente a «Belisardo», 2017 «imperfeto» frente a «perfeto», 2382 «gran» frente a «grande».

Otras veces las enmiendas de P_2 no solucionan completamente los problemas de su modelo, como sucede en el v. 59, donde solo restituye la medida del metro, dejando cojo el esquema de las rimas. Es un lugar en que S_3 no realiza ninguna corrección y lee con EP_1 :

PORCIA	¿No cantas?
CELIA	Ya te obedezco.

PORCIA Algo triste.
 CELIA El tono es nuevo
 y la letra.
 PORCIA Dila, pues.
 (¡Oh, qué de ahogos padezco!) 60

59 Dila P_2 : Di EP_1S_3

Obsérvese también el v. 2622, donde E y S_3 leen correctamente «la voz se yela en el pecho», mientras P^l se equivoca escribiendo «Infeliz se yela en el pecho», dejando el verso hipermétrico y el significado, confuso. P_2 corrige la medida del verso quitando «en», pero no se percata de la incongruencia semántica.

FILIBERTO La voz se yela en el pecho,
 y entre los labios la lengua,
 balbuciente y tartamuda,
 mal a articular acierta 2625
 razón alguna, y, pasando
 al corazón la violencia,
 siento abrasarme. ¡Ay de mí!

2622 La voz se yela en ES_3 : Infeliz se yela en P_1 : Infeliz se yela P_2

Otras veces P_2 introduce lecciones *faciliores* mientras S_3 lee correctamente con la *princeps* como se puede observar en los casos siguientes:

quedó indignado tu padre
 tanto con mi Enrique (¡Ay, triste!)
 de que a su valido ajase,
 que, la plática rompiendo,
 dice que no he de casarme 290
 con él,

289 plática EP_1S_3 : palabra P_2

290 he EP_1S_3 : ha P_2

y, porque Porcia al mirarlo
 toda su atención aplique,
 —¡mira qué extraño reparo!— 700
 discurriendo en que a los libros
 pastoriles se ha inclinado,

700 extraño EP_1S_3 : raro P_2

PORCIA ¡Anfriso, Silvio, Cardenio,
 a defender el ganado! 985
 FILIBERTO ¡Señora, mira...!

fuerza de estrella que allí
 viese en el suceso iguales
 a Enrique y a Federico, 275
 y, atendiendo a entrambas partes,
 al enternecerme Enrique,
 Federico me indignase.

271 Este fue el lance primero S_3 : *om EP_1*

Aunque en la praxis ecdótica la variante de S_3 es perfectamente aceptable para la *constitutio textus*, es evidente que no es posible determinar con seguridad si se trata de una lección buena que ya estaba en el arquetipo y que la rama de *E* omitió y S_3 conservó, o si, al revés, estamos ante una laguna que S_3 rellenó con un octosílabo de su cosecha.

En cambio, en el caso de los vv. 1215 y ss. es más difícil determinar si las variantes se deben a una enmienda de S_3 o de EP_1 . Estamos en la jornada segunda, y en EP_1 , entre el final de un largo parlamento de Porcia y la réplica de Filiberto pronunciada «dentro» antes de salir al escenario, falta al menos la primera parte del verso rematado por el tío:

PORCIA	Leer procuraré curiosa en el volumen del cielo cuál de sus estrellas es la que con seguro imperio me manda servir a amor, 1215 y cuál de tantos luceros me ha influido la desdicha.
--------	---

[.....]

Dentro

FILIBERTO	(...) Lleguemos.
-----------	------------------

S_3 ofrece una variante al v. 1215, omite los vv. 1216-1217 y presenta la parte inicial del verso partido 1218:

me manda que sirva [a] amor,
 para no quedar...

Dentro

FILIBERTO	Lleguemos.
-----------	------------

Los pasajes refundidos: borrar las huellas de la escritura en colaboración

Como se ha dicho, las diferencias entre la comedia colaborada transmitida por *E* y la versión recogida por S_3 empiezan por el título: en lugar de *La fingida Arcadia* tenemos *La Arcadia fingida*. Observemos que dicho sintagma se engasta tan solo al final del texto dramático de la colaborada, en concreto en la última réplica de Porcia: «Es verdad, porque se vea / en el Arcadia fingida / el premio

de las finezas» (vv. 2664-2666); por el contrario, en la suelta se halla asimismo en dos fragmentos modificados. El primero se halla en la jornada intermedia en un largo parlamento de la reina de Chipre:

<i>Colaborada</i>	S ₃
Tú mi confidente, Flora, serás y, porque ajustemos de la Arcadia los pastores, (...) (vv. 1187-1189)	Tú mi confidente, Flora, serás y, para qué demos fin a esta Arcadia fingida (...)

El segundo, en boca de Carlos, cierra la pieza: «Y de la Arcadia fingida / aquí da fin la comedia». Parece evidente, pues, la intención por parte del autor de la reescritura de recordar a lo largo del texto la referencia al nuevo título. En íntima relación con este hecho, es preciso notar que dicha réplica de Carlos en el remate de los versos sustituye la de Julia, que en la comedia colaborada parece dar cuenta de la composición de consuno mediante el recurso al adjetivo posesivo plural:

JULIA	En ruin ganado no hay que escoger, y así sea mi escoger pedir humilde perdón de las faltas nuestras. (vv. 2677-2680)
-------	---

Sea Coello u otro segundón el autor de S₃, se comprende la voluntad de este poeta dramático de borrar las posibles marcas del trabajo en colaboración. A este respecto, cabe señalar también que algunos ecos y reiteraciones que podrían remitir a la intervención *a posteriori* de uno de los dramaturgos para uniformar el estilo y otorgar mayor coherencia al texto, de acuerdo con la práctica de la escritura sincrónica¹³, en la suelta se eliminan. Es el caso de un refrán recogido por Correas que alude con sorna a la presunta locura de la protagonista y que se repite con variaciones en la jornada segunda y tercera en boca de los dos graciosos:

CHILINDRÓN	([Ap] Digo que un loco hace ciento). (v. 1048)
CASCABEL	que si un loco ciento hace, / una loca hará ducientos. (vv. 2163-2164)

¹³ Cfr. Trambaioli, «Prólogo» (Moreto, 2018: 40): «Adviértese que una composición en 1640 confirmaría la impresión de que *La fingida Arcadia* se debió de componer sincrónicamente. En efecto, es a partir de esa fecha que los dramaturgos prefieren establecer juntos el plano de la comedia para luego componer su respectiva porción de versos, dejando, al final, que uno de ellos se encargue de uniformar el estilo. Según queda dicho, la presencia de fragmentos líricos afines al estilo calderoniano en las primeras dos jornadas de *La fingida* corroboran la probable supervisión final de Calderón».

Lo mismo ocurre con una frase que Filiberto, enemigo de Porcia, repite en dos distintas ocasiones: («[Ap] Seguir la pienso el humor») (v. 1045); («[Ap] Pues el humor de sus locuras sigo») (v. 1872). Es un hecho que todos estos fragmentos en S_3 desaparecen.

Otras manipulaciones

Por lo demás, el texto de la suelta resulta abundantemente manipulado, aunque el cómputo final de los versos no difiere de forma relevante. En detalle, frente a la eliminación de unos 427 versos, se añaden 403 líneas. A ello hay que sumar un gran número de versos que presentan variantes significativas. Los cambios se distribuyen a lo largo de las tres jornadas, si bien se concentran especialmente en el acto intermedio, y afectan tanto a los diálogos como a los largos parlamentos de los protagonistas. En ocasiones, la comparación entre los pasajes paralelos de las dos versiones dejan intuir la presencia de lugares corruptos alrededor de los cuales se han realizado las manipulaciones textuales. Copio unos ejemplos entre muchos:

<i>Colaborada</i>	S_3
PORCIA de suerte que cada día que ilustra el sol esos mares, espero verme en los brazos de un tiempo ambicioso amante que con lazos infelices aprisionen y no abracen (vv. 299-304)	de suerte que cada día que el sol ilustra estos mares, espero verme en los brazos de un tibio ambicioso amante que con lazos inferiores aprisione voluntades
<i>Colaborada</i>	S_3
POR. ¡Ay, Julia!, que es en vano hallar alivio en mí, pues está llano que hacer hasta hoy amor nunca ha sabido de muchos olvidados un querido. (vv. 1931-1934)	¡Ay, Julia!, que no puedo en mal tan fuerte ningún alivio hallar sino en la muerte, que hacer amor hasta ahora no ha podido de muchos olvidados un querido.

A veces, la conservación de una lectura equivocada con respecto a la versión correcta de la comedia de consuno en S_3 adquiere sentido en un fragmento variamente manipulado. Veamos un ejemplo que se incrusta en la primera secuencia dramática:

*Colaborada*S₃

PORCIA Pero canta, Celia, un rato:
quizás podrás suspender
 mi pesar.
 (vv. 49-51)

Pero canta, Celia, un rato;
 quizás podré entretener
 mi vida.

En efecto, si en gran parte de la tradición, a partir de la *princeps*, el verbo en primera persona del v. 50 no es el más apropiado al contexto (podrás : podré $P_1F_2F_3HMS_1S_2S_3$), S₃, según se puede apreciar, ofrece unos cambios posteriores que lo hacen aceptable a nivel semántico.

En cuanto al diálogo dramático, es preciso señalar que varias son las modificaciones relevantes que presenta S₃. Veamos un par de ejemplos entre los numerosos que se podrían espigar. En la primera macrosecuencia, la protagonista revela a Casandra, su prima, las razones de su aflicción. Antes de la larga relación que le hace, las dos damas mantienen un intercambio dialógico que permite a Porcia remachar su estado de ánimo acongojado:

*Colaborada*S₃

POR. ¡Ay, mi Cas!
 CAS. Descansa.
 ¿Qué sientes?
 POR. Un mal terrible.
 CAS. Resístele.
 POR. Es imposible.
 CAS. ¿Lloras?
 POR. El vivir me cansa.
 CAS. Cobra el discurso.
 POR. Está ciego.
 CAS. Llama al cielo.
 POR. No hay piedad.
 CAS. Eres mi amiga.
 POR. Es verdad.
 CAS. Soylo tuya.
 POR. No lo niego.
 CAS. Pues fía el alma de mí.
 POR. No sé cómo he de poder.
 (vv. 105-114)

POR. ¡Ay, mi Cas!
 CAS. Descansa.
 ¿Qué tienes?
 POR. Un mal terrible.
 CAS. Resístele.
 POR. No es posible.
 CAS. ¿Lloras?
 POR. El vivir me cansa.
 CAS. Cobra aliento.
 POR. Es, por demás,
 darle a mi dolor consuelo.
 CAS. Dilo, así te guarde el cielo,
 mi Porcia.
 POR. Pesada estás.
 CAS. ¿Eres mi amiga?
 POR. Es así.
 CAS. Pues dilo.
 POR. No he de poder.

El autor de la suelta, además de eliminar los cuatro versos que anteceden a dicho intercambio dialéctico, modifica algunas réplicas de forma parcial o total, y en un par de ocasiones prefiere alargar las intervenciones correspondientes en lugar de mantener el diálogo entrecortado de la comedia de tres ingenios; cabe

reconocer que la manipulación textual atañe en un solo aspecto al sentido del pasaje, dando voz a una reacción molesta de Porcia ante la insistencia de la prima que en S_3 resulta tachada de «pesada».

Al final de esta microsecuencia, el diálogo entre las dos damas sufre otras nimias manipulaciones, justo antes de que Enrique y uno de los graciosos salgan al escenario:

Colaborada

S_3

POR. Pues, prima, déjame hablarle;
con las criadas que allí
están puedes retirarte.

CAS. Yo me voy.

POR. Y ten cuidado
si acaso baja tu padre
a esta playa.

CAS. Habla segura.

POR.

Pues tú,
Casandra, hacia aquesta parte
te retira, y ten cuidado
si acaso baja tu padre
a esta playa.

Vase y sale Enrique y Chilindrón

Vase Casandra, y sale Enrique y Chilindrón

CAS. Hacia aquí estaba.

CHI. Hacia aquí estaba,
señor.

ENR. No pases
de aquí, que ya he visto el cielo
todo reducido a un ángel.
(vv. 363-368)

ENR. Detente, no pases
delante, que he visto el cielo
todo reducido a un ángel.

Además de eliminar dos versos, que afectan a un parlamento de la reina y a dos réplicas de Casandra, la suelta modifica ligeramente también el intercambio entre el gracioso y el galán, sin por ello cambiar el sentido del fragmento.

Un caso distinto de reescritura reposa en la voluntad autorial de intensificar el tono cortesano de un pasaje, añadiendo intervenciones musicales que acompañan la repetición de algunas de las réplicas de los caracteres implicados en el intercambio dialógico. Así pues, en *La fingida Arcadia* leemos:

JULIA	¿Cuál es la mejor fortuna, Celia?
CELIA	No tener ninguna.
JULIA	¿Quién mejor fortuna alcanza?
CARLOS	El que no tiene esperanza.
JULIA	¿Cuál amante quiere bien?
FEDERICO	El que más siente el desdén.
PORCIA	¿Cuál es el mayor dolor?
ENRIQUE	Tener celos con amor. (vv. 1791-1798)

Copiemos el fragmento correspondiente de S_3 , subrayando las ulteriores variantes relativas a dos tiempos verbales y a una didascalía:

JULIA	¿Cuál es la mejor fortuna, Celia?
CELIA	No tener ninguna.
<i>Cantan</i>	<i>No tener ninguna.</i>
JULIA	¿Quién mejor fortuna alcanza?
CARLOS	El que no tiene esperanza.
<i>Cantan</i>	<i>El que no tiene esperanza.</i>
JULIA	¿Cuál amante quiso bien?
FEDERICO	El que más sintió el desdén.
<i>Cantan</i>	<i>El que más sintió el desdén.</i>
JULIA	¿Cuál es el mayor dolor?
ENRIQUE	Tener celos con amor.
<i>Cantan</i>	<i>Tener celos con amor.</i>

Según queda dicho, ejemplos de manipulaciones textuales se podrían recortar a lo largo y a lo ancho del texto dramático, pero, como anticipamos, el más relevante se produce en el *incipit* de la jornada intermedia, con la añadidura de 101 versos que constituyen un acusado paréntesis cómico protagonizado por los dos graciosos de la comedia, Chilindrón y Cascabel, sobre el tema de las mondongas al que nos hemos referido en los prolegómenos del trabajo. A este respecto vale la pena recordar que Coello, principal candidato para ser el autor de la reescritura de S_3 , en las piezas colaboradas que contribuye a realizar suele intervenir justamente en el acto intermedio, amplificando de forma llamativa el elemento festivo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El pastor fido*, que el segundón compuso a seis manos con Solís y Calderón. Según yo misma he tenido la oportunidad de observar al respecto en otro lugar: «En la segunda jornada, Coello opta por desarrollar de manera especial la dimensión cómica de la fiesta teatral, insertando dos largas y amenas intervenciones de la pareja burlesca, hasta el punto que el hilo diegético principal, que se adelanta muy poco, queda relegado a telón de fondo»¹⁴.

La mondonga: ampliaciones textuales

Adviértase que en la comedia de consuno se incrustan tres fragmentos en que reluce la mención de la mondonga: dos en la jornada segunda y uno en la tercera. En la suelta extravagante al primero se le sustituye el largo paréntesis anunciado, con el resultado de amplificar el diálogo cómico y destartado entre los dos graciosos y sus dignas compinches amorosas, es decir Julia y Celia.

¹⁴ Trambaioli (2011: 506).

Al principio del acto intermedio de *La fingida Arcadia*, Chilindrón y Cascabel comentan burlones la huida de un lobo de la cava de la Reina, que va alborotando a todos los cortesanos:

CHILINDRÓN	De la cava de la Reina algún lobo se habrá suelto, que, aunque son lobos cerriles, son lobos de lindo pelo. [Dentro]
PORCIA	¡Guarda los corderos, Silvio! ¡Dispara la honda, Cardenio, que va hacia el cordero el lobo!
CASCABEL	¡Vive Dios, que no lo entiendo! Si es lobo hacia las mondongas se irá también.
CHILINDRÓN	Si primero diera el lobo con las dueñas, nos ahorráramos de cuentos. (vv. 959-966)

Las mondongas, es decir las dueñas de segunda clase de palacio, según Cascabel representarían el blanco perfecto del lobo hambriento, puesto que su nombre carnavalesco remite a un guisado pobre a base de los intestinos y la panza del carnero. En la economía de la obra dicho fugaz episodio funciona como parodia del verdadero peligro que acecha a Porcia, hallándose vinculado a la siniestra figura del tío, quien ambiciona usurpar su poder político; en S_3 el mismo sigue al largo añadido sin que el autor de la reescritura vuelva a mencionar a las grotescas criadas, dado que las mondongas adquieren protagonismo absoluto en el nuevo *incipit* de la jornada¹⁵:

Salen Chilindrón y Cascabel

CHILINDRÓN	Hablar con más cortesía, señor Cascabel, disponga.	
CASCABEL	Mía ha de ser la mondonga.	
CHILINDRÓN	La mondonga ha de ser mía. ¿A vuesarced quién le mete en galantear mi cuidado?	5
CASCABEL	Voacé, señor, se me ha alzado con Julia, la del retrete, y a Celia se viene y pudo saber que la amo fiel.	10

¹⁵ Numero, por comodidad, los versos del largo fragmento añadido.

CHILINDRÓN	La mondonga, Cascabel, me quiere muy por menudo.	
CASCABEL	Quiera sin darme pesares, que el que hubiere de querer mi mondonga ha de tener muchas manos.	15
CHILINDRÓN	Y cuajares...	
CASCABEL	A mí me quiere y yo siento...	
CHILINDRÓN	Pues dígame el feo valido: ¿qué favores ha tenido de Celia?	
CASCABEL	Escúcheme atento. Por una alta celosía me vio porque esté más vano un viernes con media mano.	20
CHILINDRÓN	¿Viernes? Sábado sería.	
CASCABEL	Otro día en un papelillo me envió revuelto un listón.	25
CHILINDRÓN	Es mondonga y es razón que sepa hacer revoltillo.	
CASCABEL	Tan lleno el papel venía de ternezas que yo en él...	30
CHILINDRÓN	¿No vendría lleno el papel!	
CASCABEL	Pues ¿qué?	
CHILINDRÓN	¿Relleno vendría?	
CASCABEL	¿Quiere usted ver si es así?	
CHILINDRÓN	La nota dará razón si es suyo.	
CASCABEL	Pues atención, que quiero leerlo.	35
CHILINDRÓN	Di.	

Lee Cascabel: Desde el terrero de Palacio os he escuchado, avisadme si sois vos uno que tose muy recio, para que yo os escuche lo más quedo que pudiere, y avisadme si aspiráis a casamiento o a galanteo, porque de lo primero me daré por servida, y de lo segundo por cansada. Dios os guarde.

CHILINDRÓN	Y usted, ¿qué le respondió?	
CASCABEL	Envíele un billete lleno de vocablos de palacio y una memoria con ellos para que me entienda Celia por ciertas señas que tengo, aunque de palacio esté Celia en el cuarto postrero,	40

	que son señas generales.	45
CHILINDRÓN	Dímelas todas.	
CASCABEL	Ya empiezo.	
	Para decir que está hermosa una dama, aunque esté lejos y a nadie pueda entender, alzar los ojos al cielo.	50
	Iten, cuando está enojado, si es el enojo por celos, mirar al suelo y, de paso, morderse dos o tres dedos.	
	Para decir que la adora, abrazarse uno a sí mismo.	55
	Para quejarse de que los dos usados le han puesto, ponerse el sombrero como que no le cabe el sombrero.	60
	Para decir que está firme y constante, alzar el dedo, si es que hay quien lo pueda estar andando en colas de viento.	
	Para fingirse rendido un hombre, echarse en el suelo, o hacer el zalamelé como amante de Marruecos.	65
	Ponerse bien los bigotes para decirla «mi espejo»; para decirla «mi vida» poner la mano en el pecho; para decir que es confiado, hacer que se cae de sueño;	70
	para hacerse un hombre indigno, encogerse de pescuezo; para hacerle mucho hincharse ponerse largo y no estrecho.	75
	Y, al fin, para despedirse enviarle falsito y tierno aquella fruta del gusto que tira amor con los dedos.	80
CHILINDRÓN	Señor mío, yo he sacado a esta selva a usted, no menos que a dejarle con mi espada a toda esa alma sin cuerpo.	85
CASCABEL	Mire usted que si me mata me ha de sacar al momento	

	mi mondonga por el rastro de la sangre, aunque esté muerto.	90
CHILINDRÓN	Primero he de hacerle yo las morcillas.	
CASCABEL	Y primero pienso yo sacar las manos.	
CHILINDRÓN	Yo las haré de carnero si primero no me mata.	95
CASCABEL	¡Échele esta salsa!	
CHILINDRÓN	¡Quedo!, que por este monte bajan Federico, Casandra y Enrique, Carlos de Sicilia, y luego vienen mi Julia y tu Celia.	100
CASCABEL	Y dime: ¿quién son aquellos?	

Tal como se echa de ver, el autor de *La Arcadia fingida* opta por elaborar una festiva rivalidad entre los dos graciosos con vistas a recibir favores de la mondonga, que en el caso de Cascabel es Celia, y en el de su compinche, Julia. En otras palabras, S₃ decide parodiar otro aspecto del enredo principal, es decir, los celos que a Porcia le causa el trato que Enrique mantiene con Casandra.

Bien mirado, algunos de los motivos burlescos desarrollados en torno a la figura de la grotesca dueña coinciden con unos fragmentos de las composiciones de la mencionada Academia burlesca de 1637. En primer lugar, tanto Celia como Julia son criadas de palacio, pero de escalera abajo. Según apunta Cascabel, Julia es «la del retrete» (v. 8), y Celia está «en el cuarto postrero» (v. 44). Coello, en el romance presentado en la Academia, declara con la típica ironía del contrapunto burlesco:

Hame mandado el asunto
que a las más altas señoras
de palacio (no me explico,
que pensarán que son otras)
demos a entender su alteza
a las que son (sin ser cosa
de Dios) de teja arriba,
pues sobre las tejas moran. (vv. 1-8)

En ambas circunstancias el día en que se celebran las mondongas es el sábado, es decir el día en que comienzan los excesos del Carnaval, el cual, en lo tocante a la comida, implica la consumición de carne. Lo especifica Chilindrón, contestando polémicamente a su compinche: «¿Viernes? Sábado sería» (v. 24). En la Academia, tanto Solís como Coello hacen hincapié en este momento temporal:

SOLÍS	Érase un sábado cuando dos mondongas principales tomando estaban el cielo
-------	---

con las manos y cuajares. (vv. 1-4)

COELLO ¡Oh, cómo siento decirles
 su nombre con mucha honra!
 Mas pues tira hacia grosura
 y hoy es sábado, no importa. (vv. 9-12)

La referencia a las manos y cuajares del romance de Solís¹⁶ se halla asimismo en uno de los intercambios burlescos entre los dos graciosos de S_3 . Afirma Cascabel: «mi mondonga ha de tener / muchas manos», y Chilindrón añade: «Y cuajares...» (vv. 15-16). También, casi al final del fragmento de la suelta, el primer gracioso defiende con sorna: «Y primero / pienso yo sacar las manos» (vv. 92-93).

La alusión al menudo, otro plato popular de carne y entrañas parecido al mondongo, aparece tanto en los romances de la Academia como en la larga interpolación de S_3 . Escribe Solís, dejando la palabra a las zafias criadas de la Reina:

Yo no sé qué origen tuvo
que mondongas nos llamasen,
si no es porque nuestras amas
tan a menudo nos manden. (vv. 21-24)

He aquí cómo Cáncer resemantiza el juego de palabras inherente al plato carnavalesco:

si no fue algún amante,
sino como mentecato,
por oírlas a menudo
las hizo aqueste agasajo. (vv. 49-52)

En *La Arcadia fingida* lo encontramos al principio del largo fragmento interpolado, en una réplica de Chilindrón, el cual desafía cómicamente al compinche, diciendo: «La mondonga, Cascabel, me quiere muy por menudo» (vv. 11-12).

Finalmente, el motivo de la sangre del carnero con la que se hacen el mondongo y la morcilla se incrusta en el romance de Jerónimo Cáncer así como en S_3 . Leemos en el *incipit* del primero:

A bautizarse, señoras,
váyanse ucedes llegando
y no se me escondan, que
las sacaré por el rastro. (vv. 1-4)

En la suelta extravagante el motivo se elabora casi al final del fragmento en boca de Cascabel: «me ha de sacar al momento / mi mondonga por el rastro /

¹⁶ Ver también un fragmento de la composición de Cáncer: «(...) serán mondongas mientras / se estén mano sobre mano» (110, vv. 23-24); recordemos al respecto que Quiñones de Benavente compuso un entremés titulado *Las manos y cuajares*.

de la sangre» (vv. 88-90), y Chilindrón, con malicia, contesta: «Primero he de hacerle yo / las morcillas» (vv. 91-92).

Cabe advertir que algunos motivos que acabamos de recortar vuelven a aparecer en el pasaje sobre la mondonga que se incrusta tanto en la pieza colaborada como en S_3 , con nimias variantes, engastado en la cuestión de amor que reúne a todos los personajes al final de la jornada intermedia en una macrosecuencia típicamente cortesana:

Colaborada

S_3

JUL. Qué quisiera ser proponga
Bato.

CAS. Sábado, confieso.

CEL. Pues, ¿por qué?

CAS. Porque con eso
me deseara mi mondonga.
Celia, si de ser dejaras,
dime lo que ser quisieras.

Mi Celia, ¿qué desearas
si dejar de ser pudieras?

CEL. Domingo, porque me vieras,
pero nunca me alcanzaras.

JUL. ¿Chaparro qué fuera aquí
si no ser él escogiera?

si no ser él eligiera

CHI. Retrete, porque estuviera
mi Flora dentro de mí.
Si dejar de ser pudiera
mi Julia...

JUL. ¡Flora me llamo!
(vv. 1661-1674)

Como se ve, en el cortejo burlesco que se desarrolla entre las criadas y sus respectivos enamorados se retoma el día de sábado, como momento temporal carnavalesco para comer el mondongo, y la imagen del retrete como lugar adecuado para las zafias dueñas.

En cuanto al tercer fragmento de la colaborada relativo a las mondongas, que desarrolla de nuevo el motivo del menudo en su acepción gastronómica, es preciso relevar que en S_3 se mantiene con algunas variantes que afectan, como suele ocurrir, a la construcción del intercambio dialógico de los personajes:

<i>Colaborada</i>		S_3
CAS. Señora Julia...		CAS. Señora Julia...
CHI. Señora		CHI. Señora
Agosta...		agosta.
JUL. ¿Qué es lo que intentan		JUL. ¿Qué es lo que intentan?
los dos?		CAS. Saber en qué estado está
CAS. Saber en qué estado		nuestra pretensión.
está nuestra competencia.		JUL. ¡Muy buena!
CHI. Y por cuál ha de quedar		CHI. Y por cuál ha de quedar
esa menuda belleza.		esa menuda belleza.
(...) (vv. 2504-2509)		

A manera de conclusión, diríamos que el autor de la suelta extravagante bien pudo hacer su labor de reescritura de *La fingida Arcadia* para algún festejo cortesano, siendo S_3 , por consiguiente, el producto del guion de una representación particular específica. El que pudiera tratarse de Coello no se puede excluir, más bien todo lo contrario por algunas razones vinculadas a su pluma cómica y académica, las mismas que podrían abogar por su intervención en la composición de la comedia colaborada, en concreto la del acto intermedio. S_3 mantiene inalterada la trama de la comedia original, aun interviniendo a lo largo y a lo ancho del texto para modificar intercambios dialógicos, recortar o alargar parlamentos, intensificar los aspectos cortesanos del texto y, sobre todo, elaborar a sus anchas el motivo cómico-burlesco de las mondongas. A la vez, el autor de la comedia transmitida por la suelta omite aquellos elementos que remiten a la práctica de la escritura de consuno para proclamarse, de forma oblicua, autor de una obra distinta, anunciada por el título modificado. A lo mejor *La Arcadia fingida* no se merece una edición específica, habiendo sobrevivido en un *codex unicus*, pero, por lo menos, a partir de ahora podrá contar con estas páginas que hemos querido dedicarle para dar a conocer a los estudiosos del teatro aurisecular sus peculiaridades textuales más relevantes.

Bibliografía

- Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande, año de 1637* (2007), Julio M.ª T. ed., Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.
- Alviti R. (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea Editrice, Florencia.
- Calle González S. (2002), *Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula*, en Arellano I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, t. I, Reichenberger, Kassel: 263-276.
- González Cañal R. (2002), *Calderón y sus colaboradores*, en Arellano I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, t. I, Reichenberger, Kassel: 541-554.

- Lobato M. L. (2015), *Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración*, «Bulletin of Spanish Studies», vol. 92.8-10: 333-346.
- Kennedy R. L. (1939), *Moretiana*, «Hispanic Review», 7: 225-236.
- Mckenzie A. L. (1993), *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool University Press, Liverpool.
- Moreto A. (2018), *La fingida Arcadia*, Trambaioli M. (ed.), en *Comedias de Agustín Moreto, Parte II*, vol. VII, Reichenberger, Kassel: 387-545.
- Trambaioli M. (2011), *La escritura en colaboración en El pastor fido de Solís, Coello y Calderón*, en Tietz M., Arnscheidt G. (eds.) y con la colaboración de Baczyńska B., *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart: 493-521.
- Trambaioli M. (2012), *Las mondongas en la escritura teatral cortesana de los dramaturgos barrocos*, en Vaccari D. (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH. Teatro*, vol. IV, Il Bagatto Libri, Roma: 239-249.
- Ulla Lorenzo A. (ed.) (2013), *Pedro Calderón de la Barca, «El mayor encanto, amor»*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.